

mercoledì 6 febbraio 2002

orizzonti

rUnità 29

L'ADORAZIONE DI LEONARDO PER ORA NON SI TOCCA

Per ora non si farà il restauro de «L'Adorazione dei Magi» di Leonardo da Vinci. «Ho rimandato il restauro - ha detto l'ex ministro dei Beni culturali Antonio Paolucci, attuale sovrintendente regionale per la Toscana dei Beni artistici - perché serve una necessaria riflessione. L'intervento è delicato e presenta qualche rischio. E poi non voglio alimentare polemiche». Soddisfazione per il rinvio è stata manifestata dallo storico James Beck, da tempo contrario a questo tipo di interventi, mentre non è d'accordo con la decisione la direttrice degli Uffizi, Annamaria Petrioli Tofani.

restauro/1

VERSO SUD, AL CENTRO DELLA NUOVA NARRATIVA ITALIANA

Roberto Carnero

Quando un paio d'anni fa uscì *Disertori*, l'antologia einaudiana di giovani scrittori del Sud, sembrò per un attimo che quella fosse la nuova tendenza della nostra narrativa, essendo ormai la crisi dei cannibali o pulp pressoché irreversibile. A qualcuno parve poi che quel volume rispondesse a una strategia commerciale ben precisa. In realtà, *Disertori* compariva dopo altre due analoghe raccolte di racconti, apparse però presso piccoli editori, e quindi rimaste poco visibili: *Luna nuova*, a cura di Goffredo Fofi (Argo 1997), e *Sporco al sole*, curata da Gaetano Cappelli, Michele Trecca ed Enzo Verrengia (Besa 1998). Ora un convegno di due giorni, a cui sono invitati, tra scrittori e critici, diversi tra i protagonisti di quelle iniziative editoriali, torna ad occuparsi del fenomeno della nuova narrativa meridionale. La città non poteva che essere Napo-

li, dove, tra l'8 e il 9 febbraio, al Teatro Mercadante si svolgerà un dibattito dal titolo *SudCreativo. Scritture e letture dal Sud*. Ma esiste uno specifico della narrativa meridionale? Per Antonella Cilento e Antonio Spadaro, coordinatori della due giorni partenopea, la risposta è sì. A giudizio della prima, tale specificità va ricercata nell'identità territoriale: «Trattare dei luoghi in forma di reportages, attraverso la fiction, con il filtro della memoria o dell'immaginazione, con l'intento di ritrarre fotograficamente la realtà è la traccia che sembra legare i nuovi autori e le nuove autrici. A questo si può aggiungere senz'altro una forte tensione linguistica, una ricerca, volta in più direzioni, che rende merito a tradizioni letterarie più antiche innovandole e modificandole». E sull'aspetto linguistico punta anche Spadaro:

«Il primo livello di "meridionalità" sta proprio nell'impatto tra lingua italiana, gerghi giovanili e dialetti. I giovani narratori si riappropriano della loro terra attraverso la lingua. In secondo luogo è anche possibile parlare di meridionalità come reinterpretazione dei modelli e dei simboli comuni a tutti i giovani autori italiani. E in questa reinterpretazione il senso della tradizione è certamente l'elemento più pervasivo e caratterizzante». Che cosa si propone il convegno? Spadaro: «Questo evento non intende essere l'ennesimo incontro sulla letteratura meridionale. Il suo scopo principale è invece quello di dare visibilità alle iniziative di scrittura e lettura creativa che operano nel Sud d'Italia. Esse spesso sono di buon livello, ma per vari motivi in questi anni non hanno avuto visibilità e tra loro sono poco collegate. Il convegno ha lo scopo

principale di far emergere il sommerso e permettere un dialogo critico tra insegnanti, scrittori e critici». A tale scopo - informa Antonella Cilento - è stata attivata una mailing list preparatoria, che si proponeva di mappare il territorio: «In un anno di contatti sono venute fuori molte iniziative dislocate sul territorio, dalla Puglia alla Basilicata, dalla Calabria alla Sicilia. L'obiettivo di racchiudere in un solo evento "conoscitivo" le scuole di scrittura e gli operatori che si occupavano di scrittura si è poi allargato al censimento degli scrittori e alla loro visione del Sud». Ecco quindi il progetto del convegno articolato su due giorni, il primo dedicato alla scrittura creativa del Sud, il secondo agli scrittori e ai luoghi del Sud. Ospiti, tra gli altri, Diego De Silva, Antonio Pascale, Silvio Perrella, Generoso Picone, Livio Romano e Domenico Scarpa.

convegni



Stieglitz, la fotografia che volle farsi pittura

A Roma una mostra sul gruppo della rivista «Camera Work»

Roberto Cavallini

«Il Flat-Iron era stato costruito da poco... rimasi incantato a guardar il grattacielo nella tempesta. Improvvisamente lo vidi come mai lo avevo veduto prima. Da dove mi trovavo sembrava muovere verso di me come la prua di un gigantesco transatlantico...», e al padre che gli domandava come potesse fotografare un così «orrendo grattacielo». Alfred Stieglitz rispose: «Non è orribile, esso rappresenta per l'America quello che il Partenone era per la Grecia». Il Flat-Iron rappresentava il nuovo indirizzo dell'architettura americana che rifiutava «l'eleganza» degli edifici romantico-eclettici e fu per Stieglitz - come per Steichen che lo fotografò, come per Sadakichi Hartman che gli dedicò un saggio di estetica su *Camera Work* - un emblema di rinnovamento e liberazione dalle pastoie dell'accademia e di affrancamento dalla tradizione europea, un emblema di quanto il movimento della Photo-Secession si ripromettesse di realizzare in campo fotografico. L'itinerario culturale di Stieglitz, come quello di coloro che lo hanno accompagnato e sostenuto, nel dar vita al movimento della Photo-Secession, nell'esperienza della «Galleria 291» e nella pubblicazione della rivista *Camera Work*, è ripercorribile attraverso la grande mostra allestita al Palaz-

zo delle Esposizioni di Roma fino all'8 aprile, dal titolo *Stieglitz e i fotografi di Camera Work*: la prima in Italia su questo argomento, organizzata in collaborazione con la Royal Photographic Society di Bath ed il Centro Studi Americani. Più di centoventi immagini, fra fotoincisioni, stampe al platino, all'argento, alla gomma bicromata, molte delle quali pezzi unici, accarezzeranno, con i toni delicati del flou, lo sguardo del visitatore, fino a che quest'ultimo non incontrerà la fotografia «diretta» di Paul Strand, con la brutalità di *Blind*, la geometria della *Staccionata bianca* o l'astrazione di luci e ombre in cui il referente fotografico rimarrà inconoscibile. Alfred Stieglitz nacque ad Hoboken nel New Jersey, il 1° gennaio 1864, da una ricca famiglia di ebrei tedeschi. Studiò fotografia a Berlino dove si interessò principalmente ai processi di stampa ed alla fotografia pittorialistica europea. Nel 1887 vinse il primo premio, al concorso Holiday Work indetto dalla rivista inglese *The Amateur Photographer*, con dodici fotografie scattate durante un soggiorno estivo in Italia. Nel 1890 tornò a New York dove, nella società di famiglia la Heliochrome Company, imparò il processo della fotoincisione che permetteva di riprodurre le fotografie su libri e giornali

stamandole da un cliché di rame. Attento al dibattito sulla fotografia e sull'arte che andava sviluppandosi in Europa, Stieglitz ricopri, nell'ultimo scorcio di secolo, incarichi di responsabilità quale direttore di riviste (*Camera notes*) e di società fotografiche. Il 17 febbraio 1902 fondò insieme ad Alvin Langdon Coburn, John G. Bullock, Frank Eugene, Gertrude Käsebier, Eduard J. Steichen, Clarence H. White ed altri la Photo-Secession che si proponeva tre obiettivi: di far progredire la fotografia come espressione pittorica, di promuovere incontri e associazioni fra gli americani che praticassero l'arte o vi fossero interessati, di organizzare esposizioni non limitate alle produzioni della Photo-Secession o alle opere americane. Successivamente alla costituzione di Photo-Secession, Stieglitz fu incaricato dal National Arts Club di organizzare una mostra dal titolo *American pictorial photography* che ricevette critiche contrastanti, da chi si dichiarò entusiasta e da chi condannò la mostra come una pretenziosa esibizione di imitazioni di dipinti. L'anno successivo, nel gennaio del 1903, abbandonata *Camera Notes*, fondò la raffinata e lussuosa rivista *Camera Work*. La copertina era disegnata da Steichen nello stile dell'art nouveau ed ogni numero,

Stieglitz e i fotografi di Camera Work
Roma
Palazzo delle Esposizioni
fino all'8 aprile

Alfred Stieglitz
«Pioggie primaverili»,
New York (1911)
In alto
Alvin Langdon Coburn,
«Dopo la tempesta»
(1906)



stampato in mille copie, conteneva le opere riprodotte in fotoincisione su carta giapponese. Della rivista uscirono cinquanta numeri, dal 1903 al 1917, e sin dall'inizio vennero accostati con disinvoltura articoli di critica ad articoli di tecnica fotografica, alternandosi a poesie, aforismi e recensioni. Si annoverarono tra i suoi collaboratori, George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Maurice Maeterlinck, Gertrude Stein ed Henri Bergson. Dal 1905 al '17, alla rivista si aggiunse l'attività della Galleria 291, sulla Fifth Avenue a New York dove espose, oltre i fotografi del gruppo, artisti europei, alcuni per la prima volta, quali Matisse, Picasso, Rodin, Kandinsky, Toulouse-Lautrec. Gli storici dividono il periodo di vita di *Camera Work* e di attività della galleria in tre periodi: quello iniziale (1903 - 1908) che vide i secessionisti impegnati nella battaglia per il riconoscimento ufficiale della fotografia come arte in America e che coincide con il pittorialismo; gli anni centrali (1908-1913) forse quelli più importanti ed interessanti perché caratterizzati da una intensa sperimentazione e confronto con le avanguardie europee ed infine il periodo conclusivo, la fase discendente della parabola del movimento della Photo-Secession (1914-1917), con l'entrata sulla scena fotografica di Paul Strand allievo di Charles Caffin che lo avvicinò all'arte orientale e di Lewis Hine che aveva documentato e denunciato le condizioni di vita degli immigrati e del lavoro minorile, agli inizi del secolo. La «Straight photography» di Strand segnò una svolta fondamentale nell'estetica di *Camera Work*, tagliò via il flou ottocentesco, la città non era più avvolta in romantiche nebbie ed il segno divenne nitido: «brutally direct». L'estrema semplificazione della forma pose la fotografia di Strand in un rapporto diretto, mai subalterno o imitativo col cubismo. La fotografia americana aveva intrapreso la via di uno sviluppo autonomo del proprio linguaggio e come precisò lo stesso Strand sulle pagine di *Camera Work*: «Dopotutto l'esistenza di un mezzo si giustifica da sé e i confronti con la potenzialità di altri strumenti espressivi sono inutili e irrilevanti».

Da Lubitsch ai fratelli Marx, da Chaplin a Jerry Lewis: in un libro Guido Fink ricostruisce la storia di opere e autori alla ricerca di uno specifico filone cinematografico «jewish»

Allen e i suoi profeti: il canone ebraico nel cinema Usa

Marco Bevilacqua

Esiste un filone ebraico nel cinema americano? Ovvero, nella storia della produzione hollywoodiana si possono identificare registi e attori che alla cultura semitica si siano esplicitamente ispirati? Se solo pensiamo a nomi di cineasti ebrei come Ernst Lubitsch, William Wyler, Otto Preminger, Billy Wilder, Joseph L. Mankiewicz, o a divi (anch'essi di ascendenza ebraica) come i fratelli Marx, Edward G. Robinson, Lauren Bacall, Fred Astaire, Kirk Douglas, Jerry Lewis, lo stesso Chaplin, sembrerebbe proprio di poter rispondere affermativamente al quesito. Ma Guido Fink, autore di un bel saggio dedi-

cato alla tradizione ebraica nel cinema americano (*Non solo Woody Allen*, Marsilio, pagine 300, euro 24,79), ribalta il problema e si chiede se negli Stati Uniti sia esistita o esista realmente una cultura ebraica chiaramente connotata e identificabile come fonte di ispirazione per i cineasti, o se piuttosto non sia stato proprio il cinema, nel corso del XX secolo, ad aver alimentato in maniera decisiva (e in un certo senso «reinventato») questa cultura. La questione non è di poco conto, perché ne sottende altre. Innanzitutto, bisognerebbe capire esattamente cosa si intenda per cinema American-Jewish, così come oggi viene definito dagli studiosi d'oltreoceano. È il cinema degli autori ebrei o semplicemente il cinema che parla di tematiche ebraiche? In altri termini: esiste un «canone ebraico» nel cinema

americano, così come esso è stato rintracciato, per esempio, in letteratura, nei libri di Singer, Salinger, Bellow, Malamud? In realtà, sostiene Fink, la mancanza di precisi temi qualificanti in qualche modo rende indefinibile il campo d'indagine. Il cinema è soprattutto immagine, e verso l'immagine la tradizione giudea ha sempre nutrito diffidenza (il pericolo di idolatria). D'altro canto, è vero anche che dell'immagine gli ebrei hanno avuto molto bisogno, in epoca recente, per fissare nella memoria le vicende tragiche in cui il loro popolo è incorso. Sono solo due aspetti di un quadro pieno di rimandi e di apparenti contrasti. Fink apre numerose porte, esplora piani diversi, suggerisce assonanze, ma non fornisce una univoca chiave di lettura, per il semplice fatto che

probabilmente non esiste. Come il noir non è un genere cinematografico, ma un sottile filone tematico che attraversa contenuti ed estetica di pellicole classificate a seconda dei casi come gialli, thriller, drammi o addirittura cartoni animati, così l'«ebraismo» nel cinema non è un marchio di fabbrica in cui affiora una cultura d'origine universalmente riconosciuta. Eppure, i tratti comuni e le similitudini esistono, e spesso sono rintracciabili dal pubblico. Forse, suggerisce l'autore, dovremmo partire dall'idea di studiosi come Luca Zevi di un carattere «non sostanziale e policentrico» dell'ebraismo, che in qualche modo ne spiega l'assenza di connotazione geografica. Ecco perché al centro della cultura yiddish c'è innanzitutto la parola, magari manipolata, di-

storta, magmatica (e in questo Groucho Marx era inarrivabile), ma comunque sempre in grado di «dettare le uniche regole possibili - del resto precarie e poco affidabili - in un mondo assurdo». Questo, però, non significa che il filone ebraico nel cinema americano si regga solo sulla parola. E qui sta un'altra contraddizione: il più conosciuto cineasta ebraico, oggi, è proprio Woody Allen, e proprio grazie a lui tra i grattacieli di Manhattan «il nomadismo ebraico ha trovato un suo habitat». Il suo film-manifesto è *Zelig*, parabola dell'ansia di integrazione del popolo israelita, ma anche del mimetismo ebraico, quello stesso mimetismo che evidentemente, nel corso del Novecento, ha reso possibile una progressiva presa del «potere» del mondo dello spettacolo da parte

dell'intelligenza ebraica. In conclusione, Fink ci insegna che ricostruire la fitta trama di interscambi culturali che ha dato vita a una visione «ebraica» del cinema d'oltreoceano è impresa affascinante e ardua, che può offrire risposte apre il campo ad ulteriori domande. Quasi a evocare la precarietà, l'assenza di certezze, l'eterna ansia da perdita di radici che affligge storicamente gli ebrei. Ma forse i celebri registi della tradizione ebraica americana (tutti di origine europea, com'è logico) si sono tutti, prima o poi, abbeverati a una fonte antica, evocata dalla frase pronunciata da un personaggio di *Wonderland*, film del 1970 di Paul Mazurski: «Se vuoi fare un film, leggi la Bibbia. Ogni pagina è un film bell'e fatto».