

L'invenzione di un teorico liberale – Guido Liguori

Un nuovo libro su Gramsci di Franco Lo Piparo non può che destare interesse. Lo Piparo è noto fra gli studiosi gramsciani per un volumedel del 1979 che fece comprendere l'importanza che avevano avuto i giovanili studi di linguistica per il comunista sardo. Un contributo di grande rilievo, anche se non fu accolta dai più la tesi dell'autore secondo cui questi studi erano alla base dell'originalità di Gramsci non accanto ad altre fonti (in primis il dibattito nell'Internazionale comunista), ma al posto delle stesse: Gramsci senza Lenin, insomma. **Il dietrofront di Croce.** In anni recenti Lo Piparo si è occupato degli influssi che Gramsci avrebbe esercitato, con la mediazione di Sraffa, sul secondo Wittgenstein, ipotesi affascinante su cui si annuncia un più ampio lavoro. Esce per il momento di Lo Piparo, però, un volumetto intitolato I due carceri di Gramsci. La prigione fascista e il labirinto comunista (Donzelli, pp. 144, euro 16), destinato a far discutere su un versante diverso: quello della ipotesi, che in alcuni autori è divenuta affermazione polemica (e a volte bassamente propagandistica), secondo cui l'originalità del suo pensiero avrebbe portato Gramsci alla fuoriuscita dal Pci e dalla teoria e dalla prassi marxiste e comuniste. Fu Croce per primo a tentare l'operazione di contrapporre Gramsci ai comunisti, scrivendo nel 1947, di fronte alle Lettere: «Come uomo di pensiero egli fu dei nostri», ovvero un liberale. Molti però - non solo Lo Piparo - dimenticano di aggiungere che l'anno dopo, all'uscita dei Quaderni, don Benedetto ammise di essersi sbagliato, scrivendo che Gramsci era - purtroppo, dal suo punto di vista - proprio un comunista e un marxista. Ovviamente il taglio di Lo Piparo è quello dell'esegeta che analizza gli scritti. Eppure anch'egli si lascia prendere da quelle «ansie ideologiche» che rimprovera agli interpreti che (come Croce, verrebbe da dire) sono convinti che il pensiero gramsciano si situi, pur in modo originale, nell'ambito del marxismo e del comunismo. Vediamo alcuni esempi. La tesi da cui parte il libro è «che nella lettera del 27 febbraio 1933 Gramsci dichiara e renda ufficiale, anche se in maniera criptica, la propria estraneità, filosofica anzitutto, al comunismo come si andava realizzando». Ora, nella citata lettera alla cognata Tania non vi è alcuna questione di «estraneità filosofica». Vi è in primo luogo il rapporto difficile e drammatico con la moglie russa, Giulia, che secondo Lo Piparo sarebbe una «metafora» dell'Urss. Da qui si deduce che Gramsci voglia manifestare la sua decisione di separarsi dal movimento comunista. Che i rapporti tra Gramsci e il Pcd'I siano stati per due o tre anni burrascosi è cosa nota. Che nella lettera in questione anche di questo si tratti è evidente. Sul fatto però che sia Togliatti il vero carceriere di Gramsci non si può che dissentire (come d'altra parte su un'altra e più paradossale affermazione di Lo Piparo, secondo cui «Mussolini ha protetto Gramsci in carcere»). In merito alla famosa lettera di Grieco del '28 a partire da cui il giudice Macis insinuò nel prigioniero il sospetto del tradimento subito, si è scritto molto. È inutile ricordare come Terracini e Scoccimarro, che ricevettero lettere analoghe, non se ne risentissero; come Fiori abbia dimostrato che Macis faceva il suo mestiere di provocatore; come Sraffa abbia fatto notare che il sospetto fosse montato in Gramsci solo anni e anni dopo la famosa lettera, in una situazione psicofisica logora oltre ogni dire; come Canfora abbia addirittura sostenuto che la missiva fosse un falso dell'Ovra; come la stessa nulla aggiungesse a quanto era a tutti noto, che Gramsci era un dirigente comunista: affermazione tale da non rafforzare l'accusa e infatti al processo contro Gramsci la lettera di Grieco non fu esibita. Al di là delle buone o delle cattive ragioni di Gramsci, resta il fatto che nella lettera a Tania egli, dopo aver scritto di aver preso un «dirizzone» (una cantonata), aggiunge: «Mi persuade ancora che ciò non è perfettamente vero l'atteggiamento tuo e specialmente dell'avvocato». Ovvero di Sraffa, tramite dei rapporti di Gramsci con Togliatti e con il Comintern. Tradotto: nonostante dubbi e sospetti, il comunista sardo sapeva che i compagni non l'avevano abbandonato. Un altro esempio: ricoverato nelle cliniche di Formia e poi di Roma, Gramsci non scrisse molto, solo poche nuove note, ricopiando con enorme fatica scritti precedenti. Perché non ricordare che dopo Turi Gramsci è sempre più gravemente malato e con pochissime energie? Invece Lo Piparo - facendo leva su alcune affermazioni di vari protagonisti della vicenda in cui si parla di «30 quaderni» o di «una trentina di quaderni» - arriva a ipotizzare che un quaderno sia stato fatto sparire da Togliatti perché troppo eterodosso. Ora, a parte che i quaderni sono 29 di note e appunti, 4 di sole traduzioni, 2 non utilizzati, più uno usato da Tania per un indice provvisorio; a parte che è improbabile che Giulia o Tania o altri distinguessero senza adeguato studio tra i vari tipi di quaderni (alcuni dei quali contengono sia traduzioni che note); a parte che essi son di vario formato e uno è quasi del tutto non scritto; a parte tutto questo, che può essere causa di approssimazione o errore, perché - come sostiene Lo Piparo - Togliatti avrebbe distrutto questo trentesimo e pericolosissimo quaderno in Italia, e non più prudentemente in Russia, quando durante la guerra ne fece lettura? In questa sua ansia di restituirci un Gramsci liberaldemocratico, Lo Piparo trae persino dai Quaderni una definizione dell'egemonia tagliando male la citazione: «L'egemonia presuppone... un regime liberal-democratico», affermerebbe Gramsci secondo Lo Piparo. Gramsci in effetti lo scrive (p. 691 dell'edizione Gerratana), ma non è la sua posizione, è quella di Croce, riassunta e contrapposta a quella di Gentile, come risulta palese a chiunque legga interamente la nota. **La custodia dei Quaderni.** Ancora: secondo l'autore, la minuta che in accordo con Gramsci Sraffa stende negli ultimi giorni di vita del prigioniero, con la quale egli voleva chiedere il permesso di espatriare nella Russia sovietica - richiesta che per molti aspetti definisce la posizione di Gramsci, il suo ritenersi comunista fino all'ultimo -, sarebbe l'estremo tentativo di «Togliatti-Stalin» (e Sraffa) «di tenere il pensatore sardo nel secondo carcere», quello comunista. Ma come era possibile che costoro si illudessero che un Gramsci non più comunista - secondo Lo Piparo - ormai da quattro anni obbedisse, visto che l'istanza doveva essere firmata di suo pugno? Mai nessuno, neanche Lo Piparo, ha parlato di ricatti, di minacce per la famiglia di Gramsci in Urss: una ipotesi senza fondamento. Anche se si pensa che, morto Gramsci, le sorelle Schucht si appelleranno, in polemica coi comunisti italiani, proprio a Stalin, per ottenere la gestione degli scritti dello scomparso. Per fortuna Togliatti riuscì a ottenere le carte e a gestirle in modo da evitare che Gramsci apparisse come un eretico antistalinista, cosa che avrebbe significato che nulla ci sarebbe arrivato di lui fino agli anni '90. Quando Togliatti scriveva a Dimitrov che i Quaderni dovevano essere in alcuni passaggi «elaborati» prima di essere pubblicati, di questo si mostrava consapevole. Come alla fine lo stesso Lo Piparo ammette, scrivendo che è solo grazie a Togliatti che conosciamo i

Quaderni. Non avrebbe potuto il luciferino Ercoli bruciarli subito tutti? Scrive Lo Piparo: «In mancanza di documenti persi o distrutti o non ancora trovati, l'immaginazione è autorizzata a prendere le più disperate direzioni». No, lo studioso, lo storico non può procedere in questo modo. Gramsci non è il personaggio di un romanzo. «Di ciò di cui non si può dire, si deve tacere», ha scritto Wittgenstein. Credo che - in mancanza di nuove carte e ritrovamenti d'archivio - sulle questioni affrontate dal libro gli studiosi di Gramsci a questa norma dovrebbero attenersi.

I sei pilastri della conversione – Guido Viale

Misurarsi con il governo Monti sul suo terreno non è saggio. Monti comanda ma non governa. Comanda perché i partiti che lo sostengono (sempre più infelici) glielo lasciano fare e gli elettori che essi pretendono di rappresentare non hanno forze né strumenti per fermarlo. Per tutti il movente è unico: la paura di un disastro che non si sa valutare. Ma a governare non è né Monti né l'Europa, ma la finanza internazionale che decide per entrambi. Le misure adottate - "salvitalia" e "crescitalia" - non avranno alcun effetto di stabilità, come non lo avrà il nuovo pacchetto ammazza-lavoro cucinato dalla prof. Fornero. Le cifre sparate sui futuri effetti di quei decreti (Pil +11%; salari +12; consumi +8; occupazione +8; investimenti + 18) ricordano più la tombola che le discipline accademiche di cui la compagine governativa mena vanto. Se oggi la speculazione sul debito italiano sembra placarsi è perché Monti le ha dato un altro po' di succo da spremere, esattamente come era successo in Grecia, fino a nuovo ordine. D'altronde Draghi ha spiegato che lo spread serve proprio a questo: rendere possibile quella spremitura che il lessico economico-politico chiama "riforme" e "modernizzazione". Ma con un debito di 1900 miliardi e un patto di stabilità che pretende di dimezzarlo a nostre spese, gli agguati della finanza continueranno a restare alle porte. E finché la finanza internazionale potrà contare su risorse che valgono 10-15 volte più del prodotto lordo del mondo non c'è governo che ne sia al sicuro; nemmeno erigendo una muraglia cinese contro i suoi assalti. Il confronto con il governo Monti, con questa Europa e con il potere della finanza internazionale va quindi condotto su un diverso piano, che è quello della vita e delle condizioni di esistenza della maggioranza della popolazione, dei rapporti che ci legano all'ambiente fisico e sociale in cui viviamo, dei diritti inalienabili di cittadinanza che ne discendono in quanto abitanti di questo pianeta (tutte materie totalmente estranee alla cultura del governo, ma dimenticate anche da molti dei suoi commentatori e dei suoi critici). Quei rapporti rendono indissolubile il nesso tra ambiente ed equità sociale (e intergenerazionale: esisterà, si spera, un mondo anche dopo gli alti e bassi dello spread). Se la crisi economico-finanziaria e la crisi ambientale segnalano, con la loro dimensione globale, l'urgenza di una svolta per tutto il pianeta, questa non può prescindere, e non può distinguersi, da una radicale conversione ecologica del modo in cui consumiamo (e quello che consumiamo, alla fine, è l'ambiente) e del modo in cui produciamo (e quel che produciamo è soprattutto disuguaglianza e sofferenze superflue). E siccome la conversione ecologica riguarda in egual misura i nostri atteggiamenti soggettivi verso l'ambiente e gli altri esseri umani, e l'organizzazione delle nostre attività "economiche" (che cosa produciamo, come, dove, con che cosa e perché lo produciamo), è un imperativo concreto partire da quello che ciascuno di noi può fare, o intende fare, qui e ora. Quello che lega il nostro agire localmente - il nostro "progetto locale" - al pensiero globale che deve informarlo è la sua replicabilità: la possibilità che venga riprodotto, adattandolo alle diverse situazioni con la dovuta intelligenza del contesto, senza che le realizzazioni degli uni vadano a detrimento di quelle di altri; e sviluppando invece una potenza sinergica. Solo così i legami che si creano possono costituire la base - a diversi livelli, fino a ricoprire con una rete l'intero pianeta - sia di un programma generale, sia della formazione di una cittadinanza attiva (intersettoriale, interconnessa, internazionale, intergenerazionale), sia di organizzazioni che si candidino a esautorare, sostituire o integrare le strutture esistenti: a piccoli passi e a macchia di leopardo, per lo più; a salti improvvisi, a volte; ma sempre più spesso in contesti conflittuali, e fronteggiando rischi crescenti. Il "soggetto politico" di cui si è discusso - senza dirlo - nel recente convegno di Napoli sui beni comuni è parte di questo percorso, i cui pilastri mi sembrano questi: **1.** La conversione ecologica è un processo di riterritorializzazione, cioè di riavvicinamento fisico ("km0") e organizzativo (riduzione dell'intermediazione affidata solo al mercato) tra produzione e consumo: processo graduale, a macchia di leopardo e, ovviamente, mai integrale. Per questo un ruolo centrale lo giocano l'impegno, i saperi e soprattutto i rapporti diretti della cittadinanza attiva, le sue associazioni, le imprese e l'imprenditoria locale effettiva o potenziale e, come punto di agglutinazione, i governi del territorio: cioè i municipi e le loro reti, riqualificati da nuove forme di democrazia partecipativa. Le caratteristiche di questa transizione è il passaggio, ovunque tecnicamente possibile, dal gigantismo delle strutture proprie dell'economia fondata sui combustibili fossili alle dimensioni ridotte, alla diffusione, alla differenziazione e all'interconnessione degli impianti, delle imprese e degli agglomerati urbani rese possibili dal ricorso alle fonti rinnovabili, all'efficienza energetica, a un'agricoltura e a una gestione delle risorse (e dei rifiuti), dei suoli, del territorio e della mobilità condivise e sostenibili. **2.** Per operare in questa direzione è essenziale che i governi del territorio possano disporre di "bracci operativi" con cui promuovere i propri obiettivi. Questi "bracci operativi" sono i servizi pubblici, restituiti, come disposto dal referendum del 12 giugno, a un controllo congiunto degli enti locali e della cittadinanza, cioè sottratti al diktat della privatizzazione. Per questo le risorse destinate alla conversione ecologica - cioè, tutte quelle non necessarie a sostenere i compiti di una suppleanza centralizzata, nell'ambito di un approccio fondato su una vera sussidiarietà - dovrebbero essere restituite agli enti locali e sottoposte ad adeguati controlli, non solo di legalità, ma soprattutto ad opera della cittadinanza attiva. Nell'immediato è decisivo che vengano sottratti ai vincoli del patto di stabilità gli investimenti destinati al welfare municipale e alle conversioni produttive. Il debito pregresso contratto dalle amministrazioni locali, o dalle Spa che rientrano nel perimetro dei servizi locali del cui controllo deve riappropriarsi il governo del territorio, come il debito pubblico dello Stato nazionale dovranno essere ridimensionati, in forma contrattata, in misura sufficiente a non essere di ostacolo alla conversione produttiva. Le responsabilità di un rifiuto di questa negoziazione ricadono su chi la respinge, ma vanno studiate e predisposte fin da ora tutte le misure per attenuarne le conseguenze sulla cittadinanza. D'altronde è impensabile che si possa uscire dal caos in cui il liberismo ha precipitato l'economia del pianeta senza un radicale ridimensionamento della bolla finanziaria che sovrasta l'economia mondiale. Quali che ne siano le conseguenze. **3.** Il

terzo pilastro è l'arresto del consumo di suolo: le nostre città e tutti i centri abitati, di qualsiasi dimensione, sono già sufficientemente costruiti per soddisfare con le strutture esistenti o con il recupero dei suoli occupati da strutture inutilizzabili, tutte le esigenze di abitazioni, di attività produttive e commerciali, di socialità e di promozione della cultura e del benessere di cui una comunità ha bisogno. Se queste strutture e questi suoli non vengono resi disponibili dal vincolo che lega il bene al suo proprietario occorre procedere con una politica di espropri e rivendicare una legislazione che la renda praticabile. Se si vuole combattere la rendita che, come sostengono tutti gli economisti liberisti, abbatte la produttività, ecco un buon punto da cui cominciare. **4.** Il suolo urbano libero da costruzioni e quello periurbano possono essere valorizzati da un grande progetto di integrazione tra città e campagna, tra agricoltura e agglomerati residenziali. Un'integrazione che è stata il pilastro delle civiltà di tutto il mondo prima dell'avvento della globalizzazione che ha preteso - grazie al basso costo del trasporto reso possibile dall'abuso dei combustibili fossili - di fare dell'agricoltura di tutto il pianeta il "contado" dei centri urbani, con il degrado progressivo sia degli uni che dell'altra. Le municipalità hanno molti strumenti (alcuni a costo zero) per promuovere una riconversione di questo rapporto: orti urbani, disseminazione dei Gas, farmer's markets, mense scolastiche e aziendali, marchi di qualità ecologica per la distribuzione, gestione dei mercati ortofrutticoli: quanto basterebbe per cambiare l'assetto dell'agricoltura periurbana e per ri-orientare l'alimentazione della cittadinanza con filiere corte. **5.** La mobilità sostenibile (attraverso l'integrazione intermodale tra trasporto di linea e mobilità flessibile: car-pooling, car-sharing, trasporto a domanda e city-logic per le merci) e la riconversione energetica (attraverso la diffusione degli impianti alimentati da fonti rinnovabili e la promozione dell'efficienza nelle abitazioni, nelle imprese e nei servizi) costituiscono gli ambiti fondamentali per sostenere le imprese e l'occupazione in molte delle fabbriche oggi condannate alla chiusura. La riterritorializzazione delle attività in funzione della domanda creata dalla conversione ecologica è una vera politica industriale che può salvaguardare e promuovere occupazione, know-how e potenzialità produttive in settori quali la fabbricazione di mezzi di trasporto, di impianti energetici, di materiali per l'edilizia ecosostenibile, di macchinari e apparecchiature a basso consumo. Crea domanda vera perché risponde alle necessità degli abitanti di un territorio, ma richiede condivisione e può essere sostenuta solo attraverso rapporti diretti tra produttori ed enti locali. (ha fatto qualcosa di analogo la Volkswagen producendo impianti di microgenerazione piazzati direttamente in case e imprese attraverso un accordo con una società di distribuzione dell'energia. Lo possono fare i comuni italiani senza alcuna violazione delle norme sulla concorrenza). **6.** La conversione ecologica è innanzitutto una rivoluzione culturale che ha bisogno di processi di elaborazione pubblici e condivisi e di sedi dove svilupparli. La cultura non può essere solo un passaporto per l'accesso al lavoro o uno sfogo dopolavoristico. Può e deve tornare a essere l'ambito di una riflessione sul senso della propria esistenza, della convivenza civile, della riconquista di un rapporto sostenibile con l'ambiente: tutte condizioni indispensabili di una adesione convinta alla conversione ecologica. Questa riflessione ha bisogno di sedi, di strumenti, di promotori, di risorse: nelle scuole e nell'università, nell'educazione permanente, nelle istituzioni della ricerca, nel tessuto urbano, nei mezzi di informazione, sulla rete.

Il libro, visto dall'esterno – Alberto Lecaldano

Parlare di copertine di libri in questo momento di crisi e di profonde trasformazioni tecnologiche per l'editoria sembra essere un'attività diffusa e confusa. Farlo seguendo un filo logico è praticamente impossibile. Giudizi estetici sono inopportuni. Un modo ragionevole è verificare la coerenza tra il progetto culturale dell'editore e l'immagine della copertina ma nelle librerie i ripiani zeppi di pile di aspiranti accattivanti best seller ci dicono a colpo d'occhio che il progetto principale dell'editoria è quello di vendere i libri. La copertina è packaging e come tale appartiene a una strategia di marketing: dunque non deve essere coerente a un progetto culturale ma fare parte di un mix che si spera possa portare il libro nei primi posti delle classifiche di vendita. Manca spesso negli editori un progetto culturale di riferimento, e ai grafici che in molti casi sono soprattutto attenti all'apparenza e/o al loro ego (usando una nota espressione di Roberto Calasso) non resta che provare e proporre soluzioni formali seducenti. La copertina concorre alla generale cacofonia. **Pagine bianche.** Nella piccola libreria all'incrocio qui vicino, sul banco delle novità che aspirano a diventare best seller, dal magma uniforme e indistinguibile di Mondadori, Ponte alle Grazie, Neri Pozza, Fazi, Newton Compton, Longanesi emerge Sandro Veronesi, Baci Scagliati Altrove, Fandango Libri 2011, progetto grafico di Federico Mauro. Sulla copertina bianca solo testo in nero e il marchio dell'editore in rosso e nero. La font richiama quella delle macchine da scrivere, forse l'American Typewriter disegnata da Joel Kaden e Tony Stan nel 1974, i testi, autore e titolo, sono piuttosto neri e serrati e il nero è esaltato dalla leggera ombra del rilievo. Sembrerebbe una copertina senza immagini che evita di suggerire alcunché sul contenuto del libro e si limita all'enunciazione delle informazioni fondamentali, ma non è così: la scelta della font, il kerning stretto della composizione, il rilievo, il tipo di goffratura del cartoncino sono cosa diversa dalla asciutta informazione di un frontespizio. Federico Mauro, art director di Fandango: «Questa immagine dei fogli scritti a macchina è venuta fuori nel modo più semplice e spontaneo possibile. L'ho fatta di getto: un intervento a 'gamba tesa'. Mi piaceva suggerire un concetto di 'manualità', realizzare un raccordo visivo ma anche più complessivo... tattile. La carta ricorda la porosità dei fogli dattiloscritti. Il carattere ha un effetto pulito ma a ben guardare presenta anche delle sbavature come di inchiostro fresco e le scritte sono 'punzonate' con un effetto 'rilievo' a simulare proprio la 'battitura' del foglio a macchina. Anche la stessa fascetta che circonda il libro ricorda il 'nastro' d'inchiostro delle macchine da scrivere». L'idea della pagina bianca è alla base anche della campagna virale realizzata per il libro: «Abbiamo iniziato a far circolare delle immagini che erano sostanzialmente delle pagine bianche porose con delle frasi scritte a macchina tratte dai racconti del libro. Gli utenti commentavano e condividevano le frasi senza sapere di che libro si trattasse e di quale autore. Poi abbiamo utilizzato la stessa tecnica per mostrare titolo e nome dell'autore. A quel punto, scritta a macchina, si è palesata anche la copertina del romanzo». Una copertina che non evita suggestioni ma nella quale la scrittura è al centro delle cose. **Le annotazioni di Pamuk.** Alla ricerca della copertina più bella per Il silenzio dell'onda, di Gianrico Carofiglio, Rizzoli ha organizzato un concorso internazionale tra grafici. Vincitrice Francesca Leoneschi dello studio the World of DOT. Sul libro, edito nella collana La

scala (la mitica Scala degli anni '60 nata con le copertine telate rigide di Mario Dagrada), un'onda. Qualcosa ci ricorda la quinta delle Nove annotazioni sulle copertine dei libri in Altri colori (Einaudi, 2008), dove Orhan Pamuk dice: «Il grafico che progetta rossa e nera la copertina del Rosso e il nero... un castello sul Castello non dà certo l'impressione di voler rispettare il testo: suggerisce semmai quella di non averlo letto». Asserzione discutibile, come altre di quell'elenco. Un oggetto, un segno semplice può essere molto utile per ricordare un libro, come dice lo stesso Pamuk nella seconda annotazione: «Tutte le nostre grandi letture finiscono per confondersi nei nostri ricordi con le copertine dei libri». Thomas Bernhard (1931-1989) è pubblicato in Italia da Adelphi nella ben nota elegante classica veste con immagini, scelte accuratamente, centrate e incorniciate su superfici opache, colori discreti (salvo rare eccezioni, ad esempio il rosa shocking per Alan Bennett), ricordano pareti borghesi con un quadro al centro. Una veste così classica e tradizionale suggerirebbe che siamo di fronte a un autore classico, un tranquillo autore borghese, e lascio ai letterati il compito di dire se Bernhard lo sia. Ma l'immagine delle edizioni Adelphi costante e pressoché uniforme a scale diverse nelle diverse collane è quella, ed è tra le poche che corrispondono a un progetto e a una firma, quella del suo presidente, Roberto Calasso, che per i lettori è garante delle scelte. A quanto racconta Calasso, Bernhard sembra aver gradito l'impianto tipografico di Adelphi, sia della copertina sia degli interni, tanto da suggerirlo, poche settimane prima della sua morte, come modello al suo editore austriaco Residenz. Eravamo però nel 1989 e l'immagine Adelphi è ancora precedente. Dura dal 1965, oggi quasi mezzo secolo. Random House ha pubblicato Bernhard nella collana Vintage International in una serie progettata da Eva Brandstötter, una grafica di origine austriaca che vive a New York. Ecco cosa ha risposto alle mie domande: «Bernhard è una figura controversa. Ho progettato a partire dal 2006 l'intera serie di 11 volumi. Per la copertina mi sono ispirata alla tipografia del Werkstätte e dell'espressionismo tedesco. Pensando ai vecchi caratteri in legno per manifesti ho progettato una font in due stili, una per i titoli e l'altra per le altre informazioni. Bernhard ha sempre voluto evocare una certa tensione che ho cercato di ricostruire creando angoli acuti e asimmetrie in ogni lettera e nei loro rapporti, nella parola e nella frase. Ho poggiato i testi su piani diversi dando alle composizioni uno strano senso di prospettiva. Niente di tranquillo e rassicurante. Proprio come i caratteri dei personaggi». **Opportunità digitali.** D'altra parte progettare una gabbia o griglia tipografica e inserire un'immagine diversa per ogni titolo è più o meno quello che anche oggi propongono molti grafici e fanno molti editori. Leggendaria e ben nota la gabbia di Robert Marber scelta da Germano Facetti nel 1962 (sempre mezzo secolo fa) per la collana Crime della Penguin. Gabbie e modalità di definizione dell'identità interessanti per l'editore canadese Les Allusifs. Copertine progettate, dalla nascita della casa editrice nel 2001 e fino al 2007, da Lyne Lefebvre evitando schemi rigidi. Ne sono elementi fondamentali un cerchio e il trattamento delle foto di Serge Clement alle quali vengono sottratti i mezzi toni. I colori e la geometria dell'insieme rinviano chiaramente alla grafica costruttivista. L'ispirazione e gli elementi di base restano simili ma in composizioni ancora più libere nel lavoro poi fatto dallo studio Paprika e dall'illustratore Alain Pilon. Per la collana dei gialli, progettata da Paprika, l'editore ha sentito l'esigenza di una comunicazione più diretta pressoché inequivocabile arricchendo le composizioni tipografiche della copertina con macchie di sangue variamente composte. Ed eccoci al digitale: «...con la terra che trema sotto di loro, non è strano che gli editori, un piede nel passato traballante e l'altro in cerca di un terreno solido in un futuro incerto, esitino a cogliere l'opportunità che la digitalizzazione gli offre per ripristinare, espandere e promuovere il loro catalogo verso un mercato globale decentralizzato. Le nuove tecnologie, comunque, non chiedono il permesso. Sono, per usare l'infazionata definizione di Schumpeter, dirompenti e non negoziabili quanto un terremoto... questa tecnologia che offre un ampio mercato multilingua, una scelta praticamente illimitata di titoli, spodesterà il sistema gutenberghiano con o senza la partecipazione dei suoi esecutori attuali». Così, dal sito di «Critica sociale», Jason Epstein che in verità si riferisce soprattutto al print on demand e al sistema Espresso Book Machine. Le sue considerazioni sono buone anche per gli ebook e sono più che allarmanti per «l'affettato mondo dell'editoria che ha già i nervi a fior di pelle» come dice ancora Jason Epstein, non certo io che non potrei permetterlo. **Verso il frontespizio.** Limitiamoci però al nostro tema e parliamo di ebook e copertine. A Marco Ghezzi, uno dei fondatori di Book Republic fra le principali librerie on line italiane, chiedo se le copertine servono ancora: «Certo servono ancora ad attrarre il lettore, come nelle librerie reali, ma servono molto meno perché la copertina di un ebook è molto spesso ridotta a dimensioni così piccole da non consentire grandi elaborazioni grafiche. Per questo molti editori digitali hanno scelto la strada di copertine semplici con campiture piene e lettering ampio, perché la maggioranza dei lettori usa dispositivi a inchiostro elettronico la cui tecnologia prevede solo 16 toni di grigio e la scelta del colore delle campiture per il fondo dove poggia il testo è molto delicata, certe tonalità per la ridotta disponibilità di toni del grigio non vengono rappresentate o si confondono». Resta l'importanza della copertina per le pagine di presentazione e vendita dei libri sui siti delle librerie on line ma lì, più che in una libreria tradizionale, hanno ancora più importanza altri elementi di comunicazione curati spesso dallo stesso libraio: banner, composizione complessiva, facilità di accesso, proposte economiche, sconti, aggiornamenti. «Una volta acquistato l'ebook le copertine su molti dispositivi vengono sistemate su una specie di scaffale. Un modo intuitivo per il lettore 'di organizzare' la propria libreria digitale». Sono disposte di piatto e non di costa come in tutte le librerie nelle nostre case e così l'attenzione con la quale molti editori e grafici curano i dorsi dei propri libri risulta, perlomeno per la loro utilizzazione su ebook, superflua. Ma vediamo un po' anche quale è il destino negli ebook di altri elementi che spesso definiscono in modo inequivocabile l'identità dell'editore, e cioè la font e la composizione tipografica degli interni. Che fine fanno, per fare un esempio, il mitico Garamond di Einaudi o il Baskerville di Adelphi? «Purtroppo» dice ancora Marco Ghezzi «al momento non c'è la certezza di poter controllare il risultato tipografico dei propri ebook. Infatti se diversi device consentono di 'embeddare' le font con cui è stato composto il libro, non c'è la certezza che esse vengano usate, che vengano rispettate le indicazioni di crenatura e interlinea e così via. Temo che il carattere tipografico, almeno nel prossimo futuro, perderà l'importanza che ha rivestito per molti anni per gli editori (e i lettori). Forse la prossima ondata di device, migliorando la qualità del software e dello schermo consentirà di riportare in primo piano l'importanza della font. Non va però dimenticato che il lettore digitale ha la possibilità di modificare liberamente le caratteristiche del testo, aumentando corpo e interlinea, cambiando la font e intervenendo sulla luminosità. Il

contenuto, negli ebook, ha decisamente il sopravvento sulla forma». **Millerighe in allegato.** Torniamo ai libri, al loro profumo, alla carta, al cartoncino, agli inchiostri, piaceri feticistici che comunque nel 2011, secondo l'Istat, hanno affascinato 723.000 lettori in meno, e torniamo all'idea che l'immagine di un libro debba corrispondere a un progetto editoriale e dunque presumibilmente culturale. Tra le poche iniziative editoriali che rispondono necessariamente a questo requisito fondamentale ci sono le collane allegate ai quotidiani. Piccoli volumi di narrativa molto economici sono usciti con «il Sole 24 Ore», il «Corriere della sera», «la Repubblica». I loro programmi sono chiari e altrettanto chiara e incisiva è la loro veste grafica, che non avendo la necessità di gareggiare nel bailamme di una libreria può concedersi soluzioni originali e sofisticate. Francesca Leoneschi di the World of DOT firma la collana per il «Corriere della sera» (racconti italiani inediti): i cartoncini millerighe ricordano una carta fatta a mano, stampa con un solo colore intenso, autore, titolo e editore in negativo in corpo 20 - sarebbe piccolo in una libreria - e, nello spazio rimanente, scavato con un punzone, l'incipit in un blocchetto di testo maiuscolo in un carattere lineare, il Leitura Sans del portoghese Dino dos Santos. Isabella Maoloni per la collana della «Repubblica» (grandi della narrativa introdotti da scrittori) utilizza per tutti i volumi lo stesso impianto. Al centro, in alto, un campo rettangolare - che assomiglia all'etichetta di un vecchio quaderno e che grazie a un passaggio di serigrafia lucida trasparente si stacca dal fondo plastificato opaco - contiene il titolo, gli autori del testo e dell'introduzione, sul resto della copertina una texture in un colore diverso per ciascun volume. La composizione nella quale variano in modo sapiente i pieni e retinati su strisce bianche o di colore pieno e retinato dà all'intera raccolta una grande varietà, quasi un esercizio di basic design. Marco Pennisi è l'autore dell'impianto di copertina dei Racconti d'Autore che escono allegati al «Sole 24 Ore» della domenica, un cartoncino opaco e vellutato, piacevole al tatto, dove i testi essenziali si poggiano sulle grandi immagini fotografiche lungo un allineamento verticale nel quale solo il titolo scorre a cercare il maggior contrasto con lo sfondo, il colore della fascia verticale in costa, del dorso e delle bandelle è sempre il medesimo grigio. Riferimento imprescindibile per gli allegati ai quotidiani restano i libri usciti con «l'Unità» dal 1992 al 1997 con il progetto grafico di Giovanni Lussu che ha raccontato l'esperienza in Libri quotidiani, Stampa Alternativa & Graffiti 2003. **Ancora il bianco.** Bianca è la copertina della piccola serie My Penguin nella quale l'editore dà la possibilità al lettore di disegnare lui la sua copertina. Le etichette con titolo, autore e richiami pubblicitari vanno via togliendo la cellofanatura, il lettore finalmente graphic designer fa la sua opera e la mostra nella galleria che Penguin ha predisposto. Bianca, testi neri, la copertina della Collezione di Poesia di Einaudi. Solo autore, titolo, editore e il testo di una poesia che, separato da un filo nero, occupa lo spazio di un'immagine superflua. Quel filo nero che secondo la testimonianza di Roberto Cerati fu tracciato da Munari in una delle leggendarie riunioni del mercoledì. Suggestive, candide soluzioni radicali. Variegata, labirintica e inestricabile questione, quella delle copertine dei libri.

Ricette di editoria - Alberto Lecaldano

La fattura dei libri è questione di cucina e questa modalità di continua ebollizione e trasformazione viene fuori a ogni passo. Perciò in questa pagina ho insistito su alcuni degli ingredienti come la carta e il cartoncino, la font, il kerning, i sistemi di plastificazione e verniciatura. È questione di cucina. Una precisazione di Giovanni Lussu nel colophon di Libri quotidiani ci dà bene il senso del lavoro: «Copertine e interni sono tutti riprodotti da file originari» dice Lussu a proposito delle riproduzioni dei piccoli libri dell'«Unità» contenute nel libro. «È quindi possibile, data la natura talvolta convulsa delle originarie procedure di lavoro e quella spesso caotica di quelle di archiviazione, che in qualche caso non corrispondano perfettamente alle versioni effettivamente stampate». Come dire: va a sapere cosa è stato effettivamente impiattato e perché. Insomma materia magmatica e pragmatica (per fortuna): metti questo carattere, un po' più grande, un po' più piccolo, un po' più su, un po' più giù, aggiungi un po' di magenta, togli un po' di giallo. Il recente Fare i libri. Dieci anni di grafica in casa editrice, minimum fax 2011, curato da Riccardo Falcinelli racconta in un'opera corale la storia di dieci anni di minimum fax con particolare attenzione alla fattura materiale dei libri. Ai racconti dello stesso Falcinelli, il grafico di minimum fax, di Daniele Di Gennaro e Marco Cassini, editori, di Martina Testa, direttore editoriale, Dario Matrone, caporedattore, Alessandro Grazioli, ufficio stampa, si intreccia la puntuale narrazione visiva delle tante collane della casa editrice. Un racconto ricco di informazioni con i riferimenti visivi, le prove e i ripensamenti, i progetti accantonati. Ma anche utili nozioni per la progettazione grafica e la realizzazione di un libro. Sono tanti a lavorare nella cucina di un libro e così in copertina un grande volume/Gulliver è circondato da tanti operai lillipuziani nel cantiere dove si allestisce la grande opera. In un altro libro, Guardare Pensare Progettare. Neuroscienze per il design, Stampa Alternativa & Graffiti 2011, Falcinelli dà un senso più alto a tutta questa cucina. Il testo, un notevole contributo alla consapevolezza delle modalità attraverso le quali il nostro cervello apprende e costruisce le informazioni visive, è il modo più ragionevole per arginare le diffuse manie collettive che riducono tutto a misteriosi processi creativi. Ancora due libri recenti di cucina editoriale: il primo Pazzi scatenati di Federico Di Vita, Effequ 2011, ricostruisce bene gli aspetti economici e gli stentati esercizi di equilibrio per la sopravvivenza della piccola e media editoria. Una bella intervista allo stampatore di riferimento degli editori indipendenti a Roma, Roberto Iacobelli, ne racconta la storia. A Iacobelli va tra l'altro il merito della stampa accurata del volume Fare i libri di minimum fax. Il secondo è I ferri dell'editore di Sandro Ferri, edizioni e/o 2011. Il progetto, la storia e alcune avventure del lavoro suo e della moglie Sandra Ozzola per e/o. Anche qui un bel racconto con molti protagonisti: autori, traduttori, redattori ma stranamente senza grafici, sebbene a e/o ne collaborino di bravi come Sergio Vezzali e Emanuele Ragnisco di Mekkanografici.

Come è nata la griglia di Marber

Nello spazio qui sopra è riprodotta la «griglia di Marber». Ecco come è nata, nelle parole di Phil Baines, autore di «Penguin by Design. A Cover Story 1936-2005» (Penguin/Allen Lane, 2005; testo tradotto per «Progetto grafico», n. 7, gennaio 2006): «Nel 1962 Germano Facetti, art director della Penguin, commissionò a tre designer il progetto di una nuova griglia per le copertine della collana Crime: dovevano prevedere un'area per le illustrazioni o per la grafica pur

mantenendo una chiara e forte impronta tipografica. Fu scelta la soluzione di Robert Marber, che cominciò a illustrare una sessantina di titoli della serie, mentre i restanti furono affidati dallo stesso Facetti ad altri progettisti. Una serie di linee orizzontali separavano il nome e il marchio dell'editore dal titolo e dal nome dell'autore. Il carattere utilizzato fu Intertype Standard, una variante del Bertold's Akzidenz Grotesk, che richiamava molto la grafica svizzera. Marber usò questo carattere per molti anni preferendo le curve e i pesi a quelli dell'Helvetica, che stava cominciando a diffondersi in Inghilterra proprio quegli anni».

Dal seggiolone alla tv, la vita cambia canale – Alessandro Gagliardo*

Mia madre mi ricorda che a partire dai sette/otto mesi di vita bastava piazzarmi col seggiolone davanti al televisore per rendermi quieto e immobile per qualche ora. Era l'84 e condividevo l'avvio della mia esistenza con l'ascesa della televisione commerciale. Sulla Rai Raffaella Carrà rispondeva al telefono a qualche milione di italiani e ci giocava coi fagioli, Gigi Sabani su Italia 1 ripeteva: «Apriti Sesamo!» per fare uscire da una quinta un aspirapolvere cui dare un prezzo, mentre al bar, la mattina, migliaia di persone volevano il caffè che più lo mandi giù e più ti tira su. A cinque anni diventai un caso della domenica in famiglia. La sera prima guardavo la televisione con mio padre che si addormentò al finire dei programmi di prima serata. Entrai in possesso per la prima volta del telecomando acquisendo una coscienza primordiale sul valore della libera scelta. Capitali su una sfavillante Italia 7, dove un robusto Umberto Smaila, dentro un finto casinò, faceva da cicerone ai suoi concorrenti che potevano spogliarsi per racimolare denaro da giocare. Assistetti imperterrito a tutti gli strip delle Ragazze Cin Cin. Mio padre si risvegliò quando già scorrevano i titoli sull'ultimo stacchetto. Mi disse: «Cambia canale!» E io: «Aspettiamo che si rivestano!». Rise e ne risero l'indomani tutti quanti. In effetti quelle ragazze non si sarebbero mai più vestite. A otto anni, arrivò il secondo apparecchio catodico in casa e fu piazzato in camera mia e di mio fratello più piccolo. Ci addormentavamo quasi sempre a schermo acceso e il sonno calava sulle repliche di cartoni animati giapponesi trasmessi da televisioni regionali. Una volta mi capitò di svegliarmi durante la notte nel bel mezzo di un porno senza censure. Guardai una decina di minuti e scoppiai a piangere. Ero impreparato a vedere donne che mangiavano uomini con addosso un solo paio di occhiali da sole dentro un vano doccia colmo di schiuma. Andai subito a coricarmi con mio fratello che non capì, gli dissi soltanto «Gesù non vuole» (evidentemente la catechesi e la formazione cattolica costituivano una qualche sorta di filtro spontaneo a quelle immagini). L'indomani ero terrorizzato, sentivo di aver commesso qualcosa. Quando tentai di spiegarlo a mia madre, mi disse subito: «Va a dirlo a tuo padre, ha voluto mettervi lui la televisione in camera». Mio padre non seppe che dirmi, non aveva prospettato una tale possibilità, ricordo una risata imbarazzata e un «non preoccuparti, passerà». Fu sufficiente, rimossi dopo qualche giorno. Dal '90 iniziò la saga dei morti ammazzati, durata diversi anni. La serie della Piovra ci riuniva tutti sul divano a seguire le vicende del commissario Cattani, mia madre mi stringeva il polso quando le scene iniziavano a farsi più tese e di lì a poco sarebbe scattata la sparatoria che avrebbe inevitabilmente crivellato di colpi qualche cristiano. Quel suo farsi coraggio sul mio braccio mi faceva sentire più grande e assistevo (a rallentatore) alla morte caricarsi dell'enfasi di ogni bossolo e schizzo di sangue. Televideoinn, l'emittente locale che raccontava la cronaca del mio paese, aveva aperto i battenti nel 1989 in un periodo in cui Paternò, Biancavilla e Adrano erano considerati il triangolo della morte. Decine di cadaveri alla settimana, morti ammazzati o stroncati da overdose. A quei tempi la televisione trasmetteva le immagini dei corpi senza alcun pudore, senza alcun ritegno, senza alcuna copertura, corpi bagnati di rosso in pose scomposte per strada. Avevo nove anni quando avvenne la strage di Capaci. Tornai a casa e trovai la televisione accesa e un silenzio luttuoso. Provai a chiedere ma mi fu fatto cenno di stare in silenzio. Scorgendo la televisione vidi una scena che mi provocò una paura immediata: un uomo, un adulto, sul luogo della strage, piangeva. Mi scosse. Chiesi a mio padre di spegnere la tv o cambiare canale e per la prima volta mi rispose seccamente di no. Le due televisioni in casa erano adesso sistemate una in cucina e l'altra in sala da pranzo, entrambe fecero il coro alla stessa tragedia, per tutto il giorno e per quelli a venire. Un salto di una decina d'anni capovolge la mia posizione da spettatore a operatore del piccolo schermo. La nazione si confrontava con la seconda edizione del Grande Fratello. Una Maria De Filippi all'apice insieme a Amici, Uomini e Donne sparsi in tutta Italia riusciva a coltivare il germe egemone del modello italiano neo-giovane, della donna neo-emancipata. Tutta una nuova ormonalità! Le pubblicità progresso degli infettati d'Aids circondati da un outline viola non si sarebbero più viste, scomparse insieme ai professori di una volta che alzavano i preservativi in aula per sentirsi rispondere da classi promiscue «è mio, è mio, è mio», gli anni '90 non c'erano più, la Rai, vecchia rinunciataria, prendeva appunti da Canale 5, Costantino stava per salire al trono e un mio amico d'infanzia fu il primo imbecille che potetti vedere col petto depilato. Televideoinn aveva nel frattempo cambiato diverse gestioni e per una di queste fui assunto come regista. L'incapacità amministrativa dei nuovi editori e la mancanza di un'economia minima necessaria, mi permetteva un'autonomia eccezionale. Una notte prese a piovere copiosamente e senza tuoni. Trovai quella pioggia estremamente delicata, sollevai le persiane dello studio di ripresa puntai le telecamere verso l'esterno e mandai in onda. Qualche mese dopo nel tentativo di aggraziarsi le simpatie di un discutibile imprenditore, la proprietà impose alla redazione una trasmissione fatta ad hoc per lui. La cosa in sé è un classico delle emittenti private, l'unico problema consisteva nel fatto che quel personaggio era appena uscito dal carcere per il reato di associazione a delinquere di stampo mafioso. Ci furono alcune battaglie per evitare che la trasmissione avesse luogo, sin quando non decidemmo di aderire alla pregevole iniziativa a nostro modo. La sera della diretta ci sistemammo ognuno al proprio posto, due operatori in studio e uno in regia. Fu surreale. Un sabotaggio. Per tutti i 90 minuti i protagonisti della trasmissione furono il rolex dell'ospite, l'aquila ricamata sul suo giubbotto di pelle, il primo piano delle sue labbra, la basetta e la sua acconciatura, le sporcature dei passaggi di camera, i fuori fuoco, le panoramiche interrotte, il vai e vieni del volume. Al suicidio civico dell'emittente avevamo dato la forma di un balbettio vivo grottesco e tragicomico. Naturalmente la rottura fu definitiva. Prima di lasciare la televisione presi un pezzo d'archivio risalente al primo periodo dell'emittente, una trentina di cassette a risarcimento dei pagamenti non percepiti. Quel materiale è oggi il motivo per cui scrivo in queste pagine e il presupposto delle mie ricerche a venire. Per la cronaca: Endemol prossima al fallimento annuncia che il Grande

Fratello è giunto alla sua ultima edizione.

*«Autografia parziale», testo tratto dal catalogo della mostra «Press Play» dove Alessandro Gagliardo è presente come artista.

La Stampa – 2.2.12

Addio alla poetessa della quotidianità – Cesare Martinetti

Un Nobel dettato «non dalla geopolitica ma dall'armonia». Così disse Czeslaw Milosz il 4 ottobre 1996 alla notizia del Nobel per la letteratura a Wislawa Szymborska. In quegli anni la parola Polonia era associata ad altre due: Solidarnosc (come fu per il Nobel a Milosz nel 1980) e/o Karol Wojtyla. Così fu anche - ma per poco e confusamente - per la «sconosciuta» Szymborska, allora considerata per rispetto «illustre», ma anche «imbarazzante» come per altri numerosi Nobel. Ma bastò poco per scoprire dietro quel nome difficile da pronunciare ma dolce e musicale (L'Sz iniziale va letta come una lenta e delicata «Sgiiii...») c'era molta armonia ma niente politica e niente Wojtyla. Pura poesia, appunto, applicata alla vita, in tutte le sue manifestazioni, anche quelle più irrilevanti, fino all'amore e alla morte. Il tutto in versi semplici e colloquiali. «Progetto un mondo, nuova edizione, riveduta: per gli idioti che ridano... per i calvi ché si pettinino, per i sordi ché gli parlino...», scriveva nel 1962. Misteriosa e riluttante a comparire, dopo il Nobel la Szymborska è diventata poetessa di culto anche in Italia. Ai suoi reading assistevano centinaia di fedelissimi lettori. Nata nel 1923 a Kornik è morta ieri sera a Cracovia percorrendo leggera tutta la pesantissima storia della sua Polonia.

Addio alla Wislawa Szymborska poetessa testimone del presente – Mario Baudino

Nel discorso di accettazione per il premio Nobel, Wislawa Szymborska spiegò che cosa intendeva lei per «poeta»; un essere semiclandestino, inafferrabile, e proprio per questo, forse, insostituibile. Il poeta odierno, diceva, «è scettico e diffidente... nei confronti di se stesso. Malvolentieri dichiara in pubblico di essere poeta, quasi se ne vergognasse un po'»: perché non ci sono «professori di poesia», perché «il loro lavoro non è per nulla fotogenico», ma soprattutto perché i poeti posseggono due parolette: «non so». E' morta ieri a Cracovia, a 88 anni. Era nata nel 1923 a Kornik, cittadina vicino a Poznan, e ha trascorso una lunga vita lontano dai riflettori. Sostanzialmente, scrivendo poesie. Minuta, i capelli candidi, il volto aguzzo e sorridente, l'abbiamo vista qualche volta in Italia, per esempio alla Fiera del libro di Torino. Non amava particolarmente i discorsi in pubblico. La sua vita è stata forgiata dalle iniziali speranze per il comunismo alle precoci disillusioni, vivendo di nulla, per esempio di rubriche su un giornale che l'aveva licenziata quando lei stracciò la tessera del partito, standosene il più possibile appartata e riuscendo tuttavia a pubblicare le sue raccolte di versi. La sua non è una battaglia politica in senso stretto, nell'Europa dell'Est prima dell'89. E' semmai una testimonianza. Appartiene alla generazione dell'esilio interno, come il praghese Holan o l'ungherese Kertész. Quando nel '96 ha ricevuto il Nobel, ha distribuito in aiuti e beneficenza il premio in denaro e da Cracovia si è trasferita a Zakopane, per difendersi dalla notorietà. In quel momento era già tradotta nelle principali lingue, anche in Italia da Scheiwiller, ma non era affatto nota. La prima volta in cui il suo nome era risuonato in Italia risale però al 1988, quando, ancora a Torino, un altro Nobel, il poeta russo esiliato in America Josif Brodskij, parlò di lei come di una delle grandi voci poetiche del Novecento non soltanto polacco (in Russia l'aveva tradotta l'Achmatova nel 1966). Poi la pubblicazione della raccolta Vista con granello di sabbia per Adelphi l'ha fatta diventare anche da noi un autore molto amato. La sua poesia, in apparenza semplicissima, è in realtà insidiosa, niente affatto tranquillizzante. Antiplatonica, non crede in un mondo immutabile delle idee, anzi ad ogni verso ne svela l'inganno. La nostra esistenza, scrive, «è benvenuto e addio in un solo sguardo»: ci salva la meraviglia davanti alla realtà, il poter dire «tutto è mio, niente mi appartiene». Nel passaggio stretto della vita c'è una possibilità: la bellezza che va oltre il male, oltre la fine - ingiusta - della vita stessa. Sempre nel discorso del Nobel, aveva evocato l'intero universo, con le sue distanze abissali, le stelle infinitamente lontane, i pianeti «già morti o ancora morti», per ricordare che «il nostro stupore esiste per se stesso e non deriva da alcun paragone con alcunché, e poi perché il mondo, qualunque cosa ne pensiamo, questo smisurato mondo è stupefacente». Si è parlato per lei di una sorta di «addomesticamento della morte». Una delle sue metafore preferite è quella delle nuvole, eternamente mutevoli e imprevedibili. «Non c'è vita/ che possa essere immortale/ se non per un momento». Parla del presente, tutto il resto è ipotesi, ricostruita dal passato o proiettata sul futuro. E lo fa con una dolcezza ironica. La sua poesia «post-ideologica» ci parla dello stupore: il mondo non è affatto ovvio, si tratta di vedere i «miracoli», soprattutto quelli «alla buona», in base ai quali, per esempio, «le mucche sono mucche» e la frutta matura nel frutteto. Tra i suoi ammiratori il regista turco (e italiano) Ferzan Ozpetek ha raccontato una volta come il primo incontro con i suoi versi corrispose anche, magicamente, all'anteprima del suo film d'esordio, Il bagno turco «Quello che la Szymborska vuole salvare dal diluvio - dice il suo traduttore Piero Marchesani - non sono le grandi cose o i paroloni, ma «chiaroscuri e semitoni/ capricci, ornamenti e dettagli/ stupide eccezioni/ segni dimenticati innumerevoli varianti del grigio/ gioco per il gioco/ e lacrima del riso». La sua tranquilla e sorridente sapienza stoica può stare in un solo verso: «Tutto è mio, niente mi appartiene».

Perché non possiamo non dirci occidentali – Gianni Riotta

Nell'era del web e dei talk show tv i commentatori si dividono in tribù, «con il volto coperto da colori di guerra», come diceva il presidente Barack Obama quando ancora si illudeva di introdurre «razionalità» nella politica Usa. Pro Berlusconi e anti Berlusconi, filo Monti e anti Monti, pro Tav e anti articolo 18, anti Tav e pro articolo 18, filo e anti Islam, Occidente, America, fast e slow food, globalizzazione, web, religione e, infine, la tribù «tardo Nanni Moretti», narcisi opportunisti, «Mi si nota di più se dico che Schettino è un eroe e De Falco un gaglioffo, o viceversa?». E poi ci sono, pochi e discreti, analisti e filosofi come Gian Enrico Rusconi: leggere il suo nuovo saggio, Cosa resta dell'Occidente

(Laterza, pp. 190, 19) è esercizio di umile, ma orgogliosa, fede nell'uso della ragione, analizzare la realtà a partire da fatti e teorie, misurandole non contro i nostri smisurati ego, voglie, ubbie, fanatiche ambizioni ideologiche, ma contro le loro conseguenze dirette e strategiche, che amiamo o detestiamo. In un mondo che, nell'accademia come nei blog populistici, si dedica a una cernita minuziosa di «fatti» e «teorie» che «provano» il proprio punto di vista, rigettando nella calunnia la contraddizione, Rusconi - firma familiare ai lettori della Stampa - si incaponisce a cercare ogni elemento che indebolisca il suo punto di vista, per esaminarlo e discuterlo con equanimità. È nel metodo usato, dove studioso e editorialista si fondono secondo il precetto di Gramsci che vedeva nel giornalismo l'evoluzione da Hegel a Marx, il valore profondo di queste pagine. Il lettore non troverà «conclusioni», solo poche righe di sommario: «... per l'uomo vale quel complesso specifico di costrizioni e opportunità, di cogenze e di chances che solo in ultima istanza sono governate o governabili da quella che chiamiamo libertà. È una concezione controfattuale e minimalista di libertà, ma del tutto congruente con l'idea di razionalità radicata nell'Occidente che ci ha accompagnato nelle nostre riflessioni». Come Walter Benjamin in Uomini tedeschi, Rusconi impiega il metodo filosofico che Adorno deprecava, montare la teoria a partire dai materiali della realtà. Nella sardonica partenza Rusconi irride la moda del «post». «Nulla rivela... l'incapacità di definire le caratteristiche del nostro tempo che per noi è il tempo dell'Occidente - quanto l'uso ormai coatto della particella post. Dopo l'irresistibile invasione del post-moderno e della sua narrativa, tutto è diventato post. Post-ideologico, post-secolare, postmetafisico, post-democratico, postcristiano, post-eroico, post-imperiale». Lo svolgimento non potrebbe avere maggiore gravitas: alla ricerca tragica di ciò che «resta dell'Occidente», in filosofia, nella scienza, nella geopolitica, in pace e in guerra, nel nesso con chi Occidente non si sente né vuol farsi e infine con quanti si proclamano nemici mortali del nostro mondo, Rusconi non cela nessun male, la finanza avida, la globalizzazione materialistica, l'accademia cicisbea, un laicismo che declina al nichilismo, ma al tempo stesso non maschera mai i mali esterni a noi, nei Brics o nella umma islamica. Davanti ai saggi sull'Orientalismo e la letteratura post coloniale (rieccoci!) di Said, e alle tesi contrapposte sull'Occidentalismo di Buruma e Margalit, Rusconi mostra con severità come sia impossibile vivisezionare i due mondi. Quando studiosi come il controverso islamista Tariq Ramadan criticano l'Occidente nutrendosi dei suoi modi e luoghi, o quando la nostra Realpolitik, su fino al presidente premio Nobel precoce per la Pace Obama, si misura con la Turchia, ecco che «Noi» e «Loro» siamo network, di poli opposti ma unitario. Proprio la Turchia, islamica e secolare, fa parlare Rusconi di «Occidentalismo» e «Orientalismo» intrecciati in politica: e farebbero bene Merkel e Sarkozy a leggere Cosa resta dell'Occidente prima di svendere quel che resta del rapporto Europa-Turchia al suq dell'intolleranza. E la Bundeskanzlerin potrebbe imparare molto sulla Germania leader in Europa, dal nefasto «romanticismo di ferro» al «Sonderweg», la speciale «via tedesca alla modernità». Occidente è per Rusconi ricerca di razionalità. La ragione può deformarsi in mostruosità, imperialismo e genocidio nazista, che l'autore ci invita a non candeggiare con l'ipocrisia del «non sono la nostra identità», ma a studiare come cellule tumorali del nostro genoma. Ma infine, scrive Rusconi, «non possiamo... congedarci dall'Occidente perché siamo noi l'Occidente, ce lo portiamo dentro, anche nelle narrazioni del suo tramonto o declino che alimentano, da oltre cent'anni, una redditizia letteratura». Capire «l'essenza dell'Occidente» significa - e qui Rusconi è consapevole del post moderno pur non facendosi catturare dalle sue Sirene - narrarla. Citando il sociologo americano Bellah, Rusconi conclude: «Narrare è più che fare letteratura: è il modo in cui capiamo le nostre vite; la narrativa non è irrazionale... ma non può essere derivata dalla sola ragione. La cultura mitica (la narrativa) non è una sottospecie della cultura teoretica, né lo sarà mai. È più antica della cultura teoretica e rimane sino ad oggi una via indispensabile per relazionarsi al mondo». In un saggio dove gli «indignados» e la difficoltà della loro protesta convivono con Zarathustra e Confucio, Rusconi invita il lettore a non cadere nelle trappole degli schemi, Pro/Anti, Pre/Post, Noi/Loro, che pure tentano teorici formidabili da Lewis a Fukuyama e Huntington. La caduta nel nichilismo, che scienza, tecnica, politica e società occidentale rischiano se scambiano la laicità per riduzione del mondo a materialismo e consumismo, è contrastata da Rusconi con una ponderata e non pessimista rivendicazione dei limiti e della potenza della ragione umana, chiave d'Occidente. Portandovi a ragionare di Islam e modernità, scienza e anima, libertà e determinismo biologico, guerra umanitaria e neocolonialismo globalizzante, Rusconi dialoga con Ratzinger e Berlin, il Papa e un filosofo, con fiducia che ragione, fede e storia non siano perdute nel terzo millennio. Senza volere imporre l'Occidente a «valore universale», Rusconi non è però timido nel suggerire che ragione, verità, fede, democrazia, ricerca libera, spiritualità, parte della migliore «essenza occidentale», restino imprescindibili componenti per le civiltà a venire.

La tutela e il peso della memoria – Agnese Moro

Nei giorni scorsi una sorprendente richiesta è stata avanzata al Centro di documentazione Archivio Flamigni di Roma, che raccoglie molte memorie sugli anni del terrorismo e delle stragi. Un ex terrorista che partecipò alla lotta armata negli Anni Settanta ha chiesto, tramite il suo avvocato, di cancellare dall'archivio tutto ciò che riguarda le vicende che lo coinvolsero e per le quali venne condannato e ha scontato la sua pena. Tutto questo apre due importanti filoni di riflessione. Il primo, squisitamente tecnico, riguarda la definizione di regole che consentano di conciliare le fondamentali esigenze di conservazione e di utilizzo di documenti che appartengono alla nostra storia collettiva, con quella del rispetto della privacy. È una questione delicata, che deve essere affrontata congiuntamente dagli archivisti, dagli storici, dagli enti e realtà impegnate nella conservazione di documenti e dal Garante della privacy. Alla luce della normativa vigente e delle esigenze della ricerca sul nostro passato. Ricerca che, ovviamente, è strettamente intrecciata alle concrete vicende degli essere umani che le hanno vissute e agite. È un tema sul tappeto da diverso tempo, del quale la Rete degli archivi per non dimenticare, promossa dall'Archivio Flamigni, si è fatta, in diverse occasioni, promotrice. Ma mi pare che la «richiesta di oblio» debba spingerci anche ad un secondo livello di riflessione. Non tecnico, questa volta, ma piuttosto sociale e umano. Uno dei temi che qualifica la nostra vita democratica, a partire dalla scrittura e dalla promulgazione della Costituzione repubblicana, è quello di una ferma volontà di non escludere nessuno e, anche, di fare di tutto perché chi ha contravvenuto alle regole comuni, anche con gravissimi fatti di sangue, possa, con un percorso doloroso e difficile, ritornare pienamente nella società. Questo significa accettare che le

persone possono cambiare. Magari con l'aiuto dello Stato e della società, così come è avvenuto per tanti che furono protagonisti, di diverso colore, dei cosiddetti «anni di piombo». Cambiare però significa far cadere le catene dell'ideologia e dell'odio, e ritornare uomini e donne. Significa comprendere il male che si è fatto, male che non c'è modo di cancellare né di dimenticare, e i cui effetti dureranno per sempre. Cambiare significa sapersi responsabili fino in fondo di ciò che si è compiuto e desiderare, in ogni modo, di riparare, senza illudersi di cancellare i fatti e le colpe con la loro rimozione. Tante donne e tanti uomini degli anni di piombo, e non solo, hanno scontato molti anni di prigione e di severa limitazione della libertà. Ma, soprattutto, sono cambiati. Malgrado questo, un loro pieno reinserimento non viene accettato. La richiesta di oblio può venire certo dal desiderio, impossibile da realizzare, di cancellare quello che è stato. In questo caso il problema è la difficoltà di chi lo chiede di fare i conti con il proprio passato. Ma se una simile richiesta venisse invece dal disperare di essere accolti, il problema sarebbe nostro, della società tutta. E dovrebbe spingerci ad una attenta riflessione che ci porti da un lato a salvare la memoria e la storia e dall'altro ad accogliere davvero chi è cambiato.

"Malapolvere", quando il benessere fa male – Osvaldo Guerrieri

Torino - Suona dolce «mesotelioma». Ha lo stesso alone musicale di «epitelioma», che troviamo nell'*Uomo dal fiore in bocca* di Pirandello. Nella realtà, queste due parole all'apparenza inoffensive sono terribili, addirittura mortali. Per comprendere la portata del misterioso «mesotelioma» sarà sufficiente assistere a una recita di Malapolvere, esempio di teatro civile che l'attrice e autrice Laura Curino ha tratto dal libro omonimo di Silvana Mossano, giornalista della Stampa: un reportage agghiacciante dal mattatoio silenzioso di Casale Monferrato, ossia dalla città in cui s'installò una cinquantina d'anni fa la Eternit portando benessere e polvere d'amianto. Che cosa abbia provocato l'impalpabile amianto somiglia a un bollettino di guerra: quasi duemila morti in città, tremila se si considera anche il circondario, sapendo però che il picco arriverà nel 2020. La Eternit è chiusa da tempo, ma a Casale si continua a morire di cancro alla pleura. Dopo aver diffuso con il suo cementificio un benessere avvelenato, il miliardario svizzero Stephan Schmidheiny ha cercato di chiudere il conto con la città offrendo un indennizzo tra i 18 e i 20 milioni di euro, che l'amministrazione comunale sembrò tentata di accettare sollevando proteste sacrosante. Il denaro aveva abbagliato Casale. Il denaro, adesso, avrebbe dovuto placarne il dolore. Indecente. Tutti questi temi sono limpidamente documentati nel libro della Mossano e nello spettacolo che la Curino ha curato in collaborazione con Lucio Diana. Ovviamente c'è dell'altro. Ci sono le testimonianze dei protagonisti, gli slanci di una città che prima sogna e poi non si rassegna. E poiché la Curino coltiva, da sempre, una propria irresistibile vena favolistica, ecco farsi strada l'artificio poetico dei monumenti che raccontano ciò di cui sono da sempre spettatori. Il castello, la statua di Carlo Alberto e del suo cavallo, il Duomo, l'acqua del Po diventano perciò i narratori di una tragedia in due sentimenti (il sentimento della speranza e quello del lutto) in cui s'innestano le voci dei casalesi. È un procedimento sperimentato e toccante. Nel corso della serata prende corpo una specie di cantata laica contrassegnata da un clima di tragedia che slitta in continuazione nello sgomento, nella paura che il sintomo più comune - un colpo di tosse, un dolore alla schiena sia la spia del baco omicida che l'amianto ha scelto di annidare dentro di noi. E allora la paura diventa sdegno, scatena un'invettiva che ha le movenze e i toni di una preghiera al contrario. Momento forte, ma probabilmente eccessivo nella sua carica esteriore. L'artificio sovrapposto a quell'altro artificio della favola animistica magari è un tantino esagerato: più che un effetto drammatico sembra provocare un effettaccio. Ciò non toglie che l'emozione in sala sia palpabile. In ciascun passaggio di Malapolvere lo spettatore ha l'impressione di entrare nello scandalo di un genocidio compiuto in nome del profitto. E di sicuro non è una bella impressione. Le recite al Gobetti si concluderanno domenica. Il giorno dopo, lunedì, sull'«affare Eternit» il Tribunale di Torino emetterà sentenza.

Richard Armstrong, l'arte contemporanea non è solo spettacolo - Francesco Bonami

New York - I direttori del Guggenheim sembra li cerchino tra i giocatori dell'Nba, il campionato di basketball americano. Dopo il gigante Thomas Krens che per due decenni è stato lo zar del mondo dell'arte internazionale, nel 2008 è arrivato Richard Armstrong, un metro e novantanove, 62 anni. Krens pareva uscito da un film western, Armstrong, con la sua barba bianca, arriva dal Nome della rosa di Umberto Eco. A parte la statura non ci potrebbero essere due personalità più diverse. Armstrong arriva a Torino (oggi alle 18,30 conferenza alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, a precedere l'inaugurazione della mostra «Press Play») scortato da un manipolo di fedeli trustees, quelli che mettono mano al portafoglio per consentire al suo museo di essere fra i più importanti del mondo. «Mi hanno detto che Torino è una bellissima città con molti tesori da conoscere e il cibo è eccezionale, non vedo l'ora». Il suo ufficio è sopra la famosa spirale di Wright dove stanno smontando la mostra di Maurizio Cattelan. «La seconda mostra più visitata per il mese di dicembre nella storia del museo. La più visitata fu quella di Armani nel dicembre del 2001».

Armani, Cattelan: come vede questa tendenza del pubblico a prediligere lo spettacolo e l'intrattenimento all'arte «pura»? «Che dire. La gente ama vedere la moda. È una questione a metà tra il voyeurismo e l'aspetto estetico ed esteriore della realtà. Nel caso di Maurizio però credo che il pubblico fosse più seriamente interessato all'arte. Un pubblico giovanissimo, mediamente tra i 16 e i 25 anni. Hanno preso la mostra molto seriamente. Maurizio fa spettacolo, ma se da una parte non si vergogna di questo, da un'altra parte sembra chiedere perdono. Questa contraddizione è chiara e la gente l'apprezza molto». **Cosa è cambiato in quindici anni, da quando nel 1995 fu nominato direttore del Carnegie Museum a Pittsburgh?** «Direi che la cosa più dolorosa è il fatto che l'arte contemporanea è diventata così cara che per un museo è molto difficile continuare a collezionare. Sono felice che gli artisti facciano tanti soldi, ma per noi direttori è un problema. L'arte è diventata così desiderabile come bene di consumo che il suo valore è sconcertante. Ma credo che sia un fenomeno temporaneo». **Non saranno felici di sentirlo quelli che stanno investendo pesantemente in arte.** «Non dico che l'arte costerà meno, dico che in futuro ci sarà un numero sempre maggiore di gente generosa. Il nostro benessere è così diffuso che il privato non sarà sufficiente per assorbirlo e quindi tornerà a spostarlo sulle istituzioni pubbliche». **Come è cambiata la strategia del**

Guggenheim dai tempi in fu inaugurato il museo di Bilbao, nel 1997? «Siamo diventati più cauti e razionali. Pochi sanno che non è il Guggenheim ad andare a cercare posti dove espandersi. Ci cercano. Ogni settimana qualcuno viene a parlarmi per esplorare la possibilità di diventare un nostro partner. La maggior parte delle persone che vedo è molto seria ma spesso non capiscono cosa voglia dire ripetere l'esperienza di Bilbao». **Già, che cosa vuoi dire?** «Una leadership politica molto forte, la capacità di investimenti altissimi e una fede nel contemporaneo che non ammette dubbi». **Ovvero non l'Italia.** «In Italia abbiamo già Venezia: la riteniamo più che sufficiente per parlare al pubblico italiano». **Che cosa blocca possibili progetti?** «Quando approfondisco mi rendo conto che le proposte arrivano da entusiasti imprenditori che però non hanno una forte influenza sul potere politico. Inoltre la quantità di denaro per mettere in piedi qualcosa di serio è brutale». **Lo spieghi a noi italiani che pensiamo sempre di fare le nozze con i fichi secchi: quanto costa avere un Guggenheim?** «È molto astratto dirlo, comunque, considerando un museo di 12 mila metri quadri, in Europa costa almeno 165 milioni di dollari - e mi sono tenuto basso. Dopodiché ci sono i costi per far funzionare una macchina del genere». **Quindi il segreto di Bilbao sono stati i soldi.** «I soldi uniti a una fortissima volontà politica e al desiderio di reinventarsi che i Paesi Baschi avevano in quel momento». **Come a New York il successo del museo è dovuto all'architettura.** «Sicuramente Bilbao come New York sono edifici irresistibili. Ancora oggi a Bilbao va un milione di persone, il che è incredibile in una città che ha lo stesso numero di abitanti». **A New York quanti visitatori fate?** «Paganti circa un milione e centomila, più un centomila non paganti. Di questi il 37% viene dagli Stati Uniti e di questo 37% il 70% dalle regioni attorno a New York». **Siete più cauti ma non immobili: state portando avanti Abu Dhabi, sempre disegnato da Gehry.** «Dovrebbe aprire nel 2017». **Helsinki: come mai questa città, una scelta abbastanza anomala...** «Helsinki è una città che ci sta insegnando molto. È una delle città tecnologicamente più avanzate». **Che tipo di pubblico vi aspettate di attrarre?** «Finlandesi prima di tutto, ma anche russi e turisti che arrivano nel porto di Helsinki con le crociere. Non dimentichiamo poi che la città ha un aeroporto che è diventato uno snodo internazionale importantissimo, fermano qui moltissimi voli per l'Asia». **I costi per mandare avanti un museo sono sempre più alti: questo mette in pericolo l'autonomia dei programmi?** «Non bisogna essere troppo puritani. Ma al tempo stesso bisogna sempre ricordare che un museo ha un impegno morale e quindi deve fare quello che è necessario, non solo quello che è di moda». **Cosa è necessario?** «Costruire una collezione e un programma di mostre che vada a fondo geograficamente e storicamente, indipendentemente dal fatto di quanta gente poi viene a vedere le mostre. Un museo deve ancora essere un luogo sacro che viene preso seriamente». **Cosa considera conflitto d'interessi nel mondo dell'arte di oggi, dove i confini tra le professioni e i ruoli si sono molto confusi?** «Credo che sia essenziale mantenere separata l'idea d'investimento e quella di ricerca e studio. Il pericolo è sempre quello di diventare lo specchio del mondo commerciale». **Può un museo sostenere un numero di visitatori illimitato senza mettere in pericolo l'esperienza culturale?** «Credo di sì. È una questione di organizzazione, di orari, di come si distribuisce il pubblico nel corso della giornata». **Quanto guadagna?** «Può andarlo a vedere sul sito dell'Irs (il fisco americano ndr), ma sarò sorpreso di come sono contenuto». **Armstrong guadagna attorno ai 700 mila dollari, quasi un terzo di quello che guadagnava Krens. È stato difficile raccogliere l'eredità di Krens?** «Dopo vent'anni il museo era diventato un tutt'uno con la sua figura e la sua personalità. Ma con calma abbiamo trovato il bandolo della matassa». **Quando ha visto il progetto di Cattelan si è spaventato...** «Ero un po' preoccupato lo ammetto. Avevo paura per il pubblico, per l'arte e per l'edificio». **Se dovesse scegliere per forza, preferirebbe che si danneggiasse l'edificio, un'opera d'arte o la testa di uno spettatore?** «Oh mio Dio, nessuna di queste opzioni!». **Qual è la cosa più difficile per un direttore di museo oggi?** «Capire cosa è rilevante. Come si fa a creare un programma forte senza cedere alla tentazione di essere modaioli e al tempo stesso evitando di essere noiosi».

Quel barattolo di strutto ancora buono dopo 64 anni - Alessandro Alviani

Berlino - Ha atteso 64 anni prima di aprirlo. Poi, quando ha deciso che era finalmente giunta l'ora di piantare un apriscatole in quel barattolo di latta bianco-rosso-blu marcato "Swift's Bland Lard", la sorpresa: lo strutto contenuto al suo interno è ancora commestibile. Di più: potrebbe essere venduto anche oggi nei supermercati. È la storia di Hans Feldmeier, un farmacista tedesco in pensione di 87 anni residente a Warnemünde, sul Mar Baltico. Insospettito dal recente dibattito sui milioni di tonnellate di cibi che ogni anno in Germania vengono gettati nella spazzatura al raggiungimento del termine minimo di conservazione, Feldmeier si è ricordato di quel barattolo che giaceva da decenni nella dispensa. E lo ha portato all'Ufficio regionale per la sicurezza alimentare di Rostock. Risultato delle analisi: dal punto di vista della composizione e della freschezza "il prodotto è soddisfacente, anche dopo 64 anni", ha spiegato il direttore Frerk Feldhusen. Certo, presenta "lievi carenze" di odore e gusto, ma queste "non avrebbero nessuna influenza sulla sua commerciabilità odierna". Forse ora, sulla base di questi risultati, qualche consumatore rifletterà se sia davvero il caso di gettare gli alimenti subito dopo che hanno superato il termine minimo di conservazione, ha aggiunto l'esperto. Il barattolo di strutto era finito nelle mani di Hans Feldmeier nel 1948. Era in un "Care Package", uno dei pacchi contenenti generi alimentari di prima necessità spediti dagli Stati Uniti in diversi Paesi europei per aiutare la popolazione a sopperire alle carenze quotidiane del dopoguerra. Milioni di "Care-Pakete" finirono nella Germania occidentale. Molti proseguirono il loro viaggio in direzione Est e furono contrabbandati nella zona d'occupazione sovietica della Germania, come quelli che Hans Feldmeier e il gruppo studentesco cattolico in cui era attivo girarono alla mensa di Rostock affinché il loro contenuto venisse distribuito agli universitari. Per sé Feldmeier tenne tra l'altro una scatola di strutto e un pacco di latte in polvere, come riserva d'emergenza. Il latte in polvere l'ha aperto qualche anno fa, senza trovare nulla da eccepire. Il barattolo di strutto, quel pezzo di latta dalla quale non riusciva a staccarsi e che si è portato dietro di trasloco in trasloco, l'ha ora "prestato" all'Ufficio per la sicurezza alimentare di Rostock. Che gliel'ha restituito vuoto.