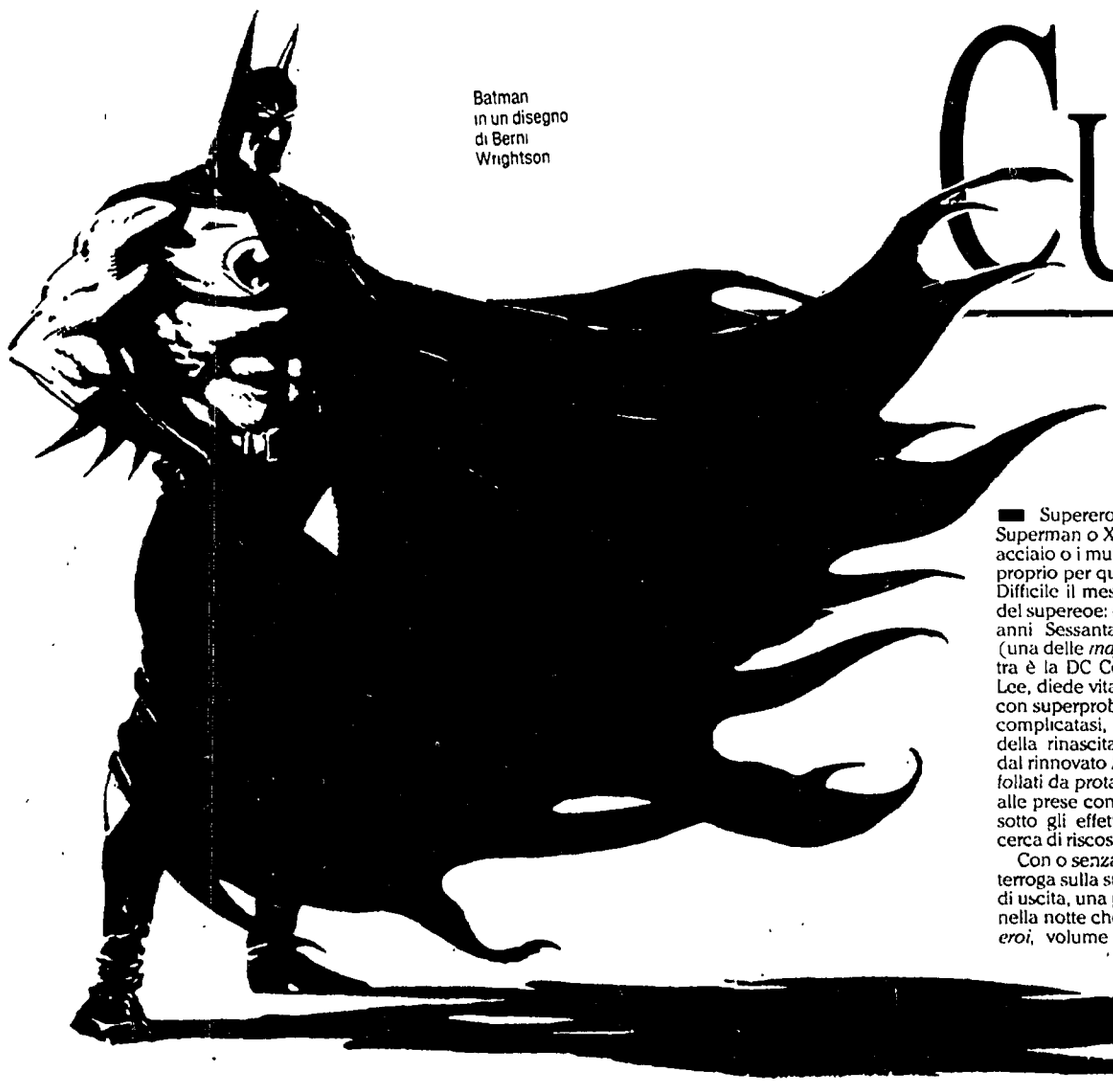


Batman in un disegno di Berni Wrightson

CULTURA

Invecchiato e nevrotico signori, ecco il «supereroe»

Supereroi con la S o supereroi con la X? Superman o X-Men? L'invulnerabile uomo di acciaio o i mutanti dai poteri straordinari ma, proprio per questo, emarginati dalla società? Difficile il mestiere dell'eroe, figurarsi quello del supereoe: e questo a partire almeno dagli anni Sessanta, quando la Marvel Comics (una delle *major* del fumetto americano, l'altra è la DC Comics), sotto la guida di Stan Lee, diede vita a tutta una serie di «supereroi con superproblemi». Situazione terribilmente complicatasi, poi, negli anni Ottanta, quelli della rinascita del genere, segnata proprio dal rinnovato *Batman* di Frank Miller: anni affollati da protagonisti invecchiati e corruschi, alle prese con un'America violenta e ancora sotto gli effetti della batosta vietnamita, in cerca di riscossa, tra rambismi e reganismi.

Con o senza calzamaglia, il supereroe s'interroga sulla sua crisi, cerca di trovare una via di uscita, una piccola luce per vederci meglio nella notte che si avvicina. *Il crepuscolo degli eroi*, volume collettivo curato da Daniele Brolli (Telemaco Comunicazioni Editoriali, lire 18.000), è un discorso a più voci sull'evoluzione, crisi e rinascita del fumetto di genere supereroistico. Il libro (primo della collana Alphatesti), raccoglie una serie di saggi (in parte già apparsi sul catalogo di una mostra bolognese dedicata ai supereroi) firmati da Alberto Abruzzese, Daniele Barbieri, Matteo Bernardini, Sergio Brancato, Antonio Caronia, Antonio Faeti, Enrico Fornaroli, Gino Frezza, Stan Lee, Marco M. Lupoi, Thomas Martinelli, Luca Scatasta e Arlen Schumer.

Il crepuscolo degli eroi non è però un libro solo sui fumetti, piuttosto uno scavo, in più direzioni, dentro l'immaginario collettivo di un'intera epoca. In fondo allo scavo, per esempio, le fondamenta si ritrovano in alcuni superuomini letterari ottocenteschi: dal Montecristo di Dumas al Fantasma dell'Opera di Leroux, più abituati alle marsine che alle tute rutilanti. E via via che ci si avvicina alla superficie (e cioè ai nostri anni), l'evoluzione dei supereroi *non sarà solo una questione di* nuovi abbigliamenti e di tessuti indistruttibili, quanto piuttosto un complicarsi delle loro psicologie ed un accrescersi dei loro disagi. A tal punto che, per risolvere la loro eterna crisi d'identità, non basteranno un affrettato cambio d'abito ed un balzo più veloce della luce.

□ *Re.Pa.*

E Batman sconfisse Perot

Una città oscura e inquinata, una politica di burattinai e gangster: la Gotham City del nuovo film di Burton somiglia agli Usa e l'orribile Pinguino ricorda qualcuno...

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE
SIEGMUND GINZBERG

NEW YORK. È tornato Batman. E stavolta deve fare i conti con Ross Perot. Nel bel mezzo di una campagna elettorale che ricorda quella per la presidenza Usa. Nel nuovo «Batman returns» di Tim Burton, arrivato come un ciclone contemporaneamente in 2.600 cinema americani la scorsa settimana, l'eroe mascherato da pipistrello si trova a combattere contro un arci-criminale mezzo uomo mezzo pinguino che un astutissimo burattinaio senza scrupoli convince a candidarsi niente meno che a sindaco di Gotham City.

Forse mai prima d'ora un eroe dei fumetti portato sullo schermo aveva avuto un avversario così schifoso. Il Joker dal ghigno diabolico interpretato da Jack Nicolson nel primo Batman di un paio di anni fa era in confronto un distinto gentiluomo. I nemici di Dick Tracy-Warren Beatty sono in confronto troppo umani. Questo goffo, grasso e viscido Pinguino magistralmente interpretato da un assolutamente irriconoscibile Danny De Vito si vanta di essere più bestia che uomo. Ai due lati del nasobecco adunco ha occhi da cadavere che somigliano a quelli del più riuscito dei personaggi dello stesso regista di questo film, Bettlejuice, l'esilarante succo di scarafaggio. Dalla bocca gli cola una bava nerastra. Per calmarlo gli devono sbattere in bocca una trota puzzolente. Assieme agli altri pinguini – presentati come tanto stupidi, gelidi e cattivi che per rinfrancarti ti metterebbero a coccolare un pipistrello – vive in una spelonca sotterranea a temperatura artica. È a capo di una banda di clown e artisti di circo ultra-criminali che massacrano e terrorizzano anche bambini e vecchiette.

Non proprio l'immagine ideale per un candidato alle elezioni. Ma ciò non impedisce ad uno ancora più furfante di lui, il vero «grande vecchio» dagli apparentemente rispettabili capelli bianchi, un ricchissimo magnate che facendosi passare per filantropo e benefattore si è arricchito avvelenando la città con gli scarichi tossici delle sue industrie e ora progetta una nuova centrale elettrica per succhiarle anziché fornirle l'energia, di sponsorizzarlo come candidato a sindaco. In alternativa al sindaco in carica, brava persona ma incapace totale, che parla e si muove come Bush, ma non riesce a far assolutamente nulla contro le decadenza, la depressione e le scorrerie delle bande di delinquenti.

Per vendere un candidato prima bisogna impacchettarlo. Allo schifoso Pinguino, emerso alla superficie dopo 60 anni passati nelle fogne dove era stato gettato dai genitori inorriditi per la sua mostruosità fisica e d'animo (lo si vede all'inizio del film sbranarsi vivo un gattino in culla), prima danno un'identità. Si scopre che non è un figlio di nessuno ma un rampollo della ricca e nobile famiglia dei Cobblepot (che guarda caso fa rima con Perot). La gente comincia a commuoversi alla sua triste storia di orfano abbandonato. Poi lo portano in un quartier generale elettorale che assomiglia come ad una goccia d'acqua a quelli dei candidati che sono in corsa per la Casa Bianca nelle elezioni del prossimo novembre. Qui, un esercito di consiglieri, maghi delle comunicazioni di massa e della pubblicità, speech-writers, pollsters, addetti stampa, funzionari di partito, galoppini lo prende in consegna scervellandosi sul come farlo piacere. Lui, bisogna riconoscere, è recalcitrante. Quando uno dei consiglieri, un giovanottone in giacca e farfallino, gli suggerisce di coprirsi coi guanti le zampe da pinguino perché «sa, gli elettori preferiscono le dita», lui gli strappa con un morso il naso. Ma alla fine riescono a trasformarlo in uno che può competere con Bush e Clinton.

Di comizio in comizio il nuovo candidato convince e commuove, riesce ad essere assolutamente convincente, anche perché di marcio se ne intende, nel denunciare i mali che piagano la città per colpa di un'amministrazione «normale» ma incapace e corrotta. Quando Batman-Bruce Wayne fiuta l'inghippo e si mette a scavare nei ritagli di giornale per smascherarlo, l'arci-criminale Pinguino si mette d'accordo con la Donna-gatto per infangarlo. Ricorre ad un classico della politica: la montatura denigratoria, tanto più efficace quanto basata su spizzichi di verità, tra cui la strana passione di Batman per la gattona sex-symbol interpretata da Michelle Pfeiffer. «Ecco, faremo un nuovo incendio del Reichstag», proclama nell'enunciare i suoi piani di calunnia sistematica dell'eroe senza macchia e paura che aveva sempre difeso la città, salvo una sola piccola debolezza per la Pussy-Gatta (in gergo Pussy non è solo la gatta ma un sinonimo dell'organo femminile). Scatena la sua bande armate e reclama la necessità del pugno di ferro e dell'ordine. Rapisce e fa uccidere la coniglietta che doveva accendere l'albero di Natale e ne addosa la colpa a Batman. Trasforma la Batmobile in un ordigno falcia-pedoni. Promette pulizia ma è alleato al peggiore degli inquinatori. Convince la gente. E vincerebbe anche le elezioni se non intervenisse il fedele maggiordomo di Batman a disturbare con una magia elettronica i suoi comizi sovrapponendo al microfono i suoi autentici pensieri al testo di oratoria ammaliante che gli era stato preparato dai suoi speech-writers.

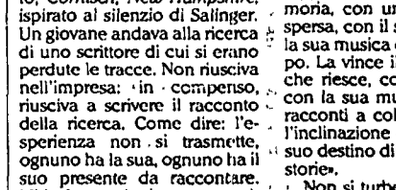
Difficile pensare che il film l'abbiano fatto pensando già a Ross Perot. Ma è come se l'avessero previsto, intuito, annusato nell'aria. Come «grand Canyon», con sullo sfondo Los Angeles, aveva anticipato di molti mesi, spiegato l'esplosione dei ghetti di South Central in aprile, «Batman returns» evoca nel pubblico in sala il tema delle elezioni presidenziali, facendo leva sui peggiori timori inconsci. Se non ci fosse un Perot venuto dal nulla, con la sua aura di autontarismo, la sua passione per lo siponaggio, il suo potere misterioso, per fare pubblicità al film l'avrebbero dovuto inventare.

Quel che è assolutamente voluto, dichiarato, esplicitato fino all'eccesso è invece la carica di critica sociale che trapsare dall'intreccio, da quasi ogni scena e battuta, persino dall'ambientazione e dalla sceneggiatura di questo Batman 2. Questa Gotham City puzza di pesce marcio, fogna, corruzione e fascismo. Per la messinscena il disegnatore del costosissimo set, Bo Welch, ha rifatto completamente la Gotham City del film dell'89 per cui il britannico Anton Furst si era ispirato largamente a classici di Science-fiction sociale come la Metropolis di Fritz Lang o Blade Runner di Ridley Scott. Rendendola molto più torbida e tenebrosa. «Vedevo Gotham come una metafora dell' America di oggi. E voleva che desse l'idea di un'America in decadenza. L'ho fatto creando una struttura di linee verticali. L'enfasi sul verticale, che è raggiunta facendo di Gotham una giungla di grattacieli, vi fa sentire sotto un peso, vi dà il senso della vittima che sta per essere schiacciata. Questi enormi grattacieli trasformano le strade della città in canyon scuri. Ecco perché a Gotham non c'è mai luce», spiega Welch. E aggiunge che nel costruire questa metafora dell'America ha attinto di proposito a piene mani all'architettura nazista del Terzo Reich: «La prima cosa che mi sono chiesto è stata come faccio a dare un'impressione visiva di avidità e di corruzione? E sono andato a studiarmi l'architettura fascista, che evoca burocrazie oppressive e dittature».

Basterebbe questo a dare l'idea di un certo tipo di aria che si respira anche da queste parti. Persino il Batman interpretato da Michael Keaton è molto più triste, incattivito, tenebroso, ambiguo che nel primo film. Prima dei due Batman, negli anni 80 era stata la volta di Superman I, II, III. Superman era in fin dei conti un eroe ottimista. Aveva fede nelle istituzioni. Si batteva per una giustizia non privata ma pubblica. I deliquenti, pur facendoli volare con lui per la collottola li consegnava alla polizia. L'uomo d'acciaio, se ci pensate bene, non ha mai fatto male a una mosca e se l'ha fatto era a puro scopo dimostrativo. Tanto flettere muscoli, ma niente colpi bassi. Poteva invadere Granada ma non avrebbe forse mai fatto una guerra come quella nel Golfo. Era l'eroe perfetto per gli anni di Reagan. Batman invece è un eroe di tempi molto più deprimenti. È angosciato, solo, non può fidarsi più di nessuno, perde la testa per la Gatta, per quasi tutto il film non sa che pesci pigliare. Alla fine ovviamente vince, ma sa di *happy ending* appiccicato, senza luce in fondo al tunnel.

Generazioni allo specchio nell'ultimo romanzo di Giorgio van Straten

Musica per due Il vecchio, il giovane e il racconto



Lo scrittore Giorgio van Straten

OTTAVIO CECCHI

Quando, nel 1965, Jerome David Salinger, l'autore del *Giovane Holden*, decise di nascondersi e tacere, la sua leggenda cominciò a crescere. Da quel giorno egli non fu soltanto l'interprete e il cantore di una eterna giovane generazione in eterno contrasto con una vecchia generazione: fu anche l'ispiratore di altri giovani Holden, di altri racconti. Tra coloro che trassero motivi di racconto dal suo romanzo e dalla sua assenza-presenza, molti anni dopo, ci fu anche il giovane Giorgio van Straten, classe 1955, che ora si preenta di nuovo ai suoi lettori con il romanzo *Ritmi per il nostro ballo* (Marsilio, p. 215, lire 28.000).

C'è una ragione se abbiamo preso le mosse da Salinger. Allo scrittore che si eclissò sfuggendo alla clamorosa società letteraria, Giorgio van Straten, anni fa, dedicò un bel racconto, *Cornisch, New Hampshire*, ispirato al silenzio di Salinger. Un giovane andava alla ricerca di uno scrittore di cui si erano perdute le tracce. Non riusciva nell'impresa: in compenso, riusciva a scrivere il racconto della ricerca. Come dire: l'esperienza non si trasmette, ognuno ha la sua, ognuno ha il suo presente da raccontare. Miti e leggende rimangono miti e leggende, le grandi scelte e i grandi avvenimenti non sono patrimonio comune di due o più geneerazioni: eppure il tentativo di trasmettere, di raccontare un'esperienza, o di ripeterla, è fecondo. Conta il rapporto, lo scambio, conta la memoria. Raccontare questo rapporto e questo scambio è esperienza del presente. È comunicare, narrare. Questo è il motivo conduttore della narrativa di van Straten fin dal primo romianzo, che non per caso s'intitolatava *Generazione*. È vero: «Anche quando intorno scorrono i grandi fatti, sono le cose piccole e prive d'importanza che fanno le vite, le morti e i libri». Ma è anche vero che le cose risultano piccole solo se si confrontano con le grandi, e ognuno ha i suoi confronti da farle: la guerra per la vecchia generazione, ad esempio; e Chernobyl e la caduta del Muro di Berlino (se ne parla, in questo libro) per la nuova. Si deve soggiungere che Giorgio van Straten è stato il più coerente tra i giovani narratori nel condurre questa polemica (sacrosanta) contro la grandiosità, la megalomania di un secolo, il nostro, che di grandiosità e di megalomania sta morendo.

Matteo è il giovane, Giulio è il vecchio. Il nuovo romanzo di van Straten tesse il rapporto tra i due. Sul principio, Matteo sente antipatia, a volte ripugnanza per il vecchio. A poco a poco, i suoi racconti lo conquistano, e l'antipatia si tramuta in un profondo affetto. Giulio è malato, sta sempre chiuso in casa. Come il vecchio Tolstoij, quando la fine è vicina se ne va, fugge verso il paese dal quale era fuggito ai tempi della sua giovinezza e là muore, come Tolstoij, in una stazioncina di second'ordine.

Le due storie, le due esperienze scorrono parallele la guerra e il dopoguerra, la musica di Duke Ellington, l'estate del '45 sono fatti, echi e tempi che giungono a Matteo da quel mondo fascinoso che precede la nascita e che solo la memoria altrui può redimere. Matteo oppone il suo presente, i suoi rapporti con la sua breve memoria, con una parentela dispersa, con il suo mondo, con la sua musica e con il suo tempo. La vince il vecchio Giulio, che riesce, con i suoi «ritmi», con la sua musica, con i suoi racconti a coltivare in Matteo l'inclinazione del narratore, il suo destino di «raccontatore di storie».

Non si turberà il «sottovoce» con il quale van Straten conduce il suo romanzo (una partitura ricca di «entrate», di «assoli» e di «insieme»: non è musica quella cena di Natale che abbiamo letto come una citazione di Salinger e che abbiamo gustato come la musica di Tommy Dorsey che insorge all'improvviso?) se si dirà che Giorgio van Straten, come già fece con quel racconto sull'autore del romanzo *Il giovane Holden*, costruisce con successo due forti presenze nel vuoto di due assenze, due memorie: l'assenza, che si trasforma in presenza protagonista, di Giulio-Romano Bilenchi, e l'assenza di una città consegnata alla memoria dei vecchi. È il «raccontato» Bilenchi che gli offre, con i suoi «ritmi», l'immagine di una città perduta. O, per Matteo-van Straten, l'immagine di una città com'era prima della sua nascita. Si potrebbero fare dei nomi (ad esempio, quello del grande direttore d'orchestra, ed era grande davvero, che sviene mentre dirige), nomi di uomini e di città. Ma vi sono città, come quella che si scorge in filigrana nel romanzo di van Straten, alle quali si addice il destino di apparire, ormai, solo se non se ne pronuncia il nome, usurato dalla storia e dalla letteratura.

Riapre il museo di New York: accanto allo straordinario edificio di Frank Lloyd Wright ormai troppo «piccolo» è stato realizzato un parallelepipedo di dieci piani. E tra gli architetti è subito polemica

Guggenheim, scacco alla torre

DAL NOSTRO INVIATO
MASSIMO CAVALLINI

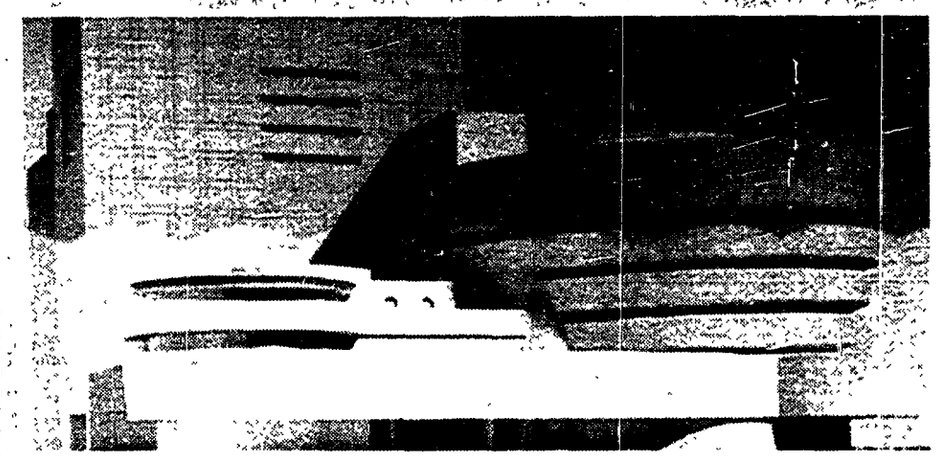
NEW YORK. Sull'ultimo numero di *Newsweek*, Cathleen McGuigan rammenta con quali parole Frank Lloyd Wright avesse un giorno illustrato, di fronte ad alcuni giornalisti particolarmente insistenti, le «vere» ragioni che l'avevano spinto a progettare in quella curiosa forma a spirale l'edificio del nuovo *Museum of Non-Objective Painting* che Salomon Guggenheim gli aveva commissionato. «La mia idea – aveva detto ammiccante il più grande degli architetti americani – è quella della molla». Ed aveva aggiunto: «Il giorno in cui la prima bomba atomica planerà su New York, il mio edificio verrà proiettato verso l'alto. Ma, contrariamente agli altri, non finirà distrutto. Perché, contrariamente agli altri, nel ricadere al suolo, avrà la possibilità di rimbalzare».

Era il 1945. Wright intendeva bollare, con un unico e geniale sberleffo, tanto le follie autodistruttive dell'era nucleare, quanto la meno dannosa ma assai petulante curiosità di chi lo andava interrogando. Oggi quella «molla» riapre i suoi battenti al pubblico dopo una lunga chiusura per restauri ed ampliamenti. Per fortuna non c'è stata quella «prova di elasticità». Ma non le è stata risparmiata invece quella della petulanza di ch la sua forma non ha mai amato. O meglio: dai dubbi e dalle obiezioni di quanti, pur ammirandone talora l'artistica bellezza, non hanno mai considerato la creatura di Wright un adeguato contenitore per altre opere d'arte.

Sicché anche oggi, nel giorno della «reincarnazione», il destino non sembra voler risparmiare al «nuovo» Guggenheim la riproposizione d'un annoso quesito. Lo stesso che, nel 1959, marcò il giorno del primo battesimo di quella strana e bellissima creatura che un vecchio miliardario aveva voluto per dare vita eterna al proprio nome, e che un vecchio genio aveva creato per dare, in un ultimo messaggio, libero sfogo alla ispirazione delle sue muse e forma pura alla sua idea di architettura. Ovvero: che cos'è, in effetti, ciò che Frank Lloyd Wright ci ha regalato? Un museo d'arte contemporanea o, semplicemente, un monumento alla sua bravura?

Un brutto dilemma per quanti, in questi due anni hanno dovuto definire le linee di riadattamento del museo. Un dilemma che essi hanno infine risolto tentando di conciliare due concetti apparentemente contrastanti: quello di restauro e quello di rinnovamento radicale. Vale a dire: restituendo all'edificio di Wright tutta la sua originale bellezza e, insieme, consegnando nuovi spazi a quelle opere d'arte che, dentro tanta bellezza, stentavano a trovare la propria collocazione. La filosofia su cui si fonda il «nuovo Guggenheim» è nella sostanza questa: al centro del sistema – una sorta di sole attorno al quale ruotano, più opachi ma pieni di vita, tutti i pianeti – resta la «molla» di Wright. Ed in questa nuova veste – cucitale su misura dagli architetti Gwathmey e Siegel – essa viene purificata da tutte le ingiurie che il tempo e le pratiche necessità di gestione le avevano inferto. L'ultimo piano della rampa, chiuso al pubblico e murato per creare un deposito, è stato riaperto. E, riaperto, ha restituito a tutta la struttura la sua primaria fonte di luce: quella cupola di vetro (oggi completamente restaurata) che Wright aveva studiato perché era convinto che le opere d'arte, contrariamente al parere degli esperti, andassero ammirate «nella luce cangiante del giorno». La piccola rotonda al lato della «molla» principale, sacrificata per dar spazio agli uffici amministrativi, è stata riannessa al museo vero e proprio. Ed anche l'esterno è stato completamente ripulito e rifatto.

Tanto rigore restaurativo ha avuto tuttavia un contraltare. Per far spazio agli uffici amministrativi ed a nuove gallerie, alla struttura centrale è stata aggiunta – con assai controversi risultati – una torre rettangolare di dieci piani. Gwathmey e Siegel assicurano d'essersi ispirati, nel progettarla, ad una idea originale dello stesso Wright. Ma la reazione dei wrightiani più radicali è stata di sdegno: la torre originale, accusano, era assai più stretta e non si estendeva fino adappoggiarsi alla rotonda centrale. «In questo modo – hanno sentenziato i più esagitati – tutto il complesso assomiglia terribilmente ad una gigantesca toilette».



Il nuovo Guggenheim Museum: accanto all'edificio di Wright sorge la «torre»

Comunque sia, la «molla» di Wright, nata in perfetta solitudine, è oggi il centro di irradiazione d'un nuovo concetto di museo che ha per suo spazio l'intera città ed il mondo. Una nuova sede è stata aperta nel quartiere di SoHo in una vecchio edificio commerciale bravamente riadattato dall'architetto giapponese Arata Isozaki. Altre filiali apriranno a Bilbao, a Salisburgo. Obiettivo: vendere il marchio di fabbrica e fare del Guggenheim, per questa via, *il più grande ed «espandibile»* dei musei d'arte contemporanea esistenti.

Reggerà questo progetto alla prova dei fatti? Qualcuno ne dubita. Ed è certo che il successo d'un tanto ambizioso matrimonio – forse non d'amore – tra arte e business si fonda su operazioni di controversa validità e su cifre di bilancio da molti considerate ad «alto rischio». Un esempio: per caratterizzare maggiormente in senso «contemporaneo» il proprio patrimonio artistico (e per raccogliere fondi extra destinati al restauro) il museo ha messo all'asta tre quadri di Modigliani, Chagall e Kandinski ed acquistato con parte del ricavato la collezione d'arte minimalista del conte Giuseppe Panza di Biumo. Un'operazione di legittima «specializzazione» o soltanto uno stolto baratto? E inoltre: per finanziare il proprio rinnovamento, il Guggenheim ha emesso, a fronte di un capitale di appena 30 milioni di dollari, obbligazioni per 55 milioni sostenute solo da una lettera di credito della Swiss Bank Corporation. Molti si chiedono: che cosa ha davvero offerto in garanzia il museo: le proprie opere d'arte? Se stesso?