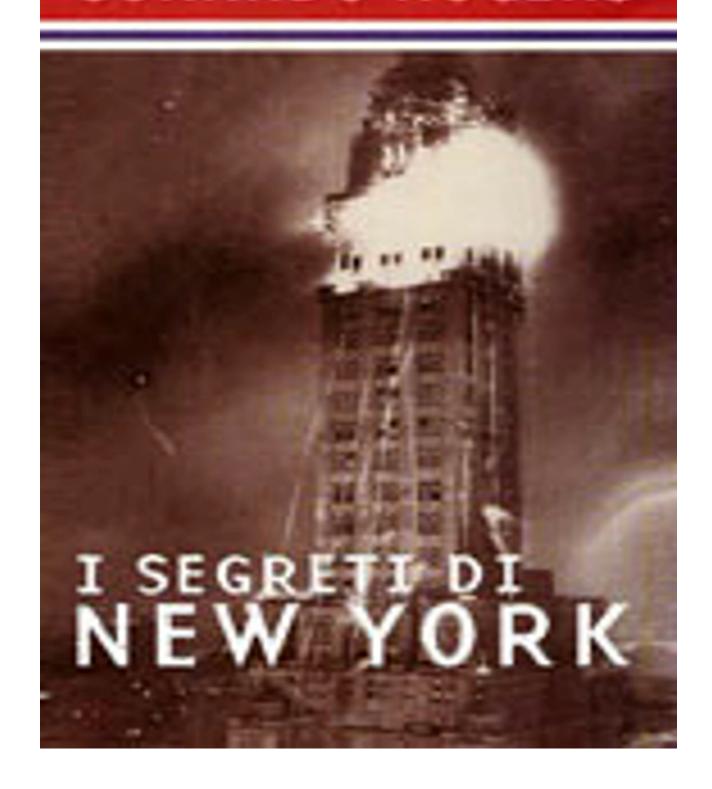
CORRADO AUGIAS



Corrado Augias

I segreti di New York

Storie, luoghi e personaggi di una metropoli

Milano, Mondadori, 2000

http:www.corradoaugias.net http:www.mondadori.com/libri

I - Una dama di nome Libertà

Siamo a bordo dell'Isère, nave militare della marina francese, che ci sta portando dall'Europa al Nuovo Mondo. Abbiamo levato l'ancora da un porto della Normandia il 21 maggio (1885) scortati dall'incrociatore americano U.S.S. Flore, ma il nostro viaggio è cominciato, via terra, al numero 25 di rue de Chazelles, nel XVII arrondissement parigino. Abbiamo affrontato la traversata atlantica diretti al porto di New York, dove stimiamo di attraccare, se il mare ce lo consentirà, all'alba del 17 Giugno. Il ponte e gran parte della stiva sono occupati da trecento casse, rigorosamente catalogate; ognuna contiene un frammento di una statua colossale che dovrà essere assemblata ed eretta su un'isoletta, Bedloe's Island, che si trova nel mezzo della baia di New York. Perché tale viaggio fosse possibile, perché la statua venisse realizzata, ci sono voluti quasi quindici anni di sforzi di ogni genere, politici, finanziari, diplomatici. Ora è fatta, l'impresa è riuscita, resta la sua storia che vale la pena di raccontare.

La statua della Libertà è uno di quei monumenti addirittura logorati dall'uso, come il Colosseo a Roma o la Tour Eiffel a Parigi, eppure poco conosciuti; uno dei grandi oggetti mitici sparsi per il mondo di cui si ricorda l'aspetto esteriore ignorando quasi sempre il resto, cioè le ragioni per le quali sono stati concepiti ed eretti. Eppure le circostanze in cui quell'immensa statua è venuta al mondo, l'avventura della sua costruzione, le allusioni e i riferimenti nascosti nei suoi cinquanta metri d'altezza e ottanta tonnellate di rame, tutto ciò fa parte d'una storia affascinante che racchiude molti di quegli aneliti politici, di quei valori ideali e dello spirito d'intrapresa tipici degli anni finali del XIX secolo.

Questa vicenda ci porterà dal cuore di Parigi alla costa atlantica del Nuovo Mondo, dalla Belle Epoque alla Nuova Frontiera, dall'atelier di uno scultore in cerca di ispirazione e di incarichi al brulicante porto di New York che molti europei considereranno, anche grazie a quella statua, the golden door, la porta d'oro del Nuovo Continente.

Dello scultore Frederic-Auguste Bartholdi, che ne è l'autore, si possono vedere a Parigi alcuni bei monumenti. Tra gli altri, la doppia statua dedicata ai generali La Fayette e Washington che alla fine del 1895, data in cui venne collocata, si stringono calorosamente la mano in place des Etats-Unis; e il fierissimo leone, verde nella sua patina bronzea, dedicata "A la defense nationale" che al centro di place Denfert-Rochereau ricorda gli eroici difensori di Belfort (Alto-Reno) e il loro comandante, colonnello Denfert-Rochereau, sacrificatisi durante la guerra franco-prussiana del 1870. La Francia è sconfitta, ma il leone drizza il capo e ruggisce pensando a future vittorie: una nazione per il momento vinta ma non doma. Già in questo leone è racchiusa insomma una complessa simbologia politica; ma nella statua della Libertà i riferimenti sono ancora più numerosi. Un altro monumento di Bartholdi stabilisce un legame tra vecchio e nuovo mondo: è quello dedicato al generale Lafayette ed eretto a New York, in Union Square, nel 1876.

Bartholdi nasce nel 1834 in Alsazia, a Colmar (dove si può tuttora visitare la casa avita), muore settantenne a Parigi nel 1904. Scultore di stile vigoroso, popolare di un realismo appena attenuato, le sue allegorie non conoscono grandi rimandi simbolici e anche per questo sono facilmente interpretabili. Patriota, repubblicano, massone, Bartholdi è stato un sincero amante della libertà. Dopo la disfatta di Sedan che costa a Napoleone III l'impero, vengono cedute alla Prussia l'Alsazia e una parte della Lorena. L'artista ne soffre come d'una mutilazione personale, un vero sincero dolore reso più acuto dal fatto che, mentre lui s'è ormai traferito a Parigi, sua madre, rimasta nella vecchia casa di Colmar, viene a trovarsi in territorio occupato. Per strano che sembri, tra le cause remote della statua della Libertà ci sono anche quella sconfitta e la tempesta militare e politica che ne seguì. Anche se la prima idea del monumento è venuta a Bartholdi prima dei tragici avvenimenti del 1870-71, sicuramente il progetto è maturato nel giro di quegli anni, pieni di mutamenti sia per l'Europa che per gli Stati Uniti. In America la guerra civile tra Sud e Nord, durata quasi cinque anni (1861-65) e costata seicentomila morti, s'è appena conclusa con un ultimo gesto scellerato, l'assassinio di Abraham Lincoln. La Francia esce umiliata e stremata dal conflitto con la Prussia. La sola giornata di Sedan è costata al paese ottantatremila prigionieri e cinquanta pezzi d'artiglieria. Quella guerra infelice, quidata da un uomo inferiore alle sue ambizioni (Napolèon le Petit, l'aveva battezzato con sarcasmo Hugo), è

l'ennesimo segno di inquietudine di un paese che dopo il trauma della rivoluzione (1789) non è più riuscito a trovare un suo equilibrio. In sessantatré anni i francesi passano da una monarchia costituzionale alla prima repubblica, poi al direttorio, al consolato, all'impero napoleonico, a due altre monarchie, alla seconda repubblica rovesciata da Napoleone III ed infine ad un secondo impero, parodia del primo. Quando un grande sistema nazionale conosce una profonda crisi politica (e questo non riguarda solo la Francia di allora) i tempi per trovare un nuovo equilibrio sono sempre penosamente lunghi. In questo turbolento periodo c'è tuttavia una piccola e fragile coincidenza che accomuna Francia e Stati Uniti. All'origine della Rivoluzione dell'89 ci sono stati anche gli enciclopedisti, uno dei più significativi movimenti intellettuali della storia europea. Anche alle radici del movimento abolizionista americano c'è un libro, "La capanna dello zio Tom" di Harriet Beecher Stowe che con il suo lacrimoso populismo contribuisce alla diffusione popolare delle idee democratiche e antischiaviste. Il regime politico americano ha attirato l'attenzione del geniale pensatore francese Alexis de Tocqueville (1805-59) che nel suo "La démocratie en Amérique", classico del pensiero politico liberale, esamina i grandi vantaggi, e i rischi, della democrazia nel funzionamento d'una società moderna, reclamando libertà per gli individui e per le loro iniziative. Tra gli allievi di Tocqueville si conta Edouard-Ren, Lefebvre de Laboulaye, professore di diritto comparato al Collège de France, liberale convinto, grande sostenitore della causa americana, critico, anche dalla cattedra, del regime napoleonico. È uno degli uomini

I sentimenti filoamericani diffusi tra gli intellettuali francesi affondano d'altronde in precisi precedenti storici e militari. Il generale Lafayette ha combattuto al fianco di George Washington durante la rivoluzione del 1776 che ha portato all'indipendenza del paese dalla Gran Bretagna e alla nascita degli Stati Uniti d'America.

che avranno peso determinante nella vicenda della statua.

4 luglio 1776, giorno dell'Indipendenza: ecco un'altra data che bisogna tenere a mente per collocare nel suo giusto contesto la statua. Terminata la guerra civile, suturate bene o male le ferite, gli Stati Uniti si apprestano appunto a celebrare il primo centenario della loro nazione: 1776-1876.

Ma se queste sono le premesse intellettuali, molto diverse, meno calde, sono le effettive relazioni politiche. Durante la guerra franco-prussiana, gli Stati Uniti sono rimasti in pratica alla finestra se si eccettuano alcuni aiuti umanitari inviati alla popolazione parigina durante l'assedio. Le turbolenze e le ambizioni francesi piacciono poco sull'altra sponda dell'Atlantico, per di più Napoleone III ha commesso l'errore di simpatizzare per i Confederati del Sud durante la guerra civile e di non nasconderlo. Sono la parte arretrata del paese, sono anche quelli che hanno perso la guerra.

È in queste condizioni che gli intellettuali progressisti riuniti intorno al professor Laboulaye tornano con insistenza sull'idea di preparare un grande, significativo dono della Francia da inviare per il primo anniversario dell'indipendenza americana. Si comincia a concepirne anche il possibile tema: la Libertà che illumina il mondo.

Frédéric-Auguste Bartholdi è tra i più assidui nella cerchia intorno a Laboulaye. La vita di uno scultore non è facile nemmeno in quel periodo, sebbene le più o meno giovani nazioni europee ricerchino, anche attraverso la statuaria e la pittura, una loro plausibile identità allegorica. Bartholdi ascolta le infiammate perorazioni in difesa della libertà, vi partecipa in quanto alsaziano, ma deve anche tener conto della sua precaria condizione di artista alla ricerca di commissioni per sopravvivere. La sua inclinazione lo porta a prediligere lavori di grandi dimensioni: è rimasto molto impressionato, durante una visita in Egitto, da opere colossali come la Sfinge e le Piramidi, ha lungamente studiato il lavoro di Fidia, uno dei massimi scultori dell'età di Pericle che nel suo atelier ateniese ha creato la statua crisoelefantina di Atena e concepito per il tempio di Olimpia un colossale Zeus: alto circa quattordici metri, considerato dagli antichi una delle sette meraviglie del mondo. Come mostrano chiaramente le riproduzioni su monete, la figura di Zeus è seduta su un trono preziosamente decorato. La

Come mostrano chiaramente le riproduzioni su monete, la figura di Zeus è seduta su un trono preziosamente decorato. La statua di Atena vergine è alta circa dodici metri, e la dea regge nella destra, protesa, una vittoria, ha una lancia appoggiata alla spalla sinistra, ai piedi lo scudo. Altro esempio formidabile dell'antichità è la statua leggendaria detta "Colosso di Rodi". Alto quaranta metri, il gigante se ne sarebbe stato a gambe larghe, i piedi appoggiati sull'estremità di due moli, all'imboccatura del porto, reggendo alta una fiaccola. Tali le sue dimensioni che le navi entravano e uscivano passando tra le sue gambe. Nell'Europa moderna, sull'esempio degli antichi, una certa voga della statuaria di tipo colossale non è mai venuta meno dopo il Rinascimento italiano. Nel 1697, lo scultore G.B. Crespi erige in Arona (Lago Maggiore) una gigantesca statua di San Carlo Borromeo, alta ventotto metri, su un piedistallo che a sua volta ne conta dodici. Dopo la vittoria sulla Francia, per fare un altro esempio, il governo prussiano commissiona allo scultore J. Schilling una statua raffigurante la Germania che, alta dieci metri e posta in cima a un colossale piedistallo, viene poi collocata a Rudesheim, sulla riva del Reno, il capo cinto di lauro, la mano sinistra sull'elsa d'una spada smisurata, la destra levata in alto, lo squardo alla sponda opposta in direzione della Francia nemica e umiliata. Ma tra gli avvenimenti che possono aver indirizzato le idee di Bartholdi bisogna mettere anche imprese d'altro tipo. Per esempio l'apertura del canale di Suez (1869), sia per il gigantismo dell'opera stessa, guidata dal francese Ferdinand de Lesseps, sia perché lo scultore intendeva proporre al kedivè d'Egitto, Ismail Pascià, il progetto d'un immenso faro-statua da collocare all'imboccatura del canale. Il monumento, intitolato "L'Egitto porta la luce all'Asia", doveva raffigurare una donna che alza una grande fiaccola. La somiglianza con la statua della Libertà, come si vede, è notevole. Questo tipo di progetti colpiscono ancora oggi per la loro sintonia con lo spirito del tempo al quale si devono opere destinate a stupire per il loro ardimento, oltre che per l'indiscutibile utilità. I trafori sotto le più alte montagne d'Europa, l'apertura di una via d'acqua che evita la circumnavigazione dell'Africa, il viadotto ferroviario di Garabit in Francia, il cui arco centrale ha una luce

di centottanta metri, l'apertura a New York (1883) di un ponte di quasi due chilometri che, scavalcando l'East River, unisce le

sponde di Brooklyn e di Manhattan; qualche anno più tardi, l'inaugurazione della prima linea ferroviaria che attraversa dall'Atlantico al Pacifico l'intero continente e ancora la posa del primo cavo telefonico sottomarino attraverso l'Atlantico. Sono tutte opere senza precedenti, che negli ultimi decenni dell'Ottocento danno la sensazione che l'ingegneria e la tecnica siano in grado di dominare il mondo e di mettere sotto controllo le forze più brutali e potenti della natura. Per la prima volta la tecnologia, l'impiego ardimentoso del ferro, supera le proprie funzioni tecniche per farsi ideologia e politica attraverso l'esaltazione dello spirito capitalistico e affermando sull'intero pianeta la supremazia della civiltà occidentale. Quelli sono infatti anche anni di grandi scoperte, spedizioni geografiche, vaste espansioni territoriali, mutamenti profondi nella vita degli individui. Il dominio dell'uomo occidentale si estende ai due continenti dell'Asia e dell'Africa, le imprese belliche e coloniali, scientifiche e tecnologiche, si confondono e si sovrappongono in un'atmosfera da "Ballo Excelsior", portate da un'onda travolgente di fiducia che per qualche decennio sembra dischiudere le più luminose certezze alle sorti magnifiche e progressive del mondo detto civilizzato. Anche la statua della Libertà è figlia di quel tempo e dell'aria che vi si respira. Ma se questa è l'aria del tempo, la sua fisionomia complessiva quale noi possiamo cogliere e valutare dalla nostra prospettiva disincantata di "posteri", diverso è ovviamente vivere in mezzo a quegli avvenimenti, lottare per la riuscita della propria idea, patire le contraddizioni quotidiane e l'esito imprevedibile di eventi tumultuosi.

Quali che siano i piani di Bartholdi, la guerra franco-prussiana del '70 li manda in pezzi. La disfatta di Sedan trascina con sé la rovina dell'impero, la nascita di una nuova repubblica, la continuazione - inutile - della guerra contro la Prussia alla quale l'artista prende brevemente parte, volontario in un battaglione comandato da Giuseppe Garibaldi che, nemico giurato di re e imperatori, è corso a offrire il suo braccio e la sua esperienza alla Francia repubblicana. È un breve episodio che bisogna però ricordare perché dalla guerra perduta e dall'occupazione dell'Alsazia lo spirito repubblicano di Bartholdi esce rafforzato, al punto che nel maggio 1871 decide di passare dalle discussioni ai fatti. Il giorno 8 annuncia in una lettera a Laboulaye la sua intenzione di recarsi negli Stati Uniti e aggiunge: "Ho la sensazione che questo sia un buon momento per fare quell'escursione di cui ho avuto occasione di parlarle: mi sento pronto ad andare negli Stati Uniti alla fine di questo mese". Chiedendo all'insigne professore alcune lettere di presentazione per i suoi conoscenti americani, l'artista si augura "di stabilire delle relazioni con amanti dell'arte che portino alla commissione di importanti lavori ma, soprattutto, spero di poter realizzare i miei piani per il monumento in onore dell'Indipendenza". Non alla fine del mese ma poco dopo, l'8 giugno, Frédéric-Auguste lascia la Francia a bordo del vapore "Pereire".

Il "Pereire" entra nella rada di New York all'alba del 21, dopo tredici giorni di navigazione. Bartholdi, emozionato, scrive: "L'immagine che si presenta agli occhi di un passeggero che arriva a New York è splendida. Quando, dopo alcuni giorni di viaggio, l'aurora perlacea di uno splendido mattino rivela la magnifica scena di queste grandi città (New York e Brooklyn), di questi fiumi che si allungano fin dove l'occhio riesce ad arrivare, ornati dalla presenza di alberi maestri e navi a vapore, quando ci si sveglia nel bel mezzo di quel mare interno disseminato di vascelli che sciamano come una folla in una pubblica piazza...". Il suo entusiasmo è al massimo, non lo abbandonerà più. Non è però un entusiasmo cieco, al contrario è molto perspicace. Proteso verso il panorama che gli si apre davanti, i suoi occhi certamente febbrili individuano il posto dove la sua statua potrebbe sorgere. Scriverà più tardi: "È certamente qui che la statua deve sorgere, qui dove chi arriva ha la sua prima visione del Nuovo Mondo". Preciserà anche: "Ho individuato un posto magnifico. Si chiama Bedloe's Island, nel bel mezzo della baia. Ho eseguito uno schizzo di come il monumento apparirebbe se vi fosse collocato. L'isola appartiene al governo, e si trova su territorio nazionale che appartiene a tutti gli Stati, giusto di fronte agli stretti che sono, per così dire, la porta d'ingresso dell'America".

Il primo soggiorno di Bartholdi negli Stati Uniti è denso di incontri fruttuosi. Grazie alle commendatizie di cui è fornito riesce a vedere molti tra gli americani più autorevoli, dal presidente in carica Ulysses S. Grant al poeta laureato Henry W. Longfellow. dai senatori ai giornalisti più autorevoli. Ovunque vada, chiunque incontri, lo scultore francese cerca di stimolare la formazione di gruppi di "opinion leaders" (diremmo oggi) in grado di appoggiare concretamente il suo progetto. Visita Philadelphia, Boston, Chicago, Washington, Denver, Salt Lake City, San Francisco, un tour lunghissimo che lo porta da una costa all'altra di quella nazione-continente. La sua permanenza si protrae per circa sei mesi, fino all'inizio del 1872. Sulla nave che lo riporta in Europa Bartholdi può dirsi ragionevolmente certo di due cose: gli americani sono interessati in modo rassicurante al suo progetto, gli hanno anche fatto capire con la loro schiettezza che per poter passare da un sincero interessamento teorico al sostegno pratico è necessario che il progetto acquisti maggiore visibilità. In altri termini, nemmeno un dollaro uscirà dalle loro tasche fino a quando la statua non diventerà un monumento e un motivo di richiamo in qualche modo visibile. Non si potrebbe immaginare un momento peggiore per un progetto di quelle dimensioni. La Francia è retta da un regime repubblicano provvisorio, instaurato subito dopo la caduta di Napoleone III; diventerà la vera Terza Repubblica solo nel 1875. Il paese esce da una disfatta e da un traumatico cambio istituzionale. In quelle condizioni chiedere impegno, fiducia e fondi per far avanzare un tale progetto è impensabile. Nonostante le circostanze appaiano a tal punto negative, Bartholdi continua a lavorare all'idea, mentre dà corso, per vivere, alle varie richieste che arrivano al suo atelier. La tenacia, l'essere quasi abitati dalla propria idea, è una dote alla quale si pensa di rado riferendosi a un artista. Eppure sarebbe possibile scrivere un'intera storia dell'arte solo con gli esempi di artisti che hanno saputo affrontare le difficoltà e vincerle. Situazioni del genere sono anzi così frequenti da confermare la vecchia idea che anche la tenacia, non meno dell'inventiva, dell'abilità tecnica e dello stesso

genio, rientri in quella dote complessiva che si chiama creatività. Per Bartholdi continuare a lavorare vuol dire soprattutto precisare le linee portanti della statua, raffigurarsela in modo compiuto, almeno nella mente.

Lo scultore è consapevole che il monumento, se dev'essere visibile già da lontano, deve presentarsi come una massa compatta, per così dire povera di dettagli e di accessori. La figura dev'essere come un tutto unico e impressionare già a prima vista per la sua maestosa imponenza. La qualità di un tale monumento non è la raffinatezza ma la visibilità, ci si aspetta che dia un immediato risalto al simbolo che vuole incarnare ed esprimere. La statua della Libertà possiede senz'altro queste caratteristiche, anche se è possibile che una parte rilevante l'abbia giocata la stessa ispirazione dell'artista la cui predilezione per un modellato compatto, quanto meno nella statuaria politica, si può chiaramente vedere come nel Leone di Belfort. La collocazione della statua al centro della baia di New York fa subito pensare a una donna ritta in piedi, anche se molto spesso nell'antichità la Libertà, la Giustizia e la Sapienza sono state raffigurate da donne maestosamente sedute. In piedi e per di più con il braccio destro levato, anche in questo caso secondo una raffigurazione classica. Nel pugno stringe una torcia con una funzione certo simbolica (la Libertà che illumina il mondo, appunto) ma anche pratica, dal momento che una luce sospesa a qualche decina di metri dal pelo dell'acqua può diventare un utile punto di riferimento per i naviganti. Concepire la forma era però ancora poco, rispetto alla complessità tecnologica e politica dell'opera. La parola "libertà" esprime uno di quei grandi concetti-quida che possono essere visti da molte prospettive diverse e riempiti di contenuti anche molto distanti tra loro. La libertà che quida il popolo alla riscossa (come nel celebre e veemente quadro di Delacroix), la libertà degli schiavi che spezzano le proprie catene, la libertà dei proletari immaginati da Marx, che è soprattutto la libertà dal bisogno, per cui di catene soltanto metaforiche in questo caso si tratta. La libertà come un bene da conquistare con le armi. come avevano fatto gli americani che s'erano guadagnati sul campo il passaggio dalla condizione di coloni a quella di popolo libero. A quale libertà tra le tanti Bartholdi avrebbe dato forma? L'unica idea certa fin dall'inizio è che la massa dovrà essere compatta e ben visibile. Non è molto per cominciare, anche se Bartholdi si dice certo che la statua potrà evocare solo per assonanza la libertà americana, "che dopo cento anni di ininterrotta esistenza dovrebbe apparire non come un'intrepida fanciulla, ma come una donna ormai matura, calma, che avanza con il passo leggero e sicuro del progresso". In altre parole la libertà divenuta ordinamento e legge, non la libertà come anelito al cambiamento, affermazione rivoluzionaria. Dei vari elementi che nella simbologia e nella statuaria classica contribuiscono a creare l'immagine della libertà, uno è sicuramente sopravvissuto, il curioso copricapo noto come berretto frigio che all'origine veniva dato agli schiavi nel momento in cui erano elevati alla condizione di liberti. Durante la Rivoluzione francese e la Comune di Parigi il berretto era tornato di attualità, diventandone uno dei simboli principali; e veniva prevalentemente associato, anche nell'immaginario, ai momenti più sanguinosi di quegli eventi. L'ipotesi d'un berretto frigio con il quale ricoprire il capo della statua rimane in vita abbastanza a lungo da suscitare alcune polemiche sulla sua opportunità. È lecito inserire un dettaglio di sapore rivoluzionario in una statua che dovrà impersonare la libertà in un così diverso significato? "La statua simbolo della libertà" dice Laboulaye "deve significare che la libertà vive solo nella verità e giustizia, nella luce e nella legge. Questa è la libertà che vogliamo e che resterà per sempre simbolo di alleanza tra l'America e la Francia". Nobili parole che però non risolvono il problema di come coronare il capo della statua, una volta accantonata l'idea dell'inopportuno berretto frigio. La soluzione scelta da Bartholdi è sotto gli occhi di tutti: sette raggi che si irradiano nello spazio partendo dalla testa, un'invenzione sicuramente felice che ha varie fonti d'ispirazione. Alcune immagini per esempio mostrano che il capo del leggendario "Colosso di Rodi" era circondato da raggi. Canova in alcune sue statue, tra cui quella della Fede sul monumento a Clemente XIII in San Pietro, ha adottato una soluzione analoga: una serie di raggi che coronano il capo della figura. Un altro importante influsso è derivato dalla simbologia massonica, organizzazione alla quale Bartholdi era affiliato. I raggi del sole nascente come simbolo di illuminazione e di riscatto appartengono tanto alla massoneria quanto al socialismo. La massoneria del resto ha una parte di rilievo sia nella nascita degli Stati Uniti (Lafayette era un affiliato della loggia detta degli "Amici dell'Umanità") sia nel consolidamento della Terza Repubblica dopo la caduta di Napoleone III. Il sole, e i suoi raggi, sono immagini importanti nella simbologia massonica, come testimonia anche una frase del loro rituale che recita: "Il Grande Architetto dell'universo ha dato al mondo il Sole per illuminarlo e la Libertà per sorreggerlo". Il capo della statua incoronato dai raggi del sole avrebbe reso con ogni dovuta evidenza un simile concetto.

Un altro problema che si pone all'autore sono i simboli ai quali affidare la rappresentazione visiva dell'idea che la statua dovrà raffigurare. La mano destra leva alta la fiaccola: qui la soluzione è quasi obbligata da un punto di vista sia simbolico sia pratico. Che cosa mettere nella mano sinistra è però un problema più delicato. La prima idea di Bartholdi è la più semplice: un fascio di catene spezzate. La libertà trionfa quando i vincoli della schiavitù, sia reale che metaforica, giacciono infranti ai suoi piedi. La simbologia del tempo è piena di riferimenti del genere; indulgervi significherebbe cedere a un luogo comune un po' logoro ma molto immediato. Gli amici consigliano però allo scultore di riflettere sul dettaglio delle catene. Dopo un secolo di indipendenza, gli Stati Uniti non hanno bisogno di essere incitati alla libertà già acquisita, né che quella acquisizione ormai lontana venga solennemente ricordata. Al contrario, l'immagine delle catene potrebbe richiamare una concezione diremmo oggi "movimentista" della libertà che è esattamente il contrario di ciò che sia i sostenitori della statua sia i futuri sponsor americani auspicano. Dai disegni eseguiti dallo stesso Bartholdi si vede che l'idea delle catene viene progressivamente, forse a malincuore, abbandonata. Dapprima esse finiscono ai piedi della statua, come mostra un bozzetto esposto al museo della città di New York, in una seconda fase spariscono del tutto. Al loro posto compare, nella mano sinistra, il grande libro della

legge con incisa la data del 4 luglio 1776, giorno dell'Indipendenza. La legge come simbolo di mature istituzioni democratiche, di tranquillo progresso nell'ordine e, ancora una volta, omaggio alla simbologia dei liberi muratori che, allora, come anche ai tempi di Mozart, erano tra i più convinti fautori delle magnifiche sorti e progressive dell'umanità.

Precisata l'idea della statua si era appena alla metà, forse nemmeno, del cammino. Di quale materiale un tale gigantesco monumento avrebbe dovuto esser fatto? Di pietra? Di bronzo? Quale peso e quali costi i materiali tradizionali avrebbero implicato? Fusa nel bronzo, una statua di quelle dimensioni avrebbe raggiunto le trecento tonnellate, con tutti i consequenti problemi di stabilità, di dimensioni del piedistallo e delle sue fondazioni. Il modello si potrebbe dire tecnologico viene all fine ricavato da una statua già esistente, quella del San Carlo Borromeo, opera, come si è visto, dello scultore G.B. Crespi. Le dimensioni sono gigantesche: compreso il piedistallo, la figura si eleva di quasi guaranta metri dal suolo: le braccia sono lunghe dieci metri, il naso misura da solo un metro, tutto il resto è in proporzione. La tecnica usata da Crespi sembra molto adatta al caso, unendo solidità, leggerezza e un'esecuzione molto precisa, anche se a capo di un lungo procedimento. Si tratta di combinare tra loro pannelli di rame martellati in scala 1:1 su un modello in gesso, assicurati gli uni agli altri da ribattini metallici, una specie di involucro vuoto, una buccia che - nel caso del San Carlo - viene sorretta all'interno da una costruzione in laterizio con al centro un vano cavo nel quale è stata ricavata una scala. Adottato il materiale, si tratta di mettere a punto un appropriato metodo di lavoro. Il primo modello è realizzato in gesso nella proporzione di un sedicesimo dell'opera finita. Il secondo, in parte corretto dall'autore, è due volte più grande. Un ulteriore modello raggiunge una proporzione pari a un quarto del finito. Segato in porzioni equivalenti, questo modello in scala 1:4 serve di base per elaborare le parti equivalenti finalmente plasmate nella dimensione definitiva, grazie a un complesso reticolo di misurazioni ortogonali. A guesto punto la statua, tutta ancora di gesso, giace sezionata in trecento pezzi e su ognuno di questi Bartholdi continua a lavorare, levigando, modificando i dettagli, studiando la perfetta giunzione delle parti. La fase ulteriore è opera di un piccolo esercito di abili carpentieri. Per ognuna delle parti si ricava un "negativo" in legno: lavoro paziente di ascia e scalpello, di infinite prove e misure, fatto in modo da garantire che ogni forma in legno, per ogni singola porzione, aderisca perfettamente alle sporgenze e rientranze dell'originale in gesso. Ognuna di queste forme in legno diventa a questo punto il calco negativo di una piccola porzione della statua. Su ognuna di esse viene infine adagiato un foglio di rame dello spessore di tre millimetri, martellato pazientemente fino a farlo aderire perfettamente al calco.

Il lavoro viene eseguito a Parigi in un atelier al 25 di rue de Chazelles, di proprietà della ditta Gaget & Gauthier, specializzata in lavori di queste dimensioni. Se si pensa alla mole del manufatto si deve riconoscere che si trattò di un piccolo capolavoro di ingegno, pazienza e tecnologia. Per avere un'idea, il solo indice della mano destra, quella che sorregge la fiaccola, è lungo due metri e mezzo. Infatti i laboratori di rue de Chazelles diventano meta di reporter, fotografi e sfaccendati, tutti ugualmente incuriositi dall'opera che sta nascendo. In un pomeriggio di novembre del 1884 si reca a visitare la statua anche il grande Victor Hugo. Ormai ottantenne (sarebbe morto di lì a pochi mesi, nel maggio 1885), il volto teatralmente nobile incorniciato dalla barba candida, Hugo arriva in carrozza, acclamato al passaggio dalla folla che lo riconosce. Scende maestosamente dal suo equipaggio, stringe la mano a Bartholdi complimentandosi con lui prima di pronunciare alcune parole adatte alla circostanza: "L'immenso e inquieto mare è ora testimone dell'unione di due grandi paesi tranquilli. Questo magnifico lavoro incoraggia ciò che ho sempre amato, la pace. Tra l'America e la Francia - Francia che vuol dire Europa – possa essere questo un pegno permanente di pace".

Dobbiamo fare un passo indietro rispetto a questo emozionante pomeriggio di novembre. Nella primavera del 1876, anno del centenario americano, il lavoro di Bertholdi è ancora lontano dall'essere completato, mentre il 6 maggio è già stata fissata la sua partenza per gli Stati Uniti. Qualche giorno prima dell'imbarco, al teatro dell'Opéra si tiene una grande serata musicale per lanciare il progetto e raccogliere fondi. Charles Gounod, uno dei massimi musicisti francesi viventi, esegue una sua cantata dal titolo "La Libertà che illumina il mondo". Alle spalle dell'orchestra un grande fondale riproduce la statua come sarà a lavoro ultimato. Né la musica né la raccolta di fondi hanno il successo sperato. L'elemento più utile della serata si rivelerà proprio il fondale, che Bartholdi imbarca con sé per mostrarlo ai suoi potenziali sponsor americani. Partendo per il suo secondo giro negli Stati Uniti, lo scultore spera di essere raggiunto in tempo per il 4 luglio almeno dall'avambraccio destro della statua, con la mano e la fiaccola. Ma nemmeno questo è possibile. Il "braccio", come Bartholdi familiarmente lo chiama, sbarca sul molo di New York soltanto il 14 agosto e da quel momento viene esibito in varie città degli States. Migliaia di americani si tolgono la curiosità di entrare, beninteso a pagamento, dentro il "braccio", salire la strettissima scala a chiocciola interna per affacciarsi alla ringhiera che circonda la fiamma. Un modo per finanziare l'impresa che conosce però anche qualche momento imbarazzante. Alla fine del 1876 il "braccio" viene collocato in un angolo di Madison Square a New York, in attesa di essere reimbarcato per Parigi. Nel 1880 è ancora lì e nessuno ci fa più caso. In compenso la testa e le spalle della statua, messe in mostra di fronte al Padiglione delle Nazioni all'Esposizione universale di Parigi del 1878, suscitano entusiastici commenti. L'impegno di Bertholdi e del comitato franco-americano per trovare i fondi sufficienti alla prosecuzione dei lavori sembra riprendere slancio.

Leggera e relativamente facile da trasportare, sezionabile in trecento pezzi, la statua fatta in un vuoto guscio di rame presenta tuttavia seri problemi di statica. Il colossale monumento, piantato nel mezzo della baia di New York, torreggiante per quasi cinquanta metri, sarà esposto a sollecitazioni spaventose dovute al suo stesso volume e soprattutto agli impetuosi venti settentrionali della rada. In un primo momento Bartholdi pensa di far progettare un adeguato scheletro di sostegno al grande

architetto Eugène Viollet-le-Duc, idea che merita qualche parola di spiegazione. Molto alla moda finché è in vita, ispettore generale dei monumenti parigini, suscitatore di forti polemiche, Viollet-le-Duc è noto soprattutto come controverso ideatore di una interpretazione filologica dell'architettura medievale. Opera con accanimento restauri di tale perfezione imitativa (tra l'altro nella Sainte-Chapelle e nella stessa Notre-Dame di Parigi) da sconfinare secondo i suoi critici nella falsificazione dell'opera. L'esempio più clamoroso è probabilmente quello del castello di Pierrefonds, non lontano dalla capitale francese, a sedici chilometri da Compiègne, sul bordo di una foresta (vale la gita). Il geniale architetto vi ha in pratica ricostruiro il castello del duca d'Orléans risalente al XIV secolo, di cui era rimasto ben poco, trasformandolo in un edificio incantato di ponti levatoi, torrette, corti, mura merlate secondo una visione quasi fiabesca del Medioevo. A lui Bartholdi chiede di progettare il sostegno interno per la statua. Nel 1879 però Viollet-le-Duc viene a mancare e bisogna pensare a una adeguata sostituzione. Qualcuno suggerisce il nome di un ingegnere piuttosto noto soprattutto come specialista in strutture metalliche, un uomo che ha profondamente innovato nel campo dell'ingegneria civile e che di lì a pochi anni diventerà celebre costruendo per l'Esposizione universale del 1890 un "orrore" alto trecento metri che farà gridare allo scandalo, salvo diventare poi il simbolo di Parigi. Si tratta ovviamente di Gustave A. Eiffel, uno dei geniali innovatori nella tecnologia siderurgica di fine secolo, l'uomo capace di dare al ferro un'impronta di leggerezza quasi aerea come dimostra, forse più ancora della torre parigina, l'audacissimo viadotto ferroviario di Garabit. Per il gigantesco monumento, Eiffel concepisce una struttura di geniale funzionalità.

L'ingegnere rifiuta di prendere in considerazione un pilone centrale in muratura, come pure gli viene suggerito. Preferisce adottare una struttura in ferro formata da quattro barre leggermente convergenti verso l'alto che vanno dal livello del suolo alla base del collo. Unite solidamente tra di loro da travature incrociate, le quattro barre formano un corpo unico di forma troncopiramidale che ha una fortissima capacità di resistenza. Dall'estremità superiore parte una seconda travatura simile che sorregge il braccio destro in alto con la torcia. L'invenzione davvero geniale viene però a questo punto. Per connettere la "pelle" della statua allo scheletro interno, Eiffel disegna una serie di travetti collaterali che partendo a distanza regolare dalla struttura centrale vanno a sfiorare l'interno del rivestimento. La congiunzione tra lo scheletro e il rame è data da sottili barre piatte d'acciaio assicurate da un lato alla travatura, dall'altro ad altrettante linguette flessibili in acciaio, saldate alla superficie interna della "pelle". Si tratta di vere e proprie molle che permetteranno al metallo del rivestimento di dilatarsi o restringersi secondo la temperatura, di flettere leggermente sotto la spinta del vento, insomma di reagire in modo duttile, resistendo solidamente ma senza pericolose rigidità.

Mentre le squadre di operai e carpentieri sono al lavoro, il comitato per l'Unione franco-americana si dà da fare sia in Francia che negli Stati Uniti per reperire i fondi necessari. La mossa conclusiva di questa lunga battaglia condotta in mezzo a una certa indifferenza, nonostante le varie iniziative pubblicitarie, è la creazione di una lotteria autorizzata dal ministero degli Interni, dotata di ricchi premi che, nell'estate del 1880, consente finalmente di raccogliere la cifra necessaria. Nell'autunno dell'anno successivo l'ingegner Eiffel comincia il montaggio della struttura metallica nel cortile degli stabilimenti Gaget & Gauthier. In ottobre si tiene una cerimonia ufficiale, alla presenza dell'ambasciatore americano Levi P. Morton. Con i fondi necessari finalmente in cassaforte, i lavori procedono più speditamente. All'inizio del 1884 la Libertà che illumina il mondo, interamente montata nel cortile dello stabilimento parigino, sovrasta con la sua mole tutti gli edifici del circostante diciassettesimo arrondissement. Si trattava adesso di trasferirla da Parigi a New York. Per il trasporto via mare il governo francese metterà a disposizione una nave della marina militare, l'"Isère". Prima di muovere la statua c'è però da chiarire un punto importante: di chi sia la proprietà del manufatto. I francesi propongono che il governo degli Stati Uniti prenda in carico il monumento per la ricorrenza del 4 luglio (1884). L'ambasciatore si dichiara felice della proposta, senza tuttavia rispondere in modo preciso. Per tutti quegli anni e fino a quel momento la faccenda della statua è stata portata avanti con iniziative volontaristiche e private senza diretto coinvolgimento dei governi. Quella sera, finalmente, l'ambasciatore Morton invia un dispaccio urgente a Washington chiedendo istruzioni precise. La risposta arriva soltanto il 1.0 luglio ma è, nel generale sollievo, affermativa. Il giorno stabilito, nel cortile della società Gaget & Gauthier pavesato a festa, dopo aver ascoltato i due inni nazionali, la statua viene ufficialmente consegnata al governo degli Stati Uniti. Tutti i presenti firmano il relativo verbale e a quel punto un coraggioso operaio s'inerpica fino al coronamento della torcia dove issa una bandiera a stelle e strisce. "Sembrava" annota un cronista "una di quelle bandierine di carta che si mettono come ornamento sulle torte nuziali". Alta trentasette metri che diventano cinquanta, se misurati dalla sommità della fiamma, la statua rimane per qualche mese una delle principali attrazioni del quartiere con la sua mole torreggiante al di sopra dello stabilimento, imprigionata nei ponteggi di legno per le ultime rifiniture. In dicembre comincia la lunga opera di preparazione per il viaggio transatlantico. Bisogna smontare daccapo l'intera opera, compresa la struttura interna, chiudere ogni singolo pezzo in una cassa di legno, etichettare e numerare ogni cassa con precisione per facilitare il riassemblaggio. Il 21 maggio 1885 l'"Isère", scortata dalla U.S.S. "Flore" della marina americana, leva l'ancora. Il 17 giugno le due navi, inalberato il gran pavese, salutate festosamente da tutte le altre imbarcazioni presenti, fanno il loro ingresso nella rada di New York. L'avventura della statua finisce in pratica a questo punto. Ciò che segue, compreso il non facile completamento del piedistallo, è poco rispetto alle difficoltà finanziarie, ideologiche, politiche e diplomatiche che è stato necessario vincere perché l'idea lanciata un giorno in un circolo di intellettuali progressisti diventasse la solida realtà che ha colmato gli occhi e il cuore di milioni di persone, primo saluto del suolo americano a chi arriva dal vecchio continente.

Resta, tra le tante, un'ultima curiosità che può, in parte, essere esaudita. Chi è la modella che ha dato alla statua quel volto nobilmente maturo, i lineamenti fieri e tuttavia privi di arroganza, composti, un'espressione intrisa di fiducia e insieme di malinconia?

Al riguardo circolarono già al tempo varie dicerie. Durante un banchetto in onore di Bartholdi, un senatore francese raccontò per esempio il seguente aneddoto: "Una sera" disse "sono entrato nel palco di Bartholdi all'opera e ho visto, seduta in un angolo, una donna di una certa età. D'improvviso il suo volto è stato rischiarato da un lampo di luce ed io ho sussurrato all'artista: "Ma quella signora è la tua modella per la statua". "Sì" rispose Bartholdi "è mia madre". Secondo un'altra leggenda, il corpo se non il volto della statua sarebbe quello della giovane alsaziana Jeanne-Emilie Baheux che Bartholdi incontrò negli Stati Uniti e che doveva in seguito diventare sua moglie. Lo scultore, più volte interrogato a riguardo, non ha mai dato una risposta completa mantenendo, giustamente, un certo mistero. Tanto meno ha risposto all'altra leggenda secondo la quale la modella altro non fu che una ragazza presa direttamente dal marciapiede a Pigalle. Leggenda d'altro canto analoga a quella che circonda alcune delle attraenti donne nude che lo scultore Rutelli prese a modello per la fontana delle Najadi a Roma. Non ha molta importanza chi sia stata la vera modella, ammesso che quei tratti corrispondano al volto di una donna realmente esistita. L'idea è magnifica, la sua realizzazione ammirevole, il simbolo che così è stato creato uno dei più forti e resistenti arrivati fino a noi.

La poetessa americana Emma Lazarus ha completato l'opera con alcuni versi che suonano anch'essi nobilmente retorici come tutto il resto e sono dunque perfetti:

"Keep, ancient lands, your storied pomp!" cries she With silent lips. "Give me your tired, your poor, Your huddled masses yearning to breathe free, The wretched refuse of your teeming shore, Send these, the homeless, tempest-tost to me, I lift my lamp beside the golden door!"

"Tenetevi, antiche terre, i fasti della vostra storia" grida con silenti labbra. "Datemi coloro che sono esausti, poveri, le folle accalcate che bramano di respirare libere, i miseri rifiuti delle vostre coste brulicanti; mandatemi chi non ha casa, chi è squassato dalle tempeste, io innalzo la mia fiaccola accanto alla porta d'oro!".

II - New York: istruzioni per l'uso

Ora che siamo a New York e abbiamo visto nascere il suo simbolo, possiamo cominciare a entrare nella città, guardarla vivere sotto i nostri occhi o gli occhi di chi ci ha preceduto. Quelli incantati di Francis Scott Fitzgerald, per esempio: "La luce del sole scintilla attraverso le travature del grande ponte, debolmente riflessa dalle auto in movimento, la città s'innalza al di là del fiume in bianchi ammassi e pani di zucchero, evocata come da un desiderio grazie al denaro che non ha odore. New York osservata dal ponte di Queensboro rimarrà in eterno la citt vista per la prima volta, con la sua iniziale selvaggia promessa di tutto il mistero e di tutta la bellezza del mondo". Come Fitzgerald tanti, praticamente tutti, ne hanno scritto, perché New York è la città dov'è nata la vita moderna, intendo dire il luogo in cui la vita moderna ha assunto, anche se nata altrove, un suo stile, una cifra riconoscibile che le ha consentito d'imporsi ovunque come paradigma della modernità. Tanti, in pratica tutti, hanno scritto di New York, affascinati o respinti. Henry James, che amava l'Europa ma a New York visse a lungo: "New York è spaventosa, fantasticamente priva di eleganza, confusamente orrenda". Il grande architetto Le Corbusier: "Cento volte ho pensato che New York è una catastrofe e cinquanta volte che è una bellissima catastrofe". L'etologo Desmons Morris. "La città non è una giungla d'asfalto, come è stato detto; è uno zoo umano". Walt Whitman, di cui parleremo, che la definisce con il suo debordante entusiasmo: "Il posto migliore del continente occidentale, il cuore, il cervello, il centro, la sorgente principale, il pinnacolo, l'estremità, il non plus ultra del Nuovo Mondo". Si potrebbe continuare ovviamente e arriveremmo a canticchiare i versetti della celebre canzone: "New York New York, what a beautiful town, the Bronx is up and the Battery is down!". Ma questa città ha anche suscitato entusiasmi più argomentati. Per esempio il giudizio dato da John Steinbeck nel 1953: "New York è una città brutta e sporca. Il suo clima è insopportabile, la sua politica serve solo a mettere paura ai bambini, il suo traffico è pazzesco, i ritmi competitivi micidiali. Bisogna però dire una cosa: quando si è vissuti a New York per un certo periodo e la città è diventata un po' casa vostra, non si trova più un posto che sembri altrettanto bello. Qui c'è tutto, gente, teatro, letteratura, editoria, import, affari, omicidi, aggressioni, ricchezza e povertà. Tutto di tutto. La città è instancabile e la sua aria è carica d'energia. Non mi capita mai altrove di lavorare così a lungo e con tanto impegno senza provare fatica".

Si è tanto parlato, visto e scritto di New York, che altro si potrà mai dire che non sia già stato detto? Il tentativo non è di dire cose nuove, ma di mettere la città in una possibile prospettiva raccontandone alcune storie. Dare insomma a New York non un connotato inedito, ma un certo spessore di fatti che arricchisca i connotati esistenti e noti. Per farlo bisogna restituirgli un po' di quel passato che la città stessa si getta continuamente alle spalle, nella sua ansia di vivere faustianamente un eterno presente. Già nel 1909 John Jay Chapman scriveva: "Il presente a New York è così poderoso che il passato si perde". Per decenni la città è stata demolita e ricostruita con furia, interi quartieri sono decaduti o, al contrario, sono risorti, intere zone hanno mutato fisionomia e abitanti, gli stessi edifici sacri quando non sono stati abbattuti hanno cambiato genere di culto e fedeli, trasformandosi da sinagoghe in chiese cristiane, da chiese cristiane in moschee. Questa frenesia ha tolto di mezzo non solo gli spazi architettonici, ma la stessa memoria che a quegli spazi era legata, poiché le città vivono anche del nesso tra gli ambienti, gli edifici, gli arredi e l'immaterialità di tutto ciò che vi palpita intorno. Scrivendo di New York Umberto Eco una volta ha sottolineato questa straordinaria capacità trasformistica: "New York è sporca, disordinata, non puoi mai fidarti che ci sia ancora il ristorante che ti è piaciuto la settimana prima, perché nel frattempo hanno distrutto l'intero fabbricato, o il blocco, ti possono accoltellare all'improvviso (ma non a ogni angolo, il bello di vivere a New York è che conosci persino le strade dove è difficile che ti accoltellino). Il cielo può essere di un azzurrino inebriante, il vento è eccitante, i grattacieli talora sfolgorano luminosi e sublimi come il Partenone, e qualsiasi cosa ci mettono in mezzo diventa bella". Solo una città come guesta potrebbe reggere l'orrore di tanti suoi quartieri, un disordine urbanistico senza uguali, il perenne subbuglio dei suoi lavori senza esserne schiantata, anzi traendone un surplus di sorpresa e di fascino che fa diventare bella quasi "qualsiasi cosa ci mettiamo in mezzo". Perfino le sue orribili pubblicità sgargianti possono suscitare questo effetto. Lo scrittore francese Albert Camus, quando vide per la prima volta Times Square nel 1946, subito dopo la guerra, scrisse: "Sono appena emerso da cinque anni di notte e quest'orgia di luci violente mi dà per la prima volta l'impressione di un nuovo continente. Un immenso manifesto delle Camel alto sedici metri. Un soldato con la bocca spalancata dalla quale escono sbuffi di fumo vero. Una tale immensità di cattivo gusto sembrerebbe inconcepibile". L'idea è esattamente questa: New York è forse la sola città al mondo capace di ricavare motivi di attrazione perfino dalle sue molte e grandi brutture, da un disordine che trova l'equale (in un contesto sicuramente diverso) solo in alcune concentrazioni urbane del terzo mondo. Più che una caratteristica potremmo definire questa sua capacità un autentico miracolo, anche se si tratta di un miracolo spiegabile. La verità è che anche le zone più degradate di Manhattan, certi angoli di Harlem o di Chinatown per esempio, riverberano parte dell'opulenza, dell'ardimento, della bellezza irradiati dai grandi edifici del centro città. Quelle parti dunque vivono (e vengono fruite) non in se stesse, ma come parte di un tutto che le sovrasta e le integra. Gran parte della "banlieue" parigina, quasi tutta la periferia romana sono orribili, ma al contrario di quanto accade a New York restano orribili anche se il centro di Roma o di Parigi sono molto più belli, in termini di estetica tradizionale, del centro di New York. Perché la capacità d'assimilazione irradiata dal centro di questi casi funziona meno? Forse dipende dal fatto che la storia di cui sono pieni i centri storici delle città europee, la loro prima ricchezza, ha una capacità d'attrazione più debole. Roma si presenta carica di storia ma tutti sanno che il suo presente è opaco, New York sfoggia invece un potere reale come la sua potenza finanziaria, la sua immensa capacità d'intrapresa, il suo dinamismo. È possibile però che esistano anche altre spiegazioni. New York è la città più raccontata sia dalla letteratura che dal cinema americani, due media che nei nostri anni sono i più potenti e diffusi, due strumenti sui quali si costruisce il senso comune del mondo. Tutti hanno visto New York anche senza averci mai messo piede, abbiamo tutti guardato e chiuso nella memoria tali e tante immagini che per poterla davvero "vedere" sarebbe necessario, più che per aualunque altra città, spogliarla dell'usura, dimenticare i romanzi e i film visti, le loro pagine e le loro immagini, i personaggi e gli scenari ricorrenti, i tic. Con Charlot, Woody Allen, Martin Scorsese, Al Pacino, De Niro e gli altri la città ha avuto dei veri e propri cantori visivi di tale forza da imporre quei tratti all'immaginario dei nostri giorni. Nessun europeo è mai veramente sorpreso da ciò che vede arrivando perché ha già letto o visto tutto anche senza essersi mai mosso da casa. L'europeo medio conosce il profilo della città, sa che sui tetti delle case più vecchie ci sono delle strane cisterne di legno molto fotogeniche, sa che d'inverno di levano dai tombini sbuffi di vapore con un effetto molto cinematografico e infatti molto filmato, conosce gli usi e i costumi di New York, ha partecipato ai suoi cocktail, ha visto inaugurare mostre, gente morire assassinata per strada, anziani derelitti languire nel caldo delle sue estati soffocanti, giovani giocare a "frisbee" sui praticelli rognosi di Washington Square, ubriachi persi smaltire l'eterna sbornia in un rigagnolo, belle signore eleganti e uomini molto ricchi entrare nei grandi alberghi attraverso porte scintillanti, ha conosciuto puttane aggressive come malviventi e altre generose come sorelle, sa come risponde e quali paure cova un autista di taxi, sa che in certi momenti non è prudente girare per Harlem e che di notte il Central Park va evitato perché potrebbe trasformarsi in un incubo. L'europeo sa che c'è una New York dove le forme non esistono e tutto è consentito fino a quando non diventa un reato. Ma sa anche che esiste una New York dove le forme sono obbligatorie e inderogabili. Insomma New York può permettersi molte cose perché la maggior parte di ciò che è, nel bene e nel male, è già stato visto e assimilato e ogni stupore s'è sciolto da tempo nella consuetudine. È anche possibile che la capacità d'attrazione di New York nasca da altri motivi, tra i quali l'estensione dei suoi contrasti, il suo pluralismo non di rado estremo. Il grande scrittore Theodore Dreiser (premio Nobel nel 1925, autore di "Una tragedia americana") ne sottolineava l'ampiezza scrivendo: "La cosa che sempre mi colpisce a New York è l'acuto e immenso contrasto visibile tra i semplici e gli astuti, i deboli e i forti, i ricchi e i poveri, i colti e gli ignoranti ... i forti e i dominatori sempre

così forti e i deboli che sono così deboli e così numerosi". Fatta di molte etnie, piena di italiani, di ebrei, di latinoamericani, di cinesi, di neri, di anglosassoni, e ora anche di russi di nuova immigrazione, New York ha una fisionomia composita dove nessuno riesce veramente a imporre il suo tratto distintivo. Non accade in nessun'altra città, non accade in questa misura in nessun altro luogo negli Stati Uniti, nemmeno in California. Quale diventa, in queste condizioni, il carattere complessivo della città? Questa è forse la domanda più importante. Multiculturale, multietnica, multicolore, New York rispecchia nel modo più vivace il progetto di un paese grande come un continente, diviso in cinquanta Stati dotati di leggi diverse, polizie diverse, usi diversi eppure legati tra di loro da un vincolo federale e d'identità che incarna l'idea settecentesca di Nazione. La città di New York condensa in sé tutto questo: diversità, contrasti, lingue diverse, religioni diverse, estremi di povertà e di ricchezza, in una parola è un condensato dell'America anche se - paradosso - nella sua gran parte il resto dell'America assomiglia pochissimo a New York.

Una delle garanzie fondamentali della Repubblica è la libertà di coscienza e di religione. Quando James Madison (che ha dato il nome al Madison Square Garden e a Madison Avenue) cominciò ad architettare la costituzione del 1787, uno dei principi ai quali si attenne è che nessuna religione doveva acquisire carattere di ufficialità. A suo giudizio la religione non è autentica se non esprime una scelta volontaria, basata su "un atto di ragione e convinzione". Secondo questa concezione la libertà religiosa è a tal punto un "diritto naturale e inalienabile degli individui" da includere anche la libertà di non credere. Madison apprezzava Voltaire e lo spirito dell'Illuminismo francese, era anch'egli convinto che quando una fede o una setta religiosa acquisiscono una posizione ufficiale vengono subito tentate di prevalere sulle altre e a quel punto la libertà religiosa, compresa la libertà di credere o di non credere, è in pericolo. Quando Thomas Jefferson (estensore della Dichiarazione d'Indipendenza del 1776) viene eletto presidente, nel 1800, conferma la stessa linea, dando la prima interpretazione laica del "Bill of Rights": "Il Congresso non emanerà alcuna legge che riguardi l'istituzione di una religione o ne impedisca il libero esercizio", principio base sul quale è stato eretto fin dall'origine il muro che separa la Chiesa dallo Stato. È sulla base di questo principio, per esempio, che la Corte suprema è più volte intervenuta per negare la concessione di aiuti pubblici alle scuole confessionali. Non si sbaglia affermando che il principio della libertà individuale negli Stati Uniti ha inizio e si fonda sull'agnosticismo dello Stato, su una libertà religiosa che lascia ciascuno arbitro della propria coscienza e che tra l'altro ha consentito al laicismo americano di non diventare mai anticlericale, al contrario di quanto è accaduto in Europa, particolarmente in Italia e Francia. Un breve brano del poeta e filosofo ottocentesco Ralph Waldo Emerson introduce un altro concetto: "All'epoca dell'incendio di Corinto, la fusione e la mescolanza dell'oro, dell'argento e di altri metalli produssero una nuova lega ancora più preziosa, il bronzo di Corinto. Succede oggi la stessa cosa su questo continente, asilo di tutte le nazioni: l'energia degli irlandesi, dei tedeschi, degli svedesi, dei polacchi e dei cosacchi e di tutte le tribù d'Europa, così come degli africani e dei polinesiani, produrrà una nuova razza, una nuova religione, un nuovo Stato, una nuova letteratura che saranno robusti come quelli dell'Europa nascente uscita dal crogiolo del Medioevo". La parola chiave è la terzultima: "crogiolo". L'idea del crogiolo (melting pot) si è fatta strada lentamente, si è consolidata guando il paese è stato popolato da milioni di persone in arrivo da tutto il mondo, si è affermata con il successo popolare della celebre commedia di Israel Znagwill che s'intitola per l'appunto "Il crogiolo". Zangwill era uno scrittore inglese d'origine ebraica poi trasferitosi negli Stati Uniti, amico del fondatore del sionismo Theodor Herzl ed egli stesso protagonista del Congresso sionista di Basilea del 1905. Nel 1908 la sua commedia va in scena a Washington D.C., alla presenza del presidente T. Roosevelt, con uno strepitoso successo. Che cosa racconta? La storia dell'amore dell'ebreo David sopravvissuto al pogrom di Kisinev, musicista molto dotato che sta componendo una "Sinfonia americana". Un giorno nella sua modesta casa di New York incontra la bella Vera Revendal, una slava di religione ortodossa. I due si piacciono, ma David ignora che Vera è niente meno che la figlia del Barone nero, il boja di Kisiney. Il dramma tocca il suo culmine quando una sera David incontra casualmente il padre di Vera e riconosce in lui l'uomo che ha guidato la caccia agli ebrei. Capisce che Vera è sua figlia e si vede separato da lei "da un fiume di sangue". Ma le cose cambiano. La sua Sinfonia viene eseguita trionfalmente, consacrandolo come musicista, Vera rinnega il suo sanguinario genitore, David apprende che "i peccati dei padri non ricadono sulla testa dei figli", i due giovani s'abbracciano mentre il sole al tramonto inonda di luce rosata la baia di New York e la statua della Libertà. "In questo porto" esclama David estatico "sbarca da milioni di grandi navi un carico umano di celti e di latini, di slavi e di teutoni, di greci, di siriani, di neri e di gialli ... così il grande Alchimista fonde Oriente e Occidente, Nord e Sud, la palma e il pino, il polo e l'equatore, la mezzaluna e la croce nella sua fiamma purificatrice". Il crogiolo, appunto. La commedia andò in scena per più di due anni a New York e piacque moltissimo al pubblico, anche se la reazione di molti critici fu piuttosto fredda davanti a quello che venne definito "uno sproloquio romantico". A noi interessa però, più dell'esito teatrale, il significato politico dell'opera di Zangwill, ciò che la commedia poteva significare per gli emigranti che continuavano ad arrivare a centinaia al giorno in quella baia di New York sulla quale il testo si chiude.

La verità è che l'idea del "melting pot" non ha funzionato in concreto come Zangwill aveva immaginato. L'assimilazione si è trasformata troppo presto in conformismo imposto brutalmente a tutti gli altri da coloro che ritenevano di incarnare il vero spirito americano, vale a dire i bianchi anglosassoni protestanti (acronimo: wasp). L'immigrato da accogliere e da aiutare diventa colui che impara rapidamente l'inglese studiando nelle ore dopo il lavoro, che non ha grilli per la testa, tanto meno quello di scioperare, che detesta i "rossi", è disposto a lavorare tutte le ore che la produzione richiede senza troppo pretendere, grato solo che sacrifici e rinunce gli consentano di diventare "a real American", un vero americano. Nel 1909 il

professor Ellwood Cubberley, docente di scienza dell'educazione a Stanford, stabilisce che assimilazione vuol dire: "Impiantare nei bambini immigrati le concezioni anglosassoni della rettitudine, della legge, dell'ordine e della democrazia" allo scopo di permettere la loro "fusione nella razza americana". La motivazione di questi rigidi precetti sta nella spaventosa prospettiva di dover immettere nel paese "trentacinque razze diverse che parlano cinquantaquattro lingue e comprendono tredici milioni di individui nati all'estero", compito effettivamente arduo. A livello degli individui, questo concetto che in certo modo il motto federale "E pluribus unum" rispecchia è entrato in crisi negli ultimi anni, quando all'idea del crogiolo s'è sostituita quella dell'insalatiera (salad bowl). Un'insalatiera contiene un'insalata mista nella quale ogni singolo pezzo è nello stesso tempo amalgamato e distinto. Un'idea più realistica. Nonostante ogni migliore intenzione una vera uguaglianza politica e civile non ha mai preso piede negli Stati Uniti, anche se non bisogna confondere il pluralismo con la discriminazione razziale. La discriminazione etnica a volte dichiarata e violenta fino all'assassinio, altre volte non detta e come sottintesa, è sempre stata presente nella società americana sia metropolitana che rurale. Anche di recente s'è visto che i giovani americani sono in maggioranza favorevoli al mantenimento di distinzioni razziali, salve però opportunità di partenza uguali per tutti. Di questa discriminazione hanno fatto le spese soprattutto gli indiani, cioè gli abitanti originari del luogo, i negri, gli italiani e gli ebrei. E New York anche da questo punto di vista s'è confermata la vera capitale del paese, il luogo in cui le due tendenze contrastanti, quella che sostiene l'assimilazione e quella che invece rivendica il pluralismo, da sempre si mescolano e si scontrano. Il "salad bowl" è dunque la metafora più adatta a descrivere New York e l'America moderna delle molte lingue, delle molte cucine, dei molti costumi, patria insomma di un'estesa e contraddittoria libertà. Sempre più spesso neri, cinesi, russi, ispanici, indiani e altre minoranze etnico-linquistiche hanno affermato nella pratica il loro diritto di parlare, educare i figli, vestire, mangiare, muoversi secondo gli standard nativi e non secondo un astratto canone "wasp" come tutti: l'America come paese della diversità, il cui obiettivo dunque non è più l'assimilazione bensì la convivenza e il pluralismo. Tutto questo è particolarmente visibile a New York che è una città-mosaico, un "patchwork", un puzzle fatto di mille tesserine colorate, messe una accanto all'altra con un'idea d'insieme ma anche con una residua fisionomia propria molto forte. Una volta il pensatore francese Jean Baudrillard si è posto questo tema. "Perché la gente vive a New York? Le persone qui non hanno alcun rapporto tra loro. Ma un'elettricità interna che scaturisce dalla loro pura promiscuità. Una sensazione magica di continuità e d'attrazione per una centralità artificiale. Ed è questo che la rende un universo autoattrattivo dal quale non vi è alcuna ragione di uscire. Non vi è alcuna ragione umana per essere qui, ma solo l'estasi della promiscuità".

Tra i tanti possibili esempi di promiscuità, ovvero di contiguità dei contrasti, ne ho scelto uno per dir così topografico. Si trova all'incrocio tra Park Avenue e la Novantanovesima Strada. Park Avenue è una delle vie più eleganti della città, anche se deriva la definizione alguanto pomposa di "park" solo dalla presenza di alcune aiuole. Strada elegante, ricca, che salendo verso nord mantiene le sue caratteristiche, conserva i bei condomini d'epoca con i portieri gallonati che presidiano ventiquattr'ore al giorno gli ingressi, le moquette folte negli androni, ascensori veloci e silenziosi, ottoni tirati a specchio. Di colpo tutto questo sparisce. All'altezza della Novantanovesima Strada la linea ferroviaria che partendo dal Grand Central Terminal punta verso nord finisce di essere sotterranea e diventa sopraelevata. I fasci di binari sbucano all'improvviso da sotto un cavalcavia e il paesaggio urbano muta radicalmente. Fino a dieci metri prima bei palazzi solidi, dieci metri dopo casupole fatiscenti; di là strada netta e fiori, di qua rifiuti negli angoli e pezzi di carta sollevati dal vento. È difficile vedere al mondo la diversità sociale tagliata nel vivo con altrettanta brutalità, un confine inesistente che abbia una tale nettezza. Quel cavalcavia è il punto in cui ha inizio East Harlem, un quartiere passato di mano in mano nel corso degli anni tra diverse minoranze etniche; oggi vi predominano i "latinos", gente arrivata dai Caraibi che non ha mai nemmeno cominciato a cercare di parlare inglese. La Centosedicesima Strada Est è stata ribattezzata Luis Muñoz Martin Boulevard, dal nome di un governatore di Portorico degli anni Quaranta. Poco meno di un secolo fa il quartiere era abitato in prevalenza da ebrei, e in questa via c'era una bella sinagoga. Oggi è diventata una chiesa protestante e si chiama Baptist Church, edificio curioso rimasto per metà chiesa cristiana per metà sinagoga. Henry Roth nel suo capolavoro "Chiamalo sonno" ha raccontato di quando questa parte di Harlem era una zona a prevalenza ebraica e ha descritto il trasferimento della sua famiglia dal Lower East Side a queste strade. Oggi è tutto diverso. In quello che viene considerato il corso di East Harlem, la Centoquindicesima Strada, ci sono i giardinetti e gli orticelli ricavati in otto, dieci metri quadrati di povera terra, le "casitas" e gli odori dei Caraibi, in sottofondo la musica afrocubana che esce distorta e metallica da apparecchi radio ad alta infedeltà, ci sono i vecchi che parlano, bevono e fumano molto, alla fine della strada si arriva a La Marqueta, un mercato incastrato sotto la ferrovia sopraelevata, voluto dal sindaco Giuliani per regolare in qualche modo il disordine dei venditori ambulanti e per recuperare evasione fiscale. L'idea non ha avuto fortuna, nelle ore centrali di un sabato pomeriggio La Marqueta era praticamente vuota, in compenso erano affollate certe bancarelle sui marciapiedi tutt'intorno. L'esempio rende con efficacia l'idea dell'insalatiera, dice perché il concetto di assimilazione così forte all'inizio del XX secolo è stato via via abbandonato: semplicemente non era più realistico continuare a sostenerlo. Il quartiere ha anche un suo pittore murale per eccellenza, si chiama James de la Vega, c'è un suo grande murale all'angolo tra Lexinton Avenue e la Centoquattresima Strada e tre isolati più sotto, all'angolo con la Centunesima, un ritratto molto vivo, molto colorato, di Emiliano Zapata. L'insalatiera, appunto.

Se facciamo un grande salto fin quasi all'estremità opposta di Manhattan, il concetto di "salad bowl" viene a completarsi. Dalla musica e dagli odori caraibici di East Harlem si passa ad altra musica e soprattutto ad altri odori, quelli di Chinatown. Un vero pezzo di Shangai si apre nel dedalo di stradine tra Mott e Pell Street e poi appena più in là, all'incrocio tra East Broadway e

Market Street, sotto le possenti travature d'acciaio del Manhattan Bridge. Qui nessuno si sforza di parlare inglese o di esporre un'insegna in inglese sulla vetrina del suo negozietto. Si può vivere per decenni a New York come se si fosse rimasti alla periferia di Pechino. Anche a Chinatown sono visibili le trasformazioni portate dal passaggio delle varie etnie. Una parte del quartiere era italiano, molti anni fa: poi gli italiani in gran parte se ne sono andati e i cinesi hanno occupato tutto ciò che restava vuoto e che loro stessi contribuivano a far svuotare. La vera Little Italy oggi si trova a Brooklyn, nella zona di Bensonhurst, Qui, a Chinatown, in uno slargo che si chiama Frank Damico Square, la municipalità ha messo qualche aiuola e una mezza dozzina di panchine. In una tiepida mattinata di sole autunnale era come se tutti i vecchi cinesi del quartiere vi si fossero dati convegno, come se considerassero la Frank Damico Square una loro casa di riposo all'aperto. Un altro esempio possibile è rappresentato da un angolo della città dove assai di rado i visitatori (e gli stessi newyorkesi) arrivano. Si trova là dove il grande rettangolo del Central Park ha il suo vertice nord-orientale, all'incrocio tra la Quinta Avenue e la Centodecima Strada. Ufficialmente si chiama Frawley Circle, in realtà è l'angolo dedicato a Duke Ellington, dominato com'è dalla brutta statua del grande musicista, una delle più brutte mai viste. A pochi metri di distanza in direzione sud, al 1274 della Quinta Avenue, c'è la casa dove abitava Fiorello La Guardia quando venne eletto sindaco, prima di spostarsi nella residenza ufficiale di Gracie Mansion. Pochi isolati più a nord, all'angolo tra Lexinton Avenue e la Centosedicesima Strada, c'è quello che La Guardia chiamava il suo "lucky corner", il luogo dove andava a fare il comizio di chiusura prima di ogni elezione e dove anche John Kennedy è voluto andare quando ha fatto campagna per le presidenziali. Si sale di qualche isolato verso nord lungo la Quinta Avenue, ridotta qui a povera cosa, e all'altezza della Centoventesima Strada si arriva in un parco che non avrebbe a prima vista niente di straordinario, se non fosse per due circostanze che bisogna conoscere. La prima, materiale, è che il terreno forma in quel punto una specie di collinetta. Il modesto rilievo, che ha il nome enfatico di Mount Morris, è stato attrezzato a giardino. Salendo lungo i suoi vialetti a spirale si giunge in cima dove si trova una costruzione ottagona di metallo, coronata da una bella campana. È una torre di avvistamento incendi (risale al 1856), l'unica rimasta della vecchia New York. La seconda circostanza è più toccante. Il romanzo di Henry Roth "A Star Shines Over Mt. Morris Park", in italiano "Una stella sulla collina del parco di Monte Morris", racconta l'avventura di una ragazzo ebreo che si chiama Ira Stigman. È una storia molto bella, soffusa di malinconia e anche di forza. Il giovane Ira è stato strappato a un alloggio popolare di Lower East Side e trasferito in una Harlem ancora piena di gentili. Avrà molte spiacevoli avventure che hanno luogo esattamente qui intorno, imparerà a diventare un uomo. Il romanzo di Roth comincia così: Era agosto; i due strilloni irruppero nella Centoquindicesima Strada urlando i titoli in viddish, dissonanti, incomprensibili. Ognuno dei venditori portava una prodigiosa fisarmonica di giornali yiddish appesa a una cinghia di cuoio a tracolla. "Wuxtra! Wuxtra!" Entrambi berciavano: "Malkhumah!"

Voleva dire guerra, infatti era l'agosto del 1914 e in Europa era appena cominciato il grande macello. L'uomo che attualmente meglio incarna l'aggressività del denaro e che ha impresso su New York la sua impronta è probabilmente il miliardario Donald J. Trump, definito "un misto di spacconate, maschilismo, luoghi comuni e sogni banali". Ricco sfondato o sull'orlo della bancarotta, alternativamente, Trump è uno di quei magnati che sembrano tolti da un film sui lati grotteschi del capitalismo: con i suoi collaboratori è a volte paterno, altre brutale fino all'insulto; con le donne è arrogante, uno di quelli che dicono frasi del tipo: mi piaci, vieni su da me. La storia di Woody Allen che difende lo "skyline" della città e tutti i miliardari, Trump in testa, che continuano ad alterarlo con sempre nuove costruzioni ricorda molto da vicino quella di David e Golia. Qui però il finale sarà diverso nel senso che non vincerà certo Woody, attempato pastorello, ma il forte e gigantesco cartello dei miliardari. Vincerà la forza delle "corporations" con i loro astuti consiglieri d'amministrazione, chini sull'andamento del bilancio, ciechi sul resto. Ci sono vari edifici a New York che ostentano il nome di Trump in lettere dorate. Solo nella zona intorno a Central Park South (Cinquantanovesima Strada) se ne possono vedere tre, mentre un guarto. altissimo, di novanta piani, è in costruzione qualche isolato più a sud, sulle rive dell'East River. Il più occidentale affaccia su Columbus Circle, un secondo lo fronteggia sul lato opposto, all'angolo tra la Quinta Avenue e la Cinquantanovesima Strada. Bisogna credere fino a un certo punto alle vistose targhe d'ottone lucido con il nome "Trump" all'ingresso. Questo geniale manipolatore di denari e di opinioni dà talvolta il suo nome a edifici dei quali possiede solo una parte, perché i suoi soci confidano nelle sue doti di genio dell'autopromozione. La vera Trump Tower è pochi isolati più a sud, sul lato est della Quinta Avenue, tra la Cinquantaseiesima e la Cinquantasettesima Strada (indirizzo ufficiale: 721 Fifth Avenue). È un edificio bellissimo, di cristallo nero, con terrazze digradanti da ognuna delle quali sporge la chioma di un albero. Ci sono del resto alberi anche nella hall interna, un immenso spazio vuoto rivestito di marmo rosa, di un'altezza equivalente a sei piani, completato da una cascata d'acqua e da una galleria di negozi di gran lusso, alcuni dei guali italiani. In uno degli appartamenti sovrastanti abita Sophia Loren quando viene a New York. Lui, Donald Trump, ha ricavato il suo alloggio negli ultimi tre piani della torre più alta. Mobilio europeo e di gran design contemporaneo, ascensore privato per spostarsi da un piano all'altro, ventisette colonne di marmo lavorate a mano sui due lati della galleria. Il sogno milionario di un povero, o di un bambino, diventano realtà. Bisogna visitare questo tempio del kitsch per misurare quali eccessi di cattivo queto può toccare l'ostentazione del denaro disancorata da un modello: saloni lunghi venticingue metri, soffitti alti cinque o sei, una cascata d'acqua di quattro metri disposta contro uno sfondo di lucido onice (la sua pietra preferita). Quest'uomo è sicuramente lo speculatore immobiliare più in vista della città; ma fino a che punto è rappresentativo di New York? Donald J. Trump incarna il particolare tipo d'imprenditore legato alla speculazione sugli immobili e sulle aree. In tutto il mondo si tratta di gente mai

particolarmente raffinata che ha cominciato spesso dal basso e che per la stessa natura del lavoro ha frequenti incontri e scambi (compresi quelli d'interessi e di favori) con i politici locali. Ma Trump incarna anche il miliardario moderno che ostenta tanto la sua ricchezza quanto la sua ignoranza: orgoglioso della prima, indifferente sulla seconda. Il lettore troverà in questo libro la storia di un altro miliardario, Henry Clay Frick, uno degli uomini che tra Otto e Novecento hanno fondato il capitalismo americano, uno di quelli che vennero definiti "robber barons", un uomo che a New York ha lasciato, oltre alla memoria della sua spietatezza, anche una delle più belle collezioni d'arte. La sua storia misura tutta la distanza che separa una vera canaglia da un autentico fanfarone, due caratteri identici per certi aspetti, per altri antitetici.

Un altro possibile estremo lo incontriamo passando dalla magione dorata di Donald J. Trump al numero 97 di Orchard Street, nel Lower East Side. Qui in uno dei "tenements" (alloggi popolari) di fine Ottocento è stato allestito un piccolo museo. È l'appartamento dove, dal 1928 al 1935, è vissuta una bambina che si chiamava Josephine Baldizzi Esposito. Quando gli Esposito, originari di Palermo, nel 1935 vennero sfrattati, Josephine aveva solo nove anni ma la sua testimonianza è servita a far risistemare il povero alloggio com'era ai suoi tempi, il museo è nato dalla sua memoria. In "Ragtime", uno dei suoi libri più belli, E.L. Doctorow racconta quale fosse nella durezza di New York la condizione degli immigrati: Andavano per le strade e in un modo o nell'altro venivano assorbiti negli alloggi popolari. Erano disprezzati dai newyorkesi. Erano sporchi e analfabeti. Puzzavano d'aglio e di pesce. Avevano piaghe purulente. Non avevano un'oncia di dignità e lavoravano per nulla. Rubavano. Bevevano. Stupravano le loro figlie. Si ammazzavano tra loro come se nulla fosse. Tra coloro che li disprezzavano di più c'erano gli irlandesi di seconda generazione, i cui padri erano stati colpevoli degli stessi crimini. I ragazzi irlandesi tiravano la barba ai vecchi ebrei e li buttavano a terra, rovesciavano i carretti dei venditori ambulanti italiani. In ogni stagione dell'anno per le strade passavano dei furgoni a raccogliere i corpi dei derelitti. Nel cuore della notte vecchie donne in pantofole andavano alla morgue a cercare i corpi dei loro mariti o figli.

A Josephine Baldizzi Esposito, che poco prima di morire, nel 1998, ha fatto da consulente per riarredare il suo appartamento di bambina, tutto sommato è andata bene. I casi estremi di un attico completo di cascata privata e di un alloggio miserabile sono comuni a ogni grande città del mondo. Esistono ovunque le case dei molto ricchi e quelle dei molto poveri. Forse però solo a New York accade che entrambe vengano trasformate in luoghi da mostrare ai visitatori.

Solo dopo aver spogliato New York del suo invadente cliché si può cominciare a vedere ciò che abbiamo sotto gli occhi, riconsegnando un edificio, un angolo, un arco, una torre, un ponte, un minuscolo parco alle uniche coordinate alle quali appartengono e cioè alla loro propria storia e alle ragioni per le quali sono stati concepiti in quel modo e in quel luogo. A New York questa ricerca è più difficile che altrove, perché ciò che resta del passato è sempre troppo poco. Le città europee, quando non sono state distrutte da qualche guerra, hanno fatto della conservazione del loro centro storico un punto d'onore. New York al contrario s'è fatta un punto d'onore della distruzione e riedificazione continua di ciò che il passato aveva lasciato. Il solo criterio è stato quello della convenienza economica, il solo strumento la forza del denaro. Forse solo ora la città comincia ad avere un certo senso della propria conservazione urbana. Ancora vent'anni fa ci volle tutto il prestigio e la perseveranza di Jacqueline Kennedy perché il Grand Central Terminal non venisse abbattuto. Il disastro venne evitato e anzi l'opera è stata sapientemente restaurata, tanto che oggi la vecchia e gloriosa stazione ferroviaria appare per quall'autentica meraviglia che è. Questo cambiamento di mentalità è stato indubbiamente aiutato anche dalla scoperta che la conservazione può diventare, in certe circostanze, un affare più conveniente della demolizione brutale. Ma poiché il nuovo processo è appena agli inizi, se si vuole davvero vedere e non solo "guardare" New York bisogna andare a cercare là dove non sono ancora stati distrutti o cancellati i segni della fatica e dell'usura, occorre ritrovare i luoghi dove il tempo trascorso ha depositato le sue tracce e continua a battere, come a Chinatown o a East Harlem. O luoghi ancora più lontani come Red Hook, all'estremità meridionale di Brooklyn, o certi angoli del Bronx o le isole della baja ancora non investite dalla speculazione. luoghi dove la tangibile evidenza del passato rappresenta in certo modo anche una garanzia per il futuro e dove la città concede con maggior generosità una parte della sua storia. È lì che New York continua a far sentire il sapore di com'è stata un tempo mentre, per esempio, le torri di cristallo tra la Quarantesima e la Cinquantesima Strada sulla Terza Avenue, tutte ugualmente nere, gelidamente uniformi, non hanno alcun tempo e rappresentano soltanto l'oggi: trent'anni fa non erano lì, tra altri trent'anni saranno certamente scomparse. Samuel Gilpin in un suo saggio sul "viaggiare pittoresco", apparso alla fine del Settecento, sostiene che uno scenario o un luogo sono pittoreschi, parlano cioè alla nostra fantasia, quando non appaiono raggelati nei canoni di un impeccabile classicismo. Suscitano analogie e ricordi, accendono l'immaginazione i luoghi dove il tempo ha impresso i segni della corrosione, ha creato effetti cangianti di luce e d'ombra, alterato le forme. È il tempo trascorso, sono i suoi residui e i suoi quasti che consentono l'immedesimazione, mettono in moto la memoria, fanno aguzzare lo sguardo, smuovono gli affetti.

Questo libro racconta alcune storie capaci di restituire a certe parti della città uno spessore e uno sfondo. Vi figurano personaggi, luoghi, eventi; dovrebbero servire come antidoto nei confronti della dannazione del viaggiatore moderno: lo scetticismo. Se si viaggia solo con il corpo e non con la mente, non c'è quasi luogo al mondo che meriti il costo e i disagi d'uno spostamento. Privata dei fantasmi del suo passato, nemmeno Roma significa alcunché al di là della materialità di alcune rovine conservate più o meno bene. Quando la visita, lo scrittore Herman Melville annota sul suo diario: "Il Tevere è un fosso giallo come lo zafferano. Tutto il paesaggio non vale nulla senza le memorie. Dalla torre del Campidoglio San Pietro pare piccolo, la sua cupola è meno impressionante di quella di Santa Sofia". Che tutto il paesaggio non valesse nulla senza le

memorie lo sapeva anche Giacomo Leopardi che nello "Zibaldone", alla data del 30 novembre 1828, scrive: "All'uomo sensibile e immaginoso che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo e immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono di campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose". Ciò che vediamo non vale nulla senza la fantasia e la memoria; sempre meno vale in un mondo in cui le differenze apparenti tendono costantemente a ridursi. Massimo Brilli, uno dei nostri maggiori conoscitori di letteratura da viaggio, ha scritto: "Visitare un luogo significa andare al di là delle apparenze, delle ovvietà, per ascoltare l'eco delle ricordanze che vi si sono addensate leggendo quindi con i nostri occhi e con gli sguardi lontani di chi ci ha preceduto". La novità d'un viaggio è ben poca cosa quando non viene rischiarata da un progetto che, realizzandosi, gli dia forma e significato. Da questo punto di vista il libro che state leggendo ha l'ambizione di rappresentare un possibile inizio: agevolare la scoperta, tra le pietre e i cristalli di Manhattan, di qualche occasione di stupore, raccontare o ricordare storie che l'eterno presente della città ha fatto svanire nel gorgo del suo passato.

Questo libro nasce anche da circostanze che non riguardano New York ma l'autore, uno di quegli italiani che da bambini hanno visto la guerra. A distanza di mezzo secolo e passa, ricordo con la nettezza delle memorie traumatiche il giorno in cui gli americani sono entrati a Roma. Stringevo la mano di mio padre nelle prime ore del pomeriggio, appena fuori porta San Sebastiano, la più bella nella cerchia delle mura, quella che sovrasta la via Appia antica. Da lì stavano arrivando i carri armati, preceduti dall'assordante sferragliare dei cingoli. Noi eravamo già in vista del "Quo vadis?" quando di colpo ogni rumore si spense, salvo il brontolio sordo dei motori. S'era radunata una piccola folla divisa tra speranza e paura. I tedeschi, ritirandosi, avevano fatto saltare un ponticello che scavalcava una marrana rognosa. I carri armati s'erano fermati in colonna e stavano lì, avvolti da nubi di fumo nero che ne smangiava i contorni. Dal fondo della colonna, muovendosi a stento nell'antica strada strettissima, avanzò un carro-ponte, un cingolato che caricava sul dorso come chele ripiegate due rotaie d'acciaio. Le sollevò, le fece ruotare, le abbatté sulla breve voragine. Pochi minuti e la colonna si rimise in movimento, i carristi - per lo più neri - si sporgevano dalle torrette lanciando con divertimento strane caramelle con un buco in mezzo, strisce di una pasta gommosa che avremmo imparato a masticare. Minuti dettagli ingombrano la memoria e popolano i sogni, tendono con gli anni a diventare lancinanti: le saldature rugose delle corazze, una stella bianca un po' scrostata su una fiancata, il solco profondo di un cingolo su una zolla, il sorriso di un carrista nero contento di essere a Roma, vivo. La gente magra e misera come me che applaudiva con le lacrime agli occhi. La liberazione di Roma e dell'Europa dagli incubi del nazifascismo ha alimentato per anni un'idea mitica dell'America e della città che agli occhi del mondo la incarna, cioè New York. Avremmo scoperto molto dopo che questa costruzione mitica aveva poco a che fare con la vera New York, con la sua storia, il modo in cui s'era sviluppata o quello in cui i suoi abitanti potevano viverci, e lentamente il quadro sarebbe cambiato.

Quando lo letto "Pastorale americana", che è probabilmente il capolavoro di Philip Roth, ho ritrovato emozioni molto simili a queste, viste però come dall'altra parte dello specchio. La fine della guerra per chi quella guerra l'aveva vinta: "Gli americani governavano non soltanto se stessi, ma circa altri duecento milioni di persone in Italia, Austria, Germania, Giappone. I processi per i crimini di guerra ripulivano una volta per tutte la terra dai suoi demoni. L'energia atomica era solo nostra ... Quelli della mia classe cominciarono le scuole sei mesi dopo la resa incondizionata dei giapponesi, nel più grande momento di esaltazione collettiva della storia americana. E l'ondata di energia fu contagiosa. Non c'era nulla di inerte intorno a noi. Sacrifici e restrizioni erano finiti. La Crisi era passata. Avevamo tolto il coperchio. Gli americani dovevano ricominciare, in massa, tutti insieme."

Che cosa straordinaria, ho spesso pensato, che le reazioni descritte da Roth possano in gran parte risultare vere sia per gli americani che dopo quella vittoria hanno visto mutare il ruolo del loro paese nel mondo, sia per gli italiani che dopo quella disfatta hanno cominciato una nuova fase del loro faticoso, disordinato, vociferante cammino collettivo.

Il libro che avete cominciato a leggere è costruito come una specie di viaggio di andata e ritorno tra l'Europa e l'America. Contiene delle storie, alcune tra le migliaia di storie possibili che New York offre a chi scruta nel suo passato. Miliardari e cortigiane, uomini di genio e di coltello, poeti e marinai, luoghi da visitare, luoghi maledetti, luoghi spariti che tenterò di far rivivere. Nel capitolo precedente siamo arrivati a New York a bordo dell'"Isère" e in compagnia della statua della Libertà; alla fine torneremo in Europa a bordo della U.S.S. "Intrepid", una portaerei dell'ultima guerra mondiale attraccata alla banchina dell'Hudson, che è tra i più curiosi musei esistenti in città. Quasi tutto può essere detto di New York con buone ragioni, perché qui è accaduto di tutto. A New York l'Europa c'è, si sente, si vede, senza l'Europa New York semplicemente non esisterebbe. Tuttavia anche la presenza europea, quella fisica degli individui e quella immateriale della cultura, su questa sponda dell'Atlantico s'è trasformata, resta riconoscibile, è vero, ma è anche diventata un'altra cosa. Ecco un altro elemento da tenere presente: le contraddizioni di New York, la sua accattivante ambiguità, il suo fascino devono non poco alla sua natura cangiante e, in definitiva, inafferrabile.

III - L'artista, il milionario e la ballerina

C'è nella memoria mitica di New York una storia che, pur risalendo ai primi anni del secolo, è rimasta fino a oggi insuperata nella sua drammaticità. Una storia tale che, se non fosse realmente accaduta, sembrerebbe il frutto d'una fantasia ridondante, fatta com'è di eventi romanzeschi, trasgressioni sessuali, risvolti melodrammatici. Proprio da questo viene la sua forza, perché la finzione vive di stile e di forma, mentre la vita tutto ignora e va dove capita. Una storia che rappresenta anche un condensato di alcuni dei personaggi e dei luoghi simbolici della città: i milionari, gli elegantoni della Quinta Avenue, il mondo dei creativi e poi Broadway con i suoi spettacoli, le mille luci, i balletti, le belle ragazze disponibili che mentre in camerino si preparano ad andare in scena ricevono mazzi di rose con dentro galanti biglietti d'invito o, più brutalmente, di banca - in qualche caso gioielli. Nel 1955 ebbe un certo successo il film di Richard Fleischer ispirato a quella vicenda. Si chiama in italiano "L'altalena di velluto rosso", ma nell'originale americano il titolo è più esplicito: "The Girl in the Red Velvet Swing". I protagonisti maschili erano Ray Milland e Farley Granger: il primo nel ruolo di Stanford White, ai suoi tempi architetto celeberrimo, l'uomo di cui si disse che aveva dato a New York la sua forma; Granger invece impersonava Harry K. Thaw, milionario eccentrico, maniaco sessuale, quasi certamente pazzo. Lei, la "girl" del titolo, era Joan Collins nella parte di Evelyn Nesbit, ballerina, cantante, attrice e tutto ciò che, come vedremo, gli anni e le necessità la costringevano a diventare. Un aspetto di questa storia prevale sugli altri. La vicenda di Evelyn e dei suoi uomini, il tipo di rapporti che ebbe con loro, lo stesso uso della sua bellezza sono fortemente caratterizzati dall'erotismo e questo a New York è piuttosto l'eccezione che la regola. Al contrario di guanto accade per Parigi, l'erotismo non rientra tra le caratteristiche prevalenti della città. New York è certamente un luogo pieno di sesso, di situazioni, di stimoli legati alla sessualità; l'erotismo però è un'altra cosa. La disponibilità, l'abbondanza delle occasioni non bastano a creare quell'atmosfera di cui Parigi è piena. L'erotismo vuole essere coltivato, indugia, ha i suoi tempi, conosce perifrasi e reticenze, ne vive. A New York il tempo non c'è, la reticenza è considerata inopportuna e alla perifrasi si preferisce il discorso diretto che dell'erotismo è quasi sempre la negazione. La storia di Evelyn Nesbit rappresenta dunque anche da questo punto di vista un'eccezione: vale la pena di conoscerla. Una quantità di avvenimenti importanti segnano il 1901, anno effettivo d'inizio del ventesimo secolo. A Londra muore la regina Vittoria, a Milano si spegne Giuseppe Verdi, a Parigi un dandy brasiliano, Alberto Santos-Dumont, sorvola in dirigibile la torre Eiffel, riproponendo la legittima domanda se l'uomo riuscirà a muoversi nell'aria come in terra. Guglielmo Marconi manda il primo segnale via radio; negli Stati Uniti J.P. Morgan annuncia la nascita della U.S. Steel Corporation, la più grande società mai creata; il presidente McKinley viene assassinato e il suo vice, il liberale Theodore Roosevelt, ex governatore di New York, lo sostituisce alla Casa Bianca. Più modestamente una ragazzina di nemmeno sedici anni. Evelyn Nesbit, trova lavoro a Broadway. La sua scrittura prevede che sarà una delle "ballerine spagnole" nel musical "Floradora". Evelyn è appena arrivata da Pittsburgh, Pennsylvania, insieme a sua madre. È nata il giorno di Natale del 1884 ed è rimasta presto orfana di padre. La sua adolescenza è stata durissima. Sua madre s'è adoperata come sarta a domicilio e come affittacamere fino a quando lei stessa non è stata costretta a sloggiare dal padrone dell'immobile. In quegli anni Pittsburgh sta diventando una delle città più industrializzate d'America, la città dell'acciaio, gremita di "stranieri" immigrati dall'Europa. I bagliori delle officine sono così intensi e prolungati che il cielo notturno appare rischiarato da un perenne crepuscolo, frastuono, fumi e polvere invadono le strade e le case. Ancora bambina Evelyn pulisce le stanze, rigoverna i piatti, cucina per gli ospiti della pensione, corre a comprare ciò di cui c'è bisogno in casa. La decisione di trasferirsi a New York viene presa in base alla considerazione elementare che peggio di come va, non potrebbe comunque andare.

Evelyn è bellissima, possiede una grazia naturale resa quasi struggente dalle curve ancora acerbe e dal sorriso ambiguo, tra seduzione femminile e capriccio, o broncio, infantile. Ha naso diritto leggermente rivolto all'insù, un bell'ovale del volto, ma la sua ricchezza sono i capelli: folti, scuri con un riflesso ramato, una massa fluida e compatta che scende lungo il dorso fin quasi alle anche. Inizialmente sono i capelli, oltre al resto, la sua fortuna. Il primo a notarla è un vicino di casa, John Storm, ai suoi giorni artista di una certa fama. Dopo di lui ne arrivano altri, di artisti. Consapevole, anche troppo, della sua bellezza, Evelyn diventa una modella professionista; nella pittura allegorica che allora era in voga viene ritratta come un angelo per le vetrate di una chiesa suburbana, scolpita per raffigurare una statua dell'innocenza che finirà al Metropolitan Museum o ancora, colta di profilo, con la massa mobile e quasi viva dei capelli che scendono lungo l'orecchio per poi tornare sul petto in forma di punto interrogativo con la didascalia: "L'eterna domanda", vale a dire la questione mai risolta dell'Eterno femminino. L'artista che così la ritrae, Charles Dana Gibson, anticipa involontariamente il suo destino: Evelyn sarebbe rimasta fino alla fine un enigma irrisolto.

La prima volta che si presenta a un produttore di Broadway l'uomo è tentato di metterla alla porta per non avere guai. Gestisco spettacoli, dice, non un asilo d'infanzia. Evelyn però è più forte di lui; da qualche tempo ha cominciato a posare non solo per gli artisti ma anche come modella fotografica, dato che alcuni giornali hanno appena cominciato a proporre le novità della moda facendo indossare gli abiti da ragazze in carne e ossa. Insieme al secolo insomma sono nate quelle che diventeranno le "top model". Per lei è stato un successo ma quel lavoro saltuario già non le basta più, vuole una scrittura per tutta la stagione e davanti al rifiuto dell'uomo reagisce usando tutte le armi di cui dispone. La spinge la disperazione, le pesa addosso l'incubo di tornare alla miseria dei giorni neri, quelli in cui a casa per pranzo c'era soltanto un po' di pane. Forse lusinga l'uomo, sicuramente piange, grida e alla fine riesce a ottenere la sua piccola parte nel musical di maggior successo

in quel momento, "Floradora". Il compenso è di venti dollari alla settimana. "Floradora" è uno di quegli spettacoli che risentono più della tradizione europea, dall'operetta viennese alle "Savoy Operas" londinesi di Gilbert & Sullivam, che di un vero teatro americano, ancora lontano da una sua fisionomia definita. Evelyn vi recita con diligenza la sua particina, ma pur essendo solo una del gruppetto delle "ballerine spagnole", riesce ugualmente a farsi notare. Una notte, al termine dello spettacolo, un collega la prende da parte e le presenta un certo James A. Garland, un uomo alto e d'una certa età come mostrano i suoi capelli brizzolati; Evelyn saprà in seguito che è anche molto ricco. Garland confessa di averla ammirata per molte sere di seguito, seduto in una poltrona delle prime file, le sue intenzioni non sono chiare ma sembrano comunque promettenti. Una domenica mattina Evelyn e sua madre salgono a bordo dello yacht del signor Garland che salpa per una piacevolissima gita lungo l'Hudson. Risalgono il fiume sedute sul ponte, rinfrescate dalla brezza, mentre il profilo di Manhattan cede a poco a poco a prode ancora quasi selvagge, ricoperte di boschi. I giorni della miseria, quelli in cui le due donne sono state inseguite dai decreti di pignoramento e dalle minacce di sfratto, sembrano molto lontani. È bastato in fondo poco per cambiare le cose ed Evelyn si è spesa, per ora, ancora meno. Lo yacht approda all'imbarcadero dell'Accademia militare di West Point, dove sta per cominciare la cerimonia del giuramento dei cadetti. Ci sono poi una bella sfilata e un ricevimento dove Evelyn non può fare a meno di ricambiare gli sguardi dei giovani in uniforme che le si fanno intorno, fissandola con ammirazione, con desiderio. Le accade di pensare che uno qualunque di loro potrebbe chiederla in sposa e che confrontato a quei volti ridenti, a quelle belle uniformi attillate che fasciano le giovani membra, il signor Garland sembra molto anziano e che tuttavia il suo yacht, ormeggiato poco lontano, è splendido con gli ottoni che brillano al sole e il mogano delle fiancate che i marinai stanno tirando a lucido. A sera, durante il rientro, Garland fa servire la cena nel quadrato di poppa. Le luci di New York cominciano a intravedersi oltre la curva del fiume; sembra di vivere in un sogno.

Nelle sue memorie Evelyn scriverà che era l'ammirazione dell'anziano signor Garland, unita a quella quasi sfacciata che leggeva negli occhi degli uomini, a renderla consapevole del suo potere di seduzione; in realtà ne è stata cosciente fin dall'età di dieci anni, come lei stessa ammette in un altro punto delle sue confessioni. Con Garland va avanti per un po' con le belle gite domenicali sul fiume, qualche cena da Rector's, il ristorante alla moda, i ricevimenti eleganti che si tengono dopo teatro. Evelyn e sua madre, che veglia ufficialmente sulla sua verginità, s'illudono che possa continuare così per un tempo indefinito, ma il milionario Garland non sta spendendo tutti quei denari e quel tempo in cambio di nulla. Un giorno, davanti alla signora Nesbit, fa ad Evelyn una violenta scenata, rivelandole che sta divorziando da sua moglie; c'è amore nelle sue parole, o forse è solo l'infatuazione di un anziano, c'è gelosia. Garland non ha tutti i torti a essere geloso, Evelyn è circondata dal desiderio degli uomini, uno in particolare. Questi non è milionario, è vero, ha però altre doti che possono compensare questa mancanza e si tratta comunque di un uomo agiato. Il suo nome è Stanford White, è molto più giovane di Garland ed è a suo modo un artista. Il nome di Stanford White oggi è quasi dimenticato ma negli anni a cavallo tra Otto e Novecento era celebre, non solo a New York. Lo studio di architettura McKim, Mead and White, con uffici al 160 della Quinta Avenue era probabilmente il più stimato della città, di certo il più indaffarato. Dalla ristrutturazione della Casa Bianca alla progettazione dei più eleganti club newyorkesi (in totale più di cinquanta), non c'era campo di attività nel quale uno dei tre soci dello studio non fosse presente. Fu loro per esempio l'idea di aprire un'accademia americana a Roma (tuttora esistente nella bella sede del Gianicolo), dettata da un così sincero amore per il classicismo da suggerire la scelta di Roma come il luogo più adatto per coltivarlo. È loro l'idea che New York dovesse svilupparsi obbedendo a quegli stessi canoni. Infatti Stanford White è colui che ha concepito l'arco trionfale di Washington Square, il solo monumento di New York che s'ispiri direttamente all'antica Roma. Alla fine dell'Ottocento a New York si tendeva piuttosto a ricalcare il neoclassicismo napoleonico che aveva inaugurato il secolo. White invece aveva in mente il Rinascimento italiano, di cui utilizzò alcuni stilemi per il Gorham Building (Quinta Avenue e Trentacinquesima Strada), mentre la sede di Tiffany's (Quinta Avenue e Trentasettesima Strada) tenta di rispecchiarsi nel veneziano palazzo Grimani. È questa la cifra dell'intero studio, come dimostra anche la magione del miliardario John Pierpont Morgan: "La residenza di Morgan a New York City era al n. 219 di Madison Avenue, a Murray Hill, un imponente edificio in pietra all'angolo nordorientale della Trentaseiesima Strada. Attigua ad esso v'era la biblioteca Morgan, in marmo bianco, ch'egli aveva fatto costruire per ordinarvi le migliaia di libri e di oggetti d'arte che aveva collezionato nei suoi viaggi. L'edificio era stato disegnato in stile Rinascimento italiano da Charles McKim, socio di Stanford White".

Edifici e monumenti sono tuttavia solo una parte della sbalorditiva capacità d'immaginazione e di lavoro di White. Per ore al giorno e poi durante la notte fino all'alba, produce un'immensa quantità di progetti: nuovi istituti per la città, nuove sale di spettacolo ma anche nuovi show, parate, fiere, pubblici divertimenti. White è architetto e insieme maestro di cerimonie, intrattenitore, uomo d'affari, educatore del gusto: e di tutti i possibili titoli legittimati dal suo incessante attivismo, quest'ultimo è forse quello che più avrebbe gradito. Nella città che sta diventando immensamente, caoticamente ricca e quindi tentata dalla prepotente volgarità dell'arrivismo, White tenta d'insinuare lo scrupolo, la tentazione dell'eleganza. Nei suoi frequenti viaggi in Europa acquista il maggior numero possibile di oggetti, vuole che gli americani vedano con i loro occhi di che cosa è fatto il buon gusto europeo patinato dai secoli. E a chi lo accusa di spogliare il vecchio continente dei suoi tesori per esportarli nel nuovo, risponde che da che mondo è mondo, a cominciare da Roma, i popoli dominanti hanno sempre depredato l'arte altrui. L'influenza di John Ruskin è evidente: l'arte è vista come un imperativo morale capace di contribuire al miglioramento della società. Una visione, quella dell'inglese, quasi religiosa che colpirà profondamente anche Proust. Del resto stiamo parlando degli stessi anni in cui i maggiori mercanti d'arte cominciano a trasferire i loro uffici da Parigi e Londra alle zone più eleganti di

Manhattan. L'arrivo del ventesimo secolo è stato accompagnato dall'introduzione di un'infinità di nuovi strumenti: il telegrafo e le macchine per scrivere, gli ascensori e la luce elettrica, i fonografi e le radio, i motori a benzina e i telefoni. La possibilità di perdere la testa davanti a una tale quantità d'innovazioni è enorme, la maggior parte dei clienti entra in uno studio d'architetto senza avere la minima idea di che cosa voglia o meglio sapendo solo di avere molto denaro da spendere. Davanti alla massa delle novità e all'ammontare delle nuove ricchezze c'è dunque una funzione da svolgere per chi vuol ricordare l'importanza delle tradizioni e della continuità. White si assume questo compito.

Stanford White è nato nel 1853 in una famiglia dell'aristocrazia mercantile, l'aristocrazia di Washington Square di cui parlano Henry James e Edith Wharton nei loro romanzi, una di quelle famiglie in cui tutti i giovedì sera si fa quartetto d'archi in salotto e dove, pur badando con attenzione ai quattrini, è la letteratura e non il denaro l'argomento più freguente nelle conversazioni. Alto di statura, rosso di capelli, lineamenti spessi, con una testa disegnata a forti tratti, energica e sensuale, White ha un aspetto imponente che richiama naturalmente l'attenzione. Lavora con furia, di getto, caparbio e impaziente, buttando giù ovunque capiti schizzi bellissimi che talvolta si rivelano irrealizzabili, immaginando con uguale velocità la copertina di una rivista o l'arredamento di un vagone ferroviario. Buona parte di questa energia la dedica alle donne. Si è sposato a trentun anni, nel 1884 (lo stesso anno in cui nasce Evelyn) con Bessie Springs Smith che viene da una famiglia eminente di Saint-James (Long Island), figlia del giudice Lawrence J. Smith. Durante il viaggio di nozze di sei mesi in Europa accade un episodio che descrive bene il temperamento, e le possibilità dell'uomo. A Costantinopoli Stanford s'entusiasma talmente per le tegole di copertura di una moschea che acquista l'intero edificio, lo fa smontare e fa spedire negli Stati Uniti le parti che lo interessano. Inutilmente purtroppo, perché il battello fa naufragio al largo di Bermuda, sicché tegole e mosaici finiscono in fondo al mare. Un figlio nasce pochi mesi dopo e sventuratamente muore quasi subito. Un altro viene al mondo nel 1887, ma è come se la morte del primogenito avesse ferito Bessie in modo irreparabile. I White hanno una bella casa a Manhattan (Lexinton Avenue e Ventunesima Strada) e una magnifica proprietà, Box Hill, sulle colline sovrastanti Saint-James. Bessie praticamente abbandona la casa di New York per ritirarsi in campagna, a Long Island, e le loro vite prendono direzioni diverse. Lei si occupa del figlio e della casa, Stanford sta con lei durante i fine settimana e per il resto del tempo si divide tra lo studio di Quinta Avenue, la dimora privata di Lexington Avenue e una palazzina che ha interamente dedicato al lavoro e ai suoi segreti capricci. Di tutti i luoghi in cui visse questo è l'unico sopravvissuto. Si trova al 22 Ovest della Ventiquattresima Strada: un edificio all'apparenza modesto, di un colore cupo, con la facciata attraversata da una scala antincendio. È ciò che resta dell'antica New York, e vale la pena di andarlo a vedere anche perché quella palazzina ha avuto nella vita di White e ha nella nostra storia un'enorme importanza. In una delle sue stanze Evelyn Nesbit venne, se vogliamo usare questa espressione, iniziata alla vita.

Nel corso del processo per il fatto di sangue che conclude questa vicenda, Evelyn metterà a verbale in quali circostanze e per quante volte ebbe occasione di visitare la casa. Anche se le sue parole non contengono tutta la verità, bastano tuttavia a capire: "Una giovane signora venne un giorno da me con una carrozza. Mia madre mi aiutò a vestirmi e quindi io e quella donna uscimmo". La donna è Edna Goodrich, collega di Evelyn nel musical "Floradora" e il vestito di cui si parla è un abitino liscio bianco e nero, cucito in casa da sua madre, così semplice nel taglio e nei colori da farla sembrare (somma ingenuità o somma malizia) una collegiale. "Nessuno" dirà Evelyn in un'altra occasione "mi avrebbe dato più di tredici anni". Uscendo con Edna, Evelyn pensava che sarebbero andate al Waldorf, invece la carrozza si dirige altrove. Ancora dal verbale: "Arrivammo nella Ventiquattresima Strada Ovest e fermammo di fronte a una porticina piuttosto squallida. Eravamo nell'agosto del 1901, avevo da poco compiuto sedici anni. La porta si aprì da sola. Salimmo alcuni scalini e una seconda porta si aprì sempre in modo automatico. Continuammo a salire. Circa a metà mi fermai e chiesi alla donna dove fossimo dirette. A quel punto si fece udire una voce d'uomo. Era quella di Stanford White".

Le due ragazze salgono altre rampe di scale ed entrano in una stanza che lascia Evelyn "senza fiato", come lei stessa dirà. L'ambiente è tappezzato con parati in diverse sfumature di rosso, le finestre sono nascoste da pesanti tendaggi che non lasciano filtrare alcuna luce, l'illuminazione è indiretta, con lampade celate che riverberano sul soffitto. Pare a Evelyn che il mobilio sia "italiano antico" e può darsi che fosse così: alle pareti vi sono numerosi dipinti, tra i quali un grande nudo ben illuminato, in un angolo una tavola pronta per quattro. Il quarto ospite è un certo signor Reginald Ronalds di cui non ci occuperemo, perché in pratica servì soltanto a pareggiare i posti a tavola. Infatti, finito il pranzo, Rolands scompare e con la sua uscita comincia la parte più eccitante di quella straordinaria giornata. White fa salire le due donne al piano attico della palazzina, occupato per intero da una grande stanza: uno studio dal soffitto altissimo, zeppo di busti, dipinti e disegni, molti di nudo, disseminati ovungue. A un'estremità, un'altalena col seggiolino ricoperto di velluto cremisi, fissata al soffitto con due robuste funi anch'esse rivestite di velluto dello stesso colore. Il gioco è che Evelyn, issata sul seggiolino (donde il titolo "The Girl in the Red Velvet Swing"), arrivi sempre più in alto, aiutata dallo stesso White che a ogni oscillazione le imprime una nuova spinta, fino a farle sfiorare il soffitto. Qui è appeso un ombrellino giapponese di carta: ogni volta che Evelyn giunge al culmine della traiettoria può sfondarlo alzando appena il piedino. Manovrando alcune pulegge, White provvede a rimpiazzarlo con uno nuovo. Evelyn si diverte al punto che quando il gioco finisce ha male alla pancia dal gran ridere. Alle guattro del pomeriggio White dice che per lei è giunto il momento di rientrare, congedandola sussurra: "Si faccia vedere dal mio dentista, eccole l'indirizzo. I denti sono il suo unico difetto, è un peccato, le rovinano il sorriso". Per altre due volte Evelyn va a trovare

White senza troppo chiedersi, apparentemente, quale sia lo scopo di quelle insistenti cortesie. La seconda volta non è più nello studio della Ventiquattresima Strada ma in un posto ancora più magico: la torre del Madison Square Garden. Il nome del Madison Square Garden ricorre spesso nella storia di New York: nella storia sportiva, per gli incontri di pugilato; nella storia politica, per i tradizionali raduni del Partito democratico. Non tutti sanno però che il Madison Square Garden è una realtà mobile, avendo cambiato collocazione almeno tre volte e che ogni volta l'edificio è stato abbattuto e ricostruito altrove, con la tipica disinvoltura della città. Il sito originario era su Madison Avenue, nell'isolato compreso tra la Ventiseiesima e la Ventisettesima Strada, dove oggi sorge l'edificio della New York Life Insurance Company. Inizialmente il terreno era occupato da un deposito ferroviario, in seguito venne preso in affitto da P.T. Barnum, il grande impresario del circo. Nello stesso luogo White progettò e fece costruire nel 1890 il suo "Madison", forse il più bello di tutti. Le mura esterne erano in mattoni color giallo-oro alternati a decorazioni in terracotta; su ogni lato s'aprivano ingressi coperti da portici. All'interno si trovavano una grande sala multifunzionale (come diremmo oggi), un roof-garden e un teatro pensile, quello in cui, come vedremo, si svolgerà la scena conclusiva di guesta storia. Al di sopra dell'edificio, dalle caratteristiche vagamente moresche nella struttura e negli ornamenti, si levavano tre torri, la più alta delle quali (ispirata alla Giralda di Siviglia) culminava con una statua dorata di Diana che tende l'arco, il volto levato verso i cieli, opera dello scultore Saint-Gaudens, grande amico di White. All'inaugurazione, la sua nudità suscitò un certo scalpore, alguanto fuori luogo se si considera che la statura era collocata a più di cento metri dal piano stradale. La sua principale caratteristica era semmai di essere montata su rulli e quindi girevole. Sebbene il suo peso superasse la tonnellata, era così ben bilanciata da ruotare alla semplice spinta del vento. All'ultimo piano della torre, subito sotto la statua, White aveva ricavato un altro appartamento che definiva "la mia seconda casa", e lì Evelyn venne condotta in occasione del loro incontro: grande abbondanza di specchi alle pareti, un divano sterminato lungo quanto l'intera parete, ricoperto da pelli di bestie feroci: tigri, orsi, leopardi.

"La carrozza ci lasciò al Madison Square Garden, con un ascensore raggiungemmo l'appartamento della torre dove si trovavano un'altra giovane donna e un uomo. La serata si svolse in modo molto corretto e divertente. A cena il signor White non volle che bevessi più di un bicchiere di champagne. Disse: questa ragazza non deve bere più di un bicchiere e non deve rientrare tardi, dobbiamo riportarla da sua madre. Venni ricondotta a casa verso l'una e mezzo o un guarto alle due". Le cose andarono in modo molto diverso all'incontro successivo. Esistono diverse versioni su come si svolsero i fatti in quella notte per tutti decisiva; la stessa Evelyn li ha raccontati in modo diverso secondo le circostanze. Ecco per esempio che cosa mise a verbale durante il processo: "Dopo teatro andai in carrozza allo studio nella Ventiquattresima Strada. Il signor White era già lì ma questa volta da solo. Chiesi se altri ci avrebbero raggiunto, rispose: purtroppo no, ci hanno snobbato, questa volta non ci sarà un party. Io dissi: allora forse è meglio se torno a casa. Lui rispose: No. adesso sediamo e mangiamo qualcosa, anche senza di loro. A un certo punto ricordo che il signor White si allontanò per qualche tempo. Finita la cena mi disse che non avevo ancora visitato la zona dello studio, piena di belle cose che desiderava mostrarmi. Salimmo una rampa di scale, non quella che avevo visto la volta precedente, ma un'altra molto piccola, posta sul retro, ed entrammo in una strana stanza che non avevo mai visto prima. Guardammo un po' intorno, poi sedetti al piano e suonai qualcosa. Il signor White mi chiese di accompagnarlo in un'altra stanza che si trovava al di là di certi tendaggi e che si rivelò essere una camera da letto. Sedetti a una piccola tavola sulla quale si trovavano una bottiglia di champagne e un bicchiere. Il signor White me ne versò un bicchiere colmo. Mi disse d'aver arredato e sistemato egli stesso la stanza, attirando la mia attenzione su vari oggetti, poi si avvicinò incitandomi a finire lo champagne. Risposi che veramente non ne avevo voglia ma lui insistette. Non so quanto tempo passò, forse un minuto o due e cominciai a sentire come un battito nelle orecchie, poi ebbi la sensazione che l'intera stanza cominciasse a girare, di colpo diventò tutto nero. Quando mi ripresi ero sdraiata in una stanza con le pareti e il soffitto ricoperti di specchi. Appena ripresi coscienza cominciai a gridare. Il signor White entrò nella stanza cercando di calmarmi. s'inginocchiò vicino al letto, sollevò l'orlo del vestito e cominciò a baciarlo. Non ricordo come rientrai a casa". Questa è la versione data al processo nella quale Evelyn, senza dirlo esplicitamente, avanza l'ipotesi di essere stata stordita con una droga versata nello champagne e violentata durante il periodo in cui rimase incosciente. Maggiori dettagli sono stati forniti sia direttamente da Evelyn sia da altre persone alle quali lei stessa potrebbe averli raccontati. Sappiamo così che la stanza da letto era rivestita anch'essa di pesanti tendaggi purpurei, che il letto era a baldacchino e aveva sia la testata che l'interno del soffitto coperti di specchi sui quali era possibile indirizzare vari effetti di luce comandati da una pulsantiera. Evelyn stessa manovrò almeno una volta gli interruttori, ottenendo un bel colore ambrato all'interno del baldacchino. Un altro pulsante virava le luci in un rosa delicato, un terzo produceva un morbido blu. White scelse proprio quest'ultima sfumatura per l'amplesso con il quale Evelyn venne tolta di pulzellaggio; più tardi, con una memoria molto precisa, lei ne ricorderà le ampie spalle circonfuse per l'appunto di luce blu. La circostanza delle grida al risveglio viene confermata in ogni versione. Varia invece il resoconto di come reagì Stanny White. Si parla di baci al vestito, baci alle mani, coccole e vezzeggiamenti con o senza l'aggiunta di parole appropriate: basta ti prego, è tutto finito, adesso mi appartieni. La notte in cui, come dice lei stessa, "diventai una donna", Evelyn l'ha raccontata molte volte, con varianti altrettanto numerose a seconda del pubblico (reale o di lettori) al quale le sue parole erano destinate. A volte la narrazione prendeva le tinte forti della violenza subita da una fanciulla di nemmeno sedici anni da parte di un uomo di quasi cinquanta, dopo essere stata stordita con una bevanda

oppiata. Altre volte il racconto aveva l'andamento impreciso e non del tutto sgradevole di un sogno. Dal verbale: "A un certo punto mi disse che gli piacevano solo le ragazze giovanissime e che le preferiva molto esili, perché trovava che il grasso fosse disgustoso". Queste parole sono confermate da un altro episodio che riguarda non Evelyn bensì Bessie, la moglie di White. Confinata nella bella dimora di Long Island, Bessie aveva cominciato a ingrassare. Una mattina, Stanford le fece trovare sotto il tovagliolo questo messaggio: "Fat is fatal", il grasso è fatale. Appena White riesce a interrompere la violenta reazione di Evelyn, comincia a sussurrare, per placarla ulteriormente, parole di rassicurazione, dice che sono cose che tutte le donne fanno e che però le più accorte non vanno a raccontarle in giro: "Mi fece giurare che non avrei fatto parola con mia madre su ciò che era accaduto e che non lo avrei detto a nessuno. Certe attricette, aggiunse, vanno in giro a parlarne. Dovrebbero imparare dalle signore della buona società che su faccende di questo tipo sono sempre molto discrete". "Gli chiesi le ragioni per le quali avevo perso conoscenza, mi rispose di non insistere, che nulla di male mi era successo e che non dovevo assolutamente preoccuparmi".

Nella nuova condizione di "donna", passato il primo turbamento, Evelyn intensifica la sua vita mondana. Quasi ogni sera la fine dello spettacolo significa l'inizio di una movimentata vita notturna che si protrae fino all'alba. I suoi ammiratori crescono di numero, è tra le ballerine del "Floradora" che ricevono più spesso grandi mazzi di fiori, accompagnati da omaggi anche consistenti. Sa quanto deve a White, che continua a vedere di tanto in tanto e che copre lei e sua madre di gentilezze d'ogni tipo; ma nello stesso tempo, quardandosi intorno, si rende anche conto di quanti bei giovani sarebbero pronti a fare pazzie per lei, forse perfino a sposarla. In questo periodo Evelyn ha vari flirt fugaci, tra i quali c'è quello, notevole invece, con John Barrymore che ha solo due anni più di lei. Evelyn lo conosce nella primavera del 1903 in uno dei ricevimenti notturni che Stanford White dà nella sua fantastica torre al Madison Square Garden. John ha appena iniziato la carriera e il suo nome è talmente oscuro che a Evelyn viene presentato come il fratello minore di Ethel, anch'essa attrice già molto nota. John ha ventuno anni, Evelyn diciannove, i due non si perdono d'occhio un istante e appena Stanford si allontana dalla sala, John le si avvicina bruscamente e le intima: "Presto, il numero di telefono!". Arrivata l'estate Stanford parte per la consueta gita annuale di pesca al salmone in Canada e la passione tra i due divampa. Vengono notati mentre cenano insieme da Rector's, parlano fitto sottovoce, ridono: il comportamento di due innamorati. È la prima volta che Evelyn ha come compagno un coetaneo e ciò che John fa una sera è appunto il gesto di un giovane amante: riempie un bicchiere di latte, vi lascia cadere una rosa e bisbiglia. "Ecco, questa è la tua bocca". In quei giorni tra l'altro Evelyn sta recitando in un nuovo musical in parte ispirato da lei che ha per titolo "The Wild Rose".

John vive in un appartamento molto modesto nel quale il solo oggetto degno di nota è il mantello che suo padre, il leggendario Maurice Barrymore, ha indossato recitando la parte dello scespiriano Romeo. Evelyn si ferma talvolta a dormire in quella casa, avendo cura di rientrare prima che la madre si accorga della sua assenza. Tale è però la passione che dopo ogni notte particolarmente intensa i due amanti dormono fino alle undici del mattino dopo. Appena sveglia, Evelyn si rende conto dell'errore e s'affretta a rientrare. Arrivata a casa ha però la brutta sorpresa di trovare sua madre e Stanford White che la stanno aspettando, lei con un'espressione sul volto che la stessa Evelyn definirà in seguito "di vero odio". White in quell'occasione si comporta "come un padre". Con il consenso della signora Nesbit conduce Evelyn dal suo medico di fiducia che sottopone la ragazza a una serie di esami. Solo quando i risultati sono noti, a Evelyn è consentito uscire. A quel punto White la porta con sé nella torre. Fino a quel momento ha mantenuto un atteggiamento calmo: in quella curiosissima situazione, l'uomo che l'ha fatta "diventare donna" si comporta con la pacatezza di un estraneo. Arrivati alla torre la invita a sedere e prende a parlare, cercando di farle capire che la relazione con Barrymore rischia di rovinarle nome e carriera, che sua madre è molto preoccupata, teme che un giovane inesperto possa metterla incinta. Evelyn risponde con baldanza che, in quel caso, lei e John si sposeranno. Possiamo immaginare come se fossimo presenti i toni e gli argomenti della discussione che a un certo punto s'interrompe, perché sopraggiunge lo stesso John Berrymore convocato a sua volta da White. Anche l'atteggiamento di John di fronte al maturo amante della sua fidanzata è spavaldo e potremmo dire romantico. John reclama i diritti dell'amore, conferma di essere pronto a sposare Evelyn in qualunque momento; White obietta che, sposati, non saprebbero di che vivere e che quel tipo di unioni si spengono presto nei dissapori e nel rancore reciproco. Nessuno dei due sembra dargli ascolto, al che Stanford, rivolgendosi solo a Evelyn, tira fuori l'argomento che ritiene decisivo. A parte ogni altra considerazione, dice, lei deve considerare che nella famiglia Barrymore circola il germe della pazzia, che il padre di John, il celebre Maurice, è ricoverato da due anni in una clinica per malattie mentali a Long Island [vi rimarrà fino alla morte, 1905] e che questa circostanza basterebbe da sola a escludere ogni possibilità di matrimonio. Evelyn ribatte con l'argomento che ogni donna avrebbe usato in quelle circostanze, lei sa solo d'amare John e del resto non le importa nulla. In quel momento la ragazza è già incinta? Con ogni probabilità, sì. Nei giorni successivi White fa in modo di trovarle un posto in un istituto per signorine di buona famiglia, la "De-Mille School" a Pompton Lakes, nel New Jersey. Niente più Broadway, party notturni, cene raffinate, champagne, gioielli in una corbeille di fiori. La disciplina di un collegio invece, gli orari rigidi, le buone letture e, dopo qualche settimana, un piccolo intervento chirurgico. Per liberarla, si disse, di una fastidiosa appendicite. Fino a questo momento ho parlato di un "processo" senza precisare né chi vi era imputato né le ragioni per le quali venne celebrato. Fu un processo drammatico, per omicidio, che di concluse male per tutti. Prima di dare ogni necessaria spiegazione bisogna però fare conoscenza con il terzo protagonista della storia che non è il giovane e appassionato John Barrymore, attore di grande avvenire ma che qui compare solo come effimera passioncella di Evelyn. L'altro uomo è Harry

Kendall Thaw, nato il 12 febbraio 1871 a Pittsburgh, Pennsylvania, da una ricca famiglia con immensi investimenti nelle miniere e nelle ferrovie. Anche Evelyn e sua madre avevano abitato a Pittsburg prima di trasferirsi a New York; loro però vivevano nella zona proletaria, quella degli operai che lavoravano per dodici ore al giorno. Harry Thaw era cresciuto invece nella parte opposta della città in cui le ville erano sorvegliate da uomini armati e, secondo una diffusa diceria, le mura di cinta dei giardini erano sormontate da fili elettrici ad alta tensione. Harry era stato un bambino fragile e molto nervoso. Ad ogni contrarietà si gettava a terra piangendo e tirando calci, soffriva di un grave ritardo nella parola e correva a quattro zampe per rifugiarsi sotto un tavolo da dove era poi difficile farlo uscire. Preoccupati da quel comportamento i genitori avevano fatto in modo che non gli fosse possibile mettere le mani sul patrimonio di famiglia; in compenso gli avevano assicurato un vitalizio che col tempo era ammontato a 80 mila dollari l'anno, cioè 1.540 dollari la settimana. La paga di uno dei suoi operai era, per una settimana, di 9 dollari e 60 centesimi. Con l'età detta matura non cessano le stranezze. Avendo sentito che il suo coetaneo Morris Carnegie si diverte a schiaffeggiare senza ragione i passanti, Harry cerca d'imitarlo, ma con minor fortuna. Quando tenta la sua provocazione in un bar, il gestore lo mette fuori combattimento con una bottigliata in testa. In un'altra occasione, offeso dal comportamento di certi commessi, sale in macchina e sfonda la vetrina del negozio. Anche le sue stravaganze sessuali sono notorie. Cene sfarzose con lui unico uomo e intorno l'intero corpo di ballo di uno spettacolo, oppure prostitute particolarmente pazienti disposte a farsi frustare a sangue, dietro adeguato compenso. Harry Thaw è uomo di amori effimeri ma di odii profondi e duraturi. E tra le persone che odia c'è Stanford White. Anni dopo i fatti, Evelyn racconterà da quali circostanze a suo giudizio quest'odio è scaturito. Un certo giorno Thaw aveva incaricato la ballerina Frances Belmont di portare dopo lo spettacolo tutte le ragazze del balletto alla cena che avrebbe dato in un noto ristorante. Alla vigilia della cena Frances, che è in compagnia del fidanzato, incontra per caso Harry Thaw, a sua volta in compagnia di alcuni bellimbusti. Al cordiale saluto della ragazza, Harry si gira dall'altra parte per non mostrare agli amici che una semplice ballerina lo tratta con tale familiarità. Arriva la sera della cena, la tavola è apparecchiata, i cuochi sono pronti, i camerieri tengono in fresco lo champagne, l'orchestra attacca con bell'impeto l'ennesimo motivetto, ma delle ragazze annunciate nemmeno l'ombra. Quando scocca la mezzanotte Thaw cerca senza riuscirvi di rintracciare Frances. Solo il giorno dopo scopre che la bella irlandese per vendicarsi dell'affronto ha dirottato tutte le colleghe verso il party che in contemporanea Stanford White stava dando nella torre del Madison. Un giornale di pettegolezzi pubblica la notizia con questo titolo: Le bellezze del "Floradora" vanno a cantare nello studio di White, mentre l'orchestra di Thaw suona per la sala vuota. Tra quelle ragazze c'è Evelyn di cui Harry s'è infatuato vedendola in palcoscenico. Comincia così un complicato corteggiamento perché temendo di essere preceduto dalla sua cattiva fama, Thaw firma i suoi omaggi con lo pseudonimo di Mr. Monroe, fino a quando non ritiene di poter svelare la sua vera identità. Un pomeriggio Evelyn siede a un tavolo di caffè con un'altra ragazza quando Harry s'avvicina presentandosi con la formula che abitualmente usa: "Sono Harry Thaw di Pittsburgh". Evelyn, turbata, fa per andarsene, ma Thaw la ferma chiedendole: "Come mai sua madre le permette di frequentare la bestia?". "E chi sarebbe la bestia?" "Stanford White!" L'approccio è brusco, ma a Evelyn evidentemente non dispiace perché da quel momento i due cominciarono a frequentarsi e dopo qualche tempo Harry le propone una vacanza a Parigi e in Europa per farla ristabilire dopo l'operazione di "appendicite". La signora Nesbit fiuta il buon partito e tende più ad apprezzare il patrimonio che non a inquietarsi per la pessima reputazione dell'uomo. Consiglia comunque a Evelyn di accettare, a condizione che anche lei sia ammessa alla gita. Nel maggio 1903 Evelyn, sua madre e Harry Thaw s'imbarcano per Parigi a bordo dello S.S. "New York". Una vacanza folle, di lusso sfrenato, a cominciare dall'appartamento che Thaw prende in affitto in Avenue Matignon. I tre si concedono il meglio che la capitale francese può offrire, ricevimenti esclusivi, spettacoli, musei, anche se questo non attenua le spaventose bizzarrie di Harry. Una sera, irritato da un cameriere che prima di servire il dessert insiste a ripulire la tovaglia dalle briciole, prima lo invita bruscamente a smettere poi, visto che quello continua a manovrare la sua piccola spazzola, balza in piedi, afferra un lembo della tovaglia e fa rovinare tutto a terra. Nonostante il cinismo con il quale ha favorito una situazione così ambigua, la signora Nesbit comincia ad avere qualche preoccupazione. Più volte dice alla figlia che è arrivato il momento di rientrare. Dobbiamo ancora vedere Londra e Berlino. risponde Evelyn, restiamo ancora un po', mamma. Quasi ogni sera Harry Thaw ripete alla ragazza la sua proposta di matrimonio, ci sono serate nell'appartamento di Avenue Matignon in cui, andata a letto la signora Nesbit, Harry ed Evelyn rimangono muti nel salone dopo che lui le ha chiesto per l'ennesima volta: "Ma perché non vuoi sposarmi?". Una sera si verifica una scenata assurda e violenta. Harry le chiede di punto in bianco se è ancora vergine. Davanti alle proteste di lei, molto alterato, l'afferra per i polsi: non ti lascio andare, ansima, finché non rispondi. Evelyn, terrorizzata, assicura che gli dirà tutto e comincia a raccontare la storia di come White l'ha sedotta. Harry, sempre più eccitato, continua a chiedere nuovi dettagli che Evelyn, colta al volo la situazione, non gli rifiuta certo, senza risparmiare, si presume, varie coloriture. Al culmine del parossismo Harry balza in piedi e comincia a misurare la stanza gridando: "La bestia, la bestia, una ragazzina di sedici anni!". La mattina dopo le regala una spilla di diamanti. Quando la madre di Evelyn, sazia d'Europa, s'imbarca finalmente per New York, i due fidanzati continuano da soli il giro toccando anche Roma, ma fermandosi a lungo in un solitario castello vicino a Merano, Schloss Katzenstein, che Thaw ha

affittato e i cui unici occupanti sono alcuni camerieri. Più tardi Evelyn descriverà quel soggiorno come un incubo. Servita la cena, camerieri e inservienti hanno l'ordine di non farsi più vedere fino al giorno dopo; quasi ogni sera Harry ricomincia

20

con le sue domande, si eccita, lega Evelyn al letto accusandola di essere una sfacciata e comincia a frustarla; poi si getta alle sue ginocchia leccando le ferite. Un giorno Evelyn lo scopre mentre s'inietta della droga nel braccio, ci sono giorni in cui le grida "Sei la mia schiava, posso fare di te ciò che voglio" e giorni in cui si getta ai suoi piedi, glieli bacia, si proclama lui suo schiavo. A quel viaggio pieno di fascino e di orrore Evelyn non fa nulla per sottrarsi, nemmeno quando ne ha l'occasione. Edgar Doctorow costruisce su quel soggiorno una delle scene centrali del suo romanzo "Ragtime": "La prima notte al castello, lui le strappò di dosso la camicia, la gettò sul letto bocconi e la sferzò con un guinzaglio sulle natiche e sul dietro delle cosce. Le grida di Evelyn echeggiavano per i corridoi e negli scaloni di pietra. I servitori tedeschi nelle loro stanze ascoltavano, arrossivano, stappavano bottiglie di Goldwasser, e copulavano. Lei pianse e singhiozzò tutta la notte. Al mattino Harry tornò da lei, stavolta con l'affilatore del rasoio ... era gentile nel fare l'amore con lei e pieno di precauzioni per le sue parti delicate. Evelyn e Harry si sposano a Pittsburgh nell'aprile 1905, cerimonia preceduta da un curioso retroscena. Arrivata a New York, Evelyn va immediatamente a trovare White e gli racconta l'accaduto. Gli mostra le tracce d'una lacerazione nella parte interna della coscia destra. Stanford White bacia la cicatrice. Gli mostra una macchiolina violacea sulla natica sinistra. Spaventoso! dice Stanford White. La bacia anche lì. La mattina dopo la manda da un avvocato il quale prepara una dichiarazione su ciò ch'è avvenuto allo Schloss Katzenstein. Evelyn la firma. "Quando torna Harry tu gli fai vedere questa dichiarazione" dice Stanny White con un gran sorriso. Lei segue le sue istruzioni. Harry K. Thaw legge la dichiarazione, diventa pallido e immediatamente la chiede in matrimonio. È verosimile? È possibile. Con brutale franchezza un quotidiano locale intitola così la notizia: "Una ragazza del "Floradora" sposa una fortuna stimata 40 milioni di dollari". Della vita matrimoniale Evelyn racconterà in seguito soprattutto la noia. La dimora dei Thaw poteva essere considerata principesca, ma il suo era un lusso antiquato, fatto di mobili scuri, luci fioche, conversazioni insignificanti. Per cena erano in genere ospiti anziane coppie dalla raggelata vitalità. Quando Harry doveva allontanarsi Evelyn e la suocera mangiavano da sole in silenzio. Gli sposi dormono in camere separate alle due estremità di un corridoio e proprio questo è causa di uno spiacevole equivoco. Una notte Evelyn ha un incubo e comincia a gridare nel sonno, Harry accorre immediatamente, e mentre Evelyn gli sta raccontando il suo brutto sogno entra la vecchia signora Thaw che domanda senza preamboli al figlio se ha frustato sua moglie. Evelyn s'affretta a intervenire spiegando che è stato solo un brutto sogno. Al che la Thaw si rivolge ancora a Harry per dirgli: "Ricordati che se osi alzare le mani su di lei ti lascio senza un centesimo!".

La madre di Harry è un'anziana bigotta presbiteriana, di abissale ignoranza ma che, consapevole della follia di suo figlio, tratta quell'uomo di quasi quarant'anni come un bambino. Evelyn insiste per lasciare Pittsburgh e tornare a New York, cosa che dopo molte insistenze Harry si decide a fare, anche se impone alla moglie di vedere solo le persone che lui stesso sceglierà. Il trasferimento a New York non migliora molto le cose. Harry dà frequenti segnali di squilibrio. Un giorno la cameriera personale di Evelyn trova, riordinando una stanza, una scatola oblunga che contiene una dozzina di fruste. La lascia su un tavolo per chiedere alla sua padrona che cosa bisogna farne. Quando Harry vede la scatola diventa pazzo d'ira e assale la cameriera con orribili minacce. Evelyn deve garantirle che la proteggerà e spiegarle che certe volte il signor Thaw s'inquieta per niente. In un'altra occasione, insoddisfatto dall'atteggiamento del maggiordomo che gli sta stirando una giacca, gli strappa il ferro di mano e glielo tira addosso. Il giovane domestico scansa agilmente il proiettile che sfonda una finestra e cade nel giardino sottostante. Il matrimonio non ha guarito Harry come sua madre forse sperava, al contrario il pensiero che sua moglie abbia avuto come primo amante a sedici anni un uomo come Stanford White lo getta in uno stato di agitazione forsennata, nel quale si mescolano ira, gelosia e morbosa passione. In più di un'occasione, mentre cammina in strada o fa spese, Evelyn si rende conto di essere seguita da detective privati pagati dal marito per sorvegliarla. Una sera, mentre cenano al ristorante dell'hotel Saint Regis in compagnia di una coppia di amici, entra nella sala Stanford White con sua moglie. Thay impallidisce dall'ira, e poco dopo uno degli amici si china all'orecchio di Evelyn per sussurrarle: "Che cosa succede a Harry? Ha fatto scivolare una pistola sotto il tovagliolo". Il 25 giugno 1906, Evelyn accusa un forte mal di gola e suo marito vuole che veda subito un medico, considerato che è imminente un altro viaggio in Europa al quale parteciperà anche la vecchia signora Thaw. Mentre Evelyn aspetta in anticamera entra Stanford White e tra loro c'è un colloquio di pochi minuti, molto cordiale ma corretto, come tra vecchi amici. Terrorizzata al pensiero dei termini in cui anche l'incontro casuale potrà essere riferito a Harry, Evelyn si affretta a parlargliene appena rientrata. "Ho la tua parola d'onore che è tutto qui?" chiede il marito dopo averla ascoltata, e alla sua risposta affermativa aggiunge: "Ricordati che qualunque cosa tu faccia verrò comunque a saperlo". Il programma della serata prevede una cena con amici al ristorante Martin's, nella Ventiseiesima Strada tra Broadway e la Quinta Avenue, e più tardi la prima dello spettacolo "Mamzelle Champagne" al "roof garden" del Madison. Quando giungono al ristorante, Harry ha già bevuto tre whisky lungo la strada. Due giovani nemmeno trentenni (Truxton Beale e Thomas McCaleb) li stanno aspettando, il tavolo loro assegnato costringe Harry, che è l'anfitrione, a sedere con le spalle rivolte alla sala, Evelyn è di fronte, i due amici ai lati. A un certo punto Harry nota qualcosa nell'espressione di sua moglie che lo mette in agitazione, le chiede che cosa stia accadendo. Lei scrive qualche parola su un biglietto che gli passa. Il messaggio dice: "That B. is here", la bestia è qui. Stanford White era infatti entrato nel ristorante, accompagnato dal figlio diciottenne Lawrence Grant e da un amico di guesti, ma quando Harry, letto il biglietto, si gira, il rivale è già uscito dalla parte opposta della sala, diretto a un tavolo sulla terrazza. Terminata la cena i quattro escono per raggiungere a piedi il Madison, con l'autista che segue in auto a passo d'uomo. Harry Thaw ha in capo un cappello di paglia ma, stranamente, indossa anche un soprabito piuttosto fuori luogo nella calda serata di giugno. Nessuno apparentemente nota l'incongruenza.

Il quartetto di amici prende posto in un buon tavolo non lontano dal palcoscenico. Lo spettacolo risulta piuttosto modesto. anche se l'attenzione di tutti sarà presto catturata da ben altro che le piccanti avventure di "Mamzelle Champagne". La protagonista Viola de Costa viene molto applaudita quando salta fuori da una gigantesca bottiglia di champagne in cartapesta, ma quasi solo perché è molto carina e quasi nuda. L'altro protagonista, Harry Short, recita la parte di un impresario teatrale americano a Parigi, la sua aria di punta attacca "Potrei amare mille ragazze" (I Could Love a Thousand Girls), al che le venti ballerine animano una coreografia che allude alla loro ampia disponibilità. Proprio durante l'aria arriva Stanford White che si dirige al tavolo a lui riservato vicino al palcoscenico. L'aria di Short è al finale, le ballerine stanno avanzando verso il palcoscenico per la cadenza conclusiva, in quel momento qualcuno si rende conto che Harry Thaw s'è alzato e si sta dirigendo verso White. Quando arriva a un metro circa alle spalle del rivale, estrae dal soprabito un revolver e distende il braccio. White avverte in qualche modo la sua presenza e si gira. Senza una parola Thaw fa fuoco tre volte mirando alla fronte, l'architetto si rovescia sul tavolo trascinandolo nella caduta, certamente già morto prima di toccare terra. L'orchestra si ferma e per qualche istante la sala e il palcoscenico sono come raggelati, poi una ragazza del balletto comincia a gridare ed è il caos, tutti balzano in piedi, alcuni corrono verso le uscite, qualche signora sviene, Harry Thaw alza teatralmente il revolver, apre il tamburo lasciando che tutte le cartucce, esplose e non, si spargano vicino al cadavere. Un pompiere di servizio gli strappa l'arma di mano e poi sospinge l'assassino verso l'ascensore. "Se lo meritava" dice Thaw "e posso provarlo". Quando i due arrivano all'ascensore un poliziotto afferra l'omicida per la spalla rivolgendogli la formula di rito: "La dichiaro in arresto". Solo a quel punto Evelyn che s'è fatta largo nella folla in tumulto riesce a raggiungere suo marito e a entrare con lui nell'ascensore prima che le porte si chiudano. "Harry, Harry, perché lo hai fatto?" grida gettandogli le braccia al collo. Tutti i presenti odono la risposta che poi riferiranno alla corte: "Va tutto bene, cara. Probabilmente ti ho salvato la vita". Quando Harry Thaw venne interrogato dal sergente di turno al commissariato dà risposte assurde: "Come si chiama?" "John Smith". "Professione?" "Studente". "Conosceva l'uomo che ha ucciso?" "Non saprei".

Ciò che segue al clamoroso omicidio è un capolavoro di pubbliche relazioni da parte della famiglia Thaw e dello stesso assassino, il quale rilascia numerose interviste, sostenendo di aver voluto salvare l'onore di tante fanciulle americane insidiate da quel "satiro". Un giornale pubblica la confessione di una ragazza, che però nel frattempo è morta, che una sera è stata utilizzata per un festino di compleanno: per un compenso di cinquanta dollari aveva dovuto acquattarsi dentro un'enorme torta, per saltare fuori tutta nuda al momento del brindisi. Su un altro giornale si ricorda che White organizzava cene molto vivaci, invitando un'intera compagnia di ballo. Ogni ragazza trovava una moneta d'oro da venti dollari sotto il tovagliolo con le implicazioni che ognuna poteva trarne, salvo alzarsi e andarsene, lasciando beninteso il denaro, nel caso non fosse stata disponibile. Prima ancora che il processo cominci, la figura di Stanford White appare insomma molto compromessa, il che facilita ovviamente il compito della difesa. Un sacerdote arriva ad affermare: "In casi come questi non sarebbe male se le armi venissero usate con maggiore frequenza", mentre la vecchia signora Thaw fa addirittura allestire una rappresentazione teatrale nella quale tre personaggi chiaramente allusivi interpretano i ruoli dei reali protagonisti. L'uomo chiamato Stanford Black è caratterizzato in modo ripugnante e nella scena madre prende a pugni un povero cieco che è andato a chiedergli che fine abbia fatto sua fiolia.

Il processo si apre nel gennaio 1907. L'imputato è assistito da cinque avvocati guidati dal celebre Delphin Michael Delmas; William Traves Jerome, un procuratore piuttosto abile e noto, sostiene l'accusa. Nell'aula si devono aggiungere delle sedie per far posto a tutti i giornalisti accreditati. La vecchia Thaw, vestita di nero, il volto nascosto da una veletta scura, siede circondata da numerosi membri della famiglia con l'atteggiamento, si scrive, "di una madre disposta a tutto pur di salvare suo figlio dalla sedia elettrica". Quanto a Evelyn, l'avvocato Delmas le consiglia di vestire in modo molto semplice e lei sceglie un tailleur blu di linea diritta, con un colletto bianco che le dà un'aria innocente e fragile da adolescente. Tra i cronisti gira la voce che il prezzo della sua testimonianza sia stato concordato con la famiglia in un milione di dollari. La posizione del P.M. è molto delicata. Da una parte Jerome è convinto che Thaw sia pazzo e socialmente pericoloso. Dall'altra deve però anche poter dimostrare che il suo è stato un omicidio di primo grado (premeditato). Non meno difficile la posizione della difesa la quale si propone di dimostrare che Harry Thaw era perfettamente sano di mente, sia prima che dopo, e che solo durante il delitto ha perso temporaneamente la ragione. Ecco perché la testimonianza di Evelyn è fondamentale, nascono da qui le voci sul suo fantastico compenso. In altre parole la ragazza si trova ad avere praticamente in mano la vita del marito. Quando sale alla sbarra per deporre, Evelyn fa una recita perfetta. Scrive un giornale che a ventidue anni ne dimostra più o meno sedici, un altro la definisce "infinitamente seducente" e un terzo "una giovane donna graziosa e fragile". La sua deposizione occupa molte ore e più udienze e alla fine risulta, esattamente come la difesa sperava, risolutiva a cominciare dal commovente racconto di quando Stanford White l'ha sedotta, dopo averla stordita con una bevanda drogata. Ecco come la racconta Edgar Doctorow: "Salì sulla pedana e descrisse se stessa a quindici anni che sventolava le gambe su un'altalena di velluto rosso, mentre un ricco architetto tratteneva il fiato alla vista dei suoi polpacci scoperti. Parlava in tono risoluto e teneva la testa alta, la sua testimonianza creò la prima diva sessuale della storia americana".

Anche l'arringa e la requisitoria finali sono due magnifici pezzi di teatro. Delmas con la sua cadenza da predicatore e la sua voce tonante influenza fortemente la giuria, descrivendo Evelyn come un fiorellino che un uomo malvagio ha reciso anzitempo e che sta ora tentando di ritrovare una strada verso la salvezza. Jerome, al termine della sua requisitoria, s'avvicina ai giurati e fissandoli negli occhi chiede brutalmente: "Ve la sentireste di mandare libero un uomo che ha ucciso a sangue freddo e in

modo premeditato solo perché sua moglie è una bugiarda con un bel visino?". Al termine della camera di consiglio la giuria esce con la sorprendente decisione di non poter decidere. Una maggioranza di sette contro cinque s'è dichiarata per la colpevolezza, ma non basta. Si rende dunque necessario un altro processo che si aprirà infatti un anno dopo, il 6 gennaio 1908 e questa volta una sentenza c'è: Harry Thaw viene dichiarato non colpevole in quanto pazzo. Il presidente ne ordina il ricovero in un manicomio criminale. Quel processo ha anche un'altra conseguenza non sui protagonisti, ma in generale sul costume. Alcuni industriali dell'abbigliamento notano che la faccia di Evelyn sulla prima pagina di un giornale fa andare a ruba l'edizione. Si verifica quel processo d'ingrandimento per il quale i fatti di cronaca attribuiscono a certi individui, nella coscienza del pubblico, proporzioni maggiori della loro grandezza naturale. Prende avvio un fenomeno ormai collaudato e che conosciamo bene.

Seguono complicatissime vicende. Il manicomio per Harry Thaw si trasforma in una specie di albergo. Il progetto occulto della difesa è molto ingegnoso: far dichiarare Thaw pazzo, cosa non difficile, farne poi accertare la guarigione e in tal modo, dato che nessuno può essere processato due volte per lo stesso delitto, fargli riavere la libertà. Questo infatti accade, anche se Harry sarà di nuovo arrestato e processato nel 1917, ormai quarantaseienne, con l'accusa di aver rapito un ragazzo di diciannove anni e d'averlo frustato a sangue. Fuori e dentro il carcere, Harry Thaw viene di tanto in tanto querelato da spogliarelliste di night club che lo accusano di sevizie. Morirà a Miami nel febbraio 1947, all'età di sessantasette anni. Il destino di Evelyn è ancora più penoso. Subito dopo la sentenza la donna chiede l'annullamento del matrimonio con un uomo dichiarato "incapace d'intendere e di volere", salvo rendersi conto troppo tardi della trappola nella quale gli avvocati di Thaw l'hanno cacciata. Se il matrimonio, peraltro consumato, viene annullato, non avrà più titolo al patrimonio del marito. Se il matrimonio invece rimane valido, nessuna domanda di divorzio sarà possibile, dato che l'altro coniuge è comunque "incapace d'intendere". C'è un compenso per la sua testimonianza, ma la famiglia Thaw la liguida con 25 mila dollari, in seguito ridotti a 15 mila. Evelyn deve in pratica ricominciare tutto da capo, anche se per qualche anno l'enorme popolarità acquistata durante il processo le viene in aiuto. Poi comincia la decadenza, con tutto ciò che l'accompagna: l'alcol, l'eroina, le cattive prestazioni professionali, i locali sempre più scadenti, le pessime compagnie. Si risposa (con un certo Jack Clifford), ha un bambino, vende le sue memorie, conosce qualche raro successo alternato a momenti di profonda crisi e di paura. Quando apre un proprio night-club chiede la protezione ai gangster sbagliati e in capo a pochi giorni si trova il locale devastato; nel 1924, a trentanove anni, vive in camere d'affitto dove ozia per l'intera giornata, in attesa della breve recita serale. Un giorno Mamie Kelly, una nota tenutaria di bordelli, le propone di diventare una delle sue ragazze. Si tratta di andare a esercitare a Panama e alcune amiche tentano di dissuaderla: ti troverai addosso cinesi, turchi e hindu, uomini di ogni tipo. Evelyn parte ugualmente e qualche tempo dopo i giornali danno notizia che a Panama City è stata arrestata per gioco d'azzardo. La versione definitiva del suo libro di memorie esce nel 1934, il film sulla sua vita vent'anni dopo. Nella sua ultima intervista confida al giornalista, ed è forse sincera: "Stanny ha avuto fortuna, lui è morto, io ho continuato a vivere". Morì anche lei, come capita a tutti. Avvenne a Hollywood, nel 1966, aveva ottantun anni.

IV - L'uomo dal cuore di ghiaccio

All'angolo tra la Quinta Avenue e la Settantesima Strada (1, Settantesima Strada Est) sorge quella che è stata la sontuosa residenza di Henry Clay Frick, uomo ricchissimo, di grandi doti e di tale accanita determinazione da sconfinare dell'ottusità. Succede più spesso di quanto si creda ai costruttori di imperi o di fortune. L'edificio è uno dei più belli dell'intera Quinta Avenue: progettato da Thomas Hastings in uno stile che ricorda vagamente il Settecento francese, fu costruito tra il 1913 e il 1914 e trasformato in museo aperto al pubblico nel 1935, sedici anni dopo la morte del proprietario. Al suo interno si ammirano grandi opere della pittura europea, dal XVIII secolo inglese al rococò francese, ma anche due capolavori di Tiziano ("Ritratto di giovane col cappello rosso" e "Pietro Aretino"), "Tommaso Moro" di Hans Holbein il Giovane, la celebre "Estasi di san Francesco" di Giovanni Bellini, e poi Rembrandt, Vermeer, Van Dyck, Velàzquez, El Greco, Goya, Duccio di Buoninsegna, Piero della Francesca, Corot, Ingres oltre ad alcune buone pitture di autori americani. Poi ci sono il mobilio, gli smalti, le argenterie, gli arazzi e le porcellane. In poche parole, una delle più importanti collezioni private del mondo. Tuttavia più che la collezione ci interessa l'uomo straordinario che l'ha messa insieme, capace di raggiungere i vertici della società del suo tempo, ottenendo il massimo di quanto era allora disponibile. La sua storia comprende anche i prezzi che l'uomo dovette pagare, le immense sofferenze che patì le orrende colpe di cui finì per macchiarsi. Una vicenda assolutamente americana piena di ostacoli rimossi, di traguardi raggiunti, di cieca brutalità. Una storia terribile che si conclude a New York ma comincia altrove, in provincia, in un villaggio della Pennsylvania.

Henry Clay Frick (1849-1919) è stato uno dei fondatori del capitalismo americano, definizione ampia che non basta però a descriverlo poiché l'uomo ha avuto una personalità così complessa e una storia così tragica, da diventare archetipo di un'era segnata dall'aggressività e dalla contrapposizione violenta, non di rado sanguinosa, degli interessi. La collezione non sarebbe nata e la stessa dimora che la ospita non esisterebbe, se l'uomo che l'ha concepita non avesse avuto i mezzi e l'energia, le doti immense e gli abominevoli difetti che Frick ebbe. Un primo segno del suo futuro temperamento si intravvede nel

rapporto che ebbe con il nonno materno Abraham Overholt, di origine tedesca, di fede mennonita, proprietario del villaggio di West Overton, appena a nord di Connellsville (Pennsylvania), nonché di una distilleria di whisky e di un mulino. La sua colazione del mattino dice che tipo fosse: un bicchiere raso del whisky da lui stesso prodotto. Se il nonno era, almeno secondo gli standard rurali, un uomo agiato, i genitori di Clay erano invece guasi poveri. Quando sua madre Elizabeth annunciò di volersi sposare con John W. Frick, un giovanotto del posto senz'altra dote che i suoi bei capelli rossi, il vecchio Abraham reagi con furia e si arrese solo davanti al fatto che sua figlia era già incinta di tre mesi. Quel figlio concepito anzitempo era una bambina, Maria; Clay fu il secondo, venne alla luce il 19 dicembre 1849 e fu chiamato così, chissà con quali speranze, per via del potente segretario di Stato e senatore Henry Clay. Si vide subito che era di salute delicata, debole di cuore e di stomaco, soggetto a debilitanti infiammazioni reumatiche. Quando gli altri bambini del villaggio si impegnavano accaldati nelle loro gare, Henry si limitava a tenere il conteggio dei punti; nei lavori della fattoria toccava a lui il compito non gravoso di raccogliere le spighe cadute oppure di regolare il flusso del pastone per i maiali. In compenso era bravissimo nel gioco degli scacchi, qualità poco apprezzata in quel rude contesto, ma che si rivelerà cruciale in seguito. Nella sterminata aneddotica che sempre accompagna le biografie degli uomini divenuti molto ricchi, c'è un altro episodio che riferisce sul suo temperamento. Una volta che il maestro minacciò di frustare sua cugina Susan se non avesse svolto con maggiore diligenza i compiti, Clay insorse. Si alzò e disse al maestro che se Susan fosse stata frustata (punizione di tradizione britannica allora comune) lui l'avrebbe frustato a sua volta. L'episodio combacia con la determinazione che Clay dimostrerà in alcune decisive circostanze a venire e quindi insospettisce, tuttavia possiamo iscriverlo indicativamente tra gli episodi preparatori della sua vita futura. Il nonno Abraham è il vero capo della casa e della famiglia. Durante il pasto comune impone il silenzio con un'occhiata e se qualcuno dei ragazzi si azzarda a parlare troppo forte o a ridere sguaiatamente basta un suo gesto per spedire l'indisciplinato in cucina; se ha bisogno di sale o del pane basta che Abraham indichi senza una parola l'oggetto. L'ombra di una tale personalità poteva risultare insopportabile per un bambino fragile come Clay. Accade il contrario. L'autorità diventa una sfida, l'agiatezza del nonno un traguardo da superare. Un compagno d'infanzia giura di averlo inteso pronunciare una specie di giuramento: "Nulla potrà impedirmi di guadagnare un milione di dollari e sono certo che ci riuscirò". Poiché parliamo di un bambino ci si può chiedere se le cose siano andate proprio in questo modo. Comunque è quella la strada che Clay comincerà presto a percorrere. A nemmeno vent'anni Clay va a lavorare come commesso da un grossista di biancheria di Pittsburgh per un salario di sei dollari alla settimana. Di giorno serve in negozio, la sera studia contabilità in un college per lavoratori-studenti, la domenica frequenta la litografia di un certo Schuchmann dove è possibile che sia germogliata la sua passione per il collezionismo d'arte. Quando Abraham muore, nel gennaio del 1870, a ottantasei anni, la sua eredità risulta più che dignitosa, l'equivalente di quattro milioni di dollari di oggi. Un sesto della cifra viene legato a Elizabeth mentre a Clay, che tutti consideravano il nipote favorito, il vecchio non lascia nemmeno un penny. Fu la delusione a spingere il ventenne Frick verso un'irresistibile ascesa? O la consapevolezza improvvisa di poter contare soltanto su se

La prima vera attività di Henry C. Frick sono le miniere. Giovanissimo imprenditore, riesce ad assicurarsi lo sfruttamento di una serie di terreni ricchi di carbon fossile dal quale ricavare, per distillazione, il coke, elemento base dell'industria siderurgica. A quei tempi il carbon coke si otteneva con un procedimento duro e pericoloso depurando il carbon fossile. Certi forni ad alveare venivano colmati di materiale e poi murati. La cosiddetta "cottura" durava da quarantotto a settantadue ore durante le quali il fossile si liberava delle componenti solforose, lasciando al termine carbone puro capace di bruciare ad alta temperatura. Nel 1871 Frick esordisce con cinquanta forni costruiti grazie a un prestito di 10 mila dollari, pagabili in sei mesi all'interesse del 6 per cento. Quando nel 1873 una delle ricorrenti crisi economiche colpisce Wall Street, quel giovanotto di ventiquattro anni invece di spaventarsi si procura altro denaro ipotecando una casa di famiglia e continua a produrre coke. contando sul fatto che la crisi prima o poi finirà e che la domanda di combustibile tornerà bruscamente a impennarsi. Il ragionamento è limpido, metterlo in pratica significa però avere molto fiato e grande coraggio: significa continuare a riempire i magazzini mentre il mercato è fermo. Frick ha fiato e coraggio, forse ha anche fortuna. Lavora giorno e notte, nonostante la crisi, e anzi servendosene, riesce ad accumulare un'ingente fortuna. In nove anni passa da centoventicinque a tremila acri di terreno, da cinquanta a mille forni. A dicembre del 1879, per suo trentesimo compleanno, realizza il lontano desiderio infantile di possedere un milione di dollari. Più tardi definirà quei primi dieci anni di lavoro senza tregua "un periodo spaventoso". Nel dicembre 1881 Frick sposa Adelaide Howard Childs, ragazza della buona borghesia che resterà la compagna della sua vita. A quel tempo le ragazze come Adelaide sapevano che nel matrimonio le aspettava soprattutto il compito di mettere al mondo dei figli e di obbedire alla volontà del marito. Adelaide queste cose le ha apprese fin dall'adolescenza, ma sua madre si premura di ricordargliele in una lettera che le invia per le nozze: "Sappi essere una moglie buona, gentile, affettuosa e amorevole, pronta a rinunciare alla tua volontà per quella di tuo marito". Sarà più o meno così per tutti gli anni che passerà insieme a Henry. Per il viaggio di nozze gli sposi vanno a New York. Il giorno di Natale pranzano all'hotel Windsor con Andrew Carnegie, che ha cinquantun anni (diciotto più di Frick), e con sua madre. Andrew Carnegie, che nel 1908 fonderà assieme a J.P. Morgan la United States Stell Co., ha avuto un rilievo straordinario nella storia del paese. Se la più importante sala da concerto di New York porta il suo nome, il capitalismo americano conserva ancora l'impronta da lui lasciata. È di origini scozzesi, a tredici anni è emigrato a Pittsburgh insieme ai genitori. Il padre e il

nonno sono stati sindacalisti e in patria si sono battuti per l'abolizione della monarchia. Con qualche approssimazione li

potremmo definire radicali di sinistra. Il piccolo Andrew è cresciuto in una casa modesta nella periferia povera di Pittsburgh, poco più che adolescente ha cominciato a lavorare come manovale nell'industria tessile. Poi ha fatto una certa carriera nelle ferrovie della Pennsylvania, soprattutto ha imparato come si può far fruttare il denaro. Nel 1872 ha l'idea di importare in America il procedimento Bessemer per la produzione dell'acciaio, è il primo a farlo. Henry Bessemer ha concepito un crogiolo nel quale viene insufflato ossigeno che provoca l'ossidazione del metallo fuso. In Europa, impiegando quel metodo e producendo così un metallo molto più resistente. Alfred Krupp è diventato il re dell'acciaio, produce putrelle per costruzioni, rotaie per le ferrovie, armamenti. Dalle sue fonderie sono usciti cannoni che hanno dato ottima prova nelle querre del nascente impero germanico. Nel 1870-71 Napoleone III ha perso Sedan e il trono anche a causa delle artiglierie fuse nelle officine Krupp. Quando Frick lo conosce, nel 1881, Carnegie è già uno dei più famosi industriali americani. Se un uomo come quello accetta, insieme a sua madre, di fare il pranzo di Natale in compagnia di un giovanotto e della sua sposa, vuol dire che la fama degli ospiti non è limitata al misero milione di dollari che Frick è stato capace di guadagnare. Infatti Carnegie ha un piano. Lui produce acciaio, Frick dispone di centinaia di pozzi per il carbon coke: un'alleanza potrebbe essere di reciproco interesse. I due uomini hanno pochissimi tratti in comune e gli anni metteranno in evidenza i contrasti. Una delle poche cose che certamente li accomuna è la brevità della statura: superano entrambi di poco il metro e cinquanta. I temperamenti invece sono all'opposto. Carnegie è un abile manovratore, potremmo dirlo un politico; Frick è meno disposto a fare concessioni o a tentare compromessi, è un uomo rigido, autoritario, intollerante. L'alleanza comunque si fa. Frick diventa fornitore in esclusiva di coke per gli altiforni di Carnegie che in cambio acquista la maggioranza azionaria della Frick Coke Company. In pratica Carnegie diventa il padrone, Frick il suo principale agente. Il 5 agosto 1885 Adelaide che ha già partorito un maschio, Childs, dà alla luce Martha, la secondogenita. La gioia dei genitori è grande. Nessuno dei due sa che la loro vita è destinata a cambiare drammaticamente.

Mentre la tragedia privata matura tra le mura domestiche, ne esplode una pubblica. Frick si è fatto promotore di un club di caccia e pesca sulle rive del lago artificiale Conemaugh. Un placido corso d'acqua ricco di trote è stato sbarrato all'altezza d'una gola, formando così il più vasto bacino artificiale del mondo. La diga è lunga più di trecento metri, alta ventiquattro. Le rive del Conemaugh sono diventate il rifugio esclusivo di ottanta esponenti della migliore società locale. Cottage privati, vaste sale comuni, prati a perdita d'occhio, tutt'intorno settanta acri di terreno e di bosco che formano un'estesa area di protezione. Il lago, chiuso dai monti Allegheny, contiene venti milioni di tonnellate d'acqua. Centocinquanta metri più in basso e a ventidue chilometri di distanza sorge Johnstown, cittadina operaja di trentamila abitanti. Alla fine di maggio del 1889 un'eccezionale combinazione di circostanze meteorologiche causa una piena di proporzioni mostruose. Per giorni e giorni la pioggia cade senza interruzione, mentre la temperatura già calda scioglie la neve che scorre in mille rivoli lungo i fianchi della montagna. All'alba del 30 maggio affluisce nell'invaso una massa di sedicimila litri d'acqua al secondo. Si tenta di aprire le valvole di evacuazione rapida che però non funzionano. Qualche ora dopo la diga si schianta nel suo punto più debole. Le acque ribollenti irrompono nella stretta gola a valle del bacino con una spaventosa velocità, travolgendo tutto al loro passaggio comprese alcune locomotive da ottanta tonnellate di un locale deposito ferroviario. Quando la prima ondata di piena raggiunge Johnstown le acque sono diventate una rovinosa massa quasi solida fatta di detriti, macerie e tronchi che sospingono davanti a sé le locomotive come un terribile ariete. In meno di dieci minuti la cittadina è distrutta. I depositi di carburante s'incendiano bruciando vive centinaia di persone. In totale muoiono nel disastro, forse la peggiore calamità nella storia degli Stati Uniti, quasi diecimila persone. Tra i cadaveri viene trovato quello di una donna annegata mentre stava partorendo. Uno dei soci del club, James McGregor, avvicinato da un cronista, si dichiara incredulo sulla portata del disastro e aggiunge: "Abbiamo messo in quell'iniziativa da quindici a ventimila dollari l'anno e non avremmo certo speso tutti quei soldi in un posto ritenuto insicuro. Creda a me, la diga è certamente là dove è sempre stata, ogni notizia diversa da guesta deve ritenersi infondata". L'avventato giudizio fu ovviamente corretto alcune ore dopo dalla stessa enormità dell'evento che ebbe ampia eco nel mondo. I soccorsi furono imponenti e tra le infinite donazioni si segnalò quella inviata dal circo di Buffalo Bill che in quel momento si esibiva a Parigi. Non si riscontrarono responsabilità dirette di Henry Frick nella tragedia; si parlò di delittuosa negligenza.

Quando si esamina la vita di Frick si è sorpresi dal diverso atteggiamento che egli tenne nella sua vita pubblica e in quella privata. Duro fino alla cecità nella prima, fu vittima nella vita familiare di sventure di tale gravità da rendere quasi inutile la sua sterminata ricchezza. La peggiore fu la morte straziante di sua figlia Martha dopo anni di sofferenze, tragedia nata anch'essa da una sbadataggine. Nell'estate del 1887, quando ha due anni e si trova con i suoi genitori a Parigi, Martha, lasciata per un attimo incustodita dalla governante, ingoia una spilla. Nessuno se ne accorge, nessuno sa spiegarsi le ragioni del continuo malessere che, di lì a pochi giorni, la bambina comincia ad accusare. Con il tempo i sintomi si aggravano, Martha è spesso febbricitante, deperisce, a volte zoppica, perde i capelli. I medici fanno le diagnosi più diverse e suggeriscono svariate terapie, tutti inutili. Solo due anni dopo, una bambinaia che la sta asciugando dopo il bagno sente sotto la pelle del fianco la punta della spilla. Sgomento, sorpresa, soccorso immediato. Con un piccolo intervento la spilla viene estratta, dalla ferita fuoriesce una grande quantità di pus. Nonostante questo nessuno pensa a curare seriamente l'infezione che nel frattempo si è sviluppata e ha invaso l'addome di Martha. Il suo malessere continuerà, i genitori assistono impotenti al suo deperimento. L'agonia è straziante, Adelaide quasi impazzisce di dolore, Henry Frick è prostrato. Il 28 luglio 1891 Martha muore.

Intanto Henry Clay è impegnato in un'altra spaventosa avventura professionale. In gennaio c'è stata un'esplosione di gas in una delle sue miniere che ha provocato numerose vittime. Ne sono seguiti disordini che i cosiddetti Pinkerton, un corpo privato di guardie armate che possono essere assoldate in caso di bisogno, sono riusciti a sedare solo a fatica. Lo scontro è durissimo: i minatori chiedono la giornata lavorativa di otto ore e un aumento della paga oraria, mentre i rappresentanti della compagnia vogliono introdurre una riduzione di salario. Il 9 febbraio diecimila uomini scendono in sciopero in tutta la regione. Molti di loro sono immigrati solo di recente negli Stati Uniti. Lo sciopero va avanti per settimane. Domenica 29 marzo è Pasqua. Frick è a casa con la famiglia, a sua figlia Martha resta poco da vivere. Dopo le inquietudini dei giorni precedenti sulla regione mineraria regna una strana calma. Nessuno pensa che la durissima controversia sia finita, ci si limita a sperare che la ricorrenza religiosa contribuisca a un'intesa tra le parti. Non è così. Il lunedì di Pasqua la situazione si presenta subito drammatica. Negli stabilimenti di Morewood, i più grandi, i forni sono colmi di coke che ha terminato la fase di "cottura" e dev'essere ritirato. Frick teme che i picchetti di scioperanti impediscano l'ingresso degli operai che vorrebbero lavorare e chiede al governatore dello Stato l'invio della Guardia nazionale. Il governatore della Pennsylvania Robert E. Pattison, un democratico che è appena stato eletto, respinge la richiesta e Frick capisce che deve assumersi da solo la terribile responsabilità di un possibile scontro. La società dispone di una sessantina di guardie che vengono armate e autorizzate a sparare se l'ordine di sgombero impartito agli scioperanti non sarà rispettato.

All'alba di lunedì 30 un migliaio di scioperanti, quasi tutti immigrati, tra di loro molti che capiscono a stento l'inglese, danno inizio ai tumulti. Le loro armi sono soprattutto pietre, bastoni, qualche vecchio revolver. Le quardie ordinano di fermare la marcia, alcuni scioperanti rispondono intonando la "Marsigliese". Come sempre accade in casi come guesti non è certo da quale delle due parti vengano esplosi i primi colpi. Non è impossibile che siano stati gli scioperanti ad aprire il fuoco. Sta di fatto che dopo un nutrito scambio di colpi rimangono sul terreno undici morti e una cinquantina di feriti, tutti dalla parte degli operai. Martedì 31 marzo, il "New York Times" pubblica insieme alle notizie questa dichiarazione di Frick: "D'ora in avanti lo scontro sarà ancora più duro". Uno dei dirigenti della compagnia rilascia al quotidiano locale "Greensburg Daily Tribune" dichiarazioni spietate: "La società Frick non permetterà agli scioperanti di entrare negli stabilimenti con revolver e altre armi per impedire di lavorare agli uomini che vogliono farlo ... faremo arrivare nella zona uomini in uniforme, armati e pronti a combattere. A costoro sarà ordinato di sparare, e sparare per uccidere, a chiunque interferisca con i nostri dipendenti e con gli accordi presi". Per il momento non ci sono altri scontri, ma la tensione rimane così alta che il governatore Pattison si convince a mandare la Guardia nazionale. Venerdì 3 aprile Frick scrive sul "New York Times": "Abbiamo messo i nostri uomini e le nostre proprietà nelle mani della autorità legittime perché vengano protetti. Qui non si tratta di negoziare stipendi, ma solo di stabilire se i nostri dipendenti debbano essere colpiti mentre sono al lavoro e le proprietà aziendali distrutte dai rivoltosi. Le autorità devono farsene carico. Sapremo così se siamo sotto il dominio della legge o delle sommosse". Nei giorni seguenti tutte le famiglie un cui membro abbia preso parte ai cortei di protesta e agli scontri vengono sfrattate con la forza dagli alloggi di proprietà dell'azienda. È tutta gente molto povera, aver accettato quel lavoro per quella paga è il primo segno della loro condizione, molti di loro non hanno altro rifugio. Le proteste, i pianti, i pochi stracci, i bambini, i deboli tentativi di resistere non servono. Alla fine di maggio, dopo quindici settimane di agitazioni, gli scioperi hanno termine. In quelle stesse settimane, affranto dalle pessime notizie sulla salute di Martha, Frick indirizzava a sua figlia commoventi biglietti come questo: "Cara e dolce figlioletta, mamma mi telegrafa dicendo che mangi poco o niente. Non vuoi provare a mandare giù qualcosa o a bere un po' di latte? Se lo farai crescerai sana e forte. Cerca di farlo per accontentare il tuo papà".

Henry Clay Frick e la sua famiglia si trasferiscono da Pittsburgh a New York nell'inverno 1891-92, subito dopo Natale. Frick s'è fatto largo all'interno dell'impero Carnegie, conquistando la presidenza di due delle principali divisioni. Dirige una società che vale 25 milioni di dollari e mette sul mercato una quantità di acciaio pari alla metà dell'intera produzione britannica. La drammatica sequenza di scioperi e violenze che ha vissuto gli ha impedito di star dietro alla malattia di sua figlia come avrebbe voluto. Henry non parla mai di sé nemmeno in privato, non confida né ai collaboratori né ai familiari i suoi dolori. Gli avvenimenti di cui è stato protagonista o testimone gli hanno lasciato un forte risentimento verso ogni manifestazione operaia. Il 1° luglio 1892 scade il contratto collettivo di gran parte dei lavoratori delle sue aziende. Frick non vuole rinnovarlo perché intende rinegoziare al di fuori di ogni intesa sindacale. Nel 1891 accade però un fatto nuovo. Lo Stato dell'Ohio dichiara fuori legge l'intervento dei Pinkerton armati in caso di contese di lavoro. La Pennsylvania non ritiene di dover seguire per il momento l'esempio dello Stato confinante, per cui gli stabilimenti di Homestead potranno continuare a essere difesi con le armi in caso di necessità. Quello stabilimento rappresenta il fiore all'occhiello della Carnegie, dispone dei macchinari più avanzati, delle lavorazioni più sofisticate. Dai suoi altiforni escono acciai temperati per le costruzioni civili e per le corazzature delle navi da guerra. A Homestead d'altra parte gli operai sono dovuti ricorrere alla forza per consentire l'ingresso di rappresentanti sindacali. A prezzo di tensioni altissime i sindacati hanno accettato una riduzione dei salari, ottenendo però di avere voce in capitolo sui processi di produzione e sulle promozioni del personale. Frick ha ceduto solo quando ha capito che ogni ulteriore resistenza sarebbe diventata troppo costosa. L'uomo ha sempre odiato le contrattazioni collettive. Il suo metodo preferito è di contrattare individualmente o per reparto posizioni e salari. La sua visione aziendale è semplice: spetta ai proprietari, o al loro rappresentante, assumere e licenziare; ogni richiesta di aumento dei salari o di riduzione delle ore di lavoro danneggia la produzione o i profitti o entrambi e va quindi respinta, se necessario con la forza. Andrew Carnegie

condivide solo in parte questa rigida tattica. Lo rendono più prudente sia una certa tradizione progressista della famiglia, sia un più sviluppato senso politico. È stato lui a mettere Frick alla testa delle sue industrie; ne apprezza certamente l'energia e l'attaccamento al lavoro, almeno quanto ne detesta la cocciutaggine e la visione miope di fronte ai cambiamenti in corso nella società. Più volte gli ha detto e scritto che il suo atteggiamento si sta trasformando agli occhi di molti nel simbolo stesso dell'oppressione capitalistica, un'immagine che non giova né a lui né all'azienda. I tempi stanno cambiando, dalla fine della guerra civile sono entrati nel paese undici milioni di immigrati dal vecchio mondo, mutano le abitudini, il volto delle città (a cominciare da New York), la capacità, la voglia di vivere meglio, quindi di resistere. Le condizioni di lavoro e di vita d'altronde sono spaventose. Gli alloggi sono miserandi, esigui, affollati, caldissimi durante l'estate, mal riscaldati d'inverno. Nei distretti minerari l'ambiente è devastato dalle scorie, dalla perenne fuliggine che si posa ovunque, sulle case, gli oggetti, le persone. Quasi tutti hanno la gola irritata, i polmoni intasati dalla micidiale polvere di carbone così leggera e impalpabile da superare ogni filtro, ammesso che ce ne siano. Gli alberi ne sono talmente impregnati che solo dopo una pioggia battente le loro foglie ridiventano verdi. I turni in fabbrica sono massacranti. Si lavora tutti i giorni per dodici ore: dalle 6 alle 18 e viceversa. Quando i turni s'invertono, ogni due settimane, l'orario diventa di ventiquattr'ore consecutive seguite da altre ventiquattr'ore di riposo il giorno successivo. Le uniche feste riconosciute durante l'anno sono il giorno di Natale e il 4 di luglio, anniversario dell'Indipendenza.

Frick vuole dunque battaglia ma i sindacati non sono da meno e contano su vari elementi. La pressione che sale dal basso è fortissima; il contrasto di opinioni tra Frick e Carnegie lascia credere che, se la lotta si farà accanita, la frattura potrebbe allargarsi dando così alle organizzazioni operaie un maggior potere di contrattazione. Per di più il 1892 è un anno elettorale, le divisioni tra democratici e repubblicani potrebbero trovare nella vertenza dei minatori uno dei principali punti di riferimento della campagna portando la stampa di orientamento progressista a sostenere con maggiore convinzione le ragioni dei lavoratori. Si può infine contare sul fatto che la Carnegie ha un importante contratto di fornitura con la marina degli Stati Uniti che prevede pesanti penali in caso di ritardo nelle consegne, anche questo è un elemento che potrebbe indurre la direzione aziendale ad ammorbidire la sua posizione. Queste dunque le ragioni e le armi di cui le due parti dispongono alla vigilia di uno degli scontri sindacali più drammatici nella storia degli Stati Uniti.

All'inizio di giugno Frick dà ordine di costruire lungo il perimetro esterno dello stabilimento una robusta palizzata che subito fa nascere il nomignolo derisorio di "Fort Frick". Il termine scherzoso non attenua però le preoccupazioni che un giornale locale riassume in questo titolo a tutta pagina: "Preparativi di guerra". Che di vera guerra si tratti lo dimostrano del resto le iniziative che seguono. Sulla palizzata vengono affissi dei manifesti con i quali s'annuncia che ogni trattativa con il personale avverrà unicamente attraverso contatti individuali. Viene così tagliata fuori la rappresentanza dei sindacati prima ancora che scada il contratto. Giocando d'anticipo, alla fine del mese Frick chiude gli stabilimenti, attuando una serrata preventiva che lascia di colpo i quattromila operai senza salario. L'atmosfera è tesa, ma le novità non sono finite. Nei giorni successivi arriva l'annuncio che tutte le attività delle varie officine Carnegie sono state concentrare in un'unica società, la Carnegie Steel che, con i suoi trentamila dipendenti, diventa la più grande azienda mondiale per la produzione dell'acciaio. Henry C. Frick ne ha la presidenza. A Homestead è nato un Comitato consultivo misto del quale fanno parte rappresentanti dei cittadini e dei sindacati; la sua finalità è di gestire nei limiti del possibile una situazione che sta diventando esplosiva. Domenica 3 luglio per esempio, vigilia della festa dell'Indipendenza, il Comitato ordina che tutti i bar eccetto due restino chiusi e che sia proibita la vendita degli alcolici. È un'uggiosa domenica di pioggia, gli uomini tappati nelle loro povere dimore, privi della rischiosa consolazione dell'alcol, hanno tutto il tempo di misurare lo squallore delle loro vite. Il Comitato attua anche alcune contromosse. Se l'implacabile Frick ha fatto costruire la palizzata, gli operai cominciano ad accumulare gli oggetti più disparati davanti ai vari ingressi dello stabilimento formando dei baluardi. Se la proprietà ha chiuso fuori gli operai, quelle barricate impediscono ora l'accesso a chiunque. Gli uomini, tutti quelli che vogliono farlo, vengono organizzati in squadre di picchettaggio suddivise in turni di otto ore. Il loro compito è sorvegliare le entrate, le rive del fiume, la stazione ferroviaria, quella di pompaggio. Nel frattempo Frick richiede all'agenzia Pinkerton l'invio di trecento uomini armati di pistole e carabine Winchester. Carnegie, che in quel momento si trova in vacanza in Scozia (lo fa sempre più spesso), telegrafa preoccupato dalle notizie che giungono. Frick risponde: "Tutto sarà fatto nei limiti consentiti dalla legge". I Pinkerton arrivano di notte a bordo di un treno dai finestrini oscurati. Scesi dal convoglio alla mezzanotte del 5 luglio vengono imbarcati su alcune grosse zattere che risalgono il fiume fino all'acciaieria, evitando così gli ingressi picchettati dagli scioperanti. Alle 2,45 del 6 luglio, un operaio incaricato di sorvegliare le rive avvista, alcune miglia a sud dello stabilimento, il corteo di zattere che si sta silenziosamente avvicinando nella fitta nebbia. Un uomo a cavallo parte al galoppo per dare l'allarme al guartier generale. Entra in azione la sirena che segna l'inizio e la fine dei turni, e in pochi minuti centinaia di uomini, donne, bambini, in pratica l'intera popolazione, si schiera sulle rive armata di tutto ciò che si è riusciti a trovare: bastoni, tavole, attrezzi agricoli, qualche sporadico revolver. Partono alcuni colpi di arma da fuoco in direzione delle zattere. I Pinkerton al riparo dietro le murate per il momento non rispondono. Un gruppo di uomini individuano il punto in cui le zattere approderanno, abbattono un tratto della palizzata, penetrano nello stabilimento, si preparano a ostacolare da terra l'ingresso dei Pinkerton. Uno dei capi degli scioperanti grida al pilota della zattera di testa: "In nome di Dio e dell'umanità, non tentate di sbarcare!". La risposta è gelidamente professionale: "Siamo qui in nome dei proprietari per prendere possesso degli impianti e per proteggerli. Ritiratevi o saremo costretti a far fuoco per entrare". Non c'è tempo per meditare su queste parole, immediatamente seguite

da una scarica di fucileria. Trenta uomini tra gli scioperanti cadono, gli altri si mettono al coperto e rispondono al fuoco. Un episodio grottesco, nel mezzo della tragedia ormai esplosa, è quello di alcuni operai che tentano di mettere in funzione due vecchi cannoni della Guerra civile per affondate le zattere. La vera e propria battaglia, cominciata poco dopo l'alba, si sviluppa su vari fronti e va avanti per l'intera giornata. Tale è la resistenza degli operai che al tramonto i Pinkerton sono costretti ad alzare bandiera bianca. Sono immediatamente circondati dagli scioperanti che li disarmano, tolgono loro le giubbe dell'uniforme, li dispongono in colonna avviandoli verso uno stadio situato sulle colline. Le strade sono piene di gente, la colonna sfila tra gli insulti e le grida delle donne, le sassate dei bambini. Alcune guardie vengono prese a bastonate e lasciate a terra esanimi; le zattere intanto sono state incendiate e stanno finendo di bruciare. Nonostante tutto, il bilancio finale è meno cruento di quello degli scontri di Morewood dell'anno precedente. Dopo quattordici ore di battaglia si contano tre morti tra le guardie e sette tra gli scioperanti; sessanta i feriti. A sera gli operai, che si sono battuti per condizioni di lavoro più umane, festeggiano la vittoria. Il giorno dopo, 7 luglio, il vecchio Carnegie telegrafa a Frick dalla Scozia: "Considerata la sua fermezza mi sento tranquillo. Non uno di quei rivoltosi dev'essere tenuto in servizio". La speranza di dividere i due padroni cade. La notizia degli scontri di Homestead suscita enorme clamore in tutto il Paese. La stampa si chiede se Frick ha o no il diritto di impiegare una milizia armata per proteggere le acciaierie. La valutazione prevalente è che, anche a termini di legge, la protezione della vita umana viene prima di quella della proprietà. Frick replica: "Gli uomini che hanno invaso lo stabilimento non sono scioperanti ma fuorilegge. Non tratterò con nessuno di loro. Ciò che è in ballo ora è la supremazia della legge". Quelli che sono d'accordo con la sua posizione sostengono che era compito delle autorità dello Stato difendere le acciaierie; se queste sono venute meno al loro dovere la proprietà aveva tutto il diritto di provvedere. Il 12 luglio il governatore mobilita ottomila uomini della Guardia nazionale per presidiare la città e gli stabilimenti. Esaurita la fase dello scontro, potrebbe finalmente cominciare quella delle trattative se un nuovo incidente non venisse a complicare ancora di più le cose. Qualche giorno dopo i fatti arriva a Pittsburgh un certo Alexander Berkman, ventun anni, ebreo lituano, anarchico, di recente immigrato, che ha vissuto fino a quel momento a New York con la sua compagna Emma Goldman, strana donna un po' anarchica, un po' femminista. I suoi conoscenti lo descriveranno come un estremista politico, un uomo intelligente ma di carattere instabile, pronto a gesti di bontà come all'aggressività più cieca contro gli sfruttatori del popolo. Alla luce della sua ideologia, Berkman ha interpretato i fatti di Homestead come l'inizio del risveglio della classe operaia americana, c'è chi l'ha inteso dire: "Il giorno della Resurrezione è ormai vicino". Ai suoi occhi Frick ha assunto le sembianze fisiche e simboliche del capitalista oppressore, dell'uomo che tiene alla catena la classe operaia, vera produttrice della ricchezza. Berkman passeggia per Pittsburgh, prende nota dei luoghi e degli itinerari, aspetta la sua occasione. Il 21 luglio Frick fa affiggere sulla palizzata, ora protetta dalla Guardia nazionale, un avviso in cui si avverte che tutti i dipendenti, compresi quelli che non hanno preso parte agli scioperi, devono fare domanda di riassunzione, pena la perdita del posto a beneficio di altri lavoratori che non aderiscano a sindacati e siano disposti a non scioperare. È l'occasione, Berkman decide di attuare il suo piano. Sabato 23 luglio alle 2 del pomeriggio, superato il debole tentativo di fermarlo da parte di un usciere, il lituano irrompe nell'ufficio di Frick in città, estrae un revolver e fa fuoco da una distanza di circa otto metri. Colpisce il suo bersaglio alla base del collo ma Frick, che non è morto, balza nel frattempo dalla sua poltrona, si getta a terra e comincia a gridare. Berkman fa fuoco una seconda volta e di nuovo colpisce benché Frick si muova carponi per la stanza con tutta la velocità che le ferite gli consentono. Un certo Leishman, collaboratore di Frick, irrompe e salta addosso all'attentatore cercando di disarmarlo, i due lottano, un terzo colpo, deviato da Leishman, si conficca in una parete. L'anarchico vorrebbe ancora sparare, ma la sua arma s'inceppa. Intanto è entrato un falegname che si trovava nei pressi, coglie al volo la situazione e comincia a colpire l'assalitore con il martello che stava usando per il suo lavoro. L'anarchico poco prima di essere sopraffatto ha una reazione inaspettata ed estrema: estrae un corto pugnale e con quello riesce ad assestare alcuni colpi a Frick. Nel giro di pochi istanti l'ufficio si è riempito di persone, Berkman viene immobilizzato e disarmato. E.L. Doctorow ricostruisce così la scena nel romanzo "Ragtime": "La gente si buttò su Berkman. Gli strapparono la pistola. Lui aveva un coltello e colpì Frick alla gamba. Gli presero il coltello. Lui si mise qualcosa in bocca. Gli si buttarono tutti addosso e lo inchiodarono sul pavimento. Lo costrinsero ad aprire la bocca. Aveva una capsula di fulminato di mercurio. Sarebbe bastato che la masticasse e la stanza con tutti quelli che c'erano dentro sarebbe saltata in aria. Gli tennero indietro la testa. Gli tolsero la capsula di bocca. Gliene diedero tante da farlo svenire". Le ferite di Frick sanguinano molto, i protagonisti della lotta sono lordi di quel sangue. Un medico estrae al ferito uno dei proiettili rimasto conficcato nel dorso e poco dopo Frick può trasmettere alla stampa un comunicato nel quale ribadisce: "L'incidente non muterà l'atteggiamento delle acciaierie ma, quale che sia la mia sorte, la società continuerà nella sua politica e vincerà il confronto". Se queste righe non illustrassero a sufficienza la determinazione dell'uomo, si può aggiungere che mentre si avvia a lasciare l'ufficio, sorretto dai suoi collaboratori, Frick pallido come un morto saluta tutti con un sorriso tirato e ripete l'abituale formula di congedo del sabato: "Allora ci vediamo lunedì".

L'onda d'urto di avvenimenti così drammatici si estende, arriva a lambire la Casa Bianca. Il presidente Harrison cerca un nuovo mandato ed è giustamente contrariato da ogni turbativa dell'imminente campagna elettorale che si concluderà con le elezioni di novembre. Uomini vicini alla presidenza tentano una mediazione tra l'intransigente Frick e i sindacati. Un incaricato dalla presidenza incontra Frick che è a letto convalescente (ha dovuto saltare l'appuntamento del lunedì). Il suo rifiuto però è totale, quando la discussione stringe sulle richieste dei sindacati Frick afferma di non volerle nemmeno prendere in considerazione, aggiunge: "Porterò questa battaglia fino in fondo, a qualunque costo. Non ammetterò mai, dico mai, la

presenza dei sindacati". L'8 luglio, due giorni dopo i tragici scontri di Homestead, Adelaide dà alla luce un quarto figlio: Hanry Clay jr. Purtroppo il bambino non sta bene; morirà prima di compiere il primo mese di vita. È l'ennesimo episodio doloroso, l'ulteriore conferma che l'uomo anche in momenti così tragici è capace di mantenere su due livelli separati i turbamenti della vita privata e gli obblighi del dirigente d'impresa.

L'inchiesta giudiziaria sui fatti di Homestead accerta le responsabilità dei Pinkerton e dello stesso Frick che però rimane in libertà, grazie al pagamento della cauzione fissata dal giudice. La condanna non muta peraltro il suo atteggiamento. Tenendo fede a quanto anticipato dai manifesti murali, la società comincia ad assumere nuovi operai disposti a rinunciare al diritto di scioperare. I nuovi assunti vengono fatti sbarcare sulla banchina posta sulla riva del fiume e da lì avviati direttamente agli alloggi che si trovano all'interno dello stabilimento. Viene dato loro il consiglio, ma dichiamo pure l'ordine, di non uscire dal recinto che circonda la fabbrica per evitare rappresaglie da parte dei vecchi operai. L'estate del '92 segna in molti Stati del Paese temperature record. I nuovi arrivati lavorano e vivono nel caldo feroce dei reparti di lavorazione e delle baracche. Intanto le trattative tra le parti proseguono. Le acciaierie Carnegie dispongono dei migliori avvocati del Paese. Una seconda inchiesta della Camera ribalta il primo verdetto, stabilendo che Frick ha agito entro i limiti consentiti dalla legge. Il 18 novembre lo sciopero si chiude con la vittoria del padronato. Fiaccati dalla mancanza di salario, scoraggiati dall'atmosfera generale che anche i giornali riflettono, i dirigenti sindacali decidono di porre termine alle agitazioni: gli effetti della vittoria di luglio sono rapidamente svaniti, alla fine ha prevalso su ogni altra considerazione la tutela della proprietà privata. Ad Andrew Carnegie, che prosegue le sue vacanze in Scozia, un esultante Frick telegrafa tra l'altro: "Era necessario dare ai nostri operai una lezione, gliene abbiamo data una che non dimenticheranno". Gli operai delle acciaierie escono esausti dal tremendo scontro, nessuno di coloro che hanno preso parte alle agitazioni verrà più riammesso in fabbrica. La disastrosa sconfitta indebolisce anche il movimento sindacale nel suo complesso, sia per le future trattative che nel numero degli aderenti. Nell'anno che segue, i sindacati perdono circa la metà delle tessere, e i relativi contributi. Per contro il nome di Frick diventa in tutti gli ambienti progressisti un sinonimo dell'oppressione capitalistica. L'anarchico Berkman nelle sue memorie dal carcere scrive che l'uomo s'era salvato solo grazie alla sua viltà, gettandosi sotto la scrivania e fingendosi morto. Conclude col grido: "E ora vive, il vampiro!". Nonostante la vittoria i rapporti con Carnegie poco dopo si rompono in modo definitivo, tra litigi feroci. Nel 1901 le acciaierie Carnegie vengono acquistate da John Pierpont Morgan, genio bancario, l'uomo che in pratica anticipa la nascita della Federal Reserve. Morgan ha come obiettivo il rafforzamento del tessuto economico americano grazie a fusioni tra aziende. Nel 1892, fondendo la Edison General Electric con la Thomson-Houston, ha dato vita alla General Electric. Nel 1901 fonde la Carnegie (di cui è parte la Frick Coke Co.) con Federal Steel, dando vita alla U.S. Steel Corporation, un colosso del valore di quasi un miliardo e mezzo di dollari che rappresenta il 60 per cento dell'industria mondiale dell'acciaio. Siamo così tornati al punto da cui eravamo partiti. Il sogno di Henry Clay Frick, il suo lungo, discutibile cammino, si conclude con la costruzione della splendida villa dove oggi ha sede la collezione. Nel giugno del 1880, quando era appena diventato milionario, passeggiando per New York s'era fermato a guardare l'opulenta casa di William Henry Vanderbilt, il "re delle ferrovie", che in quel momento era certamente l'uomo più ricco d'America. Al 640 della Quinta Avenue, la dimora occupava un intero isolato tra la Cinquantunesima e la Cinquantaduesima Strada. All'amico che l'accompagnava Frick aveva detto, alludendo alla casa e ai mezzi necessari per mantenerla: "Vedi? Questo in fondo è tutto ciò che vorrei". Quella casa (che oggi non esiste più) Frick finirà per prenderla in affitto, in attesa che si completi la costruzione della sua dimora definitiva per la quale ha scelto un ampio terreno sulla Quinta Avenue, tra la Settantesima e la Settantunesima Strada, di fronte al Central Park. Agli architetti Carrère e Hastings dà incarico di disegnare "una piccola casa, ma piena di luce e d'aria". La sua sorveglianza dei lavori è implacabile, tutto vede, tutto controlla e decide fino al minimo dettaglio. Per la scelta degli arredi va personalmente in Europa, soprattutto a Londra e a Parigi. Agli architetti chiede anche che nelle decorazioni sia interne che esterne abbondino i simboli massonici: dalle due sfere poste all'ingresso della Quinta Avenue, al mosaico del giardino composto con ciottoli bianchi e neri di fiume, che richiamano il pavimento del tempio di Salomone. Il trasloco avviene nel novembre 1914. In Europa è cominciato da qualche mese il massacro della Grande guerra. Sarà quella la sua vera casa, la dimora per la quale sarà ricordato. I suoi familiari, la figlia Helen, raccontano di quando, già malato, il vecchio Henry veniva sorpreso ad aggirarsi di notte per la vasta dimora, sedendosi poi davanti a uno dei suoi quadri e rimanendo a lungo immobile, in silenzio, e contemplarlo. Pensieri di un vecchio, immagini che tornano e si accavallano, conquiste e fallimenti, dolori patiti e dolori inflitti, una lunga vita ben spesa o mal spesa secondo come la si considera, in ogni caso un'immensa fortuna. Henry Clark Frick morì come aveva vissuto, da solo: erano le 5 del mattino del 2 dicembre 1919; aveva settant'anni. In questo sommario racconto della vita di Frick non ho incluso le vicende della sua collezione d'arte, sicuramente di grandissimo valore, anche se le scelte a volte sembrano casuali. Mi premeva parlare di ciò che sta dietro quei quadri, raccontare da dove vennero e come furono messi insieme i denari necessari per acquistarli. Tentare da ultimo di trovare un risposta alla domanda del perché venne costituita questa collezione. Vanderbilt, Morgan, molti grandi "tycoons" americani sentirono il bisogno di circondarsi di opere d'arte. Il loro è stato un contributo importante allo sviluppo del mercato e alla diffusione del gusto. Anche per loro però si pone come per Frick la stessa domanda. Perché lo fecero? Esistono sull'argomento molti studi le cui risposte hanno a che fare con il modo in cui si è formata la moderna borghesia. Una delle tesi è che per uomini immersi ogni giorno nella prosaicità, nella brutalità del mondo economico e della produzione, per gli spietati combattenti del profitto, l'arte può aver rappresentato un aiuto a capire la realtà, uno strumento per contraddirla o giustificarla,

importante per tutti coloro che le si accostano, dai pragmatici uomini d'affari ai borghesi colti, dai sobri impiegati alle donne sensibili e giovani, finendo per rappresentare uno strumento essenziale per l'interpretazione del mondo, una parte fondamentale della stessa vita. Nessuno può dire se anche per Henry Clay Frick furono queste le motivazioni, consapevoli o no, che lo spinsero al collezionismo. Forse bisogna privilegiare ragioni più grezze: la brama di possesso, per esempio. O più banali, il desiderio di imitare ciò che aveva visto fare agli uomini di successo che aveva conosciuto, da Morgan allo stesso Carnegie. Forse Frick era stato contagiato da quelle teorie secondo le quali per ogni persona "istruita" (a cominciare dai tempi di Kant e Schiller) l'arte è un elemento indispensabile per penetrare nel mondo, nella vita e in se stessi, per cui il gioco delle arti si trasforma, per l'uomo colto, in un elemento fondamentale della sua vita. O forse l'amore per il collezionismo va semplicemente ricercato nella sua giovanile passione per il disegno poi annegata nel lavoro e nel desiderio di guadagno. Certo se il collezionismo d'arte è stata una sua passione, l'altra fu certamente il quadagno. Nelle sue memorie del 1935 (Farewell to Fifth Avenue), Cornelius Vanderbilt jr ricorda che "nessuno dei nostri ospiti menzionava la parola dollari con la frequenza di Frick". Se lo afferma un Vanderbilt possiamo crederci. Per tutta la vita Frick ha dimostrato un attaccamento iperbolico agli interessi dell'azienda, fosse di sua proprietà o affidata alla sua direzione. Questo tratto lo distingue anche se si tratta d'una caratteristica non rara negli uomini che fondarono il sistema capitalistico. Il grande economista e uomo politico Walter Rathenau, che pure era un idealista (fu tra i fondatori del Partito democratico tedesco, assassinato nel 1922), sosteneva che per quanto possa essere disinteressato a titolo personale, l'imprenditore è condannato comunque all'avidità del guadagno dal meccanismo stesso della sua attività, poiché "ciò che lo occupa in realtà è l'interesse dell'azienda. L'oggetto sul quale il commerciante accumula preoccupazioni, orgoglio, desideri, è la sua impresa". La floridezza di un'impresa è legata al guadagno, cioè all'esistenza di un utile. L'imprenditore che vuole la prosperità della sua azienda è "costretto" a cercare il guadagno. Benjamin Franklin, il filosofo borghese per antonomasia, l'inventore del detto "Time is money", creò una specie di decalogo del buon imprenditore nel quale dettava lapidario una formula "industry and frugality", e consigliava lapidario una formula alchemica per il mondo moderno: "Get what you can and what you get, hold / 'tis the stone that will turn all your lead into gold": prendi ciò che puoi e ciò che hai preso tieni, ecco il fondamento che trasformerà tutto il tuo piombo in oro. Perfino un uomo come Andrew Carnegie sentiva il peso di questa dannazione del profitto. Ripeteva: "Speriamo sempre di non aver più bisogno d'ingrandirci; ogni volta ci accorgiamo che rinunciarvi significherebbe fare un passo indietro". Una delle doti principali di Frick è stata la razionalità, vale a dire l'amore, in lui ossessivo, per l'organizzazione del lavoro e dei rapporti; tutta la sua attività ne è stata guidata. La razionalità è d'altronde uno degli elementi fondanti dello spirito capitalistico, l'imprenditore dev'essere in primis un buon organizzatore, poiché la sua opera implica sempre la collaborazione degli altri e la subordinazione di altri alla sua volontà. Si può quindi immaginare facilmente quanto lo disturbasse l'azione sindacale con le alterazioni che comportava e i disordini di ogni tipo, da quelli nelle strade a quello, forse ancora più pericoloso, nelle strategie produttive. Naturalmente per comportarsi come si comportò, e cioè in modo spesso delittuoso, l'uomo dovette anche essere quasi privo di una qualunque sensibilità sociale e umana. Non aver capito che i suoi operai non potevano resistere nelle infernali condizioni in cui erano costretti, non tentare di fare il possibile, come altri capitalisti fecero, per alleviare almeno i maggiori tra quei disagi, fu sicuramente la più grave delle sue colpe. Così come fu la sua ottusità politica a non fargli vedere che, adeguandosi con più perspicacia all'evoluzione dei tempi, avrebbe giovato all'azienda e salvato la sua immagine. Nel fondamentale studio di Werner Sombart sullo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico ("Il borghese") ci sono alcune righe che si adattano perfettamente al protagonista di questo capitolo e ne sono anzi il ritratto: "L'uomo economico moderno giunge alla follia perché attratto e trascinato nel vortice dell'attività economica. Egli non pratica una virtù, ma segue una coercizione. È il ritmo dell'attività che decide il ritmo della sua vita. Non può abbandonarsi alla pigrizia, come non può abbandonarvisi l'uomo che lavora a una macchina". In questo, e solo in questo, Henry Clay Frick fu uguale alle migliaia di operai che impiegò nelle sue aziende e che sfruttò fino all'ultima stilla di sudore e all'ultima lacrima.

in ogni caso un modo per placare la loro inquietudine migliorandone l'equilibrio interiore. Con il passare del tempo, sostiene Thomas Nipperdey nel suo "Come la borghesia ha inventato il moderno", l'arte è diventata spesso un punto di riferimento

A questo punto il capitolo potrebbe chiudersi, se chi scrive non sentisse il bisogno di girare al lettore la domanda che continuamente gli si è presentata durante la sua stesura. Frick è morto da tanto tempo che perfino a New York pochi ricordano chi fu e che cosa fece. Il tempo trascorso ha sbiadito i lutti, le tragedie, la somma di sofferenze causate da quest'uomo. Le opere da lui collezionate invece restano. Al prezzo modesto di un biglietto d'ingresso chiunque può ammirarle e nutrirsene. La domanda allora è: quale dei due termini conta di più nella difficile equazione di questa vita, le lacrime o la bellezza?

V - A New York c'è anche il mare

Raramente si pensa che, geograficamente parlando, Manhattan è un'isola. Molti lo dimenticano perché il mare c'è ma, proprio come accade per i trucchi, non si vede. Soprattutto non si sente. I newyorkesi ci sono abituati, agli europei in genere fa impressione. A Napoli e a Marsiglia, ma anche a Londra o ad Amburgo, la vicinanza del mare si sente, si sentono l'acqua, il

suo movimento, il suo odore. A New York non succede. Lo scrittore francese Albert Camus è stato tra i primi a scrivere di questa anomalia: "Talvolta, al di là dei grattacieli, il grido di un rimorchiatore ti raggiunge nell'insonnia e ti fa ricordare che questo deserto di ferro e cemento è un'isola". Il mare a New York è stato ucciso dal rombo della città, dalla foresta pietrificata degli edifici, dal frenetico pulsare che anima le strade. Eppure esistono a Manhattan i luoghi dedicati al mare o che lo evocano, il Battery Park, per esempio, il piccolo giardino all'estremità meridionale dell'isola. La Batteria richiamata dal nome era in origine una fila di cannoni posti a difesa della città. Dal Battery Park la vista spazia sulla baia, le sue isole, la statua della Libertà, il lontano ponte dedicato a Giovanni da Verrazzano, i flussi delle maree, la distinte acque dei due fiumi, l'Hudson a occidente, l'East River dal lato opposto. Ma se la Battery è il luogo marino più a portata di mano, altri ne esistono d'intensità maggiore, più ricchi di memoria. Uno di guesti luoghi si chiama Red Hook, capo rosso, nome derivato dall'originale olandese Roode Hoek, un saliente costiero rosso alla base, forse per la natura del suolo o per i mirtilli palustri dei suoi antichi acquitrini. Anche la strada che vi porta ha un nome olandese, Van Brunt Street (la percorre un bus, il B61). Red Hook si trova all'estremità meridionale di Brooklyn ed è stata a lungo una zona malfamata, abitata per lo più da irlandesi e da italiani. Nelle sue stradine Al Capone ricevette il colpo di lama sul volto che gli valse per il resto della vita il soprannome di "Scarface", lo sfregiato. Il paesaggio intorno è quasi completamente in rovina, segnato dai ruderi di vecchi magazzini, da carcasse smangiate dalla salsedine, da un bacino di carenaggio semidistrutto (Erie Basin) con i piloni residui e le passerelle che sorgono rugginose dal mare. Proprio lì dove batte fiaccamente la risacca, nei Todd Shipyards, venivano costruiti durante l'ultima querra i mezzi anfibi che servirono agli sbarchi alleati in Europa, dalla Sicilia alla Normandia. Red Hook conserva, nella rovina, con il vento che a tratti fischia tra le basse erbe, l'impronta forte del passato, e in un città che ciclicamente si autodistrugge questo è uno dei pochi posti in cui si vede e si sente con forza la presenza del mare. Dall'estremità di Van Brunt Street, si protende verso sud un molo dal quale l'acqua si può addirittura toccare, piccole onde vengono a frangersi sulla scogliera artificiale che lo protegge e in quelle acque, d'estate, i bambini vanno a fare il bagno, come succede nei paesi del Mediterraneo. Al centro del molo sorge una lunga costruzione la cui facciata è interrotta da una serie di portoni chiusi da imposte di ferro nero. Alcuni locali, restaurati, ospitano botteghe artigiane. Mentre mi accingevo a raggiungere il pontile la radio della macchina ha cominciato a trasmettere "Appalachian Spring" di Aaron Copland, uno dei massimi musicisti americani del Novecento. Avevo il mare davanti e intorno la musica di Copland. Più poema sinfonico che balletto, la composizione racconta di due sposi che fondano in Pennsylvania una nuova fattoria. Non c'era quasi rapporto tra ciò che avevo davanti agli occhi e le sensazioni che Copland voleva esprimere. Eppure, per ragioni misteriose, quella musica nella sua mescolanza di genialità formale e di semplicità popolare sembrava in quel momento così adatta, così struggente, così

Tra i bambini che tanti anni fa andavano a pescare e a fare il bagno in quelle acque ce n'è stato uno eccezionale, si chiamava Walt Whitman. Sarebbe diventato il "bardo americano", il vero poeta di New York, l'uomo che ne ha cantato tra l'altro anche il mare: "Al largo, sopra navi con cabine, L'immenso azzurro d'ogni lato esteso Fischio di venti, musica delle onde, le vaste onde imperiose".

Personaggio quasi di leggenda, Whitman ha attraversato l'Ottocento (1819-92) lavorando senza interruzione su una sterminata raccolta di poesie il cui titolo è "Leaves of Grass", "Foglie d'erba". Il padre è operaio, la madre, quacchera di origine olandese, praticamente analfabeta. La coppia ha nove figli, due dei quali minorati mentali, Walt è il secondogenito. Il padre, Walter, era nato il 14 luglio 1789, il giorno stesso in cui a Parigi con la presa della Bastiglia cominciava l'era moderna. Per vivere fa il carpentiere, ma la sera a casa legge Tom Paine, il profeta della Rivoluzione americana. A Brooklyn Walt frequenta le scuole pubbliche ma smette presto, ha imparato poco o niente, per il resto farà tutto da solo. Il suo aspetto fisico non è bello: è un giovane alto e pesante, però non forte come avrebbe voluto, anzi alcuni testimoni notano qualcosa di fine in lui, di delicato e quasi femminile, una caratteristica che sembra molto incongrua in quel ragazzo. Walt ha palpebre spesse e uno sguardo, come lo rimandano i suoi ritratti, piuttosto opaco che Emerson definisce "terribile". Per tutta la vita amò i bagni di mare, la buona cucina, gli abiti di buona fattura che concedono qualcosa alla ricercatezza, anche se, per il colore, scelse invariabilmente il grigio. Non ancora adolescente Whitman comincia a lavorare come tipografo e quasi tutta la vita spenderà nelle tipografie e nei giornali. In certi periodi di magra si farà carpentiere come suo padre, ma sarà anche, e per più volte, direttore di giornali a New York e altrove negli Stati Uniti, da New Orleans fino ai grandi laghi. Ormai vecchio e semiparalizzato riuscirà quasi a mettere in pratica il suo sogno di attraversare il continente, arrivando fino in Nevada. La prima edizione di "Foglie d'erba" (1855) è un fallimento. Il libro è molto sottile, contiene una lunga prefazione in prosa e dodici poesie senza titolo. Al posto del nome dell'autore figura un ritratto di Whitman in abiti da operaio, la camicia aperta sul collo. una mano in tasca e un cappello a tesa larga buttato spavaldamente all'indietro. Walt canta la natura e le città dell'America, canta la potenza, la modernità, l'estensione, gli orizzonti senza limiti, il pulsare delle macchine, canta la società nuova che vede nascere, gli uomini che la stanno forgiando. È un poeta democratico non nel senso politico del termine, ma nella predilezione per l'uomo comune, di cui si sente fratello, e che considera il vero protagonista del tempo, l'anonimo eroe del nuovo mondo americano: "Canto il se stesso, una semplice e distinta persona, Ma dico pur Democratico e dico pure In massa."

Il poeta ha rimaneggiato infinite volte la sua opera e non si può dire che "Foglie d'erba" sia una raccolta totalmente coerente. Eppure un nucleo centrale forte resta ed è pienamente visibile, perché Whitman coglie l'originalità dell'America, patria della democrazia, terra delle individualità libere e nello stesso tempo prima società di massa del pianeta.

"Sento l'America cantare, i vari canti io sento, Quelli degli operai, ciascuno canta il suo come dev'essere, forte e giocondo, Il falegname canta, mentre misura l'asse o la trave, Il muratore canta, mentre va al lavoro e ne torna, Il battelliere canta ciò che gli appartiene sul battello, Il marinaio canta sul ponte del piroscafo..."

Questa polifonia di canti che Whitman sente "forti e melodiosi" sono la voce possente dell'America che lavora e produce. Il poeta non può risalire alla memoria di un passato che non esiste, canta però la grandezza operosa di un presente con il quale si prepara l'avvenire. Alla necessità di possedere anche un "passato" il poeta tornerà nei suoi anni maturi. Intanto vuole essere letto e capito da tutti, lavorare per tutti e anche per questo spezza ogni tradizione metrica e letteraria, scrive versi che hanno l'andamento di quelli della Bibbia, lascia parlare nei suoi versi l'America, i suoi uomini e le sue donne, i paesaggi incontaminati, le città piene di movimento e di fumo. Ma Whitman è anche - e forse dovrei dire soprattutto - il poeta di New York. Da ragazzo vive e lavora nella parte di Brooklyn che affaccia verso Manhattan e si chiama Brooklyn Heights, le alture di Brooklyn. Non c'è nemmeno oggi vista migliore, soprattutto nel primo mattino, con il sole ancora basso che accende il profilo fiabesco dell'isola, gli archi gotici del ponte di Brooklyn, le due altissime torri gemelle, il Battery Park, i moli verdi di antico metallo per l'attracco dei traghetti, il calmo fluire dell'East River in primo piano, sullo sfondo le coste del New Jersey, a sinistra la lontananza azzurra di Staten Island. La baia di New York è quasi per intero davanti agli occhi di chi si affaccia dalla passeggiata di Brooklyn Heights, sotto la quale romba la veloce autostrada per Queens. Se c'è un posto dove far risuonare mentalmente il Largo maestoso e presago della sinfonia detta "Dal Nuovo mondo" di Antonin Dvoràk, è questo. Whitman ha lavorato come tipografo e giornalista in una delle brevi strade tranquille che si aprono subito alle spalle e hanno gentili nomi arborei: arancio, ananas, salice, mirtillo. Ai tempi della sua giovinezza il ponte di Brooklyn ancora non c'era (sarà inaugurato nel 1883) e a Manhattan si andava con il traghetto che il poeta prendeva, riempiendo gli occhi del paesaggio mutevole ed eterno tra le due rive: "lo pure innumeri volte attraversai il fiume ai miei tempi, Osservai i gabbiani del mese duodecimo, li vidi alti nell'aria fluttuare su rigide ali, facendo oscillare il corpo, Vidi la luce brillante, dorata, illuminare una parte dei corpi, lasciando l'altra in una forte ombra, Li vidi tracciare lenti giri e gradualmente spostarsi a sud, Vidi il riflesso del cielo d'estate sulle acque, Ebbi gli occhi abbagliati dalla scia luminosa dei raggi, Guardai i bei raggi di luce partirsi centrifughi dall'ombra della mia testa sull'acqua. Guardai le colline velate a sud e a sud-ovest. Guardai il vapore disperdersi in bioccoli tinti di viola. Guardai verso la baia inferiore, per osservare i vascelli in arrivo, Li vidi avvicinarsi, distinsi le persone a bordo di quelli che mi passavano accosto, Vidi le bianche vele di golette e scialuppe, vidi le navi all'ormeggio, I marinai al lavoro tra le sartie o a cavalcioni delle antenne..." Tutto questo e altro ancora vede Walt Whitman mentre attraversa l'East-River sul ferry che lo conduce a Manhattan. Lo incanta, della sua città, la commistione strana tra le costruzioni sempre più ardite degli uomini e la natura che, dove può, sopravvive intatta, come le grandi praterie, le immense seguoie, gli oceani o le catene innevate dei monti, a cominciare dai vicini Allegheny. Nelle strade di Manhattan, l'isola che lui chiama con l'originale nome indiano di Mannahatta, il poeta s'arresta, osserva l'eterno viavai dei passanti, il flusso dei partenti, i nuovi immigrati carichi di stracci, appena giunti dal Vecchio mondo, guarda tutto questo e si sente attraversato da sentimenti possenti che diventeranno la mistica sociale, il senso di universale solidarietà umana che segna la sua poesia. Ma dietro gli uomini e le donne, Whitman non dimentica mai la città che li nutre e li ospita e quel mare dal quale il profilo di New York si leva maestoso: "Alta, circondata di piroscafi, moderna, americana, eppure stranamente orientale, Manhattan a forma di V, con la sua massa compatta, le sue guglie, i suoi edifici raggruppati nel mezzo, che paiono toccare le nubi - il verde degli alberi, e tutto il bianco, il marrone, il arigio dell'architettura elegantemente commisti, mi pare, sotto un miracolo di limpido cielo, di luce deliziosa, che piove dall'alto, e questa nebbiolina di giugno che ne vela la superficie". Oppure New York piena di gente e di vita, di uomini e di donne con i quali confondersi, come in questi versi che cito in inglese, prima di darne una libera traduzione, perché se ne colga la metrica robusta, la nervatura della lingua: "The beautiful city, the city of hurried and sparkling waters! The city of spires and masts! The City nested in bays! My City! The city of such women, I am mad with them! I will return After death to be with them! The city of such young men, I swear I cannot live happy without I often go talk, walk, eat, drink, sleep with them". "La bella città, città di forti acque scintillanti, città di guglie e di alberi maestri, città annidata nelle sue baie, la mia città! Città di tali donne che sono pazzo di loro e per stare con loro tornerò, anche dopo morto! Città di tali giovani che non posso vivere lieto, lo giuro, senza parlare, passeggiare, mangiare, bere, dormire per quanto potrò, con loro!" Attraversa la poesia di Walt Whitman un'evidente omosessualità che non va né taciuta né, sopravvalutata. Tante delle sue effusioni affettuose o addirittura erotiche fanno parte di un processo conoscitivo che il poeta esprime anche attraverso la sessualità e la seduzione, mentale o fisica. Il poeta di New York è vicino sia allo spiritualismo di Ralph Waldo Emerson (che non a caso fu tra i primi a riconoscerne la grandezza) sia a una concezione quasi pagana dell'atto d'amore, della penetrazione fisica, della fecondazione descritta nei suoi crudi termini animali.

"Sono io, voi donne, sono io che m'apro un cammino, lo sono severo, aspro, grosso, rigido, ma vi amo, Non vi faccio del male più di quanto non sia necessario. Vi verso la materia per fabbricare figli e figlie degne di questi Stati, lo vi premo con un lento muscolo duro, Mi irrigidisco efficacemente, non bado a suppliche, Né penso a ritrarmi prima d'aver deposto ciò che a lungo s'è in me accumulato".

Questa poesia, che s'intitola "A Woman Waits for Me", una donna m'aspetta, appare nella seconda edizione del suo libro (1856) e suscitò come si può immaginare scandalo, anzi un tale scandalo che i suoi editori, dopo averne venduto, pare, un migliaio di copie decisero di non occuparsi più del libro.

Non posso lasciare Walt Whitman, grande irregolare della poesia, facitore di ritmi, tessitore di immagini, cantore dell'America e di New York, figura tutto sommato solitaria, senza ricordare una bellissima impressione della natia Long Island (che lui chiamava Paumanok, usando anche in questo caso il nome indiano). Prima però voglio citare, perché non facendolo mi sembrerebbe di defraudare il lettore, almeno i versi iniziali di quello che è forse il suo capolavoro, un componimento scritto in memoria di Abraham Lincoln dopo il suo assassinio che avvenne il 15 aprile 1865, in primavera. S'intitola "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd" - Quando i lillà per l'ultima volta fiorirono davanti alla porta: "Quando i lillà per l'ultima volta fiorirono davanti alla porta, E la gran stella a Ponente si tuffò presto nel buio, lo presi il lutto, che rinnoverò ogni volta che torni primavera. Primavera che sempre ritorni e sempre mi rechi una trinità, I lillà che sbocciano perenni, la stella che tramonta a Ponente, Ed il pensiero di colui che amo".

L'isola di Long Island, che comincia si può dire a Brooklyn, è lunga centoventi miglia, quasi duecento chilometri, finisce con due bracci di terra che, a tenaglia, racchiudono una baia. Nel mezzo c'è un'isola, chiamata Shelter Island perché nelle sue coste frastagliate trovava rifugio chiunque ne avesse bisogno e che vale una visita perché è rimasto un perfetto e incantato angolo di New England. La punta meridionale della forchetta è quella che più si protende nell'oceano verso oriente. Alla sua estremità, Montauk Point, c'è un faro. Per chi arrivava New York via mare, un'esperienza che anch'io moltissimi anni fa ho provato, il faro di Montauk era la prima luce del nuovo mondo che veniva incontro al viaggiatore. La sua luce compariva in piena notte, intermittente e lontana, bassa sull'orizzonte, appena distinta dalle acque nere dell'oceano. Annunciava che all'alba si sarebbe giunti allo stretto sormontato dal ponte da Verrazzano che segna l'ingresso nella baia di New York. Walt Whitman esplorò Long Island in lungo e in largo, spesso a piedi, ne ha lasciato descrizioni in versi e in prosa nelle quali compare spesso il mare: l'oceano sul lato sud, il Sound sul versante opposto, verso il Connecticut. Tra i tanti suoi scritti ne ho scelto uno, pochi versi, che s'intitola proprio "Dalla punta di Montauk" e vuole essere un congedo da questo grande e disordinato artista nel nome dello stesso mare dal quale questo capitolo è cominciato: "Ritto come sul rostro d'una qualche aquila immane, Volto ad oriente, il mare guato, assorbo (nulla se non cielo e mare) Le onde commosse, la spuma, le navi lontane, Furia selvaggia, ricciuta di creste canute - l'incalzare delle onde che verso riva s'avventano, Sempre cercando la riva".

C'è un altro luogo a Manhattan che richiama da vicino il mare invisibile. Si chiama South Street Seaport, è un luogo strano, un po' museo, un po' attrazione turistica, un po' luogo di commerci e di scambi, cioè vero, funzionante, anche se gli scambi sono in parte clandestini. Tra quelli che avvengono alla luce del sole c'è per esempio un fiorente mercato del pesce, come si può sentire nell'aria appena arrivati in zona. Il Seaport è stato definito un "museo senza mura". Ricordo benissimo quando, trent'anni fa, era ancora un luogo in pieno abbandono del Lower Side, in riva all'East River: macerie di vecchi edifici, finestre malamente murate, tracce di incendi, terreni vaghi pieni di rifiuti, una delle tante zone derelitte della città. Oggi il molo si presenta restaurato benissimo, ha un'aria piacevole, semmai fin troppo linda: piccoli caffè, negozi che vendono souvenir, ristorantini sul fiume con vista panoramica sul ponte di Brooklyn. Accanto al molo sono attraccati due o tre vecchi brigantini, scafi a vela dalle alte alberature che si stagliano contro le facciate dei grattacieli retrostanti, con un effetto ovviamente voluto, ma ugualmente bello. Tutto l'insieme vuole ricordare che proprio lì, all'estremità di Fulton Street, è rimasto per molti anni il cuore delle attività marinare e mercantili di New York. Al contrario dei grandi transatlantici della nostra era che avevano (e in piccola parte ancora hanno) i loro moli d'ormeggio dalla parte opposta, cioè sull'Hudson, i velieri dei secoli scorsi preferivano attraccare alla sponda dell'East River, che durante l'inverno era maggiormente al riparo da possibili blocchi di ghiaccio portati dalla corrente e dai prevalenti venti di ponente. Al South Street Seaport viene incontro la memoria di un altro scrittore di New York, uno dei massimi: Herman Melville, l'autore di "Moby Dick", il grande visionario che ebbe una vita come divisa in due parti: errabonda la prima, fino ai limiti dell'avventura e dell'azzardo, e poi una seconda fatta di abitudini e di memorie, quasi sedentaria. È a posti come questo che Melville pensa quando, all'inizio del suo capolavoro, scrive: "Eccovi dunque la città insulare dei Manhattanesi circondata da banchine, come le isole indiane da scogliere di corallo: il commercio la cinge con la sua risacca. A destra e a sinistra le vie vi conducono al mare... Andate in giro per la città in un sognante pomeriggio di sabato. Che cosa vedete? Fissi, come sentinelle silenziose, stanno migliaia di mortali perduti in fantasticherie oceaniche. Alcuni appoggiati a una palizzata, altri seduti sulle testate dei moli, altri che guardano oltre le murate di navi che provengono dalla Cina e altri in alto, nell'attrezzatura, come se si sforzassero di gettare un'occhiata ancor più vasta verso il mare". Al tempo di Melville, New York era un porto atlantico come tanti altri, Boston, Baltimora, Charleston; non aveva ancora acquistato la supremazia e la fama che gli daranno più tardi le navi passeggeri e i milioni d'immigrati. Già allora però Fulton Street era una delle strade principali che portavano al mare e Melville sicuramente la percorse più volte e in questa zona fitta di scafi all'ancora e di alberi appena mossi dalla placida corrente del fiume, si soffermò a progettare il prossimo imbarco. I suoi romanzi sono pieni di riferimenti autobiografici, nascono dalle sue esperienze, le descrivono anche se a un livello sempre più elaborato di trasfigurazione. Proprio in una delle pagine iniziali di "Moby Dick" si trova un riferimento molto riconoscibile là dove il protagonista riferisce di quanto sia duro imbarcarsi come marinaio semplice su di un veliero dopo essere stato un rispettato maestro di scuola, e specialmente "se questa persona discenda da una delle vecchie famiglie del paese, i Van

Rensselaers o i Randolphs o gli Hardicanutes"; poi aggiunge: "È forte il passaggio, ve l'assicuro, da maestro di scuola a marinaio".

Herman Melville era nato il 1° agosto 1819 al numero 6 di Pearl Street, guasi all'angolo con State Street, poco lontano dal luogo in cui ci troviamo. Pearl Street una volta si trovava sulla riva del fiume e aveva preso il nome dal bagliore opalescente dei gusci di conchiglia che ne punteggiavano la proda. Il padre di Herman, Allan, discendeva da una famiglia di mercanti d'origine scozzese che trafficavano con l'Europa: la madre. Maria Gansevoort, veniva invece da una famiglia calvinista olandese della ricca borghesia terriera. Peter Gansevoort, padre di Maria e nonno dello scrittore, era un imponente generale alto più di un metro e novanta, combattente nella guerra americana per l'Indipendenza durante la quale era diventato quasi un eroe. Il lascito principale di questi antenati era stato per Herman una certa agiatezza, finch, durò, il coraggio personale, anche in senso fisico, di cui darà più volte prova e l'aspetto gradevole e fiero: a ventun anni era alto un metro e settantasei. Un ritratto dell'età matura ne mostra la bella fronte spaziosa, il piccolo naso diritto, le labbra piene, mobili, i piccoli occhi verdeazzurro, i folti capelli castano scuro e una fluente barba quadrata. La sua era insomma non solo una vecchia famiglia residente ma anche, da entrambi i lati, nobilesca. I suoi genitori ebbero, secondo il costume del tempo, otto figli, Herman era il terzogenito. Ci sono però dei rovesci di fortuna e quando suo padre muore precocemente anche Melville, come Whitman, deve interrompere gli studi e mettersi a lavorare quando ha appena compiuto quindici anni. Un suo zio gli trova un posto alla New York State Bank, mestiere provvisorio al quale molti altri seguiranno come per esempio quello, piuttosto buffo, di commesso nel negozio di cappelli di un altro zio o come quello di maestro elementare, impegno per il quale, è stato scritto, "occorrevano a quei tempi più muscoli che erudizione". Nella prima metà del XIX secolo New York è più un grande borgo che una vera città come ce ne sono in Europa. Certo non Roma, che allora era decaduta quasi al rango di villaggio, le vere metropoli sono città come Parigi e Londra di cui nelle varie province tutti sognano, Melville compreso. Anche gli Stati Uniti d'altronde cominciano appena a esistere e quasi solo come un'astratta entità politica che s'è guadagnata l'indipendenza ma è ancora lontana dalla conquista, tanto più importante, d'una compiuta identità nazionale. Perché si può dire che New York è ancora più borgo che città? Eppure i suoi traffici marittimi cominciano a farla salire ai primi posti per movimento di merci; un'agiatezza di livello europeo conforta le famiglie dei mercanti più intraprendenti; i suoi poveri, quelli che dormono sotto le tettole di fronde e d'inverno gelano, assomigliano agli esclusi e ai reietti di ogni altra città industriale in qualunque parte del mondo; le sue prostitute non sono meno numerose di quelle parigine e i suoi tagliaborse non meno scaltri di quelli di Londra. New York ha tutti i requisiti positivi e negativi di una moderna metropoli, dal censimento del 1820 risulta una popolazione di 123 mila 706 anime, sicuramente sufficienti a farne una vera città nella quale, tra l'altro, già vedono la luce iniziative commerciali che avranno l'avvenire dalla loro. Nei primi decenni del secolo, per esempio, un gruppo di mercanti quaccheri introduce l'idea che le navi per l'Europa - Europa vuol dire essenzialmente Liverpool - salpino non quando la stiva è colma e il vento favorevole, come s'è fatto fino a quel momento, ma a data certa e annunciata, quali che siano le condizioni del carico e del tempo. Innovazione formidabile che segna il futuro dei movimenti di merci e di passeggeri e nasce, non a caso, nel paese più dinamico e meno legato a tradizioni vecchie di secoli. Tutto questo fa dire che New York sta abbandonando la sua condizione di borgo, anche se le condizioni di vita rimangono per molti aspetti primitive e nelle sue strade circolano liberamente maiali e altri animali. Il barone svedese Axel Klickowstrom, che visita la città un anno prima della nascita di Melville, così la descrive nel proprio diario di viaggio: "New York non è pulita come le città di rango e popolazione analoghe in Europa. I regolamenti di polizia sarebbero buoni ma vengono applicati malissimo. Nelle strade si vedono spesso cani e gatti morti che rendono l'aria pestilenziale. Si usano gettare direttamente in strada polvere e ceneri che vengono spazzate sì e no ogni quindici giorni se non una volta al mese. L'acqua potabile è pessima e salata..."

Ma non è nemmeno la cattiva applicazione dei regolamenti urbani che rende New York inadeguata allo status di vera città. Ciò che soprattutto le manca rispetto a Londra e a Parigi è un'autentica vita creativa. Si possono certo fare nomi anche di prestigio come quelli di Washington Irving o di Fenimore Cooper, ma bisogna arrivare a scrittori come Whitman e Melville per poter dire di uomini che si siano dedicati per intero alla vita creativa. Questi due scrittori hanno insomma, tra gli altri meriti, quello di aver completato la fisionomia urbana della loro città. Non è semplice cercare di capire che cosa abbia spinto un ragazzo della buona borghesia, anche se momentaneamente decaduta, ad affrontare la durezza della vita per mare e la condizione di semplice marinaio. Insofferenza, spirito d'avventura, disagio per la vita in famiglia, senso della sfida, voglia di completare con le proprie forze il carattere, tutti elementi plausibili che però non rispondono per intero alla domanda. Durante gli anni dell'adolescenza Herman ha conosciuto una vita casta e pulita, gli agi della borghesia, le inquietudini di ogni giovane intellettuale; a bordo lo aspettano i tavolacci del castello di prua dov'è alloggiata la bassa forza, la crudeltà di uomini induriti da un mestiere spietato, i cui orizzonti non vanno in genere al di là d'un bicchiere di rum o del rapporto fugace con una prostituta. Scrive che certe volte gli è capitato, dopo un turno di lavoro, di gettarsi sul giaciglio completamente fradicio, per poi alzarsi "fumante come una bistecca". A bordo d'una nave da guerra è anche peggio, Melville vi rischia l'onta della fustigazione, viene legato, nudo fino alla cintola, all'albero di maestra sotto gli occhi della ciurma schierata. Riesce a scansare solo all'ultimo momento quella punizione selvaggia (era marinaio a bordo della fregata "United States") perché un caporale dei marines testimonia con convinzione che nessuno gli ha comunicato la consegna della cui violazione è accusato. Una volta Herman disse che sua madre "l'aveva odiato". Chissà se è vero; è possibile, forse però Maria Gansevoort s'era semplicemente dedicata più ai fratelli piccoli che a lui - si sa come vanno certe cose. In definitiva sappiamo solo che un giorno decise di

andare, spinto da un bisogno o da una sofferenza più forti di lui. Nel suo romanzo "Redburn" scrive: "Non mi si parli dell'amarezza della mezza età e della vita eterna, un ragazzo può sentire questo e altro quando la muffa sia caduta sulla sua giovane anima, e quel frutto che in altri viene distrutto solo dopo la maturità, in lui venga fulminato in boccio. Mai più si potrà riparare al danno; i veleni corrodono in profondità". Aggiunge uno dei suoi biografi: "Non fuggì di casa, in realtà con la mente se n'era già staccato". Ma egli stesso dice di sé: "Una nave baleniera fu la mia Yale e la mia Harvard". Prima un legno diretto a Liverpool, poi la baleniera. Herman Melville fa a tempo a conoscere il momento in cui le balene rappresentano ancora un bene che vale la pena di cacciare con trasferte che possono durare mesi e anni, a rischio della vita. Di lì a poco l'utilizzazione del petrolio fornirà un'alternativa economica all'olio di balena, mentre la produzione di acciaio flessibile rimpiazzerà le stecche nei busti delle signore. Melville conosce il momento eroico della balena, ma quel momento scivola via velocemente. La sua vita amorosa resta misteriosa e delicata, come se lo sviluppo emotivo e sessuale di Herman avesse sofferto d'una frattura. Le sue prime esperienze sono legate a situazioni di vizio, di degradazione maschile e femminile, di malattie veneree. Per sua madre o per le sorelle può aver provato un attaccamento di tipo incestuoso. A Taipi, come scrive in uno dei suoi più celebri romanzi, ha una lunga e voluttuosa relazione con Fayaway, la bella polinesiana senza tabù insieme alla quale vaga pigramente in canoa e mangia frutti che per essere colti richiedono la sola fatica di alzare una mano. Poi fugge dall'isola e chissà quante volte avrà rimpianto quella decisione. Forse anche lei ha rimpianto il suo "Pinkerton", piccola Madama Butterfly dei mari del Sud. Un viaggiatore americano, Henry Augustus Wise, qualche tempo dopo scrive d'aver incontrato una bruna ragazza di Taipi, di nome Fayaway, impiegata come cameriera presso il comandante francese della guarnigione di Nukuheva. Taipi rappresenta una parentesi di desiderio innocente che Fayaway è capace di soddisfare con la semplicità degli atti naturali. Possiamo credere che sua moglie Elizabeth, paziente e affettuosa, fosse timida di temperamento e tiepida come amante. In Herman resta l'impulso, si abitua semplicemente a spegnerlo. Uno degli episodi più misteriosi accade durante il suo viaggio in Italia di ritorno dal Medio Oriente. La sua poesia "After the Pleasure Party", che pubblica solo in vecchiaia, contiene trasparenti allusioni alla sensualità. Tutto si svolge in un giardino italiano durante una stellata notte estiva. Dopo pranzo una donna lo conduce dolcemente a passeggio, scaldati entrambi dal vino, lungo i margini di boschetti odorosi, e in una radura "il Fato tese un'imboscata d'amore". Accade qualcosa, la scintilla scocca, lo scrittore si sente invaso da una fiamma, s'accende di passione. Ma tutto è invano. Non si capisce se è lei a respingerlo o se egli stesso urta contro un'insormontabile resistenza interna. Lo slancio finisce così, cioè in niente, con la vergogna di essersi scoperto più che davanti a lei, al proprio stesso sguardo. In "Pierre", romanzo ampiamente autobiografico, scrive: "Non c'è fede né stoicismo né filosofia che un mortale possa evocare, i quali siano in grado di reggere alla prova ultima qualora la Vita o la Passione sferrino un loro attacco davvero violento. Allora tutta la bella filosofia o la Fede - fantasmi che egli evoca dalle nebbie scivolano via e spariscono come gli spiriti al canto del gallo". È la bella dama italiana mancata compagna d'una notte, o una donna come lei, che detta righe così crudamente sconsolate.

Dopo "Moby Dick", Melville non è più uno scrittore di successo. Il pubblico è volubile, lo sappiamo, ha amato l'autore d'avventure, l'americano che è andato nei mari del Sud, è vissuto tra i cannibali, gli uomini che si cibano del "delizioso maiale lungo" (saremmo noi, gli esseri umani), che ha trasformato le sue esperienze in romanzi avvincenti. La sua fama si fonda su libri come "Taipi" o "Omoo", pochi capiscono perché poi si sia messo a scrivere libri densi, sgradevoli, difficili, pieni di riferimenti oscuri, tra le cui righe trapela l'inquietante presenza del Male. Il pubblico esige di potersi divertire con le sue storie, non di esserne rattristato, da lui vuole emozioni, non crucci. Poi Herman si sposa, ha dei figli, diventa nonno. Gli ultimi anni li passa in una casa con la facciata di mattoni al numero 104 Est della Ventiseiesima Strada. In salotto ci sono vecchi mobili di mogano, alti scaffali marroni, sul muro dell'ingresso è appesa una stampa del golfo di Napoli. La sua stanza ha alle pareti una tappezzeria scura, in mezzo c'è un letto di ferro nero e fuori della finestra un minuscolo balcone che guarda a sud. Talvolta lo si vede sul quel balcone, su una seggiola di tela, mentre fuma la pipa stringendo la mano di sua moglie. È probabilmente questa la forma d'amore che preferisce. Lo scrittore che ha visto i mari del Sud ed è vissuto tra i cannibali, che con i suoi romanzi ha contribuito a mitigare i regolamenti a bordo delle navi da guerra della marina americana, adesso è ispettore alle dogane, un posto umile che riuscirà a migliorare solo nel 1885, più che sessantenne, quando diventa ispettore distrettuale con una competenza "che arriva fin quasi ad Harlem". Il lavoro è ben poca cosa, in compenso gli regala una vita metodica. Esce di casa ogni mattina, risale Manhattan su uno di quei tram a cavalli che di lì a poco saranno sostituiti dalle ferrovia sopraelevata, entra nell'ufficio dalle cui finestre può vedere l'acqua, gli alberi delle navi all'attracco, il via vai delle merci sui moli. Quando una delle sue figlie ha a sua volta dei figli, nonno Herman gioca volentieri con i nipoti, li porta a passeggio al Central Park, siede con loro, li prende in braccio, li fa divertire imitando il fischio del vento quando vortica nel sartiame di una nave... New York sta cambiando, ormai non c'è dubbio di quale sia il porto atlantico più importante degli Stati Uniti. Già alla metà del secolo Manhattan ha più abitanti di Baltimora. Philadelphia e Boston messi insieme e anche la sua vita culturale. dalla letteratura al teatro, non ha confronti. Non c'è tournée continentale che non cominci da uno dei suoi teatri. Nei primi anni Ottanta del secolo è cominciato il fenomeno senza precedenti dell'immigrazione di massa, che in cento anni travaserà dall'Europa 35 milioni di nuovi cittadini. Whitman e Melville assistono a questo sviluppo, protagonisti entrambi, fondatori della vita creativa della città: questo li rende uguali, tutto il resto li distingue. Whitman si accende d'orgoglio e d'entusiasmo, canta New York come "Il luogo grandioso del continente occidentale, cuore, cervello, punto focale, fonte, guglia, estremità, nonplus-ultra del Nuovo Mondo", eccola questa immagine nelle sue parole: "New York, the great place of the Western continent, the heart, the brain, the focus, the main spring, the pinnacle, the extremity, the no more beyond of the new World". Vede il male che abita la città, ma lo percepisce così intrecciato al bene che i rispettivi confini non sempre possono distinguersi; li abbraccia entrambi. Spera che l'America possa diventare il luogo dove una religione dell'amore rimpiazzi la religione della paura, intende aprire la via a un'America senza caste e senza classi, dove un'utopia civile prenda il posto che per secoli è stato di Dio. Vuole che la lotta per la giustizia sociale diventi l'anima del paese, considera sinonimi America e democrazia, abbreviazioni di una nuova concezione dell'essere umano e la Dichiarazione d'Indipendenza è per lui un'alba di resurrezione. La parola democrazia, scrive, "è una grande parola la cui storia ... rimane ancora da scrivere, perché quella storia dev'essere ancora messa in scena". Chi dovrebbe rappresentarla, quella scena, sono naturalmente gli Stati Uniti, anche se il suo esito non è affatto scontato perch, la lotta è immane: "Gli Stati Uniti" dice "sono destinati o a superare la sgargiante storia del feudalesimo, o a provare il suo terribile fallimento".

Melville scruta nel cuore profondo degli uomini e per farlo volta le spalle a una carriera fortunata. Vede la città e il paese cambiare sotto i suoi occhi, specie dopo la fine della Guerra civile. Conosce l'Europa e sa anch'egli come Whitman che in America può instaurarsi una nuova forma di democrazia, capace di sfumare i contorni delle classi che il vecchio continente ha modellato. Ma si rende anche conto che la nuova democrazia americana, stordita dal potere impuro della stampa e dalle urla dei demagoghi, potrebbe non essere in realtà molto diversa dalle vecchie comunità credulone del Medioevo. Un libro dopo l'altro, Melville spoglia il comportamento degli uomini e il loro cuore dalle tradizioni, dalle pretese morali, dalle ipocrisie sociali, dalle maschere estetiche fino a mettere a nudo i bisogni e gli impulsi più oscuri che si agitano nel fondo melmoso di ognuno. Lo affascina l'esplorazione di questa cavità sotterranea, si affaccia sull'orlo dell'abisso attirato da un buio primordiale che ha superato intatto le pretese della civilizzazione e i tentativi di sublimazione delle religioni. La scoperta lo abbaglia al punto da non fargli più vedere nulla del resto. Questo è "Moby Dick". La balena, vera protagonista del romanzo, sta lì a significare il mistero dell'universo oscuramente riflesso dentro ognuno di noi. Il capitano Achab, che il mostro bianco degli abissi ha reso storpio mutilandolo di una gamba, vede "la balena bianca nuotare dinanzi a lui come l'incarnazione ossessiva di tutte le potenze malvagie... Tutto ciò che più esaspera e tormenta; tutto ciò che rimescola il sedimento delle cose; tutta la verità che contiene intenzione di male; tutto ciò che spezza il tendine e prosciuga il cervello; tutto il male, per il pazzo Achab, era visibilmente personificato e reso praticamente attaccabile in Moby Dick". L'innocente ragazzo americano ha osato quardare nell'abisso e se n'è ritratto sconvolto; ma su una panchina del Central Park, Herman Melville fa saltare il nipote sulle ginocchia e mentre pensa a tutto questo, riesce a sorridere.

VI - Quando nacque Broadway

Broadway è un'arteria sterminata che percorre quasi per interno l'isola in diagonale, spostandosi verso ovest e cambiando continuamente carattere. Il tratto che comincia da Madison Square Park è molto commerciale, nel senso più vivace e disinvolto della parola. Accanto ai negozi di ogni tipo ci sono banchi sui marciapiede, venditori volanti, vendite nelle aree di parcheggio. Un supernegozio Barnes & Noble ma anche "A different Light" (all'altezza della Diciannovesima Strada), probabilmente la più grande libreria del mondo per omosessuali (Gay & Lesbians). Poco lontano da qui, si svolge durante i fine settimana una grande mercato di "antichità" all'aria aperta, mercato delle pulci in senso proprio: infatti più che di antichità bisognerebbe parlare di ciarpame, anche se, come in tutti i posti del genere, non mancano a volte le scoperte. La meta che ci interessa è due isolati più a nord, esattamente la Ventottesima Strada nel tratto compreso tra Broadway e la Sesta Avenue. In questa breve via, che agli occhi di chi non sa appare piuttosto anonima, è nata Broadway nel senso in cui comunemente la intendiamo, cioè come culla, patria, dello spettacolo popolare di massa. Nei decenni a cavallo tra XIX e XX secolo questo tratto di strada era conosciuto come "Tin Pan Alley", più o meno "Viale dei pentolini", denominazione curiosa che fa parte del folclore e della memoria cittadini, nata durante una giornata estiva, nella casa musicale di uno degli innumerevoli editori ebrei che avevano lì concentrato i loro uffici. Faceva un caldo d'inferno, le finestre erano spalancate e attraverso le finestre entrava il clangore dei tanti pianoforti pestati a tutta forza da volenterosi arrangiatori in decine di altre case tutt'intorno. "Senti che chiasso!" dice un piccolo editore di musica. "Che cagnara, sembra una gigantesca cucina. Sai come si dovrebbe chiamare questa zona? Tin Pan Alley". Il nome è rimasto a lungo e sono rimasti i fabbricanti di note, uomini capaci di sfornare in poche ore canzoni complete di parole e musica, adatte a qualsiasi circostanza il cliente richiedesse. Quel modo di scrivere, comporre e vendere ha cambiato per sempre il mercato, e soprattutto ha fatto nascere la musica americana. Ancora alla fine dell'Ottocento non esisteva a New York una vera tradizione musicale, si suonavano i motivi folk. le vecchie ballate d'origine inglese, le melodie elementari legate ai lavori agricoli. Dicono che tutto cambiò dopo che Charles K. Harris nel 1892, la sua canzone "After the Ball", riuscì a vendere in pochi anni cinque milioni di copie. Una vera scoperta. La vendita di minime partiture musicali diventò un affare che andò avanti fino a quando l'invenzione del fonografo e del cinema sonoro non spostò gli interessi su altri strumenti di riproduzione. Intanto però "Tin Pan Alley" aveva preso a

denotare non solo un luogo, ma una certa qualità del fare musica, una sonorità, un modo di orchestrare, una cifra stilistica subito riconoscibile ovunque nel mondo.

Uno dei musicisti che hanno fondato la canzone americana è Irving Berlin, piccolo ebreo del Lower East Side che ha cominciato come cameriere-cantante ed è riuscito a diventare non solo l'uomo più ricco di tutta la storia della musica popolare, ma anche uno dei più amati. Quando era in vita - oggi la cosa riguarda gli eredi (fino al 2017) - ogni volta che in qualche parte del mondo risuonava la melodia fin troppo zuccherosa di "White Christmas", il suo conto corrente aumentava di qualche dollaro. Una storia esemplare la sua, che sembra tratta di peso dal sogno americano nella versione più ottimistica. Nel 1925 Jerome Kern, un altro grande musicista d'origine ebraica, l'uomo di "Ol' Man River" e di "Smoke Gets in Your Eyes", dirà di lui: "Non è che Berlin abbia un posto nella musica americana, lui "è" la musica americana". Il suo nome di nascita era Israel Baline, nato in Siberia, a Temun, l'11 maggio 1888, uno degli otto figli di Leah e di Moses, cantore nella locale sinagoga, figlio e nipote di altri cantori. Temun era un piccolo villaggio pieno di fango o di polvere secondo le stagioni; gli animali domestici giravano ovunque fuori e dentro le case e l'abitazione dei Baline era una specie di grande capanna. Le leggi imperiali proibivano agli ebrei di possedere la terra, di diventare funzionari pubblici, di sposare un "gentile", di viaggiare all'estero. I poteri pubblici s'interessavano a loro solo per arruolarli nella diffusa specialità della carne da cannone, purché senza gradi sulle maniche. Eppure, quando sarà intervistato in età ormai adulta, Israel Baline americanizzato in Irving Berlin dirà di non essersi mai reso contro dell'abietta povertà in cui aveva trascorso la sua infanzia, anche perché mamma Leah non gli aveva mai fatto mancare un piatto caldo in tavola e abiti, benché pieni di toppe, sempre puliti. Tutto sarebbe probabilmente continuato così, almeno fino al 1917, con il piccolo Israel che cominciava a intonare i primi canti in sinagoga sotto gli occhi pieni d'orgoglio del vecchio Moses, se un giorno del 1892 i cosacchi non avessero fatto un'irruzione nel villaggio menando fendenti dall'alto dei cavalli, tutto bruciando al passaggio, compresa la grande capanna dei Baline, che in quel momento, per loro fortuna, erano fuori e assistettero al massacro da una lontana stradina di campagna. Il pogrom, uno dei tanti, al quale per caso erano scampati li convinse ad andarsene per sempre. Lo zar Alessandro III, inquieto per i fermenti rivoluzionari che agitavano il Paese, usava l'antisemitismo come un diversivo per dirottare altrove spinte che potevano minacciare il trono. Ci vollero mesi, sfidando i cosacchi e la polizia perché ciò che stavano facendo era proibito, ma alla fine i Baline arrivarono in un porto e dopo altri trenta giorni di mare all'alba videro il verde e le case di Manhattan. La destinazione era quella comune a tanti come loro: il Lower East Side, il fetido quartiere delle case popolari dove si stava pigiati in sei in una stanza senza finestre, torrida d'estate e gelata d'inverno, perché il clima dell'isola non ha mai conosciuto mezze misure. Il loro primo appartamento fu un "tenement" in Monroe Street; più tardi si trasferirono al numero 330 di Cherry Street, dove tre stanze per nove persone sembravano già una situazione più sopportabile. Tuttavia, nei mesi estivi, qualcuno dei figli, compreso Israel, veniva messo a dormire sul pianerottolo della scala antincendio per guadagnare un po' di spazio. "Su quella scala" confesserà Berlin "ho dormito meglio di quanto non faccia ora nel mio magnifico letto di Beekman Place": uno dei posti più belli di New York, aggiunge il cronista, un piccolo tratto tra la Prima Avenue e l'East River, all'altezza della Quarantanovesima Strada. Retorica della povertà? E' possibile, anche se la vecchiaia di questo straordinario compositore non sarà serena, come vedremo, ma sconfinerà, nonostante la quantità dei riconoscimenti, in quella uggiosa paranoia che ha colpito anche altri infelici miliardari afflitti in tarda età da un tenebroso umor nero.

Questo comunque accadrà molti decenni più tardi. Lì per lì il problema che Izzy (come lo chiamavano i piccoli teppisti irlandesi del quartiere) e la sua famiglia devono affrontare è la scomparsa, due anni dopo l'arrivo a New York, del vecchio Moses che facendo mille mestieri era riuscito a mettere insieme il pranzo e la cena della famiglia. A otto anni Israel lascia la scuola mai amata e comincia a lavorare: le solite piccole cose patetiche che le foto di quel periodo illustrano - strilla i titoli dei giornali, recapita telegrammi, cuce pezzi di abiti nei primi laboratori di confezioni in serie. Ma la sua vera vita, piccolo, bruno e dotato per il canto com'è, comincia dopo il lavoro in quella specie di mecca di ogni divertimento, lecito e non, che era allora la Bowery, una delle strade più drammatiche di New York. Anche "Bowery" è uno dei tanti lasciti fiamminghi alla toponomastica cittadina, come Harlem, da Nieuw Haarlem, o Brooklyn, da Breuckelen, una cittadina a sud di Amsterdam, o Bronx, dal comandante Bronck, capitano di mare scandinavo assoldato dagli olandesi. All'inizio Bowery è solo un sentiero indiano che conduce alla fattoria ("Bouwerie", in fiammingo) di Peter Stuyvesant, il pazzo governatore olandese della città, l'uomo dalla gamba di legno che possiede da solo quasi la metà della parte meridionale dell'isola. Già negli anni di Berlin però nessuno pensa più ai vecchi coloni quando nomina la Bowery, che è diventata il centro dei divertimenti per ogni borsa: bar, gioco d'azzardo, fumerie d'oppio, donne pesantemente truccate che passeggiano in prossimità di camere a basso prezzo, tavoli di poker, uomini politici rotti a tutto che organizzano campagne elettorali e loschi affari in stanze piene di fumo, suonatori di piano che pestano a tutta forza sui tasti, volgendo le spalle al disordine e al chiasso della sala. Non esistono né Hollywood né Broadway: in quei bar c'è quasi tutto ciò che la città è in grado di offrire e nessuno sa che il piccolo ebreo che canta e serve ai tavoli sarà tra i fondatori dell'industria nazionale del divertimento. Berlin ha quattordici anni quando comincia a frequentare l'ambiente, povero ragazzo ricco solo di talento e per il resto senza un centesimo in tasca, perché tutto quello che ha quadagnato fino a quel momento lo ha passato a sua madre. Avrebbe potuto perdersi, diventare uno dei tanti delinguenti precoci o un alcolista destinato al "delirium tremens", povero rottame buttato di traverso su un marciapiede, spettacolo così frequente nella Bowery. Lo salvano il carattere, l'educazione ebraica, il pensiero della madre, il dono che ha, la fortuna, e chissà che altro. Quando la "soirée" comincia Izzy s'installa in un caffè, serve ai tavoli e canta per i clienti. Oggi lo

definiremmo un parodista o un imitatore: prende dei motivi di successo, li stravolge mettendoli in burla, inventa "couplets" scherzosi, rime audaci o bizzarre, improvvisa variazioni. È il mestiere umilissimo dei "singing waiters" che lui svolge al meglio, perché ha per le melodie più orecchio di chiunque altro. I soldi sono soltanto monetine, ma arrivano a pioggia. I cameriericantanti, oltre a portare la birra ai tavoli e a cantare senza perdere il ritmo, devono anche essere velocissimi nel cogliere i movimenti dei clienti. Le monete vengono gettate più o meno nella loro direzione, senza perdere un attimo ognuno di loro deve calciarle abilmente verso un angolo scelto in precedenza, sempre continuando a cantare o a sorridere correndo tra i tavoli con sei o otto boccali nelle mani, senza far cadere una sola goccia di birra. Una gag che sembra fatta apposta per la velocità di Ridolini o di Charlot. Alla fine del turno ognuno si china a raccogliere il guadagno della serata. Il periodo di permanenza più lungo, quello di cui Berlin continuerà a parlare, è al Pelham Caf, che si trova in piena Chinatown - anche se i cinesi non vi sono ammessi - al numero 12 di Pell Street. Il padrone, Mike Salter, è anche lui un ebreo di origine russa. Bar sulla strada, bordello sul retro, sale appartate per le riunioni dei politici corrotti di Tammany Hall. Un ragazzo svelto come Berlin, che ha ormai sedici o diciassette anni, può guadagnare tra una cosa e l'altra venti dollari alla settimana, che non è male per uno che viene dalla Siberia e stava per essere bruciato vivo dai cosacchi. Ogni tanto nel caffè scoppia una rissa, qualcuno tira fuori il revolver o il coltello; ci sono tipi robusti che stanno lì apposta per metterli tranquilli o buttarli sul marciapiede, pianista e camerieri continuano a fare il loro lavoro come se niente fosse.

La prima canzone scritta da Berlin ha un titolo curioso, "Marie from Sunny Italy", e una storia ancora più curiosa. Era accaduto che il pianista di un caffè rivale aveva scritto una canzone d'ambientazione "wop" (è uno dei termini dispregiativi per gli italiani, corruzione del napoletano "guappo") che s'intitolava "My Mariuccia take a steamboat". Bisognava cantarla alternando parole e fischi ma soprattutto imitando la pessima pronuncia degli immigrati italiani piena di vocali aggiunte: "I can't tel-la you how I feel-a", eccetera. "Mariuccia" aveva avuto un grande successo, bisognava opporgliene un altro e Mike Salter pensò all'abilità parodistica del giovane Izzy che però non sapeva scrivere musica. Si limitò a inventare il motivo, come farà in pratica per tutta la vita, per poi fischiettarlo a un violinista bisognoso come lui ma in grado di trascriverlo. Il risultato fu "Marie from Sunny Italy", pubblicata con la dicitura "Words by I. Berlin, Music by M. Nicholson". Un errore tipografico aveva dato al giovane Baline il suo definitivo nome d'arte. "Marie" fruttò in tutto 37 centesimi, ma fu l'inizio. Il passo successivo è la canzone "Dorando", sempre nello stesso filone, gradito a quanto pare dal pubblico anglosassone. La canzone prende il titolo dallo sfortunato Dorando Petri che alle olimpiadi londinesi del 1908 arrivò così sfinito al traquardo della maratona da riuscire a tagliarlo solo sorretto da alcuni volenterosi. Il secondo arrivato, l'americano Johnny Hayes, giovanissimo commesso in un grande magazzino di New York, fece ricorso e lo vinse. L'idea di Izzy Berlin è d'immaginare Dorando che disputa una nuova gara al Madison Square Garden con un barbiere (italiano, naturalmente) che scommette il negozio sulla sua vittoria. Dorando però perde e come spiegazione rivela all'afflitto barbiere, ora sul lastrico, d'aver mangiato troppo spezzatino di montone irlandese (Irish stew) invece di un buon piatto di maccheroni. Parodie da avanspettacolo, come si vede. Per "Dorando" Berlin riceve un anticipo sui diritti di 25 dollari; ma quella canzone è soprattutto l'occasione per completare il suo nuovo nome perché, quando si tratta di stampare la copertina, Izzy non solo conserverà il "Berlin" regalatogli da un tipografo distratto, ma adotta come primo nome Irving, pensando probabilmente allo scrittore Washington Irving o al celebre attore Henry Irving. Il successo ottenuto nel filone "wop" non gli impedisce di infilzare al suo humour l'altra grande etnia dei nuovi immigrati e cioè gli ebrei. La sua canzone "Salome" racconta di una Sadie Cohen che riscuote grande successo interpretando Salomè nella danza dei sette veli, anticipazione del moderno spogliarello. Tutti sono molto contenti, meno il suo boy-friend Moses, rigido osservante, che la rimprovera: "Che vergogna! Nessuno ti guarda in faccia, vattene a casa, Salomè". Le caratteristiche di base del personaggio di Moses sono prese dal teatro Yiddish (ce n'erano parecchi nella zona di Bowery), ma con un aggiornamento in chiave parodistica da cui scaturisce l'effetto comico. La canzone fa ridere, va bene, vende più di tremila copie. Arriva per Berlin il momento di lasciare i caffè della Bowery per un traguardo più alto, Tin Pan Alley. È difficile capire che cosa ha rappresentato questo embrione di industria musicale in un'epoca come la nostra dominata dai colossi dell'intrattenimento, l'epoca della riproduzione e diffusione digitale in edizione musicalmente perfette. Tin Pan Alley voleva dire musica preparata anche su commissione diretta, oppure fogli di musica ben stampati da suonare comodamente sul pianoforte di casa. Un medio successo vendeva cinque o seicentomila copie; un grande successo poteva arrivare anche a cinque o sei milioni. New York è la città più dinamica di un paese che già si prepara a diventare la prima potenza industriale del pianeta. Milioni di persone, dopo aver lavorato duramente, sentono il bisogno di distrarsi con buoni prodotti musicali acquistati a un prezzo ragionevole: sta nascendo un proletariato urbano che ha esigenze musicali diverse da quelle che i vecchi motivi popolari hanno soddisfatto nella precedente società rurale. Soprattutto sta nascendo, fondata sulla canzone. l'industria del divertimento intesa come grande affare. La minoranza ebraica, con la sua forte inclinazione nativa verso la musica, il bagaglio di melodie tradizionali piene di sentimento, lo slancio che viene dalla nuova patria trovata dopo i rischi e le persecuzioni, sembra la più indicata a soddisfare questa nuova domanda. E New York offre tutto ciò che è necessario per dare vita a quella che diventerà la tipica musica americana: un ritmo e un genere, le condizioni musicali di base, una certa spregiudicatezza che la grande metropoli porta con sé e consente di sviluppare. Gli ebrei aggiungono la pronta adesione a un modello facilitata dallo sradicamento, una vitalità prorompente, l'intraprendenza commerciale, la fantasia, una più grande libertà rispetto alla rigidità protestante e puritana, la capacità di fondere sentimenti contrastanti in una miscela che riesce spesso a diventare toccante, un'allegra malinconia per così dire, un riso o un sorriso bagnato di pianto. Ciò che nessuno

allora poteva prevedere è che questo impasto straordinario sarebbe diventato il timbro caratteristico prima di New York e poi dell'intero mondo americano dello spettacolo. Joe Stern e Ed Marks, Harry von Tilzer (Harry Gumm), Shapiro e Bernstein, Leo Fesit e i Witmark Brothers, Charles K. Harris, russi e tedeschi soprattutto raccolgono dalle strade, dalle taverne e dai bordelli il ritmo che lì è nato, figlio bastardo della musica africana, lo puliscono, gli danno parole appropriate ed è il "ragtime", la musica che fonderà un'epoca, la prima forte impronta culturale che partendo da New York si diffonde nel mondo. C'è a New York un posto del cuore che s'identifica con quell'epoca ed è la spiaggia di Coney Island, che a cavallo tra Otto e Novecento è la zona dei divertimenti: gli illusionisti, la casa dei fantasmi, i marinai ubriachi e le loro inseparabili compagne, una per ogni tratto di marciapiede, gli hot dog più grandi del mondo, molti caffè, molti cabaret con musica, una voglia sfrenata di ballare, di essere allegri, di non pensare troppo, il ragtime sembra fatto apposta per dare a tutto questo il giusto ritmo, lo slancio che serve. Irving Berlin comincia a frequentare Tin Pan Alley nel 1909, a ventun anni; tre anni dopo è già considerato il re del "ragtime". Lavora come un negro per tutto il giorno e - felicemente insonne - buona parte della notte, componendo una canzone, e anche più d'una, al giorno. Quando il regista del musical "Annie Get Your Gun" (Anna prendi il fucile), durante le prove dello spettacolo, si rende conto che in un certo punto sarebbe necessaria un'altra canzone, ne parla con Berlin che gli risponde: vado a casa e mi metto al piano. Un quarto d'ora dopo telefona e gli canticchia il motivo: che te ne pare? Lo ha composto in taxi. Lavora ossessionato, invaso dalle melodie e dalle associazioni mentali che una parola colta per strada, un titolo di giornale possono suscitare. Racconta lui stesso l'episodio di quando una sera incontra dal barbiere un attore e subito gli propone di fare qualche cosa insieme. L'altro accetta con entusiasmo: "Certo" dice "tanto più che mia moglie è partita per la campagna". Quella frase (My wife's gone to the country) diventa immediatamente il titolo di una canzone e dell'intero spettacolo.

My wife's gone to the country Hurray, Hurray!!

Ovvietà coniugali, una facile comicità che fa leva sul trito senso comune. In seguito scriverà ben altro, intanto però spinge nella direzione più redditizia: vuole far ridere, e ci riesce. Tanto più che a quell'Hurrà, cantato e scandito dal palcoscenico, il pubblico viene invitato ad associarsi, si può immaginare con quale pazzo divertimento.

L'aspetto forse più curioso di questo straordinario musicista è la sua incapacità di suonare un qualsiasi strumento. Non appena guadagna abbastanza da poterselo permettere, si fa portare a casa un pianoforte verticale dotato di uno speciale marchingegno, che facendo scorrere la tastiera rispetto alle corde gli permette di passare da una tonalità all'altra spingendo sempre gli stessi tasti, poiché la sola scala che conosce è quella di fa diesis. Non sa nulla di armonia, strimpella con due sole dita le melodie che gli vengono in mente, e le fa poi elaborare da un arrangiatore professionista. Quando compone beve un caffè dopo l'altro, fuma senza interruzione, appoggia la sigaretta sui tasti bruciacchiandoli, riempie tutto di cenere. Lavora soprattutto di notte e le corde del piano sono imbottite per attutirne il suono. Nasce così, nel 1911, "Alexander's Ragtime Band", il suo primo immenso successo che in un anno vende, solo negli Stati Uniti, due milioni di copie. Viene cantato e fischiato ovungue, anche alla corte dello zar dove non si è spenta la memoria del vecchio imperatore Alessandro III, morto pochi anni prima. Un critico ha scritto che lo shock di quella melodia è paragonabile a quello che provocherà, quarantaquattro anni più tardi, "Rock around the Clock". Tra gli interpreti che più contribuiscono al suo successo c'è Al Jolson, anche lui un ebreo russo il cui vero nome è Asa Yoelson. Canta con la faccia dipinta da finto nero, "Alexander's" è una canzone piena di spirito e di forza, il suo ritmo di danza fa muovere le gambe, le sue parole danno un immenso ottimismo. Insomma il risultato finale è che con quella canzone Irving Berlin diventa azionista comproprietario della casa editrice nella quale ha cominciato a lavorare come impiegato. Nel 1912, tra una canzone e l'altra, sposa Dorothy Goetz che ha diciannove anni quando s'incontrano, è bellissima, balla con naturalezza e quando si muove è come circondata da un alone di sensualità. Non è ebrea, ma Irving è innamorato e nemmeno sua madre trova niente da ridire. Celebrato il matrimonio, a Buffalo, la coppia parte per il viaggio di nozze a Cuba, ignara del fatto che nell'isola imperversa un'epidemia di tifo. Qualche mese dopo il ritorno, nel bell'appartamento di Riverside Drive che Berlin ha arredato per lei, Dorothy muore della malattia che ha contratto. Finito il lutto, Irving compone una canzone che s'intitola "When I Lost You" (Quando t'ho perduta), una delle sue più toccanti. Sarà il suo secondo matrimonio a fare scandalo, perch, Ellin MacKay, la prescelta, è l'ereditiera di una delle più ricche famiglie cattoliche di New York e i suoi genitori non vedono di buon occhio il piccolo ebreo che le gira intorno. Irving aggira l'ostacolo in velocità: una mattina del 1926 chiama Ellin al telefono e le chiede se ha voglia di correre in municipio a sposarsi. Lei esce di casa così com'è, senza nemmeno i soldi del taxi. Con quel gesto perde alcuni milioni di dollari che suo marito non le farà rimpiangere: la loro unione andrà avanti per sessant'anni.

I successi di Berlin scandiscono, in pace e in guerra, la colonna sonora di un'America che sta diventando riconoscibile alle orecchie del mondo: "Blue Skies", "Always", "There's no Business like Show Business", "Isn't This a Loverly Day", "How Deep is the Ocean", "A Pretty Girl is like a Melody". Le sue canzoni sono cantate da tutti i migliori interpreti: Ella Fitzgerald, Bing Crosby, Louis Armstrong, Billie Holiday, Sarah Vaughan, Dinah Washington, Tony Bennett, Liza Minelli. Una citazione a parte meritano, credo "Let's Face the Music and Dance", scritta nel 1936 per il film "Seguendo la flotta" con Fred Astaire (il cui vero nome era Frederick Austerlitz) e Ginger Rogers, e la magnifica "Cheek to Cheek" che annuncia il paradiso ("Heaven! I'm in Heaven...") quando si balla guancia a guancia con la persona amata. Le sue canzoni sono l'espressione più felice di ciò che può toccare il cuore di un piccolo e pacato conservatore. Tutta la sua vita gira attorno a questi sentimenti e spiega certi atteggiamenti, dalle reazioni poco meno che scandalizzate al divorzio di sua figlia, all'arredamento molto convenzionale del

suo fastoso appartamento, ai libri e ai quadri che ha amato: niente di avanguardistico o di moderno, solidi mobili, solidi libri meglio se rilegati in pelle e consacrati dalla tradizione come le opere di Shakespeare, niente comunque che richiami strane poesie senza rime o illeggibili romanzi senza trama. Tra le centinaia, le migliaia di canzoni scritte dall'ex piccolo cameriere della Bowery, ce n'è una che merita un cenno particolare perché esce dal campo musicale per sconfinare in altri territori. S'intitola "God Bless America" ed è quasi diventata l'inno americano ufficioso. Dio benedica l'America, invoca la canzone, con tutto il cuore di un immigrato che ama la sua nuova patria come solo un immigrato può fare e non teme né la retorica né il pudore pur di affermarlo con un canto ampio, solenne e con ingenue parole nelle quali evidentemente crede, una per una: God bless America, Land that I love Stand beside Her and guide Her Through the night a light from Above. From the mountains to the prairies To the Oceans white with foam God bless America ... (Dio benedica l'America, paese che amo, le stia accanto e la guidi nella notte con una luce dal cielo. Dai monti alle praterie all'oceano dalla bianca schiuma Dio benedica l'America ...). Berlin continua a scrivere fino a quando la musica non cambia troppo perché possa seguirne l'evoluzione. Arriva il jazz ed è il primo colpo ("Quel Benny Goodman" dice "ci ha quasi rovinati tutti"). Per lui è una musica incomprensibile, nata nei bassifondi, dominata dal ritmo a scapito della melodia, lui che era un melodista nato, incerta fin dalla parola che la designa, tolta di peso dal gergo dei negri del Sud: "Jass" o anche "Jasz" che sta a indicare una "scopata" o una donna intesa, e limitata, al suo sesso, prima di diventare il nome di uno dei generi musicali che caratterizzeranno il secolo. Poi arrivano i Beatles, Dylan e i Rollin' Stones e Irving capisce che la sua epoca è finita. Fa in tempo, nel 1968, a ottant'anni, a pubblicare il suo ultimo successo prima che la sua salute diventi troppo cattiva ("Dal collo in giù" ripete spesso "la testa funziona ancora benissimo") e soprattutto che l'uomo diventi prigioniero di una forma tenace e ottusa di depressione. Ha vissuto così a lungo da vedere le sue prime opere diventare di pubblico dominio: nel 1986, quando ha novantotto anni, vengono meno i diritti del suo primo successo, "Alexander's Rag Time Band". È diventato un vecchio ipocondriaco e isolato, esce solo a bordo di una limousine blindata con una guardia del corpo e un cane lupo seduti accanto all'autista. Negli ultimi tempi anzi non esce nemmeno più, comunica con l'esterno solo per telefono, sepolto nel suo lussuoso appartamento, rifiutando perfino le richieste di qualche intervista ormai solamente agiografica. Quando muore, nel 1989, ha centoun anni. Il caso di George Gershwin è molto diverso, anche se i due hanno fatto qualche tratto di strada comune e soprattutto sono stati sottoposti alle medesime prove d'iniziazione, rese feroci dalla concorrenza. Pochi anni li separano, sufficienti però a marcare una prima differenza. Berlin è nato nel 1888, Gershwin dieci anni dopo: basterebbero a creare una differenza, data la velocità con la quale le cose si muovono, ma non sono soltanto gli anni a distinguerli. Berlin è contento di ciò che riesce a fare, Gershwin meno, ricava qualcosa di simile alla felicità dalla sua leggendaria abilità di improvvisatore al piano, ma le sue ambizioni sono più grandi delle sue capacità. Scrive canzoni meravigliose dalla prima ("Swanee", 1919) all'ultima ("Love Walked In", 1937), ma vorrebbe fare qualcosa di diverso e sente come una pena le sue insufficienze nello sviluppo dei temi secondo i canoni classici del contrappunto. E dire che Berlin gli ha rivolto il massimo complimento possibile dicendo di lui: "George è il solo scrittore di canzoni che io conosca che è riuscito a diventare un compositore". Anche George viene da una famiglia di ebrei russi emigrati negli Stati Uniti dalla natia San Pietroburgo, i Gershovitz, americanizzati prima in Gershvin e finalmente in Gershvin; così come americanizzarono i loro nomi, Yacob in George e suo fratello Israel, di due anni più anziano, in Ira. Morris Gershwin, il padre, è stato un uomo di sterminate risorse, capace nella sua vita inquieta di passare dalla gestione di un bagno turco (il figlio Ira lo aiuta alla cassa) al mestiere di panettiere e di calzolaio. Alla famiglia comunque non fa mai mancare nulla nell'ambito di una vita modesta e se George è nato a Brooklyn (252, Snedicker Avenue), ben presto i Gershwin possono permettersi un trasferimento a Manhattan, sia pure nella zona meno costosa. Proprio a Manhattan, in un appartamento della Seconda Avenue, si verifica l'episodio semileggendario (anche se certificato dallo stesso Ira) che segna l'avvio di George come musicista. Nel 1910, guando George ha dodici anni, Morris acquista un pianoforte per Ira che dei quattro figli è il più studioso e sembra il più promettente. Le scale del modesto edificio sono però così strette che si deve issare lo strumento attraverso una finestra. Non appena il piano viene appoggiato sul pavimento. George vi siede davanti e comincia a pestare sui tasti. Tale è la sua inclinazione naturale alla musica che ha imparato quasi senza rendersene conto, suonando di tanto in tanto a orecchio sul piano di un amico. I suoi progressi sono fulminei e a Ira passa ogni voglia di continuare a studiare musica, mentre George, al contrario, segue sempre più svogliatamente le scuole commerciali dove suo padre l'ha iscritto. Il suo primo vero maestro è Charles Hambitzer, pianista e compositore di musica leggera, che già dopo poche lezioni scrive in una lettera a sua sorella: "Ho come nuovo allievo un ragazzo che è sicuramente un genio". Circondato dal generale riconoscimento del suo talento, nel maggio 1914 George lascia definitivamente la scuola e approda, com'è fatale, a Tin Pan Alley. A quindici anni s'impegna per un compenso di quindici dollari la settimana nella casa di edizioni musicali Jerome H. Remick & Co. Lavora come "song-plugger", vale a dire strimpellatore di canzoni per i clienti che vogliono ascoltare nuovi motivi, il più giovane "song-plugger" che Tin Pan Alley abbia mai avuto. Ma far ascoltare ai possibili clienti le novità è solo una parte del suo lavoro; l'altra consiste nell'andare in giro per i teatri a controllare che negli spettacoli non si usino illecitamente musiche di proprietà della Remick & Co. La regola in vigore è che quando si monta un nuovo allestimento vi si inserisca qualche buon motivo sentito in giro. Si adattano alla bell'e meglio le parole all'azione, arricchendo con poca spesa lo spettacolo di un'aria in più. Il lavoro di George è appunto quello di controllare che questi inserimenti siano accompagnati dal pagamento dei relativi diritti. Lavoro umile e dopo qualche tempo molto ripetitivo, soprattutto per un giovane che sente d'avere dentro ben altro da offrire. Accade però che il giorno in cui il

giovanissimo Gershwin propone al signor Remick un motivo di suo composizione si senta rispondere seccamente: "Lei è qui per suonare il piano, non per scrivere musica". Fine del discorso.

In quei primi anni Gershwin tenta tutto quello che un musicista di talento può tentare per farsi strada, senza tirarsi indietro davanti a nulla: fa ascoltare centinaia di brani, quasi sempre variandoli e abbellendoli di sua iniziativa, più per vincere la noia che per agevolarne la vendita; suona come pianista ripetitore alle prove di alcuni spettacoli, tra i quali almeno un'edizione delle famose "Ziegfeld Follies"; durante la stagione estiva suona in duo con un violinista negli alberghi delle montagne del Catskills prediletti dalla buona borghesia ebraica di New York; frequenta l'ambiente dei compositori newyorkesi. Così intenso è il suo rapporto con Lou e Herman Paley che il loro appartamento, al numero 8 Ovest dell'Ottava Strada, diventa per lui una specie di seconda casa. Herman Paley è un buon compositore di canzoni confortato da un grande successo. Il suo appartamento, sempre pieno di musicisti, è esattamente ciò di cui George ha bisogno: conversazioni stimolanti, paragoni, notizie sulle novità in giro e soprattutto l'occasione, spesso colta, di sedersi al piano e farsi notare per le sue straordinarie qualità d'improvvisatore. Continuerà a farlo sempre, anche quando diventa molto ricco e altrettanto famoso non si fa pregare per esibirsi di fronte agli amici; dicono di lui che raramente è capace di resistere alla tentazione di sedersi al piano appena ne abbia adocchiato uno. Nonostante le difficoltà che ogni giovane talento conosce, George riesce in tempi piuttosto rapidi a essere pagato per fare ciò che vuole, cioè comporre musica. Canzoni, ancora canzoni, un intero spettacolo (La-La-Lucille) e poi finalmente il grande successo con un motivo destinato a rimanere un classico della musica leggera "Swanee", una storia che vale la pena di raccontare per la straordinaria combinazione di talento e fortuna perché "Swanee" viene composta, parola e musica, in pochi minuti, in collaborazione con Irving Caesar. Gershwin la propone senza esito alla direzione di un teatro, le cose vanno avanti in tutt'altro modo. Un giorno il musicista comincia a strimpellare il motivo canticchiandone le parole durante un ricevimento tra amici, Al Jolson lo ascolta e decide su due piedi di interpolare "Swanee" nel musical "Sinbad" che in quel periodo sta interpretando con grande successo al Winter Garden. In capo a poche settimane (febbraio 1920) Gershwin e Caesar si ritrovano in testa a quella che oggi si chiamerebbe la classifica delle vendite, sia nell'incisione fonografica che nelle piccole partiture da suonare sul pianoforte di casa. Comincia in quel momento la vera carriera di George Gershwin che darà al pubblico di New York e del mondo una serie di musical come "Lady Be Good" (1924), "Oh, Kay!" (1925), "Funny Face" (1927), "Strike up the Band" (1930), "Of Thee I Sing" (1932, premio Pulitzer).

Che tipo d'uomo è George? Le testimonianze sono unanimi: un entusiasta pieno di vita, capace di comunicare agli altri il suo slancio, un ottimo sportivo, è per esempio un buon giocatore di golf, molto attento e preciso e, negli anni affluenti, si fa allestire in casa una palestra completa di "punching ball" dove si allena ogni giorno. George è fiero del suo lavoro e tuttavia, ecco la contraddizione, anche afflitto da problemi interni che si manifestano sotto forma di disturbi psicosomatici (gastrici in particolare) e di un pessimo rapporto con le donne. Non che gli manchino avventure e relazioni femminili, comprese spesso quelle a pagamento. George è un bell'uomo, il successo e il denaro si aggiungono al suo fascino, può improvvisare al piano motivi incantevoli e anche questo, come si può immaginare, ha un notevole effetto seduttivo. Il problema non è in superficie, si nasconde nel profondo: non si tratta della capacità di stabilire relazioni o rapporti, ma di stringere un legame vero, una di quelle unioni che cambiano il corso di un'esistenza, come invece riuscirà ad avere suo fratello Ira. A George questo è negato, amici e testimoni lo descrivono come il tipico "amante d'una notte", un uomo soggiogato dall'immagine della donna bambina, un conversatore con grande uso del mondo che rimane però al fondo un solitario, come rivela la stessa etichetta con la quale si autodefinì: "Sono un romantico moderno". Sono le sue canzoni, del resto, a rivelare questo aspetto del temperamento, con quel fondo di malinconia che spesso le pervade, derivato dal blues o dalla liturgia ebraica o da entrambi. Quando si rende conto di quanto grave sia la mancanza di affetto di cui soffre, George tenta di curarla con la psicoanalisi, ma è ormai troppo tardi per rimediare.

Tra i tentativi che fa di stabilire un rapporto duraturo il più serio è probabilmente quello con l'attrice Paulette Goddard che oggi forse pochi ricordano, ma che fu, più di mezzo secolo fa, una delle attrici-mito d'una generazione. Paulette, il cui vero nome era Pauline Levy, è morta ottantenne nel 1990, il suo ultimo film risale al 1964: una non riuscita riduzione cinematografica del romanzo d'esordio di Alberto Moravia "Gli indifferenti". Curioso personaggio, contraddittorio, irrequieto, un'irregolare del cinema. Aveva cominciato nella rivista poco più che bambina, a 25 anni interpreta il ruolo delizioso della "monella" in quel classico del cinema che è "Tempi moderni" (1936), poi viene il ruolo di Anna nel "Grande dittatore" (1940) sempre di Charlie Chaplin, che è anche il suo secondo marito. E qui è il punto. Durante il suo ultimo soggiorno in California, George, ormai ossessionato dall'idea di volersi sposare, si propone a varie ragazze come possibile marito ma la sua attenzione di ferma su Pauline, nonostante la voce insistente che sia in realtà già sposata con Chaplin. Il suo è un vero corteggiamento e c'è una foto famosa che li ritrae in atteggiamento disinvolto e sorridente, seduti nel giardino d'una villa o d'un albergo a Palm Springs. Falsa sensazione: quell'unione non si realizzerà mai.

Delle tante case che Gershwin abita a New York la più celebre è quella della Centotreesima Strada Ovest: un intero immobile di cinque piani che acquista per sé e la sua famiglia (solo un italiano o un ebreo potevano avere un pensiero simile) nel 1924, dopo il travolgente successo della "Rapsodia in blu". George si riserva l'ultimo piano, al quarto abitano il fratello Ira e la sua compagna Leonore Strunsky che diventerà presto sua moglie. Una voce che circola con insistenza dice che Leonore era in realtà innamorata di George ed era lui che avrebbe voluto sposare, ma che dovette per dire così accontentarsi di Ira che rappresentava la sua migliore possibilità di diventare una Gershwin. Al terzo piano abitano i genitori, il secondo è destinato a

ricevere amici a ammiratori sempre molto numerosi, il piano terreno è dominato da un grande biliardo sul quale esistono numerosi aneddoti. Uno di quelli che più danno il senso di quale sia l'atmosfera della casa è riferito da S.N. Behrman. Un giorno, dovendo discutere con George, Behrman suona alla porta. Anche se al di là dei vetri opachi si vedono delle sagome in movimento nessuno risponde. Dopo aver suonato due o tre volte prova a spingere il battente e si rende conto che la porta in realtà non è chiusa. Attorno al biliardo ci sono quattro o cinque giovanotti intenti al gioco che non lo degnano di un'occhiata; di mala voglia quando chiede di George accennano vagamente verso i piani superiori. Sale fino al terzo piano dove trova Arthur Gershwin, il fratello più giovane, che però è appena arrivato e non sa niente di George. Finalmente dopo aver chiamato ad alta voce si sente rispondere dalla voce di Ira che gli dice di salire fino al quarto piano. Quando finalmente riesce a trovare George gli racconta la sua avventura e chiede chi diavolo siano i giovanotti sgarbati che stanno giocando a biliardo. Né George né Ira lo sanno. Forse, dice Ira, sono amici di Arthur. La casa è un tale porto di mare che George, nonostante sia abituato a lavorare e a comporre anche in mezzo alla confusione, ha affittato un appartamento all'albergo Whitehall, tre strade più a sud, per avere un posto dove poter comporre in pace. Un'altra famosa casa da lui abitata è, negli ultimi anni, il magnifico appartamento al numero 33 di Riverside Drive, un piano alto arredato con mobilio d'epoca che oggi figurerebbe bene in un museo di "art déco": dalle finestre lo sguardo spazia da Manhattan al New Jersey e per chilometri a nord lungo il fiume Hudson.

La prima esecuzione della "Rapsodia in blu", destinata a diventare uno dei brani simbolo della musica americana e di New York, avviene il 12 febbraio 1924 alla Aeolian Hall con l'orchestra diretta da Paul Whiteman. Per anni Whiteman ha eseguito musica jazz in giro per New York e gli Stati Uniti, sempre con l'idea che si dovrebbe fare qualcosa per rimuovere l'etichetta di musica primitiva, anzi barbarica, che quel genere si porta dietro. Dirlo oggi, quando il jazz ha da tempo consolidato la sua posizione e mutato tante volte il suo linguaggio, può sembrare assurdo; allora però era così e non si può capire bene l'incertezza di questo status se non si pensa che nei primi decenni del secolo l'America non ha ancora superato il suo complesso d'inferiorità nelle arti, musica compresa, rispetto alla vecchia Europa. Critici e compositori americani sembrano addirittura ignorare che in Europa molte voci si sono già levate per mettere in evidenza la ricchezza innovativa di quel modo nuovo di fare musica. Tanto più che il jazz comincia a circolare proprio mentre entra in crisi la vecchia musica tonale canonizzata da J.S. Bach nel suo "Clavicembalo ben temperato". In realtà il jazz ha influenzato già prima del 1914 musicisti come Debussy, che compone più di un "cake-walk", e i suoi echi si avvertono in tante composizioni di Stravinskij, Milhaud, Hindemith e altri.

La situazione in America è per dir così opposta: essendo stato immediatamente accettato come nuova e guasi naturale forma d'espressione musicale, il jazz è considerato poco più che la manifestazione ritmica di istinti primitivi, sintomo e consequenza della "perdita di prestigio della razza bianca nel mondo". Spaventa del jazz la caratteristica che in seguito verrà riconosciuta come una delle sue maggiori qualità, cioè il fatto di essere polifonico e poliritmico. Un critico americano scrive che a racchiudere la musica jazz in una formula si potrebbe dire che si tratta di un ritmo di foxtrot in battute di quattro quarti con un doppio accento (alla breve) al quale viene sovrapposta una melodia sincopata, cioè con l'accento che cade sulla seconda nota della battuta, arricchita da continue improvvisazioni. È una musica nata dai bordelli di New Orleans che si trasferisce nelle grandi città del Nord, contaminandosi con le tradizioni musicali europee, grazie soprattutto ai musicisti di origine ebraica. Questa è la situazione quando Gershwin comincia a pensare alla possibilità di dare al jazz una forma colta. "Ti scriverò una rapsodia" risponde alla proposta di Paul Whiteman di comporre qualcosa "perché qualunque altra forma scegliessimo ci esporremmo a critiche troppo forti". Il termine "rapsodia" indica infatti una forma libera da qualsiasi schema, nella quale possono essere incluse anche melodie popolari. Così per esempio Liszt nelle "Rapsodie ungheresi" o Ravel nella "Rapsodia spagnola". Quanto all'aggiunta "in blu" è il fratello Ira a suggerirla per restare in qualche modo in contatto con il iazz fin dal titolo, grazie a quella magica parola. Gershwin crede di avere qualche mese per la composizione, ma Whiteman deve disilluderlo: il lavoro va terminato in ventiquattro giorni, perché un altro direttore suo concorrente ha in mente d'organizzare un concerto analogo e Paul vuole arrivare primo. La risposta di George può essere interpretata in vario modo: nei suoi termini letterali è "Va bene, se abbiamo ventiquattro giorni vorrà dire che la scriverò in ventiquattro giorni". Così è. George scrive la musica al piano, passando poi foglio dopo foglio la partitura, pensata originariamente per due pianoforti, a Whiteman e a Ferde Grof, che materialmente elaborano l'orchestrazione (l'orchestra di Whiteman viene portata per l'occasione a ventitré elementi). Qualche volta non indicano nemmeno lo strumento, ma solo il nome del musicista. In seguito Grof, eseguirà un'orchestrazione più accurata per un vero e proprio complesso sinfonico. Anche l'attacco della rapsodia, la famosa scala ascendente di diciassette note, ha una sua leggenda. Gershwin a quel che pare la pensa appunto come una scala di note legate; Ross Gorman però, clarinettista di Whiteman, è famoso per i suoi "glissando" (ardui con quello strumento) e George decide che sarebbe un bell'effetto per aprire il brano da lui indicato per "iazz band and piano". Le prove si tengono in un night club, il Palais Royal, dove Whiteman, che ha in realtà un'orchestra da ballo, si esibisce la sera. Lo scenario sembra tratto da un film: le sedie rovesciate sui tavolini, le donne delle pulizie al lavoro, le porte aperte per cambiare l'aria viziata della notte

La prima esecuzione avviene alle 3 del pomeriggio di martedì 12 febbraio, giorno anniversario di Lincoln, nella Aeolian Hall al 34 Ovest della Quarantatreesima Strada. Il titolo del concerto è prudente: "An experiment in modern music". È una giornata terribile di tempo freddo e di neve che tuttavia non scoraggia gli spettatori. La sala è presto piena con ascoltatori anche in

piedi, persone amanti della musica ma anche gran parte del mondo musicale di New York, manager teatrali, impresari e editori della Tin Pan Alley, compositori, star del mondo sinfonico e operistico tutti insieme. Invitati da Whiteman sono arrivati tra gli altri Walter Damrosch, Victor Herbert, Jascha Heifetz, Sergej Rachmaninov, Ernest Bloch, William Mengelberg, Leopold Stokowskim, Fritz Kreisler. Il concerto di quello storico pomeriggio prevede ventitré numeri. La "Rapsodia" è collocata al ventiduesimo posto. L'esperimento va avanti alla bell'e meglio, senza eccessivi entusiasmi e anzi con qualche segno di noia, fino a quando, giunto il suo momento. Gershwin non sale sul palco e va a sedersi al piano. L'attesa si fa di colpo vibrante, Whiteman dà l'attacco e il clarinettista Gorman esegue il glissando iniziale che, possiamo dire senza paura di sbagliare, segna l'atto di nascita a New York della musica colta americana. Il brano è stato preparato con tale fretta che George non ha nemmeno annotato tutti i passaggi del piano. Sulle pagine bianche deve improvvisare: tanto forte è la sua emozione che lo fa. per sua stessa ammissione, con le lacrime agli occhi. Al termine di ogni cadenza fa cenno col capo per segnalare al direttore che l'orchestra può attaccare. Quando si spegne l'ultima nota, dalla platea si leva un applauso forte, spontaneo, prolungato, reso probabilmente ancora più intenso dalla leggera noia che i brani precedenti hanno provocato. Gershwin viene chiamato più volte al proscenio, deve inchinarsi, è felice: ha solo ventisei anni, con quell'esecuzione è passato dal ruolo di scrittore di belle canzoni a quello di compositore. Una curiosità marginale: tra le repliche subito organizzate da Whiteman ce ne fu una, il 21 aprile alla Carnegie Hall, per raccogliere fondi in favore dell'Accademia americana di Roma che aveva (e tuttora ha) la sua sede al Gianicolo. Le cronache non dicono se la data, quella del Natale di Roma, venne studiata o si trattò di semplice coincidenza.

Nelle accoglienze della critica prevalsero gli apprezzamenti positivi. I pareri contrari erano soprattutto concentrati sulla carente orchestrazione e sul mancato sviluppo dei vari temi, anche se il titolo, e la forma di rapsodia, erano stati studiati proprio per prevenire questo tipo di critiche. Nonostante il successo, la fama e la fortuna anche finanziaria, Gershwin sarà tormentato per tutta la vita dalla consapevolezza di non essere il tipo di musicista che avrebbe voluto. Il suo tentativo di creare il cosiddetto "jazz sinfonico" va in quella direzione: la sua illusione, la "grande illusione" come l'ha definita una volta Massimo Mila, era che per quella via il jazz, nato nei bassifondi e nei postriboli, attingesse il prestigio della musica classica. Gli sforzi che fa per approfondire la conoscenza dell'armonia e del contrappunto ne sono la prova. Ci vorrà del tempo prima che il tentativo risulti accettabile e questo avverrà anche perché si sarà intanto diffuso il gusto di sempre più vaste contaminazioni. Resta che perfino Leonard Bernstein, che certamente stimava Gershwin e che con "West Side Story" ha cercato in qualche modo di ripercorrere la strada di "Porgy and Bess", disse di lui: "Non credo che da Cajkovskij in poi ci sia stato su questa terra un melodista ispirato come lui ... ma se parliamo di compositori, è una storia completamente diversa".

Per tutta la vita George si porta appresso questo cruccio. Va a chiedere lezioni a Maurice Ravel, gli fa ascoltare alcune sue composizioni e si sente dare la famosa risposta: "Perché dovreste diventare un Ravel a scartamento ridotto quando siete già un Gershwin di prim'ordine?". Più o meno la stessa risposta la riceve da Nadia Boulanger, la mitica pianista e compositrice allieva di Fauré, grande insegnante a Fontainebleau dalla quale passano molti compositori americani a cominciare da Aaron Copland. Quanto a Stravinskij, posto di fronte alla stessa richiesta, dopo aver saputo quanto ha guadagnato Gershwin in un anno, risponde: "Ma caro Gershwin, dovreste essere voi a dare lezioni a me". Arnold Schoenberg, il fondatore della dodecafonia, è un buon amico di George nel periodo californiano, giocano spesso a tennis insieme e discutono ovviamente di musica. Il suo giudizio, dato dopo la morte di George, è nello stesso tempo lusinghiero e guardingo: "Non parlo come teorico della musica né posso farlo da critico, quindi non so dire se la storia considererà Gershwin una sorta di Johann Strauss o Debussy, Offenbach o Brahms, Lehàr o Puccini. So che era un artista e un compositore, che ha espresso idee musicali che erano nuove così come lo era la forma con la quale le ha manifestate".

Il suo massimo desiderio è a lungo quello di scrivere un'opera. Un'opera in fondo è fatta di arie, cioè di canzoni, diceva George agli amici e scriveva (1935): "Quasi tutte le opere di Verdi contengono quelle che sono conosciute come "grandi arie" (song hits). "Carmen" di Bizet ne contiene addirittura una raccolta". Ovviamente sa che le cose non sono così semplici, ritiene però di poter concepire un'opera a partire dal suo sicuro talento di melodista e non si può dargli torto, dato che lui stesso s'affretta a precisare che le canzoni sono soltanto una parte del lavoro. L'idea di "Porgy and Bess" nasce molto tempo prima della sua realizzazione. DuBose Heyward ha scritto una storia, "Porgy", in forma di romanzo, poi l'ha ridotta per il palcoscenico. A quel punto viene a Gershwin l'idea di metterla in musica. Comporre un'intera opera per un musicista che non ha potuto per mancanza di tempo, ma probabilmente non avrebbe nemmeno saputo, orchestrare da solo la sua prima composizione importante, è un obiettivo così ambizioso da sembrare fuori della sua portata. Com'è sua abitudine George prende comunque l'impegno con tutta la serietà del caso. Nell'estate del 1934 scende al Sud. stabilendosi insieme a Heyward a Folly Island, un'isoletta a dieci miglia da Charleston. In quell'ambiente dominato culturalmente da neri ex schiavi, Gershwin s'imbeve del folclore musicale locale, fatto soprattutto di ritmi anche molto complessi di ascendenza africana, battuti contemporaneamente con le mani e i piedi e chiamati "shouting". Heyward ricorda che una sera Gershwin coinvolto in una di queste esibizioni collettive, comincia a ritmare battendo mani e piedi insieme agli altri e poco dopo, con sorpresa generale, prende addirittura il comando del ritmo, "probabilmente" osserva Heyward "il solo uomo bianco in America che poteva riuscirci". Gershwin trascorre quelle settimane ascoltando, annotando, elaborando per suo conto sulla base delle suggestioni che l'ambiente carico di musica e di ritmo riversa continuamente su di lui. Un anno prima di morire, riflettendo sulla propria opera, ricorda la sua decisione di non usare comunque materiale folk originario perché vuole che l'opera mantenga uno stile

unitario: "Mi sono scritto da solo spiritual e canzoni popolari che rimangono non di meno musica folk per cui, composta in forma operistica, "Porgy and Bess" dev'essere considerata un'opera folk". Com'è avvenuto con i temi e i modi del jazz contenuti nella "Rapsodia", anche questa volta Gershwin vuole restituire il sapore della musica nera del Sud, elaborandola però a suo modo: "Ho adattato il mio metodo" scrive "in modo da poter utilizzare il dramma, lo humour, la superstizione, il fervore religioso, la danza e tutto l'effervescente spirito della razza". Gershwin trova che i neri siano le persone ideali ai suoi fini, dato che "sono capaci di esprimersi non solo con il linguaggio, ma altrettanto naturalmente anche attraverso il canto e la danza".

Il libretto viene preparato in collaborazione da Heyward e da Ira: "Heyward ha scritto la gran parte del materiale di base, mentre Ira ha preparato le parole delle canzoni più elaborate". Anche il titolo definitivo con il quale l'opera passerà alla storia della musica viene deciso in collaborazione tra questi tre autori, perché l'idea iniziale era di utilizzare il nome del romanzo e della successiva riduzione teatrale, cioè semplicemente "Porgy". Subentra in un secondo tempo il timore che il vecchio titolo possa creare qualche equivoco sulla novità dell'operazione, tanto più che nella tradizione operistica esistono vari precedenti di coppie celebri, da "Pélleas et Mélisande" a "Sansone e Dalila" a "Tristano e Isotta". È Heyward un giorno a suggerire la soluzione: "Perché non "Porgy e Bess"?" chiede. È l'uovo di Colombo, Gershwin è subito d'accordo. La regia dello spettacolo è affidata a Rouben Mamoulian che ha già messo in scena nel 1927 il dramma; la direzione d'orchestra, di Alexander Smallens. Un compito particolarmente impegnativo è quello di Alexander Steinert che deve preparare i cantanti. Gershwin ha chiesto che le parti siano affidate a veri cantanti neri e la scelta è ovviamente caduta su ottimi professionisti, ai quali si chiede però di cantare imitanto realisticamente il dialetto e le sgrammaticature dei contadini e operai del Sud. Una seconda difficoltà, opposta alla prima, è che nel cast c'è anche chi non ne vuol sapere di cantare seguendo esattamente le parole del libretto e l'aria come l'autore l'ha annotata in partitura e, così facendo, rende difficili gli attacchi e i tempi per i colleghi. L'opera va ufficialmente in scena (anche se a Boston ci sono state delle "previews") all'Alvin Theatre di New York il 10 ottobre 1935. Il racconto è centrato su un classico triangolo che si sviluppa a Catfish Row, quartiere negro di Charleston. Crown (basso), uomo violento, scaricatore di porto, uccide in una rissa l'amico Robbins e deve fuggire. La sua amante Bess (soprano) rimane sola ed è circuita da Sportin' Life (tenore), piccolo spacciatore di droga che vuole portarla con sé a New York. Bess però gli preferisce Porgy (baritono), mendicante zoppo. Una sera, dopo una tempesta, riappare Crown che vorrebbe portare via Bess, ma Porgy lo uccide a coltellate. Porgy viene arrestato; liberato, cerca invano Bess che intanto s'è lasciata convincere da Sportin' Life a partire per New York, dove sicuramente l'attende il marciapiede. Porgy attacca una capra al suo carretto e parte a cercarla nella grande città lontana... Al calare del sipario il pubblico, tra il quale siedono numerosissimi amici e parenti dell'autore, decreta un grande successo, con applausi scroscianti e numerose chiamate in proscenio; la mattina dopo comincia però il martirio delle critiche negative. Nonostante Gershwin si sia in certo modo cautelato, definendo il lavoro "folk opera", gli si rimprovera una certa confusione tra la commedia musicale e la vera opera lirica. Uno dei giudizi più negativi è quello del critico del "New York Times" che rimprovera al musicista di non aver "saputo sfruttare tutte le risorse del vero compositore operistico" e dichiara d'essere stato disturbato dalla formula mista "opera-operetta-Broadway". Critiche anche più dure verranno successivamente: i personaggi sono figurine di cartone senza psicologia: Porgy è il buono, Crown il cattivo, Sportin' Life un satana tentatore. La stessa mancanza di sviluppo caratterizza, si dice, i brani musicali che partono spesso da ottimi spunti melodici (chi non ricorda l'inizio struggente "Summertime" o l'irriverente "It ain't necessarily so"), ma poi restano lì, inchiodati alle loro note iniziali. Di Gershwin si scrive: "È incapace di sostenere una frase musicale per più di sedici o trentadue battute".

Quando "Porgy and Bess" va in scena, la musica occidentale attraversa ormai da qualche decennio una crisi profonda che, a distanza di un secolo e più, possiamo considerare definitiva. La musica fondata sulla scala tonale ben temperata è finita. Il futuro sarà quello che oggi sentiamo in giro: tentativi, commistioni, esperimenti, variazioni. Nei primi decenni del Novecento ancora si pensava, soprattutto in Europa, che la musica avrebbe potuto rinsanguarsi ricominciando dal basso, cioè dai motivi popolari, dai ritmi primitivi, dalle nuove sonorità anche vocali, da voci come quelle di Louis Armstrong, Bessie Smith, Billie Holiday, capaci di mescolare parole e note come nessuno aveva mai fatto prima. Gershwin partecipa di questa illusione, invogliato dall'amalgama sapiente che è riuscito a ottenere con "Rapsodia"; forse è incoraggiato anche da precedenti illustri come la "Sinfonia dal Nuovo mondo", nella quale Antonìn Dvorak è riuscito a fondere motivi folk americani e perfino indiani, consacrandosi al successo nell'esecuzione del 1893 alla Carnegie Hall. "Porgy and Bess", che chiunque oggi ascolta con il massimo piacere, è il tentativo volenteroso di trasferire tra i diseredati di Catfish Row la forma dell'opera lirica tradizionale. Il risultato, come disse qualcuno, è stato non Puccini ma il puccinismo.

Un musicista come George Gershwin avrebbe potuto formarsi solo a New York, in quella fusione di elementi diversi che viene dalla tradizione ebraica della famiglia, dalla Russia dei suoi genitori, dal jazz. New York come città del proibizionismo all'interno d'un paese che nel 1929 doveva conoscere una delle più drammatiche crisi economiche della sua storia; ma anche la città dei contrasti esasperati, dei grandi spettacoli e dei grandi gangster e di speranze così immense da spingersi fino all'utopia, talvolta realizzata. Con il suo lavoro George regala al mondo più di settecento motivi, tra i quali ci sono gioielli come "Our Love Is Here to Stay", "I Got Rhythm", "Summertime", "'S Wonderful", "Oh Lady Be Good" (composta su misura per Fred e Adele Astaire), "Tha Man I Love", "How Long Has This Been Going On", "Embraceable You", "High Hat", "Someone to Watch Over Me", "A Foggy Day", "They Can't Take That Away from Me", anche questa scritta per Fred Astaire che è forse la

più bella di tutte. Poi ci sono un poema sinfonico come "An American in Paris" (composto in parte all'hotel Majestic di Parigi) del quale l'attore-ballerino Gene Kelly darà una definitiva versione cinematografica, le "variazioni" su "I Got Rhythm", l"Ouverture cubana" (Rumba), il "Concerto in Fa", la prima opera che Gershwin orchestra interamente da solo. Gershwin vive quel periodo con tutta la consapevolezza che gli viene dalle sue origini umili e dalla sua complicata sensibilità. Assorbe tutta la musica che può con la facilità dei predestinati e poiché, oltre a comporre, dipinge con facilità (celebre il suo ritratto di Schoenberg) vuole circondarsi appena i mezzi glielo permettono di opere di artisti contemporanei: Utrillo, Derain, Rousseau, Pascin, Gauquin, oltre a un bellissimo ritratto di Modigliani. Questo è Gershwin: uomo contraddittorio che ha apparentemente tutto per essere felice ma non riuscirà mai a esserlo. L'ultima sua partenza per la California avviene il 10 agosto 1936, un impegno di mesi durante i quali dovrà scrivere le musiche per due film: "Shall We Dance", con Fred Astaire e Ginger Rogers, e il meno fotunato "A Damsel in Distress". Il musicista è reduce dal successo di "Porgy and Bess", e il fatto di dover soggiornare per un così lungo tempo a Hollywood gli causa qualche preoccupazione. La cosiddetta "Mecca del cinema" da una parte è il naturale prolungamento di Broadway sulla costa occidentale, il luogo cioè in cui gli spettacoli si trasformano in pellicola per poter girare il mondo intero. D'altra parte anche Gershwin sente il disagio che tanti scrittori hanno provato prima di lui: ritmi di produzione implacabili, necessità di soddisfare i gusti meno esigenti con fatale scadimento della qualità. Hollywood è una macchina, chiede prestazioni e impone disagi; in compenso dà molti denari. Un baratto che non è certo nato con il cinema, ma che bisogna saper amministrare per non esserne schiacciati. Durante un primo soggiorno a Hollywood, Gershwin ha abitato in una villa in stile spagnolo in precedenza occupata da Greta Garbo. Questa volta sarà una villa ancora più lussuosa, nella zona più esclusiva di Beverly Hills (1919 Nord Roxbury Drive), completa di campi da tennis, piscina e palestra. Il primo segnale di pericolo si manifesta nel febbraio del 1937 a Los Angeles. Mentre sta dirigendo l'orchestra filarmonica in una serie di arie da "Porgy and Bess", Gershwin comincia improvvisamente a vacillare e rischia di cadere dal podio. Un amico che siede in prima fila scatta in piedi e lo afferra appena in tempo. A quel primo segnale seguono alcuni mesi di tregua; in giugno il musicista è afflitto da mal di testa feroci che lo riducono a una momentanea cecità, mentre le sue forze e la sua stessa vivacità pianistica appaiono chiaramente in declino. La fatalità vuole che quei sintomi, sicuramente allarmanti, possono essere attribuiti sia a un male fisico sia al superlavoro al quale si sta sottoponendo. George consulta uno psicoanalista che però gli consiglia di vedere un medico. Dopo qualche giorno viene ricoverato all'ospedale Cedars of Lebanon per una serie di esami tra i quali è prevista la dolorosissima puntura lombare, che però George rifiuta. L'esame del fluido spinale avrebbe permesso una diagnosi immediata del suo male: tumore al cervello. L'illustre paziente viene dimesso senza che le analisi abbiano chiarito niente. Le sue condizioni sembrano stazionarie o addirittura in miglioramento, fino a quando si succede una serie di episodi drammatici. Un giorno, mentre è in autostrada, di colpo aggredisce l'amico che è alla guida, tenta di aprire lo sportello dalla sua parte e di buttarlo fuori. A stento la macchina viene fermata e l'amico gli chiede terrorizzato che cosa gli è preso. Gershwin di colpo rinsavito risponde a bassa voce: "Non lo so". Qualche giorno dopo gli viene recapitata una scatola di cioccolatini inviati da una persona che non ha in simpatia. Apre la scatola, afferra alcuni cioccolatini, li stritola fino a ridurli a una poltiglia gocciolante con la quale si cosparge il corpo. La crisi precipita: venerdì 9 luglio, dopo aver suonato per un'oretta, dice che sente il bisogno di riposare. Dopo alcune ore non lo si vede riapparire e qualcuno sale a controllare. Gershwin è passato dal sonno a un coma dal quale non si risveglierà più. Il miglior neurochirurgo del paese si chiama Walter Dandy, è in vacanza sull'Atlantico a bordo del suo yacht. Gli amici chiamano la Casa Bianca a Washington, spiegano la situazione. Il presidente dispone l'invio immediato di due navi militari che rintracciano il medico in mezzo al mare e lo trasferiscono d'urgenza a Newark (New Jersey), dove dovrebbe salire su un aereo per la California. In realtà l'operazione è già stata tentata ed è risultata inutile. L'unica cosa che il dottor Dandy può dire, dopo aver letto il referto dei suoi colleghi, è che se anche fosse stato asportato qualche settimana prima il tumore si sarebbe comunque riprodotto. condannando il povero Gershwin alla pena infinita di entrare e uscire dalle sale operatorie. I funerali si svolgono al tempio ebraico Emanuel di New York, accompagnati dalle note della "Rapsodia in blu". Gershwin non ha nemmeno trentanove anni.

VII - Il geniaccio di Borgo San Frediano

Almeno una volta bisogna salire sul traghetto per Staten Island, la sola cosa che a New York si possa avere gratis, anche se non è questa ovviamente la ragione principale per attraversare la baia, quanto lo spettacolo magnifico che si ha nel momento in cui il pesante battello si stacca dall'estremità meridionale di Manhattan. A mano a mano che quel lembo di terra si allontana si apre al passeggero il profilo incomparabile della città verticale, sfumano nella prospettiva le torri, le cuspidi, i ponti, le sinuosità dell'isola sul lato orientale, le coste brumose del New Jersey, mentre si arriva quasi a sfiorare a dritta nave le due isole-simbolo, Ellis e Liberty Island, e finalmente, sul lato opposto, la baia si apre verso il braccio di mare sormontato e chiuso dal ponte da Verrazzano. Solo in certe giornate di tramontana, decollando dall'aeroporto La Guardia su un volo diretto verso l'interno degli Stati Uniti, si ha una vista migliore della città. Il Ferry che attraversa la baia può evocare anche altre immagini. Un maestro del realismo sociale degli anni Venti, John Dos Passos, nel suo "Manhattan Transfer", lo racconta così:

Tre gabbiani svolazzano al disopra dei rottami di casse, bucce d'arancia, torsi di cavolo marciti che galleggiano tra le palizzate sgangherate; le ondate verdastre schiumano sotto la prora arrotondata del ferry che, in balia della marea, schiaccia e inghiotte l'acqua schiaffeggiata, scivola, e lento s'accosta al molo. Manovelle girano con stridor di catene: saracinesche s'alzano, piedi scavalcano il vuoto, uomini e donne s'affollano per il tunnel di legno del pontile, urtati e spinti tra odor di letame come mele rotolanti in un frantoio.

Staten Island è uno dei cinque distretti che formano la municipalità di New York, non il più bello e sicuramente il meno popolato non toccando nemmeno il mezzo milione di persone. È curiosa la storia del nome che deriva dal fiammingo "Staaten Eylandt", vale a dire quegli Stati Generali che erano in Olanda l'organo di governo. Curioso anche il destino che l'isola ha avuto, grazie in parte alla sua conformazione e in parte alla posizione geografica. I militari l'avevano scelta in passato come una loro base; l'economia è stata a lungo prevalentemente agricola e solo alla fine dell'Ottocento ha avuto inizio una certa industrializzazione, sempre però in misura ridotta rispetto agli altri distretti cittadini. L'isola, dicevo, non è particolarmente bella e nemmeno lo è il modo d'attracco per chi arriva da Manhattan, una banchina strettamente funzionale dalla quale tutti si allontanano in fretta, appena assicurato l'ormeggio. È bello il mare, belle le lontananze piene di bruma, Manhattan che a settentrione sembra levarsi dalle acque. Non è però la gita che ci ha spinto a imbarcarci su quel traghetto. La ragione vera è che Staten Island ospita una dimora nota a pochissimi. In quest'isola, che è e non è New York, ha vissuto uno dei più sfortunati inventori italiani, quell'Antonio Meucci al quale si attribuisce la prima idea del telefono. E in quella casa, per un certo periodo, Meucci ha avuto un ospite d'eccezione, uno dei protagonisti, dei fabbri dell'unità nazionale, vale a dire Giuseppe Garibaldi.

Non è facile trovare la casa di Meucci e di Garibaldi, bisogna sapere in partenza l'indirizzo che è 420, Tompkins Avenue, Rosebank (telefono 718-442.1608). Vale la pena di visitare quella dimora che dice più cose di molti libri sulla presenza italiana negli Stati Uniti e sulle condizioni nelle quali quegli uomini, che non erano certo dei normali emigranti, vissero. Tra gli oggetti qui esposti ci sono la camicia rossa che Garibaldi indossò durante la difesa di Roma nel 1849, lo zucchetto dell'Eroe e poi, curioso omaggio, un bustino dello stesso Garibaldi donato da Bettino Craxi alla casa-museo nel 1989, centenario della morte di Meucci. Come era arrivato e che ci faceva Antonio Meucci a Staten Island? E Garibaldi, poi? Quello di Meucci è stato un viaggio tortuoso e accidentato. Prima di New York c'era stata l'Avana e prima ancora Firenze, dov'era nato nel 1808 a Borgo San Frediano, da una famiglia modesta, ragazzo di poveri studi mandato a fare un mestiere appena era stato in grado di muoversi. Ragazzo sveglio, peraltro, che aveva dimostrato subito una certa ingegnosità di testa e di mani. Erano i primi decenni dell'Ottocento, epoca d'oro per il teatro d'opera che assorbiva quasi da solo l'intera energia compositiva della penisola e la gran parte dell'artigianato dello spettacolo. A Firenze operava tra gli altri Alessandro Lanari che si definiva "appaltatore teatrale", cioè impresario. Quel giovane pieno d'ingegno gli piacque e lo chiamò per impiegarlo come attrezzista al teatro La Pergola. Una cosa tira l'altra. Nell'ambiente del teatro, sempre carico di quella sua speciale tensione, il giovane Antonio si mette in mostra per il suo zelo e l'abilità con la quale risolve i problemi di palcoscenico. Lì conosce Ester Mochi, anche lei di San Frediano, quasi una vicina di casa, figlia d'un fabbro ferraio, occupata come sartina nel laboratorio tenuto da una sorella del Lanari. Già in questo quadretto di relazioni e di rapporti familiari, di pochi denari e di umili amori ritroviamo l'Italia angusta, l'Italietta della penuria, anche se, a modo suo, piena di speranze e non senza ideali, tra i quali comincia a prendere corpo il sogno dell'unità nazionale. Antonio Meucci è noto alla polizia granducale per certe sue intemperanze politiche di stampo "sovversivo"; il ragazzo è di fede repubblicana, il repubblicanesimo d'allora spesso estremista e massonico, venato d'anarchia, un concentrato di tutto ciò che i regimi al potere, compreso quello toscano migliore di tanti altri sparsi nella penisola, non tollerano. In qualche occasione è stato fermato dalla polizia e ha dovuto dormire in gattabuia. Al Lanari quel ragazzo dalla "testa calda" è simpatico, gli piacciono la sua inventiva, la giovialità, ma quando le pressioni poliziesche, dopo i moti del 1831, diventano troppo forti si vede costretto a licenziarlo. Non lo abbandona tuttavia, anzi di preoccupa di trovargli un posto lontano, fuori d'Italia, in America, a Cuba. All'impresario Francisco Marty y Torres, che gestisce all'Avana il Tacòn Opera-house, non pare vero di tornare a casa portando con sé una brava sarta di scena e un valentissimo macchinista. Meucci conosce all'Avana il destino di tanti emigranti: lavora come un ciuco e riesce a metter da parte insieme a sua moglie ventimila dollari, non una fortuna, sicuramente, ma una cifra su cui fare un certo affidamento e qualche progetto. Nei mesi d'intervallo tra due stagioni, ma anche nelle ore libere della giornata, quel giovane che ha energia da vendere continua a lavorare su un'invenzione che ha battezzato "telegrafo parlante" e sulla quale aveva cominciato a trafficare già a Firenze. All'inizio il marchingegno è addirittura rudimentale, poco più d'un gioco da fanciulli. Si tratta più o meno di due imbuti muniti d'una lamella vibrante, assicurati alle due estremità d'un filo. La lamella trasmette al filo i suoi impulsi che arrivano, anche se smorzati e distorti, all'altro capo. Avvicinando l'imbuto all'orecchio mentre un altro parla, è possibile ascoltare un'eco lontana della sua voce. All'Avana comunque l'invenzione prende una forma meno primitiva, entra in ballo l'elettricità, viene risolto il problema di isolare l'impugnatura dalla parte elettrica e Meucci prende tale confidenza con quella forma d'energia che comincia a tentarne, con qualche successo, anche delle applicazioni terapeutiche. I perfezionamenti che riesce ad apportare al suo "telegrafo parlante" s'alternano così ai tentativi di guarire con l'energia elettrica le malattie di tipo reumatico e artritico. Non è una brutta vita la loro, l'Avana è piacevole, Meucci e sua moglie sono benvoluti, forse i due sarebbero rimasti per sempre se un giorno il Tacòn non fosse bruciato. È il nuovo impianto di gas illuminante appena inaugurato a dare avvio alle fiamme, le scene e le armature di legno fanno da esca, l'inesperienza degli addetti

permette al fuoco di svilupparsi al di là d'ogni controllo. Ci vorranno anni per ricostruire la sala e per decine di persone questo vuol dire la rovina. Quanto ai Meucci, la sola attività di guaritore di Antonio non basta certo, tanto più che anche Ester è rimasta senza lavoro. In breve, bisogna rifare i bagagli e partire di nuovo. La destinazione questa volta è New York, dove i coniugi Meucci sbarcano il 1° maggio 1850. Vorrei sottolineare la data. Nel 1850, in Italia, s'è già consumata la tragedia gloriosa della Repubblica romana, Garibaldi e la sua compagna Anita in fuga dopo la disfatta si dirigono verso Venezia, ma arrivati non lontani da Ravenna, Anita, che è gravemente ammalata, muore. Seguono mesi travagliati da un doppio dolore, quello personale per il lutto e quello politico per la sconfitta gravissima subita a Roma. La fortuna politica di Garibaldi in questo momento è molto bassa, la sua presenza risulta ingombrante e imbarazzante per tutti. Con ferma discrezione il governo piemontese lo invita a scegliersi un esilio e da Tangeri, dove s'è rifugiato, il generale alla fine di giugno s'imbarca per New York via Liverpool. Il legno prescelto è il veloce vascello postale "Waterloo" che arriva nella baia di New York dopo trentadue giorni di mare, alla fine di luglio.

Quando sbarcano a New York Antonio ed Ester Meucci scelgono Staten Island perché all'interno della baia è una delle località meno care. Spendendo solo un quarto dei risparmi accumulati durante i quindici anni all'Avana riescono a comprare una modesta casa in località Rosebank, non lontani dal villaggio di Clifton. Il grande pregio della casa è di trovarsi non lontana dal mare e in mezzo a grandi alberi maestosi. New York è lontana, ma in fondo raggiungibile con un paio d'ore di viaggio e Antonio in quel momento non pensa che quelle due ore diventeranno molto pesanti quando si tratterà di andare e tornare da Manhattan tutti i giorni, a litigare per la proprietà delle sue invenzioni. Anche se ci pensa, del resto, il risultato non cambia perché Staten Island è tutto ciò che le finanze familiari gli permettono di avere senza impegnare l'intero patrimonio. Si sono appena installati quando viene annunciato che a bordo della "Waterloo" è in arrivo il generale Garibaldi. Nonostante abbia solo quarantatré anni, Garibaldi è molto malconcio e i reumatismi, riacutizzati dalla traversata, gli impediscono di muovere il braccio sinistro. Nelle sue memorie il generale scrive: "Nella traversata per l'America fui assalito da dolori reumatici che mi tormentavano durante gran parte del viaggio, e fui finalmente sbarcato come un baule, non potendo muovermi". Anche per questo l'Eroe pensa di concedere il minimo ai festeggiamenti preparati per lui non solo dagli italiani di New York, ma anche dai repubblicani di altre nazionalità europee, tedeschi e francesi in testa. Le sue condizioni economiche sono mediocri, come fa capire un episodio quasi imbarazzante. Quattro italiani eminenti della comunità locale, tra i quali Meucci, vengono a sapere che il generale ha rifiutato una modesta pensione offerta dal governo piemontese. A quel punto aprono una sottoscrizione, quotandosi personalmente per cento dollari a testa e del ricavato fanno dono a Garibaldi che ben volentieri accetta. Le accoglienze della città sono comunque molto generose e riportate con ampiezza dalla stampa; un quotidiano di New York lo definisce "uomo di fama mondiale, eroe di Montevideo, difensore di Roma".

L'aspetto fisico del generale fa molta impressione su coloro che in quelle prime giornate newyorkesi lo incontrano. Colpisce in modo particolare il fatto che per il colore dei capelli, la statura, l'energica pacatezza dei modi sembri a prima vista così "poco italiano", almeno secondo l'immagine stereotipa che, attraverso gli immigrati del Meridione, gli americani si sono fatti degli italiani. In un breve saggio a lui dedicato lo scrittore americano Henry Theodore Tuckerman osserva: "Il contegno calmo, le movenze relativamente lente, i capelli e la barba quasi sassoni avrebbero potuto sembrare caratteristiche di un europeo del Nord, piuttosto che del Sud; eppure il suo occhio, la sua voce e il suo aspetto erano essenzialmente italiani. La sua nazionalità era tuttavia resa ancor più evidente dall'emozione improvvisa, quantunque repressa, che trapelava dalle sue parole e dalla sua espressione quando parlava o udiva parlare della sua patria". In un'intervista rilasciata al "Progresso italo-americano" nel 1907 il banchiere Giovanni Morosini ricorda il suo lontano incontro con Garibaldi di mezzo secolo prima in questi termini: "Il grande patriota vestiva semplicemente ed aveva l'abitudine di portare attorno al collo un fazzoletto nero che gli copriva una gravissima ferita riportata a San Antonio. Coi capelli alla nazarena, la folta barba biondo-rossiccia e gli occhi celesti, aveva più l'aria di un inglese che di un italiano. La sua andatura era quella di un marinaio o di un ufficiale di cavalleria". Anche i capelli "alla nazarena", cioè lunghi fino al collo, avevano una ragione particolare, servendo a nascondere la mancanza di un orecchio tagliatogli per vendetta o dai fratelli o da un ex amante di Anita nel momento in cui era cominciata la loro relazione.

Che cosa abbia unito due esuli di così diversa natura non è ben chiaro. Si può pensare che a Garibaldi sia piaciuto il temperamento riservato di Meucci, la sua evidente buona fede, la trasparente onestà spinta a volte fino al candore, la stessa modestia di costumi e di vita. Sappiamo che quando Meucci gli offre di andare a vivere ospite nella casetta di Clifton, Garibaldi immediatamente accetta, lascia l'albergo di Manhattan nel quale ha alloggiato durante i primi giorni e si trasferisce a Staten Island. Se dobbiamo giudicare solo dai fatti, il suo entusiasmo dev'essere notevole, divide senza disagio con Antonio ed Ester il poco spazio disponibile in casa e quando Meucci gli espone la sua idea di metter su una piccola fabbrica artigiana di candele steariche, l'inquieto generale accetta immediatamente di collaborare. Forse di questo aveva bisogno, dopo tante disavventure e lutti, forse bramava quell'umile solitudine, un modesto impegno quotidiano che valeva per lui come una medicina. Fatto sta che per qualche mese s'adatta a fabbricar candele insieme a Meucci, i due uomini ogni mattino si chinano sulla cera fusa e arrotolano steariche, così diversi per origine e di così diverso destino, uniti però in quel momento dalla comune condizione di emigranti. Non so che impressione questa vicenda farà a chi legge. Confesso di aver provato, scoprendola, un'emozione forte. Il quadretto del generale e dell'ex macchinista di teatro che fabbricano candele in

quell'angolo sperduto di Staten Island mi sembra un'eloquente immagine dell'Italia e degli italiani di allora, quasi una visione anticipata dei modesti destini politici che la realizzazione dell'Unità nazionale avrebbe partorito. Fuori di quella casetta c'è l'America, mentre Meucci s'adatta a fabbricare steariche a New York sta prendendo forma un poderoso sistema di capitali e di industrie con il quale molto presto sarà chiamato a confrontarsi. Quanto a Garibaldi, l'eccentricità dell'impegno conferma, credo, più ancora della varietà dei suoi interessi la sua grande adattabilità alle più disparate condizioni del vivere. Questo episodio basterebbe da solo a confermare che Giuseppe Garibaldi, buon condottiero sul campo, grande sognatore, non conobbe le virtù e i vizi dell'agire politico, né l'implacabile demone del potere. Nelle sue memorie il generale ricorda con questo italiano affettuoso e zoppicante il soggiorno in casa Meucci: "Egli era un prodigio di benevolenza e d'amicizia, siccome lo era la signora Ester, di lui sposa. La mia condizione non era dunque deplorabile in casa di Meucci; in essa io ero liberissimo, potevo lavorare se mi piaceva e preferivo naturalmente il lavoro utile a qualunque altra occupazione. Ma potevo andare a caccia qualche volta e spesso si andava anche a pesca collo stesso principale e con vari altri amici di Staten Island e di New York, che spesso ci favorivano colle loro visite. In casa poi non v'era lusso ma nulla mancava delle principali necessità della vita."

Il soggiorno comunque non dura a lungo, nella primavera del 1851 l'irrequietezza afferra di nuovo il generale che riprende le sue peregrinazioni per rientrare in seguito in Italia, dove l'aspetta la più celebre e la più discussa delle sue imprese. I destini dei due uomini si sono per un breve periodo incrociati e sovrapposti, di colpo tornano a dividersi. Nessuno s'è mai arricchito fabbricando candele, nemmeno Meucci, che infatti tenta continuamente di far fortuna applicandosi alle più svariate invenzioni: una polvere effervescente per l'acqua, un igrometro, un procedimento di raffinazione del petrolio, una carta fatta con le alghe, una vernice oleosa per la conservazione del legno, una batteria galvanica a secco, una salsa per condire la carne, tutte cose utili, giuste intuizioni che avrebbero avuto dalla loro l'avvenire, se non gli fossero mancati i mezzi, le conoscenze, le capacità di relazione, la stessa lingua nella quale proporle. All'Avana Antonio ha imparato a parlare lo spagnolo, ma a New York il suo inglese rimane così scarso che deve limitarsi ai concetti elementari. Ciò che maggiormente lo affligge resta comunque la penuria di mezzi. A suo fratello nel 1855 scrive: "Ho finito tutto quello che tenevo e non mi resta altro che la casa, il terreno e la fabbrica dove si fabbricano le candele". E al generale, che si appresta alla spedizione dei Mille, nel dicembre 1859 invia in una cassa un pezzo di paraffina ottenuta per distillazione dal carbone, precisando: "Avendo ottenuto una patente per la lavorazione di paraffina ossia di carbone di pietra, mi sono preso la libertà di mandarvi una mostra di questo nuovo genere, come spero che la accetterete e così esaminerete questo nuovo ramo di industria". Con la stessa cassetta ha spedito in dono anche altri oggetti, tra questi un fascio di candele bianche e due molto speciali nelle quali ha mescolato cera di tre diversi colori: bianco, rosso, verde, povero omaggio di un uomo che si descrive sull'orlo della rovina a un altro uomo che in quel momento ha ben altri impegni cui star dietro. Tra tutte le invenzioni che per lo più restano sulla carta quella alla quale tiene di più rimane comunque il "telegrafo parlante" che intanto ha ribattezzato "telettrofono". Poiché Ester, sofferente di artrosi deformante, è costretta a restare quasi sempre in casa, Meucci ha impiantato un collegamento "telettrofonico" tra la stanza della moglie e la capanna poco distante dove si affanna a fabbricare candele. Ho ricostruito sommariamente le vicende che costituiscono l'antefatto per dare un appropriato colore al dramma che sta per scoppiare. Le disavventure di Meucci non si spiegano se non si tiene conto delle condizioni di grave inferiorità nelle quali si trova ad agire di fronte ad avversari più dotati di mezzi, di conoscenze, di astuzia, di padronanza dell'ambiente e delle leggi e, ciò che più conta, della determinazione di mettere a frutto tutto questo. L'idea di teletrasmettere il suono era d'altronde nell'aria. A Parigi, in Germania, nella stessa Italia, ad Aosta, si stava lavorando alla possibilità di inviare a distanza suoni riconoscibili, un'applicazione tutto sommato semplice, una volta messo in circolazione il principio sul quale fondarla. Anche la riproduzione musicale era sulla buona strada per diventare operativa, suoni imperfetti, certo, ma ciò che contava era cominciare: i miglioramenti, l'alta fedeltà per così dire, sarebbero venuti poi. Meucci vive alterne vicende, in più d'una occasione crede d'essersi arricchito, salvo rendersi conto d'essere solo caduto nelle mani di lestofanti o di incapaci. Finalmente nel 1872 si decide a costituire una società per il brevetto e lo sfruttamento del suo "telegrafo parlante". L'avvocato Thomas Stetson, scelto da lui e dai suoi soci (tutti italiani), li avverte che la richiesta di brevetto comporta una spesa di 250 dollari. I soci possono garantirne più o meno una trentina e poiché i loro mezzi non consentono più di così si risolvono a chiedere, invece di un vero e proprio brevetto, un "caveat", vale a dire un semplice avviso con il quale si diffida, per un periodo stabilito, il direttore dell'ufficio dal rilasciare brevetti per invenzioni simili a quella denunciata. Il "caveat" di Meucci e soci viene registrato il 28 dicembre 1871. Nel 1872 Meucci riesce a farsi ricevere dal signor Grant, vicepresidente del New York District Telegraph che, saputo dell'invenzione reclamata dall'italiano, s'è detto interessato a esaminare il progetto. È la prima volta che un personaggio così autorevole mostra d'interessarsi al telegrafo parlante e Meucci accetta di buon grado di mostrare i suoi disegni esecutivi. Grant li esamina a lungo, chiede spiegazioni su vari dettagli e alla fine del colloquio annuncia all'italiano che conserverà quelle carte per un ulteriore esame. Meucci esce confortato; quelle carte non le rivede più. Per mesi di seguito insiste a chiederne la restituzione, ogni volta un qualche incaricato gli oppone ora un pretesto ora un altro fino a quando, passato più d'un anno, gli si dice che i disegni sono andati smarriti e che per cortesia la smetta di insistere. Quale che fosse il reale valore scientifico delle carte, il titolare di un diritto viene così trasformato in un importuno ostinato e messo alla porta. Nel febbraio del 1876 Alexander Graham Bell deposita all'ufficio brevetti la domanda di registrazione di un apparecchio "atto a trasmettere la voce a distanza entro conduttori metallici". Bell è di origine scozzese,

nato a Edimburgo nel 1847, figlio di uno studioso di linguistica; quando deposita il suo brevetto ha quindi meno di trent'anni. È dotato di un grande talento musicale ed è già noto come concertista di pianoforte; la passione per le invenzioni scientifiche ha però finito per prevalere. Emigrato in Canada, s'è trasferito in seguito negli Stati Uniti dove ha cominciato a collaborare con il Massachusetts Insitute of Technology (M.I.T.). Insieme ad due soci, Gardiner Greene Hubbard (che più tardi diventerà suo suocero) e Thomas Sanders, ha fondato una società con una ben congegnata suddivisione dei doveri: lui avrebbe messo l'ingegno e gli altri, entrambi assai facoltosi, i denari. Anni dopo quella piccola impresa sarebbe diventata la poderosa A.T.T.: American Telephone and Telegraph Company. Bell ha insomma a disposizione mezzi e conoscenze, laboratori adatti, collaboratori capaci. L'idea geniale è di mettere insieme un telefono magnetico nel quale il meccanismo trasmittente che genera la corrente variabile necessaria a comunicare è costituito da una molla per orologi. Su quel modello verranno in seguito realizzati i primi telefoni commerciali. È a questo punto che Antonio Meucci sparisce completamente dalla scena, competitore troppo debole per battersi alla pari, tanto più che l'uscita di Bell ha sollevato a sua volta un vespaio di interesse e di polemiche. La prima dimostrazione su larga scala del "telefono", come ormai viene abitualmente chiamato, si ha a Philadelphia nello stesso 1876, in occasione dell'esposizione per il primo centenario degli Stati Uniti. Per dire della meraviglia sollevata dall'invenzione basta questo episodio: tra gli altri visitatori è presente Pietro II, imperatore del Brasile, il quale chiede a un suo collaboratore di andare a dire qualcosa all'altra estremità del filo. Dopo averlo ascoltato esclama con stupore: "Ma questo apparecchio parla anche portoghese!". Accanto alle reazioni di stupore ce ne sono di altro tipo. Si può dire che ogni giorno crescano di numero i contendenti che reclamano una qualche priorità sull'invenzione. Diventano progressivamente evidenti gli immensi interessi coinvolti dalle applicazioni del nuovo strumento. Nel bailamme, i principali protagonisti rimangono comunque da un lato Bell e soci (Bell Company), dall'altro la Western Union che anche Thomas Edison è sceso in campo ad appoggiare. Dopo aver misurato le reciproche forze, le due società giudicano più conveniente accordarsi: la Western Union mette a disposizione i suoi numerosi brevetti, chiedendo in cambio il 20 per cento sugli utili ricavati dal telefono. Particolare degno di nota: il presidente della Western è lo stesso Grant che ha dichiarato a Meucci d'aver perso i suoi disegni. Le speranze di Antonio Meucci diventano sempre più fioche. Relegato a Staten Island, continua guasi da solo i suoi esperimenti, afflitto dalla malattia sempre più grave della moglie che è ormai praticamente immobilizzata, oppresso dalla costante penuria di mezzi, dall'impossibilità del suo amico Garibaldi, ormai ritirato a Caprera, di poter fare alcunché per aiutarlo. À suo fratello Giuseppe scrive scorato: "Spero che nell'altro mondo sarò più felice di quello che sono stato di qua. Forse colà non avremo tanti nemici". Per misurare la distanza che lo separa dai suoi competitori basta pensare che, mentre Meucci e soci non sono riusciti a mettere insieme duecentocinquanta dollari per registrare il brevetto, la Bell Company in pochi anni investe in esperimenti, dimostrazioni e difesa delle proprie ragioni, in giudizio e fuori, circa cento milioni di dollari, assicurando contemporaneamente al signor Bell un utile di quattro milioni.

Le speranze di Meucci si ravvivano di colpo quando, a seguito di alcune circostanze per una volta positive, riesce a mettere in piedi una società, la Globe, per lo sfruttamento della sua invenzione, in compagnia questa volta di soci americani attendibili. La reazione della Bell è immediata, la Globe viene citata in giudizio per violazione di invenzione coperta da brevetto. L'italiano cerca di opporre il "caveat" ottenuto a suo tempo, ma quella garanzia aveva un termine, il termine è scaduto, nessuno ha pensato a rinnovarlo. Per di più circola con insistenza la voce che il presidente degli Stati Uniti, Stephen G. Cleveland, veda con favore la posizione di Bell. Anche questa fase si chiuderebbe con una netta perdita se la medaglia non avesse un suo piccolo rovescio. Una parte della stampa comincia ad appoggiare la posizione del più debole, cioè Meucci, con uno di quei non rari soprassalti di candore del giornalismo e dell'opinione pubblica di quel paese. Nelle grandi vicende americane s'affaccia spesso una componente per dire così prepolitica, di tipo morale. I detrattori degli Stati Uniti lo hanno talvolta definito un comodo alibi, ininfluente sul risultato. Vero che spesso è stato così, e lo è del resto anche nel caso di Meucci. Un giudizio di questo tipo rimane tuttavia troppo schematico e impoverisce un fenomeno più complicato: l'idealismo americano funziona in realtà come un contrappeso che tende, teoricamente, a riequilibrare la spinta selvaggia degli interessi legati al denaro.

Una delle conseguenze indirette della campagna di stampa pro Meucci è la denuncia presentata da due cittadini, William Van Benthuysen e Charles P. Huntington, a un procuratore dello Stato del Tennessee: "Siamo venuti a conoscenza" attacca il documento "di attendibili informazioni che a nostro giudizio sono sufficienti a stabilire che: 1) Alessandro Graham Bell, ritenuto inventore di un utile perfezionamento nella telegrafia e nel telefono elettrico, non è stato il primo inventore, così come invece sostiene nella documentazione del suo brevetto ...". In sostanza i due firmatari, opportunamente assistiti, accusano Bell di spergiuro e a quel punto le cause diventano due: il litigio civile tra la Bell e la Globe e il procedimento penale contro Bell, che tuttavia interessa più gli altri concorrenti che non Meucci, il quale non è nemmeno citato negli atti.

La causa civile si apre ufficialmente nell'autunno del 1886, un brutto processo con l'aula gremita da italiani, che vedendo in quel dibattimento una possibile occasione di riscatto nazionale, applaudono scompostamente irritando il giudice che presiede le udienze. Anche Meucci, ormai molto anziano, provato dalle sventure e dalle ingiustizie subite, dà più volte in escandescenze, fornisce risposte esagitate o fuori tema, violando il gelido rigore della procedura in una deposizione interminabile che si trascina per un intero mese. Né gli giova la deposizione della moglie Ester, assistita come lui da un interprete che dovrebbe testimoniare con date e fatti precisi sulla priorità dell'invenzione del marito. La sua memoria risulta fiacca e imprecisa, il controinterrogatorio è spietato e mette a nudo alcune contraddizioni. Le condizioni di salute di Ester

d'altronde sono pessime, la donna muore nel giugno 1887. Un mese dopo viene resa nota la sentenza con la quale il giudice dà ragione a Bell, motivando la sua decisione con il fatto che Meucci ha sì inventato qualcosa, ma il suo è un apparecchio meccanico e non elettrico, poco più che un giocattolo in altri termini, che l'italiano non ha sufficiente preparazione sull'argomento essendo un autodidatta e che per di più non s'è mai preoccupato seriamente di "vendere" il suo "telefono", per mancanza non di mezzi ma di fiducia nella sua stessa invenzione. Ai suoi fratelli Meucci ottantenne scrive: "Tutto ho perduto e vivo di elemosina. Vorrei esser costà per far riposare le mie ossa". Alla figlia di Anita Garibaldi, Teresita, che Meucci nell'intestazione della lettera confonde con sua madre, scrive: "Non so quando cesserà il processo intentato a Bell dal governo di questa repubblica per la proposta del telefono che io ho inventato e che feci conoscere per primo e che, come saprete, mi fu defraudato. Vorrei vedere affermati i miei diritti di inventore prima di morire e se tale fortuna mi sorridesse, mi ricorderei degli amici che mi sostennero". In questa complessa vicenda intervenne più tardi anche una sentenza della Corte suprema degli Stati Uniti la quale stabiliva che "il telefono Bell dovesse chiamarsi telefono Meucci, avendo la Bell Co. acquisito fraudolentemente il brevetto". Un riconoscimento dal valore soltanto morale, poiché dal punto di vista pratico la Bell non veniva condannata che al pagamento di un misero vitalizio, mentre restava valido il brevetto di Bell per la solita ragione: il "caveat" concesso a Meucci non era mai stato rinnovato, quindi la sua invenzione era priva di difese legali. La Bell rimaneva insomma titolare dei diritti per lo sfruttamento commerciale dell'invenzione più rivoluzionaria di fine Ottocento. A chi spetta in definitiva l'invenzione di quel rivoluzionario strumento che ha aperto l'era delle moderne telecomunicazioni? È possibile che Meucci sia stato in qualche modo e per qualche aspetto defraudato, anche se è indubbio che Bell e tanti altri stavano lavorando in quegli anni sulla stessa idea. Il resto, il più, lo fecero le circostanze, la fortuna, il denaro. Meucci muore povero nella piccola casa di legno di Rosebank, illuso fino alla fine: provò anche a fare testamento, legando i suoi miseri arredi a qualche amico. Anni dopo l'avvocato Lemmi, che lo aveva assistito con generosità durante il processo, scrive nel suo sgangherato italiano: "Quando fece testamento Meucci era di molto illuso sul valore dei pochi oggetti che possedeva ed attribuiva a quei quattro quadri e sei seggiole un prezzo di fantasia perché connessi alla storia di Garibaldi. Fu vera illusione attesoché all'incanto, il letto su cui il generale aveva dormito oltre due anni, si vendé per meschine sette lire e il suo lavamano per lire due e venticinque e tutto il resto in proporzione. Nella speranza che il suo ricavo fosse stato rilevante, egli donò nel suo codicillo alle bimbe del suo amico Nissini, che gli ebbe tante cure negli ultimi anni di sua vita, dollari cento ciascuna. Povere bimbe, non videro il becco d'un quattrino".

La collocazione attuale del cottage di Meucci non corrisponde a quella originaria. Nel 1907 la casetta è stata smontata, trasferita a qualche decina di metri, ricoperta da una specie di "pantheon", decoroso di forme ma costruito in realtà con materiali effimeri, tra i quali, abbondante, stucco. Quando nel 1909 (4 luglio) diecimila italiani si radunano per commemorare il 102° anniversario della nascita di Garibaldi, sia il pantheon che il cottage erano già in condizioni molto cattive. Nel 1914 il quotidiano in lingua italiana "Il giornale italiano" avvia una campagna per riscattare la proprietà del pantheon. L'iniziativa non va bene, anzi le celebrazioni in onore di Garibaldi vengono sospese dopo i disordini fomentati da alcune centinaia di anarchici italiani che hanno anche issato sul pantheon una bandiera rossa. Il busto che oggi si vede nel prato della casa di Staten Island venne inaugurato nel settembre 1923, a cura del governo fascista, fuso nel bronzo dei cannoni austriaci catturati a Vittorio Veneto. La banda di Staten Island eseguì l'inno di Mameli, seguirono modesti ma sinceri festeggiamenti. Anche dopo l'inaugurazione di quel momumento sono continuate però sia le difficoltà economcihe sia i tafferugli, particolarmente gravi quelli che opposero, nel 1932, fascisti e antifascisti e che causarono l'interruzione per molti anni di ogni celebrazione. Solo nel 1962 la struttura ormai fatiscente del pantheon viene rimossa, il cottage restaurato, i cimeli riordinati. Nel 1980 il Garibaldi-Meucci Museum è stato dichiarato monumento dello Stato di New York e monumento nazionale degli Stati Uniti.

VIII - Due figli della Grande Mela

È possibile che tra qualche decennio solo gli specialisti ricordino che cosa hanno rappresentato per la storia dell'arte negli anni Ottanta del XX secolo due giovani geni come Jean-Michel Basquiat e Keith Haring. La loro possibile precarietà storica potrebbe venire proprio dall'aver espresso con tale forza lo spirito del loro tempo da confondersi totalmente in esso. Gli anni Ottanta sono stati per l'America, e soprattutto per New York, una specie di età dell'oro, con tutto l'agio e il piacere ma anche la frenesia, l'avidità e gli spiriti malvagi che l'odiosamato metallo è capace di suscitare. Basquiat è morto di droga a nemmeno ventotto anni, Haring di Aids a trentadue, basterebbe questa fine precoce a dire il valore simbolico d'una traiettoria fulminea, sospinta in velocità e in altezza da quel momento artistico, ma anche dall'economia e dalla politica di quel periodo. I newyorkesi sembrano spesso convinti che Manhattan rappresenti il centro del mondo: una fiducia non sempre fondata, talvolta irritante. Ma se c'è un terreno nel quale questa diffusa convinzione è giustificata, è proprio quello dell'arte contemporanea. La seconda metà del secolo che s'è appena chiuso ha segnato per l'America un primato indiscutibile, nel senso che l'arte e il suo mercato (per non parlare del cinema) sono diventati americani. Non che gli europei siano rimasti a guardare; il loro però è stato un ruolo da comprimari. Se fossimo a teatro diremmo che gli è stato consentito di pronunciare

ogni tanto una battuta, buone battute, in qualche caso brillanti, ma il vero dialogo, quello che crea l'azione, si è svolto altrove: a New York per l'arte - a New York e in California per il cinema. Se Basquiat e Haring fossero vissuti a Parigi o a Londra non sarebbero mai diventati ciò che New York gli ha permesso di diventare. Alla loro città e al loro tempo i due giovani geni devono tutto, dall'inizio alla fine, tutta la vita e tutta la morte, perché se fossero vissuti altrove probabilmente non sarebbero morti, non a quell'età, almeno. C'è un posto dove il ricordo di Basquiat è più intenso ed è l'appartamento dove ha vissuto i suoi ultimi anni e dov'è morto, il 12 agosto 1988. Si trova giù nell'East Village, al numero 57 di Great Jones Street, un loft su due piani che, a partire dal settembre 1983, Jean-Michel aveva preso in affitto da Andy Warhol per quattromila dollari al mese. Lì in un soffocante pomeriggio d'agosto, si è consumata la tragedia e se fossimo in Europa, oggi vi sarebbe probabilmente un segno di riconoscimento, di memoria. A New York invece, con la sua velocitù, la sua riluttanza a volgersi indietro, nulla ricorda il talento che solo pochi anni fa ha attraversato con grande fragore il suo cielo. Nelle stanze dove l'artista è vissuto ed è morto c'è stato fino a poco tempo fa un magazzino all'ingrosso di prodotti alimentari per i ristoranti giapponesi della zona. Oggi c'è un qualunque ufficio che domani sarà sostituito da una qualunque altra attività. Se si riesce, con qualche insistenza e un po' di fortuna, a entrare la situazione non cambia. La sola traccia che ho trovato dell'artista è una scritta messa da lui con la quale si vieta l'accesso ai cani. Resta però la storia, quella di Basquiat e quella di Keith Haring, per molti aspetti diversa, analoga solo nella brevità e nella furia con la quale si è consumata; ed è proprio un racconto, cioè la più immateriale delle tracce, che può illustrare meglio di qualunque altro lascito visibile che cosa sono stati per New York artisti come quelli e che cosa hanno significato gli anni Ottanta, durante i quali ogni vertice è stato toccato, molti limiti trasgrediti, quasi ogni eccesso raggiunto.

Basquiat veniva da una famiglia della media borghesia, originaria di Haiti. Erano arrivati a Brooklyn nel 1955, il padre Gerald aveva trovato lavoro come contabile da qualche parte, la madre Matilde, portoricana, badava a mandare avanti la casa, anche se Jean-Michel ha ripetuto più volte che "la mia arte è venuta da lei". Certo non è venuta dal padre, figura tutto sommato sbiadita, con l'unica prerogativa di essere un donnaiolo impenitente (come del resto sarà suo figlio). Basquiat lo ha descritto talvolta in termini sinistri, arrivando a dire che una cicatrice sulla natica era la traccia d'una ferita procuratagli da suo padre che l'aveva sorpreso in camera a fumare droga. Un'altra volta dichiarò invece che il padre l'aveva colto durante un rapporto omosessuale con un coetaneo. Jean-Michel, nato nel 1960, era il primogenito, dopo di lui vennero due femmine: Lisane (1963) e Jeanine (1966). Non alto di statura, esile e aggraziato nel corpo, Basquiat poteva sembrare un povero niente uscito da un ghetto o, con uguale verosimiglianza, un modello o un atleta. Tutto dipendeva dalle circostanze, dagli abiti, da quanta droga aveva consumato nelle ultime ore. Di questa labilità porterà il peso per tutta la vita, anche quando sarà diventato ricco e famoso. Per uno come lui era più facile viaggiare in Concorde tra gli Stati Uniti e l'Europa che non prendere un taxi a New York, perché nessun autista si sarebbe fermato a raccogliere un giovane nero conciato in quel modo, visibilmente fatto di droga. Tutto in lui era molto dichiarato e scoperto, a cominciare dalla sua psicologia. Non perdeva occasione per dichiarare il suo odio per il padre, ma era anche evidente il suo amore per lui e il desiderio di emularlo. Aveva ereditato da Gerald non solo la passione per le donne ma l'amore per il jazz e per la cucina; anche verso la fine della sua breve vita si divertiva a preparare qualche piatto per gli amici, foss'anche una "semplice" omelette al caviale. Sempre dal padre prese un modo di comportarsi e di reagire nel quale timidità, educazione approssimativa, trauma da successo si trasformavano con facilità in arroganza. Se Basquiat avesse saputo chi era Robert de Montesquiou avrebbe fatto sua questa massima del conte di Parigi: "Je me complais au plaisir aristocratique de déplaire".

Anche Haring veniva da una famiglia della media borghesia, appena più agiata della famiglia Basquiat. Per un ragazzo come Keith, nato e cresciuto nella Pennsylvania bianca e provinciale, arrivare a New York fu come trasferirsi ai tropici: trovò una città esotica, profondamente intrisa delle culture nera e portoricana, dei loro suoni, ritmi e sapori. La mia idea, disse più tardi, era che dovevo trasferirmi a New York perch, lì avrei finalmente incontrato i miei contemporanei. Quando Keith era ancora a Pittsburgh si manteneva facendo umili lavori per l'Arts and Crafts Center, poco più che manovalanza. A vent'anni, nell'autunno del 1978, decide di trasferirsi a New York e bisogna capire quale fu il peso di un tale spostamento per un ragazzo come lui, allevato in un ambiente nel quale non esistevano influssi di altre culture. A New York sceglie la School of Visual Arts (S.V.A) la cui frequenza gli garantisce una borsa di studio del governo. "In realtà mi iscrissi a quella scuola" dirà qualche anno dopo "perché era un buon mezzo per sopravvivere nella città che avevo scelto". Anche lui come Jean-Michel deve più di qualcosa a suo padre, con la differenza però che Keith sarà disposto ad ammetterlo con più facilità e meno vergogna. Eredita per esempio l'amore per il disegno, il gusto per la rappresentazione "pop" dei fumetti nei quali viene potenziata la componente sessuale ed erotica. Suo padre era un ottimo disegnatore e uno dei suoi soggetti preferiti erano provocanti "donnine" schizzate alla maniera del celebre Vargas. Una notte Keith trova tra i rifiuti di cui le strade del Village abbondano un grosso rotolo di carta per sfondi fotografici, diventerà la prima tavolozza per i suoi disegni newyorkesi. Prende uno "studio" nella Ventiduesima Strada che è in realtà un magazzino, per avere abbastanza luce deve lavorare con il portone spalancato. La zona è frequentata da personaggi di ogni genere, abbondano i barboni e gli alcolizzati. Quel ragazzo che disegna su enormi fogli li incuriosisce, si fermano, ridono, commentano ad alta voce. Dirà Keith: "Molto spesso le loro osservazioni erano più intelligenti o comunque m'interessavano di più di ciò che dicevano i miei compagni di corso". In quelle conversazioni smozzicate ed estemporanee, una delle cose che sente ripetere più spesso è che i suoi disegni ricordano i graffiti di cui la città, specie nelle zone sotterranee, si va riempiendo. Altri avrebbero potuto essere infastiditi da un lavoro messo sotto gli

occhi di tutti, ma Keith invece quell'aria da villaggio piace, più delle parole scambiate vale per lui il piacere di lavorare in mezzo alla gente, per usare le sue parole: "L'azione in sé diventava più importante del risultato finale". Alla S.V.A Keith è in qualche modo, a suo modo, uno studente modello anche se non fa mai i compiti assegnati perch, è occupato a fare altro, a lavorare di suo. Gli insegnanti capiscono che quel ragazzo ha del talento e che bisogna lasciarlo fare così. Ma la S.V.A è anche il luogo in cui Haring e Basquiat s'incontrano per la prima volta – in circostanze per la verità sgradevoli. Haring sta per entrare nella scuola quando un giovane nero gli chiede di poter passare con lui perché è senza documenti e la guardia gli nega l'accesso. Keith acconsente e scopre così che quel ragazzo è il famoso "Samo", una sigla che compare sotto i graffiti che coprono le mura del quartiere. Infatti dopo qualche ora alcuni di quei graffiti compaiono anche nella sala d'ingresso della scuola. Indagine immediata, l'uomo di servizio alla porta viene licenziato sui due piedi.

In quel momento l'attività pittorica di Basquiat consiste nel coprire di graffiti le mura cittadine. Alcuni sono geniali, altri semplicemente orecchiati, in un caso e nell'altro rivelano un infallibile istinto del tempo e del momento. Vanno letti come apparvero, nella lingua originale: Samo as a neo art form Samo as an end to mindwash religion, nowhere politics and bogus philosophy Samo saves idiots Samo as an alternative 2 playing art with the radical chic sect on Daddy'\$ funds Samo as an alternative to the "meat rack" arteest on display Samo as an end to this crap ... Soho too!

A distanza di anni ci si può meravigliare che slogan di tale semplicità "ideologica" producessero un'impressione così forte da essere riprodotti su vari giornali del Village. Incuriosiva il loro contenuto e soprattutto l'identità dell'autore, il miserioso "Samo", qualunque cosa quella firma di quattro lettere volesse dire. Uno degli slogan più significativi, almeno alla luce del successivo destino artistico di Basquiat, diceva: "Samo as an attitude towards playing art" e poiché il verbo "to play" significa sia giocare che suonare, lo slogan si adatta molto bene a ciò che Basquiat diventerà nel corso del suo sviluppo artistico. Basquiat e Haring non avrebbero probabilmente avuto quel successo se le loro attività non avessero colto in pieno il particolare momento che New York stava vivendo. Qualche tempo dopo la morte di Basquiat, Haring scrisse su "Vogue" un articolo che riassume l'essenza e i rischi di quel percorso: "Il fatto che Jean-Michel sia stato etichettato come un artista di

graffiti è un esempio perfetto di come il mondo artistico degli anni Ottanta sia stato manipolato e malamente rappresentato. La gente era interessata più al fenomeno che all'arte in sé. Il crescente interesse per il collezionismo inteso come investimento, e il conseguente boom del mercato dell'arte, rendevano particolarmente difficile per un giovane artista mantenere la sua sincerità, rinunciando a sfruttare cinicamente il momento!

Può darsi che Haring abbia messo anche Basquiat nel numero di quelli che non furono capaci di conservare la loro sincerità. Del resto molti critici concordano sul fatto che Jean-Michel, devastato com'era dalle droghe, con sintomi anche fisici di grave decadimento, produsse nell'ultima parte della sua vita opere noiose e ripetitive almeno quanto erano state esplosive le prime. Il decennio degli Ottanta s'identifica grosso modo negli anni di Reagan con l'economia americana in forte espansione. Per il mercato dell'arte quel periodo è stato addirittura fragoroso. Sherman McCoy, il protagonista del romanzo di Tom Wolfe "Il falò delle vanità", incarna la nuova etica dominante, vale a dire la cultura che trasforma il denaro in un bene in sé, rendendolo quasi un indice di virtù. La battuta di Michael Douglas nel film di Oliver Stone "Wall Street" riassume bene la nuova moralità legata alla ricchezza: "Greed is good", la cupidigia è un bene. Nella stagione del 1980 le case d'asta di New York bruciano ogni record precedente totalizzando vendite per 56 milioni di dollari. Nel 1983 il possibile fatturato del mercato dell'arte a New York viene stimato in due miliardi di dollari. Per la prima volta il collezionismo d'arte viene a far parte dei segni di una ricchezza "visibile ed elitaria" su scala di massa. A ogni asta, a ogni "vernice" che si tiene al Village, fuori delle gallerie sostano decine di limousine con gli autisti a bordo, pronti a caricare i nuovi acquisti che finiranno sulle pareti dei begli appartamenti di Park Avenue e di Sutton Place. Ragazzi arrivati dalle zone più povere, il Bronx o Bedford Stuyvesant, strafatti di marijuana o altro, si fondono in un'unica folla con le signore eleganti della Quinta Avenue. Forse solo ai tempi della Pop Art negli anni Sessanta è accaduto che domanda e offerta di opere d'arte abbiano avuto una così perfetta sintonia. L'aspetto ironico della situazione è che la zona della città diventata di moda e ribattezzata East Village è quello stesso Lower East Side dove all'inizio del secolo si ammassavano a migliaia i dannati della terra, venuti a New York alla ricerca d'una nuova vita. In mezzo a questo pubblico indifferenziato e frenetico accade e si trova di tutto: i cantanti rock, la droga a fiumi, gli alcolizzati della vicina Bowery, gli Hell's Angels e le prostitute, i giovani artisti promettenti e i critici illustri, le "marchette" che per pochi dollari sbrigano il loro lavoro nel primo angolo buio. Le gallerie arredate dagli architetti di grido sorgono a fianco di edifici andati in rovina, in pochi metri è concentrato tutto il meglio e tutto il peggio che la città può offrire. Nessun movimento d'avanguardia ha mai avuto uno scenario così elettrizzante, lo definiscono una vera sintesi dello spirito reaganiano. La maggior parte dei nuovi collezionisti non sa nemmeno bene che cosa sta acquistando. Si compera qualunque cosa un mercante di fiducia suggerisca, con la speranza di rivenderla al doppio o al triplo dopo averla esibita per qualche tempo nella propria casa. È un collezionismo spesso rapace e cieco, un mercante lo accomuna all'assuefazione che danno le droghe. Le gallerie d'arte che negli anni Settanta erano circa duecento, alla metà del decennio successivo sono diventate più di seicento. Ormai si comprano quadri, dichiara una gallerista, come se fossero biglietti della lotteria. Un mercato in tale vertiginosa espansione provoca, non foss'altro per trascinamento meccanico, una serie di conseguenze. La prima è che la domanda supera quasi sempre l'offerta; la seconda è che per stare dietro alla domanda gli artisti meno coscienziosi producono a ritmi sempre più rapidi; la terza che i mercanti acquisiscono un potere di controllo senza precedenti sui loro clienti. Si creano liste d'attesa per gli artisti più richiesti ("Avrà il suo quadro tra sei mesi, tra un anno"), e nascono addirittura (come avviene per le

inserzioni pubblicitarie) le vendite a pacchetto: le vendo l'artista A a condizione che lei acquisti anche opere degli artisti B e C. Non di rado i prezzi di questi "pacchetti" vengono giudicati "scandalosi". Un'ulteriore conseguenza, una vera novità, è che al consulente finanziario e di borsa s'affianca ora la nuova figura del consulente artistico che suggerisce quali sono gli artisti da comperare, nonché l'istituto di credito che, all'occorrenza, può anticipare i soldi caricando ovviamente un congruo interesse. Ogni artista che dimostri un minimo di talento o anche solo di capacità d'intuito, di saper galleggiare al centro della corrente, si vede praticamente strappare le opere dalle mani e nessuno si meraviglia se anche gli artisti, alla pari dei giovani professionisti affluenti nelle professioni (i celebri "Yuppies"), manifestano il loro entusiasmo per il successo e il denaro.

Jean-Michel Basquiat è preso in questo vortice. In tre anni, tra il 1982 e il 1984, i prezzi delle sue opere aumentano del 500 per cento, anche lui dimostra di saper nuotare al centro della corrente. Intanto altre vendite stabiliscono cifre record per un'opera d'arte. Gli "Iris" di Van Gogh vanno all'asta nel 1987 per 54 milioni di dollari, più o meno 100 miliardi, una cifra senza senso quale che sia il capolavoro al quale si riferisce e che segna il culmine del periodo. Gonfiata dal di là di ogni misura, la bolla finalmente scoppia come la rana di Esopo, con immenso fragore, nel famoso "black monday" dell'ottobre 1987. Quel lunedì viene giù la borsa e insieme ad essa anche gran parte del mercato dell'arte. Chi ha comperato solo per rivendere a prezzo di speculazione, deve pagare il giusto contrappasso di tenere appeso al muro del salotto il simbolo della propria ingordigia.

Non è la prima volta che questo succede. Da molto tempo d'altronde nulla accade mai per la prima volta. La vita breve di Basquiat attraversa i veloci movimenti artistici che vanno dal Pop al Neoespressionismo. Quando Jean-Michel nasce, nel dicembre del 1960, il movimento della Pop Art ha appena trovato il suo manifesto nelle famose scatole di minestra Campbell disegnate da Andy Warhol, guru di quella corrente. La Pop Art si coagula attorno a una figura di eccezione, Leo Castelli, la cui galleria diventa il centro di gravità della corrente: Rauschenberg, Lichtenstein, Jasper Johns, Frank Stella, Cy Twombly, John Chamberlain e naturalmente Warhol, l'artista capace di trasformare fama e successo in una parte stessa dell'estetica. A ognuno di loro Castelli dà uno stipendio per aiutarli a vivere, nel complesso si tratta del più bel gruppo di artisti americani dai tempi dell'Espressionismo astratto. Tante differenze esistono tra il movimento degli anni Sessanta e quello che verrà definito vent'anni dopo il Neoespressionismo. Una tra le principali è che mancherà negli anni Ottanta una figura di mercante come Leo Castelli, questo ebreo triestino discreto, elegante, geniale che diventò il miglior gallerista del mondo in età matura, dopo aver lavorato nelle assicurazioni e nel settore delle confezioni. E che diventò gallerista non per spirito speculativo, ma solo per l'amore e il piacere dell'arte. Castelli era molto amico di De Kooning, massimo rappresentante dell'Espressionismo astratto, ma quando vide alcune opere di Rauschenberg e Johns l'amicizia non gli impedì di cogliere immediatamente il peso della novità. Aprì la sua prima galleria nel 1957 senza una vetrina né un'insegna, bisognava sapere dov'era per andare ad ammirare le opere che insieme a sua moglie Ileana Sonnabend aveva sapientemente collezionato. Cominciò in maniera quasi clandestina, ma quando nel gennaio dell'anno dopo Leo Castelli inaugurò la prima mostra di Jasper Johns tutti capirono che l'era dell'Espressionismo astratto s'era conclusa e che un nuovo movimento era nato.

Passano vent'anni e lo scenario cambia radicalmente. I giovani artisti dei Sessanta ascoltavano i Beatles, erano pacifisti, fumavano marijuana o prendevano l'Lsd, si battevano contro la guerra in Vietnam e contro il consumismo trionfante, anche se di quel consumismo erano in certo modo i figli e ne godevano comunque i frutti. Li attraversava un moto di ribellione forse infantile, certamente autentico, una spinta contro il sistema che nel 1968 tenterà di trasformarsi in un vero movimento politico. Negli anni Ottanta i Sex Pistols e i B-52 hanno sostituito i Beatles, l'Lsd è stato rimpiazzato dalla cocaina o dalla micidiale eroina; soprattutto è sparita ogni ideologia. L'unica causa per la quale i giovani di quel decennio, artisti compresi, hanno voglia di battersi è la propria. Secondo una formula felicemente sintetica: gli artisti dell'Espressionismo astratto si mettevano insieme per promuovere un movimento mentre ali artisti del Village cominciano a mettersi insieme per promuovere se stessi. La consequenza è che i primi segnano un punto di svolta nell'arte del XX secolo, i secondi fondano una moda. Materialismo e consumismo contro i quali negli anni Sessanta si dimostrava sfidando i lacrimogeni della polizia, sono diventati, vent'anni dopo, il traguardo da superare, la sfida da vincere, le bandiere di una generazione. Resta tuttavia un elemento comune, uno dei pochi. I grandi artisti dell'Espressionismo astratto avevano applicato al campo dell'arte le regole dello "star-system" che valevano per altre attività, dalla musica al cinema. La loro scoperta era stata che l'artista può diventare un beniamino della società e dei media, diciamo pure un divo, non meno di un'attrice o d'un cantante. Andy Warhol battezza il suo laboratoriostudio "The Factory", cioè "Lo stabilimento", perché alle sue opere applica in modo massiccio il procedimento industriale della produzione in serie: i suoi multipli. le sue celebri serie (i volti di Marilyn o del presidente Mao) riproducono in chiave artistica la catena di montaggio della fabbrica fordista. Il successo di un artista di questo tipo si misura non più sul tenore delle recensioni alle sue mostre, ma sul numero delle copertine nei settimanali di massa e sulla qualità dei pettegolezzi che circolano sulla sua vita privata. Nella sua opera "Po-Pism", Warhol detta il vangelo per questa nuova generazione: "Per diventare un artista di successo, occorre che le vostre opere siano esposte in una buona galleria per la stessa ragione, diciamo, per la quale Dior non venderebbe mai i suoi modelli sul bancone di un grande magazzino ... la misura del vostro talento conta poco o niente, e se non riuscirete a farvi pubblicizzare in modo adequato non diventerete mai un nome da ricordare". È forse il solo insegnamento che i loro epigoni, vent'anni dopo, sono disposti a fare proprio.

Era necessario ricordare brevemente la cornice dentro la quale il lavoro di Basquiat e di Haring va a collocarsi perché senza questi riferimenti non si può capire né la velocità della loro ascesa né l'altezza raggiunta. In un ambiente artistico concitato, in

perenne attesa di nuove scoperte, i graffiti urbani e il movimento che ne deriva sono visti come un nuovo mezzo espressivo che può servire a raggiungere un pubblico più vasto e quotazioni più alte. Allo stesso modo, quando cominciano a emergere gli artisti subito battezzati "neoespressionisti", collezionisti e critici, con un sincronismo rarissimo, si dichiarano affascinati. Jean-Michel non sa che cos'è il mercato e quali leggi lo regolino, ha però un istinto infallibile che gli permette di capire che cosa si chiede e che cosa deve dare un artista come lui. Non è certo un caso che uno degli obiettivi perseguiti con più ostinazione sia quello di diventare il "protégé" di Andy Warhol. Ci metterà parecchio tempo, ma alla fine riuscirà nel suo intento. Anche se Basquiat e Haring non fanno parte del gruppo dei "graffitisti" e orgogliosamente rivendicano guesta estraneità, quello resta il mondo al quale fanno riferimento. I graffiti, si disse allora, non rappresentano un semplice stile, ma un'intera cultura che esplose quando le bombolette di vernice acrilica vennero messe in vendita a prezzi molto bassi. I graffiti sono l'espressione di gruppi giovanili per lo più neri o portoricani della periferia, sono slogan politici, frasi erotiche, scrittura in libertà, nonsensi. Anche quando non vengono citate esplicitamente è chiaro il richiamo alle droghe; i colori sono netti e violenti, gli spazi utilizzati quelli sotterranei, stazioni e carrozze della metropolitana, dove è più facile sfuggire ai controlli. Alcuni di questi ragazzi riusciranno a emergere per passare dai muri e dalle lamiere della metropolitana alle tele delle gallerie d'arte. Come disse qualcuno: sono pagati profumatamente per fare le stesse cose per le quali prima rischiavano l'arresto. Un artista dei graffiti come Toxic, arrivato a essere piuttosto noto, parlerà del disorientamento di guesti ragazzi di periferia, giovanissimi, che si trovano di colpo ad avere molto denaro senza sapere bene che cosa farne. "Io mandavo le mie Bmw a sfasciarsi contro un muro, me ne andavo a Parigi per una settimana portandomi dietro qualche ragazza, passavo i fine settimana a Disnevland, insomma era come essere tornato bambino con in tasca un sacco di soldi e nessuno che ti dicesse quello che dovevi farne perché dicevano sempre tutti di sì". Anche a Basquiat capita di vivere un'avventura di questo tipo. Il povero ragazzo di Brooklyn, ricco del suo enorme talento, afflitto dalla sua immensa debolezza, si trova quasi da un giorno all'altro al centro di un'attenzione fatta di vera ammirazione, fatua curiosità, accanito interesse.

La prima mostra in cui questo gruppo di artisti si fa conoscere è il "Times Square Show" (Quarantunesima Strada e Settima Avenue) nel luglio 1980; altre ne seguono a distanza di pochi mesi. Le mostre si aprono nelle gallerie ma vengono organizzate nei club. Il più alla moda in quel periodo è il Mudd al 77 di White Street, una specie di caverna arredata con decine di mappe aeree e monitor televisivi di cui Brian Eno ha progettato l'impianto sonoro. Folla e brusio, chiacchiere inutili e progetti per il futuro, sesso e droga nelle latrine, anzi c'è chi dice che proprio lì è la vera azione, non è in sala o nei corridoi. Ovunque una folla di artisti, scrittori, pubblicitari, agenti di borsa, gente della Tv, qualcuno che vuole solo far sapere che esiste; sono soprattutto le donne a dare spettacolo con le loro acconciature eccentriche, il trucco pesante, gli occhiali da sole nella sala guasi buia, la seminudità. In quel periodo Basquiat ha i capelli rasati nella metà anteriore della testa, come gli indiani Mohawk, biondi nella restante metà. Anche se la sua situazione sta per cambiare radicalmente è ancora senza un soldo, talvolta si prostituisce agli omosessuali, passa la notte al club ballando, fumando erba e altre droghe fino alle dieci della mattina dopo, dorme dove trova un letto, in genere con una ragazza, talvolta con uomini; quando non trova nessuno si adatta in qualche edificio in disuso o su una panchina nei giardinetti di Washington Square. I club alla moda vanno e vengono per l'intero decennio. Alla fine del 1984 il più "trendy" è Area, frequentato da tutti gli artisti più in voga e tra questi naturalmente Basquiat, Warhol, Haring. Anche qui tra bar, pista da ballo e corridoi, il posto più affollato è la toilette, nonostante i cartelli distinguano tra i sessi, uomini e donne entrano dove capita. Come annota Warhol nel suo implacabile diario: "Jean-Michel mi ha trascinato nei bagni per uomini, molto divertente, ci sono ragazze che si rifanno il trucco allo specchio mentre gli uomini pisciano negli urinali lì accanto: sarebbe grandioso se non ci fosse guella puzza di merda, sarebbe esattamente il mio tipo di film".

Un'altra mostra che fa epoca nel febbraio 1981 è quella denominata "New York-New Wave" tenuta al P.S.1 di Brooklyn, Nella folla degli artisti, i lavori di Basquiat sono quelli che piacciono di più, è chiaramente lui il più dotato. Una delle sue opere si vende per 2.500 dollari, niente in paragone a ciò che sarà poi, ma più del denaro conta il riconoscimento, il primo. Negli anni dell'esordio figurano i nomi di due galleristi italiani: Emilio Mazzoli, un modenese molto vicino alla transavanguardia (definizione escogitata da Achille Bonito Oliva) e Annina Nosei, dinamica figura nella New York di quegli anni. Merito di Mazzoli è di organizzare per Basquiat a Modena (maggio 1981) la prima personale. Della città non vede praticamente nulla, Jean-Michel non sa niente di niente, ha pochissime curiosità, la sola cosa che gli sta a cuore è la sua New York. Il soggiorno modenese lo passa chiuso in galleria a finire il lavoro o in albergo a guardare la Tv senza capire una parola, prendendo una droga dopo l'altra. Si comporterà dovunque allo stesso modo. Quando nel 1982 deve trasferirsi in California per una mostra, non va nemmeno una volta a vedere l'oceano, passa tutto il tempo a dormire e a drogarsi: un po' di lavoro, a letto alle dieci del mattino, sveglia verso sera per andare in qualche club o discoteca. Quanto all'Italia, sa a malapena dov'è sulla carta geografica, tutto ignora di Modena e tuttavia il suo accompagnatore Massimo Audiello si rende conto con stupore che Jean-Michel va riempiendo le tele di fili spinati, aratri e armi, avendo in qualche modo colto un aspetto del passato cittadino, quello risorgimentale o quello legato alla Resistenza. Esce dalla sua stanza solo la sera, cotto dalla droga, per andare in qualche locale notturno, ha imparato velocemente che i capricci di un artista, non meno di quelli di una prima donna, devono essere subito soddisfatti. Una volta sente il bisogno di una donna e comincia a chiederla con la petulante insistenza del drogato, usando la parola italiana: "La puttana! La puttana!". Immagina probabilmente una delle fiammeggianti prostitute di New York. In pochi minuti riescono a portargli in camera un'anziana mercenaria che evoca più gli affetti materni che la passione.

L'avventura con Annina Nosei è più complessa. La Nosei era arrivata in America alla metà degli anni Sessanta con una borsa di studio Fulbright. Quando decide di aprire una galleria è tra i primi a mettere in mostra Chia, Clemente e Paladino; anche Basquiat è una sua scoperta con un rapporto presto diventato intenso e problematico. L'ascesa dell'artista è così veloce che già nell'autunno del 1981 non si riesce più a stare dietro alle richieste. Uno anno prima Jean-Michel dormiva sulle panchine di Washington Square, nel giro di dodici mesi le sue opere si vendono a diecimila dollari l'una e la Nosei ha molte difficoltà ad accontentare tutti i possibili clienti. Temperamenti difficili entrambi, i due hanno un rapporto conflittuale con momenti ed episodi di tale asprezza da alimentare la voce che la Nosei tenga in pratica Jean-Michel prigioniero nel seminterrato della galleria, ben rifornito di droga, a patto che sforni più guadri possibili. Più d'una volta Basquiat lamenterà di essere stato infastidito dal continuo viavai dei clienti che Annina accompagna nel seminterrato per far vedere il genio al lavoro. Anche se la verità è difficile da accertare, è curioso che nessuno abbia ricordato un precedente analogo accaduto a Modigliani a Parigi. Il primo vero mercante di Amedeo potrebbe essere stato nel 1913, un tal Chéron, con una galleria in rue de la Boétie, di cui Modigliani ha dipinto un ritratto databile al 1915 o al 1917. Chéron era un ex bookmaker diventato mercante d'arte dopo aver sposato la signorina Devambez, figlia di un noto gallerista di place Saint-Augustin. Applicava all'arte gli stessi metodi usati nelle corse dei cavalli e in un suo precedente commercio di vini: scommetteva sui giovani pittori, giocava sul calcolo delle probabilità, acquistava le loro opere in blocco. A Modigliani offrì un luigi d'oro al giorno (venti franchi) in cambio di un quadro, purché fossero, come specificò una curiosa e un po' ingenua condizione, "dei capolavori". Anche Amedeo, come Basquiat, lavora nel seminterrato della galleria. Arriva al mattino verso le dieci, trova tele, pennelli, colori, una bottiglia di cognac e la servetta di casa che fa da modella. In un primo momento Chéron gli ha addirittura proposto sua moglie che Modigliani però rifiuta. Amedeo passa la giornata, semiubriaco, chiuso là dentro, quando ha finito di dipingere bussa alla porta, Chéron apre, lo rifocilla, prende il quadro, sborsa i venti franchi.

Tre anni e mezzo dura il rapporto di Basquiat con la Nosei, che resta il suo artisticamente più felice. Un certo giorno tutto finisce bruscamente mentre Annina Nosei è in Europa. Basquiat e un suo amico, completamente fatti di droga, s'introducono nella galleria tagliando i lucchetti con un paio di cesoie. Jean-Michel comincia a separare i quadri che ritiene d'aver ceduto alla gallerista da quelli che crede suoi. Di questi ultimi fa a pezzi le tele, le imbratta rovesciandoci sopra barattoli di vernice. È un'opera di distruzione crudelmente sistematica, un modo selvaggio per dire che i suoi legami con quella galleria, quel seminterrato, quella donna, sono finiti per sempre.

Un altro mercante-gallerista entra nella vita di Jean-Michel: si chiama Bruno Bischofberger, organizza per lui una personale nella sua galleria di Zurigo (settembre 1982). La mostra va molto bene e lo svizzero resta il principale gallerista di Basquiat. Sarà lui tra l'altro a organizzare l'incontro e poi la collaborazione tra Basquiat e Andy Warhol che fa già parte della sua "scuderia". Bischofberger è stato uno dei primi a organizzare mostre per gli artisti della transavanguardia (le tre celebri "C": Clemente, Chia, Cucchi), a capire il valore commerciale del Neoespressionismo e dei graffiti degli anni Ottanta. Durante il soggiorno in Svizzera si verifica un episodio che illustra bene il pazzesco rapporto di Jean-Michel con la vita. A un certo punto del viaggio il gallerista vuol fare vedere a Basquiat e al suo accompagnatore il villaggio alpino di Appenzell dov'è nato. Lungo la strada i tre s'imbattono in un luna park e a Basquiat viene voglia di provare l'autoscontro. Con un suo classico gesto compra quaranta biglietti tutti insieme. Bruno sale su una vettura, Basquiat e il suo amico su un'altra. I due sono completamente fatti di droga e cercano di urtare la vetturetta di Bischofberger. Accade però che quella strana coppia di ragazzi stranieri e drogati, uno bianco e uno nero, fa scattare una specie di reazione collettiva per cui tutti quelli che sono in pista cominciano ad accanirsi contro di loro, con urti sempre più violenti e frenetici. I due, sbattuti da tutte le parti, non reagiscono, forse non si rendono nemmeno conto di ciò che sta accadendo, continuano a ridere istericamente sempre più forte.

Nei primi anni Ottanta Jean-Michel, corroborato da giuste dosi di droga di cui riesce ancora a controllare gli effetti, lavora con incredibile velocità e molto ritmo anche su più tele alla volta. Di tanto in tanto si allontana di qualche passo, non di rado cammina su tele messe a terra senza preoccuparsi di segnarle con le sue impronte. C'è quasi sempre musica nel suo atelier, spesso del suo musicista preferito, il sassofonista nero Charlie Parker. In un'autoconfessione il musicista aveva rivelato aspetti della sua vita che potrebbero adattarsi a Basquiat: "Ho cominciato a fare vita notturna che ero molto giovane. Quando non sei ancora abbastanza maturo per sapere che cosa ti succede intorno, devi per forza sbagliare. Avevo dodici anni quando ho cominciato a fare il vagabondo, tre anni dopo un amico di famiglia, un attore, mi fece assaggiare l'eroina...". Nello studio di Jean-Michel c'è droga sparsa dappertutto, spinelli, sacchetti di cocaina, dosi di eroina, sostanze di ogni tipo. A volte dimentica di firmare le tele o è troppo stonato e uno degli assistenti deve farlo al suo posto. Avanzando negli anni, Jean-Michel perderà il controllo delle sue reazioni, avrà bisogno di dosi sempre più massicce e di ricorrere sempre più spesso all'eroina perché ha le cartilagini del naso bucate e questo gli impedisce di aspirare. Arriverà a spendere guasi duemila dollari alla settimana per comprare droghe, nel momento di massima popolarità, ormai vicino alla fine, salirà fino a una spesa giornaliera di cinquecento dollari. Nel momento di massima dipendenza gli capiterà di svegliarsi di notte, gonfio di coca, urlando che la Cia vuole ucciderlo perché è un negro diventato famoso. Altre volte si sveglierà nel cuore della notte e comincerà a dipingere in stato di quasi sonnambulismo. È possibile, dicono, che abbia fatto così alcune delle sue cose migliori.

La droga non è il suo solo eccesso, l'altro è il sesso. Jean-Michel esercita un'eccezionale attrazione sulle donne che solo in parte si spiega con la grazia del portamento, i lineamenti piacevoli, lo "charme" di cui è capace quando vuole piacere a qualcuno. Uguale attrazione esercita del resto anche sugli uomini; con diversi amici Jean-Michel ha avuto relazioni di tipo fisico. Molti testimoni diretti sostengono che Jean-Michel dava, involontariamente, la sensazione fisica di una grande energia creativa e sessuale. Vive di pittura, sesso e droga. Le donne cercano in lui la dolcezza, il genio, l'irresponsabilità, la dedizione totale o il disprezzo più umiliante; anche però le sue eccezionali capacità amatorie che cominciano con le impressionanti dimensioni del suo pene. Uno degli amici con cui ha fatto una vacanza a Portorico disse una volta che Basquiat, volendo, avrebbe potuto portarlo avvolto intorno al collo come una stola: appariva enorme, massiccio, non circonciso e non perdeva occasione di mostrarlo; lo usava, aggiunge l'amico, "come un pescatore la sua esca". Le sue innumerevoli amanti vanno dalle donne mature alle ragazze giovanissime, in almeno un'occasione si tratta di un'adolescente di quattordici anni. Durante un party accadde per esempio che sei donne sedute allo stesso tavolo scoprirono di essere state tutte in qualche modo coinvolte in un'avventura più o meno lunga con Basquiat. In un'altra occasione una delle sue amanti, guardando in Tv la "vernice" di una mostra, si rese conto che una delle donne presenti indossava un vestito che lei aveva lasciato a casa di Jean-Michel quando il loro rapporto s'era interrotto.

Una delle relazioni destinate alla celebrità retrospettiva è quella con Madonna nel 1982, quando lei è ancora una piccola cantante in cerca di notorietà. I due sono assolutamente diversi, mentre stanno insieme lui continua la sua solita vita: molta droga, a letto fino al tramonto, una frenetica attività artistica alternata a periodi di inerzia assoluta. Anche Madonna continua la sua vita, meritandosi il nomignolo di "mostro aerobico": si alza presto al mattino, fa voga, va a correre, telefona al suo agente, mangia solo cibi indicati dai dietisti, raramente o mai si droga. Sono due ragazzi in cerca di celebrità, dirà uno dei testimoni, ma è la sola cosa che abbiano in comune. Una delle principali preoccupazioni di Madonna è di avere rapporti sicuri con Jean-Michel, "safe sex" come dicono gli americani. Quando vanno insieme in California, Madonna passa buona parte del giorno di Natale a telefonare a una farmacia dopo l'altra in cerca di chi faccia consegne a domicilio. Vuole comprare dei preservativi e a quanto pare è difficilissimo: le farmacie o sono chiuse o si rifiutano di fare una consegna per un importo così piccolo. Alla fine ne trova una disposta a farlo ma deve ordinare una confezione da grossista, duecento dollari di merce. Un rapporto del genere non può durare, infatti non dura. È lei a prendere l'iniziativa di rompere, agli amici comuni dice che non può più resistere agli orari assurdi di Jean-Michel, al suo continuo drogarsi. Un giorno semplicemente sparisce dalla circolazione, troncando un rapporto che è cominciato e finisce senza particolari emozioni. Due giorni dopo, guando Madonna torna nel loft a prendere le ultime cose, apre la porta con la chiave che ha conservato e trova Jean-Michel a letto con una nuova ragazza. Ufficialmente Basquiat non ha mai avuto figli, anche se sono circolate voci che gli attribuiscono qualche paternità sia a New York che in California. Si sa per esempio che intorno alla metà degli anni Ottanta una ragazza molto giovane andò un giorno da lui a chiedergli quattrocento dollari perché era incinta di lui e voleva abortire. Jean-Michel, capace di gesti della più insensata generosità, in quel caso non cede: "Aspetta" continua a ripeterle, "aspettiamo". Desidera avere un figlio e sospetta che la ragazza voglia interrompere la gravidanza perché lui è nero e le ripugna mettere al mondo un mulatto. La ragazza alla fine abortisce dando però una spiegazione diversa: sicura che Jean-Michel sia pazzo, dice che non vuole far nascere una creatura mentalmente tarata. Un'altra delle sue amanti ha rilasciato a Phoebe Hoban, autrice di una biografia dell'artista, una descrizione sommaria del suo "modus amandi": "Jean-Michel ha cominciato a strofinarsi contro di me in maniera molto sexy poi mi ha detto "andiamo di sopra". Mi ha spinto contro una porta infilandomi una mano sotto la gonna e ha sussurrato: adesso ti faccio venire. Aveva un corpo molto bello, senza nemmeno un pelo. Era un ottimo amante che andava subito al sodo, tagliando tutti i giochini preliminari". Una delle sue tante ragazze disse una volta: "Nel periodo in cui siamo stati insieme mi ha coperto di regali e mi ha fatto fare viaggi da favola ma, per quanto ne so, non ha mai imparato davvero ad amare". È molto probabile che sia la verità. Jean-Michel era troppo occupato dai suoi immensi problemi per potersi permettere il lusso di pensare anche a quelli degli altri.

Anche la forsennata dissipazione di grandi somme di denaro, guadagnato con facilità irrisoria, lo caratterizza. Ogni volta che si sposta in città o viaggia, Jean-Michel si riempie le tasche di banconote. Una volta che sta partendo per l'Europa con due accompagnatori rischia di perdere il volo perché vuole pagare in contanti (non ha mai posseduto una carta di credito, il solo documento in tutta la vita è stato il passaporto). Pagare in contanti a New York desta sempre qualche sospetto; quel giovane nero con gli occhi spiritati, vestito con un lusso eccentrico, insospettisce l'impiegata al punto che si mette a controllare le banconote una per una. Basquiat compra sempre in gran numero le cose di cui ha bisogno o voglia: tre o quattro televisori, tre registratori, quattro o cinque cuffiette per la musica, quattro paia di scarpe da basket. Una volta rientra in casa seguito dal garzone delle consegne che porta gli scatoloni di un nuovo gigantesco impianto stereo; gli fa vedere dove va messo l'impianto, poi comincia a gridare con la petulanza di un bambino: basta, adesso non voglio più niente, più niente. Con i cibi e i dolci succede lo stesso, ne riempie il frigorifero che poi non apre più per giorni, fino a quando bisogna buttare tutto nella spazzatura. Ha un atteggiamento simile anche con la droga che compra per sé e per gli amici e che poi resta sparsa nello studio, in camera da letto, sulle mensole del bagno. In certi periodi arriva a spendere fino a cinquecento dollari (un milione di lire) al giorno. Accade più d'una volta che affitti una limousine sulla quale carica un paio di amici per poi mettersi a girare tutta la notte, dando all'autista ora una meta ora un'altra, senza sapere bene dove andare. Un amico disse di lui: "Era l'emblema stesso della solitudine. Non c'è niente di più triste di una bella limousine e nessun posto dove andare". Di punto in bianco

Basquiat s'innamora degli abiti di Armani. Li compra a due o tre alla volta, spendendo fortune e se li mette per dipingere, sicché già alla fine della prima seduta sono tutti schizzati di vernice. Un'altra volta mentre viaggia in treno tra l'Italia e la Svizzera crede d'aver perso uno degli stivali che s'è tolto poco prima. Sono un paio di calzature magnifiche che gli piacciono molto. Stizzito dal contrattempo prende l'unico stivale rimasto e lo lancia dal finestrino. Pochi chilometri dopo salta fuori l'altro da sotto un sedile e lui gli fa fare la stessa fine del primo. In un'altra occasione sale su un taxi a Saint-Moritz e all'esterrefatto autista che gli chiede dove vuole andare, risponde: a Firenze. Quando s'innamora dei vini francesi cerca di farsi una cultura enologica. Ritenendo di saperne abbastanza va dal miglior vinaio di New York e chiede al capocommesso: "Quante bottiglie di Mouton del 1945 si possono comperare con mille dollari?". Si potrebbe continuare perché l'antologia degli aneddoti sul suo pazzesco rapporto con il denaro è sterminata: una leggenda alimentata dagli amici e dai nemici, da coloro che credevano di nuocergli e da quelli che nella sua dissipatezza videro il complemento pratico al disprezzo verso la società dei consumi che trapela anche dalle sue opere. Quale che sia la verità non c'è dubbio che nel suo comportamento ripetitivo e ostentato, volutamente irritante, c'è una forte componente di teatro e di recitazione. Jean-Michel era perfettamente consapevole, droga a parte, dell'effetto che le sue costose messe in scena producevano sugli altri. Un mercante d'arte racconta di essere salito una volta nel suo appartamento-studio e di averlo trovato a cuocere delle omelette al caviale mentre l'impianto stereo diffondeva a tutto volume musica lirica italiana e una bella bionda si stirava nel letto coperta solo dal lenzuolo. Commenta il mercante: "Sono certo che il mascalzone sapeva perfettamente d'aver organizzato una scena perfetta per un possibile film intitolato "Il pittore"".

Tra i vari idoli di cui Jean-Michel Basquiat coltiva l'immagine il più importante è stato certamente Andy Warhol, un artista molto noto anche in Europa ma di cui non sempre si valuta l'influenza che ha avuto negli Stati Uniti. Warhol resta il pittore che più di ogni altro ha saputo incarnare la cultura contemporanea con le sue opere, alcune delle quali celeberrime, soprattutto con il modo di vivere, le stravaganze, l'ingegno con il quale ha applicato alla creazione artistica le procedure di "fabbricazione" e i metodi pubblicitari dei prodotti industriali. Nella sua autobiografia ha scritto che avrebbe voluto una tomba con una lapide completamente bianca, senza nome né date, al massimo una parola: "Figment", vale a dire finzione, invenzione. Di lui s'è detto che in un'epoca laicizzata e senza più Dio nella quale cresce il bisogno di nuovi santi, ha cercato di diventare uno di questi. Basquiat lo ammirava al punto da tentare di imitarlo. Warhol, per esempio, non fissava mai direttamente il suo interlocutore, sembrava piuttosto guardare attraverso di lui con il suo volto immobile, come di pietra o di cera, dal pallore cadaverico. Jean-Michel comincia a comportarsi nello stesso modo con i suoi interlocutori. Nonostante lo aiuti lo smarrimento nello sguardo provocato dalla droga, il tentativo di imitazione è così plateale che molti ridono di lui. Nel 1983 Jean-Michel riesce ad esaudire il sogno della sua vita diventando il "protégé" di Warhol, il suo collaboratore, l'unico nero che abbia per lui un ruolo significativo. Fa da tramite il gallerista e mercante svizzero Bruno Bischofberger con l'idea, piuttosto astuta, che i due potrebbero creare insieme alcune opere. Warhol fa mostra di non avere una gran voglia di mettersi con Basquiat, nonostante la sua fama sia un po' in declino rispetto al momento di picco. Può anche darsi, data la sua nota avarizia, che si sia trattato di una finta per far salire il prezzo della collaborazione.

Molti si sono chiesti se Basquiat e Warhol siano stati anche amanti. Il parere prevalente è che tra di loro non ci sia mai stato niente di esplicitamente fisico, anche se si è trattato di un rapporto con una forte componente morbosa. A Warhol tra l'altro piace più assistere ad attività erotiche che non praticarle, in lui è forte la spinta voyeuristica. Più d'una volta incontrando Jean-Michel gli chiede: allora, quante volte sei venuto stanotte? In un'altra occasione dice che il fascino esercitato da Basquiat sulle donne dipende sicuramente dalle dimensioni del suo attrezzo. Usa un termine Yiddish diffuso nello slang newyorkese: "Jean-Michel has a big shmack". Dopo molte discussioni e una lunga trattativa, Warhol alla fine accetta di affittare a Basquiat il suo loft su due piani, al numero 57 di Great Jones Street, per il canone (molto alto) di quattromila dollari al mese. A Jean-Michel l'appartamento piace più per il fatto che appartiene a Warhol che non per la sua collocazione. Una nota sul diario di Warhol, in data 5 settembre 1983, chiarisce anche troppo l'ambigua natura del rapporto: "Ha chiamato Jean-Michel, voleva fare un po' di chiacchiere filosofiche, è arrivato da me e abbiamo parlato, ha molta paura che la sua celebrità sia un po' come una meteora. L'ho rassicurato dicendogli di non preoccuparsi, che non sarà così. Poi però mi sono spaventato, perché ha preso in affitto il nostro appartamento in Great Jones e mi sono chiesto che cosa succederebbe se davvero lui fosse una meteora e non avesse più i soldi per pagarmi". Non si può escludere che Warhol, maestro d'ogni finzione, mentisse anche con il suo diario. Se pure così è stato, l'annotazione è rivelatrice della natura dell'uomo e comunque la faccenda dell'affitto finisce davvero per creare qualche problema. Nel dicembre dello stesso anno Warhol scrive: "È venuto Bruno (Bischofberger) e ci ha fatto diventare matti. Non ha portato i soldi dell'affitto di Jean-Michel. Più tardi ho chiamato Jean-Michel per domandarglieli e poi ho avuto un litigio con Jay perché gli ha dato il mio numero di casa. Gli ho gridato se era uscito di testa, voglio dire sapeva benissimo che non mi piace che Jean-Michel mi arrivi in casa, è un drogato e non ci si può fidare di lui". Così stavano le cose. La collaborazione dura più o meno un paio d'anni (1984-85), i due artisti dipingono alcune opere, ognuno dei due aggiungendo qualcosa alla tela iniziata dall'altro; c'è anche una variante a tre quando alla coppia si aggiunge Francesco Clemente. Il 2 ottobre 1984 Warhol scrive: "Jean-Michel è venuto nello studio per dipingere, ma invece s'è messo a dormire sul pavimento. Buttato per terra sembrava proprio un barbone. Poi l'ho svegliato e ha fatto due capolavori, veramente grandi". Nemmeno questo rapporto può durare, infatti bruscamente finisce. Bastano alcune critiche negative per far capire a Warhol che non gli conviene più "proteggere" Jean-Michel e nell'autunno del 1985 i due si separano. Il mondo newyorkese

dell'arte si divide sulle ragioni della rottura. Una delle opinioni più diffuse è che Warhol, dotato di un solido senso degli affari, è preoccupato delle orribili condizioni in cui l'eroina ha ridotto Jean-Michel e non vuole in alcun modo essere coinvolto nella sua prevedibile fine.

L'abuso di eroina sta distruggendo Basquiat. Comincia a perdere i denti mentre la sua faccia si copre di pustole; anche l'umore è influenzato dall'implacabile opera di distruzione con continui alti e bassi, momenti di depressione e di apatia alternati a stati d'animo aggressivi durante i quali grida rinfacciando a Warhol di sfruttarlo a proprio vantaggio. Alla fine di queste scenate in genere si vergogna e cerca di riparare esagerando in gentilezza. Negli ultimi tempi Basquiat si presenta allo studio di Warhol a fine pomeriggio, digiuno dal giorno prima, fumando uno dei suoi enormi spinelli. Comincia subito a dipingere completando il lavoro che Warhol ha iniziato; lavora contemporaneamente su più tele appoggiate sul pavimento. Il suo aspetto è orribile, uno degli assistenti di Warhol esce per andargli a comperare qualcosa da mangiare. Sbocconcella un sandwich senza smettere di dipingere. Anche se per Basquiat l'approvazione e la stessa presenza di Warhol sono importantissime, nemmeno questo basta a salvarlo dalla sua furibonda autodistruzione. Warhol non fa nulla per aiutarlo a liberarsi dalla droga o quanto meno a diminuire le dosi. Forse lo ritiene inutile e probabilmente ha ragione, resta che non si proverà mai. Forte solo d'un quasi magico istinto pittorico, Basquiat procede verso la propria rovina. Dirà di lui il suo amico Keith Haring: "Jean-Michel dovette vedersela col problema di essere un giovane prodigio, che è una specie di finta santità. Allo stesso tempo però dovette convivere con il proprio ribellismo e naturalmente con tutte le tentazioni indotte dalle tonnellate di denaro da cui venne coperto". In poche parole sono gli elementi ai quali Basquiat finirà per soccombere. Keith Haring lavora in modo molto diverso è anche il suo temperamento, il suo livello intellettuale, il senso che dà al proprio lavoro. Con Basquiat ha in comune solo la città, New York, che per entrambi non è un semplice luogo di residenza, uno sfondo, ma un habitat totale, uno strumento. I due frequentano gli stessi club, vedono le stesse persone, condividono inizialmente le stesse collettive (Times Square Show, New York-New Wave) e almeno uno dei mercanti, quel Tony Shafrazi che aveva cominciato anche lui come autore di graffiti ma poi era finito sui giornali per aver sfregiato "Guernica" di Picasso disegnandoci sopra con lo spray le parole "Kill Lies All". Quando Haring comincia a fare i suoi graffiti si capisce subito che c'è qualcosa che lo rende diverso dagli altri. Non si distingue solo per i motivi e i contenuti ma anche per il modo di fare. Mentre tutti lavorano di notte, lui fa i suoi disegni di giorno; nelle stazioni della metropolitana utilizza i riquadri neri vuoti, pronti per accogliere i manifesti pubblicitari. Sul fondo nero, Keith disegna in bianco con un gessetto; in un minuto o poco più riempie lo spazio con bimbi raggianti (o radianti, nel senso della radioattività), cani, dischi volanti, piramidi, serpenti, arti umani che si trasformano in serpenti. Topolino e sesso, soprattutto sesso, una figura su due fa esplicito riferimento al sesso. Il suo linguaggio visivo, infantile, intriso di riferimenti sessuali, fa trasparire in modo commovente i suoi turbamenti, i legami con i traumi, le fantasie, i timori dell'adolescenza. Disegna Brooke Shields seminuda ma con un robusto fallo tra le gambe, decora di piccoli falli puntati in ogni direzione gli spazi tra una figura e l'altra. Sono squarci aperti sulla sua immaturità, confessioni, aperture sulle sue tendenze omosessuali, e in qualche caso non riescono a essere più di questo. In altri casi però i suoi motivi ricorrenti superano i confini della psicologia, trasformando predilezioni e angosce private in una vera denuncia. La fabbrica di Jeans Chardon tappezza New York di manifesti che mostrano il volto di una ragazza mentre abbraccia un uomo - con indosso quei jeans - all'altezza del pube. Haring comincia sistematicamente a cancellare su ogni manifesto la lettera "C", trasformando così Chardon in "Hardon" (hard-on, erezione) e rendendo in questo modo esplicita l'ipocrita allusione fellatoria dell'immagine. Haring è riuscito spesso a superare le sue private ossessioni e a farle coincidere con le inquietudini di un'intera generazione: Aids, razzismo, incubo mediatico, minaccia nucleare, degrado urbano.

Basquiat è un eccentrico traumatizzato dal successo, Haring è più ingenuo, uno di quegli americani dalla forte impronta idealistica, la parte migliore del paese. Anche lui deve però imparare ad amministrare il proprio talento. Si fa filmare mentre esegue a velocità fulminea un disegno, vestito con jeans, giubbotto e scarpe da basket, una tenuta che agevola la fuga nel caso che arrivi la polizia. Imbrattare le stazioni della metropolitana è proibito e ancora nessuno sa che quei disegni rappresentano una nuova forma di arte. Qualche volta non riesce a fuggire, o non vuole farlo, e allora si lascia arrestare e fotografare in manette perché un piccolo martirio accresce la sua popolarità fra i giovani. La capacità di elaborazione intellettuale di Haring, la sua consapevolezza sul momento che New York e gli Stati uniti attraversano è molto superiore a quella di Basquiat. Come Jean-Michel anche lui ama Burroughs e Warhol, Basquiat agisce però d'istinto, mosso da un'energia creativa cieca e fortissima, Keith elabora, progetta, cerca di razionalizzare il suo lavoro. È indicativo che scelga come proprio motto una frase di Louis Pasteur: "Nel campo delle osservazioni, il caso o la fortuna favoriscono solo la mente più preparata". Keith Haring si fa continue domande sul suo lavoro, si stupisce che ci siano artisti che continuano a lavorare: "Come se non fosse stata inventata la cinepresa, come se non avessero mai sentito parlare di aerei, computer, e nastri video, come se Warhol non fosse mai esistito". Al giornalista che una volta gli chiede guali siano i modelli della sua attività, risponde: Picasso, Warhol e "Life Magazine", una terna solo all'apparenza male assortita e invece rivelatrice di un orizzonte nel guale si mescolano la cultura consolidata e l'informazione, l'arte nel senso classico e la grande comunicazione. Anche in questo caso ha trovato un motto appropriato in una frase di Dubuffet: "Ogni nozione obsoleta di bellezza che fa appello solo alle élites dovrebbe essere cancellata". Keith disegna ovunque capiti, dalle stazioni della metropolitana alle gallerie dell'East Village. Si rifà spesso ai modelli della cultura primitiva perché vuole rendere l'arte fruibile da chiunque e sa che il linguaggio del XXI secolo, cioè il linguaggio di massa nella società planetaria della comunicazione, si avvarrà sempre di più delle immagini, della

grafica, della riduzione a icona di un numero crescente di concetti e d'informazioni. Il linguaggio grafico, sostiene, è la chiave di volta per la società dell'informazione prossima ventura. Nella società industriale sviluppatasi nell'Ottocento era necessario saper "leggere e scrivere", nel XXI secolo bisognerà saper trasmettere e comunicare. Intuizioni che si stanno rivelando profetiche, anche se a Keith sono utili per sistemare in modo razionale il suo talento, il gusto, la fantasia. Resta che la ricerca intellettuale accompagna il suo lavoro con una tale costanza da spingerlo ad autodefinirsi ironicamente "workaholic", drogato del lavoro.

Anche il suo senso degli affari è più sviluppato di quello di Basquiat. Quando arrivano prima la grande notorietà poi il vero successo, Haring comincia a gestire in proprio un'organizzazione che commercializza magliette, diari, copertine e manifesti con i suoi disegni, come fanno le grandi "corporations", da Walt Disney alla Coca-Cola. In pochi anni accumula una vera fortuna che, dopo la sua morte, viene gestita da una fondazione con il suo nome. Se Jean-Michel è devastato dall'eccesso di droga, il lato eccessivo di Keith è la sua galoppante omosessualità. Haring non si limita a convivere con il suo amico del momento, cosa sulla quale nessuno al mondo ha più nulla da dire; frequenta e anima, in locali diventati famosi, come il Paradise Garage e il Palladium, feste gay che durano non ore ma giorni, e nelle quali può succedere e si trova di tutto, compresa l'elevata probabilità di prendersi l'Aids. Alcuni suoi lavori, soprattutto del primo periodo, sono gremiti di figure intente a copulare e a masturbarsi "en masse". I suoi celebri party dove ogni attività sessuale diventa lecita sono la realizzazione pratica di quelle fantasie covate a lungo. Ma anche se non si tiene conto delle orge di gruppo immaginate o praticate, una sessualità morbosa, inquieta, mai placata resta la sua caratteristica costante. Per Keith le attività legate al sesso, quali che siano, si mescolano continuamente agli incubi della contemporaneità, alle sciagure collettive, alle mostruosità cibernetiche. Il suo anno di grazia è il 1985, quando partecipa a quattro mostre molto importanti: a New York ha un'esposizione di sculture alla galleria Castelli in Green Street, e un'altra di opere che raffigurano mostruose fantasie alla galleria Shafrazi; ci sono poi una personale al museo d'arte contemporanea di Bordeaux, e una partecipazione alla Biennale di Parigi. L'anno dopo comincia ad aprire, negli Stati Uniti e fuori, i suoi Pop Shop nei quali si vendono i prodotti con il suo marchio. Ma il 1986 è anche l'anno in cui, con parecchio anticipo su ciò che sta per accadere, Haring va a dipingere uno dei suoi racconti figurati sul Muro per eccellenza, quello di Berlino: cento metri di murale con una serie ininterrotta di figure, una striscia di creature inanellate le une nelle altre, un vero messaggio politico. Torna in Europa anche nel 1987 (Finlandia, Belgio) ed è l'anno in cui apprende di essere malato di Aids, un referto che equivale a una sentenza di morte imminente. Il primo impatto è terribile, tutta la sua angoscia è racchiusa in un disegno dal titolo "Weeping Woman", donna in lacrime, il più drammatico che abbia mai fatto. Ha appena compiuto trent'anni e gliene restano poco più di due da vivere, eppure reagisce, anzi per certi aspetti intensifica le sue attività, arriva fino a Tokyo a inaugurare uno dei suoi negozi, organizza e anima laboratori (workshops) per ragazzi, dipinge enormi murali a Chicago, Atlanta, Washington D.C. Si spinge fino a Pisa, dove dipinge un lungo murale che sarà, anche dal punto di vista cromatico, uno dei più elaborati, collabora con il Comune di New York a creare i manifesti per una campagna che promuove l'alfabetismo e l'educazione civica. Il suo impegno più importante in quest'ultimo periodo è però il lavoro che esegue in collaborazione con William S. Burroughs. Si chiama "Apocalypse", consiste in una serie di serigrafie miste di poesia e disegno in cui viene raffigurata e descritta la fine del millennio cristiano e l'inizio di un nuovo paganesimo. Nella presentazione Burroughs torna sul concetto d'una ormai imminente realtà virtuale scrivendo: "Quando l'arte abbandona la cornice e la parola scritta abbandona la pagina - e non solo la fisicità della pagina e della cornice, ma pagina e cornice come categorie prestabilite - siamo di fronte a una nuova descrizione fondamentale della stessa realtà, alla realizzazione liberale dell'arte". Fino alla fine Keith cerca di diffondere la consapevolezza dei pericoli dell'Aids e le misure per evitare il contagio. C'è un certo eroismo civile in questo suo comportamento, lui sa di essere già condannato. Soccomberà al male a New York, il 16 febbraio 1990.

Quando Haring muore, Basquiat è già scomparso da due anni. Il suo ultimo periodo, al contrario di quanto accade per Keith, è penoso. La sua decadenza fisica suscita imbarazzo tra gli amici: i denti traballano, il viso è coperto di pustole, il naso è bucato, spesso vomita, non sapendo più dove infilare l'ago si "buca" sulla mano, sulle caviglie, nel collo. Negli ultimi tempi ha cominciato a drogarsi con le "speedballs", le micidiali miscele di eroina e cocaina che hanno ucciso John Belushi. Al decadimento fisico s'accompagna quello comportamentale e creativo. Gli scatti d'umore e i capricci che erano stati parte del suo inquietante carisma sono diventati patetici tic di un trentenne precocemente invecchiato. Si fa vedere poco in giro; se ne sta per lo più chiuso in casa senza dipingere, senza leggere, senza fare niente. Per le ultime mostre prepara quadri piccoli, fatti apposta per i collezionisti da salotto, lontanissimi dall'aggressiva, bruciante creatività dei primi anni. Ma per uno di quei paradossi che talvolta accadono, al decadimento si accompagnano ancora guadagni molto alti. Uno dei suoi collaboratori calcola che al culmine della sua fama Jean-Michel sia arrivato a quadagnare cinquantamila dollari a settimana, più o meno quattrocento milioni di lire al mese, cinque miliardi all'anno. Il 22 febbraio 1987 Andy Warhol muore nell'ospedale dove è stato ricoverato per un banale intervento alla cistifellea. I funerali si celebrano a Pittsburgh e Basquiat, molto scosso dalla notizia, viene pregato di non partecipare. È più di un'offesa, è il segno doloroso, drammatico, del crescente rifiuto che lo circonda e al quale reagisce con la stessa asprezza dei bei tempi che ora però nessuno è più disposto ad accettare. Passa alcuni mesi a Parigi come un pazzo, rientra negli Stati Uniti, a fine giugno parte per le Hawaii, da lì telefona a quella che è stata verosimilmente la sua ultima ragazza, Kelle Inman, ventidue anni, dicendole che non si droga più (non è del tutto vero e comunque beve moltissimo), che vuole smettere di dipingere per diventare uno scrittore. Rientra a New York, progetta un

viaggio in Costa d'Avorio dove un famoso sciamano con un infallibile rito magico lo libererà dalla schiavitù della droga. Il volo per Abidjan, prenotato per domenica 7 agosto, viene rinviato al 18. Le sue condizioni peggiorano continuamente, durante le ultime settimane lo vedono entrare anche più volte al giorno nella casa di un noto spacciatore dell'East Village. La sera va come al solito a passare qualche ora in un club ma si vede che è mentalmente assente, completamente "fucked up" (fottuto), come dice uno dei suoi amici. Si ritira come di consueto verso le prime ore del giorno, arranca verso la stanza da letto, s'addormenta di colpo. Kelle Inman, la ragazza che vive con lui, sa che non si sveglierà prima di metà pomeriggio e che fino a quel momento non deve preoccuparsi di lui. In una giornata molto calda, una di quelle terribili e afose giornate dell'agosto newyorkese, Kelle si rende conto che il pomeriggio sta passando e che Jean-Michel non è ancora sceso. Sale di sopra, si affaccia alla camera e lo vede profondamente addormentato, russa leggermente. In realtà Jean-Michel sta rantolando perch, è già in agonia. Un paio d'ore più tardi telefona un amico per chiedere se la sera vogliono uscire insieme. Kelle torna su a dare il messaggio e vede che Jean-Michel non è più a letto ma steso sul pavimento, addossato alla parete, con una pozza di vomito attorno alla testa. Finalmente capisce che sta succedendo qualcosa di grave, si precipita a telefonare a vari amici. Alcuni di loro arrivano immediatamente. Dalla bocca di Basquiat esce una schiuma rossastra, i tentativi affrettati e goffi di rianimarlo non servono a niente. Quando l'ambulanza arriva sono le 7 di sera, gli infermieri lo intubano e lo trasportano a tutta velocità all'ospedale, dove però arriva morto.

I funerali si tengono cinque giorni dopo al Green-Wood Cemetery di Brooklyn. Dopo tutto il caldo che c'è stato, quel giorno piove, un'acqua tiepida che inzuppa la terra arida e gli abiti. Anche se il padre di Jean-Michel ha invitato solo pochissimi amici c'è comunque un'aria imbarazzata e frettolosa e di quei pochi alcuni vanno via prima che la cerimonia sia finita. Matilde, madre dell'artista, si avvicina a Vrej Baghoomian, l'ultimo gallerista di suo figlio, per ringraziarlo del suo aiuto. Appena Gerard si rende conto di quanto sta accadendo s'avvicina per proibire a sua moglie di avere contatti con lui. Cose che succedono e non solo agli artisti molto famosi. Prima ancora che la bara venga calata nella fossa, già cominciano le liti sull'eredità.

IX - Italiani come noi

Qualche anno fa lo scrittore francese Georges Perec scrisse (con Robert Bober) un libro su un'isoletta della baia di New York che si chiama Ellis Island e disse che, parlando di isole, non si potrebbe immaginare niente di più minuscolo. Eppure su quelle poche centinaia di metri quadrati si è consumato uno dei più intensi drammi della modernità perché Ellis Island è stata, a partire dal 1894, il collo di bottiglia attraverso il quale è dovuta passare la maggior parte di coloro che volevano mettere piede nel Nuovo mondo. Secondo Perec, "Ellis Island è stata una specie di fabbrica per la confezione di americani, un luogo per trasformare gli emigranti in immigrati, una fabbrica in stile americano, rapida ed efficiente come uno stabilimento per le salsicce di Chicago. Si infilava da una parte un irlandese o un ebreo ucraino o un italiano delle Puglie e dall'altra - dopo vaccinazione, disinfestazione, esame degli occhi e delle tasche - usciva un americano bell'e fatto". Nel suo romanzo "Ragtime", E. L. Doctorow mette in evidenza un altro aspetto di quell'isola: "La maggior parte degli immigrati provenivano dall'Italia e dall'Europa orientale. Venivano portati con delle lance a Ellis Island. Qui, in una specie di deposito umano curiosamente ornato, in mattoni rossi e pietra grigia, gli facevano la doccia, li etichettavano e li facevano aspettare seduti su panche dentro una specie di pollaio...".

Oggi Ellis Island è ufficialmente un museo, si raggiunge con una mezz'ora di traghetto dal Battery Park, estremità meridionale di Manhattan. Nella realtà non è un museo perché l'idea di raccolta ben ordinata, raffreddata da un metodo rigoroso, che la parola "museo" racchiude non si addice alle sale e ai giardini dell'isola, agli edifici, alla scelta documentaria, ai pannelli, alle tracce che sono state lasciate. Per qualche anno, piccola curiosità, uno degli interpreti fu il giovane Fiorello La Guardia, il futuro leggendario sindaco di New York. Per pagarsi gli studi svolgeva quel lavoro a Ellis Island, interrogando in tre lingue: italiano, tedesco e croato, con uno stipendio di 1.200 dollari l'anno. Ellis Island è stata inaugurata nel 1894 e chiusa nel 1954. In sessant'anni sono passati da queste sale quasi venti milioni di persone, con punte di cinque-diecimila al giorno. La maggior parte veniva dall'Europa dell'Est e del Sud. la maggioranza degli europei del Sud erano italiani. Una tale massa di individui voleva dire che ogni giorno, per migliaia di volte, dovevano essere ripetute parole, gesti, domande. In una sezione chiamata "Silent voice" sono rimaste le seggiole, i tavoli, gli attaccapanni, le targhe, gli strumenti medici, le valigie, gli abiti, i cartelli così come sono stati ritrovati dopo l'abbandono degli edifici e prima che il museo venisse organizzato. Nemmeno la polvere è stata tolta, né la fioritura verde delle muffe o le rotture, gli squarci: prende alla gola il senso d'un tempo di colpo interrotto, il palpitante disordine che contraddice la parola museo e richiama invece l'ombra della vita che molti anni fa appartenne a questi oggetti flagellati. È come esplorare un relitto, come scendere nelle viscere di un vascello naufragato. Ellis Island ha anche un'altra faccia. Come in ogni procedura che tende a organizzare o a selezionare moltitudini di individui, anche qui la routine confinava spesso con una brutalità che poteva manifestarsi in cento modi: l'ostilità mascherata da impazienza, lo

sfruttamento nascosto sotto un consiglio amichevole, la proposta umiliante od oltraggiosa. Poi ad aggravare le cose c'era la voglia di far presto, il desiderio umano di togliersi dagli occhi quegli straccioni sporchi, analfabeti, forse ammalati o pieni di parassiti o con tendenze criminali, o pazzi o senza una lira, molti di loro candidati alla criminalità. Il luogo di provenienza scambiato con il cognome, il cognome dalla grafia difficile o incerta tagliato a metà o anglicizzato alla bell'e meglio. Non era questa la regola, ma nemmeno l'eccezione - succedeva, semplicemente. Nel film "Il Padrino" si racconta di come i Corleone scambiarono il loro nome di famiglia con quello del luogo di provenienza. Perec racconta nel suo libro un aneddoto forse inventato, comunque perfetto: "A un vecchio ebreo russo era stato suggerito di dichiarare un nome americano, in modo che gli agenti dell'immigrazione non faticassero a trascriverlo. Il vecchio chiese consiglio alla prima persona incontrata che gli suggerì "Rockefeller". Continuò a ripetersi quel nome per tutto l'interminabile tempo in cui rimase in fila, con il risultato che quando arrivò davanti ai commissari dell'immigrazione se l'era dimenticato. Alla domanda di come si chiamasse balbettò desolato in Yiddish "Schon vergessen", I'ho dimenticato. Impassibile il commissario scrisse sul registro "John Ferguson". Una delle minacce che il filtro di Ellis Island tendeva ad arginare era il tracoma, pericolosa infezione degli occhi. Ogni giorno venivano sollevate, una per una, le palpebre di tutti i nuovi arrivati e qualche medico ebbe l'idea di usare l'allacciabottoni degli stivaletti - uno stilo metallico con un piccolo occhiello all'estremità - per far prima ed evitare il contatto diretto. L'oggetto è ancora lì, brunito dalla ruggine, si fatica a immaginare che un impiego così sbrigativo non abbia comportato traumi, umiliazioni. In genere un museo dà, quando le dà, emozioni più sfumate. Gli edifici e le sale di Ellis Island grondano invece di pathos, a cominciare dal vecchio e cadente imbarcadero dove attraccavano i traghetti degli immigrati. Fuori, nel giardino che affaccia da un lato sulla Libertà che alza la sua fiaccola e dall'altro sui grattacieli di Manhattan, c'è un lungo muro circolare fatto di pannelli di metallo. Su ogni pannello sono incisi migliaia di cognomi, seicentomila in tutto. Ho ritrovato nomi di parenti, di italiani famosi, credo che possa capitare a chiunque.

Agli albori del XX secolo gli Stati Uniti sono un paese di macchine a vapore, locomotive, aeronavi, motori a scoppio, telefoni, e di edifici di venticinque piani. Nel 1913 hanno un prodotto interno che supera quelli di Gran Bretagna, Francia e Germania messe insieme. Già prima della Grande guerra nascono le potenti società e le fabbriche da dove escono gli acciai speciali per costruzione, i nuovi ascensori sofisticati e rapidi, i palazzi altissimi che daranno a Manhattan il suo profilo. S'inaugurano molte strutture pubbliche: la Carnegie Hall, la Columbia University, il Metropolitan Museum of Art, l'Hotel Plaza, la Pennsylvania Station, il Grand Central Terminal; il ponte di Brooklyn è già al suo posto da qualche anno. Alla fine del secolo, 1898, i cinque quartieri (Boroughs) fino a quel momento separati di Manhattan, Brooklyn, Queens, Bronx, Staten Island vengono riunificati nella Grande New York. Nasce una delle prime metropoli mondiali, più vasta di Parigi, Londra, Berlino, con una popolazione che sfiora i tre milioni e mezzo di abitanti. Prima del 1880 erano arrivati soprattutto gli europei del Nord e della Scandinavia. A partire da quel momento il flusso più consistente s'inverte, adesso gli europei arrivano dall'Est e dal Sud: Italia, Russia, Grecia, la regione dei Balcani. Tra il 1882 e la Prima guerra entrano nel paese circa due milioni di ebrei. Tra il 1880 e il 1920 sbarcano quasi quattro milioni di italiani, cifre immense che cambiano il volto della città. Gli ebrei fuggono dai pogrom, gli italiani dalla miseria. Nei cento anni che vanno dal 1840 al 1940 attraversano l'Atlantico cinquantacinque milioni di europei; di questi, sedici milioni sono italiani. Nel 1950 a New York gli italiani arrivano a essere il più numeroso gruppo etnico della città, che intanto ha toccato una popolazione totale di poco inferiore agli otto milioni di abitanti.

Torniamo all'inizio del Novecento. Il paese è immenso, in gran parte ancora spopolato, le distanze sono enormi, come le possibilità che si offrono e la fatica necessaria a coglierle. Un'ondata migratoria di quelle dimensioni suscita naturalmente preoccupazioni di uguale portata. Il commissario generale all'Immigrazione Frank P. Sargent dichiara nel 1905: "Sono fortemente e interamente contrario alla politica detta delle porte aperte. È arrivato il momento in cui ogni americano che abbia a cuore il futuro della nazione deve preoccuparsi di questa poderosa ondata d'immigrati. A meno di qualche seria iniziativa, l'ondata avvelenerà o quanto meno inquinerà le sorgenti stesse della nostra vita e del nostro progresso. Ospitiamo nelle nostre città più grandi un numero enorme di stranieri fra i quali proliferano il crimine e le malattie".

Ellis Island è l'imbuto attraverso il quale la maggior parte di questi straccioni deve passare, il cancello di ferro al di là del quale si aprono i marciapiedi di New York che dicono lastricati d'oro. Nel 1910 la città ha raggiunto quattro milioni e settecentomila abitanti, due milioni dei quali nati all'estero. Gli ebrei sono concentrati soprattutto nella parte sudorientale di Manhattan (Lower East Side) e a East Harlem. Gli italiani si affollano in una diversa zona dello stesso Lower East Side che prende il nome, tra affettuoso e derisorio, di Little Italy. L'undicesima circoscrizione, corrispondente più o meno a quell'area, ha una densità di popolazione di ottocento abitanti per acro, una delle più alte del mondo, superiore a quella di Bombay. Little Italy oggi è scomparsa, lasciandosi dietro solo una fila di ristoranti, pochissimi dei quali davvero italiani. I suoi confini erano più o meno Houston Street a nord, Canal Street a sud, la Bowery a est e Broadway a ovest. Un quadrilatero dentro il quale gli esperti distinguevano le strade dalla concentrazione regionale prevalente: napoletani e calabresi intorno a Mulberry Street, siciliani verso Elizabeth Street. Questi uomini lavorano come manovali, costruiscono strade, scavano le linee della metropolitana, tirano su i grattacieli, raccolgono le immondizie rimpiazzando gli irlandesi e i negri che li hanno preceduti. Per molti anni l'ignoranza estrema, la mancanza di specializzazione, il pessimo inglese sovrapposto a fatica a un italiano altrettanto cattivo, una religiosità fatta di riti chiassosi che sembrano superstizioni anche ai cattolici irlandesi, li tagliano fuori da ogni possibilità di miglioramento. Neanche quando i figli dei primi arrivati cominciano a frequentare le scuole l'esclusione

s'attenua, perché sono quasi sempre scuole cattoliche, quindi lontane dal sistema scolastico nel quale si prepara la classe dirigente del paese. Nella Centoquindicesima Strada est, nel cuore di Harlem, c'è una chiesa italiana che è stata a lungo studiata dagli antropologi. Si chiama Our Lady of Mount Carmel, Nostra Signora del Carmine e per molti anni ha ospitato e sorretto la religiosità primitiva che gli immigrati portavano con sé. I sacerdoti che la custodiscono sono cordiali e disponibili e l'edificio si può visitare anche nei giorni in cui è chiuso al culto (ingresso: 448, Centosedicesima Strada est). La chiesa è stata per molto tempo motivo di divisione tra le due più grandi comunità cattoliche di New York, gli irlandesi e gli italiani. Gli irlandesi rimproverano agli italiani varie cose, non ultima quella di essere sudditi di un regime politico che, dopo il 20 settembre 1870 (presa di Roma), aveva reso il papa "un prigioniero entro la cerchia delle mura leonine". Per un altro verso criticavano con asprezza anche maggiore un modo d'intendere il cattolicesimo che giudicavano "molto vicino al paganesimo". Nel suo studio "The Madonna of 115th Street" l'antropologo Robert A. Orsi riferisce il fatto piuttosto impressionante che fino a qualche decennio fa, durante la festa della Madonna (16 luglio), si usava trascinare alcune donne fino all'altare facendogli leccare il pavimento con la lingua. Una pratica giudicata rivoltante. Altri cattolici, compresi i polacchi che rappresentano una consistente comunità, erano anche disturbati dalla religiosità italiana che si svolgeva prevalentemente in strada, con processioni, feste chiassose, un'allegria scomposta, balli e grandi banchetti. La loro critica era che in una società protestante e puritana una religiosità così esteriore rischiava di mettere in ridicolo il cattolicesimo, alimentando la diffidenza dei protestanti. In questo modo la comune fede, che avrebbe dovuto avvicinare le due o tre etnie che in maggioranza la praticavano, diventava invece un altro fattore di divisione. La chiesa del Carmine è piuttosto bella e ben decorata. Il poco che resta oggi delle tradizioni passate ha quasi esclusivamente un connotato turistico. Anche di Little Italy rimane ben poco, la sua connotazione è volutamente costruita su elementi "etnici" più che culturali: negozi che vendono cibi tradizionali, le foto di Mussolini e di Sophia Loren come santi protettori, un orizzonte che sembra rinchiuso nell'umile trilogia pizza-pastacappuccino, con i "buttadentro" dei ristoranti che invitano dal marciapiede con i gesti e le piroette dei pazzarielli di una volta. Nonostante i tremendi handicap di partenza, gli italiani d'America sono riusciti a diventare anche loro classe dirigente. Giudici, senatori, governatori, sindaci, professori d'università, grandi professionisti, noti scrittori, registi affermati, brillanti attori, i nomi di coloro che sono arrivati al vertice dopo una selezione massacrante compaiono su tutti i giornali del mondo - sono gli italoamericani che contano. Mentre mi trovavo a New York a preparare questo libro ho assistito a un episodio che vale la pena di riferire. Per una singolare coincidenza si sono concentrati in due giorni tre eventi centrali sull'Italia e gli italiani. Alla New York Historical Society si è aperta una mostra su "Cinquecento anni d'immigrazione negli Stati Uniti" - trasparente riferimento al padre di tutti gli immigrati, Cristoforo Colombo. Il museo Guggenheim ha dedicato la sua rotonda centrale a una grande personale di Francesco Clemente. Una delle più importanti gallerie pubbliche, la P.S.1 a Brooklyn, ha ospitato "Minimalia", una vasta rassegna delle avanguardie artistiche italiane curata da Achille Bonito Oliva. Alla mostra sull'immigrazione erano presenti al completo i maggiorenti della comunità italoamericana di New York. Nessuno di loro ha partecipato invece in forma ufficiale alle vernici di "Minimalia" o di Francesco Clemente. È come se i nipoti e i pronipoti di quelli che erano sbarcati a Ellis Island coperti di stracci soffrissero ancora di quella lontana ferita. È come se nessuno di loro fosse in grado di estendere il suo senso d'appartenenza alla cultura, all'intraprendenza, alla modernità del paese d'origine, con il quale sussistono così profondi legami. Continua forse a prevalere il risentimento o la paura o l'estraneità nei confronti di un territorio sconosciuto di cui i giornali americani danno generalmente un'immagine negativa fatta di disordini, scioperi, criminalità, governi litigiosi ed effimeri. È come se le tante piccole italie delle origini, fatte di famiglie, cibi, santi patroni, canzoni, dialetti, non fossero mai riuscite a diventare una sola Italia, una grande democrazia, uno dei paesi più industrializzati del mondo.

Caleb Carr è l'autore di un ottimo thriller ambientato nella New York a cavallo fra i due secoli. S'intitola "L'alienista" ed è un romanzo di fantasia, basato su un accurato sfondo documentario. Ecco la descrizione di un alloggio popolare (tenement) abitato da immigrati italiani: "I Santorelli vivevano sul retro di un caseggiato popolare a pochi isolati da Canal Street. Case come quella erano state dichiarate illegali nel 1894, ma nella legge c'era una clausola per cui, con minime migliorie, era permesso continuare ad abitare gli edifici già esistenti. Inutile aggiungere che, se le case che davano sulla strada erano buie, malsane e pericolose, gli edifici più bassi, costruiti alle loro spalle al posto di un cortile che avrebbe potuto se non altro dare un po' più d'aria e di luce al palazzo, erano mille volte peggio... L'appartamento era composto da due stanze prive di finestre, eccezion fatta per alcune feritoie aperte nei muri in ottemperanza alle nuove norme sulla ventilazione delle abitazioni. I Santorelli avevano affittato una delle due stanze a un'altra famiglia di siciliani per cui in sei - genitori e guattro figli - vivevano in uno spazio di circa tre metri per cinque. Un paio di secchi piazzati negli angoli fungevano da servizi igienici." In una cronaca giornalistica dello stesso periodo ricostruito da Caleb si parla di "stanze dall'aria stagnante, impregnate da un forte odore di sudore e di aglio". Uno dei più appassionati cronisti di New York, l'americano di origine danese Jacob Riis (1849-1914), nel suo libro "How the Other Half Lives" (Come vive l'altra metà) descrive così il tipo italiano: "Nonostante i suoi vistosi difetti, l'immigrato italiano, così bruno di pelle, ha anche i suoi aspetti positivi. La sua onestà è pari al suo carattere acceso ... l'ex brigante lavora duro di pala e piccone. I suoi figli di tanto in tanto danno prova, come borsaioli, di ciò che hanno imparato dai teppisti dei tuguri della sesta circoscrizione ... Le donne sono spose fedeli e madri devote. I loro costumi tradizionali così vividi e pittoreschi danno una nota di colore alla opprimente monotonia del tugurio nel quale abitano. L'italiano è allegro, spensierato e, se non lo si strofina contropelo, inoffensivo come un bimbo. Nella zona di Mulberry Street, dove si

concentrano più numerosi, i loro poveri tuguri attraggono e radunano i diseredati più estremi, quelli senza più speranza, le leve più umili di un'umanità disperata."

In un brano di cronaca del "New York Times" si legge: "Il viso olivastro dell'uomo sotto il cappello nero floscio, il volto della contadina italiana dalla fronte bassa e gli occhi di Madonna sono ormai diventati spettacolo comune nelle nostre città". Questi sono gli italiani come li raccontano e li vedono. Le cronache alimentano le fantasie e da queste nasce l'immaginario collettivo destinato a radicarsi, a persistere. A distanza di tanti anni l'immagine dell'Italia è ancora filtrata, più spesso di quanto sarebbe auspicabile, attraverso gli stereotipi formatisi all'inizio del XX secolo.

Uno dei grandi problemi è quello dei ragazzi. Non meno che nella Parigi di Hugo o nella Londra di Dickens, a New York sono loro ad animare la vita nelle strade: strillano i titoli dei giornali, lustrano le scarpe, rubacchiano, sono abili nel borseggio e nel gioco delle carte, si combattono tra gang rivali, organizzano piccole scommesse dove c'è sempre il più prepotente o il più furbo che toglie tutto agli altri. La strada è la loro palestra di vita, spesso di malavita. Tra le tante notazioni geniali del film di Sergio Leone "C'era una volta in America", c'è anche questa. Nel giugno 1873 il "New York Times" rivela la storia terribile di Giuseppe, o Joseph, bambino italiano originario di Calvello in Basilicata. A nove anni è stato imbarcato insieme ad altri otto bambini al porto di Napoli. Arrivato a New York viene alloggiato al numero 45 di Crosby Street che, si scoprirà in seguito, è uno dei più famigerati "covi" di bambini della città. Già la mattina dopo l'arrivo i bambini vengono mandati per strada a chiedere l'elemosina. La sera Joseph rientra con pochi spiccioli e il padrone lo picchia duramente davanti agli altri, mandandolo a dormire su un pagliericcio in cantina. Dopo settimane di angherie il bambino trova il coraggio di non tornare. Sono i primi di Giugno, l'aria s'è ormai fatta tiepida e le notti miti. Joseph rimane nascosto nel Central Park mangiando ciò che trova nei cestini dei rifiuti, fino a quando un guardiano lo scopre e la sua storia diventa di pubblico dominio. La prima reazione è di acceso risentimento verso gli immigrati italiani. In realtà la risonanza della vicenda serve anche scopi diversi, perch, a New York è in corso un drastico cambiamento nelle maggioranze politiche cittadine. La lobby democratica di Tammany Hall guidata da "Boss" Tweed, uno dei più potenti sindaci della città, poi finito in carcere, appare in declino. I democratici hanno funzionato per anni come punto di riferimento per tutti i nuovi arrivati in città, l'assistenza da loro prestata ai futuri cittadini è andata di pari passo con la caccia ai loro voti. Il partito dei "nativisti", difensori di un ordine basato sulle prerogative nazionali, propugna invece la mano dura con gli immigrati e auspica un sistema politico nel quale non ci sia più bisogno di appoggiarsi alle masse dei nuovi arrivati per vincere le elezioni. La campagna di stampa contro i "padroni" italiani sfruttatori di bambini rientra nello scontro in atto. Un cronista che ha intervistato tre piccoli straccioni italiani che elemosinavano accompagnati da una scimmietta tenuta alla catena, scrive: "Si lavano una volta al mese e per tutto quel periodo non si cambiano mai d'abito. Alla fine del mese le loro camicie vengono bruciate e ricevono il cambio. Dormono su pagliericci sistemati sul pavimento. Si svegliano al mattino presto e vanno a letto a notte fonda. A colazione mangiano pane e maccheroni". Nel giugno 1874 il Congresso approva una legge per proteggere gli stranieri dalla coercizione praticata con la violenza e dalla schiavitù involontaria. Ufficialmente la legge si chiama "Act to Protect Persons of Foreign Birth against Forcible Constraint, or Involuntary Servitude"; è significativo che nel linguaggio di tutti i giorni sia semplicemente indicata come il "Padrone Act". I cosiddetti "sweatshops" sono laboratori a domicilio per lo sfruttamento intensivo del lavoro individuale, in particolare nell'industria delle confezioni. Il compenso è basato sul cottimo puro, non esiste tutela sindacale, la quantità di prodotto è garantita dai "capibastone" che firmano il contratto di fornitura e assicurano le consegne, cedendo in subappalto la lavorazione dei pezzi. I manovali per l'edilizia sono inquadrati dai "caporali" (gli americani lo chiamano il "padrone system") che assumono a giornata, trattengono una percentuale su ogni uomo, fanno lavorare solo quelli che non protestano mai, nemmeno davanti alle ingiustizie più evidenti. Anche per questa docilità gli italiani sono spesso usati come crumiri (strike-breakers) per rimpiazzare altri lavoratori in sciopero. Uomini soli, senza famiglia, arrivati con l'intenzione di restare nel paese solo il tempo necessario a mettere da parte qualche risparmio, sembrano in effetti un'ideale massa di manovra per spezzare le azioni sindacali.

Pietro Di Donato era un americano di prima generazione, nato a New York nel 1911, figlio di immigrati abruzzesi. Suo padre fa il muratore e un giorno muore perché il padrone non ha applicato le norme di sicurezza previste. Muratore egli stesso, riesce a studiare, a imparare a scrivere e a trasferire quella tragedia in un romanzo, "Christ in Concrete", che esce nel 1939 ed è tradotto in italiano con il titolo "Cristo tra i muratori". Nel 1950 il regista Edward Dmytryk ne ricava un film (con Lea Padovani), premiato a Venezia. È un romanzo di denuncia sociale, come detta la corrente in voga in quegli anni; è anche un documento straziante sulle condizioni di vita di quelli che hanno tirato su New York dalle fondamenta: "E gli uomini si trasformarono in bestie da lavoro prive di parola". Anche se gli italiani sono utilizzati spesso come crumiri, tra di loro abbondano i fogli di propaganda socialista e anarchica, emergono figure di agitatori, sindacalisti, filantropi, visionari. È una delle loro contraddizioni, una delle tante, così difficili da capire per chi italiano non è. Carlo Tresca è un fiammeggiante oratore anarco-sindacalista, editore del giornale "Il Martello". Finirà assassinato in mezzo alla strada. Il 16 settembre 1920 l'anarchico Mario Buda fa esplodere una potente bomba a Wall Street. È un gesto di protesta, sanguinoso e inutile - anzi controproducente - che avrà come ultima conseguenza la condanna dei due operai e sindacalisti Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti. Sacco e Vanzetti sono stati incolpati d'aver assassinato il 15 aprile 1920 a South Braintree, Massachusetts, a scopo di rapina probabilmente politica, un ufficiale pagatore e la guardia che lo scortava. Ma quello che è cominciato come uno dei tanti oscuri processi di omicidio diventa presto un caso esemplare che spacca l'America in due: destra e sinistra in primo

luogo, ma in una prospettiva più vasta l'America dei diritti e degli ideali, di coloro che reclamano l'innocenza degli imputati in mancanza di prove certe, contro l'America dell'intransigenza ottusa di chi vuole appendere "quei due figli di puttana" al primo lampione o ramo di quercia. Raramente come in quel caso le due anime di cui è fatta l'America vengono a nudo, si espongono con altrettanta forza. Nei due italiani colpiscono la dignità e la fermezza durante il processo: certo vengono sostenuti dalle organizzazioni e dai militanti della sinistra, ma è sempre rimasto dubbio se quel sostegno abbia davvero giovato o non sia piuttosto risultato controproducente davanti all'opinione pubblica dei benpensanti moderati. Condannati a morte senza prove, i due vengono uccisi il 23 agosto 1927: Sacco aveva trentasei anni, Vanzetti trentanove. Durante il processo il capo della giuria ha chiamato gli imputati "dagoes", dispregiativo per italiani. Uno dei giudici definisce gli italiani "razza di borsaioli". Le ultime parole di Vanzetti in aula sono queste: "Non augurerei a un cane o a un serpente, alla più misera creatura, di soffrire ciò che ho sofferto io per colpe che non ho commesso. Ho però anche la convinzione di avere sofferto per cose di cui sono effettivamente colpevole. Ho patito perché sono radicale e infatti sono radicale; ho patito per essere italiano e infatti sono italiano; ho patito più per la mia famiglia e i miei cari che per me stesso: sono però così convinto di essere nel giusto che se voi mi uccideste due volte e per due volte potessi tornare a vivere, vivrei per fare nuovamente ciò che ho fatto".

Né i muratori né gli uomini come Sacco e Vanzetti hanno dato una cifra riconoscibile agli italiani d'America il cui solo capolavoro d'immagine è di essersi appropriati della figura di Cristoforo Colombo facendone una specie di santo protettore per l'etnia italiana ciò che sono i padri pellegrini del "Mayflower" per gli anglosassoni. Le parate del Columbus Day (21 ottobre) si sono trasformate quasi in una cerimonia di religiosità civile durante la quale gli italiani ritrovano l'orgoglio di un'appartenenza per tanti aspetti scomoda da portare. Le loro povere abitudini igieniche hanno suscitato aperta diffidenza e riprovazione. Il loro cibo, prima di diventare alla moda, era giudicato un'alimentazione primitiva. Al di là di tutto questo, il marchio di riconoscibilità lo ha impresso l'organizzazione criminale nota come mafia, nome generico nel quale si mescolano e si sovrappongono le varie criminalità del Mezzogiorno d'Italia: Napoli e la Campania, la Calabria, la Sicilia. Anni fa, quando era ancora procuratore per la lotta al crimine, Rudolph Giuliani disse: "Mio padre fu il primo a dirmi che esisteva una cosa chiamata mafia e che non avrei dovuto vergognarmene. I mafiosi costituiscono una percentuale minima degli italiani d'America, meno dell'uno per cento dell'uno per cento". Quelle che seguono sono alcune storie di italiani di New York, i buoni e i cattivi, quelli che hanno fatto onore al loro nome e quelli che lo hanno gettato nel fango o nel sangue, quelli che hanno vinto e quelli, molto più numerosi, che credevano d'aver vinto e lavoravano invece contro il loro paese e contro se stessi. Mulberry Street era una volta la strada principale di Little Italy, così come la vicina Hester Street lo era per la comunità ebraica. Così descrivevano quest'ultima: "Hester Street era un brulicante luogo di mercato dove gli ambulanti vendevano frutta, polli e pagnotte di pane; i loro carretti stavano allineati lungo i marciapiedi dove si affollavano i compratori. Cesti traboccanti di rifiuti fiancheggiavano le scalinate d'ingresso di ogni casa". Al numero 129 di Mulberry, proprio all'angolo con Hester Street, c'è stato per molti anni un buon ristorante di pesce Umberto's Clam House (più o meno "Umberto il vongolaro"). Adesso Umberto's si è spostato un po' più in su, all'angolo con Broome Street, portandosi dietro l'insegna che è rimasta la stessa. Al suo posto c'è un altro ristorante che si chiama Gennaro. Umberto o Gennaro, in quei locali sono finite la carriera criminale e la vita di "Crazy Joe" Gallo, mafioso affiliato insieme a fratelli e sorelle alla famiglia Colombo. Il loro lavoro era fatto di estorsioni, sfruttamento della prostituzione, tangenti sui movimenti di merci, controllo dei sindacati, le solite cose prima che il grande giro della droga travolgesse ogni altra attività. "Crazy Joe", Joe il pazzo, comincia a farsi notare nella parte meridionale di Brooklyn, a Red Hook, zona di docks e di cantieri. In poco tempo raggiunge un'ottima posizione e un certo reddito, potrebbe mettersi tranquillo, se sapesse contenere le sue pretese. Joe ha invece molte ambizioni e una gran voglia di crescere, lascia Brooklyn e si trasferisce a Manhattan per tentare il grande salto. Il romanzo "Il padrino" di Mario Puzo, che esce nel 1970, contribuisce in un certo senso alla sua rovina. Puzo dà una forma narrativa canonica a ciò che tutti sanno o immaginano, offre uno sviluppo riconoscibile e riveste di un connotato culturale fatti sanguinosi che le cronache dei giornali presentano come episodi isolati d'incomprensibile ferocia. Puzo dipinge i suoi "Don" come se fossero imprenditori della decadenza: la famiglia intorno, le donne reverenti, gli uomini che si chinano al baciamano, i bambini che non aprono bocca fino a quando il capo della famiglia non ha detto che possono farlo. Gallo vuole raggiungere quel livello, crede di avere la forza e l'astuzia che il ruolo richiede e decide di giocare la posta più alta: si ribella alla famiglia d'appartenenza, comincia a gestire in proprio la sua parte di mercato. Il romanzo di Puzo ha fatto della mafia un tema in voga. Un certo mondo di New York si apre ai nuovi gangster, ci sono scrittori e registi che, per interesse professionale o per gioco mondano, vogliono conoscere i mafiosi più illustri, provare il brivido della trasgressione seduti al loro stesso tavolo, capirne la tecnica professionale, assaporare, condividere l'aura vagamente romantica che li circonda. Gallo è ben vestito e ben pettinato, l'eleganza di un gangster che viene dalla miseria non è certo discreta ma lui, anche se è tirato a lucido come un manichino, è abbastanza intelligente da imitare il comportamento delle persone di classe. In carcere ha letto Camus e lo cita volentieri. Se qualcuno gli chiede di raccontare i retroscena di qualche impresa criminale non si fa pregare. La famiglia Colombo lo vorrebbe morto, ma Joe si sente sicuro perché frequenta i costosi ristoranti dell'East Side, ha quardie del corpo che non lo perdono d'occhio un istante, coglie intorno a sé nella New York che conta una corrente di simpatia che equivale a un salvacondotto. Da quando nel 1930 Edward G. Robinson ha dato vita al personaggio di Rico Bandello (basato sul gangster Al Capone) nella trasposizione cinematografica del romanzo di William R. Burnett "Piccolo Cesare", il cinema americano ha fatto

dei gangster italiani personaggi ricorrenti nelle sue storie. Dicono che Gallo si atteggi come Bandello o forse come Richard Widmark nel film "Il bacio della morte", dove l'attore impersonava un malvivente spietato ma abbastanza furbo da sapere che ci si possono anche concedere momenti di gentilezza e di humour.

Il 6 aprile 1972 Joe il pazzo compie quarantatré anni e decide di festeggiarli in modo adeguato. Si è da poco sposato con Sina, una ragazza che ha già una figlia, Lisa, e per il suo compleanno vuole l'una e l'altra accanto a sé insieme agli amici più cari. Trascorrono la notte a Capacabana, l'aria è di festa, il proprietario organizza un coro di "Happy Birthday" al momento dello champagne, l'alba arriva in un baleno e la compagnia è ancora folta. Decidono di andare a fare la prima colazione da Umberto, un ritorno alle origini in quella Mulberry Street legata a tante memorie, un'altra ora di allegria prima di andare a dormire. Quando arrivano da Umberto albeggia. Il sicario d'una famiglia rivale che sta rientrando proprio in quel momento li riconosce. L'occasione è ghiotta, il temibile Gallo sembra alticcio, soprattutto è allegro, ha abbassato le difese. Probabilmente l'uomo fa qualche telefonata prima di agire: cerca autorizzazioni, si precostituisce delle benemerenze. Quando è sicuro della copertura convoca altri due assassini come lui, questione di minuti. Entrano da Umberto attraverso una porta laterale, sparano tutti insieme dozzine di colpi. Joe è raggiunto in varie parti del corpo, sanguina, fa in tempo ad alzare la tavola per farne scudo alla moglie che rimane illesa. Ferito a morte si alza mentre gli assassini fuggono, si trascina fuori, fa pochi passi, stramazza in Hester Street. Per qualche tempo nel locale sono rimasti i buchi dei proiettili nei muri, i turisti italiani si facevano fotografare contro quello sfondo.

Nella parte meridionale di Manhattan, una delle zone dove appare con più evidenza la disordinata stratificazione della città, c'è uno slargo formato dall'incrocio tra le strade Kenmare e Lafayette. Al centro dello slargo una cancellata nera recinge un piccolo triangolo vuoto d'asfalto, se non fosse per un albero solitario e un rampicante che tenta di arrivare da qualche parte. Una targa con la foglia d'acero del servizio giardini della città informa che quel "giardino" è dedicato al tenente Joseph Petrosino: "Lieutenant Joseph Petrosino Garden". Quando ero bambino ricordo che circolavano dei giornalini a fumetti intitolati "Petrosino contro la Mano nera". Solo anni dopo capii che quel personaggio del nome buffo era esistito davvero e che la "Mano nera" non era un nome pittoresco a uso dell'infanzia, bensì una delle incarnazioni della mafia. Le ragioni per le quali la città di New York lo ha voluto ricordare sono evidenti, anche se quel "giardino" è così striminzito e nudo da alimentare la malinconia più che la memoria. Il fatto è che l'associazione mentale tra gli italoamericani e la mafia è talmente forte e diffusa che qualche tentativo di contrastarla, quale che sia, va tentato. Il professor Robert Viscusi dell'Università di Brooklyn (un bel campus di cui La Guardia, per inciso, pose la prima pietra) mi diceva un giorno che per gli italoamericani essere associati alla mafia è stata quasi una promozione. I sentimenti che le attività criminali suscitano sono complessi: disprezzo ma anche timore, in qualche caso ammirazione. Prima della mafia c'era solo il disprezzo e semmai un timore d'altro tipo, quello delle malattie che i nuovi immigrati potevano diffondere. Dunque è un bene che al povero tenente sia stata intitolata almeno una cancellata che recinge un pezzetto d'asfalto. L'albero solitario e il magro rampicante dicono che gli italiani stavano anche dall'altra parte, sparavano cioè anche in nome della legge, non solo per conto della camorra.

Giuseppe Petrosino era nato a Padula nell'agosto del 1860, era arrivato a New York quando aveva tredici anni e Roma era da poco stata annessa al Regno d'Italia. A ventitré anni riesce ad arruolarsi nella polizia perché una città multietnica ha bisogno di poliziotti multietnici. Nella New York di oggi ci sono poliziotti di lingua madre cinese, allora cominciavano a servire anche i poliziotti di lingua madre italiana. Per gli italiani non era facile arrivare all'accademia di polizia, nei concorsi venivano regolarmente battuti dagli irlandesi che parlavano la lingua del posto e raggiungevano più facilmente i requisiti minimi di altezza. All'inizio del secolo gli italiani erano più bassi di quelli di oggi di una decina di centimetri, la cosiddetta "dieta mediterranea" non vale un granché quando si tratta di crescere. Petrosino comunque riesce ad arruolarsi e quando la criminalità italiana si diffonde viene a trovarsi, un po' per merito un po' grazie alla lingua d'origine, in una posizione di prima linea. Nel giro di pochi anni diventa uno dei massimi esperti in fatto di mafia e poiché la mafia dà ai giornali continui spunti di cronaca, Petrosino ha molte occasioni per rilasciare dichiarazioni, acquistando in breve una certa popolarità. Ai newyorkesi piace sapere che c'è un italiano che sta combattendo contro i banditi italiani, la sua diventa una figura familiare e rassicurante. In patria la sua fama viene addirittura consacrata dal nomignolo di Sherlock Holmes italiano.

Secondo gli storici della città le prime attività mafiose sono cominciare già alla fine dell'Ottocento, di pari passo con la grande ondata migratoria degli anni Ottanta. Il primo morto per mano della criminalità italiana è un certo Antonio Flaccomio (o Flaccovio), ucciso a coltellate il 14 ottobre 1888 da tale Carlo Quarteraro dopo una cena alla quale hanno partecipato parecchie persone e finita, con ogni evidenza, molto male. Il "New York Times" riporta la notizia commentandola in questi termini: "Le persone coinvolte nella tragedia sono siciliani provenienti da Palermo, principale porto dell'isola. I criminali siciliani sono riuniti in una società segreta chiamata "Mafia" i cui membri sono legati da un patto di reciproca protezione contro la polizia. I membri di questa società sono principalmente falsari, simulatori e assassini. Per molti di loro l'omicidio è solo un passatempo". Nella prima scoperta della mafia c'è insomma un misto di stupore e d'ingenuità. Ben altro sarebbe venuto in seguito. Bisogna dire che i malfattori italiani trovano a New York un terreno molto fertile. Tutto nella città è in rapida trasformazione e sviluppo, compresa la malavita. Una delle zone più orribili è quella detta dei "Five Points", i Cinque Punti, dove s'incrociano tre strade e che oggi corrisponde all'angolo sudoccidentale di Columbus Park, tra Hogan Place, Baxter Street e Worth Street, una zona che, con l'esplosione demografica della comunità cinese, può ormai essere considerata parte di Chinatown. I Cinque Punti sono probabilmente l'area più infame di New York, fitta di abitazioni popolari fatiscenti, nella

quale le bande criminali, spesso formate da inglesi, e spesso da giovanissimi, spadroneggiano. Una delle gang più famigerate è quella dei "Dead Rabbits" (Conigli morti) che praticano il furto, l'assassinio e lo sfruttamento delle prostitute della zona, prima manifestazione, ancora imperfetta, di criminalità organizzata. Gli stessi poliziotti cercano di stare alla larga da quel dedalo che in parte esiste ancora oggi. Quando Charles Dickens visita, adeguatamente scortato, il quartiere ne riferisce come di un luogo gremito di "caseggiati ripugnanti dove si affollano la rapina e l'assassinio, tutto ciò che di disgustoso, cadente e putrefatto si può immaginare, si trova qui".

Negli stessi anni di fine Ottocento fa la sua comparsa a New York anche la mafia cinese. Una delle prime Tong (associazioni) di malfattori è la Hip Sing Tong che ha il suo quartier generale al numero 10 di Pell Street, una strada, anzi un vicolo, ancora oggi totalmente cinese e che vale la pena visitare per vedere fino a che punto una città può perdere i suoi connotati originari. trasformandosi in qualcosa di totalmente diverso. A poca distanza da Pell, c'è l'incrocio tra East Broadway e Market Street, che niente distingue da un qualunque angolo di Hong Kong o di Pechino. Il solo richiamo alla realtà di New York è la rampa sopraelevata del Manhattan Bridge che corre proprio lì accanto. In questa città tumultuosa, a Giuseppe (Joseph) Petrosino toccano gli italiani. La sua è un'efficace azione investigativa, ma il suo più grande merito è l'intuizione molto moderna che se si vuole davvero contrastare la mafia a New York bisogna tagliare le sue radici in Sicilia. All'inizio del 1909 Joseph Petrosino s'imbarca per Palermo con un passaporto falso dove figura con il nome fantasioso di Simone Valenti di Giudea. Scopo della missione è di prendere contatti diretti con la polizia italiana in un'epoca in cui le comunicazioni transoceaniche sono molto complicate e controllare i precedenti penali di alcuni immigrati siciliani per poterli a buon diritto espellere dagli Stati Uniti. Il giorno stesso dell'imbarco alcuni giornali di New York, compresi quelli di lingua italiana, danno la notizia che Petrosino è partito per l'Italia, facendo così saltare la sua copertura. Quando arriva a Palermo alla fine di febbraio prende alloggio all'Hòtel de France e avvia subito le ricerche e i contatti con gli informatori e la polizia che tra l'altro gli offre una scorta armata: Petrosino però la rifiuta. Il lavoro procede bene, i dati accumulati sono del più grande interesse, quel viaggio si sta rivelando più di una buona idea. Petrosino sta gettando le basi di una collaborazione tra polizie in una misura che nessuno ha mai tentato prima. La sera del 12 Marzo, mentre rientra in albergo dopo cena, un ignoto sicario lo uccide in piazza Marina sparandogli tre colpi di pistola. Si sospetta del delitto il capomafia Vito Cascio, si fanno i nomi di Carlo Costantino e Antonio Passananti come esecutori, nessuna verità verrà mai appurata. L'impressione a New York è immensa. I giornali riportano la notizia vistosamente e con sgomento, interpretando il sentimento popolare. La salma viene rimpatriata e quando si celebrano i funerali una folla immensa segue il feretro. La cattiva fama degli italoamericani che fino a guel momento ha suscitato un sentimento vago, fatto di diffidenza e di sospetto, trova un punto di coagulo. È il 1909 e da allora quel coagulo non s'è più

La Sparks Steak House è un ottimo ristorante sulla Quarantaseiesima Strada, tra la Seconda e la Terza Avenue. Le Nazioni Unite sono vicine e nella zona ci sono le sedi di molte aziende importanti, questo per dire che Sparks ha una clientela ottima e discreta, avvezza più alle notizie di borsa e di politica che a quelle di cronaca nera. Il destino ha invece voluto che proprio per un fatto di cronaca nera la Steak House della Quarantaseiesima Strada finisse coi titoli di scatola sui giornali. La sera del 16 dicembre 1985, in un'atmosfera già festosa per la vicinanza del Natale, con i marciapiedi pieni di gente che si affretta verso casa carica di pacchetti variopinti, davanti al suo ingresso si consuma uno degli omicidi più spettacolari nella storia criminale della città, pari, per risonanza e spregiudicatezza, all'assassinio di Albert Anastasia (1957) nel salone da barbiere del Park Sheraton (oggi New York Sheraton), sulla Settima Avenue. In quel giorno di dicembre Paul Castellano viene freddato da numerosi colpi di pistola e il suo cadavere rimane metà dentro e metà fuori della limousine dalla quale sta scendendo; il sangue colando lorda i bei mocassini italiani, le calze di seta, i pantaloni dalla piega impeccabile. Perché Castellano è stato ucciso e da chi?

Questo omicidio, l'ultimo omicidio spettacolare della mafia italiana da quel momento stroncata senza pietà, ha una lunga storia che comincia molti anni prima in un caseggiato popolare del South Bronx. Lì nasce nel 1940 John Gotti, da una famiglia italiana povera e così imprevidente da mettere al mondo undici figli. Il padre è spesso disoccupato, quando trova qualche lavoretto fa ciò che non dovrebbe, rischia la paga con le scommesse o il gioco d'azzardo. Quando John a sedici anni lascia la scuola è già affiliato a una banda di giovani ladri che è stata battezzata, alla maniera delle vecchie gang inglesi dell'Ottocento, con i nomi di due strade del quartiere. Loro sono i Fulton-Rockeway Boys. Il ragazzo Gotti è forte a pugni e abile nel trattare con i compagni, insomma è pronto a fare carriera. A ventidue anni sposa Vicky DiGiorgio dalla quale ha già avuto un figlio l'anno precedente. Vicky è una donna vivace e vorrebbe che suo marito lavorasse, invece di andare in giro a rubare e poi a giocare d'azzardo con ragazze svelte di mano e di gambe. I vicini li sentono litigare spesso e i due finiranno per separarsi. non prima però di avere messo al mondo altri quattro figli - una tradizione di famiglia, evidentemente. John finisce per la prima volta in galera nel 1968 e ci resta per quattro anni. Quando esce è ansioso di tornare alla sua vecchia attività e ha un colpo di fortuna perché riesce a entrare nelle grazie di Aniello (detto "Neil") Dellacroce, uno dei sottopancia del potente boss Carlo Gambino. Il vecchio Gambino è un capo che sa come farsi rispettare, ma che non ama mescolarsi di persona ai giochi sporchi e sanguinosi necessari per mantenere una posizione di potere. Alla bassa macelleria pensa Dellacroce che ha stabilito il suo quartier generale al numero 247 di Mulberry Street dove ufficialmente ha sede un certo Ravenite Social Club. L'edificio è ancora lì, il club è stato chiuso da tempo, il suo nome merita un cenno di spiegazione. Ravenite viene da "raven", in inglese corvo e quel nome intendeva essere un omaggio al famoso poema di Edgar Allan Poe (di cui parleremo nel capitolo

a lui dedicato). Non si sa bene a che titolo quel richiamo sia stato scelto. La sola spiegazione plausibile, immaginabile, è che si tratti di una specie di omaggio a uno scrittore che nelle sue novelle ha saputo concepire delitti fantasiosi e perfetti. Quando Dellacroce finisce a sua volta in prigione, Gotti, che gli è stato molto vicino, si trova d'improvviso in una posizione di grande responsabilità. L'ex teppista del Bronx, il piccolo farabutto che si giocava con le puttane i soldi rubati, adesso ha la possibilità di presentare i suoi rapporti al vecchio Carlo Gambino in persona. Era un gangster di mezza tacca, adesso svolge un ruolo di manager. Il boss ascolta, consiglia, dà qualche indicazione. Suggerisce per esempio a John di tenere i suoi ragazzi lontani dal traffico della droga. Lui sa per esperienza che i forti guadagni vanno insieme a molti fastidi e a scontri durissimi che è meglio evitare. John ascolta, dice di sì ma in realtà ignora i consigli del vecchio, anche perché molti dei suoi ragazzi, oltre a trafficare con la droga, ne fanno uso e per loro sarebbe doppiamente complicato uscire dal giro. L'ambizioso Gotti ha la possibilità di mettersi in luce agli occhi del boss, eseguendo di persona l'assassinio di James McBratney, un uomo che anni prima ha rapito il nipote di Gambino uccidendolo dopo aver incassato il riscatto. Gotti organizza l'omicidio in ogni dettaglio, forte com'è di un indiscutibile spirito organizzativo, di senso militare delle operazioni, di coraggio. Una squadra formata da lui stesso più altri due uomini, tutti travestiti da poliziotti, compiono l'esecuzione in un pub pieno di gente terrorizzata ma anche di testimoni. Gotti viene subito arrestato, ma grazie alla difesa abilissima di Roy Cohn, avvocato personale di Gambino, riesce a farsi condannare solo per omicidio colposo e non di primo grado, cioè volontario o, come diciamo noi, premeditato.

Mentre John sconta la sua condanna, Carlo Gambino, in là con gli anni e malandato in salute, comincia a pensare come ogni sovrano avveduto alla successione. L'uomo designato è suo cognato Paul Castellano che è un buon gangster privo però del requisito di un vero capo della malavita, e cioè un ascendente carismatico sui sottoposti che deve andare insieme alla freddezza, al cinismo, alla forza di non tirarsi indietro di fronte a niente. Forse è il primo grande errore di giudizio che l'indebolito Gambino commette. Rispetto agli altri malviventi, Paul ha una maggiore delicatezza, forse addirittura troppa. Investito di un tale incarico comincia subito a sbagliare delegando le attività più sanguinose a Neil Dellacroce e gestendo personalmente solo le attività più sofisticate e meno cruente, come l'infiltrazione e il racket dei sindacati, le gare truccate per gli appalti. Una suddivisione così netta di competenze richiede che ognuno si schieri, è una delle conseguenze dell'errore che Paul ha commesso. La famiglia Gambino si spacca in due tronconi e Gotti decide di allearsi con Dellacroce che giudica il più forte nello scontro appena iniziato. Dallacroce probabilmente finirebbe per vincere se non morisse, di morte naturale, prima del tempo. Gotti ha fatto il calcolo giusto, ma il destino lo ha beffato e quando Dellacroce muore John si trova di punto in bianco senza un boss di riferimento. Castellano pensa di approfittarne per togliergli poteri e competenze. È il momento in cui Gotti deve giocare il tutto per tutto, davanti a sé ha due scelte radicali: o riesce a uccidere Castellano o tornerà dove ha cominciato, ridiventerà un piccolo gangster da quattro soldi.

L'agguato venne facilitato dal fatto che alla Steak House si può arrivare in auto solo risalendo la Terza Avenue per poi prendere, voltando a destra, la Quarantaseiesima. La direzione obbligata del traffico aiuta Gotti a predisporre gli uomini che sono almeno dieci, quasi tutti vestiti allo stesso modo: impermeabile chiaro, berretto di pelliccia alla cosacca. Alcuni fingono di quardare le vetrine dalla parte opposta della strada, altri stazionano vicino all'ingresso del ristorante come se aspettassero qualcuno. Castellano è in leggero ritardo, ha avuto dei contrattempi ed è innervosito perché alla cena partecipa tra gli altri Tommy Gambino, che è suo nipote ma è soprattutto il figlio di Carlo Gambino. Paul sa che a Gambino ir non piace aspettare. Alla guida della Lincoln c'è Tommy Bilotti, uno dei suoi sottopancia. La macchina si ferma esattamente davanti all'ingresso del ristorante. Bilotti scende e gira intorno all'auto per aprire la portiera di Castellano che siede sul sedile posteriore. Paul però è impaziente a causa del ritardo, appena l'auto si ferma apre la portiera e fa per scendere da solo. Sia lui che Bilotti sono fermati a metà dei rispettivi movimenti da una pioggia di fuoco, muoiono entrambi all'istante. I passanti schizzano via terrorizzati, gli assassini si allontanano riponendo le armi e correndo come tutti gli altri; loro però sono diretti verso le vetture parcheggiate in punti prestabiliti e col motore acceso. Pochi minuti e arrivano a sirene spiegate le macchine della polizia, ma prima che la Quarantaseiesima venga chiusa al traffico tra la Seconda e la Terza Avenue, un'altra Lincoln passa lentamente davanti alla Steak House. Dentro c'è John Gotti, venuto a constatare di persona il risultato dell'operazione. Più in là ci sarà ad aspettarlo una cella d'ergastolo, ma in quel momento il solo futuro che a Gotti interessa è quello che scorge attraverso il finestrino oscurato della sua auto: il cadavere del suo nemico, coperto da un lenzuolo sporco di sangue. Adesso è lui il capo della famiglia Gambino.

Questa storia comincia in uno dei punti più famosi di New York: Columbus Circle, lo slargo che segna l'angolo sudoccidentale del più grande giardino della città, il Central Park. Columbus Circle è una specie di piazza semicircolare nella quale s'incontrano varie arterie: Broadway, l'Ottava Avenue, che da quel punto in poi prende nome di Central Park West, e la Cinquantanovesima Strada che segna anche il limite meridionale del medesimo parco. Al centro della piazza c'è una colonna sormontata dalla statua di Cristoforo Colombo, donata nel 1892, quattrocentesimo anniversario della scoperta dell'America, dalla comunità italoamericana. Un monumento al quale si fa meno attenzione è quello addossato all'angolo del parco, eretto in memoria dei marinai della nave da guerra "U.S.S Maine". È una stele di granito ornata con figure in marmo e in bronzo che rappresentano le usuali allegorie in voga al volgere del XIX secolo, sia nel Vecchio che nel Nuovo mondo: la Vittoria, la Forza, il Coraggio e via dicendo. Al culmine si erge la statua di Columbia trionfante trainata da tre ippocampi. Quel monumento ci interessa per due ragioni: per ciò che rappresenta, e per il suo autore.

La "U.S.S. Maine" colò a picco a Cuba, nel porto dell'Avana, il 15 Febbraio 1898. L'inquieta isola dei Caraibi alla fine dell'Ottocento è un dominio della corona spagnola e quando comincia a serpeggiarvi qualche moto di ribellione da Madrid inviano un contingente di truppe al comando del generale Valeriano Weyler. Nel Gennaio 1898, dopo alterne fasi, la rivolta deflagra e il presidente americano MacKinley decide di inviare a sua volta un incrociatore per "mostrare la bandiera", come si usa dire, nel porto della capitale. La "U.S.S. Maine" getta l'ancora all'Avana il 25 gennaio. È previsto che vi rimanga fino a metà febbraio per poi fare ritorno alla base di New Orleans. Accade però che alle 21,40 del 15 febbraio una tremenda esplosione squarci la chiglia dell'incrociatore, provocando la morte di duecentocinquanta marinai e di due ufficiali. La tragedia provoca reazioni irate a Washington che portano rapidamente alla dichiarazione di guerra alla Spagna. Sarebbe una delle tante guerricciole coloniali, se non fosse che per la prima volta l'Europa scopre la superiorità militare degli Stati Uniti che mettono fuori combattimento la flotta spagnola. Alla fine del breve conflitto gli americani stabiliscono il loro protettorato su Cuba e incorporano ciò che resta dell'impero spagnolo, Portorico e le Filippine.

Le operazioni militari furono spicce, non così le diatribe che seguirono l'affondamento. In un primo tempo si disse che la causa dell'esplosione era stata una mina piazzata evidentemente dagli spagnoli. Nel 1911 il relitto venne tirato a galla e gli esperti confermarono l'ipotesi della mina, anche se il loro parere venne accompagnato da un acceso dibattito su chi avesse avuto interesse ad affondare la nave, se davvero gli spagnoli o non piuttosto i ribelli cubani che grazie a quei morti erano riusciti a trascinare gli Stati Uniti nel conflitto che li opponeva alla Spagna. Nel 1974 l'ammiraglio Hyman G. Rickover decise di riesaminare ancora una volta il caso giungendo, con l'aiuto di numerosi esperti, a conclusioni diverse: "Le prove disponibili" scrisse nel rapporto finale "sono coerenti con l'ipotesi di un'esplosione interna generata probabilmente da un incendio prodottosi in un adiacente magazzino di carbone". Quale fu la vera causa dell'affondamento della "U.S.S. Maine" da allora non è più stato chiarito, ogni paese ha purtroppo le sue tragedie irrisolte.

Ma c'è una seconda ragione per la quale il monumento a Columbia trionfante ci interessa. Il suo autore è Attilio Piccirilli, un nome che in Italia dice poco e anche a New York è oggi quasi dimenticato. Eppure Piccirilli è stato un notevole scultore ornamentale, addirittura famoso ai suoi giorni. La più celebre opera del suo studio è sicuramente la gigantesca statua di Abraham Lincoln seduto in atteggiamento pensoso, che si trova a Washington ed è molto nota nel mondo. Anche New York è però disseminata di sue opere: le stele funerarie dei familiari di Fiorello La Guardia, la moglie Thea e la figlioletta di un anno Fioretta; il bellissimo bassorilievo dedicato ai pompieri; i leoni che ornano la scalinata esterna della Public Library sulla Quinta Avenue; il bassorilievo in pasta di vetro del Palazzo d'Italia al Rockefeller Center. Originariamente le opere di Piccirilli al Palazzo d'Italia erano anche più numerose, alcune però sono state rimosse nel 1940, quando l'Italia entrò in guerra a fianco della Germania nazista. Nel 1965 sono state rimpiazzate con due rilievi in bronzo di Giacomo Manzù.

Attilio Piccirilli nasce nel 1866 a Carrara. Nel 1877, quando ha undici anni, suo padre Giuseppe emigra a New York insieme ad Attilio e ai suoi cinque fratelli dai nomi pittoreschi: Ferruccio, Furio, Getulio, Masaniello, Orazio - tutti apprendisti scultori con Attilio in testa, subito rivelatosi un allievo prodigio. Appena sono in grado d'impugnare uno scalpello i fratelli Piccirilli aprono un loro studio alla Centoquarantaduesima Strada, nel Bronx (tra la Avenue Willis e Brook), un bel capannone che ha resistito fino agli anni Sessanta, quando è stato sciaguratamente abbattuto per fare posto a niente altro che un terreno vago in attesa di destinazione, semplice furia distruttrice. L'impresa Piccirilli tira avanti tra molti alti e bassi fino a quando nel 1901 Attilio vince, su quaranta concorrenti, la gara per la parte scultorea del monumento a Colombus Circle. Da quel momento le commissioni diventano così numerose che i Piccirilli devono allestire un nuovo studio molto più grande, di cui loro stessi decorano la facciata con calchi, medaglioni e rilievi. L'impresa lavora su progetti propri o su disegni preparati da altri, uno dei committenti è lo scultore Daniel Chester French che è stato incaricato di decorare la facciata del museo di Brooklyn. Ai Piccirilli subappalta l'esecuzione di trenta statue gigantesche che vengono pagate 1.500 dollari l'una. Alcune statue sono non solo scolpite, ma anche ideate da Attilio. La gigantesca statua di Lincoln destinata a Washington viene invece completata nel 1922, impiegando ottimo marmo della Georgia. In quegli anni Attilio divorzia da sua moglie Julia e dai documenti prodotti davanti alla corte per stabilire gli alimenti sappiamo che il fatturato della ditta è di circa 85 mila dollari annui, cifra di assoluto rispetto. In ditta si lavora in un'atmosfera di allegria che è il caso di definire fraterna, estesa ai collaboratori anche i più umili. A un certo punto della giornata, mentre lo studio risuona di un gran picchiare di scalpelli sulla pietra, Attilio si rifugia in un angolo a cucinare pentoloni di pasta per tutti; mai sorge questione su come vadano attribuiti i numerosi riconoscimenti ottenuti dallo studio. Fiorello La Guardia, che è grande amico dei Piccirilli, dà ad Attilio il soprannome di "Uncle Peach", dove "Peach" non traduce solo la parola pesca ma vale "amore", "tesoro".

Anche se la sua biografia, scritta nel 1944 da Josef V. Lombardo, è intitolata "Attilio Piccirilli, Life of an American Aculptor", non c'è dubbio che Attilio rimase italiano, e toscano, nell'affabilità dei modi, nel metodo e nella pazienza con cui lavorò e insegnò ad altri a lavorare, nello stesso affetto con cui seppe trattare il marmo, materiale nobile della sua arte. Nella prefazione per quella biografia, La Guardia ha scritto: "Nessuno, vedendolo a casa, per la strada, in metropolitana, direbbe che quell'uomo è uno dei migliori scultori del nostro tempo. I suoi capelli non sono lunghi e spettinati, veste come un uomo d'affari, niente svolazzanti cravatte nere a fiocco ... Non l'ho mai inteso parlar male di un altro artista. Ho imparato molte cose da lui, ma sono stato io a insegnargli a ridere trentacinque anni fa. Da allora abbiamo spesso riso insieme". Attilio muore l'anno dopo, è la fine della guerra, a quasi ottant'anni benissimo spesi, nel suo studio del Bronx, in mezzo alle sue statue, ai

calchi, agli abbozzi. La scultura ornamentale alla quale ha dedicato la vita sta ormai declinando. Ha conosciuto il suo trionfo nei decenni a cavallo tra i due secoli, la fine della Seconda guerra mondiale l'ha relegata tra i residui di un passato che s'allontana velocemente. Attilio fa in tempo ad andarsene prima. È un peccato che molti ricordino i nomi esecrandi di uomini come John Gotti e Crazy Joe Gallo e così pochi sappiano chi è stato Attilio Piccirilli.

La modesta dimora nella quale Fiorello La Guardia ha vissuto gran parte della sua vita si trova al numero 1274 della Quinta Avenue, quasi all'altezza della Centodecima Strada, là dove finisce il Central Park e comincia Harlem. La Guardia nasce a New York nel 1882, figlio di un musicista di Foggia, cattolico, e di un'ebrea triestina. Educato come protestante (episcopale), sposerà successivamente una cattolica e una luterana, così condensando nella propria biografia, in una specie di vivente sincretismo, tutte le principali confessioni della città. Quando suo padre decide di tornare a Trieste, Fiorello, che ha ormai diciassette anni, entra nel servizio consolare degli Stati Uniti e soggiorna in vari paesi dell'Europa centrale con il risultato che, al suo rientro negli Stati Uniti, è in grado di parlare l'ungherese, il tedesco, il serbo-croato, lo yiddish e l'italiano. È fisicamente non bello, anzi la sua figura può sembrare caricaturale, supera di poco il metro e cinquanta ed è grasso. Nonostante questo handicap riesce a farsi largo dimostrando quell'energia quasi forsennata propria di certi uomini non alti e indomabili. Basta vederlo camminare, in uno dei tanti filmati che lo ritraggono, per capire dai gesti, dallo stesso modo di muoversi, la quantità di forza compressa racchiusa nella dimensione breve di quel corpo. Frequenta la facoltà di Legge, studiando di notte mentre di giorno lavora come interprete a Ellis Island. Nel 1916, a trentaquattro anni, Fiorello diventa il primo italoamericano e il primo repubblicano eletto al Congresso di Washington nel collegio del Lower East Side, abitato soprattutto da italiani e da ebrei. Quando gli Stati Uniti decidono d'intervenire nella Grande guerra si fa mandare sul fronte italiano, dove combatte come pilota nella nascente arma aerea, raggiungendo il grado di maggiore.

Quando comincia la sua carriera, la vita politica a New York è dominata dalla cerchia che fa capo a Tammany Hall, il gruppo del Partito democratico che ha la sua base elettorale nei poveri, gli esclusi, i nuovi immigrati ma che è anche profondamente corrotto. Gli ideali di filantropia, di cura degli umili si sono mescolati con l'ambizione e il potere, il denaro che all'inizio era un mezzo per organizzare la lotta politica è diventato un fine in se stesso. Con la lobby di Tammany comincia sia la commistione tra sindacati e malavita, sia la pratica di dirottare verso gli uomini del partito parte dei denari stanziati per i lavori pubblici. Figura emblematica di questa paternalistica corruzione, per così dire il fondatore del sistema, è stato William M. "Boss" Tweed, uomo di immenso potere, mai arrivato personalmente a cariche di rilievo ma regista occulto di tutte le nomine e gli appalti della città destinati ai suoi amici e protetti. Processato e condannato, morirà in carcere, ormai senza amici, nel 1876. Proprio battendosi contro la corruzione di Tammany continuata anche dopo "Boss" Tweed, La Guardia conquista il seggio al Congresso dove rimane fino al 1932. Quando riesce finalmente a correre per la carica di sindaco dice chiaramente che la città è in rovina, che le casse municipali sono vuote e che se diventerà sindaco non ci saranno più pranzi gratis per nessuno: "No more freelunch for anybody". Nonostante questo, o grazie a questo, nel 1933 diventa sindaco e lo rimarrà per dodici anni. Riduce drasticamente la corruzione, lotta contro la malavita con tutta la durezza che quella malavita merita, il cosiddetto interrogatorio di "terzo grado" viene introdotto sotto la sua amministrazione. Riesce a strappare a Washington fondi federali aggiuntivi, riesce soprattutto a mantenere il difficile equilibrio tra le necessità di spesa (la città assiste 142 mila famiglie povere) e l'esigenza di non far precipitare il bilancio. Per riuscirvi deve venir meno a principi che lui stesso ha proclamato, costretto a cambiare idea dichiarandolo apertamente; introduce per esempio una tassa sulle vendite (Sales tax) del 2 per cento, proprio lui che al Congresso ha guidato l'opposizione quando è stato il presidente Hoover a proporla. È facile dire che La Guardia è stato un ottimo sindaco ed elencare i suoi meriti basati su un lavoro instancabile e un'onestà adamantina. Aveva una volontà di ferro, delegava pochissimo agli altri, amò la musica, in specie quella italiana, per il resto fu uomo di totale ignoranza che in vita sua non lesse probabilmente una riga che non fosse indispensabile ai suoi studi prima e al lavoro poi. Quanto alle opere d'arte, l'unico acquisto certo che gli si attribuisce è un busto di Napoleone, una scelta che appare indicativa del temperamento. Non è altrettanto facile dire se sarebbe auspicabile una replica del modello amministrativo da lui incarnato. La Guardia è stato un sindaco-dittatore, un tipico esempio di "cesarismo", cioè un governante autoritario ma sorretto dal favore popolare. Lavorava più di ogni altro, accentrava su di sé ogni decisione, faceva di tutto. Lavorava come un pazzo dal lunedì al sabato; la domenica mattina leggeva alla radio le favole per i bambini di New York. Fu lui, che aveva combattuto nella neonata aeronautica, a volere che la città avesse un vero aeroporto. Lo fece costruire nella zona di Queens, da lui scelta: più tardi si sarebbe chiamato La Guardia Airport. Impostò anche, in un'altra zona di Queens, più a sud, un secondo aeroporto che sarebbe poi diventato l'attuale J.F.K. Riuscì a non degenerare e concorrendo alle cariche si presentava come un esponente (sia pure anomalo) del Partito repubblicano. Una volta eletto però soleva dire che la raccolta delle immondizie non è né repubblicana né democratica; va fatta e basta. Insomma ebbe moltissimi meriti, meno quello di rappresentare un modello di democrazia. c'è chi sostiene che in una città come New York anche questo potrebbe essere un merito.

X - Ma dove abitava Nero Wolfe?

Questo capitolo rappresenta un breve intermezzo e ha un carattere particolare che nel linguaggio della musica si chiamerebbe "divertimento". Vi si parla di personaggi così pieni di vita da avere alimentato con le loro imprese le fantasie di milioni di persone. Personaggi tuttavia, non persone, creature d'invenzione dotate di un'esistenza densa ma fittizia o, come si direbbe oggi, virtuale. La vita di un personaggio è di norma più intensa di quella d'una persona in carne e ossa. Milioni di individui possono scegliere di vivere un'esistenza anonima e trovare pieno appagamento nella quiete della loro oscura condizione. Un personaggio è condannato a essere memorabile avendo come sola alternativa quella di non riuscire nemmeno a vivere. Esiste a Londra la mitica residenza di Sherlock Holmes, al numero 221 b di Baker Street: molti studiosi e critici del personaggio si dicono convinti che l'abitazione sia proprio quella dove ha vissuto il grandioso investigatore. l'uomo che scrutava l'animo umano per arrivare al movente di un delitto. Holmes, nella descrizione del suo biografo, convivente e complice dottor Watson, era "alto più di un metro e ottanta, ma tanto magro da sembrare ancora più alto". Aveva occhi acuti e penetranti, naso affilato e un poco adunco. Le mani, particolare curioso, erano costantemente macchiate d'inchiostro e di sostanze chimiche. Holmes è uno degli esempi più evidenti, nella letteratura d'intrattenimento, di personaggio circondato da una solida aura di realtà. La sorpresa è che anche New York avrebbe un suo indirizzo mitico, se non fosse che gli americani non hanno ancora pensato a sfruttarlo ed è forse la sola occasione di questo tipo che gli sia sfuggita. È l'abitazione di Nero Wolfe, la celebre "casa di arenaria" nella quale il pachidermico investigatore vive e lavora e dove tutte le sue avventure felicemente si concludono. Ma dove si trova la casa di Wolfe? Secondo le indicazioni fornite da Archie Goodwin, collaboratore e biografo di Wolfe, la casa si troverebbe a mezzo isolato dall'estremità ovest della Trentacinquesima Strada. Basta però andare sul posto per capire che l'indicazione è falsa, studiata con ogni probabilità per mettere fuori strada le persone troppo curiose. La Trentacinquesima Strada infatti non ha né mai ha avuto case di arenaria, finisce non in riva al fiume ma con l'Undicesima Avenue, davanti al Jacob Javits Convention Center, per di più è assai vicina all'ingresso del Lincoln Tunnel che, passando sotto lo Hudson, collega Manhattan al New Jersey, insomma è quanto di meno indicato per un'abitazione come tutti sappiamo essere quella di Wolfe. Un'altra ragione che porta a scartare l'indicazione dell'infido Goodwin è che al numero 367 ovest, il primo edificio abitabile che troviamo al di qua del fiume, corrisponde una casa di appartamenti con un'antiestetica scala antincendio che ne attraversa la facciata, e che mai potrebbe ospitare una serra sul tetto. Ma se la casa non si trova nella Trentacinquesima Strada dove possiamo collocarla? Prima di rispondere bisogna cercare di capire bene che cosa s'intenda per "casa di arenaria". Il termine traduce in italiano l'originale "brownstone", costruzione in pietra marrone (come denuncia la parola) o per essere più precisi bruno-rossastra con la quale fino ai primi decenni di questo secolo sono state costruite a Manhattan quel tipo di case, in genere unifamiliari. La scrittrice Edith Wharton detestava quel materiale da costruzione trovandolo malinconico, ma quando New York credeva ancora di poter diventare una nuova Londra sull'altra sponda dell'Atlantico, gli architetti avevano preso a modello la tipica casa familiare inglese e quelle pietre sembravano le più adatte per edificarla. La composizione di un'abitazione del genere è piuttosto uniforme. Cominciando dal basso si trova un interrato o seminterrato (basement) munito sul prospetto principale di finestre e che, sul retro, può aprire su un piccolo giardino (backyard). Dal marciapiede, una scala di pochi gradini, protetta ai lati da una ringhiera di ferro, porta a un breve pianerottolo che si viene quindi a trovare all'altezza di un ammezzato. Lì c'è la porta d'ingresso, generalmente a un solo battente. All'interno si trova un corridoio fiancheggiato da alcune stanze, sul retro cucina e servizi, una scala con ringhiera in legno conduce ai piani superiori. Su un'altezza di due o tre piani, più un'eventuale soffitta, ci sono le stanze da letto e la parte intima della casa. Quella di Wolfe in particolare conta quattro piani, compresa la serra sul tetto dove vengono coltivate le famose orchidee. Le "brownstones" erano concepite in origine come abitazioni per una sola famiglia. Le mutate concezioni abitative ed economiche le hanno trasformate in case di appartamenti con tutte le modifiche conseguenti. Questo dunque il modello d'una casa di arenaria. E il luogo? Arriveremo anche al luogo, percorrendo però un itinerario psicologico che ci porterà in primo luogo a conoscere i principali personaggi della storia, a cominciare dal protagonista. Nero Wolfe è cittadino americano, essendo nato nel 1892 o '93 a Trenton (New Jersey), insieme a Marko, suo fratello gemello. Poco dopo la loro nascita però la madre torna in Europa, dove si aggira tra Budapest, l'Albania e Zagabria, portando con sé i figli. Appena ventenne, Wolfe entra nell'amministrazione dell'impero austroungarico, per passare poi ai servizi segreti dove prende parte a "imprese disperate" nei Balcani. Quando nel 1914 scoppia la Grande guerra viene arruolato nell'esercito montenegrino. Nel 1916 il Montenegro viene schiacciato e Nero, percorrendo a piedi una distanza inaudita, si dice addirittura di mille chilometri, raggiunge l'esercito americano che nel frattempo è intervenuto nel conflitto. Alla fine della guerra viene congedato con onore, ha varie altre avventure e adotta Anna, un'orfana di tre anni. Suo fratello Marko, che intanto si è sposato a Londra con l'italiana Dina Rossi, rientra a New York dove apre il ristorante "Rusterman's". Anche Nero, dopo varie altre vicissitudini, torna definitivamente negli Stati Uniti nel 1930, acquista la "brownstone" nella Trentacinquesima Strada, assume Archie Goodwin come collaboratore e comincia la sua attività d'investigatore privato. Conoscere una persona vuol dire essere al corrente dei suoi gusti, debolezze, circostanze e fatti della sua vita, possibili reazioni di fronte all'imprevisto. La genialità di Rex Stout (1886-1975), inventore di Wolfe, è stata l'aver via via costruito non

un personaggio di carta, ma il profilo completo di un uomo, compresi i retroscena della vita non direttamente implicati nelle vicende di cui è protagonista. Le sue avventure sono contenute in quarantaquattro romanzi, compresi quelli brevi; l'ultimo della serie (Nero Wolfe apre la porta al delitto) è uscito nel 1975, l'anno in cui Stout morì. Di questo scrittore pochi sanno che, tra i tanti mestieri fatti prima di diventare un narratore a tempo pieno, c'è stato anche (dal 1906 al 1908) quello di furiere a bordo dello yacht del presidente Theodore Roosevelt. Stout per la verità aveva cominciato mirando all'alta letteratura. Il suo romanzo sperimentale "How Like a God" ebbe però un così scarso successo che decise di cambiare strada. La prima avventura di Wolfe è uscita nel 1934 e la coincidenza curiosa è che in quegli anni, nel 1932, appare anche la prima avventura di Maigret. Il titolo italiano del primo romanzo di cui è protagonista Wolfe è "La traccia del serpente" e si riferisce al fatto che il colpevole cerca di eliminare il nostro investigatore nascondendogli un serpente nel cassetto e fallendo di poco il suo obiettivo. Wolfe e Stout sono diversi in molte cose, hanno però in comune le passioni per i fiori, la buona cucina, i libri, la musica. Magro, scattante, energico polemista, Stout ebbe il vezzo di farsi crescere un'ispida barba bianca. Un giornalista del "New York Post" scrisse che doveva averla presa in prestito da George Bernard Shaw o da un caprone. Stout ha ripetuto con Wolfe ciò che Conan Doyle aveva fatto con Sherlock Holmes e che Georges Simenon farà con Maigret. Ha cioè costruito un personaggio con tale precisione e ricchezza di dettagli che chiunque potrebbe dire d'averlo incontrato da qualche parte, se l'uomo non avesse la radicata abitudine di non lasciare quasi mai la sua casa. A parte questo, le somiglianze con Holmes sono parecchie. Vero che Sherlock non rifugge dal movimento e dall'azione, al contrario di Wolfe che si sposta solo da una stanza all'altra. Vero anche però che entrambi dispongono di un aiutante al quale sono demandati vari compiti esecutivi oltre a quello, impegnativo, di narrare le avventure del loro principale. Sia Stout che Doyle hanno ripreso il modello di tante coppie della letteratura e del teatro, a cominciare da Don Chisciotte e Sancho Panza o da Don Giovanni e Leporello. Le due coppie Holmes-Watson e Wolfe-Goodwin riproducono insomma la trovata classica di raddoppiare il protagonista affiancandogli un "relativo minore", con risultati sempre molto efficaci sia dal punto di vista narrativo che della suddivisione di compiti e funzioni. Un altro aspetto che avvicina i due personaggi è la loro debole inclinazione sessuale. Su Holmes è addirittura stata avanzata l'ipotesi di una possibile omosessualità che proprio Stout avrebbe in qualche modo avallato con la celebre e sfrontata domanda: Ma il dottor Watson era una donna? Su Wolfe nessuno ha osato avanzare ipotesi del genere, resta tuttavia il fatto che l'uomo vive in assoluta castità, se si eccettua un furtivo palpeggiamento con la signorina Lily Rowan, intermittente girl-friend di Archie nonchè multimilionaria (in dollari), effettuato in ora serotina sul sedile posteriore di un'automobile. Circostanza praticamente inaudita e infatti mai più ripetutasi. La verità è che la casa-studio di Nero è abitata unicamente da uomini e le sole donne che vi mettono occasionalmente piede sono le clienti. Lo stesso Archie Goodwin, la cui attività amorosa è invece piuttosto vivace, deve scegliersi alberghi o altre case per dedicarsi alle sue fidanzate. Nella casa di arenaria vivono, oltre a Nero e a Goodwin di cui torneremo a parlare, Fritz Brenner, fidatissimo maggiordomo nonché cuoco leggendario. Dice di lui Wolfe: "Vi sono pochi grandi cuochi, un certo numero di buoni e un'orda di cattivi. Nella mia casa ho uno dei buoni, Fritz Brenner. È competente, attento e anche discreto". Sembrerebbe un complimento da poco, ma conoscendo Wolfe si capisce che è in realtà il massimo che da lui si possa ottenere, come lo stesso Brenner sa benissimo. Il cuoco alloggia nel seminterrato e per sua stessa ammissione, riferita da Goodwin, lo preferisce a una stanza più luminosa al primo piano dove, volendo, potrebbe trasferirsi. "Il suo soggiorno" racconta Archie "è grande quanto lo studio di Wolfe e la sala centrale messe insieme, attraverso gli anni Fritz è riuscito ugualmente a riempirlo di oggetti ... tavoli con pile di riviste, busti di Escoffier e di Brillat-Savarin poggiati su piedistalli, menu incorniciati appesi alle pareti, un letto enorme, cinque poltrone, scaffali carichi di libri (Fritz possiede 289 libri di cucina), la testa di un cinghiale ucciso dallo stesso Fritz nei Vosgi, un televisore e un giradischi ad alta fedeltà, due casse piene di pentole antiche, una delle quali, secondo Fritz, è stata usata da Giulio Cesare, e così via...". Sempre nel seminterrato è collocato il grande biliardo dove Archie Goodwin gioca a volte senza particolare abilità. Completa la singolare compagnia Theodore Horstman, il giardiniere addetto alla cura delle diecimila piante di orchidee allevate nella serra al piano attico e che in quello stesso piano ha il suo alloggio. Se Wolfe è un misto di americano ed europeo, parla sette lingue (tra le quali il serbo-croato, l'albanese e un discreto latino), Archie Goodwin è il tipico "all American boy", il giovane uomo americano dinamico, disinvolto, molto disincantato ma non cinico. Vent'anni li separano, Wolfe è intorno ai cinquanta, Goodwin sui trenta. È nato infatti verso la fine del 1911 in una fattoria dell'Ohio, è un "midwestern", come si dice in America, di origine rurale, pieno di spirito anche se le sue battute sono di calibro più grosso di quelle di Wolfe, spesso secche come staffilate. Il rapporto tra i due uomini è di profonda amicizia e reciproca stima, ma come accade spesso nelle amicizie tra uomini i sentimenti reali sono camuffati sotto i modi burberi, da parte di Wolfe, o irridenti, da parte di Goodwin. Questo crea ovviamente alcune tensioni, anzi si potrebbe dire che la tensione è lo stato normale di un rapporto così difficile. Uno degli apprezzamenti più insultanti Wolfe glielo ha rivolto in un giorno di particolare malumore quando, irritato dalle osservazioni impertinenti del suo collaboratore, ha sibilato: "Un giorno, Archie, quando deciderò che non vale più la pena di tollerarvi, dovrete trovarvi una moglie di modeste qualità intellettuali, per avere un pubblico adatto ai vostri sciaguratissimi sarcasmi". A un giornalista che un giorno gli chiese come fosse nata l'idea di quella coppia di così singolare assortimento. Stout rispose: "Potrei inventare varie risposte. La verità però è che non lo so nemmeno io. So che nella narrativa si trovano due tipi di personaggi, quelli creati, come per esempio Amleto o Anna Karenina, e quelli costruiti. I personaggi creati sono ricchi di vita, hanno una solida realtà, sono lì, esistono. Per i costruiti è invece evidente che l'autore li ha fabbricati perché ne aveva bisogno nella struttura del racconto. Nero Wolfe e Archie

Goodwin sono "creati", come Amleto". Stout non si risparmiava i complimenti, ma aveva ragione. La saga di Nero Wolfe è una delle più felici dell'intera narrativa poliziesca, per merito soprattutto di dialoghi spesso molto brillanti. Nelle avventure dei due si incontrano anche altri personaggi, a cominciare dall'ispettore Cramer della polizia statale, eterno rivale e per qualche aspetto nemico di Wolfe, che incarna l'ottuso burocrate incapace di vedere al di là del proprio naso contrapposto al professionista ricco d'intuito e di logica. Di tanto in tanto compare anche Saul Panzer, un altro detective privato ma di minor peso, al quale vengono affidati incarichi particolari un po' perché Archie non può fare tutto da solo, e un po' perché, se lo facesse, noi lettori lo sapremmo subito, dato che è lui il narratore. Sarebbe un handicap, poiché questo tipo di racconti vive anche di sorprese.

Il richiamo esercitato dai romanzi di Rex Stout si basa su un espediente narrativo che viene prima della casa di arenaria. prima dei dialoghi spiritosi, prima delle orchidee. Una delle ragioni principali del loro fascino è nella fusione tra due stili di racconto poliziesco: quello di tipo inglese e quello di matrice americana. Si potrebbe dire, volendo semplificare le cose, che il primo è centrato sulla deduzione mentale, il secondo sull'azione. È curioso che il fondatore del genere, l'americano Poe, abbia dettato regole che poi i britannici Conan Doyle e Agatha Christie avrebbero seguito. Tornato negli Stati Uniti dopo gli anni dello sviluppo in Inghilterra, il romanzo giallo prenderà con decisione la strada dell'azione violenta, delle armi da fuoco, delle trame disseminate di cadaveri da cui deriveranno, estrema filiazione, i brutali thriller dei nostri anni, compresi i loro equivalenti televisivi. Entro certi limiti Stout combina le due scuole nei suoi due protagonisti: la parte deduttiva, la pura intelligenza astratta è riservata a Wolfe, la parte d'azione ad Archie. Che genere di casi sfilano davanti alla scrivania di Wolfe? Il delitto, e le passioni che si nascondono dietro un delitto o lo motivano, sono quasi sempre potenti rivelatori della realtà. Nello studio di Wolfe passano mascalzoni di ogni risma: bugiardi e ladri, ipocriti e assassini. I colpevoli sono mossi ora dal denaro ora dalle passioni, tutto sommato però non è il quadro sociale il punto di forza di questi romanzi. Raymond Chandler, per citare un altro gigante del racconto poliziesco, ci dà con le avventure del suo Philip Marlowe un ritratto non solo della California, ma degli Stati Uniti nel loro insieme. Stout non ha questa capacità o forse non ha interesse a mostrarla. I casi individuali, notevoli che siano, esauriscono tutta la sua attenzione, racconta uomini e donne presi nella trappola delle loro peggiori debolezze. Marlowe è un mezzo attraverso il quale Chandler ci rivela il contesto sociale circostante; Wolfe, si potrebbe dire, è un fine in sé, come se lo sfoggio delle geniali capacità del grassone fosse tutto ciò che Stout aveva in mente di far vedere ai suoi lettori - con ciò stabilendo il limite del personaggio, e il proprio.

Ora che abbiamo conosciuto meglio gli abitanti della celebre "brownstone" e le loro abitudini, dove dobbiamo cercare quella casa? Andando per approssimazioni successive la prima indicazione da seguire è il quartiere, Chelsea. Anche New York infatti, come Londra, ha una zona con quel nome grazie a Thomas Clarke, capitano inglese in pensione, londinese puro sangue, che battezzò i terreni di cui era proprietario con il nome del Chelsea Hospital, luogo di cura e di riposo per veterani. Quando i terreni vennero resi edificabili e lottizzati il nome rimase, mentre le specifiche e stringenti condizioni di acquisto garantirono uno sviluppo edilizio di tipo residenziale. Ancora oggi la zona compresa tra la Quattordicesima e la Ventiquattresima Strada e tra l'Ottava Avenue e il fiume Hudson mantiene quel carattere: file ordinate di "brownstone" ben allineate nelle facciate e nelle altezze (cosa rarissima a New York), scalette tutte uguali che salgono dal marciapiede al ballatoio d'ingresso, spesso alberi che d'estate ombreggiano le facciate. Cuore del quartiere è l'hotel Chelsea che si trova sulla Ventitreesima Strada tra la Settima e l'Ottava Avenue, un edificio molto elaborato, arricchito da balconi con belle ringhiere di ghisa ornata. Il Chelsea è stato il primo palazzo d'abitazione di New York a raggiungere l'altezza di dodici piani, ma la curiosità maggiore è che questo albergo mantiene la più illustre tradizione letteraria della città. Da Mark Twain in poi non si contano gli artisti che vi hanno alloggiato: O. Henry, Sarah Bernhardt, Thomas Wolfe, Mary McCarthy, Vladimir Nabokov, Peter Brook, Gregory Corso, il poeta russo Evtusenko, Athur Miller dopo essersi separato da Marilyn Monroe, Dylan Thomas entrò in coma nella stanza 205 dopo aver sussurrato alla sua compagna le ultime e non memorabili parole: "Ho bevuto il mio diciottesimo whisky e credo che sia un record". Alla metà degli anni Sessanta, Andy Warhol vi girò il film "Chelsea Girls", forma di omaggio all'albergo e ai suoi abitanti. Nel 1978 Sid Vicious, leader del gruppo rock dei Sex Pistols, venne accusato d'aver assassinato la sua ragazza a coltellate in una stanza dell'hotel. Morì di overdose prima del processo. L'hotel Chelsea è una delle ragioni che fanno propendere per la collocazione nei paraggi della casa di Nero Wolfe. Dovendo disegnare un personaggio con un tale complesso retroterra culturale Rex Stout non poteva resistere al fascino di un tale richiamo, anche se il celebre albergo non è certo il solo motivo della nostra deduzione. Non lontano dall'albergo infatti si trovano le "brownstones" del tipo che Wolfe e i suoi collaboratori hanno abitato. Il quadrilatero che bisogna prendere in considerazione è quello compreso tra le Ventesima e la Ventiduesima Strada e tra l'Ottava e la Decima Avenue. Molte di queste abitazioni sono di proprietà del General Theological Seminary, la più antica scuola di teologia di New York, costruita su terreni donati dal nipote di quel capitano Thomas Clarke che dette nome al quartiere. Una di queste graziose palazzine è sicuramente la casa abitata dal nostro personaggio: non ha molta importanza quale si sceglie, perché il modello si ripete senza eccessive varianti. Importante semmai è l'aspetto della facciata (dev'essere nobilmente vecchiotto), il numero dei piani e la collocazione. La casa di Wolfe si trovava sicuramente sul lato nord della strada, in modo da avere la facciata rivolta a sud. Al piano rialzato doveva avere questa pianta: (ingresso principale; corridoio; a destra di questo: sala da pranzo, ascensore, scale, office, cucina; a sinistra: sala di attesa, bagno, studio con scrivania di Archie Goldwin e di Nero Wolfe; nicchia; dalla cucina si accede all'ingresso dal giardino; la pianta grafica riportata nel volume a pagina 229 non viene

comunque riprodotta). Saliti i fatidici sette gradini rispetto al piano stradale, si arrivava al ballatoio chiuso da una doppia porta, la più interna delle quali munita di un vetro trasparente solo da un lato. Varcate le due porte si trova sul lato sinistro del corridoio la parte della casa destinata a ufficio: una sala d'attesa, un bagno e lo studio di Wolfe dove è collocato anche il tavolo di Archie. La scrivania di Nero, in legno di ciliegio, è circondata da scaffali colmi di libri e di oggetti legati ai tanti casi risolti nel corso degli anni. Di fronte si trovano due comode sedie con braccioli rivestiti di cuoio rosso, dove in genere vengono fatti sedere i sospetti; alla parete è appeso un quadro che raffigura una cascata. Il suo segreto è che al centro c'è un minuscolo foro attraverso il quale si può spiare non visti il comportamento di qualche visitatore degno di speciale attenzione. La scrivania di Archie è collocata ad angolo retto con quella del suo principale e posta sotto una finestra, da lì il biografo di Wolfe e cronista delle sue imprese osserva ciò che accade, registra l'andamento delle conversazioni e degli interrogatori. prende nota delle reazioni psicologiche delle varie persone convocate, si prepara a intervenire fisicamente quando l'azione si fa stringente e Wolfe sta per sferrare l'attacco finale che smaschererà finalmente il colpevole. Sul lato opposto del corridoio, entrando a destra, c'è la grande sala da pranzo dove Wolfe prende i suoi pasti. In cucina c'è invece un altro tavolo dove Archie fa colazione al mattino leggendo i giornali. Al secondo piano, sul retro, in posizione appartata e tranquilla, si trova la stanza da letto dove Wolfe dorme rivestito da uno dei suoi clamorosi pigiami gialli. Al piano superiore l'alloggio di Goodwin, al quarto piano attico infine la serra delle orchidee dove il nostro eroe passa alcune ore al giorno rimuginando tra sé i dettagli del puzzle che sta cercando di risolvere. In un angolo si trova l'alloggio del giardiniere.

A chi gli chiedeva una volta come si sarebbe definito, Wolfe rispose: "Non sono un poliziotto, sono un investigatore privato. Prendo i criminali in trappola e cerco le prove per inchiodarli. Sono anche un filosofo, un artista e un attore nato". Con maggiore sobrietà e presunzione in un'altra occasione si definì sinteticamente: "Sono un genio". Anche se educato in Europa, Wolfe ha assimilato profondamente lo spirito della società americana basata sul denaro. A chi una volta gli chiedeva se svolgesse le sue indagini per l'amore dell'arte d'indagare, rispose bruscamente: "Non proprio. Ho bisogno di molto denaro e, di solito, accontento i miei clienti spennandoli secondo le loro possibilità. Essere al verde non è certo un disonore, sicuramente è una catastrofe". Bizzarro, burbero, capriccioso, spesso grottesco, quasi sempre eccessivo: chi avrebbe potuto dire che sommando tanti disparati difetti sarebbe stata costruita una delle figure più accattivanti dell'intera letteratura d'intrattenimento? Il quartiere Chelsea, la zona nella quale abbiamo passeggiato e trovato la casa del famoso investigatore, è tranquillizzante. Possiamo considerarlo quasi un antidoto alla frenesia e alla brutalità del racconto poliziesco e della vita americana di oggi. A New York tutti sono convinti ormai che né la città né i suoi abitanti potranno mai più assomigliare alle metropoli della vecchia Europa che tanti anni fa erano state prese a modello. La regola vale per tutti e per ogni settore d'attività, dalla borsa elettronica ai libri e ai film polizieschi; semmai è la vecchia Europa che ormai imita l'America, a costo di farne talvolta la caricatura. Il quartiere di Chelsea è una delle poche eccezioni concrete che a New York è ancora possibile trovare, una zona di "piccole case di arenaria" nella quale si può passeggiare gradevolmente a piedi dimenticando per qualche ora di trovarsi nella città più frenetica del mondo. Cercare la casa di Wolfe diventa in questo modo il pretesto per conoscere una zona della città che in genere i visitatori ignorano e che gli stessi newyorkesi non sempre conoscono.

XI - Edgar Allan Poe: un cuore di tenebra

La casa e la figura di Nero Wolfe ci hanno portato nel mezzo del genere narrativo che si chiama "poliziesco" e, in Italia, "giallo". Quel genere ha un fondatore, Edgar Allan Poe e a New York c'è la piccola casa, il cottage, dove ha vissuto qualche tempo. Vale la pena di visitarla, anche se per arrivarci bisogna uscire da Manhattan e salire nel Bronx, fino all'angolo tra Grande Concourse e Knightsbridge Road. Lì sorgeva una volta il villaggio di Fordham e la casa abitata da Poe ne è grazie a lui, l'ultimo vestigio. In una città che macina continuamente il proprio passato, questa casina ha un interesse che va al di là del suo celebre inquilino al quale dobbiamo una delle più vitali invenzioni della narrativa contemporanea, una delle poche strutture di racconto che ancora resistano in un'epoca dominata ormai dalle immagini. Venne costruita nel 1812 per l'equivalente di un piano e mezzo, nel senso che le stanze del piano superiore hanno un'altezza di meno di due metri, è insomma una delle tipiche abitazioni che allora venivano destinate agli operai e ai contadini. Edgar e sua moglie Virginia l'affittarono per la somma di cento dollari l'anno. Rispetto alla sua collocazione originaria è stata trasferita sul lato opposto della strada, in mezzo a un piccolo parco. L'arredamento è d'epoca, ma gli oggetti sono stati rimessi insieme solo quando alla fine dell'Ottocento si decise di salvare la costruzione, trasformandola in un museo. Edgar e Virginia la abitarono per alcuni mesi, lo scrittore aveva deciso di trasferirvisi perché pensava che l'aria pura del Bronx avrebbe giovato ai polmoni della moglie, estenuati dalla tisi. Non servì. Dopo mesi di sofferenze e di strazianti allucinazioni Virginia morì, il 30 gennaio 1847, a ventiquattro anni. Dicono che negli ultimi momenti stringesse al seno un gatto per assorbirne il calore. A New York sopravvive anche un'altra casa delle tante che lo scrittore ha abitato. È un piccolo edificio al numero 85 di Amity Street che oggi si

chiama Terza Strada Ovest. La palazzina è di proprietà della New York University che però vorrebbe abbatterla per ricavare dallo spazio alcuni locali di cui ha bisogno. Sarebbe un'ulteriore ferita alle memorie cittadine, per di più provocata da un'istituzione culturale per antonomasia come un'università; in quelle due o tre stanzette Poe ha scritto il poema "Il Corvo" (The Raven), che venne pubblicato sull'"American Review" ed è giudicato una delle sue opere migliori. Chi è il misterioso signor Poe? Da quali vicende queste creatore di storie è uscito per arrivare fino a noi? Oggi nessuno mette più in discussione che questo esploratore delle ossessioni sia stato un fantastico inventore visitato da lucidi incubi. Furono gli europei a scoprirlo, primi i francesi, Charles Baudelaire in testa, che lo descriveva, o lo immaginava: "Di taglia appena superiore alla media, ma con tutto il corpo solidamente costruito; le mani e i piedi piccoli ... tratti non grandiosi, ma abbastanza regolari, il colorito bruno chiaro, la fisionomia un poco distratta e impercettibilmente contratta da un'abituale malinconia". Quest'uomo che finirà in ospedale, appena quarantenne, squassato dal delirium tremens, in gioventù aveva dato prova di un vigore fuori del comune: "Un giorno scommise che sarebbe partito da una delle banchine di Richmond, avrebbe risalito a nuoto per sette miglia il fiume James, per poi ritornare a piedi nella stessa giornata. In una bruciante giornata estiva lo fece". Il modello che ha davanti agli occhi è quello romantico di un Byron, l'"uomo fatale" che si spende per gli altri ed è capace di sfide nelle quali si mette in gioco la vita. Byron del resto sarà anche l'ispiratore delle sue prime opere. Edgar veniva da una delle più rispettabili famiglie di Baltimora. Suo nonno David, chiamato in famiglia "il generale", durante la rivoluzione americana era stato "Quartermaster general", qualcosa come capo di Stato maggiore, e aveva svolto con tale perizia il suo incarico da meritarsi le congratulazioni e l'amicizia di La Fayette. Il padre di Edgar, David jr., pareva destinato a proseguire l'agiata vita borghese della famiglia. Per circostanze che ignoriamo si verificò invece uno scarto: non del denaro o delle comodità s'innamorò il giovane David bensì della vita di palcoscenico, dei suoi lustrini, della sua polvere. Conobbe l'attrice Elizabeth Arnold, una donna bella, nata a Londra, figlia d'arte quindi abituata alla scena fin da bambina, rimasta, anche se giovanissima, vedova. Si sposarono, ebbero due figli e vissero di stenti. Pare che Elizabeth avesse qualche talento, e la bellezza d'altronde l'aiutava; David era meno dotato, gli faceva difetto il lato animale dell'attore, l'istinto, una delle poche cose che davvero servano quando si calca la scena. Edgar bambino vide spesso, nascosto dietro una quinta, sua madre in scena. Ai suoi occhi Elizabeth appariva vestita di abiti regali, lucente di gioielli mentre interpretava una qualche eroina scespiriana e poco importa che gli abiti fossero stracci e i gioielli pezzi di vetro colorato, il bambino la fissava in estasi e quella regina non era più sua madre ma la donna più bella del mondo. Diseguali com'erano, David ed Elizabeth si vollero bene, morirono a Richmond (Virginia) a poca distanza l'uno dall'altra, lei forse di polmonite a ventiquattro anni, era l'8 dicembre 1811. Il biografo di Poe, Wolf Mankowitz, racconta così la scena dell'ultimo addio: "Una delle più ammalianti immagini della sua infanzia rimase la figura di sua madre, il volto bianco come cera dopo il colorito febbrile degli ultimi giorni, illuminata dalle candele, remota creatura di sogno immersa in un sonno misterioso". Edgar nasce a Boston nel gennaio del 1809. Rimasto orfano a tre anni senza nemmeno un pezzo di pane, sarebbe finito

chissà dove o morto, se non fosse intervenuto uno zio: John Allan, origini scozzesi, lui sì uomo agiato, padrone di una notevole fortuna accumulata trafficando in tabacco, animali e schiavi. John non volle adottare ufficialmente il nipote, però si comportò bene, lo prese in casa, gli dette il suo nome. Lo scrittore del resto considerò sempre Richmond la sua città, amava definirsi un uomo del Sud, un virginiano, s'interessò poco di politica anche quando politica voleva dire prendere posizione nel lacerante dilemma se abolire o no la schiavitù, una questione che, soprattutto al Sud, era vista assai più sotto l'aspetto economico che umano. Di sicuro Poe detestò Boston e i bostoniani dove gli abolizionisti, potremmo dire i progressisti, erano la maggioranza. Edgar è troppo preso dai suoi problemi per sentirsi coinvolto in quella polemica dalla quale scoccherà, nel 1861, la scintilla della Guerra civile. C'è troppo disordine dentro di lui, nella sua mente, perché possa infervorarsi per una questione, per quanto nobile, che comporterà sicuramente altro disordine e sangue. Scrivere è il suo cruccio e la sua speranza, si potrebbe dire che è la sua malattia e la sua cura, insomma la sua vita, e nessuno può dire quale sia, tra quella reale e quella alimentata dalle fantasie, la sua esistenza più vera. Vorrei dare subito un esempio di questa commistione perenne, che resterà la sua caratteristica, tra vita sognata e avvenimenti reali dell'esistenza. In uno dei suoi racconti più celebri, "Il crollo della Casa Usher", il narratore entra nella sinistra dimora del titolo e così descrive ciò che vede attorno a sé: "I tenebrosi arazzi alle pareti, i pavimenti neri come l'ebano e la fantasmagoria di trofei araldici che tintinnavano al mio passaggio ... le stesse presenze, o qualcosa di molto somigliante, che avevano popolato la mia infanzia." La dimora dell'agiato John Allan non è affatto così. Da ciò che sappiamo e possiamo immaginare è qualcosa di simile alla casa di Scarlett O'Hara, l'eroina di "Via col vento", o una versione ridotta della residenza presidenziale a Washington, la Casa Bianca. Quegli "arazzi tenebrosi", i tintinnanti emblemi araldici, non vengono dalla magione di un commerciante del Sud, provengono dalla vecchia isola, discendono dalla letteratura gotica inglese, da quei castelli, da quei lugubri sotterranei, da quei foschi conventi in cui sacro e profano, vita e morte, ombre originate dalla paura e presenze levatesi dai sepolcri, effluvi dell'incenso e miasmi della putrefazione, ascetismo e lussuria, si mescolano in una torbida mistura. Infatti è in Inghilterra, dove John Allan a un certo punto si trasferisce, che Edgar risiede tra i sei e i dodici anni. Frequenta le scuole, tra le quali un collegio le cui ombre riaffiorano nel racconto "William Wilson": "Le mie impressioni più antiche della vita in collegio sono legate ad una vasta e stravagante dimora in stile elisabettiano, in un villaggio brumoso dell'Inghilterra dove c'era una gran quantità di alberi giganteschi e nodosi e dove tutte le cose erano eccessivamente antiche ... Sento nell'immaginazione il brivido rinfrescante dei suoi viali profondamente ombrosi; respiro l'emanazione dei suoi mille boschi cedui, e ancora trasalisco, con

indefinibile voluttà, alla nota profonda e sorda della campana che lacerava, a intervalli di un'ora, col suo rombo improvviso e solenne, la tranquillità dell'atmosfera crepuscolare nella quale svettava il campanile gotico, sepolto e addormentato." È un ricordo nel quale malinconia e sospetto si mescolano, che sa di clausura e di solitudine, nel quale la nota sorda d'una campana può provocare una "indefinibile voluttà". Lo scrittore uscirà ed entrerà da quegli incubi, assaporerà quei ricordi senza mai sapere con certezza, data anche la sua quasi perenne ubriachezza, se si tratti di esperienze vissute o di confuse memorie scaturite da una qualche lettura. Ed eccoci arrivati a una prima contraddizione che dobbiamo affrontare. Su queste fantasie gotiche incombe la paura e la paura, o quanto meno l'ansia, è una delle molle principali del racconto poliziesco. Questa paura però sa di oltretomba, di tenebrose presenze inspiegabili alla luce della ragione e che anzi sono per la ragione una sfida. Il racconto "giallo" è all'opposto di tutto ciò e si sviluppa, almeno nei casi migliori, secondo una cristallina e quasi illuministica razionalità. Del resto una formula precisa come un'equazione ne racchiude la struttura. Eccola: eliminato l'impossibile, ciò che resta, per quanto improbabile, dev'essere la verità. Come si conciliano due cose così lontane? La risposta non è semplice ma esiste. A diciassette anni, nel febbraio del 1826, Edgar si iscrive all'Università della Virginia. Eccelle in matematica e nelle scienze naturali, ma impara soprattutto a bere. Pessimo bevitore tra l'altro, perché regge male l'alcol e un bicchiere basta a metterlo fuori combattimento. Gioca d'azzardo, e perde. Inseguito dai creditori, rompe col patrigno che si rifiuta di pagare i suoi debiti e lascia la casa. Va a Boston dove si arruola nell'esercito sotto il falso nome di Edgar A. Perry, non avrebbe l'età per farlo e così deve dichiarare falsamente d'avere compiuto ventidue anni. A Sullivan Island, nella Carolina del Sud, dove ambienterà un paio di racconti, si guadagna i galloni di sergente maggiore. In questa vita errabonda, apparentemente priva di orientamento, resiste però il senso d'una vocazione. Nel 1827 esce a Boston "Tamerlane and other poems", il suo primo volume di poesie, un libretto che nasconde l'autore sotto lo pseudonimo "A Bostonian" e non ottiene il minimo riconoscimento, ma che a noi fa capire quali erano i suoi pensieri quando tutto il rumore del giorno s'era placato e il ventenne Edgar restava solo con se stesso. Tre anni dopo, aiutato dal patrigno con il quale si è bene o male riconciliato, riesce a essere ammesso all'accademia di West Point. Sembrerebbe un successo, invece è un altro passo falso, viene espulso dopo poche settimane per "disobbedienza agli ordini" e "grave negligenza". La vita militare chiaramente non fa per lui. Ha appena passato i vent'anni ed è come se avesse vissuto due volte: i fatti della vita e la loro proiezioni nella sua mente. Si potrebbe anche dire che ha superato i vent'anni ed è ancora un giovane uomo senza mestiere e senza un soldo. Lo zio, furente o deluso, lo esclude dal testamento. Edgar gli scrive: "Non ho molto da dire eccetto che la mia vita futura (la quale, per grazia di Dio, non durerà a lungo) sarà segnata dalla miseria e dalla malattia". Al direttore di una rivista invece confida: "Sono giovane, ho appena vent'anni, sono poeta, se la profonda adorazione della bellezza può rendere poeti; tale voglio restare". Ingenuità, fiducia, senso della vocazione, ricerca del successo, crisi di sfiducia; vivrà sempre così tra sentimenti opposti, attirato ora dalla vitalità più sfrenata ora dal senso della morte, fino alla grande depressione senza più rimedio degli ultimi momenti.

A Baltimora prende alloggio presso la zia Maria Clemm, sorella di suo padre e partecipa a un premio letterario. Il presidente della giuria, John P. Kennedy, esile scrittore allora molto rinomato, pesca nel cumulo dei manoscritti quello di Edgar, attirato più che altro dalla calligrafia impeccabile. Lo legge ad alta voce e il collegio dei membri gli assegna per acclamazione il premio di 50 dollari. Hanno buon orecchio i venerandi componenti della giuria. Si tratta de "Il manoscritto trovato in una bottiglia", uno dei suoi grandi racconti. Al premio segue l'impiego in una rivista, il ragazzo comincia ad essere circondato da una certa stima e da qualche nemico, segno che conta qualcosa. Beve, scrive, s'innamora della figlia di Maria Clemm, la piccola Virginia, che è una cugina di primo grado e ha la metà dei suoi anni: tredici contro ventisei. Virginia è malata di tisi, la definiscono "a girl without a cent", una ragazzina senza un soldo, diventerà la sua "sposa-bambina". Quale amore poteva legare un uomo così complicato a una bambina? Di che cosa avranno parlato nei momenti d'intimità? Fino a che punto avranno coinciso i loro gusti? Le risposte sono incerte, i biografi si contraddicono. È probabile che siano state la solitudine e la consuetudine a generare in lui l'amore e che lei abbia corrisposto a quel tenebroso cugino come si può farlo a quell'età per devozione, riconoscenza o timore - Edgar avrebbe quasi potuto essere suo padre. Le nozze vengono celebrate nel maggio 1836, forse precedute di qualche settimana da un'altra cerimonia segreta. Anche dopo il matrimonio comunque le intemperanze di lui non diminuiscono, anzi peggiorano, come del resto peggiorerà la salute di Virginia. Questo amore difficile, il matrimonio forse bianco perché è quasi certo che Poe fosse impotente, la precoce morte di Virginia, s'inseriscono con sinistra coerenza nel quadro della sua vita. Lo scrittore entra ed esce da vari giornali che per una ragione o per l'altra lo lasciano tutti insoddisfatto. Una delle esperienze più significative la compie tra il 1841 e il 1842 a Philadelphia, dov'è responsabile letterario della rivista "Graham's Lady's and Gentleman's Magazine", un periodico che si occupa soprattutto di moda, cibo, storie d'amore; non è propriamente il suo genere, ma ha per lui la grande attrattiva di farlo entrare in contatto con i più noti scrittori del tempo e questo è un passo nella direzione che sta cercando, la celebrità, per amore non tanto del denaro che talvolta l'accompagna bensì della fama in sé. Quando, negli ultimi anni della sua vita, gli accadrà di essere riconosciuto per strada, ne ricaverà un'immensa soddisfazione, incrinata solo dalla crescente fragilità, dalla consapevolezza della fine

Nell'aprile del 1844 arriva a New York lo strano terzetto rappresentato da una giovanissima donna molto malata, uno scrittore dall'aspetto tormentato e gran bevitore, una donna d'età che è madre della ragazza nonché zia e suocera dell'altro. Cambieranno molti alloggi nel corso degli anni; uno dei primi è il 113 di Carmine Street. Anche a New York la scarsità di

denaro continua a creare disagi, tutti gli impieghi che Edgar riesce a trovare durano poco. Maria s'aggira per la città alla ricerca di un lavoro per il genero: dice che è malato e che lo è anche sua figlia, perora la loro causa con modi gentili e grande nobiltà. Scrive un testimone: "Ogni inverno, per anni, lo spettacolo più toccante che abbiamo visto in questa città è stata questa infaticabile servitrice del genio, poveramente e insufficientemente vestita, che si trascinava di giornale in giornale con una poesia da vendere o un articolo di argomento letterario, ogni volta spiegando con voce rotta che egli era malato, postulando per lui, non dicendo altro: è malato".

Quando questa donna ammirevole apprenderà della morte di Edgar, scriverà un biglietto straziante, ancora una volta pieno di dignità e di premura: "Ho appreso questa mattina la morte del mio amato Eddie. Potete comunicarmi gualche particolare, le circostanze? ... Non ho bisogno di pregarvi di annunciare la sua morte e di parlar bene di lui. So che lo farete. Dite anche quale figlio affettuoso fosse per me, la sua povera madre desolata ...". La madre naturale che in pratica non ha mai conosciuto è stata sostituita da Maria Clemm che gli è stata nello stesso tempo madre, zia, suocera; e chissà da quali complesse sostituzioni affettive le improbabili nozze con Virginia sono state favorite, quanta parte Maria ha avuto in quel matrimonio. New York riesce intollerabile a Edgar, lo infastidiscono il rumore e la sporcizia, ma più in generale lo scrittore detesta la vita cittadina per ciò che una grande città allora comportava quanto a inquinamento, criminalità, lotta per il denaro, ritmi frenetici. I moli di New York ingombri di magazzini, depositi, uffici di compagnie di navigazione, movimentati da un continuo viavai di uomini e di merci, gli appaiono come luoghi senza respiro e senza speranza. Eppure è in quel mondo fatto di movimento e di lotta che deve immergersi perché scrivere per sé, la sola cosa che vorrebbe veramente fare, è un lusso che per il momento non può permettersi. Trova un altro impiego temporaneo nel giornale "Evening Mirror" che ha sede in Nassau Street, nella zona meridionale di Manhattan. Per quindici dollari la settimana redige articoli anonimi che aiutano a mandare in edicola un giornale che non ama. Quando scrive per sé può finalmente dare sfogo a ciò che gli si agita dentro. I suoi racconti girano intorno ad alcuni temi ossessivamente ripetuti: la morte, gli incubi, la tortura, la natura nemica che distrugge e si autodistrugge, i guasti prodotti da una sensibilità eccitata. La casa Usher è assediata da vapori pestiferi e misteriosi. Il protagonista del "Cuore rivelatore" ha un udito così fino da poter cogliere i battiti del cuore e distinguerne le accelerazioni causate dalla paura. Tornano, qui e altrove, i temi del delitto e della vendetta, del sangue e della colpa che spingono l'assassino a rivelarsi. Un tema prevale però su tutti gli altri: la passione d'amore legata alla morte. In "Ligeia" la protagonista, dalla "singolare e tuttavia placida bellezza", simbolo di una volontà "gigantesca" proiettata al di là dell'umano, incarna la creatura capace di sopravvivere alla morte fisica, colei che trionfa sul Verme conquistatore che divora la carne dei Mortali. In "Berenice" l'attenzione innaturale e ossessiva del protagonista si concentra sui denti d'una donna al punto che sarà proprio quel dettaglio a provocare il delitto. In "Morella" una donna s'incarna nel corpo della propria figlia. Ne "Il ritratto ovale" un pittore uccide senza saperlo la moglie succhiandole via la vita nel momento in cui esegue il suo ritratto. Ne "La scatola oblunga" un marito trascina in mare la salma di sua moglie inabissandosi con lei. Ne "L'appuntamento", sullo sfondo d'una lugubre Venezia, due amanti che si trovano lontano l'uno dall'altra si tolgono nello stesso momento la vita. E così via, in una girandola di situazioni che variano quasi sempre sullo stesso tema, con uomini e donne prigionieri dello schema narrativo dentro il quale l'autore li ha rinchiusi: Berenice, Eleonora, Ligeia, Morella non hanno vera consistenza umana, non sono autentici personaggi ma semplici incarnazioni ossessive di un ideale di bellezza femminile votato in qualche modo alla morte. Nella sua "Filosofia della composizione", lo scrittore confessa: "La morte di una bella donna è senza alcun dubbio l'argomento più poetico che vi sia al mondo", lo impiegherà fino all'abuso. In quegli anni il "romanzo nero" è ancora molto in voga in Inghilterra ("Frankenstein" di Mary Shelley è del 1818). Poe ha letto i racconti di Hoffmann ed è consapevole della fama che hanno assicurato al loro autore. Tiene quindi conto dell'attualità sia letteraria che della cronaca, salvo adattarla ai suoi fini. Nel racconto "Lo scarabeo d'oro" (The Gold Bug) che gli vale un premio e l'ammirazione di Baudelaire, descrive, sfoggiando eccezionali capacità deduttive, la decifrazione di un crittogramma che permette la scoperta di un macabro tesoro sepolto dai pirati. Jean-François Champollion, l'egittologo francese che grazie alla Stele di Rosetta aveva decifrato i geroglifici, era morto da pochi anni.

Il successo arriva nel 1845 con il poema di cui abbiamo detto, "Il Corvo", vero poema romantico scritto nella romantica casetta di Amity Street, nel quale si riaffaccia il motivo dell'amore che diventa lutto e desolazione. Il poeta è nel suo studio notturno intento agli studi: "Once, upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary, Over many a quaint and curious volume of forgotten lore..." "Una volta, allo scoccar d'una tetra mezzanotte, mentre meditavo debole e stanco su una pila di bizzarri e curiosi volumi d'obliata sapienza..." Di colpo il poeta ode bussare. Apre la porta, non c'è nessuno; va allora alla finestra e un corvo dal nero piumaggio entra nella stanza "con grande fruscio e battere d'ali", andandosi a posare su un busto di Pallade. Il poeta gli parla, lo interroga, ma qualunque cosa chieda l'uccello risponde con un immutabile lugubre ritornello: "Nevermore", mai più. "Dì a quest'anima colma di pianto se mai nell'Eden lontano Potrà stringere a sé una santa fanciulla Che fra gli angeli ha nome Eleonora. Il Corvo rispose: "Mai più"."

Con "Il Corvo" raggiunge finalmente quella celebrità che ha tante volte sognato. Diventa direttore e poi proprietario del "Broadway Journal", anche se le sue bizzarrie, l'alcol e l'oppio gli allontanano molte simpatie. Dicono di lui che è diventato come pazzo con momenti di "orribile lucidità". Nel cottage di Fordham, mentre sua moglie sta per morire e la miseria li attanaglia, scrive una delle sue poesie più belle: "Annabel Lee". Poi Virginia se ne va, a lui restano da vivere trenta mesi,

alterna momenti di disperazione totale ad altri di esaltazione: corteggia almeno tre donne, progetta di risposarsi, intanto tira avanti dando conferenze, quasi sempre ubriaco, fino a quando, disperato, decide di far ritorno a Baltimora. Vi giunge alla fine di settembre del 1849, vigilia di importanti elezioni. Un vecchio amico, il dottor James E. Snodgrass, lo trova il 3 ottobre ridotto allo stremo nella Cooth & Sergeant's Tavern. È semicosciente, in preda a un attacco di delirium tremens, prega i suoi soccorritori di "piantare nel suo miserabile cervello una buona palla di revolver". Ricoverato al Washington Hospital vi muore domenica 7 ottobre, dopo quattro giorni di delirio. Un quotidiano nel dare la notizia scrive: è stato un uomo molto amato da pochi, odiato da molti, indimenticabile per tutti.

Paul Valéry disse di Poe che "ebbe il genio delle matematiche senza che per questo lo si debba apparentare a Poincar, o ad Einstein. Le matematiche di Poe sono mistificatrici e occulte. Esse fanno vincere partite a scacchi con occhi bendati e trovare tesori per via dimostrativa".

Creando la figura del dilettante Auguste Dupin, prototipo dell'investigatore, Edgar Allan Poe obbediva in realtà ai tenebrosi richiami della sua fantasia, la suddivisione in generi della letteratura lo interessava pochissimo. La pubblicazione de "I delitti della via Morgue" sul "Graham's Magazine" (1841) dovette sembrargli il meritato esito di un racconto ben costruito nel quale il mistero dell'assassinio di due donne in una stanza chiusa a chiave viene sciolto, con l'impiego di una logica impeccabile, da un brillante giovane di buona famiglia. Nei pochi elementi di quel racconto, come nel cromosoma di un essere vivente, erano già racchiusi i successivi sviluppi e l'inesausta proliferazione del racconto giallo che in un secolo e mezzo ha infatti invaso gli scaffali di tutte le librerie e gli schermi di tutte le Tv. Un favore popolare così vasto che lo scrittore E.M. Forster, parlando agli studenti di un'università americana, spiegava dicendo: "In un'epoca dominata dall'immagine, il racconto a suspense è uno dei pochi strumenti letterari che ancora funzionino". Cecil Day Lewis addirittura scrisse: "Il romanzo poliziesco incarna la mitologia popolare moderna". Al termine del Novecento per la verità la situazione è diversa e il diffuso bisogno di facili mitologie si rivolge verso direzioni nelle quali l'elemento fantastico, irrazionale, parareligioso torna ad avere un suo peso, dalle guerre stellari alla saga dei dinosauri ai mondi d'oltretomba. Ogni epoca sceglie le proprie "canzoni di gesta". Un migliaio di anni fa queste celebravano le imprese dei paladini di Carlo Magno contro i nemici della fede. Per alcune centinaia di anni poemi e romanzi con le gesta eroiche e amorose dei cavalieri hanno rappresentato la più diffusa mitologia popolare europea. Il racconto poliziesco puro ha avuto, finché l'ha avuta, una funzione analoga. Fino a quando il thriller (che ne è una delle derivazioni contemporanee) non l'ha in parte rimpiazzata, personaggi come Sherlock Holmes, Maigret, Philip Marlowe, Nero Wolfe, Sam Spade, Perry Mason hanno dato vita a vere e proprie saghe, con il risultato che Auguste Dupin, essendo il primo della serie, ha avuto il destino comune a tanti fondatori di essere scavalcato e gettato nell'oblio dagli epigoni. Com'è costruito questo tipo di racconto? Riprendiamo il tenebroso affare della Rue Morgue. Due donne sono state uccise in una stanza chiusa a chiave dall'interno. I loro corpi vengono ritrovati cacciati a forza nella cappa del camino. La finestra è sì socchiusa, ma affaccia a una tale altezza da far escludere la possibilità che da lì un uomo sia potuto entrare o uscire. La polizia brancola. Il ragionamento di Dupin è impeccabile e infatti la narrazione ha come sottotitolo "A tale of ratiocination", più o meno: un racconto argomentativo. Esclusa la porta, chiusa a chiave, resta la finestra. E se nessun essere umano sarebbe stato in grado di usarla, perché non pensare a un essere per dir così disumano? Dupin affianca una serie di particolari e di notizie che tutti avevano sotto gli occhi ma non sono stati in grado di disporre secondo un ordine coerente. Il ramo di un albero si protende fino a poca distanza dal davanzale; proprio in quei giorni uno scimmione è fuggito da un circo. Ecco l'assassino: uno scimmione. Solo la forza del ragionamento ha saputo scovarlo. La parte logica del racconto poliziesco nasce

Un'altra avventura di Dupin, "Il mistero di Marie Rùget", ci interessa ancora di più perché ha come sfondo un vero episodio di cronaca accaduto a New York e perché illustra, ancora meglio del precedente, il metodo deduttivo del giovane detective. Lo scrittore immaginò il suo racconto ispirandosi all'assassinio di Mary Cecilia Rogers, commessa di Broadway, "giovane, bella e, sino al momento di essere violentata, onesta", trovata cadavere nell'Hudson. Fingendo di parlare della morte della "grisette" parigina Marie Rùger, lo scrittore ricostruisce in realtà con molta perspicacia il delitto commesso a New York che acquistò, come spesso accade quando vittima di un omicidio è una ragazza piacente, un valore simbolico, divenne un poderoso alimento alle fantasie più accese. Tra le varie ragioni per le quali il caso Rogers ebbe una tale eco bisogna includere la circostanza che quella morte richiamava un altro omicidio che aveva fatto epoca, quello della giovane prostituta Helen Jewett uccisa pochi anni prima nel postribolo di Thomas Street. Anche noi quindi, come i lettori dell'epoca, dobbiamo lasciare brevemente la sorte di Mary Rogers per addentrarci in quest'altro assassinio esemplare e non sembri questo un uscire dal tema. Edgar Poe non ci avrebbe lasciato il racconto su Marie Rùger se non ci fosse stata la catena di circostanze che sto per raccontare. Alle tre del mattino di domenica 10 aprile 1836, la tenutaria della casa di tolleranza situata al numero 41 di Thomas Street, Rosina Townsend, viene svegliata dal fumo che esce dalla stanza di Helen, una delle sue ragazze. Alle sue grida un sorvegliante sfonda la porta. Helen è morta, il suo corpo è squarciato da fendenti di tale violenza che perfino le ossa risultano intaccate. Dopo aver sconciato il cadavere l'assassino ha tentato di far sparire ogni traccia appiccando il fuoco. L'onnipresente cronista Bennett, che forse riesce ad entrare nella stanza prima della polizia, si lancia in un'accalorata descrizione della vittima: "La perfetta figura, le membra squisite, il bel volto, l'incantevole busto, tutto in lei sorpassa sotto ogni aspetto la Venere de' Medici". Si tratta ovviamente di fantasie, dal momento che il povero corpo semicarbonizzato non poteva ispirare quel tipo di paragoni. Bennett vuole compiacere il suo pubblico, lo fa con una descrizione così lontana dalla

verosimiglianza da far dubitare che abbia davvero visto ciò che racconta. Le prime indagini fanno scoprire che la porta sul retro è socchiusa, mentre a poca distanza si rinvengono un'accetta e una mantella blu che risulta appartenere a un certo Richard P. Robinson, giovanotto di diciannove anni, di bell'aspetto, sempre molto elegante, fra i più ardenti habitués della ragazza. Richard lavora per un commerciante di tessuti, tal Joseph Hoxie, che è anche autorevole membro della società cittadina per la Temperanza. Hoxie garantisce che il giovane è di buon carattere e di esemplare comportamento. Si verrà poi a sapere che Robinson è un abituale frequentatore di case di tolleranza e che dopo aver incontrato Helen, nel giugno dell'anno precedente, s'è preso di lei al punto da andare a visitarla più volte la settimana, di farle frequenti regali, di esibirla in vari ritrovi noncurante del fatto che tra gli uomini che incontrano ci siano spesso altri clienti della ragazza. Una ostentazione sfacciata, dettata dalla sua infatuazione ma anche da un certo semiconsapevole spirito di provocazione nei confronti della moralità evangelica che i giovani dandy come Robinson disprezzano. Rosina spiega che Robinson è arrivato verso le undici della sera precedente per passare la notte del sabato con Helen e che lei stessa ha servito loro champagne in camera verso la mezzanotte. La casa in cui Helen lavora è un tipico bordello di lusso, luogo sul quale disponiamo di alcuni testi ricchi di informazioni. Uno di questi è "Memorie di una maetresse americana" scritto da Nell Kimball, ragazza del Missouri che, come Helen, aveva cominciato giovanissima quel mestiere. La Kimball elenca in questo modo i requisiti che una casa deve avere per raggiungere un livello di eccellenza: "Un casino di lusso doveva avere bicchieri di cristallo, un angolo arredato alla turca con cuscini, vassoi di rame e spade damaschinate appese al muro. Una stanza ben imbottita per le feste di gruppo e le catene margherita. Sognavo uno scalone, ragazze in abito da sera con pellicce, aigrettes e penne di pavone, e un grosso cane San Bernardo che girasse per la casa e il cortile. Una buona tenutaria doveva anche possedere una bella pariglia di bai nella rimessa sul retro, avere un cocchiere col cilindro ben lucido e una carrozza aperta con alte molle. Il costo per la protezione poteva essere molto alto."

Il racconto di Nell Kimball comprende anche una ricostruzione della stanza di lavoro che possiamo immaginare non dissimile da quella di Helen: "La mia stanza era piccola, v'era un gran letto appena rifatto, due sedie, un enorme specchio su una base di marmo, un bacile di porcellana con la sua brocca, una pila di asciugamani e una saponetta rosa dentro un portasapone di porcellana. Accanto al lavabo v'era un grosso vaso da notte con un disegno dorato intorno all'orlo". Questo dunque l'ambiente. Durante una perquisizione nell'alloggio di Richard si trovano un paio di pantaloni sporchi della stessa calce con la quale è stata imbiancata la palizzata posta sul retro della casa. Il giovane viene arrestato con enorme risonanza; l'opinione pubblica si divide tra innocentisti e colpevolisti mentre la morte di una bella donna dalla vita peccaminosa ripropone. ipocritamente, l'eterno discorso sul decadimento morale della città. Helen Jewett veniva da una modestissima famiglia del Maine, suo padre faceva il calzolaio; la ragazza viene definita intelligente e molto bella: legge Byron, riceve fino a dieci lettere d'amore al giorno. Aveva cominciato il mestiere a diciassette anni, lavorando in varie case prima di finire in quella di Thomas Street che Rosina cerca di mantenere al massimo livello; le ragazze incontrano i potenziali clienti in luoghi alla moda come un teatro o un caffè, e la stessa tenutaria si accerta che escano dalla casa ben vestite, in ordine, mai ubriache. I clienti pagano alla tenutaria la loro tariffa, ma devono anche offrire alla ragazza un qualche dono in una specie di interessata parodia del corteggiamento borghese. Il processo contro Richard Robinson si apre al tribunale di New York, presso il City Hall, all'inizio di giugno in un'aula gremita e con centinaia di persone che rimangono fuori per mancanza di spazio. Nel pubblico predominano i sostenitori dell'imputato che applaudono le testimonianze a favore e coprono di boati e di fischi quelle contrarie. Presiede il dibattimento il giudice Ogden Edwards, magistrato influente, attivo anch'egli nella Società della Temperanza. La testimonianza di Rosina è molto precisa: non soltanto conferma quanto ha già detto, ma aggiunge un possibile movente rivelando che il giovane Robinson, da poco fidanzato con una ragazza della buona borghesia, era ansioso di farsi restituire le lettere molto accese che aveva spedito a Helen. Il principale teste a difesa è invece il gestore di un bar che sostiene d'aver visto la sera dell'omicidio il giovane nel suo locale, distante quasi tre chilometri dal bordello, intento a leggere fino a tarda ora. L'accusa insinua che questa testimonianza è stata comprata, la difesa contrattacca mettendo in dubbio l'attendibilità di donne dall'incerta morale come Rosina Towsend e le colleghe di Helen. Il giudice Edwards fa sua quest'ultima tesi e quando congeda la giuria che si ritira per deliberare ricorda che la testimonianza di una prostituta può essere corrotta come la sua vita e che quindi non va creduta, a meno che non sia confermata da altre. In poco più di dieci minuti la giuria dichiara Robinson "non colpevole". Questo il precedente che rende l'assassinio di Mary Rogers così popolare: una giovane donna uccisa con una possibile motivazione sessuale. Resta la diversità fra le due vittime e anche il fatto che manca nel caso Rogers un probabile colpevole. In compenso l'assassinio di Mary, grazie a Poe, è destinato a uscire dalla cronaca nera per entrare nella storia delle letteratura. Addentriamoci dunque nei meandri di questa storia che è nello stesso tempo tipica dell'epoca e modello di quegli assassinii di cui sono vittime delle giovani donne. Mary Rogers, conosciuta come la bella sigaraia, era arrivata a New York insieme a sua madre dal natio Connecticut nel 1837, uno dei tanti anni segnati da crisi economiche. Dopo qualche mese, mentre la madre apre una pensione al 126 di Nassau Street, Mary trova lavoro come venditrice di tabacchi e sigari a Broadway, nel negozio piuttosto celebre di John Anderson, frequentato da giornalisti e uomini politici. Come scriverà Poe, il negoziante "non ignora i vantaggi che gli sarebbero venuti dalla presenza della bella Mary". Fare la commessa in un negozio dove in pratica entrano soltanto uomini è considerato rischioso per una ragazza e proprio in quel periodo il giornale "Morning Atlas" fa notare come i tempi difficili costringano le giovani donne a lavorare in luoghi maschili per

definizione, mettendo in tal modo a repentaglio la loro virtù. La mattina di domenica 22 giugno 1841, Mary confida al fidanzato che intende passare la giornata presso una zia, esce da casa e sparisce. Tre giorni dopo il suo corpo, sconciato dalla lividure e gonfio d'acqua, viene ripescato nel fiume Hudson vicino a Hoboken. Poe dà una descrizione quasi specialistica, e probabilmente veritiera, delle condizioni del cadavere: "Il volto era coperto di sangue scuro, in parte proveniente dalla bocca. Non v'era traccia di bava, come avviene nei casi di semplice annegamento. Il tessuto cellulare non era impallidito. Alla gola si notavano ecchimosi e impronte di dita. Le braccia, irrigidite, erano raccolte sul petto. La mano destra era serrata; la sinistra semiaperta. Sul polso sinistro vi erano due escoriazioni circolari che parevano prodotte da più corde o da una corda attorcigliata più volte. Anche una parte del polso destro era escoriata, come pure l'intero dorso, in modo particolare le scapole." Le fonti sono discordi sulla possibile violenza sessuale subita dalla ragazza. Alcuni la danno per certa, mentre Poe sembra metterla in dubbio, anche se alla fine arriverà a conclusioni diverse. Quasi immediatamente la stampa individua nella morte di Mary uno di quei delitti di cui i lettori sono ghiotti. I resoconti delle indagini e i dettagli dell'omicidio trovano ampio spazio con la conseguenza, scrive Poe, che "per parecchie settimane la discussione di quest'unico tema appassionante fece dimenticare perfino gli argomenti politici più importanti". I primi articoli raccontano che Mary è stata imbavagliata, legata, picchiata e probabilmente violentata da un gruppo di uomini prima d'essere strangolata e gettata nel fiume. Uno dei più noti cronisti del tempo, il fantasioso James Gordon Bennett, ipotizza che autori dell'omicidio devono essere stati i membri di una banda di attaccabrighe, probabilmente "a gang of negroes".

Il racconto che Poe ricava da questi fatti è un'autentica analisi investigativa compiuta con impeccabile metodo logico. La soluzione offerta da Dupin-Poe è talmente plausibile che la "New York Tribune", molti anni dopo la morte dello scrittore, arrivò a sostenere che Poe aveva scritto il racconto per allontanare i sospetti dal tabaccaio Anderson che temeva d'essere accusato di quel delitto. Secondo un'altra ipotesi - formulata pochi anni fa e ancor meno provvista di prove - Poe avrebbe potuto far sfoggio di tale precisione nel ricostruire il delitto solo perché era egli stesso l'assassino. Speculazioni senza fondamento, che riferisco solo per far capire l'impressione suscitata nei lettori dall'accuratezza dell'analisi con la quale lo scrittore dimostra l'infondatezza delle varie ipotesi avanzate, compresa quella che a uccidere la povera ragazza sia stata una banda di malfattori o di teppisti. Poe conclude che l'assassino di Mary è invece l'ufficiale di marina che è in quel momento il suo amante, forse a causa di una sordida disputa su una richiesta di aborto. Il racconto è strutturalmente diviso in due parti: nella prima si smontano varie ipotesi avanzate dai giornali, sottolineandone l'infondatezza o l'approssimazione. Nella seconda si ricostruiscono i fatti secondo un ordine logico, dimostrando che il delitto deve essere stato commesso non da un banda di malfattori ma da un uomo singolo, molto probabilmente un amante segreto della ragazza. Mary Rogers non era insomma colei che tutti credevano che fosse. La sua vera vita non combaciava con la personalità pubblica che la ragazza era riuscita a imporre nella cerchia dei suoi conoscenti. Ciò che colpisce nell'analisi di Poe, a parte l'abilità analitica, è il modo implacabile con cui ricostruisce la doppia personalità della vittima, mettendone a nudo contraddizioni e sotterfugi. Alcune osservazioni dello scrittore sono ancora oggi così valide da poter essere applicate ai tanti omicidi di cui non si riesce a trovare il colpevole. Scrive per esempio Poe: "Questo è un esempio di delitto comune, per quanto orrendo. Non vi è nulla di particolarmente lambiccato. Avrete notato che proprio per questo l'omicidio è stato considerato facile, mentre proprio per questo avrebbe dovuto essere considerato difficile". Oppure, a proposito del comportamento dei giornali che avevano messo in risalto gli aspetti più appariscenti del caso, anche se ciò faceva velo a una più corretta ricostruzione: "Non dobbiamo dimenticare che di solito il primo scopo dei nostri giornali è di fare sensazione, di far colpo, più che di favorire la causa della verità". Non sono parole che molti si sentirebbero di applicare al comportamento della stampa dei nostri giorni? Un ultimo esempio a proposito del metodo d'indagine: "L'esperienza ha dimostrato, e una vera logica confermerà sempre, che gran parte della verità, forse la maggior parte, sorge da ciò che sembra poco importante. È nello spirito di questo principio che la scienza moderna ha deciso di "calcolare l'imprevisto"". La struttura di guesto racconto fonda in modo esemplare il metodo narrativo del romanzo poliziesco e delle stesse indagini moderne. Calcolare l'imprevisto è esattamente ciò che gli specialisti comportamentali della polizia fanno oggi, in particolare nel caso di omicidi seriali. Per restare alla letteratura del genere non c'è dubbio che le brillanti indagini di uno Sherlock Holmes o, poniamo, di un Nero Wolfe, si sviluppano proprio con il metodo deduttivo inaugurato dal geniale Auguste Dupin. Dupin ha insomma tutti i doveri del fondatore, compreso quello di riflettere la parte meno torbida del suo creatore Edgar Allan Poe, di restituirci il suo inutile sogno di una chiarezza intellettuale smagliante come un teorema matematico, la piccola parte di sé che riuscì a sottrarre agli incubi e alle ossessioni prima che la vita, a soli quarant'anni, lo sommergesse.

XII - La ragazza più brillante del giro

"Sono sempre un po' triste quando vedo un dipinto di John Kock. Niente di più di una piccola nostalgia che mi fa battere più lentamente il cuore. Nostalgia per certe stanze di carezzevoli luci, di ombre e di persone ancora più amabili. Non credo

d'avere più spazio per sentimenti dolci e teneri come questi. E forse non sono del tutto onesta parlandone. Perché questa nostalgia non è nulla di più che il sognante desiderio di luoghi dove non sono mai stata - e dove non sarò mai. Non esiste un tempo simile a questo, le 6,30 del pomeriggio a New York. E tuttavia, come solo i newyorkesi sanno, se si riesce a superare il crepuscolo, si potrà superare anche la notte."

Quando Dorothy Parker scrive queste parole ("Esquire", novembre 1964), presentando la mostra del pittore John Kock, si trova lei stessa al crepuscolo della sua vita e non sopravviverà a molte notti, questo infatti è il suo ultimo articolo. Kock è pittore di graziose gentildonne e cavalieri che evoca scene della vita di Manhattan ai tempi di Edith Wharton e Henry James, una New York forse mai esistita che certamente non esiste più nel 1964. Dorothy ha passato la settantina, morirà di lì a tre anni, afflitta da tutti i mali che le ha scaricato addosso una vita segnata dall'abuso di alcol e di tabacco (tre pacchetti di "Chesterfield" al giorno) e soprattutto una profonda, irrimediabile infelicità. Ha tentato in tutti i modi di avere un figlio, è anche rimasta incinta ma sempre la gravidanza s'è interrotta, volontariamente in un paio di casi, per accidente negli altri. Sola, quasi cieca, con pochi mezzi, vive in una modesta stanza d'albergo, l'hotel Volney, con clienti per lo più anziani, menù fisso, serate malinconiche come in una casa di riposo. "Sai come portano via i morti da qui?" chiede a un'amica. "Fino a poco fa nel montacarichi. Adesso che quello è rotto nell'ascensore. È talmente piccolo che li devono mettere in piedi". La sorte è pietosa con lei, poteva andarle peggio: muore per un repentino attacco cardiaco mercoledì 7 giugno 1967, poco prima di sera. Aveva detto: "Non piangete troppo quando muoio. Sono morta già da tanto tempo". Ha anche immaginato il momento del trapasso e tentato, come vedremo, di favorirlo.

"Oh, let it be a night of lyric rain And singing breezes, when my bell is tolled. I have so loved the rain that I would hold Last in my ears its friendly, dim refrain." "Oh, fa' che sia una notte di poetica pioggia e di fruscianti brezze, quando suonerà la mia

campana. Ho così amato la pioggia che vorrei restasse nel mio orecchio il suo amichevole, tenue ritornello". Non andò proprio così. Non era notte, era il tramonto; non pioveva come aveva sperato, anzi era stata una bella giornata di giugno molto calda, molto luminosa, una di quelle giornate d'inizio estate in cui anche le cose peggiori di New York sembrano d'improvviso belle. C'è un luogo a New York che ci parla di lei, un luogo dove ha vissuto a lungo, un albergo con uno di quei curiosi nomi angloindiani che la prima volta non si sa mai bene come pronunciare, l'Algonquin al 59 Quarantaquattresima Strada Ovest, tra la Quinta e la Sesta Avenue. Quell'albergo non grande, piuttosto elegante (quanto meno l'eleganza delle pareti rivestite di legni scuri e dai pavimenti ricoperti dal folte moquette), inaugurato nel 1902 e dunque per gli standard americani guasi antico, è stato per qualche anno uno dei poli più vivaci della vita culturale cittadina. Ancora oggi conserva con gelosia più d'una traccia di quel passato e una certa aria di quasi britannica compostezza. Attorno alla "tavola rotonda" del suo ristorante sedettero allora molti dei giornalisti, degli scrittori e degli ingegni più in vista. La tavola rotonda (o una sua copia) è ancora lì, un dipinto che copre quasi per intero una parete ricorda la gloria tutta intellettuale di quegli anni. Dorothy Parker è stata in quel circolo una specie di ninfa egeria svagata, spesso ubriaca, di micidiale prontezza nelle repliche. Anche se Dorothy, nata nel 1893, ha attraversato buona parte del Novecento, l'immagine che abbiamo di lei resta fissata a quegli anni Venti e Trenta che si sarebbero rivelati una breve parentesi tra il massacro della Grande guerra e l'altro più grande massacro di una Seconda guerra e dell'Olocausto. Gertrude Stein conia per alcuni di loro una definizione che Dorothy detesta ma che indubbiamente li descrive: "the lost generation", la generazione perduta. Di quel gruppo fanno parte scrittori sicuramente più forti di lei, Hemingway, Fitzgerald, Dos Passos, per dirne solo alcuni. Ma proprio perché Dorothy è la più debole tra loro, lo spirito dei tempi filtra attraverso di lei con maggiore facilità, come testimoniano le sue opere e ancor di più la sua vita. Chi è dunque Dorothy Parker, "the brightest girl in New York", la ragazza più brillante di New York, come la battezzò una volta Edmund Wilson? Il disordine della sua esistenza, la sua perenne ubriachezza, dicono di una personalità inquieta, irresoluta nonostante le battute micidiali con le quali è capace di trafiggere amici e nemici, e anche i tanti uomini che si succedono nel suo letto, quasi tutti senza lasciare traccia. Ripete lei stessa una battuta feroce su questo frenetico "girotondo": "I vostri nomi rimarranno scritti per sempre nel mio cuore. A proposito caro, com'è che ti chiami?". Scrittrice, commediografa, sceneggiatrice, poetessa (ma lei preferisce dire: non scrivo poesie, solo qualche verso), tocca molti generi ma lo fa sempre come per gioco, senza dare troppo peso al suo lavoro, senza credere più del necessario a ciò che va scrivendo, versi leggeri e spiritosi, bei racconti intensi lungamente e faticosamente distillati, commediole brillanti, anche troppo. Sa che il suo spirito si dissolverà con il suo tempo e che di lei si ricorderà, più che le opere, l'effimera arte del dire dove dà indiscutibilmente il meglio. In quegli anni si fondano i canoni di quello che diventerà col procedere del secolo lo stereotipo dell'"American way of living". Tutto contribuisce a questo: il cinema, le canzoni, i miti sorti dai tredici anni del proibizionismo, dalle imprese sanguinose dei gangster, dalle spacconate legate ai nuovi sport, dal fragore del jazz e di incontri di boxe diventati leggenda; un misto di cinismo, disinvoltura, simpatica furfanteria, la nascita di un'economia aggressiva e d'una potenza industriale senza uguali, giochi di parole e giochi di borsa, insomma tutto ciò che, compreso il campo amoroso e sessuale, racchiudiamo sotto il nome di modernità. Anche di questo Dorothy largamente partecipa, contribuendo a divulgarlo e a farlo diventare uno stile di vita, trasformando i fatti in simboli e i simboli in miti; quando non lo fa di persona ne scrive o sarcasticamente ne ride. Avrebbe voluto nascere a Manhattan ma nemmeno questo le è riuscito. Per accidente, perché viene al mondo prematura, nasce a West End, nel New Jersey, alla fine d'agosto, sua madre ha d'improvviso le doglie e in una giornata tempestosissima in cui pare che la casa debba schiantarsi la dà alla luce, ultima di quattro figli, due maschi e due femmine: Harry, Bert, Helen. West End è una località di villeggiatura dove la buona borghesia di New York si trasferisce durante l'estate per sfuggire al

caldo torrido di Manhattan. Suo padre Henry Rothschild è solo un agiato commerciante ebreo, insomma niente a che vedere, se non l'omonimia, con "quei Rothschild Iì", come diceva Dorothy, la dinastia dei banchieri. La madre Eliza è una gentile d'origine scozzese e quindi Dorothy è ebrea solo per metà, per giunta quella che conta di meno perché la discendenza ebraica, per comprensibili motivi di diffidenza sulla natura umana (basta pensare a quello che succede nella Bibbia) vale soprattutto se matrilineare. Del resto il nome Rothschild non le piace e sceglierà di portare per tutta la vita il nome del primo fugace marito, un matrimonio breve, totalmente sbagliato. È piccola di statura e se con gli anni i suoi lineamenti si arrotonderanno, per tutta l'infanzia e l'adolescenza conserva un'aria minuta, fragile, che la fanno sembrare un uccellino. Un giorno incrocia per strada suo fratello con un amico. Quella è tua sorella? chiede l'amico. No, non la conosco, s'affretta a rispondere il fratello. Dorothy ascolta le due battute e di quel piccolo episodio odioso conserverà memoria per tutta la vita. Ha grandi occhi, intensi, che guardano intorno e scoprono cose che in genere gli altri non vedono e che a lei non piacciono. Sua madre muore dopo una malattia lunga e straziante che l'ha ridotta una larva, non ha più nemmeno la forza di tenere il capo ritto sul collo. Di quella morte spaventosa Dorothy si riterrà in qualche modo responsabile, forse perché sua madre quando la partorì, aveva già passato i quarant'anni, allora considerati un limite fatale. Suo padre commette l'errore di risposarsi. La prescelta è una maestra non bella né giovane, ha quarantotto anni e ai ragazzi Rothschild sembra una vecchia spaventosa. Si chiama Eleonor, sposa Henry in municipio a Manhattan il 3 gennaio 1900. Dorothy non ha nemmeno sette anni e la odia da subito, in casa la chiama "Mrs Rothschild", signora Rothschild, oppure sbrigativamente "Ehi, tu!". Eleonor, che teme i ragazzi forse più ancora di quanto non tema suo marito, cerca di essere gentile per facilitare le cose, senza accorgersi di renderle ancora più complicate. L'episodio forse più ridicolo e sinistro di questo matrimonio scombinato sono le gite domenicali, quando vanno tutti e sei a visitare la tomba di Eliza. Henry, i quattro figli e la nuova Mrs Rothschild si dispongono attorno alla pietra e Henry, con gli occhi pieni di lacrime molto teatrali, invoca il nome della moglie: Eliza, siamo tutti gui con te, siamo venuti a trovarti, ci sono i bambini e la signora Rothschild. Sono episodi che metterebbero alla prova chiunque, Dorothy ne ricava un profondo rancore verso suo padre e una radicata sfiducia verso gli affetti. Tutto lascia credere che la vita dell'incolpevole Eleonor in quella famiglia sia stata penosa. Comunque sia andata, muore presto di un'emorragia celebrale fulminante. Lascia tutti i suoi risparmi alla nuova famiglia che l'ha accolta così male e dispose che ogni ragazzo Rothschild abbia personalmente cinquanta dollari, salvo Dorothy, la sua torturatrice più accanita, alla quale di dollari ne lascia trecento. Insondabilità dell'animo umano. Per la sua educazione il prudente Henry pensa a un collegio di suore cattoliche dove Dorothy ha un buon anticipo di quelle che si usano chiamare le pene dell'inferno, molte delle quali si crea da sé, anche se la cosa per un bambino non fa molta differenza. Detesta le suore, il puzzo delle loro vesti, la noia quotidiana di preghiere che le risultano misteriose e di dogmi incomprensibili. Quando tentano di spiegare alle ragazze l'Immacolata concezione, Dorothy la traduce con "la spontanea combustione" e le suore capiscono che quella ragazzina sarà probabilmente difficile da recuperare all'ortodossia cattolica. Del resto suo padre Henry è il primo a considerarla una mezza matta. Non è sicuro che tutte queste cose mettano insieme un'infanzia e un'adolescenza veramente infelici. Altri bambini ne avrebbero potuto ricavare una sinistra, irriverente allegria. L'importante però non è come le cose andarono ma come Dorothy le visse e, con tutta evidenza, le patì. Il fatto che di quegli anni lei stessa per prima abbia ricordato solo gli aspetti negativi e le ferite, dice che la prima parte della vita fu per lei quasi esclusivamente una serie di sofferenze e che tutta la forza di cui poteva avere bisogno per andare avanti dovette trovarla in se stessa. Qualche volta tentava di consolarsi dicendo: "Dopo tutto ho caviglie francesi e petto italiano", sapendo però che non sarebbero certo state le sue doti fisiche ad assicurarle un futuro, si vedeva ben altro in giro. Poiché non era bella decise di essere chic e poiché era minuta e non particolarmente alta, scelse di diventare autorevole per forza d'ingegno o per autentica cattiveria.

I primi denari li guadagna come pianista accompagnatrice dilettante. Negli anni intorno alla Prima guerra mondiale la nuova musica irrompe nel pianeta cambiando non solo i gusti musicali, ma la vita stessa di milioni di persone. Le nuove sonorità, il jazz, i ritmi sincopati, le varie elaborazioni ricavate dalla musica africana e latina, le danze che nascono da questa autentica rivoluzione sono i primi potenti strumenti di massa che insegnano a milioni di giovani un nuovo modo di stare insieme, di corteggiare un partner, di esibirsi, di fare l'amore. I giornali pubblicano i passi delle varie danze (tango, cake-walking, charleston, fox-trot) e in una scuola di ballo Dorothy pesta sulla tastiera, mentre un coreografo istruisce le coppie dei ballerini: un-due-tre-quattro, un-due-tre... Sulla scrittura cade, anzi precipita, come dice lei stessa, per caso. Spedisce versetti satirici qua e là e tra gli altri ne manda alcuni anche alla nuova rivista della Condé Nast, "Vanity Fair". Una mattina trova nella posta una busta con dentro un assegno da dodici dollari. Dopo qualche settimana, il direttore della rivista. Mr Crowninshield detto per brevità Mr Crownie, un signore che si vanta di non aver mai avuto a che fare con alcol o con tabacco, tanto meno commerci carnali con donne, la informa che è disponibile un posto di redattrice nella consorella "Voque". Come offerta non è un granché, si tratta di scrivere le didascalie delle foto per uno stipendio di dieci dollari alla settimana. Dorothy accetta. Ogni redattore d'ingegno nel momento in cui entra in un giornale s'affanna a studiare l'apporto personale e i cambiamenti che sarà in grado di dare fino al momento in cui, nella maggior parte dei casi, si rende conto che la macchina del giornale, i tempi di lavorazione, lo spazio disponibile, le abitudini, le rivalità tra colleghi sono quasi sempre più forti, più forti degli stessi direttori alle volte, che è poi la ragione principale per la quale anche i giornali come ogni altro organismo invecchiano e qualche volta muoiono. Anche Dorothy, tanto più lei bisognerebbe dire, si comporta così, fa quei progetti, tenta d'applicarli all'umile lavoro che le è stato assegnato. Quando deve commentare le foto di certa biancheria femminile s'ispira alla frase di Shakespeare

che dice "Brevity is the soul of wit", la sintesi è l'anima dell'umorismo, e poiché i capi fotografati sono veramente minimi scrive: "Da ciò che si vede in questa collezione autunnale si deve dedurre che la sintesi è anche l'anima della biancheria". A titolo di curiosità segnalo un'altra versione attuale dello stesso gioco sostitutivo. Anche Nicholas Negroponte nel suo "Essere digitali" aggiorna Shakespeare dettando ai cybernauti dello spazio informatico: "La sintesi è l'anima della e-mail", precetto sul quale non si può che concordare. In un'altra occasione Dorothy, dovendo commentare una camicia da notte così sexy da sembrare concepita per una cortigiana, scrive imitando il ritmo di una ninna-nanna: "C'era una ragazza con un ricciolino in mezzo alla fronte. Quando era buona era davvero buona, ma quando si sentiva cattiva indossava questa divina camicia da notte rosa di mussola di seta". Le didascalie vengono bocciate una dopo l'altra, nella convinzione che i lettori di quel tipo di rivista non le avrebbero tollerate. Dorothy deve accontentarsi di scrivere distici più tradizionali, ricavandone naturalmente frustrazioni sempre maggiori, tanto più che la direttrice del giornale, Edna Woolman Chase, è una donna per dir così fortemente conservatrice, forse un po' idiota. Il suo rispetto per la forma è maniacale; impiegate e giornaliste devono presentarsi in redazione con cappello, guanti bianchi e calze di seta nere. Un giorno una delle redattrici tenta il suicidio gettandosi sotto un vagone della metropolitana, la signora Chase commenta che se un giornalista di "Vogue" è tentato dall'idea del suicidio sarebbe più opportuno che ingoiasse qualche pasticca di sonnifero, piuttosto che aumentare il lavoro degli addetti alla nettezza urbana. Insomma un tipo di donna esemplare per Dottie che su di lei affila le armi della satira. Uno dei suoi primi contributi, quando comincia a collaborare con "Vanity Fair", è una specie di "pamphlet" che apre con questa brutale dichiarazione: "I hate women. They get on my nerves" - odio le donne, mi danno ai nervi. Le danno ai nervi le donne che si cuciono da sole gli abiti, quelle che spulciano i giornali alla ricerca della migliore ricetta, quelle che d'improvviso esclamano "Oh, devo correre a casa" perché è arrivata l'ora di preparare il pranzetto: "How I hate that kind of woman!". Anche gli uomini però non sono da meno. In un successivo contributo dal titolo "Perché non mi sono sposata" passa in rassegna i tipi di uomini che l'hanno allontanata dall'idea di un possibile matrimonio: il maschilista (diremmo oggi), convinto che la donna debba starsene chiusa a casa, l'uomo che a una donna chiede una cosa sola, quella; e il radicale vanitoso e vacuo da Greenwich Village. Con queste premesse è quasi fatale che il suo primo matrimonio si riveli uno sbaglio. Quando ha ventitré anni ed è estate, l'estate speciale del 1916 con l'Europa in guerra, incontra un uomo bellissimo, allegro, elegante, diritto nella persona, di buoni mezzi. Si chiama Edwin Pond Parker II, detto Eddie, ha la sua stessa età e lavora come agente di borsa. Dottie s'innamora come un ciuco, è fatta. Si sposano alla fine di giugno dell'anno successivo, a Yonkers, nell'elegante contea di Westchester, con gli Stati Uniti che ormai sono anche loro in guerra con la Germania (dal 6 aprile 1917). Anche Eddie viene richiamato, arriverà in Francia come autista d'ambulanza in tempo per le controffensive del 1918. Dorothy se la cava con una battuta: "Sono stata una moglie solo per cinque minuti", ma il tono scanzonato non basta a nascondere la sua delusione. Lei gli scrive in pratica tutti i giorni, Eddie invia dal fronte solo qualche gelida cartolina, ha sempre bevuto molto, adesso beve ancora di più. C'è di peggio: lavorando nella sanità militare ha facile accesso alle scorte di stupefacenti, soprattutto la morfina che serve ad alleviare i dolori terribili delle ferite da scoppio. Quando Eddie rientra negli Stati Uniti, Dorothy si accorge che a quei soccorsi ha preso l'abitudine e non può più farne a meno. Eddie è alcolizzato e dipende dagli stupefacenti, le loro tensioni diventano insostenibili. Si separano quasi subito, divorzieranno ufficialmente nel 1928. Eddie Parker nasconde probabilmente un personaggio tragico, ma nessuno ha mai avuto il tempo di occuparsi seriamente di lui. Morirà a trentanove anni, probabilmente suicida, in una cittadina di provincia del Connecticut, dopo essersi risposato con una certa Anne O'Brien. Uno strano destino accompagna anche il secondo marito di Dorothy: Alan Campbell, bello, biondo, un fisico perfetto, omosessuale latente, di undici anni più giovane di lei, uomo del Sud nato a Richmond, Virginia, attore di secondo piano a Broadway, uno di quelli che entrano in scena dal secondo atto in tenuta sportiva e chiedono con un sorriso radioso: "Allora, qualcuno viene a giocare a tennis?". Sarà un marito gentile, premuroso, grato a Dorothy per averlo fatto crescere e lei. riconoscente, lo amerà fino a quando riuscirà a farlo. Venticinque anni dopo Eddie, anche Alan parte per l'Europa, di nuovo in guerra, a combattere contro la Germania; come Eddie finirà suicida in una mattina di giugno del 1963. Dottie rientra a casa lo trova raggomitolato sul letto con un sacco da tintoria stretto attorno al collo, un mozzicone di sigaretta ancora tra le dita e a terra un tubetto vuoto di Seconal. "Avvelenamento acuto da cbrbiturici" diagnostica il medico-legale e aggiunge: "Probabile

Questo accadrà molti anni dopo. Per intanto Dorothy comincia a rivelarsi davvero quando ottiene l'incarico di critico teatrale a "Vanity Fair". Ha solo ventiquattro anni, l'incarico è gravoso ma le dà molta autorevolezza e una specie di potere sanzionatorio sugli spettacoli. Diventa subito il critico più temuto dagli autori o dagli impresari. Dottie però è giovane e non ne calcola il rischio. Esercitare il mestiere di critico, nel senso corrente della parola, è una delle cose più facili del mondo: si può parlare male di chiunque e per qualunque ragione, compreso, e spesso avviene, il risentimento personale, l'invidia o un qualunque altro cattivo sentimento. È uno dei privilegi del critico in qualunque arte o mestiere; l'autore o l'interprete, per ragioni evidenti, non possono né replicare né dissentire, fa parte del gioco. Ma questa medaglia ha anche un'altra faccia: la grandezza del critico e alla lunga la sua attendibilità dipendono più che dai giudizi dalle loro motivazioni, quanto meno dalla qualità della scrittura. Dorothy sceglie una strada parallela, ispirandosi forse allo stile caustico e brillante delle recensioni di G.B. Shaw, fa di ogni pezzo una specie di piccola creazione autonoma che dallo spettacolo prende solo spunto. Di una commedia per esempio scrive che è una splendida occasione per esercitarsi nel lavoro a maglia. Se non siete interessati nel lavoro a maglia, aggiunge, portatevi un libro. In un'altra occasione recensisce, invece dello spettacolo, l'attività della signora

nella poltrona accanto che passa gran parte del tempo a cercare i guanti scivolati sul pavimento. Di certe ragazze del balletto scrive che sembrano "davvero gentili, con quella loro aria materna", trattandosi della parte sexy dello spettacolo non è proprio un complimento. Qualunque direttore dovrebbe essere deliziato d'avere un critico teatrale così spiritoso e brillante. Molto meno contenti sono gli attori, ancor meno i produttori degli spettacoli. Infatti nel gennaio del 1920 Crownie, direttore di "Vanity Fair", la invita al Plaza per un tè e dopo averle fatto molti complimenti per i suoi pezzi le comunica che il suo lavoro di critico non è più necessario. Il vero motivo della decisione non viene discusso, ma Dorothy sa benissimo che nei giorni precedenti hanno telefonato per protestare tre dei più importanti produttori di Broadway (nonché inserzionisti del giornale): Florenz Ziegfeld, David Belasco, Charles Dillingham, con l'aggiunta dell'attrice, nonché moglie di Ziegfeld, Billie Burke che Dorothy ha maltrattato in una delle sue recensioni. Dirà più tardi: ""Vanity Fair" non aveva opinioni, ma io sì".

Un personaggio che avrà un ruolo rilevante nella sua vita è Robert Benchley. Un giorno viene assunto per far crescere il numero e la qualità degli articoli "seri" nella scansione del giornale. Dottie arriva in redazione e trova metà della stanza occupata dalla sua scrivania. La stanza è di per sé così piccola che qualche tempo dopo commenterà: "Un solo centimetro di meno e sarebbe stato adulterio". Quando comincia a "Vanity Fair" Benchley ha ventinove anni, è un giovane uomo con gli occhi azzurri, l'incarnato pallido, che soffre di febbre da fieno e si morde le unghie. Non ha mai bevuto né fumato o detto parole volgari, di eventuali infedeltà verso sua moglie non si parla nemmeno. Per far capire il tipo d'infanzia che ha passato. racconta che quando suo fratello Edmund, di tredici anni più anziano, era rimasto ucciso in un combattimento nella guerra ispano-americana, la madre aveva esclamato accorata: "Oh, mio Dio, ma perché non ti sei preso il piccolo Robert?". Dopo aver fatto fortuna un giorno Benchley dirà: "Mi ci sono voluti quindici anni per scoprire di non aver alcun talento letterario, a quel punto però ero diventato così famoso che non potevo più fare a meno di scrivere". Per il momento lavora nella stessa stanza di Dorothy e quando sono le cinque si alza e scappa alla Grande Central, in tempo per il treno delle 17,37 che lo porta nel sobborgo di Crestwood (N.Y.) dove vive con sua moglie Gertrude: la Tv non c'è ancora, alle dieci a letto. Hanno già due bambini. Cambieranno molto con il tempo il carattere e le inclinazioni di quest'uomo. Mentre sua moglie rimane a fare la sua vita agiata e a educare i figli nella villetta suburbana (dopo Crestwood sarà Scarsdale), Robert ha numerose amanti, alcune delle quali giovanissime e di clamorosa bellezza. Tra le altre una ballerina di Ziegfeld, l'attrice Betty Starbuck, una commessa del negozio di articoli di lusso, Hattie Carnegie, alcune prostitute della più famosa casa di tolleranza di New York, quella gestita da Polly Adler. Lavora per qualche tempo come sceneggiatore a Hollywood, beve immense quantità di alcol, muore nel 1945 a cinquantasei anni per un'emorragia cerebrale, complicata da una cirrosi epatica devastante. Fra tutti è stato il miglior amico di Dorothy, il solo con il quale, probabilmente, non sia andata a letto e se si dovesse scegliere un personaggio nel quale incarnare l'uomo brillante, eccentrico, colto, moderatamente infelice di quella New York, sarebbe lui il più adatto. Molti elementi comuni legano queste persone, anni di amicizia cameratesca, complicità, ammirazione, confidenze reciproche. Tra tanti episodi possibili uno riporta per intero l'aria del tempo. Fino a quando resta una ragazza, Dorothy può a stento sopportare l'odore dell'alcol. In anni più avanzati dirà di non ricordare quando lo scoprì, probabilmente fu nel periodo molto crudele in cui maturò la separazione dal primo marito. Curiosamente anche Benchley fa un'esperienza analoga, passando dalla condizione di astemio a quella di inquaribile bevitore. Al contrario di Dorothy, però, nel suo caso le cronache tramandano il momento del passaggio, è la sera del 2 luglio 1921, quella in cui si disputa lo storico incontro tra Jack Dempsey e George Carpentier nel quale l'americano vince in quattro riprese il titolo per K.O. Dorothy e Sherwood, Francis Scott Fitzgerald e sua moglie Zelda vanno a festeggiare nel celebre "speakeasy" di Tony Soma. A un certo punto Benchley li raggiunge e, nell'euforia generale, lui che non ha mai bevuto nemmeno un sorso d'alcol viene convinto a ordinare del whisky. Lo assaggia, fa una smorfia, mette giù il bicchiere e commenta: "Spero che questo posto venga chiuso al più presto dalla polizia". Poche settimane dopo è già diventato un bevitore accanito.

Come spesso accade, la famosa "tavola rotonda" dell'hotel Algonquin, detta anche "il circolo vizioso", nasce quasi per caso. Nel giugno 1919, Dorothy riceve un invito a pranzare in quell'albergo per festeggiare il ritorno dalla guerra di Alexander Woolcott, critico teatrale del "New York Times". Attorno a varie tavole quel giorno siedono poco meno di quaranta persone, la più visibile delle quali è proprio Woolcott. Trentadue anni, occhiali pesanti, grasso, maligno fino alla perfidia, Alexander Woolcott è sicuramente una delle personalità emergenti di New York. Omosessuale latente, indulge al vizio segreto di travestirsi da donna per interpretare ruoli materni, lo si dice inadatto all'amore, inadequato sessualmente (sicut puer, per così dire). Il suo personale contributo alla guerra è consistito nel redigere, dagli uffici di Parigi con il grado di sergente, il giornale per le truppe americane "Stars and Stripes". Compito non dei più rischiosi. Per festeggiarlo si sono radunati alcuni dei giornalisti più autorevoli, tra i quali Harold Ross, che ha partecipato anche lui alla stessa impresa col grado di soldato semplice. Tra i due non corre buon sangue. Ross dice di Woolcott che gli ricorda "una contessa grassa con la capacità emotiva di un pesce". Woolcott ricambia dicendo con la sua voce sopranile che Ross è stranamente simile al cocchiere di suo nonno. Battute velenose che descrivono i personaggi e insieme l'epoca, dicono da dove Dorothy attinge per le sue battute che non sono certo meno perfide. È tutto il circolo a muoversi su questa lunghezza d'onda, l'infinita serie degli aneddoti lo dimostra. Una sera accade che sia lo scrittore Noël Coward sia la scrittrice Edna Ferber arrivino indossando una giacca a doppio petto. "Sai che sembri quasi un uomo?" dice ilare Coward, al che l'altra replica secca: "Anche tu!". Anche su Edna Ferber peraltro Dorothy avrà da dire la sua: "Mi riferiscono che Edna Ferber quando è alla macchina per scrivere fischietta. E quel povero coglione di Flaubert che si rotolava per tre giorni sul pavimento prima di trovare la parola giusta". Altro episodio:

un buontempone che si sta infilando dietro il tavolo per raggiungere il proprio posto batte scherzosamente la mano sulla calotta calva di Marc Connelly ed esclama: "La tua testa mi ricorda il popò di mia moglie". Al che Connelly si tasta egli stesso la testa ed aggiunge con finta sorpresa: "Ma sai che hai proprio ragione?". In un'altra occasione la scrittrice Margaret Leech, la cui lingua non è meno affilata di quella di Dorothy, vede entrare Frank Adams, reduce da una partita di tennis. Ha la camicia solo parzialmente abbottonata e dallo scollo spunta un ciuffo di peli arricciolati. Margaret lo squadra ed esclama: "Frank, vedo che oggi hai la patta dei pantaloni insolitamente alta". Una volta che erano a tavola, intenti a fare allegramente a pezzi la comune amica Clare Boothe, una delle commensali, Ilka Chase, abbozza un tentativo di difesa sostenendo che Clare è in ogni caso una persona leale e sempre molto gentile con gli inferiori. Dorothy alza appena un attimo la testa dal piatto per sibilare: "E dove li trova?". Il caso vuole che Clare Boothe, la quale nel 1935 sposerà il magnate dell'editoria ("Time - Life") Henry Luce, diventi prima deputata del Connecticut e poi, nel 1946, ambasciatore americano a Roma per conto dell'amministrazione repubblicana di Eisenhower. Forse perché non è mai riuscita ad avere un figlio nonostante ogni tentativo, Dorothy ha un forte affetto per gli animali, i cani specialmente. Un giorno, nell'atrio di un albergo, il cagnolino che ha al guinzaglio si libera di un bisogno sulla moquette. Immediatamente salta fuori il direttore: "Miss Parker, miss Parker! Guardi che ha combinato il suo cane". Dorothy lo fissa impavida e risponde: "Non è stato lui, sono stata io" ed esce maestosamente. Una volta che era ospite in casa degli amici Guinzburg, stanca dal comportamento irrequieto dei bambini della famiglia, viene udita mentre esclama con un sospiro: "Oh, se quei bambini sapessero comportarsi da cani!". La tavola rotonda dell'Algonquin nasce con personaggi di questo tipo. Persone che bisogna saper collocare nel contesto, perché lo spirito della città e di quegli anni passa e si rivela anche attraverso le loro eccentricità e bizzarrie. Ma prima di aggiungere annotazioni o coloriture per meglio raccontare di che cosa è vissuto quel famoso sodalizio intellettuale, riporto un brano di dialogo che si svolgerà molti anni dopo, non a New York ma a Hollywood, e nel quale le battute della Parker acquistano spessore e attualità particolari. La scena si svolge nell'ufficio del famoso Mr Goldwyn, uno dei fondatori dell'industria cinematografica americana. Sigaro tra i denti, stomaco prominente, il produttore ha appena finito di scorrere una sceneggiatura della Parker e non è rimasto molto convinto. "È un bellissimo testo, non c'è dubbio. Lei è una donna fuori del comune e ha uno spirito straordinario. Ma finora non ha mai avuto molto pubblico (in inglese: "You haven't got a great audiende") e sa perché? Perché non dà alla gente ciò che la gente vuole!". Dorothy lo fissa per qualche istante, poi replica con il suo tono più candido: "Ma Mr Goldwyn, la gente non sa che cosa vuole fino a quando non glielo diciamo noi". "Ecco, ci risiamo, motti di spirito. Miss Parker, glielo dico chiaro e tondo, non si fanno i soldi con i motti di spirito. La gente vuole il lieto fine". "Mr Goldwyn, non so se la sorprenderà ciò che sto per dire, ma in tutta la storia dell'umanità, miliardi e miliardi di persone, non ce n'è stata una che abbia avuto un lieto fine". Ciò detto si alza ed esce. Goldwyn si rivolge sconcertato agli altri per chiedere: "Ma che avrà voluto dire, secondo voi?". Ho riportato questo dialogo avvenuto poco meno di un secolo fa perché mi ha colpito la sua straordinaria attualità, che è anche il motivo per cui ho riportato in originale il termine "audience". A nessuno sfugge che la disputa oggi diventata cruciale aveva già allora precisi punti di riferimento e d'attrito. La tavola rotonda dell'Algonquin nasce dunque negli anni del primo dopoguerra ed è il primo esempio di quel radicalismo chic che non solo a New York, ma anche in Europa, coniugherà, illusoriamente o meno, denaro e spirito, ingegno e impegno. L'albergo sorge in prossimità della zona dei teatri ed è perciò frequentato da attori anche celebri, come Douglas Fairbanks o John Barrymore, che amano pranzare nella sala detta "Rose Room". Gli scrittori si riuniscono invece di preferenza in un'altra sala detta "Pergola Room" (oggi "Oak Room"), forse perché affrescata con vedute del golfo di Napoli. I nomi di coloro che prendono parte a quei raduni oggi dicono poco, soprattutto fuori di New York. Allora erano quanto di meglio, nel genere, la città potesse offrire. Si fanno vedere il critico Edmund Wilson, l'uomo che pubblicherà l'opera postuma di Fitzgerald, Marc Connelly, Robert Sherwood, Frank Sullivan, Charles MacArthur, Herman Mankjewicz, Harpo Marx, Donald O. Stewart, Murdock Pemberton, William Faulkner che Dorothy presenta personalmente e altri ancora, uomini per la maggior parte, le donne hanno una presenza più limitata. Non appena il direttore dell'albergo, Frank Case, si rende conto che quella sala da pranzo è diventata luogo di ritrovo di una clientela così scelta, afferra la possibilità pubblicitaria della faccenda e si adopera per mettere tutti a proprio agio. L'idea della grande tavola rotonda centrale è sua. Quanto all'idea di "agio", tavola a parte, si concentra soprattutto intorno alla possibilità di lunghe moratorie sul pagamento dei conti, interminabili liste di "sospesi" nelle quali il nome di Dorothy fa spicco. L'abitudine prende via via consistenza, accade, come ha scritto in un suo libro Margaret Case, figlia del vecchio direttore, che "la tavola rotonda si stabilisce all'hotel Algonquin allo stesso modo in cui il fulmine colpisce un albero: per caso e per attrazione reciproca". Il nome in effetti viene stabilito il giorno in cui un vignettista del "Brooklyn Eagle", Edmund Duffy, pubblica un disegno satirico dei commensali definendoli appunto i membri della tavola rotonda dell'Algonquin. Da quel momento li chiamano tutti così. Anni dopo, ricordando quei tempi, Dorothy Parker trova il modo di ridimensionare anche quel mito della vita culturale americana: "Non è che partecipassi spesso" dice in un'intervista. "Costava troppo". E poi: "Quelli della tavola rotonda erano in realtà solo un gruppo di persone che si raccontavano barzellette, ripetendosi l'un l'altra quanto fossero divertenti. Non facevano altro che domandare: hai sentito il mio commento ieri sera? Ti ho riferito del mio scherzo? Era un'epoca terribile, sicché non era necessario che si dicessero cose vere... Comunque la gente della tavola rotonda molto spesso non sapeva un accidente di nulla. Credeva che alcuni di noi fossero degli scemi perché partecipavano alle dimostrazioni per Sacco e Vanzetti".

L'impegno politico è importante per Dorothy, accompagna la seconda metà della sua vita, diventa anch'esso, interpretato da lei, uno specchio dei tempi. La Parker partecipa alla campagna, bella, generosa e inutile, per salvare dal patibolo Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, i due anarchici italiani accusati di rapina e omicidio, di cui si è raccontato al capitolo IX. Quando Dorothy decide di scendere in piazza per sostenere l'innocenza dei due imputati, ogni possibile rimedio per evitare l'esecuzione è già stato messo in opera nel corso di interminabili battaglie legali durate sette anni. Il processo si tiene a Boston, il quartier generale dei difensori e dei comitati si trova nel povero quartiere italiano della città. Dorothy Parker vi mette piede nell'agosto del 1927, sale i tre piani di sudicie scale che portano nei locali dove il caldo è asfissiante. Indossa quanti bianchi immacolati, una piccola borsa di cuoio sotto il braccio, ed è circondata come al solito da una nube di profumo di tuberosa, il suo preferito, lo stesso, ripete con sarcasmo, usato dagli imbalsamatori per dissimulare il lezzo cadaverico. Un corteo formato per la maggior parte da militanti del Partito comunista s'incammina per le vie del quartiere al canto dell'"Internazionale" e di "Bandiera rossa". La sola persona che Dorothy conosca in quella folla è lo scrittore John Dos Passos che deve scrivere un articolo per il giornale di sinistra "The Daily Worker". La presenza della Parker non sfugge alla folla spesso ostile che si ferma sui marciapiede a vedere sfilare il corteo. Si odono grida di "Bolscevichi!", "Rossi di merda!" e, a lei direttamente: "Impiccatela!". Boston in quei giorni è praticamente in stato d'assedio; la Guardia nazionale è in stato d'allerta e agli incroci ci sono nidi di mitragliatrici. La sala stampa è piena di cronisti; per la maggior parte non vedono l'ora che ammazzino quei due per scrivere il pezzo e tornare finalmente a casa. Invece l'esecuzione viene ancora rinviata di qualche giorno, ultimo disperato tentativo della difesa che non serve a niente. Il 23 agosto Sacco e Vanzetti vengono legati alla sedia elettrica e uccisi innocenti. Il delegato dei giornalisti ammesso in rappresentanza di tutto il gruppo nella sala della morte riferisce ai colleghi che le ultime parole di Sacco sono state, in italiano: "Viva l'anarchia", mentre Vanzetti ha stretto la mano ai presenti, arrivando a ringraziare i guardiani per il trattamento umano che gli hanno riservato. Per una curiosa coincidenza l'uccisione di Sacco e Vanzetti coincide con il trentaquattresimo compleanno di Dottie.

Nasce in quei giorni d'agosto in Dorothy il desiderio di partecipare, se non alla vita politica, quanto meno alle battaglie civili che dalla politica discendono. Da quel momento in poi Dorothy comincia a proclamarsi in più occasioni socialista; per lei non è stato un passo facile, o forse - non sembri una contraddizione - è stato addirittura troppo facile, nel senso che ha solo dovuto dare corpo e parvenza di razionalità al fastidio profondo che le danno le persone frequentate per abitudine. La sua è probabilmente una scelta più estetica che propriamente politica. Pur disprezzando le persone ricche, Dorothy si trova nell'imbarazzante situazione di non poter fare a meno di frequentarle: detesta lo snobismo di coloro che fondano tutto sulla forza del denaro, ma è sedotta dalla comodità delle loro case, dalla bellezza dei luoghi in cui sorgono, mal sopporta i titolari dei privilegi ma molto apprezza i privilegi. La famosa Villa America di Sarah e Gerald Murphy sulla Costa Azzurra, alla quale Scott Fitzgerald s'ispirerà per il suo romanzo "Tenera è la notte", è uno di quei luoghi privilegiati; altri sono alcune insenature esclusive di Long Island, come quella di Great Neck dove Herbert Bayard Swope e sua moglie possiedono una magnifica villa sul mare, sempre piena di ospiti. Swope è uno dei giornalisti più in vista della città, ma ha anche una vera inclinazione per l'ospitalità più munifica. Due turni di camerieri si alternano nella giornata. Il tè viene servito verso le sei del pomeriggio, la cena mai prima di mezzanotte, quelle giornate oziose, quei party prolungati fino all'alba vengono presi a modello da Fitzgerald per il suo romanzo "Il Grande Gatsby". Si trattava di un ridente palazzo coloniale georgiano bianco e rosso che dominava la baia. Il prato cominciava sulla spiaggia e si estendeva per mezzo chilometro fino all'ingresso principale della casa, scavalcando meridiane e sentieri lastricati di mattoni e giardini fiammeggianti per innalzarsi poi, giunto alla fine, quasi sotto la spinta della corsa, in rampicanti vivaci. La facciata era spezzata da una fila di porte-finestre, ora rilucenti d'oro riflesso e spalancate al vento caldo del pomeriggio... Il solo oggetto assolutamente immobile nella stanza era un divano enorme su cui erano posate come nella navicella d'un pallone frenato due giovani donne. Erano vestite di bianco e con le gonne fluttuanti e drappeggiate come se fossero appena ritornate da un breve volo intorno alla casa.

In una villa come questa, con quelle persone, Dorothy trascorre un buon numero dei suoi fine settimana estivi negli anni Venti, quasi sempre ubriaca, portandosi a letto chi capita, detestando la maggior parte dei suoi occasionali commensali e partner di qualche ora. Contraddittoria come sempre, nell'estate del 1937 Dorothy torna in Europa, si ferma brevemente a Parigi (alloggia all'hôtel Meurice) dove vede i Murphy, Hemingway. La accompagnano il suo secondo marito Alan Campbell e Lilian Hellman, compagna dello scrittore Dashiell Hammett, autrice del celebre "Piccole volpi". Tutti insieme decidono di partire per la Spagna, dove si sta combattendo la Guerra civile che oppone i difensori della repubblica alle truppe golpiste del generale Francisco Franco. Vanno a Madrid che è stata lungamente assediata, a Valencia che è la capitale della Spagna repubblicana. Dorothy vede gli aerei della Germania nazista bombardare le case e le strade, un'esperienza molto dura, dalla quale ricava una determinazione insolita per il suo tormentato temperamento. Anche quando rientra negli Stati Uniti, a New York e poi a Hollywood, continua ad appoggiare i comitati che sorgono spontaneamente qua e là per la difesa della Spagna repubblicana e della legalità. Servirà a poco, purtroppo. Madrid cade nella primavera del 1939, e il presidente americano Roosevelt si affretta a riconoscere il governo di Franco. Quel conflitto diventa una specie di prova generale della guerra che la Germania di Hitler e l'Italia di Mussolini combatteranno insieme contro le democrazie occidentali.

Nessuno ha mai potuto stabilire con certezza se la Parker è stata davvero iscritta al Partito comunista americano o si è limitata ad appoggiarne dall'esterno l'attività. È certo però che nell'aprile del 1951 due agenti dell'F.B.I si presentano nella sua casa di Hollywood per interrogarla sulle sue preferenze politiche. La guerra fredda con l'Unione Sovietica ha portato con sé il

fenomeno del maccartismo, dal nome del senatore (repubblicano del Wisconsin) Joseph R. McCarthy, che scatena contro i "rossi" una campagna di tale violenza da meritarsi una mozione di biasimo dallo stesso Senato, nel dicembre 1954. Con quel misto di arroganza e ingenuità così tipica del paese gli agenti chiedono tra l'altro a Dorothy se ha mai cospirato per rovesciare il governo degli Stati Uniti. Risponde: "Ragazzi, io non riesco nemmeno a far stare a cuccia il mio cane, vi sembro il tipo che può tentare di rovesciare il governo?". Molti dei suoi amici finiscono sulle famose liste nere: significa perdere automaticamente il posto. In una riunione Dorothy e l'attore Edward G. Robinson vengono proclamati traditori del paese. Nel 1955 viene convocata a New York per una testimonianza. Il capo d'imputazione è aver sostenuto e organizzato un comitato per i profughi antifascisti che sarebbe in realtà la copertura per un organismo fiancheggiatore del Partito comunista. Nega su tutta la linea, ammette solo di aver collaborato a raccogliere fondi, risponde con garbo, è molto elegante, i giudici ne restano colpiti. Il 15 aprile 1955 l'F.B.I archivia il fascicolo sul suo conto con la sequente motivazione: "Nonostante le informazioni raccolte lascino presumere attività di fiancheggiamento del Partito comunista negli ultimi tre anni, e il soggetto possa pertanto essere incluso nelle liste di sicurezza. la sua effettiva pericolosità non sembra tale da meritare un trattamento del genere". Ha fatto di tutto per essere presa sul serio, letto quel giudizio non sa più se essere felice per la fine della persecuzione o umiliata per il giudizio sul suo impegno politico. Poi c'è, naturalmente, "The New Yorker". Uno dei più assidui freguentatori della tavola rotonda dell'Algonquin è un certo Harold Ross che annoia spesso gli altri con l'idea fissa di dare vita a un settimanale dedicato alla vita cittadina. Girano parecchi titoli possibili, ma nessuno sembra pienamente soddisfacente: "Manhattan", "New York Weekly", "Our Town", "Truth". Il vero titolo, quello che diventerà celebre, nasce quasi per caso un giorno che stanno pranzando tutti insieme e si parla come al solito del progetto. Uno dei presenti, l'addetto stampa John Peter Toohey, chiede tra un boccone e l'altro di che cosa dovrebbe parlare questo settimanale. Ma della vita a New York, risponde Ross. "E allora chiamatelo "The New Yorker"" butta lì Toohey tornando al suo piatto. Le caratteristiche che lo renderanno un periodico di culto, compreso il suo studiato snobismo e la scelta di argomenti alti, sono già implicite nel progetto iniziale, ennesima conferma che i disegni intellettuali, dai giornali alle case editrici, riescono bene se vengono impostati con chiarezza, compresa la scelta del loro "pubblico". Prendendo come metro di giudizio negativo un'ipotetica "signora di Dubuque" che è un po' l'equivalente americano della nostra casalinga di Voghera, Ross ripete spesso: "Questo non sarà un settimanale concepito per la vecchia signora di Dubuque e non si curerà affatto di ciò che lei ne penserà". Anche quando Ross riesce a mettere insieme abbastanza denaro per far partire il progetto, molti dei commensali dell'Algonquin continuano a pensare che l'impresa sia destinata a un rapido fallimento. Dorothy poi non nasconde di ritenere Ross un "quasi analfabeta che non ha mai letto nulla e che nulla sa". La sua ignoranza, sibila, è una specie di Grande Canyon dell'ignoranza, di dimensioni tali che si è quasi costretti ad ammirarla "per la sua profondità". Racconta spesso che una sera Ross l'ha portata a teatro a vedere un allestimento del "Giardino dei ciliegi" di Cechov e che a un certo punto le ha stretto il braccio sussurrando: "Di' un po', ma lo sai che questa commedia è proprio bella?". Con queste premesse, nessuno crede che il nuovo settimanale avrà davvero un futuro. Tuttavia molti dei "Round tablers Dorothy compresa, accettano di far parte del comitato di consulenza, salvo continuare a considerare Ross con molta sufficienza. Quando esce il primo numero (21 febbraio 1925) con la famosa copertina raffigurante il profilo di un signore dall'aria "blasée", cilindro in capo e monocolo incastrato nell'orbita (gli viene affibbiato il nomignolo snob di Eustace Tilley), sono in parecchi a storcere in naso e per i primi numeri nessuno dei "Round tablers" firma sul giornale, con la sola eccezione di Dorothy che tiene per qualche settimana la rubrica teatrale con lo pseudonimo di "Last Night" (Ieri sera), fornendo anche novelle e brevi componimenti in versi. Benché chieda a Ross di essere pagata per queste collaborazioni, continua a considerare i suoi contributi poco più di un'elargizione graziosa, anche perché i primi numeri del settimanale vanno malissimo e ci vuole molto tempo prima che "The New Yorker" diventi il settimanale autorevole che poi sarà, con molti dei migliori intellettuali - non solo americani - fra i propri collaboratori; Francis Scott Fitzgerald, William Butler Yeats, Hannah Arendt, Luis Borges, Isaac B. Singer, Woody Allen, Silvia Plath, William Carlos Williams, Vladimir Nabokov, James Baldwyn. J.D. Salinger vi pubblica una novella intitolata "Slight Rebellion Off Madison" che poi diventerà un capitolo del "Giovane Holden". Truman Capote anticipa parti di un reportage su un caso di pluriomicidio nel Kansas che diventerà il suo clamoroso romanzo "A sangue freddo". Ma bisognerebbe poi dire dei disegnatori Rea Irvin, Art Spiegalman, Roger Crumb, Tullio Pericoli, Saul Steinberg, della clamorosa direzione di Tina Brown, delle memorabili critiche cinematografiche di Pauline Kael.

Dorothy Parker anticipa di decenni comportamenti e conquiste, ma anche frustrazioni, che tante donne conosceranno solo all'inizio degli anni Sessanta con la rivoluzione femminista. Il suo linguaggio è così disinvolto da diventare non di rado indecente. È curioso, osservano i testimoni, sentirla parlare con la sua lingua così ricercata, un accento impeccabile e poi prorompere d'improvviso in un'ingiuria o una parola oscena ben collocata nel contesto. Il suo atteggiamento sessuale è ancora più scandaloso. Dopo il primo matrimonio con Eddie Parker, che va messo in conto tra gli errori giovanili, i suoi rapporti con uomini sono innumerevoli. Perfino quando è in vacanza a Long Island in casa di amici non esita a portarsi a letto qualcuno degli ospiti, cambiando anche ogni notte e confondendo non di rado l'uno con l'altro. Di uno dei suoi amanti, un certo Elmer Rice (ma il suo vero nome era Reizenstein), non esita a dire pubblicamente che si è trattato di uno sbaglio, "anzi, per essere più esatti, della peggiore scopata della mia vita". Uno dei rapporti più patetici, per seguirla in questa classifica, è sicuramente quello con Scott Fitzgerald. Entrambi sono sposati, lo scrittore con la tragica Zelda, bella e demente, lei con

Alan (l'uomo che sposerà per due volte). Quando finiscono a letto sono tutti e due così ubriachi che sono a stento capaci (o almeno Dorothy è a stento capace) di ricordare ciò che è successo. Quando Scott Fitzgerald muore a Hollywood a quarantaquattro anni, dimenticato da tutti, certo d'avere fallito, Dorothy è tra i pochi che si recano a rendere omaggio alla salma prima che venga traslata a New York. La colpisce la camera mortuaria nuda, quasi senza fiori, quasi deserta. Sta per qualche attimo in raccoglimento, poi le vengono in mente le parole pronunciate da uno dei personaggi al funerale del grande Gatsby, la odono mormorare: "The poor son-of-a-bitch" (Povero figlio di puttana). Quando l'esclamazione viene ripetuta in giro la riprovazione è generale, solo pochi si rendono conto che si tratta in realtà di una citazione da uno dei romanzi dello scrittore, un rude estremo atto d'omaggio e d'affetto.

Sia Fitzgerald che la Parker si trovavano a Hollywood, fabbrica del divertimento di massa, col ruolo di sceneggiatori, lavoro di pura routine che richiede poco più della capacità di riempire con le battute più prevedibili gli spazi di dialogo. La sola ragione per la quale tanti scrittori si sottoposero allora (e continuano oggi) a questa prova umiliante è il denaro. Nel periodo 1938-1941 Dorothy e suo marito Alan mettono insieme la paga principesca di duemila dollari la settimana. Lei parla con sdegno di tutto il denaro che riescono a portare a casa ogni venerdì pomeriggio, anche perché quei soldi, nonostante la quantità, si sciolgono tra le dita come cubetti di ghiaccio; si chiede ogni tanto "se non sarebbe meglio vivere, invece di restare inchiodati alla macchina a scrivere dialoghi degni di dementi".

Scrivere, appunto. Ho lasciato per ultimo il tema più importante e cioè che tipo di scrittrice è stata la Parker alla quale capitò di muoversi sulla scena letteraria americana insieme ai giganti che in quegli anni stavano fondando la moderna letteratura del paese. Dorothy è una scrittrice esile, compone faticosamente e come lei stessa ha ripetuto le capita di aver bisogno di molte settimane per completare un racconto, così come le capita di "scrivere cinque parole e di volerne cancellare sette". Il suo primo racconto s'intitola "Such a Pretty Little Picture" che potrebbe tradursi "Oh, che bel quadretto". Narra di un signore che tosa l'erba del piccolo prato dietro casa, osservato con amore dalla moglie e dalla figlia sedute sotto il porticato. Oh che bel quadretto, pensano tutti quelli che passano davanti a quella scena di dolce vita familiare. Ma nella sua testa il signore pensa solo che se ne avesse la forza lascerebbe cadere la falciatrice e ne se andrebbe volentieri alla stazione a prendere il treno delle 6,03 per non farsi vedere mai più, finalmente libero. Dietro il personaggio del racconto gli amici di Dorothy scorgono in trasparenza il ritratto di Robert Benchley, l'uomo che non ha nemmeno immaginato di poter tradire sua moglie salvo diventare, da un giorno all'altro, un accanito donnaiolo. Ma dove Dorothy dà il meglio è nei poemetti satirici, che sono minuscoli racconti in versi nei quali il suo spirito caustico morde con ferocia e tempi perfetti. Do la versione originale inglese per non privare il lettore delle adorabili rime dell'originale, di seguito una traduzione italiana: "Lady, lady, should you meet One whose ways are all discreet, One who murmurs that his wife Is the lodestar of his life, One who keeps assuring you That he never was untrue, Never loved another one... Lady, lady better run." "Signora, signora se mai incontrassi un tipo con modi molto discreti, uno che ti sussurra che la moglie è la stella polare della sua vita, che continua a ripeterti che non l'ha mai tradita né mai ha amato un'altra... signora, signora, meglio che tu te la dai a gambe".

Dorothy tenta per tutta la vita di scrivere un vero romanzo, senza riuscirvi. Scrive racconti e versi giocosi, irridenti, sarcastici, quasi sempre perfetti. Il racconto più bello è certamente "The Big Blonde" che nell'anno in cui uscì, 1929, vinse il premio O. Henry per la novella. È fortemente autobiografico, narra il naufragio di una ragazza semplice che piace molto agli uomini e li diverte, che beve per essere allegra e così facendo crede d'ingoiare anche la sua disperazione: "Si mise a bere da sola, a bicchierini buttati giù durante la giornata ... l'alcol addolciva gli angoli delle cose, le permetteva di vivere come in una nebbia. La sua divenne una vita di sogno". In un passo del racconto la protagonista medita il suicidio e non riesce a risolversi: "Bella Bionda pensava sempre al giorno in cui avrebbe potuto smettere i tacchi alti, tutto quel ridere, l'ammirare o far divertire qualcuno. Come riuscirci? Buttarsi giù no, la faceva star male. Le pistole non riusciva a sopportarle. Quando a teatro uno degli attori tirava fuori un revolver lei si tappava le orecchie e non guardava più fino a quando il colpo non era partito. A casa non aveva gas. Fissò lungamente le vene azzurre nei polsi sottili, sarebbe bastato tagliare lì con un rasoio e tutto sarebbe finito. Ma le avrebbe fatto molto male e poi c'era tutto il sangue. Il veleno..."

Eccetera. Questo lugubre elenco corrisponde quasi alla lettera a un poemetto dove Dorothy scrive: "I rasoi fanno male - I fiumi sono umidi - l'acido lascia tracce - Le pillole danno i crampi - Le pistole sono illegali - i cappi si rompono - il gas ha una puzza tremenda. — Tanto vale vivere". Di se stessa diceva: "Se fossi una persona seria sarei già morta da un pezzo". Per la verità ha provato a essere "seria". Per tre o quattro volte tenta il suicidio: con i barbiturici e altri veleni, tagliandosi le vene dei polsi con un rasoio lasciato a casa dal marito. Non ci riesce mai e dobbiamo credere che ciò è avvenuto perché non voleva veramente finire così: insozzata dal proprio sangue, stravolta e lordata dall'azione del veleno, con le ossa a pezzi su un marciapiede. Infatti ogni volta organizza le cose, consapevole o no, in modo che ci sia la possibilità di salvarla, e così avviene. Per tutta la vita conserva questa attrazione per l'annientamento e anche se non riesce a uccidersi, mette comunque il massimo impegno nel tentativo di autodistruggersi lentamente. Più volte (troppe volte) si dice certa d'aver trovato l'amore, salvo scoprire dopo un periodo più o meno lungo che non è così. Un amico disse di lei: "È innamorata dell'amore come un filantropo che ama l'umanità ma odia il suo vicino". Credette di trovarlo, l'amore, anche dove non avrebbe dovuto cercare. A trentotto anni si prende come amante un ragazzo di ventitré, John McClain, modesto giornalista alle prime armi che chiaramente si mette con lei solo per facilitarsi l'ascesa sociale. Quando si conoscono lui proclama con artificiosa ammirazione: "Ho letto tutto quelle che ha scritto, è bellissimo". E lei di rimando: "Grazie, è gentile. Sa anche leggere?".

Sarcasmo difensivo in questo caso, dentro di sé ha già deciso di cedere. Alla soglia dei cinquanta prende come amante un certo Ross Evans che ha meno della metà dei suoi anni, ventitré di meno. E dire che in più d'una occasione ha ripetuto: sono convinta che saper fare l'amore bene e con leggerezza sia una delle poche cose che distinguono gli uomini dalle bestie. Parole, maschere, i fatti sono diversi. Certamente ha imparato a fare bene l'amore, di certo lo ha fatto raramente con leggerezza, perché nell'amore cercava qualcosa che non poteva trovare. Colpa dei suoi amanti o mariti, molto però è dipeso dalla sua perenne infelicità. Anche per questo ho scelto, per chiudere il capitolo a lei dedicato, l'ultima breve disperata poesia d'amore che scrive nel 1944, quando ha ormai superato i cinquant'anni e molti malanni cominciano ad affliggerla. Suo marito Alan, di undici anni più giovane, è rimasto in Europa. Lei vive quasi sempre sola, uscendo raramente, sospettando che lui abbia chissà quali avventure, come in effetti è. Gli dedica idealmente questi quattro versi: "Only, for the nights that were, Soldier, and the dawns that came, When in sleep you turn to her Call her by my name". "Solo ti chiedo, per le notti che furono, soldato, e per le aurore che vennero, quando nel sonno ti giri verso di lei, chiamala col mio nome".

Dalla vendita delle sue proprietà si sono ricavati appena ventimila dollari. Aveva disposto nel testamento che i suoi beni andassero al leader delle minoranze nere Martin Luther King.

XIII - Yiddish connection

Alle 10.15 del 25 ottobre 1957 l'italoamericano Albert Anastasia attraversa l'atrio del Park Central Hotel ed entra dal barbiere. Siede sulla comoda poltrona girevole di cuoio e il barbiere gli si avvicina premuroso con un bell'asciugamano caldo e umido che ammorbidirà la barba rendendo più dolce la rasatura. Albert chiude gli occhi, si rilassa, forse addirittura si assopisce con la sensazione rassicurante di quel piacevole tepore intorno al volto. Se si fosse guardato intorno avrebbe visto riflesso nello specchio l'ingresso di due figuri ben vestiti, molto ben vestiti, cappello in testa e occhiali da sole: chiaramente due tipi sinistri, due uomini in divisa da assassini. Anastasia però si sente sicuro e non guarda, non si rende nemmeno conto che il barbiere si è allontanato di qualche passo dalla poltrona, sente solo i primi spari, cinque in rapida successione, che gli trafiggono la schiena e la base del collo, subito seguiti da altri cinque, al petto questa volta, che lo fanno rovinare sul pavimento tirato a lucido, sporcandolo di sangue. Anche se ha cambiato nome, l'albergo è ancora lì, oggi si chiama New York Sheraton, si trova all'incrocio tra la Settima Avenue e la Cinquantacinquesima Strada, a suo modo ha segnato la storia della malavita e ne è stato segnato. Un albergone tipicamente americano, solido, pieno di ornamenti inutili, con un atrio vasto come il piazzale d'una stazione, molti negozi, un continuo viavai di persone: clienti, passanti occasionali, gente entrata per comprare qualcosa o incontrare qualcuno. Guardando con attenzione si notano degli uomini di corporatura notevole, generalmente rasati a zero, con addosso giacche abbondanti che sembrano sacchi, appoggiati negligentemente a un bancone o intenti a parlottare con un cameriere o stancamente fermi accanto a una colonna come in attesa. In realtà non aspettano una persona, aspettano che accada qualcosa, hanno un auricolare infilato nell'orecchio e, come nei felini, la loro apparente indolenza si può trasformare in un'improvvisa e rapida capacità d'azione. Sono i poliziotti dell'albergo, la sicurezza interna, eroi eponimi che molti di noi hanno conosciuto nei romanzi gialli degli anni d'oro. Uomini come loro si trovavano nell'atrio anche in quella mattina di ottobre del 1957; la loro presenza non impedì che l'italoamericano venisse assassinato. Anastasia era nato in Calabria nel 1903, a New York aveva fatto rapida fortuna come uomo di mano e di coltello. Era diventato talmente potente da riuscire, con apparente facilità, a scampare al braccio della morte di Sing Sing. Il principale teste d'accusa un bel giorno scomparve e Anastasia uscì dalla cella per andare non verso il patibolo, ma verso casa. Faceva coppia fissa, se così possiamo dire, con Louis "Lepke" Buchalter, uno dei più attivi boia della famigerata "Anonima Assassini" che secondo l'F.B.I aveva un "fatturato" annuo di cinquecento omicidi. A volerlo morto era stato forse Vito Genovese o forse Meyer Lansky; nel primo caso per questioni di gerarchia e di divisione del potere, nel secondo per questioni di concorrenza, cioè di suddivisione delle quote di mercato. Cose dell'altro secolo. A distanza di tanti anni nemmeno gli storici della mafia sono d'accordo sulle reali motivazioni di quel delitto che fece sì rumore, ma in fondo rimase solo uno dei tanti e viene ricordato soprattutto per la novità fantasiosa del luogo in cui l'esecuzione venne portata a termine. L'aspetto veramente curioso è un altro: quel delitto venne commesso quasi esattamente trent'anni dopo un altro assassinio, anche quello eseguito nello stesso albergo. Infatti l'omicidio di Anastasia, anche se poi è diventato un modello, è in realtà la replica dell'assassinio di Arnold Rothstein, una delle personalità più affascinanti della criminalità newyorkese. l'uomo che ha segnato il punto di svolta dal quale è scaturita la moderna malavita. La lontananza nel tempo crea attorno ai personaggi un alone di leggenda, il momento in cui i fatti avvennero assume oggi una rilevanza storica nell'economia in generale e in particolare nei rapporti tra attività lecite e imprese criminali. Arnold Rothstein viene ferito mortalmente con un paio di colpi di revolver il 4 novembre 1928 sulla soglia della stanza 349 di quell'hotel, a pochi passi dalla porta che immette nella scala di servizio e che avrebbe potuto essere la sua salvezza, se solo avesse avuto il tempo di raggiungerla. Quando muore ha quarantasei anni ed è sicuramente uno degli uomini più potenti di New York, fino a

quel momento ha fatto da spartiacque tra il vecchio e il nuovo modo di concepire e di organizzare gli affari criminali. Una storia rocambolesca la sua, esemplare, spietata, piena di morti e di gesti crudeli ma anche di risvolti inaspettati. Non molti hanno sentito parlare di gangster ebrei e pochi credono che siano davvero esistiti. La definizione gangster ebreo sembra contraddittoria in sé perché stride con gli stereotipi ebrei - creature da banca, da set cinematografico, oppure scrittori, agenti di cambio, venditori di stracci, musicisti - che tutto possono essere meno che dei tipi con un mitragliatore in mano all'insequimento di un furgone portavalori. Sergio Leone è tra i pochi che hanno provato a darne un esauriente ritratto nel suo mitico film "C'era una volta in America": un altro famoso precedente risale al 1925, quando Francis Scott Fitzgerald nel "Grande Gatsby" prese proprio Arnold Rothstein a modello del suo Meyer Wolfshiem. "È un personaggio di New York... uno di Broadway" dice Gatsby al narratore Nick Carraway. "È un attore?" chiede Nick. "No". "un dentista?" "Meyer Wolfshiem? No, è un giocatore d'azzardo". Gatsby esita, poi aggiunge con tono cospiratorio: "È l'uomo che ha truccato i campionati mondiali del 1919". Informazione probabilmente non vera, Rothstein stesso negò per tutta la vita che lo fosse. Ma anche ammessa la sua estraneità alle Wolrd series del '19, ciò che resta basta e avanza per costruire una leggenda. Suo padre Abraham possedeva un negozio e una piccola impresa di filatura, aveva anche una magnifica barba e per la sua saggezza s'era guadagnato il nomignolo di Abe il Giusto. I Rothstein abitavano "uptown", nella parte più bella di Manhattan, che voleva dire non solo case migliori ma anche strade più tranquille, vicini di un certo livello, un'esistenza dignitosa e rassicurante. Nel magnifico romanzo di Don DeLillo, "Americana", è descritta una scena che evoca questa versione newyorkese della tranquillità: "Dopo un po' arrivò mio padre e io corsi a salutarlo. Si fermò in corridoio, corpulento e rosso in viso, a scuotersi la neve di dosso, soffiando nuvolette di vapore. Dopo cena tornai alla finestra sgranocchiando biscotti fatti in casa; Mary lavava i piatti; Jane faceva un ritratto di mia madre a gesso su una lavagnetta; mio padre sfogliava una rivista; il termosifone sibilava. Tutti quei rumori nella casa tiepida, di acqua corrente e vapore, lo stridere del gesso e il frusciare della carta, voci familiari e il muoversi del tempo sull'orologio a pendolo del nonno, tutti quei suoni, le diverse inflessioni della casa, vitali e confortevoli, mi dicevano che ero al sicuro."

Queste righe sono a mio parere una delle migliori descrizioni possibili della "pax domestica", negli Stati Uniti o ovunque nel mondo. Il quadro che DeLillo ci mette sotto gli occhi basta da solo a dare per intero l'idea di un tranquillo benessere in assenza di male.

Ad Arnold però piace esattamente il contrario di questa tranquillità e dell'agiatezza che suo padre è riuscito, spaccandosi la schiena, a quadagnarsi. A quindici anni comincia a scappare di casa perché le cose che ama di più sono le partite a carte e ai dadi. Ad Arnold non piace la guiete della sua casa né la religiosità familiare, preferisce le sale piene di fumo, le notti agitate, le scommesse, le grida, e fuori l'aria gelida della notte lungo le banchine dell'East River, gli uomini che fanno balenare le pistole, le corse dei cavalli, le ballerine. Un giorno di presenta a casa con una ragazza e dice a suo padre che vuole sposarla. Abe le chiede che intenzioni abbia, dal momento che loro sono ebrei e lei no; la ragazza risponde che non ha alcuna intenzione di convertirsi. Il vecchio si limita a scuotere il capo, dice: "Vi auguro di essere felici" e li lascia andare. Appena sono fuori copre gli specchi e comincia a leggere il "Kaddish", le preghiere dei defunti, perché per lui suo figlio è come se fosse morto. Erich Cohen, che di Rothstein ha scritto un bellissimo ritratto in un libro dedicato alla mafia ebraica di New York ("Ebrei di mafia"), assicura che Arnold "era di una bellezza tenebrosa, con la fronte alta, il naso arcuato, gli occhi piegati verso il basso, le labbra sottili e un neo sulla guancia sinistra". Se solo riuscisse a fermarsi in quel momento Arnold ferirebbe sì suo padre, ma riuscirebbe ugualmente ad avere molto, quasi tutto ciò che una vita spesa lavorando può dare. Decide invece di andare altrove e per giungervi sceglie la strada che gli sembra più breve, o forse la sceglie perché sembra la più rischiosa. Il suo ingresso nell'aristocrazia della mala non lo segnano né le pistole né i soldi ma il biliardo. Un giorno gli organizzano una partita con un certo Jack Conway di Philadelphia; in realtà è una trappola, perché Conway è forse il miglior giocatore professionista della costa orientale. La sala è quella del Billiard Parlor di John McGraw, accanto all'Herald Building. Non appena la notizia si diffonde partono le scommesse e molti cominciano a calcolare quanto potranno ricavare dalla sconfitta di quel giovanotto arrogante. Arnold tira il colpo d'inizio nelle prime ore della sera di giovedì, la sala è quasi al buio, c'è solo una forte luce sul tappeto verde, proiettata dalle lampade a bilanciere collocate a picco sopra al tavolo. Intorno, seduti o in piedi addossati al muro, ci sono molti fra i gangster più importanti della città. I compari di Conway accettano scommesse da chiunque sia tanto scriteriato da puntare su Arnold che, per inciso, ha già puntato su se stesso. Quando smettono è l'alba del sabato, la partita è durata quarantacinque ore e gli uomini di Conway si trovano sotto di diecimila dollari. Prima di sera la notizia ha fatto il giro di tutte le bande della città: per Arnold è una consacrazione, perché nel mondo della malavita affermazioni come queste contano quanto una battaglia vinta.

I veri soldi Rothstein comincia a farli gestendo un casinò a Midtown, una bella casa da gioco sulla Quarantaseiesima, completa di roulette e banco di faraone; la frequentano clienti importanti, gente pulita, è la grande occasione. Dal suo ufficio controlla non visto la sala attraverso uno spioncino, ogni tanto il direttore entra a mostrargli un assegno o un "pagherò" e tocca a lui decidere su due piedi se è prudente o no accettarlo. Ci vuole intuito, velocità, senso della misura per prendere quel tipo di decisioni, bisogna conoscere bene le persone, i loro affari, eventualmente i vizi e comunque i retroscena, perché quando si sbaglia in cassaforte finisce un impegno che non vale nemmeno la carta su cui è scritto. Ci sono però dei casi in cui conviene sbagliare, perché perdere un po' di soldi è meno grave che farsi un nemico troppo scomodo. Gestire un casinò

significa anche mettersi al riparo dalla polizia e dagli altri gangster, per la concorrenza ci vuole niente a rovinare affari di quella delicatezza: una finta rissa, due colpi di revolver sparati in aria, qualche bottiglia rotta e i clienti più in vista scompaiono per non tornare mai più. Arnold sa scegliere la persona giusta, si chiama Timothy Daniel Sullivan, ma tutti lo conoscono come "Big Tim".

Sullivan è nato nel 1863 a New York ed è cresciuto in una zona derelitta di case popolari e di criminalità, i famigerati "Five Points". Comincia la sua ascesa come deputato della Bowery al parlamento dello Stato di New York e nel 1902 riesce addirittura a farsi eleggere al Congresso federale a Washington. È un uomo corrotto? Sicuramente, lo sono tutti in quell'ambiente. Sullivan lo è nel modo peculiare dei grandi demagoghi che, alla maniera dei signori feudali, non distinguono tra disponibilità personale e ricchezza pubblica. Per le sue mani passano enormi quantità di denaro e nessuno sa bene dove vadano a finire. Aiuta se stesso certo, ma anche i bisognosi, il giorno del Thanksgiving regala in giro tacchini arrosto che sono il piatto tradizionale di quella festa; distribuisce scarpe a chi ne ha bisogno, manda regali di nozze a chiunque glielo chieda, controlla il Lower East Side come solo i grandi demagoghi sanno fare, con un misto di complicità, burbero paternalismo, sincera partecipazione al disagio dei meno abbienti, astuzia infallibile nel calcolare il proprio interesse. È insomma un figura poderosa, colorita, benevola e minacciosa nello stesso tempo. Sullivan incarna alla perfezione lo spirito di Tammany Hall, cioè l'organizzazione del Partito democratico a New York, un misto di genuina volontà progressista e di forte vocazione agli oscuri compromessi finanziari e legali. Di lui si dice che in quella zona controlli il circuito della prostituzione e del gioco d'azzardo, sicuramente possiede quote importanti di teatri, piste per il divertimento a Coney Island, club atletici, possiede anche solidi legami con la malavita. Insomma Arnold Rothstein ha scelto l'uomo giusto e il gradimento deve risultare reciproco, se è vero che un giorno a chi gli chiede un giudizio su quel giovanotto raffinato fino alla fragilità, Sullivan risponde: "Stategli vicino, date retta a me, farete un sacco di soldi". Il loro è un patto perfettamente bilanciato, una di quelle rare combinazioni di mutua utilità che sono garanzia di buoni rapporti nel futuro: Sullivan assicura che Arnold non abbia grane con la legge, Arnold s'adopera per finanziargli l'attività politica. In poco tempo Rothstein accumula una tale fortuna da trasformarsi nel finanziere della malavita: sovvenziona qualunque progetto colpisca la sua immaginazione, prende così seriamente il ruolo di "banchiere" che diventa il primo gangster che non si porti dietro i segni distintivi del suo sporco mestiere - abiti chiassosi, grossi sigari puzzolenti, cattive maniere. Nulla invece lo distingue da un qualunque uomo d'affari della città: né l'abito, né i modi, né l'accento. Ma non è questo e nemmeno la quantità del denaro accumulato che ne rende memorabile la figura; il vero picco della sua vita è un altro. Se ci voleva prontezza e intuito per dirigere un casinò, nell'occasione che sta per arrivare Rothstein dimostra di possedere un ammirevole senso della strategia, una straordinaria lungimiranza. Rothstein è stato un'eccezione o ha fatto parte anche lui d'una regola? Quanto conta la mafia ebraica nella vita americana e di New York? L'elenco dei suoi dirigenti e dei suoi assassini è formato, a parte Rothstein, da uomini che si chiamano Meyer Lansky, Lepke Buchalter, Dutch Schulz, Buggsy Goldstein, Gurrah Shapiro, Tick Tock Tannenbaum e tanti altri. Tutte persone che non solo violano la legge uccidendo, rubando, sfruttando uomini e donne, ma fondano quella sotterranea economica del crimine cresciuta da allora in modo così prepotente da affiancare, nei nostri anni, l'economia ufficiale. Molte di queste persone sarebbero probabilmente diventate dei delinquenti in qualunque circostanza; le condizioni in cui crebbero e vissero la loro giovinezza indubbiamente li aiutarono a scegliere. Proprio come era accaduto agli italiani, si trovarono anche loro ad essere persone respinte dalla società bianca, anglosassone e protestante (wasp). Non riuscendo ad entrare dalla porta principale aggirarono l'ostacolo ed entrarono dalla porta sul retro – facendola saltare in aria. È abbastanza raro, in America, ottenere con il lavoro ciò che il paese promette; più spesso ci si riesce vendendo pezzetti della propria anima, oppure strappandolo a viva forza. E quando si arriva, a nessuno viene in mente di chiedere con quali mezzi si è riusciti, c'è una specie di diritto postumo all'impunità, considerato da molti come una garanzia retroattiva, Succede dappertutto, d'altronde, in America è solo più evidente, come tutto il resto.

Negli anni di cui parliamo molti di questi criminali si incontrano in una zona di Brooklyn che si chiama Brownsville e in un angolo di strada, tra Saratoga e Livonia, dove dorse una drogheria che fa un po' da quartier generale e da luogo di ritrovo. Se la storia della criminalità potesse essere ricordata come quella ufficiale, quell'angolo di strada, reso più cupo dalla ferrovia che gli corre sopra, dovrebbe essere considerato una specie di "historical landmark", di monumento nazionale: lì negli anni Venti del Novecento i sicari dell'Anonima Assassini venivano a fare due chiacchiere e a parlare dei loro sanguinosi affari, ebrei e italiani insieme. Brownsville non è però solo patria di gangster. Emma Lazarus, la poetessa che ha dettato i versi per la statua della Libertà, è nata in quel guartiere. Bolscevichi, liberi pensatori e vari eccentrici della politica vi sono stati di casa. Vi sono nati o vi hanno abitato il pittore Max Weber, il grande musicista Aaron Copland, l'impresario Sol Hurok, l'attore Danny Kaye, il cui vero nome era Daniel Kaminski, perché anch'egli apparteneva a una famiglia fuggita dalla Russia e dai suoi pogrom. Una delle strade principali del guartiere è Pitkin Avenue e il Loew's Pitkin Theatre (all'angolo tra Pitkin e Saratoga Avenue. oggi un grande magazzino) venne costruito nel 1925. Nove anni prima, nel 1916, nel quartiere s'era aperta la prima clinica per il controllo volontario delle nascite; durò solo nove giorni, poi la Buoncostume la chiuse e arrestò la fondatrice Margaret Sanger, tra le prime a sfidare in nome del buon senso una legislazione arretrata. Brownsville è stato ed è tuttora un quartiere degradato, nelle strade sono stati allevati non pochi assassini professionisti, ma il disagio, la povertà delle case, la scarsità dei mezzi hanno alimentato anche imprese, ideali, illusioni più nobili quasi sempre condannate al fallimento, come ogni utopia.

Un altro luogo cruciale di questa storia è un vecchio palazzo sulla Quindicesima Strada, a Coney Island. Lì una volta c'era un ristorante italiano famoso, Scarpato. Il ristorante non esiste più, ma è rimasto il colore e l'odore di un ambiente che la speculazione edilizia non ha ancora ritenuto conveniente cancellare, sono rimaste le rovine: un palazzo dalla facciata stretta con le finestre ad arco, patinato dal tempo, alberelli stenti piegati dal vento dell'oceano. Tutta una parte di Coney Island è rimasta così, bisognerebbe andarci d'inverno quando la sabbia è intatta, modellata solo dal vento e la luce di tramontana smalta d'un gelido azzurro l'oceano e ciò che resta di vecchi tiri a segno, di montagne russe sulle quali nessuno salirà più o della vecchia torre dalla quale ci si poteva lanciare con il paracadute. Rovine rugginose, in parte crollate, ma ciò che rimane ha il fascino di ogni archeologia compresa quella dello svago di massa, perché lì sorgeva una volta "il più grande parco di divertimenti del mondo", come era stato enfaticamente battezzato. Anche il nome Coney Island deriva, come tanti a New York, da una corruzione dell'olandese, sono stati i primi colonizzatori a chiamarla "Konijn Eiland", cioè l'isola dei conigli. Oggi c'è ancora qualche buon ristorante e d'estate i suoi quattro chilometri di larghe spiagge sabbiose rappresentano per i meno abbienti l'evasione da una città soffocata dall'afa. Il periodo d'oro è lontano, c'è stato un momento, intorno alla metà dell'Ottocento, in cui Coney Island era considerato un raffinato luogo di villeggiatura, con il vantaggio di non essere lontano da Manhattan. Ma a partire dalla fine del XIX secolo l'andamento dell'economia e dei trasporti (nel 1920 arrivò la metropolitana) ha consentito l'accesso a gruppi sociali d'ogni genere: gangster e famiglie con bambini, prostitute e gente che voleva solo conquistare per qualche ora un metro quadrato di sabbia. Negli anni di cui stiamo parlando, i Venti e i Trenta, Coney Island diventa "The empire of the nickel", l'impero delle monetine, la capitale del divertimento a basso prezzo, una delle massime concentrazioni al mondo di passatempi popolari. Nelle domeniche d'estate arrivavano a migliaia dai ghetti del Lower East Side e di Harlem per vedere, magari da lontano, un po' di quel mare che molti di loro avevano appena attraversato, rinchiusi nei ponti bassi delle terze classi...

Nel suo libro "The Rise and Fall of the Jewish Gangster in America", Albert Fried scrive che gli assassini professionisti erano gente troppo rozza "per essere accomunati ai vertici della malavita occupati dai Lepke e dai capi del sindacato, uomini che trattavano affari ad altissimo livello". Louis Buchalter nasce a Brooklyn nel 1897 da una coppia di ebrei russi che mettono al mondo, tra maschi e femmine, quattordici figli. Sua madre lo chiama Lepkeleh, diminutivo yiddish per Louis, gli amici accordano il nomignolo in "Lepke". Il suo primo socio è un altro ragazzo ebreo, rapidissimo di mano, che si chiama Jacob Shapiro, detto "Gurrah". Lepke è nato a New York, Gurrah invece ci è arrivato bambino proveniente da Odessa, patria dei gangster ebrei brutali o farseschi di cui parla Isaac Babel' nei suoi "Racconti di Odessa". I due formano una bella coppia: cominciano derubando povera gente come loro, ma hanno un certo successo; un giorno Rothstein che ha sentito parlare delle loro imprese li fa chiamare perché ci sono disordini in qualche fabbrica; bisogna sistemare le cose e riportare tutti alla ragione. È la svolta della loro vita, ma lo è anche per il movimento sindacale americano. Le prime lotte per il lavoro a New York si verificano nel campo dei tessili e dell'abbigliamento, un settore, particolare curioso, che è in gran parte nelle mani di ebrei ricchi. Uno dei primi sindacati operai della città si chiama Unites Hebrew Trade Union. Quando, a cavallo tra Otto e Novecento, cominciano i primi scioperi, i padroni ebrei dell'industria chiamano i malviventi ebrei di Brooklyn e del Lower East Side, li arruolano per "dare una lezione" ai più irrequieti. Cominciano i pestaggi, gli incendi, i colpi di bastone o di rivoltella, un clima di violenza che E.L. Doctorow ricorda così nel suo romanzo su quel periodo: "V'erano milioni di disoccupati. I fortunati che avevano un lavoro avevano l'audacia di formare dei sindacati. I tribunali li condannavano, i poliziotti gli rompevano la testa, i loro capi venivano messi in prigione e gli altri prendevano il loro posto. Un sindacato era un'offesa al Signore. Il lavoratore sarebbe stato protetto e assistito non già da agitatori sindacalisti, disse un milionario, ma dai buoni cristiani ai quali Dio, nella sua infinita saggezza, aveva affidato il controllo della proprietà in questo paese. Comunque, se ogni altro mezzo si rivelava inefficace, veniva chiamata la truppa."

Poi gli operai cominciarono a organizzarsi e per difendersi fanno anche loro ricorso alla malavita, chiamando non di rado gli stessi uomini in precedenza arruolati contro di loro dai "padroni". I gangster si comportano con imparzialità da veri mercenari, lavorano coscienziosamente per chi li paga anche se le loro simpatie vanno indubbiamente agli operai: hanno abitato le stesse case, giocato nelle stesse strade, sentito il morso della stessa miseria. La lotta sindacale diventa una spirale alimentata dalla reciproca violenza, da un diverso punto di vista è un settore di attività di cui è possibile prevedere il rapido sviluppo. È ciò che fa Arnold Rothstein, che ne calcola gli utili e decide di intervenire: organizza le squadre, ordina i picchetti, manda gruppi di picchiatori a bastonare i crumiri. Nessuno di loro è un cavaliere dell'ideale, ognuna delle parti agisce per i propri interessi: i padroni difendono gli utili, gli operai lottano per il salario e l'orario di lavoro, i gangster lavorano per chi paga meglio e badano al potere. I più svegli tra loro capiscono anzi che la posta in gioco è molto più alta di quanto sembri e che, volendo, si può tentare di passare dal ruolo di mercenari salariati a quello di dirigenti e di padroni: basta impadronirsi dall'interno di un sindacato per cambiare radicalmente ruolo ed entità dei profitti. Si tratta non più di andare davanti a una fabbrica a dare randellate e a sparare, ma di sedersi attorno a un tavolo per ingaggiare una trattativa dura, durante la quale le pistole basterà farle intuire. L'inquinamento mafioso dei sindacati americani comincia allora: sotto la direzione di Rothstein, gangster come Buchalter e Gurrah Shapiro contribuiscono a fondarne regole e procedure.

Una domanda che ci si è posti di frequente è perché autorità e polizia reagirono così debolmente e con un ritardo di anni a un'offensiva criminale di quella portata. La corruzione di qualche funzionario o anche di molti funzionari non basta a spiegare un tale atteggiamento. Nel 1908 nasce un'agenzia, il Bureau of Investigation (diventerà Federal, cioè F.B.I, solo nel 1935) con

il compito di contrastare i criminali che attraversino i confini dello Stato nel quale il delitto è stato commesso. Per ragioni mai interamente chiarite il leggendario J. Edgar Hoover, che è rimasto per quasi mezzo secolo il capo e quasi il padrone dell'F.B.I, ha combattuto poco e male la mafia, arrivando anzi al punto di negarne l'esistenza. Quali le ragioni di una tale riluttanza da parte di un uomo che è stato quanto di più vicino a un "ministro di polizia" gli Stati Uniti abbiano mai avuto? Una spiegazione possibile è che davvero Hoover non abbia creduto all'esistenza di una criminalità organizzata a livello interstatale: "Sono solo un branco di furfanti" dichiara una volta ed è possibile che pensi di dire la verità o un'approssimazione sostenibile della verità. In questo caso si tratterebbe di un errore professionale, forse agevolato dal fatto che comportava sicuramente dei rischi valutare il fenomeno criminale per ciò che realmente stava diventando. Secondo Stephen Fox, studioso del fenomeno, Hoover preferiva dare la caccia a piccoli delinguenti senza protezione e a innocui personaggi della sinistra politica, perché affrontare la grande delinquenza avrebbe significato spendere immense risorse senza certezze sul risultato. Esiste poi una possibile spiegazione politica: i mafiosi lo interessavano meno dei bolscevichi e dei sostenitori dei diritti civili che considerava il vero pericolo per gli Stati Uniti. Hoover era permeato del più sincero e angusto conservatorismo, sia politico che caratteriale. tra un gangster e un agitatore politico preferiva perseguire il secondo nell'interesse del paese e dei suoi cittadini. Fin qui siamo sul terreno degli errori di tipo per così dire ideologico. Esistono anche possibilità peggiori. Hoover era un forte scommettitore alle corse dei cavalli. Almeno una volta alla settimana lo si poteva vedere in qualche ippodromo dove si faceva fotografare con un bollettino da due dollari in mano mentre i suoi uomini piazzavano altrove scommesse da duecento dollari. Le sue informazioni arrivavano da Walter Winchell che a sua volta le riceveva da un grosso allibratore clandestino di New York; secondo altre fonti, le puntate giuste arrivavano direttamente da Frank Costello. In parole povere il capo delle guardie faceva scommesse usando le informazioni che gli procurava il capo dei ladri. Un'ultima spiegazione possibile riguardava la sua vita e le sue debolezze private: Hoover era ammalato di travestitismo, nei suoi momenti segreti indossava calze a rete, mutandine nere, reggiseni provocanti, si trasformava in una donna, o nella sua parodia. È possibile che la mafia sapesse, che lo avesse addirittura fotografato, che lo tenesse insomma in pugno con gli stessi strumenti che Hoover usava nei confronti di altri potenti, dalla Casa Bianca in giù. Quale che sia la verità il risultato non cambia. Fino a quando la lotta tra gang mafiose non degenerò in massacri reciproci, fino a quando la pressione della pubblica opinione e di una parte della stampa non diventò così forte da non poter più essere ignorata, il contrasto federale verso i delinquenti rimase debole. All'inizio degli anni Venti Arnold Rothstein viene avvicinato da due piccoli spacciatori, Waxey Gordon e Maxie Greenberg, che gli confidano d'aver escogitato un sistema per aggirare la legge che vieta le bevande alcoliche. Proibendo la vendita e il consumo di alcol, su pressione del clero e delle organizzazioni femminili, il governo ha consegnato un affare legittimo nella mani dei criminali e Rothstein è fra i primi a capire le colossali dimensioni dell'affare, nonché la singolare circostanza che un commercio di quel tipo, anche se illegale, può trasformare un gangster intelligente in qualcosa di molto simile a un qualunque uomo d'affari. Con o contro la legge, le regole e le qualità individuali sulle quali si fonda l'economia di scambio non cambiano di molto, in ognuno dei due casi servono ipocrisia, violenza e avidità. Quando Rothstein incontra di nuovo i due piccoli lestofanti gli dice che sosterrà il loro piano ma a modo suo, e che tanto per cominciare invece di finanziali li assumerà direttamente. Gli anni che lasceranno una così vasta eredità nella letteratura, nel cinema e nella musica cominciano con una nave carica di whisky in arrivo dall'Inghilterra, che ormeggia a circa tre miglia da Montauk Point, estremità orientale di Long Island. Rothstein s'è preparato all'appuntamento comprando sei motoscafi più veloci delle vedette della Guardia costiera. Ha anche fatto predisporre una serie di camion e gli uomini adatti a guidarli e a difenderli, tutti ebrei o italiani. Il loro compito è di trasportare la merce da Montauk a un magazzino situato a Brooklyn. Bisogna conoscere la zona di Montauk per immaginare la scena. L'estremità dell'isola è ancora oggi una pagina di romanzo, uno scenario di film che sembra arrivato fino a noi da tempi sfumati nella leggenda: spiagge brulle, gabbiani, la sagoma tozza del faro, una vegetazione bassa e arida battuta notte e giorno dal vento, il tipico paesaggio del New England con le case bianche, i prati verdi, i boschi che d'autunno bruciano nel rosso delle loro foglie e il mare eternamente grigio, così lontano e diverso dal Mediterraneo. Tra i due bracci di terra con i quali Long Island termina sono racchiuse alcune isolette, la maggiore si chiama Shelter Island perché in anni lontani era davvero un "rifugio" contro le tempeste o possibili inseguitori. In quelle anse tra mare e terra, quasi una laguna, la furia dell'acqua si stempera, la vegetazione arriva a lambire le onde che si spengono tenui contro le rive basse, si sente nell'aria un tempo sospeso ed è probabilmente in posti come questi che la costa orientale degli Stati Uniti offre il meglio di sé. In questo paesaggio così simile al primo che videro sbarcando i padri pellegrini, Rothstein fonda il gangsterismo moderno che mescola la sua forza, i suoi trucchi e i suoi utili a quelli dell'economia ufficiale. I suoi camion partono nella notte in colonna, lasciandosi dietro una scia di polvere e di sabbia, attraversano coltivazioni estese, fattorie isolate, binari, incroci deserti, chiese dal campanile aguzzo come una matita. Il trasporto dell'alcol di contrabbando segna un capitolo nuovo nella storia criminale e nello stesso tempo fa da battistrada a quello che negli anni che verranno, cioè i nostri, diventerà il grande commercio mondiale degli stupefacenti. Trasportare whisky è un'impresa piena di rischi, lo sbarco delle casse comincia con le prime ombre della notte, il trasporto via terra deve avvenire prima che spunti l'alba. La polizia della provincia si può facilmente corrompere, a volte per far chiudere gli occhi a una pattuglia non sono nemmeno necessari i denari, basta tirare fuori un paio di bottiglie. Il vero pericolo infatti non è la polizia, sono gli altri gangster che quando si rendono conto di quale tesoro liquido scorra nel buio lungo le strade di Long Island, cominciano ad assaltare i convogli e bisogna imparare a difenderli a raffiche di mitragliatore. La violazione della legge sul proibizionismo diventa nelle mani di Rothstein l'equivalente di un'impresa commerciale, comporta una serie di attività complesse quanto quelle industriali e molto più rischiose, in grado però, se condotte a buon fine, di far capire a tutti in che modo si possano mettere insieme montagne di denaro. Va bene, il nomignolo di Arnold divenne "Mr Big" o anche "The Brain", il cervello. Non per questo si conquista particolari simpatie, le persone come lui fanno un po' paura e tutti aspettano un passo falso per potergli assestare il colpo definitivo. "I delinquenti lo odiavano" rivelò una volta Nils Granlund, un personaggio di Broadway "perché finanziava sia i contrabbandieri sia i pirati che li derubavano". Un equilibrio così difficile non può reggersi a lungo, infatti non regge, benché il potere di controllo del "boss" si estenda dal gioco d'azzardo alla borsa, alle scommesse, al traffico di droga. Rothstein è un uomo potente e temuto, anche se vive con il cruccio costante di non essere veramente apprezzato dalle persone "perbene". Sua moglie Carolyn disse una volta: "Mio marito preferiva essere notato da una celebrità che guadagnare cinquantamila dollari".

Arnold Rothstein finisce come finiscono spesso i grandi criminali, con una morte violenta e misteriosa a quarantasei anni. Nella notte del 4 novembre 1928 il suo corpo bucato da una pallottola viene ritrovato nella stanza 349 del Park Central Hotel, lo stesso albergo da cui questo capitolo è cominciato. Quando i poliziotti gli chiedono chi l'abbia conciato in quel modo risponde, nel perfetto stile della malavita: "Non intendo commentare i fatti, me ne occuperò personalmente". Non riuscirà a farlo, la ferita è grave e Arnold cade in un delirio dal quale non uscirà più. Al suo funerale partecipano tutti quelli che contano nell'ambiente, compresi forse coloro che ne hanno ordinato l'assassinio; succede. In prima fila c'è sua padre Abraham con il capo coperto dallo scialle di preghiera, che recita per la seconda volta il "Kaddish" per suo figlio.

Tale è l'eco di quella morte che, un anno dopo, la campagna elettorale per l'elezione del sindaco di New York viene in buona parte giocata sul suo nome. Il sindaco Walker, democratico, si presenta per ottenere un secondo mandato. Il suo sfidante è un giovane repubblicano che si chiama Fiorello La Guardia. L'italoamericano sostiene che Walker sa benissimo da chi e perché Rothstein è stato ucciso, ma che non può dirlo per non far scoppiare uno scandalo politico di proporzioni inaudite. La Guardia esibisce anche una lettera che dimostra come Rothstein abbia prestato ventimila dollari a un magistrato che è stato il coordinatore della campagna di Walker nella comunità italiana del Bronx. Una brutta storia che non serve a nulla. Gli elettori non hanno mai molta voglia di studiate le carte o di approfondire le questioni, preferiscono essere sedotti o farsi guidare dall'istinto che molto spesso è cieco. Walker vince le elezioni con largo vantaggio; il momento di La Guardia non è ancora arrivato. Insieme a lui viene eletto procuratore distrettuale (in Italia diremmo procuratore generale della Corte d'appello) un altro democratico, Thomas C. Crain. Durante la campagna ha promesso di risolvere in due settimane il giallo della morte di Rothstein. Una volta eletto non fa assolutamente nulla.

Questa è la storia di Arnold Rothstein. New York è stata fatta anche dalle imprese di uomini come lui, dal sangue da loro versato, dalle violenze esercitate. Molte cose su quegli uomini e quegli anni le sappiamo perché a un certo punto alcuni gangster si convinsero o furono forzati a parlarne. Cominciò un certo Abe Reles, la prima "spia" o, come si dice in Italia, il primo "pentito", molti seguirono. In poche settimane i federali avevano riempito di nomi, cifre e indirizzi decine di taccuini. Secondo lo scrittore Erich Cohen, che ha studiato il fenomeno, Reles e gli altri si comportarono un po' come Giuseppe Flavio, l'ebreo che dopo aver combattuto Roma divenne un "cives romanus" e scrisse "La Guerra giudaica". Come il libro di Flavio anche le vicende di questi gangster sono una delle poche cose che tengono insieme il passato, fanno luce su una parte confusa della storia ebraica negli Stati Uniti. "In fin dei conti" afferma Cohen "le spie distrussero i propri amici, ma hanno fatto sopravvivere la leggenda".

Rothstein ha avuto un successore, il gangster Meyer Lansky che qualcuno ha definito "il principale architetto del crimine organizzato". Dopo la scomparsa di Rothstein diventa lui il finanziatore della principali attività criminali, l'uomo che ricicla montagne di denaro sporco. Lansky dirige la più grossa organizzazione di scommesse clandestine e di gioco d'azzardo di New York, tra i suoi clienti ci sono uomini molto importanti che si indebitano al gioco e che lui può manovrare con facilità. Quando la sua posizione a New York si consolida, estende la sua influenza a Cuba e alle Bahamas. Meyer è alto un metro e sessanta, lo chiamano "il tappo", è uno di quegli uomini brevi che ribollono d'ingegno e d'energia. Nel 1970 viene a sapere che sarà presto incriminato per evasione fiscale. Abbandona a precipizio Miami, dove vive, per rifugiarsi in Israele, fidando sulla "legge del ritorno" che garantisce la cittadinanza a qualsiasi ebreo rimetta piede nella terra dei padri. Nel suo caso la legge non viene applicata e nel novembre del 1972 Lansky deve riprendere l'aereo per atterrare di nuovo a Miami, dopo aver tentato invano di trovare rifugio in qualche paese dell'America Latina. Va sotto processo e viene assolto, muore nel 1983 a ottantun anni, d'infarto. Grande lusso per un gangster morire d'infarto, forse il più grande di tutti.

XIV - Un amore a Sutton Place

C'è un angolo di New York dedicato alla memoria di Marilyn Monroe. È una delle zone più belle della città, in una mattinata di sole le facciate quasi bianche dei palazzi acquistano una pastosità cremosa. In una città che muta di continuo quell'angolo sembra fermo nel tempo; l'agiatezza ha fatto il miracolo, la sua patina evoca anni che non torneranno, un modo di vivere e di

essere che oggi sembra lontanissimo. In quelle strade si sono svolti fatti legati al fascino di una donna che morendo in circostanze oscure, a soli trentasei anni, si è fissata nella memoria del mondo come uno dei più perfetti miti della bellezza femminile. Se Marilyn non fosse morta a Los Angeles in quella notte d'agosto di tanti anni fa, se oggi la sapessimo viva in una qualche dimora della California, donna ormai anziana che avrebbe compiuto settantaquattro anni allo scadere del secolo. la sua presenza, la sua immagine, avrebbero la stessa vivezza? Ci sono altre attrici che come lei hanno incarnato l'idea mitica della bellezza. Oggi invecchiano sotto i nostri occhi e nel nostro rispetto, ma l'aura è scomparsa; le ha restituite alla normalità dell'umano destino il progressivo appannarsi del dono che per qualche anno hanno posseduto. In una vita in cui molto le venne dato e molto negato, Marilyn Monroe ha sicuramente avuto il dono di morire cara agli dei, come dicevano gli antichi, lasciandoci una sua immagine fissata per sempre come le statue della Grecia o i dipinti del Rinascimento italiano. Marilyn Monroe ha vissuto a New York a più riprese, nel 1955 prende alloggio al Waldorf Astoria su Park Avenue, ma in quello stesso anno e fino al 1956 divide con Arthur Miller una vera casa, al numero 2 di Sutton Place South, sicuramente uno dei migliori indirizzi della città: edificio maestoso, rigidamente sorvegliato, un atrio coperto per le vetture, comodo in caso di pioggia. Forse perché non erano ancora sposati, quel momento iniziate del loro rapporto ha una particolare intensità; le incomprensioni, i dissapori, l'autentica infelicità sarebbero venuti dopo. Nel giugno del 1956 Miller ha ottenuto il divorzio, a Reno nel Nevada, dalla prima moglie Mary Grace Slattery, un amore giovanile cominciato sui banchi dell'università. Divorziare in Nevada era d'una facilità quasi comica; tuttavia era necessario aver risieduto nello Stato per almeno due mesi. Miller prende in affitto un cottage a Pyramid Lake da dove però, a costo di mettere a repentaglio l'esito della causa, si allontana ogni fine settimana per andare a trovare Marilyn che sta girando "Bus Stop" a Hollywood. Subito dopo la sentenza e finite le riprese, Arthur e Marilyn tornano insieme a New York, prendendo alloggio in giugno a Sutton Place. È la loro vera luna di miele, anche se agitata dai rispettivi progetti di lavoro e dai primi screzi di una vita in comune.

Alla fine di giugno del 1956, subito dopo il divorzio di lui, Miller e la Monroe si sposano, e per l'esattezza si sposano due volte. La prima con rito civile, a White Plains nello Stato di New York. La seconda, pochi giorni dopo, a Katonah (New York) davanti al rabbino Robert Goldberg, con rito ebraico. Miller ricorda nelle sue memorie che la giornata venne funestata da un orribile incidente d'auto. Una giornalista che seguiva la coppia lungo alcune strade di campagna del Connecticut sbandò in curva, rimanendo uccisa. Marilyn soffrì di quella morte interpretandola come un sinistro presagio. La loro vita in comune è appassionante, movimentata, esposta alla curiosità dei media, contiene episodi di reciproca ferocia. Nell'autunno di quello stesso anno i coniugi Miller si trasferiscono a Londra, dove Marilyn deve girare "Il principe e la ballerina" con Laurence Olivier, tratto da un precedente lavoro di Terence Rattigan (The Sleeping Prince). Arthur invece prepara la prima londinese del suo "Uno squardo dal ponte" che aprirà il 12 ottobre al Comedy Theatre, con la regia di Peter Brook. Nell'autobiografia Miller scrive d'aver immaginato il suo matrimonio come un sodalizio "dove ognuno di noi avrebbe fatto il suo lavoro traendo forza dalla presenza dell'altro e ora sembrava che tutto questo stesse diventando vero". Se è sincero scrivendo queste righe, se davvero lo scrittore ricava dai loro primi mesi di convivenza questa convinzione, ciò che accadrà in seguito dovrà disilluderlo. La stessa permanenza a Londra è funestata da una serie di fastidi solo all'apparenza di poco conto, in realtà prime avvisaglie di una situazione che finirà per diventare insostenibile. Il film che Marilyn sta girando, e di cui è tra l'altro produttrice, è una di quelle commedie leggere che in altri tempi sarebbero state definite "operette". Basta però quel minimo distacco rispetto al repertorio che le è stato abituale fino a quel momento per scatenare i pettegolezzi e le cattiverie della stampa, anche perché è la prima volta che l'attrice americana recita accanto a un maestro del teatro europeo. Alcuni giornalisti scrivono a chiare lettere che si tratta di un errore di cast poiché Olivier rappresenta il teatro drammatico scespiriano e lei, Marilyn "poco più che una modella di quasi pornografica fotogenia".

Molti degli equivoci e dissapori, delle vere umiliazioni che metteranno a rischio il matrimonio e la stessa vita di Marilyn, sono già visibili. Olivier, che cura anche la regia del film, tratta la sua partner con blanda condiscendenza. Nonostante il garbo ostentato, o forse proprio per questo, Marilyn si sente appena tollerata dal grande interprete. Per ripicca comincia a dire agli amici, a suo marito, a se stessa, che la sola ragione per la quale l'attore inglese l'ha voluta sono gli incassi di botteghino che la sua presenza assicurerà al film. Non è uno dei soliti battibecchi fra attori di cui è piena la storia dello spettacolo; il loro gioco è venato di crudeltà ed è lo stesso equilibrio psichico di Marilyn a risentirne. C'è di mezzo il suo desiderio di essere considerata non solo un corpo ma un'attrice e una donna e la sua disillusione guando si rende conto che le regole di una produzione britannica non sono poi così diverse da quelle che vigono a Hollywood. A un livello più profondo, se dobbiamo credere a ciò che scrive suo marito, si tratta addirittura della sua "sorda lotta sotterranea contro ciò che ritiene essere il suo destino". Arthur Miller cerca di rimediare come può alla situazione, e forse eccede in diplomazia: è troppo blando, si barcamena, comunque sbaglia. Marilyn si aspetterebbe da lui un appoggio totale che invece non c'è e dalle reazioni di Arthur, che giudica fiacche, deduce che suo marito probabilmente condivide la scarsa stima che l'inglese le dimostra; forse anche per Arthur lei è soltanto uno splendido corpo. È facile dire che in ogni coppia equivoci come guesto si possono verificare e fanno per così dire parte della normalità. In questo caso non siamo nella normalità, nella fragile psiche di Marilyn comincia un lavorio sordo, un rovello che non l'abbandonerà più. Anna Freud la giudicherà psicologicamente in questi termini: "Emotivamente instabile, fortemente impulsiva, bisognosa di continue approvazioni da parte del mondo esterno; non sopporta la solitudine, tende a deprimersi di fronte ai rifiuti; paranoie con tratti schizofrenici" (così la cita Luciano Mecacci nel "Caso Marilyn"). Miller stesso scrive: "In qualche occasione ebbi modo di difendere Olivier o di sottolineare l'ingenuità delle illusioni

di lei; il risultato fu che Marilyn cominciò a dubitare dell'assolutezza del mio appoggio in quello scontro". È una pagina bellissima, da grande intellettuale, lucida fino al cinismo, quella in cui lo scrittore analizza gli equivoci di quelle settimane londinesi. La sua "sincerità" arriva al punto di ammettere che nel prendere "talvolta" (o sarà stato "spesso"?) posizione per l'inglese contro sua moglie, "non potevo ignorare la grandezza di Olivier. A New York avevo visto il suo "Oedipus rex" che era stata una delle mie più profonde esperienze teatrali. Mi era semplicemente impossibile credere che si fosse trasformato in quel volgare ladro di scene di cui lei parlava". Così invece Marilyn descrive il suo collega e regista: un uomo che cerca di portarle via la scena "civettando continuamente", cioè tentando di sedurre il pubblico distogliendone l'attenzione dalla sensuale presenza di lei. Sono portato a credere che nella disputa avesse ragione Marilyn; non esiste attore, grande o piccolo che sia, che non cerchi sempre, per istinto o per calcolo, di rubare la scena a chiunque altro gli sia vicino. In quel caso poi Olivier era sicuramente sollecitato dalla difficoltà della sfida: mettere in gioco il suo mostruoso talento contro l'altrettanto "mostruosa" seducente bellezza di lei. In ogni attore si nasconde sempre, come ha testimoniato e ripetuto cento volte Vittorio Gassman, il guitto pronto a tutto per avere su di sé i riflettori e gli applausi.

Non tutto, non sempre, è così aspro e ambiguo. Ci sono state tra Arthur e sua moglie anche i momenti di tenerezza, di passione, di confidenza. "Ogni volta che arrivavo sul set" confessa Miller "vedevo il suo sguardo illuminarsi". Accade anche, di domenica, mentre siedono sul prato della villa che la produzione ha preso in affitto per loro a Egham, pochi chilometri da Londra, che Marilyn confidi al marito i suoi progetti dicendo di voler frequentare, una volta tornata a New York, corsi di storia e di letteratura. Immagino che cosa dev'essere stato per lei il tormento di stare a cena con Arthur Miller e Laurence Olivier e sentirli fare nomi o parlare di cose che ignora. Mi piacerebbe, dice in quelle uggiose domeniche inglesi, imparare come le cose sono arrivate ad essere ciò che sono; vale la pena di ripetere la frase nell'originale perché sembra di udire la sua voce mentre pronuncia quelle parole: "I'd love to learn how things got be how they are". Propositi vaghi, frutto della malinconia domenicale, non troverà mai il tempo o la serenità per metterli in pratica e chissà se ne ha mai avuto davvero voglia. Dopo Londra viene una breve luna di miele in Giamaica (gennaio 1957), poi di nuovo New York. Il nuovo alloggio si trova a pochi passi dal primo, si può anzi dire appena girato l'angolo: al numero 444 Est della Cinquantasettesima Strada. È un bel palazzo con un portale maestoso di tipo europeo, in una strada molto larga che per la sua ampiezza e l'orientamento diventa, nelle ore del mattino, particolarmente luminosa. A pochi passi da quel portone, la strada termina con un'elegante terrazza che affaccia sul fiume; sulla sinistra si scorgono la piccola teleferica che porta a Roosevelt Island, le trine del Queensboro Bridge. È probabile che la scelta di Marilyn di abitare in questa zona di Manhattan derivi dal fatto che al numero 36 di Sutton Place South, altro indirizzo di grande prestigio, distante poche decine di metri dagli altri due, Marilyn aveva girato nel 1954 "Come sposare un milionario" con Betty Grable e Lauren Bacall. È un fatto che l'attrice continuerà a tenere l'appartamento al numero 444 della Cinquantasettesima Strada anche dopo il divorzio da Arthur Miller, che sarà pronunciato nel novembre 1960. Una convivenza di quattro anni e mezzo sembrerà, a tutti e due, un'esperienza più che sufficiente.

Arthur Miller è stato un uomo importante nella vita di Marilyn e in ogni caso colui con il quale ha avuto il rapporto ufficiale più lungo. Il suo primo matrimonio nel 1942 a diciassette anni con James Dougherty era stato solo un patetico espediente per uscire dall'orfanotrofio in cui aveva passato parte della sua giovinezza e che segnerà la sua vita. Il matrimonio con il campione di baseball Joe DiMaggio dura anagraficamente solo pochi mesi, dal gennaio all'ottobre del 1954, anche se il loro rapporto sopravvive in realtà al divorzio e in più di un'occasione Marilyn dichiara che, fra i tanti, DiMaggio è stato il migliore amante che abbia conosciuto. La sua importanza nella vita di Marilyn non è limitata dal resto all'aspetto sessuale. DiMaggio è l'uomo più vicino a lei dopo il divorzio da Miller, sarà lui a occuparsi dei suoi funerali stabilendo chi può assistervi, tra gli ex mariti o amanti è probabilmente quello che proverà il più sincero dolore. Una delle cose che bisogna apprezzare in lui è di essere stato uno dei pochi uomini importanti nella vita dell'attrice a non rivelare in pubblico o comunque a non rendere noti i dettagli della loro relazione. Il giorno dopo la morte (la data ufficiale stabilita dal medico legale è: 3,50 a.m. 5 agosto 1962) sulla scrivania di Marilyn è stata trovata una lettera incompiuta a Joe che cominciava: "Caro Joe, se solo riuscissi a renderti felice, sarei riuscita nella cosa più grande e difficile che ci sia - cioè rendere una persona completamente felice. La tua felicità vorrebbe dire la mia, e...". Queste righe così scopertamente patetiche, commoventi nella loro povertà, sono una specie di testamento spirituale di una donna che a trentasei anni si esprime con il candore e la semplicità di un'adolescente. Anche se non sapessimo nulla del resto basterebbe forse quest'ultimo messaggio incompiuto per dirci con quale semplicità di spirito Marilyn ha affrontato le prove che la sua radiosa bellezza le ha imposto. Secondo molti biografi nell'estate del 1962 lei e Joe stavano addirittura progettando di risposarsi; secondo alcuni Marilyn aveva addirittura cominciato a pensare all'abito da indossare per le nozze.

Il rapporto con Arthur Miller è, al confronto, luciferino. Marilyn e Joe si sentivano vicini nella semplicità dei gusti, nel modo in cui concepivano la vita, nella naturalezza con cui sceglievano le cose di cui parlare. DiMaggio veniva dagli ambienti dell'immigrazione italoamericana, Arthur Miller dalla più sofisticata intellighenzia ebraica, frequentava gli ambienti radicali newyorkesi di cui con ogni probabilità Marilyn e Joe avevano a stento sentito parlare. Secondo la versione accreditata dallo stesso Miller, lui e Marilyn si erano conosciuti nel 1951, presentati dal regista Elia Kazan (di cui l'attrice era in quel momento l'amante) sul set del film "L'affascinante bugiardo". Miller confessa apertamente d'aver avvertito, mentre le stringeva la mano, e nonostante una certa malinconia che irradiava da lei, "come una scossa provocata dal movimento del suo corpo". La spiegazione di questo turbamento sta nella ripresa alla quale lo scrittore aveva appena finito di assistere. Rivestita da un abito

molto aderente Marilyn aveva attraversato la scena attirando su di sé gli squardi di tutti: "L'avevano ripresa da dietro per mettere in risalto la sinuosità dei suoi fianchi. Un movimento così fluido da sembrare comico". In realtà non c'era niente di comico e quell'aggettivo sembra messo lì più che altro per alleggerire il racconto dell'emozione provocata in quel momento da una tale "sinuosità". Del resto l'attrazione provata dallo scrittore era stata tale da spingerlo ad anticipare il ritorno a New York, nel timore di tradire sua moglie. Più volte nella sua lunga e abile confessione Miller torna sulla malinconia di Marilyn. Un giorno, in uno dei suoi freguenti momenti d'irruente franchezza, lei gli aveva fatto notare che agli uomini in genere piace avere intorno ragazze sorridenti e allegre. Tu invece, rispose Arthur, sei la ragazza più triste che abbia conosciuto. Marilyn rimase qualche istante perplessa, poi capì che quelle parole volevano essere un complimento e ne fu, aggiunge Arthur, enormemente contenta. Si è scritto tanto su questa storia d'amore nel momento in cui i fatti accaddero che sembrerebbe d'averne sviscerato ogni aspetto. La rilettura dei documenti e delle testimonianze fa capire con maggiore evidenza di ieri, ora che molti decenni ci separano dalla tragedia, che questa passione tormentata fino alla crudeltà può essere vista come uno degli archetipi della nevrosi sentimentale del Novecento. I contrasti e le lacerazioni che la Monroe e Miller provarono sono gli stessi che tante coppie meno celebri di quella hanno visto o subito. Per loro, come per gli altri, si trattava di riuscire a tenere insieme la passione e le ambizioni, l'affetto e gli impegni con la propria professione e il mondo. Tutto questo esigeva un enorme sforzo, l'esercizio quotidiano della tolleranza verso le debolezze dell'altro partner, la comprensione dei suoi difetti. Pochissime persone erano capaci di superare tali prove, molti soccombono. Arthur e Marilyn si comportano in questo come la maggioranza delle persone comuni.

Almeno a partire dal 1948, anno in cui vince a trentatré anni il Pulitzer per "Morte di un commesso viaggiatore". Miller è stato uno degli scrittori più in vista degli Stati Uniti. Nel 1948 Marilyn aveva ventidue anni e lottava per affermarsi facendo anticamera e altro negli uffici dei produttori, interpretando film che si chiamano "Scudda Hoo! Scudda Hay!" Bisogna arrivare al 1950 perché le sue partecipazioni diventino significative. In quell'anno prende parte tra l'altro a "Giungla d'asfalto" e a "Eva contro Eva". Non ci fosse tutto il resto, bastano questi dati a mettere in evidenza le enormi diversità tra i due protagonisti, compresi gli undici anni di età che li separano. Di Marilyn Arthur scrive che, a parte "Chéri" di Colette e qualche racconto, "non aveva mai letto un libro fino in fondo", o perché credeva di poter cogliere in poche pagine l'essenza di un'opera o perché irritata dall'inutilità o insincerità di ciò che aveva sotto gli occhi. Eppure questa attricetta dalla testa apparentemente vuota si comporta nei confronti dell'uomo che ha scelto con il più grande coraggio, per esempio quando lo scrittore viene chiamato a deporre davanti alla commissione per le attività antiamericane del senatore Joseph McCarthy. Per molti anni, forse addirittura dai tempi dell'università, Miller è stato tenuto sotto sorveglianza da parte dell'F.B.I che in un rapporto ha sottolineato come i suoi drammi delineino "un ritratto negativo della vita americana". La guerra fredda è già scoppiata e sembra, per un certo tempo, che la guerra di Corea (1950-53) possa trasformarla in un conflitto combattuto sul campo. La commissione d'inchiesta è sicuramente una risposta cieca alla situazione e infatti è destinata a naufragare in un nulla di fatto, se non nel ridicolo. Intanto però ci sono intellettuali e artisti che a causa di quell'inchiesta si trovano da un giorno all'altro senza lavoro, respinti dagli editori e dai produttori di film. Miller viene convocato a Washington, al pari di tanti altri scrittori e attori, e costretto a

Accade quel giorno un episodio che merita d'essere raccontato. Lo scrittore ha richiesto il passaporto per recarsi all'estero. Una delle domande che gli vengono fatte durante l'udienza è il motivo per il quale intende allontanarsi dagli Stati Uniti. Risponde davanti alle telecamere che riprendono la scena: "Intendo recarmi in Inghilterra per restare accanto alla donna che presto sarà mia moglie". Secondo alcune testimonianze Marilyn apprende dalla televisione l'intenzione di Miller di volerla sposare e prova emozioni contrastanti. Contenta da una parte, perché ama quell'uomo o ne è quanto meno infatuata. Seccata tuttavia per il modo in cui la notizia le è giunta: a un amico arriva a confidare che forse Arthur in guella occasione "l'ha usata", s'è cioè servito della sua notorietà per rafforzare la propria immagine. Per il resto, ammira molto l'abilità e la determinazione con la quale lo scrittore sa affrontare l'interrogatorio che mira ad accertare se egli sia stato, o tuttora sia, membro attivo del Partito comunista e con quali altri aderenti abbia avuto contatti. Nell'atmosfera avvelenata di quel periodo, la cosa pare di tale gravità che il capo della Twentieth Century Fox, Spiros Skuras, preme su Marilyn perché il "suo fidanzato" faccia quei benedetti nomi, chiudendo finalmente la faccenda. Marilyn fa tutto il contrario, vola a Washington e rilascia interviste nelle quali dichiara di amare Miller e di essere sicura della sua innocenza. Skuras le telefona furente, minacciandola di distruggere la sua carriera se non smetterà immediatamente di dire certe cose. Marilyn attacca il telefono e non ritratta una sola parola. Anni dopo Miller, con molta cautela retrospettiva, scriverà che il suo "essere di sinistra" aveva a che fare esclusivamente con il timore di una incombente vittoria del fascismo in America e che d'altra parte "nulla sapevo in quel momento di come fosse la vita in un regime socialista".

Arthur e Marilyn, pur condividendo con tale intensità rischi e progetti, sono tuttavia turbati da diverse inquietudini che riversandosi sul loro rapporto finiscono per distruggerlo. Sposando un'attrice che si sta progressivamente trasformando nella diva per eccellenza del cinema americano, e quindi mondiale, lo scrittore si viene a trovare sempre più spesso nella scomoda posizione di "principe consorte". Quando compaiono in pubblico è Marilyn che i fotografi cercano e Arthur, che ha imparato con eleganza a stare al gioco, fa in modo di restare un passo indietro, con la stessa immutabile espressione stampata sul viso: un mezzo sorriso contenuto, un lampo ironico dietro gli occhiali dalla marcata montatura nera. D'altra parte, vivendo con Marilyn e condividendo inevitabilmente i suoi problemi, Miller ha serie difficoltà a scrivere. All'inizio della sua carriera ci sono

stati i successi di "Erano tutti miei figli" (1947) e di "Morte di un commesso viaggiatore" (1948). Quando comincia a frequentare Marilyn ha già licenziato "Il crogiolo" e sta finendo di rivedere "Uno sguardo dal ponte". La relazione e poi il matrimonio con una donna di tale e così fragile temperamento si rivela subito molto impegnativa da ogni punto di vista, compreso quello sessuale.

L'attrice confida a un giorno al fotografo Philippe Halsman di avere avuto la sua prima esperienza a sei anni. Quando Halsman le chiede l'età del partner, Marilyn risponde: "Lui era più giovane", il che fa capire che sta scherzando o che s'è trattato di un pruriginoso gioco infantile. Le sue fantasie sessuali sono continue e anche le sue menzogne, uno dei suoi biografi l'ha definita "una ninfomane semifrigida", con un contraddittorio e forse calunnioso avvicinamento di termini. Spesso racconta episodi totalmente inventati, solo per suscitare stupore o tenerezza in chi l'ascolta. Del suo primo rapporto dà nel tempo diverse versioni. Un giorno racconta che s'è trattato d'uno stupro brutale quando aveva nove anni. Anche Miller riferisce l'episodio, aggiungendo che un giorno Marilyn gettò via irritata il romanzo di Bernard Malamud che stava leggendo e disse: "Quest'uomo non capisce che lo stupro è un fatto tragicamente catastrofico e spregevole". "Era stata un'umiliazione che lei aveva provato" conclude lo scrittore. Per contro James Dougherty, il suo primo marito, dichiara di averla trovata vergine a sedici anni. La scelta quindi è se credere alla versione di lei, accreditata da Miller, o alle parole del suo primo giovane marito il quale però aveva un certo interesse a dire ciò che disse. Quando comincia a posare come modella fotografica Marilyn ha certamente numerosissime occasioni sessuali. Chi parla di prostituzione probabilmente esagera, anche se lei stessa accenna più volte al pedaggio che un'aspirante attrice doveva pagare per andare avanti. Un giorno dice ridendo: "Ai miei esordi dovetti passare un sacco di tempo in ginocchio, non per pregare". In un'altra occasione, con minore brutalità, confida: "Quando cominciai a fare la modella, essere disponibile faceva parte del lavoro, se non eri disposta a farlo c'erano altre venticinque ragazze fuori della porta, pronte a sostituirti". Una delle sue sentenze è: "Andare a letto non è che ti faccia diventare una star, ci vuole molto, molto di più. Però aiuta. Tante attrici si sono fatte strada così". Un giudizio, cinico o pietoso, su questo particolare aspetto della sua personalità è: "Andare a letto era per lei il modo più semplice per dire grazie". Mi piace credere che fra i tanti giudizi sia questo che più s'avvicina alla verità.

A Marilyn peraltro il sesso piace così come piacciono la nudità, la fisicità, il corpo. Il sesso, dice, è parte della natura e io vivo in accordo con la natura. Anche durante i suoi due matrimoni continua ad avere altre storie, la più famosa delle quali è probabilmente quella con Yves Montand. Uno dei suoi psichiatri, senza troppa eleganza, ha dichiarato: "Verosimilmente le era difficile avere una serie di orgasmi sempre con la stessa persona". Tra i suoi tanti amori più o meno effimeri si contano anche alcune donne, senza per questo poter parlare di vero e proprio saffismo. Si tratta piuttosto dell'effusione di un'energia vitale fuori del comune, del bisogno di cercare affetto ovungue sia disponibile, di curiosità. Sul suo amore per la nudità, la sua disponibilità a mostrarsi nuda o a lasciar indovinare il corpo in trasparenza esistono innumerevoli conferme, a cominciare da quella che per tutta la vita amò dormire e girare per casa nuda, noncurante di eventuali presenze estranee. Le famose foto dell'altrettanto famoso calendario sono state scattate quando aveva vent'anni. Per tutta la vita ha indossato raramente o mai la biancheria. Del reggiseno diceva con giusto orgoglio di non avere bisogno. Degli slip fa volentieri a meno, per non guastare la linea degli abiti scelti sempre due misure sotto la propria e molto aderenti sui fianchi. Anche le ultime foto la ritraggono così: nuda sul letto, poche ore dopo il decesso. Una sua ricorrente fantasia adolescenziale è quella di trovarsi a suonare l'organo in una chiesa gremita di fedeli. D'improvviso viene presa dalla fortissima tentazione di spogliarsi per mostrare il proprio corpo a Dio e ai presenti. Riesce a trattenersi mordendosi a sangue le labbra e sedendo sulle proprie mani. Alla nudità Marilyn fa ricorso anche negli ultimi anni della sua vita. Il corpo di una donna di trentasei anni comincia a mostrare qualche piccolo segno di cedimento che lei ostinatamente vuole ignorare. Si dice convinta, guardando le foto delle nuove attricette sulla rivista "Playboy", di poter sostenere qualunque confronto. Secondo la fotografa Eve Arnold la sua resistenza ad ammettere i cambiamenti fisici sembra tragica a chi sa come stanno le cose. Durante le riprese del suo ultimo film incompiuto, "Something's Got to Give", dove recita insieme a Dean Martin e Cyd Charisse, accade un episodio che sembra confermare questo giudizio. Mentre sono in corso le riprese un giorno, il 17 maggio 1962, Marilyn abbandona il set e vola a New York. Due giorni dopo deve cantare "Happy Birthday" al Madison Square Garden per il compleanno del presidente John F. Kennedy. La produzione le ingiunge di riprendere immediatamente il lavoro, pena la rescissione per colpa del contratto con tutte le consequenze del caso. Tornata a Los Angeles Marilyn riprende a lavorare e gira tra l'altro la scena, diventata di culto, del bagno in piscina durante la quale di sua volontà, senza cioè che sia indicato né sul copione né dal regista George Cukor, si sfila il costume rimanendo nuda nell'acqua. Come interpretare quel gesto? Vuole essere una forma di riparazione per il suo cattivo comportamento? Forse è un gesto di sfida, per dire che lei rimane in ogni caso la più bella. Arthur Miller vede su una rivista le foto scattate dal fotografo di scena. Con amarezza forse autentica commenta: "Dunque eravamo arrivati a questo, alla fine della sua carriera Marilyn era tornata al punto da cui aveva comiciato".

Per Arthur Miller vivere con una donna di così forte e turbata personalità dovette essere molto difficile. Più volte lo scrittore tenta di razionalizzare il rapporto spiegando a se stesso e certamente anche a lei come stavano le cose. "A lei mancava" scrive "il senso comune; ciò che aveva era però molto meglio, cioè una grande lungimiranza della quale lei stessa era probabilmente poco consapevole. Gli esseri umani erano per lei creature bisognose e ferite. Ciò che chiedeva era di ottenere un riconoscimento in una professione sentimentalmente crudele e da uomini incapaci di scorgere la sua umanità, accecati com'erano dalla sua perfetta bellezza. Si sentiva per metà regina e per metà orfanella, talvolta in adorazione del proprio

corpo, talvolta disperata a causa sua". Finché dura il loro rapporto Miller tenta di ricomporre la donna e l'attrice in un essere umano completo e pacificato. Confessa di aver sognato una Marilyn finalmente in pace con se stessa, che non si senta una povera creatura spaventata perennemente in un angolo, bensì una donna giovane e "istintivamente intelligente" che consumi le sue giornate come tutti per mettersi tranquillamente a letto la sera. Nel raccontare il loro rapporto Miller si assegna ovviamente il ruolo positivo dell'uomo che ha cercato di ricomporre le difficoltà ogni volta che si sono presentate. Se si limitasse a questo il suo ritratto, la sua confessione, rimarrebbe una piccola banalità, perché tutti sapevano di quale lacerante conflitto s'era trattato. Lo scrittore si sentiva troppo onesto, o troppo orgoglioso, per tacere sul resto. Così arriva ad ammettere: "Sicuramente avevo provato maggiore affetto per lei finché era rimasta meno celebre". Tocca il livello più profondo quando contrappone le sue ambizioni, le sue legittime aspettative artistiche, con il bisogno di Marilyn, che è sia artistico che esistenziale, di sentirsi desiderata da tutti gli uomini del pianeta: "Essere diventata una stella era niente meno che il suo trionfo, il traguardo di tutta la sua vita" scrive. E aggiunge: "Come mi sarei sentito io se la condizione per far sopravvivere il matrimonio fosse stata la rinuncia alla mia arte?".

Dal punto di vista di Marilyn le cose non sono meno complicate. Sposando uno scrittore di grande successo, più anziano di lei di undici anni, Marilyn ha scelto più un padre che un compagno. Anche Joe DiMaggio è nato nel 1915, ha cioè la stessa età di Miller. Ma quando si sono sposanti sono entrambi più giovani e poi DiMaggio è un atleta dal fisico prestante, con un aspetto da eterno ragazzo. Miller al contrario tende quasi ad accentuare la sua età nel modo in cui veste e nel comportamento. Nell'intimità Marilyn lo chiama con nomignoli che si modellano su questa immagine matura: Papa, Pa, Daddy, Poppy. Se Arthur ha certamente risentito dell'immensa popolarità della moglie. Marilyn ha sofferto molto meno di quella di suo marito. anche perché la fama di lui era di tipo diverso. Lo scrittore godeva di grande prestigio negli ambienti intellettuali americani e del mondo, ma si trattava di una celebrità meno rumorosa e meno vasta di quella che circonda una diva. Per interi periodi della sua vita l'attrice non poté affacciarsi alla porta di casa senza essere assalita da un nugolo di giornalisti; quando uscivano da un locale o da una sala di spettacolo i due erano accolti da una mitragliata di flash. Miller sapeva perfettamente che nessun lampo o pochissimi lo avrebbero accolto se fosse stato da solo. Un altro elemento marca la differenza fra di loro. Marilyn riconosce la superiorità di suo marito, potremmo dire che ne è fin troppo consapevole. Ha avuto più volte il sincero desiderio di mettersi anche lei a quel livello. A più riprese cerca di dedicarsi alla lettura per poter discutere con lui di ciò che ha letto. Amava gli scrittori russi, Dostoevskij, Tolstoj, Cechov, torna spesso sulle pagine del grande poeta americano Walt Whitman. Tra i suoi libri figurano "Ulisse" di Joyce e "Dalla parte di Swann" di Proust. Si tratta per lo più di tentativi quasi patetici ai quali Miller assiste, dobbiamo credere, con sincera pena. Marilyn risente per tutta la vita del non avere avuto durante la giovinezza nessuna forma di educazione; la sua fragilità nervosa, il peso e il fasto del suo corpo hanno fatto il resto. Durante il soggiorno nella casa di campagna di Amagansett (Long Island), reduce da un intervento chirurgico, Marilyn cura l'orto e il giardino, tiene in ordine la casa, fa passeggiate solitarie sulla spiaggia sottobraccio al marito, cerca insomma in tutti i modi di trasformarsi in una donna e moglie normale. Senza riuscirvi ovviamente, altrimenti la sua vita non finirebbe come poi è finita. Ciò che chiede ad Arthur più d'ogni altra cosa è un sostegno totale e incondizionato. Questo vuol dire sorreggere la sua debolezza, ma anche blandire i suoi capricci e le sue isterie e Miller non sempre vuole o può assecondarla. Questa è sicuramente una delle cause che logorano il rapporto fino ad esaurirlo. Col passare del tempo la crisi privata di moglie e quella pubblica di attrice si confondono sovrapponendosi. Marilyn ha bisogno di dosi sempre più forti e frequenti di tranquillanti, i terribili tranquillanti di mezzo secolo fa, prodotti rudimentali e quasi suicidi rispetto a quelli dell'attuale farmacopea. Durante le riprese de "Gli spostati" le sue condizioni nervose sono diventate veramente gravi. Arthur Miller ci ha lasciato il racconto dettagliato di una scena orribile che è sicuramente autentica, anche se si capisce bene perché lo scrittore ne riferisca in dettaglio. Una sera, rientrata da un'altra insoddisfacente giornata di lavoro. Marilyn appare particolarmente agitata. Le riprese del film non sono andate bene, lei è stata distratta, è arrivata ancora una volta in ritardo sul set senza sapere bene la parte, tutti sono stati molto scontenti e non glielo hanno nascosto. Le riprese insomma vanno male per colpa sua e lei sa che sta pregiudicando il suo futuro. Arrivata a casa si chiude in camera da letto dove, dopo qualche tempo, arriva anche Arthur. Nella stanza trova Marilyn seduta sul letto, Paula Strasberg, diventata ormai amica e consigliera inseparabile, e un giovane medico chino sull'attrice che sta cercando sul dorso della sua mano una vena in cui iniettare un dose di Amytal. Appena Marilyn vede entrare il marito comincia a gridargli istericamente di andarsene: "Vattene, va' via!". Arthur la ignora e s'avvicina al medico per chiedergli se è al corrente che la paziente ha già assunto nella giornata altri barbiturici e medicine. Il medico lo fissa con uno squardo accorato, è un medico giovane, trovato all'ultimo momento, il solo disponibile, ha capito di essere capitato in un inferno, vorrebbe solo fare la sua iniezione e andarsene più in fretta possibile. Paula, che Miller sente come una presenza fastidiosa e inquietante, se ne sta in piedi accanto al letto "con i suoi capelli ben spazzolati e appuntati, la sua aria sana, autorevole, materna – e vagamente colpevole". Arthur tenta di impedire al medico di fare l'iniezione, ma gli urli di Marilyn diventano così forti, e strazianti, che rinuncia. Esce dalla stanza e rimane nel soggiorno, in attesa che tutto sia finito. Quando il medico esce si avvicina allo scrittore e gli confessa il suo stupore: ha iniettato a Marilyn la dose che quasi sarebbe bastata per un'anestesia, si aspettava di vederla piombare addormentata e invece l'attrice è seduta sul letto che parla con Paula come se niente fosse. Arthur accompagna il medico alla porta, poi torna in camera da letto. Marilyn è ancora sveglia, ma la medicina comincia a fare il suo effetto: ha gli occhi socchiusi, la voce appannata. Quando vede entrare suo

marito ricomincia a dirgli di andarsene ma senza più gridare, piano questa volta, come in un sogno. Scena disperata di malattia. Siamo nel luglio del 1960, le restano esattamente due anni da vivere. Il suo rapporto con il marito è così deteriorato che i due ormai non nascondono nemmeno di fronte ad altri i loro litigi. Miller è l'autore della sceneggiatura e deve seguire le riprese. A un certo punto Marilyn lascia la suite che condivide con lui in albergo e si trasferisce in quella di Paula. Nel suo diario Miller confessa: "All'inizio delle riprese non era più possibile nascondere che se esisteva una chiave per arrivare alla disperazione di Marilyn non ero io ad averla".

Incomprensioni, interessi diversi, conflitti di temperamento. Avrebbe potuto Miller, dei due il più forte, il più attrezzato intellettualmente, comportarsi meglio? Il parere prevalente fra i biografi è che sicuramente lo scrittore sbagliò metodo. Anche se era naturale che accadesse, avrebbe dovuto evitare di farsi maestro di sua moglie, di assumere ai suoi occhi la veste del consigliere saggio e autorevole. Questo scrive nella sua biografia Donald Spoto: "Arthur non fece altro che alimentare il complesso d'inferiorità di lei". Lui cercò sicuramente di fare del suo meglio e amò sinceramente Marilyn, eppure, a detta di quanti frequentarono la coppia, "era chiaro che si stava aggirando in quel pericoloso territorio in cui si tenta invano di nascondere un certo disprezzo motivato (anche se in modo sottile) dalla convinzione della propria superiorità intellettuale e morale". Con accenti di sincero rammarico Miller ha scritto che al termine de "Gli spostati", da lui concepito per dare a Marilyn l'occasione di un ruolo da vera attrice, era chiaro che la sua presenza era diventata inutile e anzi dannosa, e serviva solo a ricordarle che "tentare di tirarla fuori dalla sua vecchia vita era stato un fallimento, anche quando lei era finalmente riuscita ad amare qualcuno". Un giudizio sicuramente spietato, anche se non è ben chiaro nei confronti di chi. Per due volte Arthur Miller ha scritto opere in cui il personaggio di Marilyn viene nettamente adombrato. La prima con il film "Gli spostati", la seconda con il dramma "Dopo la caduta". Le due donne protagoniste hanno atteggiamenti opposti: vitale nel primo caso, disperato nel secondo. Qualcuno ha osservato che l'insieme dei due personaggi compone un completo ritratto di Marilyn. Forse non è un caso, aggiunge, che anche sommando i loro nomi si ottenga lo stesso risultato. La protagonista di "Dopo la caduta" di chiama Maggie; quella de "Gli spostati" Roslyn. Prendendo la sillaba iniziale di Maggie e quella finale di Roslyn, viene a mancare solo la sillaba centrale per completare il nome di Marilyn. Sarà stata completamente casuale la scelta dell'autore? Roslyn è un personaggio che domina la situazione. In una cerchia di sbandati, dove anche la natura appare violata o contraffatta, incarna una personalità vitale; ottiene dagli uomini che la circondano ciò che ha chiesto e cioè che un branco di cavalli selvatici al quale è stata data lungamente la caccia non finisca ridotto a polpette nelle scatole di cibo per cani. Alla fine Roslyn si allontana con Langland, il più anziano e in fondo simpatico dei tre cacciatori, verso un avvenire comune che si suppone radioso. Il protagonista è Clark Gable e sarà il suo ultimo film; l'attore morirà per un attacco cardiaco dieci giorni dopo la fine delle riprese. Seguono odiose polemiche; la vedova accusa la Monroe di avere contribuito alla sua morte con tutti i capricci e le intemperanze con le quali ha funestato la lavorazione. Più probabile, a detta di molti, che il sessantenne Gable abbia risentito degli sforzi fatti; durante il film ha voluto girare senza controfigura anche le scene più movimentate, facendosi perfino trascinare per vari metri da un cavallo selvaggio - in realtà si tratta d'una jeep, ma la lunga strisciata sul terreno è assolutamente autentica. Il personaggio di Maggie in "Dopo la caduta" incarna invece il lato oscuro e tormentato di un essere umano, e il parallelo con la figura di Marilyn è indiscutibile anche se Maggie non è un'attrice, ma una popolare cantante e suo marito Quentin un avvocato e non uno scrittore. Il dramma racconta come subito dopo il matrimonio la donna si riveli una creatura afflitta da un feroce complesso d'inferiorità. Questo la porta a sviluppare nei confronti del marito, da cui si sente emozionalmente sopraffatta, un vero sentimento di odio. Quando Quentin comincia a dire che vuole interrompere una convivenza diventata così penosa, Maggie reagisce prima abusando di alcol e tranquillanti, poi minacciando il suicidio e alla fine mettendo in pratica il suo proposito. "Tu vuoi morire Maggie" le dice a un certo punto Quentin, "e io davvero non so più cosa fare per impedirtelo". Né il film "Gli spostati" né il dramma "Dopo la caduta" hanno avuto buone critiche. Nel caso del film si è trattato di un'ingiustizia perché il regista John Huston fece il miglior uso possibile della sceneggiatura di Miller. Nel caso del dramma, andato in scena per la prima volta a New York nel gennaio del 1964, le reazioni furono quasi ovunque (Italia compresa) negative. Il tragico dissidio tra l'avvocato e la cantante alludeva così evidentemente alla storia di Marilyn, morta da nemmeno due anni, da risultare penoso. Scrisse giustamente un critico americano che si trattava di una confessione autobiografica di imbarazzante sincerità.

Miller però ha sempre negato che il dramma centrato su Maggie si rifaccia alla storia di Marilyn, a cominciare dal titolo (After the Fall, nell'originale) derivato non dalla morte dell'attrice ma dal racconto di Camus "La caduta", nel quale un uomo capisce di non poter fare nulla per salvare sua moglie e che per lei la salvezza verrà soltanto da sé. Nel diario scrive: "Stavo terminando la stesura di "Dopo la caduta" quando arrivò l'orribile notizia che Marilyn era morta, a quel che si disse per una dose eccessiva di sonniferi". Per giorni, continua Miller, mi trovai nella strana situazione di non poter concretamente concepire che lei fosse veramente scomparsa: "Continuavo a pensare che prima o poi l'avrei incontrata da qualche parte e forse avremmo parlato teneramente di tutta la follia che avevamo vissuto - nel qual caso mi sarei molto probabilmente innamorato ancora una volta di lei". Strategia difensiva o confessione veritiera? Non credo che ci sia stato un uomo al mondo che non abbia invidiato Miller quando ha sposato la Monroe. Credo che nessuno avrebbe voluto trovarsi al suo posto quando l'ondata dell'antipatia universale lo investì, facendone una delle cause indirette della morte di lei. Almeno su un punto lo scrittore ha sbagliato per eccesso di autodifesa, attribuendo le critiche non al contenuto del suo dramma o ai riferimenti che conteneva ma al fatto che venne messo in scena dalla compagnia stabile del Lincoln Center. "Di fronte a certi attacchi" scrive "trovai un

certo sollievo riflettendo sul fatto che l'annuncio di un teatro di repertorio al Lincoln Center aveva suscitato incomprensibili ostilità prima ancora che fosse reso noto il programma". Ciò che almeno pubblicamente Miller ha mancato di riconoscere è che, nel momento in cui moriva di quella morte tragica e assurda, Marilyn cessava di essere la sua ex moglie o un'attrice di Hollywood e cominciava per così dire un'altra carriera, avviandosi a diventare quel mito che il passare degli anni ha suggellato. Nessuno, nemmeno uno scrittore molto affermato, avrebbe potuto sostenere un ruolo come il suo senza il rischio di venire schiacciato dall'esecrazione universale.

Morte tragica e assurda certo, ma quale morte? A distanza di guarant'anni ogni ipotesi è possibile, il tempo lavora contro le inchieste che nascono male a causa di dati scarsi o contraddittori. Nel caso poi che i dati siano carenti perché un qualche interesse ha impedito di completarli, allora il tempo trascorso equivale a una pietra tombale. Ancora nel 1998 è uscita una biografia di Donald Wolfe con il titolo esplicito "L'assassinio di Marilyn Monroe". È possibile che Marilyn sia stata assassinata? Sì, è possibile anche se le cause di quella morte non saranno mai interamente chiarite e non c'è diligenza di giudice o acume di analista che possa rimediarvi. Il giallo di quella notte servirà ancora per parecchio tempo a far quadagnare diritti a chiunque abbia sufficiente ingegno per presentare, rimescolandoli secondo la sua tesi, i tanti elementi contraddittori che lo compongono. Tutti i libri usciti finora, e gli altri che sicuramente continueranno a uscire, si basano sulla ricostruzione accurata, a volte puntigliosa, di dati che essendo incompleti possono essere utilizzati per sorreggere in un modo o nell'altro qualunque ipotesi. Nemmeno la data della morte è del tutto certa. Il certificato ufficiale dichiara la Monroe deceduta alle 3,50 del mattino del 5 agosto (1962). Lo stato di rigidità del cadavere fece però subito propendere altri medici per un decesso avvenuto la sera del giorno precedente, con una differenza di sei-otto ore che basterebbe da sola a sconvolgere ogni seria ricostruzione dei fatti. L'autopsia ha riscontrato un'alta concentrazione di idrato di cloralio e di nembutal nel sangue e nel fegato della salma. Vero anche però che non è stato eseguito alcun serio esame tossicologico degli intestini che avrebbe permesso di saperne di più sul modo in cui quei velenosi medicamenti erano stati assunti. Nessuna indagine è stata fatta su una vistosa ecchimosi presente "nella bassa regione lombare". La polizia ha negato che dalla casa di Marilyn siano stati sottratti dei documenti; eppure anche il più prudente dei suoi biografi, Donald Spoto, ammette di averne acquistati alcuni fatti sparire proprio da quella casa il giorno dopo la sua morte. Un altro punto controverso è se l'attrice abbia assunto il nembutal di sua volontà e per via orale o con una iniezione praticatale a forza o addirittura per via rettale: un clistere dopo averla stordita. Non c'è chiarezza nemmeno sulla circostanza se gli infermieri dell'ambulanza praticarono a Marilyn moribonda una lavanda gastrica. Se la lavanda è stata fatta è chiaro che lo stomaco è stato svuotato, rendendo inutile ogni esame successivo. Ma se Marilyn era morta dalla sera prima gli infermieri non potevano che trasportare una salma già irrigidita. In pratica sappiamo con certezza solo che la Monroe è morta a causa di un'overdose di sonniferi. Per il resto, ignorando sia le circostanze che i tempi, bisogna fare ricorso a ipotesi - sempre molto inaffidabili - di tipo psicologico.

Coloro che sostengono la possibilità del suicidio si basano su questi elementi: l'attrice soffriva di depressione e aveva già tentato, senza troppo impegno, di uccidersi. I film più recenti non erano andati bene e l'ultimo da lei girato, "Something's Got to Give", era stato addirittura interrotto soprattutto a causa delle sue gravi inadempienze sul set. Inoltre Marilyn dopo aver lasciato Miller soffriva di solitudine, qualche settimana prima aveva addirittura telefonato al suo ex marito chiedendogli di andarla a trovare. Motivo forse ancora più importante, Marilyn si sentiva beffata e offesa dal comportamento del presidente John Kennedy o di suo fratello Robert, ministro della Giustizia, o di entrambi. Proprio su quest'ultimo punto si innestano le ipotesi di coloro che sostengono che la Monroe sia stata assassinata. L'attrice non era affatto depressa, dicono, al contrario era fiduciosa nel proprio avvenire e lo aveva confidato ad amici che ne avevano parlato in giro. Il rinnovato legame amichevole con Joe DiMaggio le era stato di grande aiuto. Marilyn aveva avuto una relazione con entrambi i fratelli Kennedy, prima John poi Robert, e minacciava di renderle note, Nell'autunno del 1961 l'attrice aveva conosciuto Robert Kennedy, poi lo stesso presidente, nella villa al mare dell'attore Peter Lawford, cognato dei Kennedy. John era molto spiccio nelle faccende di donne. Può darsi che ci sia stato un primo rapporto subito dopo l'incontro. Che la Monroe abbia avuto una relazione con il presidente degli Stati Uniti non sembra dubbio. Almeno uno dei luoghi e delle occasioni in cui hanno dormito insieme è noto: 24 marzo 1962, nella casa messa a disposizione dell'attore Bing Crosby a Palm Springs. Su questo i biografi sono, per una volta, concordi. Da quella stanza da letto tra l'altro Marilyn telefonò a un amico al quale successivamente rivelò che in quel momento si trovava con il presidente. Il fatto che Kennedy, anche per una scappatella, arrivasse scortato dal suo apparato di sicurezza aveva eccitato Marilyn che anche di questo parlò con amici. Parecchie persone erano dunque al corrente della storia, torna a onore del servizio che nel corso degli anni non una voce sia trapelata da quella parte. Nel corso della notte John le chiese se avrebbe voluto cantare per lui la canzone di buon compleanno durante l'assemblea che si sarebbe tenuta il 19 maggio a New York al Madison Square Garden, con lo scopo tra l'altro di raccogliere fondi per il Partito democratico. Marilyn accettò con entusiasmo. Alla fine di aprile cominciano le riprese di "Something's Got to Give" che sarebbe stato il suo ultimo e incompiuto film, trentesimo della carriera. Marilyn è incerta sulla proposta e alla fine accetta soprattutto per le pressioni del suo amico Dean Martin, coprotagonista e coproduttore della pellicola. Anche questa volta ci sono molte interruzioni perché Marilyn tra l'altro s'ammala. Il 17 maggio, senza preavviso, vola a New York per mantenere la promessa fatta al presidente in marzo. Ha chiesto al sarto Jean Louis di disegnarle per l'occasione un abito "veramente storico" e il sarto ha capito al volo, disegnandole addosso un abito che farà sensazione, anche troppa. L'abito, di colore perlaceo con riflessi rosati, avvolge il suo corpo come una seconda pelle e poiché Marilyn non indossa biancheria, le sue sinuosità acquistano

sotto le luci di scena un tale rilievo da suscitare molto entusiasmo, ma anche molti commenti negativi. Si critica una sensualità giudicata eccessiva, data l'occasione. Marilyn tra l'altro entra in scena leggermente ubriaca perché sia in camerino che in quinta ha bevuto parecchio champagne. Intona come previsto "Happy Birthday", dice e fa ciò che le è stato richiesto. Di suo aggiunge un entusiasmo che Kennedy non gradisce. Forse disturbato da un comportamento così allusivo, il presidente le fa sapere che non intende più rivederla. È probabile che il messaggio "di ripudio" sia stato trasmesso da Peter Lawford, ma non si esclude che sia stato lo stesso Robert a farsene latore. Di Robert del resto Adlai Stevenson ha detto che quella sera "le girava intorno come una falena davanti alla fiamma". Il 21 maggio Marilyn fa ritorno sul set, ma i produttori decidono di interrompere il film e per lei è un altro smacco, aggravato da un ennesimo episodio spiacevole che la turba. I tecnici della troupe pubblicano a loro spese un annuncio sulla rivista "Variety" ringraziandola sarcasticamente per averli fatti licenziare. Il celebre abito indossato una sola volta per John Kennedy è stato battuto a un'asta di Christie's a New York, il 27 ottobre 1999. Se John Kennedy ha avuto una parte nel possibile omicidio di Marilyn è stato nel ruolo di mandante indiretto. Se invece si trattò di suo fratello Robert le ipotesi diventano più pesanti e arrivano a indicare nel ministro della Giustizia l'uomo che materialmente la uccise, soffocandola con un cuscino. Anche in questo caso ci sono alcune testimonianze che confortano l'ipotesi. Ne cito alcune: lo psicoanalista di Marilyn, Ralph Greenson, ha sempre escluso che l'attrice abbia avuto una relazione con i due fratelli. Sua figlia però sostiene che, parlando con lei quel giorno, si sentì dire da Marilyn che stava per incontrare qualcuno di importante di cui non poteva dire il nome perché molto conosciuto. Si riferì a lui chiamandolo "The General". Il titolo ufficiale americano della Giustizia è "Attorney General". La seconda testimonianza è di un agente della stradale che fermò una macchina per eccesso di velocità non lontano dall'abitazione di Marilyn. Erano le prime ore del mattino del 5 agosto. L'agente illuminò con la sua torcia l'interno della vettura riconoscendo l'attore Peter Lawford (cognato dei Kennedy) al volante, un altro uomo poi identificato come il dottor Greenson nel sedile accanto, il ministro Kennedy dietro. Riconosciuti gli occupanti salutò e fece cenno di proseguire. Il parrucchiere della diva, Sidney Guilaroff, scrive nella sua autobiografia che il giorno prima di morire Marilyn gli telefonò confidandogli di voler organizzare una conferenza stampa per rendere pubblica la relazione con Robert e che lui "l'aveva minacciata per farla tacere". Se si accetta l'ipotesi c'è in queste frasi il possibile movente. Al contrario di suo fratello che era abituato alle scappatelle, Robert s'era invaghito di Marilyn, lei se n'era resa conto e gli aveva chiesto di separarsi da sua moglie e di sposarla. Le telefonate di Marilyn erano diventate petulanti, lunghissime, ossessive (esistono testimoni anche su questo), bisognava farla tacere. In una variante della stessa ipotesi si sostiene che i veri autori dell'omicidio (una supposta letale) furono uomini della mafia, vale a dire la stessa mano che l'anno dopo organizzerà l'attentato contro il presidente a Dallas. In questo caso Robert Kennedy sarebbe arrivato a casa della diva solo per scoprire di essere caduto in una trappola poiché lei era già agonizzante. Preso dall'ansia si sarebbe affrettato a far sparire con l'aiuto di Peter Lawford ogni possibile traccia della sua presenza e della loro storia, a cominciare dal famoso diario (sempre che sia davvero esistito) sul quale lei aveva annotato i dettagli dei loro incontri. È un fatto che dopo la morte dell'attrice gli elenchi delle telefonate fatte e ricevute dalla casa di Marilyn furono sequestrati dalla polizia. William H. Parker, capo della polizia di Los Angeles, per qualche tempo andò dicendo che per ringraziarlo del suo comportamento nell'inchiesta su quella morte il ministro della Giustizia lo avrebbe nominato direttore dell'F.B.I. Suicida dunque o assassinata? Nessuno potrà più rispondere a queste domande, sostenere con certezza l'una o l'altra ipotesi, a meno che uno dei protagonisti non abbia lasciato la verità in un documento da rendere pubblico in un lontano futuro. John Kennedy morirà a Dallas, suo fratello Robert verrà assassinato all'Ambassador Hotel di Los Angeles nel giugno 1968, dopo aver celebrato la vittoria nelle primarie della California. Tutti i protagonisti di questa parte della storia sono morti. È morta anche Marilyn ma, come ha scritto Norman Mailer, è come se ancora ci si aspettasse di poterla incontrare un giorno o l'altro da qualche parte. Per esempio nelle eleganti strade di New York, dove passò alcuni fra i pochi momenti felici che le furono concessi.

XV - Sulle dune di Omaha Beach

All'estremità occidentale della Quarantaseiesima, là dove la strada confluisce nella Dodicesima Avenue, in pratica sulle rive del fiume Hudson, c'è il museo più curioso di New York. Non solo è il più curioso ma, per un europeo della mia generazione, suscita una folla di memorie e di emozioni. Si tratta di una portaerei, la "U.S.S. Intrepid", ormeggiata (definitivamente è probabile) al Pier n. 86. Benché costruito mezzo secolo fa, lo scafo si erge con maestà sulle lente acque del fiume. Si sale a bordo e di colpo sembra di trovarsi in uno di quei film con i quali gli americani hanno creato l'epica della loro storia militare, dalle pellicole di spettacolare celebrazione, come "Iwo Jima" o "Guadalcanal", a quelle più problematiche come "Apocalypse Now" o "Il cacciatore", raccontando le guerre combattute e le ragioni che le hanno provocate, gli eroismi e le viltà individuali, le grandi scelte collettive che hanno segnato il paese, dall'iniziale conquista del West al Kosovo. In meno di due secoli e mezzo dal giorno dell'Indipendenza, nel lontano luglio del 1776, gli Stati Uniti sono intervenuti militarmente in ogni angolo del pianeta e in ogni continente, come del resto proclamano orgogliosamente i primi versetti dell'inno dei marines: "From the hills

of Montezuma, to the shores of Tripoli...". In questa rilevante porzione della storia del pianeta rientra anche un'impresa militare senza precedenti, quello sbarco in Normandia che aprendo un fronte nell'Europa nordoccidentale ha anticipato di almeno un anno, si calcola, la fine del conflitto sul continente. Furono soprattutto gli americani a imporre lo sbarco, contro le esitazioni dei loro alleati inglesi. Roosevelt e i suoi capi di stato maggiore volevano quel secondo fronte sia per abbreviare la querra, sia per raggiungere un obiettivo politico importante per gli Stati Uniti: con l'invasione della Normandia gli americani intendevano mettere in chiaro a tutti (a cominciare dai sovietici) chi era il vero vincitore del conflitto. Americano infatti fu il comandante in capo dell'operazione, nella persona del futuro presidente Dwight Eisenhower, anche se gli inglesi ottennero che tre loro ufficiali fossero nominati suoi diretti collaboratori: i generali Montgomery, Ramsay, Leigh-Mallory. Su quell'impresa è stata scritta una quantità di libri che ne illustrano ogni dettaglio, per quanto è possibile farlo quando si ricostruisce una battaglia, vale a dire un evento caratterizzato dal disordine, oltre che dalla ferocia. Due tra i libri migliori sono la ricerca dell'inglese Max Hastings dal titolo "Overlord", il nome in codice dell'operazione; e "D-Day", dell'americano Stephen E. Ambrose. Mentre due delle più spettacolari pellicole di guerra mai realizzate, non prive d'una certa verità, riguardano appunto quello sbarco: "Il giorno più lungo", firmato da più d'un regista ma il cui vero autore è sicuramente l'uomo che a ogni costo l'ha voluto, il produttore D.F. Zanuck; e "Salvate il soldato Ryan" di Steven Spielgerg, il cui testo di riferimento è per l'appunto il libro di Ambrose. Di quella pagina di storia, del numero di vite umane che costò, dell'orrore e del terrore nel quale centinaia di migliaia di uomini si trovarono di colpo immersi, sappiamo tutto ciò che è possibile sapere. Molto venne filmato mentre i fatti erano in corso, il resto è stato ricostruito successivamente, con tutta l'attendibilità che in casi come questi si può sperare d'avere. La "U.S.S. Intrepid" è un colosso d'acciaio che ci riporta dritto a quei giorni e a una guerra che è stata non soltanto l'ultimo conflitto planetario del XX secolo, ma anche l'ultimo del quale siano state largamente condivise le ragioni, anche dal punto di vista etico. La portaerei "Intrepid", della classe Essex, è stata varata nell'aprile del 1943 nei cantieri navali di Newport News in Virginia e ha prestato onorevole servizio per trent'anni. A pieno carico dislocava 41 mila tonnellate, era mossa da quattro turbine Westinghouse capaci di generare 150 mila cavalli vapore per una velocità massima di 32 nodi. Ha combattuto nelle acque delle Filippine prima e del Giappone poi. È il più grande e importante manufatto legato all'ultima guerra mondiale che esista a New York e il suo rapporto con quei giorni e quella guerra lontana è rafforzato dal fatto che un suo modello a grande scala è esposto a Caen, in Normandia, nel "Mémorial" che la Regione e la Francia hanno dedicato allo sbarco. Anche se molto è stato scritto sullo sbarco, esistono due aspetti non direttamente connessi ai combattimenti che vale la pena di rievocare. Il primo riguarda la logistica, il secondo un tema che svelerò tra poco. Quando si leggono i libri o si vedono i film, raramente si pensa a che cosa abbia voluto dire in concreto trasferire più di un milione di uomini a migliaia di chilometri da casa, mettendoli nelle condizioni di combattere nel miglior modo possibile. Anche in questo caso, la supremazia americana dovette essere pagata in termini di equipaggiamento, armi, munizioni e tenore di vita, ammesso che un tale parametro possa applicarsi a degli uomini in guerra. Nei mesi precedenti il D-Day i soldati U.S.A arrivano in Inghilterra a centinaia di migliaia; alla vigilia dello sbarco ne sono concentrati, in un'isola grande più o meno come l'Italia, quasi due milioni. Una massa di uomini che deve essere alloggiata, nutrita, equipaggiata. E pagata. Un sergente americano riceve lo stesso soldo di un capitano britannico, disparità che non manca di suscitare qualche screzio, così come dispute e risse si creano per altre ragioni tra gli americani bianchi e quelli neri. Tutti questi uomini devono esercitarsi nelle rispettive armi con munizioni vere. Nel Devon occidentale, per esempio, la popolazione civile viene interamente evacuata in una zona di 40 chilometri quadrati per consentire le esercitazioni in condizioni di sicurezza. La prima ondata americana, il giorno dello sbarco, è forte di 130 mila uomini. Novanta giorni dopo il D-Day gli americani hanno trasportato sul nuovo fronte europeo un milione e duecentomila uomini insieme a 140 mila mezzi tra camion, jeep, furgoni e semicingolati; 4.300 carri armati, 3.500 cannoni. Queste cifre bisogna immaginarle tradotte nella realtà di imbarco-trasporto-sbarco, per afferrare l'immensità dello sforzo. Ognuna di gueste armi deve essere accompagnata da abbondanti munizioni. Ogni unità viene rifornita di mezzi di sopravvivenza che comprendono gli articoli più disparati, dal cibo al plasma sanguigno ai preservativi. Nel corso della guerra gli americani riescono a schierare sui vari teatri di guerra un totale di 8 milioni e mezzo di soldati, la Normandia assorbe da sola una robusta frazione dell'intero. Si tratta di aggredire un nemico ben al riparo nei suoi bunker, su spiagge irte di ostacoli, con gli uomini esposti al fuoco senza riparo possibile durante i primi minuti, quindi con un'altissima percentuale di perdite previste. La dotazione individuale per gli uomini del contingente d'assalto prevede oltre alle normali razioni, mezzo chilo di dolci, un chilo di biscotti, un pacchetto di gomma da masticare. Ogni soldato americano, compresa la fanteria, riceve quotidianamente una razione di cibo pari a circa tre chili, contro il chilo e ottocento grammi della controparte tedesca. Come sanno tutti gli europei che hanno avuto soldati americani in casa, noi compresi, le razioni di cibo sono così abbondanti che spesso vengono regalate o rivendute al mercato nero. Inferiori in tutto, i tedeschi superano gli americani solo nel munizionamento per armi individuali. Una loro compagnia di fucilieri dispone di 56 mila colpi contro i 21 mila degli americani. I tedeschi inoltre dispongono dei magnifici carri armati Tiger, mostri del peso di sessantatré tonnellate che consumano quasi dieci litri di benzina per fare quattro chilometri. Le truppe scelte americane come i paracadutisti sono, per contro, armate in modo eccellente, forse addirittura eccessivo. Ogni uomo al momento del lancio ha addosso un paracadute di riserva poggiato sullo stomaco, sotto il paracadute un apparecchio radar del peso di 14 chili. All'imbracatura del paracadute sono agganciate alcune bombe a mano, in mano stringe un fucile mitragliatore; in varie parti del corpo ha distribuiti un pugnale, una Colt 45 automatica, una bomba da segnalazione, una bomba al fosforo, una borraccia d'acqua, una mina anticarro, una siringa di

morfina già predisposta, razioni D (a base di cioccolato) e, aggiunta quasi commovente, un'edizione economica di "Oliver Twist" di Dickens, stampata apposta per le forze armate. Gravati da quel peso gli uomini avanzavano barcollando, fino a quando non potevano liberarsi degli oggetti non più necessari.

Nelle ultime settimane prima dell'invasione tutta l'Inghilterra meridionale s'è trasformata in uno sterminato accampamento e magazzino militari. Lungo le strade e nelle campagne si concentrano tutti i mezzi motorizzati e blindati, tutte le munizioni per ogni tipo di armi comprese le mine, tutti i carburanti, tutti i materiali del genio: binari di ferro forati per costruire strade percorribili dagli automezzi, parti di ponti compresi i ponti di barche, rotoli di fili metallico d'ogni calibro compreso il filo spinato, tutti gli apparati di comunicazione individuali e di compagnia, tutto ciò che l'esercito moderno di una grande potenza industriale deve e vuole avere prima di cominciare a combattere. E bare anche, migliaia di bare e di sacchi per contenere cadaveri, sanno tutti che il prezzo umano dell'operazione sarà altissimo. Lo spettacolo che i testimoni concordi citano come il più impressionante è comunque rappresentato dalle file interminabili di jeep, autocarri, carri armati tutti perfettamente allineati e che sembrano toccare l'orizzonte. Questa immensa quantità di ferraglia è stata trasportata via mare dagli Stati Uniti, una volta giunta in Inghilterra è stata parcheggiata accuratamente e mimetizzata con vari stratagemmi in modo da risultare invisibile dall'aria a partire dai 4.000 metri di quota. Tra gli ultimi giorni di maggio e il 1.0 giugno questi sconfinati depositi e concentramenti di truppe prendono la forma di lunghe colonne che scivolano lentamente verso la costa meridionale dell'isola, tra alte colonne di fumo e di polvere.

Questo è dunque il primo aspetto, ciò che dovette essere progettato prima dei combattimenti per renderli possibili, l'entità dello sforzo non solo economico ma organizzativo prodotto in condizioni di alto rischio, considerato tra l'altro che l'Atlantico era infestato dai sottomarini tedeschi. E proprio qui s'innesta un secondo aspetto che vale la pena di rievocare, cioè le operazioni di spionaggio e di controspionaggio che precedettero l'invasione e in larga misura la consentirono. Tutto sommato l'operazione Overlord è stata una delle meglio protette, la sola significativa fuga di notizie segrete fu la vendita all'Abwher germanico di alcuni documenti, peraltro generici, nei quali si faceva riferimento a un'operazione di questo nome. Autore della vendita fu il cameriere turco (o forse albanese) dell'ambasciatore britannico ad Ankara, caso abbastanza romanzesco dal quale Joseph L. Mankiewicz ha tratto nel 1952 il bellissimo film "Operazione Cicero", con James Mason nel ruolo del cameriere-spia (nome in codice Cicero). Nella realtà i fatti andarono in maniera molto meno movimentata di come Mankiewicz li ha ricostruiti per esigenze di sceneggiatura. Vero invece che alla fine Cicero venne ingannato dai servizi segreti tedeschi e compensato con un pacco di sterline false.

Cicero a parte, i piani d'invasione vengono tenuti miracolosamente al riparo da occhi indiscreti e la comparsa degli alleati ai piedi della penisola del Cotentin, la mattina del 6 giugno 1944, è per i tedeschi una vera sorpresa. In compenso l'operazione viene preceduta da una massiccia e in qualche caso geniale opera di controspionaggio e di disinformazione. Gli uomini che si applicano a questo compito hanno un duplice scopo: da una parte e in primo luogo non far scoprire ai tedeschi qual è la zona costiera scelta per lo sbarco; in secondo luogo indurli a credere che lo sbarco avverrà da qualche altra parte, indicando i luoghi più distanti, dalla Norvegia al golfo di Biscaglia, anche se le allusioni più insistenti riguardano il Pas-de-Calais. Chiunque osservi una carta della Manica può constatare che è quello il punto più conveniente per un attraversamento del Canale: il braccio di mare è più breve, la costa francese offre un porto accogliente e, subito alle spalle, comode vie di deflusso e di comunicazione. Unica controindicazione, l'ovvietà della scelta, di cui i tedeschi sono d'altronde perfettamente consapevoli. Rommel, responsabile in capo della difesa, proprio in quella parte di costa ha fatto rafforzare al massimo le sue fortificazioni: il Vallo atlantico.

In che modo si può ingannare il nemico sulle proprie reali intenzioni? La storia di questa parte meno conosciuta della guerra non solo è molto avventurosa, ma si sviluppa con un vero andamento romanzesco fino a incarnarsi, come vedremo, nella figura, non saprei dire se più straordinaria o tragica, di un uomo. Gli stratagemmi per ingannare i tedeschi sono di vario tipo. Uno dei più ingegnosi, nome in codice "Fortitude", consiste nel creare l'illusione che ingenti forze alleate stiano ammassandosi in Scozia come preparativo a un'invasione della Norvegia, dove Hitler ha le basi dei suoi "U-boote", i sottomarini atlantici. Un gruppetto di anziani ufficiali della riserva o in pensione vengono trasferiti in Scozia, al solo scopo di riempire l'etere con le comunicazioni radio tipiche di un corpo d'armata che si accinge a una vasta operazione militare. Nasce così, solo sulle onde radio, una IV Armata britannica, inesistente nella realtà. I messaggi sono trasmessi con un codice di basso livello che i tedeschi possono decifrare con relativa facilità; inoltre vengono spesso confermati dalle comunicazioni "clandestine" di spie doppiogiochiste che descrivono un intenso traffico di treni e di convogli militari diretti a nord verso la Scozia. Un'altra armata fantasma viene creata nell'Inghilterra sudorientale, anche qui grazie a false comunicazioni radio, a spie doppiogiochiste e alla creazione, con l'aiuto di scenografi venuti da Hollywood, di interi campi di carri armati fatti di cartone e compensato. In mezzo al mare viene montata, sempre con l'aiuto dei tecnici del cinema, addirittura una finta piattaforma petrolifera. Per completare l'inganno si crea addirittura un apposito corpo d'Armata affidato al popolarissimo generale americano George S. Patton, al cui comando vengono così a trovarsi reparti reali insieme ad altri di pura fantasia, oppure esistenti ma ancora dislocati negli Stati Uniti in attesa di trasferimento. Far credere ai tedeschi che il Pas-de-Calais sarà l'obiettivo dell'invasione è quasi altrettanto importante che nascondere la vera zona dello sbarco. Tra i numerosissimi inganni adottati si può ricordare per esempio che i voli di ricognizione aerea sulle zone del finto sbarco sono

circa il doppio di quelli sul tratto di costa che in realtà è stato scelto e cioè le spiagge del Calvados, tra la base orientale della penisola del Cotentin e la cittadina di Cabourg, alla foce della Dives. Nell'opera di disinformazione si arriva a una finezza che costituisce da sola un insuperato capolavoro della controinformazione. Da un ospedale londinese viene prelevata la salma di un uomo sui quarant'anni, morto di polmonite. Il cadavere viene rivestito con l'uniforme di capitano dello Stato maggiore, munito di un salvagente in uso nelle forze aeree britanniche, dotato di documenti d'identità e ricordi personali così completi da comprendere tra l'altro la lettera d'una finta moglie che si lamenta di non avere notizie e le foto di alcuni finti figli. Al busto del finto capitano viene assicurata una cartella impermeabile con documenti in chiaro e in codice che descrivono concentramenti di truppe in previsione di uno sbarco nella zona di Calais. Il cadavere viene imbarcato su un sottomarino e lanciato nottetempo in una zona di mare frequentata da navi e sottomarini tedeschi. L'operazione, si saprà in seguito, riesce. I tedeschi credono davvero che il povero morto con i polmoni pieni d'acqua sia un ufficiale di collegamento abbattuto col suo aereo e annegato in mare. Il risultato di questo intenso lavorio durato mesi è che i tedeschi continuano ad accreditare l'idea che lo sbarco probabilmente avverrà nel punto più comodo, anche se non smobilitano per questo le difese altrove. Già il fatto che non le rafforzino ulteriormente rappresenta comunque per gli Alleati un deciso vantaggio. Le false comunicazioni radio, le spie doppiogiochiste, la tenuta del segreto portano Rommel e i suoi generali a stimare in una novantina di divisioni la forza degli Alleati quando, nella realtà sono appena quarantasette. Nessuno degli stratagemmi e degli inganni avrebbe però una tale efficacia se gli Alleati non fossero a conoscenza delle chiavi per portare in chiaro i codici segreti cifrati dai tedeschi, grazie a una complicatissima macchina chiamata "Enigma". Tra le molte ragioni che hanno permesso la vittoria alleata e la sconfitta della Germania nazista rientra sicuramente la violazione di Enigma da parte di un gruppo di uomini, due soprattutto. che sono riusciti ad attaccarne il complicato gioco di chiavi incrociate, un baluardo che i progettisti della macchina ritenevano insuperabile. Questa parte della storia è talmente incredibile e così poco nota che vale la pena di lasciare la tolda della portaerei "Intrepid", le stesse spiagge della Normandia e andare là dove, negli anni Trenta, la vicenda è cominciata. Tutto inizia l'8 novembre 1931 al Grand Hôtel di Verviers, in Belgio, quando un agente francese il cui nome in codice è "Rex" fa conoscenza, non per caso, con un tedesco deluso dal proprio paese e impoverito, un certo Hans-Thilo Schmidt, ex ufficiale nella Grande guerra, poi impiegato all'ufficio cifra della rete Enigma. In cambio di diecimila marchi, Schmidt permette all'altro di fotografare il manuale per l'uso della macchina cifratrice. La macchina è stata concepita da uno sconosciuto e geniale ingegnere berlinese, un certo Scherbius, che l'ha anche esposta al congresso internazionale dell'Unione Postale nel 1923. I francesi non combinano granché con le informazioni ottenute. Conoscere l'impianto della macchina certo è utile, ma non determinante, perché la forza del metodo sta nella scelta della chiave che viene cambiata di giorno in giorno. Così da Parigi le informazioni vengono passate ai sevizi segreti polacchi del "Biuro Szyfròv", con i quali esiste un accordo di cooperazione. La macchina tedesca usa circuiti elettrici che eseguono automaticamente una serie di sostituzioni alfabetiche variandole di continuo. Dopo aver cifrato una lettera, i rotori di Enigma si mettono in moto dando luogo a un nuovo circuito di connessioni. Enigma è dotata di tre rotori che, moltiplicati per 26 lettere, danno un totale di 17.576 combinazioni possibili. Inoltre i rotori possono essere smontati e ricollocati in una posizione diversa, il che porta le combinazioni a oltre centomila; infine la macchina dispone di un pannello elettrico munito di prese e spinotti (come un vecchio centralino telefonico) che permettono ulteriori possibilità di scambio, portando il totale delle combinazioni a un numero di tredici cifre. Una barriera praticamente insormontabile. Ogni mese gli operatori Enigma ricevono un nuovo cifrario con le chiavi da usare di giorno in giorno. Per maggiore sicurezza si chiede agli operatori di aprire le loro comunicazioni con una chiave aggiuntiva, detta "chiave di messaggio", con la quale cifreranno poi i testi veri e propri. Questa procedura viene ripetuta due volte per evitare che un errore di battitura o un'interferenza radio la renda incomprensibile. Mettiamo che la chiave di messaggio di un certo giorno sia arg. l'operatore batte sulla tastiera la stringa aegaeg che la macchina traduce, per esempio, in kizcio. Le due metà della chiave cifrata non risultano uguali, perché i rotori dopo ogni lettera cambiano posizione.

I tedeschi stimano che il loro sistema, nella realtà ancora più complicato di questa sommaria descrizione, sia praticamente inviolabile. I crittografi del "Biuro Szyfròv" tuttavia non si perdono d'animo e cominciano a studiare ogni possibile metodo matematico e statistico per venire a capo della doppia chiave - quella giornaliera e quella di messaggio. Nella squadra viene assunto tra gli altri Marian Rejewski, un ventitreenne e occhialuto laureato in statistica che sta aspettando di avere un posto nelle assicurazioni. Il geniale Rejewski individua la maglia debole del sistema proprio nella doppia battitura iniziale della chiave di messaggio. I suoi tentativi di entrare nel sistema durano un anno e alla fine Rejewski non solo riesce a farlo, ma è anche in grado di costruire una replica esatta di Enigma, nonché una contromacchina che, impostata la chiave, trova da sola nel giro di un paio d'ore i giusti assetti dei vari rotori. Gli avvenimenti politici intanto precipitano. Nell'aprile 1939 Hitler invade i Sudeti, mentre la sua violenza verbale nei confronti della Polonia cresce di tono. Alla fine di giugno il capo del "Biuro" invita a Varsavia i responsabili dei servizi francesi e inglesi per un incontro segreto. La riunione ha luogo a metà luglio e in quell'occasione il polacco offre ai suoi sbalorditi ospiti una replica di Enigma e della contromacchina concepita da Rejewski. Il 16 agosto gli inglesi trasferiscono la loro macchina a Londra, facendogli attraversare la Manica in modo rocambolesco, insieme al bagaglio dello scrittore Sacha Guitry. Due settimane dopo Hitler invade la Polonia dando inizio alla Seconda guerra mondiale.

Tutto ciò è solo l'antefatto degli avvenimenti che più direttamente ci interessano a proposito della Normandia. Il magnifico lavoro compiuto dalla squadra di Rejewki fa capire agli inglesi l'importanza d'affidare il lavoro di decrittazione a un'équipe

composta non solo di umanisti ma anche di matematici, scienziati, statistici. Viene creato un ufficio la cui sede è destinata a entrare nella mitologia dello spionaggio: un vecchio edificio vittoriano in stile Tudor a Bletchley Park, nel Buckinghamshire, qualche decina di chilometri da Londra. Intorno alla casa c'è un ampio giardino che col tempo e l'aumento del personale si riempirà a poco a poco di baracche (chiamate in gergo "capanne"), ognuna delle quali specializzata in una diversa operazione: decifrazione, traduzione, confronto e così via. Si comincia con un organico di duecento persone, nel pieno della guerra saranno settemila. Agli specialisti iniziali si sono aggiunti forti enigmisti, campioni di scacchi, egittologi. Si arriva anche, con una trovata piuttosto brillante e molto "inglese", a pubblicare sul "Daily Telegraph" un difficile cruciverba che solo venticinque persone sono in grado di risolvere; tre di queste vengono assunte.

I mezzi che gli inglesi mettono a disposizione (numero delle contromacchine e degli analisti) sono molto superiori a quelli stanziati a suo tempo dai polacchi. Questa relativa larghezza permette di stare al passo con i successivi perfezionamenti che i tedeschi apportano alle loro macchine. Ogni mattina, appena gli operatori tedeschi si sono scambiati la nuova chiave, gli inglesi cominciano un lavoro frenetico d'interpretazione cercando di venire a capo, è il caso di dire, dell'"enigma". Quando ci riescono, tutte le comunicazioni germaniche inviate via radio nel corso della giornata sono portate in chiaro e tradotte. È a questo punto che entra in scena il vero protagonista della storia nella persona di Alan Mathison Turing, l'uomo - possiamo dire tranquillamente - che per primo ha concepito l'idea di ciò che oggi chiamiamo computer.

Per una quantità di persone questo nome significa poco o niente, anche se Turing è sicuramente stato uno dei più geniali (il più geniale, secondo alcuni) matematici del XX secolo. Era nato nel giugno del 1912, figlio di un funzionario dell'amministrazione britannica in India. A scuola era considerato uno studente mediocre, mal giudicato dai suoi insegnanti, bollato con giudizi come "capriccioso, disordinato, pigro". D'altronde lui stesso s'era trovato così a disagio da scrivere anni dopo: "Studiare in una "public school" inglese ha di buono che dopo, per quanto si possa essere infelici, si è consapevoli che non ci potrà mai essere nulla di peggio". A scuola tra l'altro s'innamorò per la prima volta di un suo compagno, Christopher Morcom, morto precocemente a vent'anni di Tbc. Per molto tempo dopo la scomparsa tenne la sua foto sulla scrivania. Appassionato giocatore di scacchi, temperamento solitario, talvolta deriso dai compagni che gli affibbiano il nomignolo di "Pansy" (violetta), Alan si dedica alla chimica, alla fisica e soprattutto alla matematica, materie che attraversano negli anni Trenta un momento di grande progresso (teoria della relatività, fisica quantistica) ma anche di crisi per quanto riguarda la matematica di cui Kurt Gùdel dimostra con un celebre teorema l'incompletezza logica. Il teorema si può riassumere in questi termini: dato un qualsiasi sistema costruito su un gruppo di assiomi, come appunto l'aritmetica, è sempre possibile trovare una proposizione che fa parte di questo sistema che è vera ma non dimostrabile sulla base degli assiomi del sistema stesso. In altre parole: ogni sistema costruito sulla base di un gruppo di assiomi è incompleto. Nel 1936 il giovanissimo Turing che ha solo ventiquattro anni pubblica sull'autorevole rivista "Proceedings of the London Mathematical Society" un saggio che resta probabilmente il suo capolavoro (On Computable Numbers - Sui numeri calcolabili) nel quale, dando corpo al teorema di Gùdel, dimostra l'impossibilità di risolvere alcune fondamentali questioni matematiche. Ma in quel saggio lo scienziato lancia anche le basi di un'altra idea: una "macchina universale", detta anche "macchina di Turing", che abbia la capacità di dimostrare attraverso un procedimento meccanico se una proposizione matematica è dimostrabile. Non solo: questa macchina, istruita da un nastro perforato su compiti di volta in volta diversi, avrebbe secondo Turing potuto avvicinarsi alla flessibilità del pensiero umano, diventando di volta in volta capace di giocare a scacchi o di eseguire calcoli o d'immagazzinare dati, eccetera. Si può capire che si stava già parlando di quello che diventerà il calcolatore automatico elettronico con memoria interna di programma, insomma il computer. Purtroppo la tecnologia degli anni Trenta non è ancora all'altezza di realizzare, o anche solo di concepire, una macchina del genere.

Ancora giovanissimo Turing diventa (dal 1931) "fellow" del King's College a Cambrige. Vi insegnano luminari come Kevnes o Forster, vi circola un'atmosfera molto liberale che gli consente di avere diverse relazioni omosessuali senza suscitare particolare scandalo. Semmai fa discutere la sua perenne trascuratezza e, per dire proprio tutto, la sua deplorevole mancanza d'igiene: barba spesso lunga, unghie bordate di nero, giacche strazzonate, colletti irriconoscibili. Per non parlare di altre autentiche stravaganze, come i pantaloni tenuti su da un pezzo di spago annodato in vita, il maglione portato direttamente sopra la giacca del pigiama, una tenuta diciamo sportiva limitata a un impermeabile, e nudo sotto. Turing avrebbe probabilmente continuato la sua brillante e discussa carriera accademica se non fosse scoppiata la guerra. Il 4 settembre 1939, tre giorni dopo l'invasione della Polonia, viene convocato a Bletchley Park e arruolato sui due piedi nel servizio Codici e Cifre. La preoccupazione delle autorità inglesi è che i tedeschi sopprimano la doppia ripetizione dell'iniziale codice di messaggio che ha permesso ai polacchi di fare breccia nel sistema e che anche per loro è la principale risorsa per tentarvi un ingresso. Turing infatti si concentra subito su un'altra possibilità: analizzando decine di messaggi portati in chiaro, riesce a individuare certe ripetitività legate o ai tic di un qualche operatore o alle necessità create da messaggi di routine. Per esempio tutte le mattine, poco dopo l'alba, i tedeschi inviano in cifra un bollettino meteo che di necessità deve contenere la parola "wetter" (tempo) in una posizione quasi obbligata. Altre volte gli inglesi fanno sganciare dai loro aerei qualche mina in prossimità di navi tedesche. La successiva richiesta di aiuto dei germanici contiene di necessità le coordinate del "punto nave" che anche gli inglesi conoscono. Piccole crepe nel sistema nelle quali cominciare a insinuarsi.

L'uso combinato di concatenazioni logico-matematiche e di macchine decifratrici collegate elettricamente porta a risultati eccezionali. Nonostante i tedeschi abbiano reso il sistema Enigma ancora più complesso, per esempio aumentando il numero

dei rotori e degli scambiatori, quasi ogni giorno gli inglesi sono in condizione di decifrare i messaggi in un tempo sufficiente (da una a cinque ore) per diventare utile dal punto di vista militare. Come sempre accade ai grandi protagonisti solitari, Turing non solo è perfettamente consapevole dell'immenso aiuto che sta dando alla guerra, ma vorrebbe fare di più, quindi avere più mezzi e più uomini. Stanco delle lungaggini burocratiche, a un certo punto manda una richiesta d'aiuto direttamente a Winston Churchill. Il primo ministro la trasmette ai suoi uffici con questa annotazione a margine: "Priorità assoluta; abbiamo tutto quello che serve, confermare che si è provveduto". Quando gli americani entrano in guerra dopo Pearl Harbour, a Turing viene affidato il coordinamento tra i gruppi di decrittazione dei due eserciti. I successi della "Baracca 8" da lui guidata diventano a un certo punto di tale entità da costringere la marina britannica a limitare i suoi interventi per non insospettire con attacchi di eccessiva precisione l'ammiraglio germanico. In mano agli operatori di Turing tutti i codici dell'Asse vengono via via violati, compresi quelli italiani e giapponesi. Nel dicembre 1943 entra in funzione "Colossus", prima macchina interamente elettronica. La storia di Alan Mathison Turing, per quanto riguarda la sua collaborazione allo sbarco in Normandia, finisce qui. Non finisce però la sua vita e forse qualcuno è interessato a sapere qual è stata la sorte di questo eccezionale scienziato. La sua è un'esistenza tormentata, come divisa in due: da una parte diventa membro della Royal Society e viene decorato con l'ordine dell'Impero britannico per meriti di guerra, dall'altra conosce una disordinata carriera accademica, sempre in lotta per avere mezzi sufficienti e sufficiente libertà per la sua vita privata. Una delle sue invenzioni è il cosiddetto "test di Turing" (tuttora in vigore), una serie di domande che consente di capire se un computer sta "dialogando" con un altro computer o con una mente umana. Si può anche ricordare che il calcolatore Hal nel film di Stanley Kubrick "2001, Odissea nello spazio" è ispirato a un articolo che Turing pubblicò nel 1950 sulla rivista filosofica "Mind". In quel saggio dedicato all'intelligenza artificiale sosteneva: "Avremo macchine intelligenti quando riusciremo a fargli fare dieci trilioni di calcoli al secondo". Un trilione equivale a dieci miliardi di miliardi. Il banale incidente che sconvolge la sua vita avviene nel febbraio 1952. Il suo appartamento a Manchester viene svaligiato da un giovane di vita, amico di un altro ragazzo che è stato suo amante occasionale. Quando viene arrestato, il ragazzo dichiara di essere stato pagato da Turing per avere rapporti con lui. Lo scienziato viene a sua volta interrogato. Basterebbe che smentisse, mentendo. Non lo fa, anzi conferma i rapporti. Certamente non pensa, immerso com'é nei suoi calcoli, che nella conservatrice Inghilterra è ancora in vigore un'antiquata legge vittoriana risalente alla fine dell'Ottocento che considera l'omosessualità un reato: la stessa applicata a suo tempo a Oscar Wilde. Viene condannato con facoltà di scegliere tra il carcere e la "castrazione chimica", cioè una cura ormonale che abbassando temporaneamente l'istinto sessuale dovrebbe in seguito fargli recuperare la "normalità". Sceglie questa seconda orribile pena. Scriverà qualche settimana dopo a un amico: "Sono diventato impotente e mi stanno crescendo i seni". La pena e la vergogna inflittegli da un grande paese per alcuni aspetti barbarico durano molti mesi, alla fine diventano insopportabili. Quando ha visto giovanissimo il film di Disney "Biancaneve" Turing è rimasto molto impressionato dalla scena della strega cattiva che avvelena la mela intingendola in una pozione mortale; canticchiava spesso tra sé i due versetti: "Tuffa la mela nel boccale - Che la impregni un sonno mortale". Il 7 giugno 1954 compie lo stesso gesto: intinge una mela in una soluzione di cianuro e comincia ad addentarla. La donna delle pulizie lo trova la mattina dopo cadavere sul letto con la mezza mela ancora stretta nel pugno. Aveva quarantadue anni.

La vicenda di Alan M. Turing contiene due storie. In primo luogo quella di un uomo eccezionale e straordinariamente infelice. Poi un fondamentale retroscena di quella operazione militare senza precedenti che è stata lo sbarco in Normandia. Vent'anni dopo il 6 giugno 1944, anniversario dello sbarco, Dwight Eisenhower concesse al celebre giornalista Walter Cronkite un'intervista su quel tratto di spiaggia che in codice era stata chiamata "Omaha Beach". In vent'anni ogni traccia di quelle furiose giornate era stata cancellata, a parte le innaturali ondulazioni del terreno provocate dai crateri di migliaia di bombe. Coperte e dissimulate dalla vegetazione, sono visibili ancora oggi. Guardando la folla dei francesi in vacanza, le barche che veleggiano lungo la Manica, il vecchio generale rievocò i duemila Gi's yankee morti il primo giorno su quella sola spiaggia. "È sconvolgente" disse "pensare alle vite sacrificate, al prezzo terribile pagato solo su questa spiaggia, in un solo giorno duemila morti. Ma sono morti perché il mondo fosse libero". Retorica, ovviamente. Buona retorica americana, con quel tanto di convincimento e di buona fede da avvicinarla alla verità facendola diventare, quando raggiunge questo livello, un "culto traslato della realtà". Alla fine del suo film sullo sbarco, Steven Spielberg fa garrire una bandiera a stelle e strisce, quasi grigia nel controluce, contro lo sfondo sconfinato di migliaia di croci e di stelle di David, una per ogni soldato morto, ci sono lacrime negli occhi del vecchio Ryan. Buona retorica anche quella, della stessa qualità. Per due volte gli Stati Uniti sono intervenuti in querre fratricide europee e sempre dalla parte giusta. Sono stati gli italiani semmai a trovarsi, l'ultima volta, dal lato sbagliato della trincea. Dalla vittoria in Europa e poi in Asia gli Stati Uniti sono usciti come la prima potenza mondiale e anche a questo sono serviti i duemila morti di Omaha Beach e le migliaia e migliaia di altri. Lungimiranza politica, operazioni di potere. Ma intervenne allora anche una certa dose di idealismo, se si vuole nella sua forma più fanciullesca: la voglia di menare le mani per difendere il più debole, il buono della situazione. Sulla tolda di vecchio acciaio della portaerei "Intrepid" ormeggiata in riva al fiume Hudson viene in mente che l'epica western, con l'eterno conflitto tra il prepotente di turno e lo sceriffo buono, con l'arrivo finale dello squadrone al galoppo, vessilli e fanfare al vento, non sarebbe stata possibile se quel taglio netto tra torto e ragione non avesse corrisposto a una genuina visione del mondo, applicabile sia alle fiabe del cinema che alle difficili questioni della politica e della guerra.

A bordo di questa vecchia portaerei siamo idealmente tornati in Europa, approdando su una spiaggia francese nel giorno più drammatico della sua storia. All'inizio di questo libro siamo arrivati a New York insieme a un altro grande simbolo retorico, la statua della Libertà, dono della Francia agli Stati Uniti. Questa nave immobile è il mezzo con il quale riattraversiamo l'Atlantico, ci lasciamo alle spalle il profilo torreggiante di Manhattan, le migliaia di storie che racchiude, ogni storia possibile, tutto il bene e tutto il male del mondo, tutta la luce e tutta la più nera tenebra. Non credo che resti molto nella memoria degli europei di quella mattina di giugno di tanti anni fa, anche se chi è nato a Roma e ha superato il mezzo secolo ha con lo sbarco un forte legame, quasi personale. L'ordine d'invasione venne dato nemmeno quarantotto ore dopo l'ingresso degli americani a Roma (4 giugno 1944) e sicuramente la notizia che la capitale italiana era stata liberata alla vigilia della loro azione ebbe il suo peso sui responsabili dell'operazione, ne rafforzò credo la motivazione. Poi c'è la memoria custodita dagli studiosi, elaborata dagli artisti, da chiunque abbia a cuore la storia del vecchio continente e sa quali altre orribili cose le nostre vite avrebbero conosciuto se quello sbarco non ci fosse stato, se quei ragazzi non fossero morti, se quella guerra non fosse stata vinta. Sicuramente non è abbastanza per la dimensione dello sforzo e del sacrificio, ma è tutto ciò che ancora rimane. La verità è per chiunque, perduto in un secolo tramontato, riassunta in poche righe sui libri di storia dei ginnasi. Scrivendo quest'ultimo capitolo mi sono reso conto che stavo cercando, o aspettando, di ricreare una misura che non ci appartiene più, qualcosa che non è più possibile trovare, un soffio, un sospiro nel tempo, mezzo secolo, la nostra vita.