

## Chiodi e scariche di scrittura – Angelo Ferracuti

Anche le case possono morire d'abbandono come i vecchi, le cose come la carne viva e anche gli scrittori estinguersi se nessuno li stampa e li legge, li cura, cerca di tenerli in vita. Così in questa domenica un po' malinconica e tediosa di settembre sono tornato nella casa che non abito più da mesi ma dove al piano di sotto vivono i miei genitori come in un lungo letargo di giorni. È come se dentro ci fosse tutto di me passato: le stanze sono in ordine, c'è un silenzio che grida, i quadri con le fotografie molto allegre di quando qui eravamo una famiglia e le figlie crescevano, i letti dove abbiamo dormito, le stanze dove abbiamo gridato e allegramente sorriso. Ho usato il bagno ma non c'è più neanche una saponetta per lavarsi le mani, i letti sono ordinatissimi e vuoti, le persiane sprangate, il frigorifero disabitato. Poi sono salito nel mio studio, quello dove ho letto e scritto per anni: ci sono ancora i posacenere ingorgati di mozziconi dei toscanelli fumati, i miei libri sempre più impolverati, più spenti, e dalle finestre vedo le colline ordinate, il paesaggio fatto di colline morbide, come in certi sfondi di dipinti rinascimentali. Qualche mese fa siamo venuti qui con Adrian, il figlio dello scrittore Luigi Di Ruscio, abbiamo trascinato lungo le scale due valigie enormi con le carte del poeta vissuto per mezzo secolo a Oslo, il lascito che ha fatto alla città e che presto dovrò portare all'archivio dell'Istituto per la storia del movimento di liberazione delle Marche di Fermo. Era prima dell'estate e questo ragazzo esile ha traghettato con me, sudatissimo, i due valigioni scuri in questa casa, liberando quei bagagli partiti qualche giorno prima dalla Norvegia e tornati qui come un testamento di scritture. Le stesse che aveva portato suo padre nel suo corpo di esule nel 1953: «Ho trasportato tutto l'universo linguistico italico a Oslo anche perché occupava pochissimo spazio. Ho trapassato le frontiere senza nessuna noia doganale, come un re incoronato...». **Come un kalashnikov ammattito.** Non so neanche io perché ma sono diversi mesi che rimando questo momento. E solo oggi mi sono messo a curiosare tra le carte che sono distese sugli scaffali dello studio. Lo faccio adesso forse perché tra pochi giorni volerò in Norvegia alla ricerca della memoria dispersa di questo scrittore straordinario vissuto per quasi mezzo secolo in clandestinità come uno scriba assoluto, che tutti i giorni ha continuato a martellare i tasti della sua macchina per scrivere dopo aver combattuto sulla trafilatrice nel reparto metalmeccanico della Christiania Spigerverk, la fabbrica che produceva chiodi: «La presenza degli oppressi e stritolati è dietro le mie spalle e quando scrivo le scariche dell'Olivetti studio 46, macchina da scrivere rumorosissima è come se partissero le scariche di un ammattito kalashnikov» scrisse della sua postura di scrittore. Apro a caso una cartellina esile, dentro ci sono fogli filigranati, quelli delle minute, che usava sempre Luigi, sono copie di lettere scritte a valanga negli anni '70, molte recano la dicitura «non spedita», il destinatario a volte è sconosciuto, la confessione continua, ininterrotta: «Da oggi e per tutta l'estate non potrò scriverti cose pensate, la fabbrica dove lavoro ha ripreso fiato, ricominciamo gli strazi degli straordinari, vengo a casa spezzato». **Solitudine-mania e incazzature.** Capto brandelli di scrittura, prendo in mano i fogli, dentro c'è sempre un ingorgo di parole che mette paura. Come se il battito della scrittura coincidesse in lui con quello del cuore, fosse una specie di esercizio spirituale. Un'altra lettera è del 3 maggio 1980, comincia così: «La solitudine è la mia mania, infatti è una esagerazione questo volermi chiudere con tutto, certo è che mi sento maledettamente isolato, poi la tensione è troppo forte, diventa insostenibile se dura troppo». Le incazzature sono tantissime. Nel bunker di via Aasengata 4c Luigi scriveva lettere al curaro a tutti e, nonostante dicesse di non leggerli, teneva sotto controllo tutti gli scrittori connazionali suoi contemporanei e non, quelli che chiamava con alterigia «scrittori italici». Alcuni fogli sono strappati, altri sprangati da una linea a penna di censura. Denigra molto spesso artisti, è rissoso nei giudizi, ma la sua umanità fortissima a volte lo infiamma anche di sentimento e si commuove. Mi rendo conto quanto sia arbitrario e assurdo adesso leggere le carte di uno scrittore morto, perché qui dentro c'è tutta la sua vita e lui non può più difenderla, e la tentazione di bruciare ogni cosa è fortissima, tanto ricomporre questo guazzabuglio è impossibile, un caos organizzato del genere spaventerebbe anche il filologo più acuto e paziente di tutti. Per uno scrittore così volutamente espatriato le lettere sono centralissime, è il lascito di un pensiero ininterrotto, di una interrogazione continua. Un'altra cartella è quella del suo romanzo più epico, sul dorso c'è scritto «Si riscrive il Palmiro» e c'è la prima versione del libro, con qualche correzione a penna. Mi viene incontro un mucchio di lettere, sono di Eugenio De Signoribus, rigidamente calligrafiche dal tratta esile, di Giancarlo Majorino scritte a macchina, di Romano Luperini, Enrico Capodaglio e Adelelmo Ruggieri, moltissime del critico che gli è stato più vicino di tutti, Massimo Raffaelli, e le divertenti, dettagliatissime e persino maniacali missive dell'editor Massimo Canalini, il primo editore del Palmiro, col quale ebbe rapporti difficilissimi. **Le bombe a mano di Cannarozzo.** La finestra è aperta, fuori solo il lento scorrere di automobili di una domenica pomeriggio sonnacchiosa che sembra non finire mai, e intorno le pile di libri, e di fronte la pubblicità Mondadori con Hemingway e Marquez con le facce piene di schiuma da barba, e solo una rasoia che ne mostra uno spicchio del mento di ognuno: «Tagli su tutti gli Oscar» è lo stupido slogan, sulla porta il faccione di Kafka incravattato e con le orecchie a sventola mi scruta inquieto. Prendo da terra un altro scartafaccio, sul frontespizio del blocco di fogli c'è scritto «Visto poesie», credo siano le copie della raccolta Firmum. In una vecchia busta inviata da Tiziano Rossi il 14/04/1989 su carta intestata Garzanti trovo un altro mucchio di fogli dattiloscritti, un prototipo del Palmiro spedito non si sa a chi, un'altra busta marrone con una versione di Strage dorica, il romanzo che aveva iniziato a scrivere all'inizio degli anni '80 sulla storia del maresciallo della finanza Cannarozzo, probabilmente inedito. Questo Cannarozzo, al quale era stata rifiutata ingiustamente la casa popolare, nel gennaio del 1955 entrò al cinema Metropolitan di Ancona e lanciò quattro bombe a mano contro gli spettatori, morirono due donne e cento furono i feriti, un episodio assolutamente «diruscesco». Tra i fogli c'è una lettera che scrive all'Adelphi il 22 Luglio 1998 dove dopo un rifiuto insiste chiudendo ingenuamente così la comunicazione: «Io credo che questo mio lavoro sia molto bello. Se credete che mi sbaglio scusatemi». Uno dei tantissimi rifiuti ricevuti nella sua vita di scrittore, a cominciare da quello molto celebre di Italo Calvino che lo argomentò scrivendo su carta intestata Einaudi il 1° Aprile 1968. Di Ruscio gli aveva spedito un testo narrativo che si intitolava Verbale, e l'autorevole redattore dell'Einaudi gli consigliò di dirottare verso quelli della neovanguardia, confessandogli: «La verità è che io sono un maniaco dell'ordine e della geometria, e nel

Suo eroico disordine mi raccapezzo poco». **Un epistolario con il mondo.** Credo che il grande romanzo dei giorni di Luigi Di Ruscio resti l'Epistolario, l'unica sua vera forma di contatto con il mondo, culturale e sociale dell'Italia, di cui ho trovato lettere di rara intensità espressiva e bellezza. Può scrivere al Premio Nobel Quasimodo o alla madre, all'amico di infanzia o all'editore di turno, poco cambia, il racconto si fa subito epico, enfatico, scintillante di aggettivi, e pendolareggia tra l'autobiografia e la Storia, tra l'io e il mondo con una potenza di verità che solo i grandi scrittori riescono a raggiungere. Poi un'altra lettera rabbiosa e disperata, come solo lui sapeva scrivere, spedita a un giovane editore: «Non dovresti permetterti di portare per il culo Luigi Di Ruscio che ti sovrasta e sovrasta i tuoi amici da tutti i punti di vista, dal punto di vista morale, di intelligenza e di integrità e anche di età ho 73 anni, un tempo i vecchi venivano rispettati, oltre tutte le tue promesse a cazzo di cane». Sorrido, prima di accendere un toscanello e cercare ancora tra le carte. Sono ancora le lettere le cose più sorprendenti. Nell'agosto del 1971, di ritorno dalle ferie passate in Italia, scrive alla madre quella che può essere la pagina del diario esistenziale di un migrante di ogni tempo: «Ieri domenica verso le nove del mattino eravamo a casa, il lungo viaggio è stato un po' faticoso ma tutto è andato benissimo. Dentro le valige non si è rotto nulla, i due litri di vino me li sono bevuti quasi tutti per strada, perfino il brocchetto è arrivato a casa intatto. Disgraziatamente qui ad Oslo abbiamo trovato il freddo (...) Certo fa un certo effetto lasciare l'Italia col sole e quasi trentacinque gradi sopra zero e arrivare a Oslo con la pioggia, è come se dall'estate fossimo improvvisamente piombati in una giornata di dicembre». L'ultima minuta che prendo in mano è quella di una lettera del 6 Agosto 1967. Scrivendo a Quasimodo a proposito della sfiorata vittoria del Premio Viareggio, che gli viene soffiato da Diego Valeri, Luigi faceva capire quale era la sua idea del mondo delle lettere: «La situazione culturale in Italia è prestabilita dai grandi editori: Mondadori, Feltrinelli e Einaudi, questi controllano la maggior parte delle riviste letterarie e dei critici militanti, uno che lavora nella direzione da se stesso scelta, fuori dalle linee prestabilite, che porta avanti il lavoro nella direzione che meglio crede giusta ha pochissime possibilità di successo e di arrivare». E del premio scrive al fratello: «Quello che è terribile è che proprio i critici comunisti si sono scagliati contro le mie poesie». Questo mezzo secolo fa.

## **Il vero paradiso è sotto i nostri piedi** – Marco Dotti

Che cosa resta del rischio, quando ci siamo giocati tutto? «Ci viene chiesto di aggiornarci, di riciclarci, di consumare e di sottostare alle mode», osserva David Le Breton, «e tutto sempre più in fretta. Cerchiamo allora di provare a noi stessi di essere ancora in vita, magari giocandoci tutto sapendo che, in fondo, non vinceremo niente». Ma ciò che conta, prosegue Le Breton, è l'istante fatale, l'ebbrezza «del sopravvivere, l'istante di potenza», per dirla con Elias Canetti, a cui tutti oramai abbiamo accesso. Non fosse, appunto, che per un istante. Antropologo, professore all'Università di Strasburgo, David Le Breton ha dedicato gran parte della propria ricerca ai temi del corpo, dei riti di iniziazione, della ferita e del dolore in un contesto di modernità che avanza in linea retta. In uno dei suoi testi più popolari, *Il mondo a piedi. Elogio della marcia* (Feltrinelli, 2001), David Le Breton invita a praticare percorsi meno battuti e trasversali, con i piedi e con il pensiero, per recuperare un ritmo e un tempo che rischiano altrimenti di declinarsi al solo imperativo del «competere». Abbiamo incontrato David Le Breton a margine della rassegna Torino Spiritualità, dove domenica 30 settembre terrà una lezione sulla «Antropologia del sorriso». **In un libro del 1991, *Passion du risque (Passione del rischio, edizione italiana a cura di Mauro Croce, Edizioni Gruppo Abele, 1995)* lei analizzava il continuo rimodularsi della soglia di percezione del rischio, anche attraverso riti di passaggio e pratiche estreme diventate oggetto di marketing e formazione aziendale. Oggi, più che l'estremo, è sul gioco che certa retorica insiste. Insiste non a caso, e probabilmente fuori tempo massimo, facendo ricorso a un termine nel frattempo saturato di ambiguità: «gamification». Il sospetto è che dietro l'innocenza evocata da espressioni come *game, play, gioco* si nasconda altro... Parlare di gamification per caratterizzare il mondo contemporaneo dell'impresa è alquanto paradossale. Oppure dobbiamo considerare che le parole spesso sono usate come gomme per cancellare aspetti troppo aspri della realtà sociale. Piuttosto è la guerra a dominare oggi i rapporti tra le imprese presenti sul mercato, e le nuove forme di management casomai tendono a contrapporre dipendenti e dirigenti tra loro. Siamo molto lontani, quindi, dai vecchi principi di Elton Mayo, uno dei fondatori della psicologia e del lavoro, che ha mostrato come le prestazioni migliorano se improntate non alla competizione, ma alla solidarietà tra i lavoratori, allo spirito di squadra e al riconoscimento della direzione della società. Oggi, più che far cooperare o legare gli attori tra loro, si tratta di dividerli, mettendoli in continua competizione, facendo lavorare il fantasma che continuamente e illusoriamente rimarca come il battersi, anche all'interno di un'impresa, possa aumentare la combattività dell'impresa stesso all'esterno, forgiando i caratteri. Il miraggio della partecipazione ai guadagni si fonda su un utilitarismo radicale nella convinzione che l'uomo vive solo per il profitto. Questa è chiaramente una sciocchezza. Il gioco, in tal senso, è stato ben più presente in azienda negli anni Novanta di quanto non lo sia ora. Le aziende portavano «fuori» i propri dirigenti, li facevano partecipare a un rischio, sperimentando però anche la solidarietà e la fiducia reciproca, nel combinarsi delle competenze, in situazioni estreme. Lo sforzo congiunto, la fatica, la paura comuni erano una prova di verità per l'impresa. Possiamo contestare questa «visione», ma quantomeno creava legami, sviluppava solidarietà e persino un senso di amicizia. Con tutti i suoi limiti, questo comportava anche effetti positivi, in termini di solidarietà, per l'impresa stessa. Ora le cose sono cambiate, e non in meglio. **Forse perché è mutato il contesto, il gioco è uscito dall'ambito del lavoro, anche perché il lavoro - dentro o fuori che sia - non esiste più. Resta il gioco, però, o un simulacro di gioco, che crea solidarietà perverse. Non puoi lavorare, non hai reddito, sei indebitato? E noi ti diamo la tua competizione quotidiana, quella Balzac chiamava «l'oppio della miseria». Crede che almeno in questo senso si stia definendo una cultura «post-ludica»? Credo proprio di sì. Le disuguaglianze sociali attuali sono d'altronde tante e tali da indurre una risposta di attesa messianica nella forma della vincita alla lotteria. La proliferazione di giochi che sono a disposizione di tutti, nei negozi, dal tabaccaio o su internet ci indicano una precisa tendenza. Siamo costantemente chiamati a porre rimedio alla nostra sorte attraverso l'acquisto, per una modesta somma, di un biglietto che istantaneamente promette di cambiare le cose. Poiché le****

condizioni socio-economiche sono quello che sono, poiché non abbiamo modo di imprimere una diversa direzione al corso delle cose, allora ci rimettiamo alla magia e alla credenza intima che la fortuna non può sfuggirci di mano per sempre. Ma a questo proposito siamo esattamente all'opposto rispetto all'homo ludens di cui parlava Johan Huizinga nel suo celebre libro del 1939. Siamo all'opposto perché le nostre società tendono da un lato a produrre una corsa in avanti dei più ricchi verso una ricchezza che finisce per soffocarli, poiché molte vite non saranno sufficienti a spendere tutto quello che sono in grado di raccogliere. D'altro verso, per tutti gli altri la corsa della vita è condotta a rotta di collo e non li spinge verso il «benessere» o la «ricchezza», ma è semplicemente un tentativo quotidiano di far quadrare quei pochi conti che restano, solo per non dormire all'addiaccio o per mangiare qualcosa la sera. Bisogna comunque notare che il giocatore che acquista una manciata di gratta e vinci o qualche biglietto della lotteria, anche se si trova in una condizione di miseria, vive un momento di esaltazione, di intensità d'essere. Poiché gli è dato di guadagnare qualcosa, ha il cuore che pulsa. In questi brevi momenti, sente di poter riparare alla sorte, spera di poter uscire dall'imbarazzo, dalla sofferenza, dall'umiliazione in cui un'esistenza sempre più precaria e senza futuro lo ha consegnato. Per qualche istante, il giocatore ritrova l'incanto di vivere. È chiaro che non guadagnerà mai nulla, che non potrà rimedio al proprio destino - chiamiamolo così - ma non di meno continua a credere che domani sarà migliore di oggi. È un oppio della povertà, sono d'accordo. Alla fine, oltre tutto, la maggior parte delle vincite si riduce a poche decine di euro, ma quantomeno al bar, dal tabaccaio o tra gli amici si parlerà di lui come di un uomo fortunato. È questa irruzione dell'evento nel corso della sua vita che gli dà il sentimento di esistere. **Potremmo dire che la vita è realmente e forse anche miseramente in gioco. E con la vita, entrano in gioco identità, riconoscimento, immagine degli altri e di sé, ma anche il corpo. Nei nuovi «legami social», scomparsa l'idea di limite, forse inaspettatamente riappaiono le vecchie figure che Roger Caillois richiama per definire il gioco, appunto: agon, la competizione, alea, il puro caso, la vertigine e la maschera...** In una società di individui, il corpo è il punto terminale in cui si intersecano il senso di sé e il luogo dove inizia l'altro. I limiti del corpo interrogano i limiti dei legami sociali, ma questi legami sono danneggiati. Potremmo «azzardare» dicendo che il limite non c'è più. Il senso di identità dei nostri contemporanei è spesso labile, non fondato su identificazioni simboliche solide, ma su dati di contesto e ambiente e sul possesso di oggetti che hanno un temporaneo valore di segni di riconoscimento, oggetti sempre obsolescenti. Oggetti sempre più legati all'universo cangiante del mercato e dell'industria del divertimento. In maniera spesso deliberata, a volte senza il sapere di una coscienza riflessiva, molti dei nostri contemporanei stanno giocando con la propria identità. Meno che mai si tratta di una sostanza, ma essa rimane senza dubbio una matrice. Questa identità conosce messe in gioco multiple che toccano l'individuo in profondità o in superficie, secondo il suo impegno personale. L'identità diventa a geometria variabile, come il corpo, che si erige a materiale della persona, diviene accessorio per modellare un carattere. Il corpo è diventato la materia prima per fabbricare se stessi. Internet accentua questo fenomeno: è un carnevale enorme, lo si riveste di innumerevoli maschere. Poiché non si ha più un volto, non si corre più il rischio di guardarsi allo specchio. Ritroviamo così sul web le categorie che Roger Caillois applicava al gioco: la vertigine delle identità multiple, l'agon per cercare di costringere gli altri a aderire al tuo personaggio, l'alea nell'incertezza dell'identità degli interlocutori e infine la mimicry, il travestimento, che consiste nel prendersi per il personaggio che credevamo di interpretare. **Queste categorie sono giocate, però, in un rapporto di costante accelerazione. Lei ha dedicato un libro al piacere del camminare, al rallentare il passo rispetto all'alta velocità che, treni a parte, sembra un'altra parola chiave dei nostri tempi.** Camminare è sempre un gioco, ma nel cielo aperto del mondo, in maniera felice. Prendendo il suo zaino, il camminatore ha già vinto. Vivrà ore di piacere, seguendo il suo ritmo, conversando con chi lo accompagna. Si arricchisce a ogni passo. Camminare è un viaggio lungo e aperto nel mondo, disponibili a ciò che verrà. L'uso dei sentieri, è una via «altra» per riprendere fiato, affinare i sensi, rinnovare la propria curiosità e conoscere momenti di vera «eccezione». Se ci diamo ai luoghi, i luoghi generosamente si doneranno a noi. Naturalmente, il camminatore vede solo ciò che era già in lui, ma ha bisogno di queste condizioni di disponibilità per aprire gli occhi ad altri livelli di realtà. Senza ricettività interiore non si fa nulla, si va per la propria strada a testa bassa, lasciando dietro di sé possibilità non colte. Il camminare contrasta gli imperativi di velocità, efficienza, rendimento, efficacia. Non si tratta più di essere presi dal tempo, ma di prendere il proprio tempo. Oggi i sentieri sono pieni di flâneurs che camminano a modo loro, seguendo il proprio passo e il proprio tempo, parlano con gli amici o meditano in silenzio e in pace nel vento. Soltanto la lentezza ci colloca all'altezza delle cose e nel ritmo del mondo. Il camminare spoglia, denuda e ricorda all'uomo l'umiltà e la bellezza della sua condizione. Mettendo il corpo e i sensi al centro dell'esperienza, ma in modalità attiva, la marcia ricolloca l'uomo in un'esistenza che spesso gli sfugge, soprattutto in condizioni sociali e culturali come le nostre. Il pellegrinaggio, un tempo, era una liberazione e una lunga preghiera. Colui che moriva sul ciglio della strada guadagnava il paradiso. Oggi, la ricerca è semmai quella di un ritorno su di sé, di un'introspezione, di un esame di coscienza. Il paradiso promesso è sotto i nostri piedi. Consiste nel chiarire il rapporto con gli altri o il mondo in momenti in cui si ha la sensazione personale che ci stia sfuggendo tutto. Viaggio in un tempo interiore, che sulla strada favorisce la simultaneità di progetti e memoria. Vivere riacquista allora una sua chiarezza. Fuori dal tempo o in un tempo rallentato, camminare è uno sforzo a misura d'uomo. Solo l'uomo decide le strade, niente gli impedisce di fermarsi e attendere. Nulla gli impedisce l'incontro. Gioca? Sì, gioca, ma non sta correndo più veloce della propria ombra.

## Sorrisi di vario tipo come filo conduttore

«Un giorno senza un sorriso è un giorno perso» pare abbia detto Charlie Chaplin, e questa frase - del tutto condivisibile - fa ora da exergo al comunicato dell'edizione 2012 di Torino Spiritualità, che comincia oggi nel capoluogo piemontese e che ha appunto il suo filo rosso nel sorriso - «indagato come straordinaria predisposizione dell'animo a sollevarsi sulla pesantezza del mondo per accedere alla profondità del pensiero». Tre i percorsi di approfondimento articolati in oltre cento incontri (il programma completo su [www.torinospiritualita.org](http://www.torinospiritualita.org)): la leggerezza dello Spirito, il sorriso consapevole, accompagnato da un inquieto (e inquietante) ghigno, le regole del gioco. Tra gli ospiti - oltre a

David Le Breton - George Steiner, Aharon Appelfeld, Moni Ovadia, Henry Quinson, Michela Marzano, Roberta De Monticelli, Sergio Givone, Paolo Nori, Isabel Losada, Enzo Bianchi, Gustavo Zagrebelsky.

## **Quelle fiction dell'orrore che non destano attenzione** - Tommaso Di Francesco

Dopo il saggio di soli due anni fa, *Le nostre guerre* (manifestolibri), Alessandro Dal Lago, come un investigatore infaticabile, torna sul luogo del delitto più grande, la guerra, con un testo tra i più originali «Carnefici e spettatori. La nostra indifferenza verso la crudeltà» (Raffaello Cortina Editore, pp. 220, euro 13,50). Un saggio che definisce la nuova antropologia dell'evento bellico, storicizzandone una funzione decisiva: quella dello spettatore. Vale a dire quella funzione generale e diffusa nella società di massa che da tempo si è fatta spettacolo e che da tempo vive la condizione passivizzata del mondo fornito dentro casa grazie alla televisione, insieme alla nuova spettacolarizzazione privata garantita in particolare dalle nuove attitudini del web. Nell'equazione: più produzione di immagini - per esempio, le decine di migliaia di film sulla guerra americana in Vietnam - più fraintendimento di senso. Ognuno di quei film può essere stato certo motore della protesta pacifista ma allo stesso tempo anche un vademecum per arruolarsi nei nuovi eserciti nazionali, professionali o in quelli privati dei contractors. La rinnovata indagine trae spunto dall'evidenza tragica, ormai inarrestabile del ricorso alla guerra. Argomento che via via ha definito la sua «invisibilità», perdendo perfino la sua raccontabilità letteraria. Il libro, da questo punto di vista, propone un prezioso attraversamento della letteratura basata sulla partecipazione alla battaglia come prova individuale - dalla «Certosa di Parma» di Stendhal a Tolstoj, da Dostoevskij a Zola, dai «Pilastrini della saggezza» di Thomas E. Lawrence fino al Nudo e il morto di Mailer. In un attraversamento che mostra come, per un secolo e mezzo la letteratura abbia, via via, a sostanzialmente rinunciato ad interrogarsi sulle ragioni della crudeltà della guerra. **Una rimozione globale.** Perduta così ormai ogni ipotesi di sistemazione retorica sia in un'ottica patriottica o di difesa di interessi nazionali o, all'opposto, pacifista, la guerra sembra avere sopravanzato l'enunciato di Von Clausewitz che la voleva «continuazione della politica con altri mezzi», per essere uno strumento diretto della politica. Che per perpetrare i conflitti armati si avvale dello stesso linguaggio elusorio del potere. Al punto che, come l'ultima contro la Libia - su questa Dal Lago insiste - essa di fatto non c'è stata, nonostante che almeno quattro paesi, Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti, compresa l'Italia che all'ultimo momento vi ha aderito, abbiamo scaricato tonnellate di bombe su quel paese grazie ad una risoluzione Onu che comprendeva, senza limiti di tempo, una no-fly zone l'intervento armato per «proteggere i civili» messi in pericolo dalle azioni armate del regime di Gheddafi. Alla fine solo l'intervento armato della Nato dall'alto dei cieli ha permesso la vittoria delle milizie insorte contro Gheddafi (con i risultati «sorprendenti» degli eventi di Bengasi di questi giorni). Ma per il nostro Presidente della Repubblica, «non c'è stata nessuna guerra dell'Italia», perché nessuna dichiarazione è stata fatta, anzi si è trattato di intervento «umanitario» e quindi, in maniera surreale, non sarebbe stato cancellato quel fondamentale articolo 11 della nostra Costituzione che «ripudia la guerra come mezzo di risoluzione delle controversie internazionali». Nessuna guerra c'è mai stata nei Balcani, in Somalia, in Iraq, e in Afghanistan. Del resto, quale diritto internazionale ha mai assunto la volontà di denunciare i crimini occidentali di quelle guerre? Le nuove guerre sono così: democratiche non-guerre. In un vortice di generale rimozione. Così le guerre condizionano il territorio, le scelte produttive, i bilanci dei Paesi, la gestione politica del mondo. Ma semplicemente non esistono. E il loro accadimento appare come naturale e corrispettivo alle malefatte rappresentate del nemico di turno. Grazie all'eccitazione giornalistica del sotto-sistema dell'infowar, vale a dire dell'informazione basata sul conflitto bellico che fa strame della verità. Anche perché questo sottosistema è, prima di tutto, anche una carriera. **Indifferenti alla morte.** E questo contribuisce non poco al processo di sostanziale rifiuto di consapevolezza su quanto la nostra «pace» dipenda dalla capacità di esportare conflitti armati in tutto il mondo solo sulla base della difesa di interessi materiali e della difesa della supremazia occidentale. Conflitti che ormai si caratterizzano per la perdita di vite civili piuttosto che militari, vista la scelta dei bombardieri aerei, dei droni che colpiscono a distanza nell'indistinto territorio nemico, pre-cancellando l'esistenza di esseri umani in carne ed ossa, nome e cognome. Le bare che non vedremo mai sono le loro, non tanto quelle dei soldati Usa che, democraticamente e a differenza di Bush, Obama comincia a mostrare. Per Alessandro Dal Lago le guerre occidentali sono una voluta e mirata messinscena della morte. Ma non è vero che esse avvengono nella stessa forma partecipativa dello spettacolo gladiatorio di Roma antica, quando il reality show pretendeva sangue e il trionfo dello spettacolo segnava un legame ancora più profondo tra imperatore e popolo. Nell'epoca della riproducibilità tecnica della guerra e della crudeltà, in questa «società dello spettacolo» alla rovescia, perché è il potere internazionale che agisce il suo movimento, l'impresa bellica corrisponde ad una materialissima pornografia mondiale, compulsiva: scrive Alessandro Dal Lago «ad un immenso peep show collettivo». Ma anche ad una esecuzione capitale sommaria e diffusa, regalata al pubblico metropolitano che riscopre la sua centralità nella riduzione delle nuove periferie a vittime, il cui numero nei massacri è irrilevante, anzi più è evidente l'esposizione numerica più aumenta il disinteresse. L'enormità delle stragi infatti provoca solo indifferenza e afasia. Una messinscena dalla quale noi abbiamo imparato non solo a volgere lo sguardo ma a misconoscere del tutto. Facendo finta - in una fiction introspettiva e quotidiana che ci permette di sopravvivere - che l'orrore e la crudeltà semplicemente non esistano se non quando, come per l'11 Settembre 2001, ricadono su di noi. E soprattutto non ne siamo responsabili. Senza più consapevolezza o riprovazione, il supplizio della crudeltà da discreto, come voleva l'illuminismo dopo la scoperta della nefasta morbosità, se non eroticità, delle esecuzioni capitali - la guerra è diventata un'ombra criminale sullo sfondo. Siamo alla scena della Descrizione di una battaglia di Franz Kafka: «Spesso qualcuno cade in strada, rimane a terra morto. Allora i negozianti aprono le porte delle loro botteghe cariche di merci, escono fuori, sorridono con le labbra e con gli occhi. Buon giorno, il cielo è coperto. Vendo molti fazzoletti. Sì la guerra». L'unica vera alternativa è coniugare l'orrore, chiamare la crudeltà con il suo nome, dissolvere l'ipocrisia dell'«umanitarismo e dell'esportazione della democrazia». Scrive in conclusione Alessandro Dal Lago: se a definire la condizione degli abitanti dell'Occidente è la passività, «essere coscienti che da qualche parte del mondo si uccide in nostro nome è il primo passo per riconquistare una cittadinanza perduta nel mondo dei conflitti globali».

## Una battaglia da combattere fuori dalle aule giudiziarie

Laura Pugno, Marco Giovenale, Giulio Marzaioli

Di fronte alla ormai ben nota querelle giudiziaria Carofiglio-Ostuni, di cui si è parlato dettagliatamente su queste pagine e su molti altri quotidiani e testate anche online, il primo sentimento che prevale è di assurdità, o di sgomento, davanti all'asimmetria della reazione rispetto all'azione. Per riassumere brevemente i fatti: il 6 luglio scorso, a Premio Strega ancora caldo, vinto da Alessandro Piperno con il suo *Inseparabili. Il fuoco amico dei ricordi* (Mondadori), Vincenzo Ostuni, editor della casa editrice Ponte alle Grazie (gruppo Gems), sulla sua pagina Facebook, espone un giudizio molto tranchant sull'ultimo libro di Gianrico Carofiglio. Il «Corriere della Sera» riprende la vicenda, accompagnandola con un commento dello stesso Ostuni, molto più pacato, in realtà, di quello scritto ai suoi amici online. Rispetto allo Strega, e alla competizione che si è appena conclusa, Ostuni non è estraneo, anzi è parte in causa: il candidato della sua casa editrice, Emanuele Trevi, con *Qualcosa di scritto*, ha mancato di un soffio la vittoria, classificandosi secondo. Segue Carofiglio con il romanzo *Il silenzio dell'onda*, già accompagnato da 250.000 copie vendute circa. Entrambi sconfitti, quindi. Ai commenti a caldo di Ostuni, certamente polemici, prontamente replica Carofiglio, ma non sulla propria pagina Facebook (se ne possiede una) o sullo stesso «Corriere della Sera» o altra testata, bensì, come si dice, per le vie legali, citando Ostuni in tribunale per risarcimento di un presunto danno morale. La reazione del mondo letterario italiano, che si schiera con Ostuni, con la firma di una dichiarazione del 24 settembre ([libertadespressione.wordpress.com](http://libertadespressione.wordpress.com)) a cui aderiscono una quarantina di scrittori e intellettuali e con articoli su varie testate - vedi lo stesso Trevi sul «Corriere della Sera» di ieri, o il critico Andrea Cortellessa sul «manifesto» della stessa data - è immediata. E difatti, al di là dei toni più o meno accesi, è difficile pensare - sicuramente per chi conosce bene, come chi scrive, Vincenzo Ostuni e la sua duratura e quasi violenta passione per la letteratura - che l'uomo Ostuni volesse offendere l'uomo Carofiglio nella sua dignità di persona. Rivolti all'opera e alla scrittura si devono considerare gli epiteti che Ostuni rivolge a Carofiglio, anche agli occhi di chi non condivide questo giudizio, o lo condivide ma non condividerebbe invece mai lo stesso modo di esprimersi. Qui in gioco è l'opera, che in quanto pubblicata può diventare oggetto di giudizi, anche molto lontani e poco graditi alla sensibilità di chi l'ha scritta. Prima o poi ogni scrittore - e ormai spesso anche i critici - si trova confrontato a questa esperienza, gadamerianamente intesa come ciò che ottieni quando non ottieni quello che vuoi, anche se un maggiore fair play sarebbe stato senza meno desiderabile. L'opera quindi, non l'autore; lo scrittore o la scrittrice, non l'uomo o la donna: una distinzione che appare sempre più importante continuare a ribadire, in tempi di strepitosa affermazione ovunque, nelle classifiche e in libreria, dello scrittore-, o scrittrice-personaggio, a dispetto dell'opera. La via giudiziaria percorsa da Carofiglio appare quindi inaudita nella storia letteraria italiana perlomeno recente, che di polemiche anche molto più violente è ricca, come ricorda proprio Cortellessa sul «manifesto» del 25 settembre; e non è improbabile ritenere che, senza l'azione giudiziaria promossa da Carofiglio, le dichiarazioni di Ostuni, per quanto accese, sarebbero state già dimenticate insieme all'appena trascorsa estate, con le case editrici impegnate a preparare le battaglie del prossimo Strega. Paradossalmente, non è ingenuo ipotizzare che, con quest'azione legale così fortemente voluta, Carofiglio si arrechi da solo più danno di quanto possa mai avergliene arrecato Ostuni, soprattutto se consideriamo in dettaglio i due contendenti: da un lato, uno scrittore di grande successo di pubblico, dall'altro, un editor certo stimato negli ambienti letterari, ma sostanzialmente sconosciuto ai grandi numeri, e noto in particolare all'elusivo «pubblico della poesia» per alcuni volumi di versi. Se la fama è oggi il capitale più spendibile, persino quando involontaria, è Ostuni, che ha tutto da perdere sul piano economico, a trarre - sempre paradossalmente - vantaggio. E se il giudizio di un «addetto ai lavori», quale Ostuni è, al di là dei toni certamente accesi e polemici, provoca una reazione così violenta, forse è proprio perché gli «addetti ai lavori» dell'editoria, non singolarmente presi ma nel loro complesso, rivestono - o comunque dovrebbero tuttora rivestire - i panni dei Guardiani della Soglia del canone letterario, anche in un'epoca che vede affermarsi sempre più ferocemente il dominio del mercato, e che, con una certa incarnazione - attenzione: solo una certa incarnazione - dell'editoria digitale come self-publishing senza mediazioni, tende addirittura a cancellare il concetto stesso di selezione editoriale. A questo punto, quindi, il modo più sensato di concludere questo articolo è con un appello alla ragionevolezza: che questa battaglia esca dalle aule giudiziarie, e continui - se proprio continuare deve, non ce ne sarebbe bisogno - sul terreno della letteratura, con le armi della letteratura.

## Il grande asceta del cinema - Federico Rossin

«Non ho il minimo dubbio, ora è chiaro che Marcel Hanoun sia il più importante e il più interessante regista francese dai tempi di Bresson. Non importa quanto con ostinazione cerchi di capire - è completamente al di là della mia comprensione - come un artista di tale grandezza e qualità sia completamente sfuggito agli occhi dei critici francesi»: così scriveva Jonas Mekas il 29 ottobre del 1970. Marcel Hanoun è morto qualche giorno fa, aveva quasi 83 anni: era nato a Tunisi nel 1929. L'abituale generosità di Mekas non è stata fuori luogo, ma poco ha servito a portare pubblico e critici alla conoscenza di un'opera fra le più necessarie e straordinarie del cinema - di ieri e di oggi. Hanoun è ancora uno sconosciuto persino in Francia - qui da noi nessuno sa chi sia e pochi dei suoi film sono passati come stelle cadenti solo in qualche festival negli anni 70 per poi sparire definitivamente. Non esiste nemmeno un libro sul suo cinema: anche chi lo ama incondizionatamente da anni, rischia di doversi accontentare solo di un libricino allegato alla rivista *ça* del 1973 e un dossier della Filmoteca Nacional de España del 1977. Grazie alla tenacia e all'amicizia di Nicole Brenez si è potuta finalmente organizzare una retrospettiva completa alla Cinémathèque di Parigi nel 2010, con copie nuove di molti suoi film che si credevano perduti o erano in pessime condizioni, e ne è in programma un'altra al cinema Saint-André-des-Arts a novembre e dicembre prossimi (coordinata e preparata dal regista da mesi). Chi vuole, può vedere alcuni dei suoi film sul suo sito internet, pensato come un mezzo per eludere e beffare l'ignoranza mediatica cui da sempre è stato sottoposto. Hanoun è stato un isolato e un asceta del cinema: non appartiene alla Nouvelle Vague né alle varie gangs del cinema sperimentale francese, e la sua ricerca estetica va pertanto

considerata come ontologicamente orfana (se si esclude la figure du maître absolu di Bresson): solo un suo ex-assistente, Jean Eustache, ne ha seguito fino in fondo la lezione di spogliazione progressiva del linguaggio cinematografico, sino al grado zero (e nella sua rigorosa solitudine è forse cugino di Jean-Daniel Pollet). Hanoun è stato un incessante inventore di forme e un teorico inascoltato (ha fondato anche riviste, tra cui l'indimenticata Cinéthique): come Jean Epstein e, appunto, Bresson (leggete il suo magnifico Cinéma cinéaste, 2001: l'ideale seguito di Notes sur le Cinématographe e Le Cinéma du diable). Ha progressivamente decostruito non solo la narrazione tradizionale, affiancandosi alle ricerche dei coevi nouveaux romanciers Claude Simon o Jean Ricardou, ma via via tutta la grammatica filmica: si va dal minimalismo materialista di Une simple histoire (1959) al massimalismo mistico di La Vérité sur l'imaginaire passion d'un inconnu (1974), dal film-fuga musicale ed esistenziale Le Printemps (1972) all'erotismo mitologico de La Nuit claire (1979), dal meta-documentario decostruzionista Octobre à Madrid (1967) al commovente autoritratto etico-estetico di Un film (1985). Hanoun ha esplorato i limiti dell'inquadratura, del fuori campo, della cesura, dell'ellissi, del non sincronismo fra immagine e suono, trasformando radicalmente la nozione stessa di raccordo ed ampliando a dismisura le possibilità del montaggio. Ha costruito interi film sul processo stesso del fare cinema: nel geniale e perturbante L'Automne (1971-72) vediamo un cineasta e la sua montatrice al lavoro, ma lo schermo della tavola di montaggio è anche lo schermo stesso del cinema, e noi spettatori vediamo e al contempo siamo il film en train de se faire. Il suo primo cortometraggio, Des hommes qui ont perdu racine (1956), è un documentario-grido sui rifugiati ungheresi internati in campi austriaci dopo la rivoluzione mancata di Budapest: il campo e lo sterminio torneranno nel '66 nello straziante apologo brechtian-weissiano L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung, uno dei pochi film davvero decisivi per comprendere la Shoah, gemello della Pasazerka (1963) di Munk. Hanoun ha fatto della povertà produttiva il suo credo e la sua speranza: non trovando nessun aiuto nella politica culturale francese ha girato film in 16mm e in super8, trovando poi nel video dalla metà degli anni '80 un'indipendenza produttiva assoluta; è morto mentre era al lavoro sul suo ultimo film. Ha lavorato con attori straordinari (Michael Lonsdale è stato un suo assiduo compagno di strada e sostenitore) ed è, insieme a Dreyer, Straub e Bresson, il grande innovatore della voce e del corpo al cinema. Tutti i suoi film sono canti rivolti alla presenza, ma il suo misticismo paradossalmente materialista resta radicato nel reale, pur criticandone con ogni mezzo e invenzione una sua piatta e illusoria rappresentazione filmica. Hanoun ha creduto in un cinema aperto verso lo spettatore e verso il mondo: tutti i suoi film sono appelli verso di noi e (as)saggi di una politica che viene. La sua ossessione per l'atto di creazione è una lezione di morale assoluta: i suoi film sono tutti film d'amore e il suo progetto e la sua lotta hanno sempre teso affinché «il cinema divenga finalmente una convergenza, un incontro sublime di uomini in movimento» (Cinéthique 1969). Per concludere ancora Mekas 1970: «La gloria del cinema è il cinema. La politica del cinema è il cinema. La storia del cinema è il cinema. La liberazione del cinema si fa attraverso il cinema. Il significato di Marcel Hanoun è il cinema. Se non vi piace Hanoun, siete contro il cinema. È chiaro come il sole. Per me è così».

**La Stampa – 26.9.12**

## **Una risata ci resusciterà** – Alessandro Bergonzoni

*TORINO - A inaugurare oggi pomeriggio alle 18, nel Cortile di Palazzo Carignano l'edizione 2012 della kermesse Torino Spiritualità saranno Massimo Gramellini Corrado Augias ed Elio nell'incontro La Sapienza del Sorriso. Alle ore 21 Vito Mancuso e Alessandro Bergonzoni animano l'incontro Secondo Legge di Libertà. Pubblichiamo uno stralcio dell'intervento di Bergonzoni. Nel caso di pioggia gli incontri si svolgeranno al Teatro Carignano.*

Libertà e sapienza del sorriso? Se a quel punto interrogativo tolgo il punto, resta a ben guardare, la forma di un orecchio (anche se, secondo me, prima l'orecchio c'era già col punto, che poteva sembrare un piccolo orecchino). Vedere le cose non come sono (cfr: il testo Il sonno e il sono delle cose), le cose invisibili, i silenzi sibili. Labile abilità di non stare alle regole di una realtà di diritto e di dovere, ma andare a prendere quello che la poetica chiede al volere. Eludere la propria sorveglianza, detonare, seminarsi nell'imponderabile, lenire le ferite anticipando i tagli, allevare l'avulso, non confondere amore con effetto, o stato delle cose con stato di grazia, usando la solita bocca ma con una lingua inventata: e vedremo come cambiano i famosi sorrisi.... E' questione di un soffio, d'«invento», di creato e non di creanza; educarsi all'insicurezza che dà l'impensabile appostato tra noi e l'ombra dell'ombra. Stendiamo un volo maestoso sopra Norma, per vederla trasparire, e scorgerne altre forme (diverse da come sembravano se vestita, in regola). Voglio al massimo una regola d'arte, che non sia regola del giogo, ma pura poesia della differenza: siamo fatti di-versi! Cerchiamo di arrivarci per rivelazione, non per disperazione. Liberiamola l'energia interiore.... Come doganieri ai confini della realtà, scoperto che alla base ci sono le altezze e che scrivere e narrare sono inno all'otremodo, possiamo chiedere al volto che non si faccia sorprendere invisibile. E' l'enorme che crea, non sono le norme: si tratta di sovrumani (basta trattare con l'umanità); è quel voto di vastità che racconto spesso, è il piacere di fare nesso senza precauzioni, collegare alto ad altissimo, perchè l'abuso di certa semplicità fa dei morti viventi o peggio dei vivi morenti, che al massimo abbozzano il sorriso, imitatori limitati, parodiatori del poco, inattivi categorici, fisarmoniche senza armonia, spiritosi privi dello spirito. La rincorsa l'abbiamo già presa, ora si deve raggiungere (cfr: Rincorsa Maggiore e Rincorsa minore, nella nuova costellazione del creare e non solo del fare). Ma manca la propulsione: non si può più prendere in giro, bisogna fare un altro giro, circumnavigare il possibile, la realtà minuscola, e perdersi nel finalmente, abbandonare la terra dei certi, travalicare, scollinare. È altro passo, un incammino, nuovi piedi, alluci e allucinazioni... E l'«altroché» domanda alla libertà di fare il primo o l'ultimo sorriso. La fantasia è fondamento, l'immaginario vale un eccome, ma non basta: c'entrano soprattutto le antenne che captano la trascendenza, perché non siamo autori ma autorizzati, non siamo scrittori ma scritturati, da una frequenza soprannaturale, da una potenza ulteriore, che mette l'orizzonte in verticale, che sa che il cavallo è a lato perché in mezzo ci siamo noi a guidarlo folgorati dalla luce del g'rido. Una risata ci resusciterà.

## **Quando l'elettricità finì di essere un bene privato** – Mario Deaglio

L' Italia uscita dal Risorgimento non era certo una grande potenza economica. Negli anni settanta-ottanta del XIX secolo il suo reddito per abitante era meno della metà di quello inglese, la velocità di crescita molto bassa, l'emigrazione altissima. Eppure, a partire dalla metà degli anni novanta tutto cambia improvvisamente: l'Italia è in prima fila in quasi tutti i settori industriali avanzati, grandi stabilimenti sorgono non solo presso le città ma anche nelle valli alpine, la crescita supera la media europea e si avvicina a quella degli Stati Uniti. Il colpo di bacchetta magica che produsse un simile mutamento straordinario ha un nome preciso: energia elettrica, anzi idroelettrica. L'inaugurazione della centrale Edison di Porto d'Adda nel 1898 costituì l'ultimo anello di quella che allora era la maggiore rete idroelettrica mondiale, sintesi di un know how elettrico italiano accumulatosi nel corso di oltre mezzo secolo con invenzioni e scoperte da Galileo Ferraris a Pacinotti. Non dovendo più importare enormi quantità di carbone, l'Italia poté liberare risorse finanziarie per investire in settori nuovi come le ferrovie, gli aerei, le auto, la siderurgia, i prodotti chimici, e le industrie tessili e alimentari. Prese a crescere a tassi molto superiori alla media europea risalendo la classifica non solo della produzione quantitativa ma anche dell'innovazione industriale e diventando la sesta-settima potenza industriale del mondo, una posizione abbandonata solo nell'ultimo decennio. Gli italiani si resero naturalmente subito conto dell'importanza di quello che chiamavano «carbone bianco», o addirittura «oro bianco», una fonte energetica a quei tempi quasi unica al mondo che, oltre all'economia, modificava la geografia - con la costruzione delle dighe - e provocava ingenti spostamenti di popolazione alla ricerca di lavoro nelle industrie nascenti. Anche, però, una cruciale fonte di potere. E mentre si risolvevano i problemi tecnologici dell'elettricità si poneva il problema politico del suo controllo: l'industria elettrica doveva essere pubblica o privata? Frazionata o raggruppata in un unico grande ente? Chi doveva stabilirne le priorità di investimento, finanziarne l'opera di costruzione in un paese tendenzialmente povero di capitali? Nel suo saggio più recente, ancora fresco di stampa ( *Il gioco delle parti* . La nazionalizzazione dell'energia in Italia , edito da Rizzoli) Valerio Castronovo sbrogliava con sicurezza l'intricatissima matassa dei rapporti tra elettricità, politica e finanza. Nelle sue pagine si affacciano imprenditori e tecnologi, giornali e partiti, associazioni imprenditoriali e sindacati. E si ripercorre così in maniera avvincente e assolutamente leggibile un itinerario che assomiglia molto a un labirinto. Tale itinerario può iniziare nel 1902 con Francesco Saverio Nitti, economista e politico pugliese, più volte ministro e poi Presidente del Consiglio nel primo dopoguerra, netto fautore di una dominante presenza pubblica nell'industria. E terminare con le dimissioni del terzo governo Fanfani, nel giugno del 1963, un anno dopo la nazionalizzazione dell'industria elettrica, a seguito di una dura sconfitta elettorale con cui la Democrazia Cristiana e lo stesso Fanfani pagarono la volontà di nazionalizzare ma che sancì definitivamente il passaggio dai governi di centrodestra ai governi di centrosinistra. Un prezzo, quindi, che Fanfani e la maggioranza della Dc, che era pronta per l'alleanza con i socialisti tutto sommato pagarono volentieri. Questo tuffo nel passato induce ad alcuni confronti con il presente. Le contese erano durissime, assai spesso giornali e associazioni varie erano usati come clava in una battaglia senza quartiere per il potere. Gli uomini sulla scena di allora non avevano alcun pudore a ricercare il potere con tutte le loro forze; ma la posta in gioco era potere vero, nudo, non festucce in costume alle ostriche a spese del contribuente. I vincitori hanno potuto nazionalizzare e gestire e hanno certamente portato l'energia elettrica anche nei piccoli comuni senza carenze gravi. Però tutto questo non è bastato, qualcosa non ha funzionato: in Italia l'energia elettrica costa il 20-30 per cento in più del resto d'Europa e l'Italia è scesa nella classifica delle potenze economiche. Il finale della storia ben raccontata da Castronovo non è né lieto né rassicurante.

## **Nabokov, l'autunno del principe che amava le farfalle** – Nadia Caprioglio

«Smettila di tenere il broncio!» gridava la prozia: «Guarda gli arlecchini!». «Quali arlecchini? Dove?». «Oh, dappertutto. Tutt'intorno a te. Gli alberi sono arlecchini, le parole sono arlecchini; anche le sensazioni e le addizioni: metti insieme due cose – due arguzie, due immagini – ed eccoti un arlecchino triplo. Gioca! Inventi il mondo! Inventi la realtà!». E' raro trovare una definizione più bella ed evocativa di ciò che significhi essere uno scrittore. Guarda gli arlecchini! , pubblicato da Adelphi nella traduzione dall'originale inglese di Franca Pece, è l'ultimo romanzo pubblicato in vita di Vladimir Nabokov, il più «nabokoviano», un bizzarro compendio di tutta la sua opera, composito, tagliato come un abito d'arlecchino. E' la parodia di un'autobiografia, «un'autobiografia obliqua», che narra miraggi di natura romantica o letteraria in cui «le tre o quattro» mogli e i libri del narratore si intrecciano «a guisa di un monogramma»: il principe Vadim Vadimovic (alter ego di Vladimir Vladimirovic) ha imparato dalla vecchia zia che tutto è commedia dell'arte, maschera e illusione. Come il suo creatore il principe fugge in America, abbandonando il feudo prediletto con il viale delle fontane e la veduta scintillante della steppa russa lungo il Volga; inizia a scrivere in inglese e a inseguire la realtà, senza vedere che la realtà non esiste più, si è trasformata in una caccia agli arlecchini, le amate farfalle, in cui si nascondono tanti suoi doppi, al punto di non sapere più quale scegliere come proprio. Si ha l'impressione, leggendo il romanzo, che a forza di flirtare con lo sdoppiamento e la follia, Nabokov abbia rischiato di soccombere alla loro seduzione, come Vadim che soltanto scrivendo romanzi, ricostruendo all'infinito il suo «fluido ego», riesce più o meno a tener lontana quella pazzia che fin dall'infanzia gli ha fatto la posta, nascosta dietro un ontano o un masso. Ritroviamo tutte le ossessioni nabokoviane, farfalle, scacchi, ninfette, e il tema della vita in esilio, tipico, come afferma George Steiner, della letteratura «extraterritoriale» del XX secolo. Vadim soffre di un'infermità di cui deve mettere al corrente ogni nuova moglie: se pensa di camminare lungo una strada, può immaginare di tornare indietro, ma non riesce a visualizzare col pensiero il percorso a ritroso, perché questo significherebbe far ruotare il mondo sul proprio asse, tornare dal momento presente a quello appena trascorso. Confonde la direzione con la durata, ma il tempo non è reversibile e l'incantevole Iris, la prima moglie, l'unica che abbia amato davvero, rimarrà per sempre ad ozare nelle chiazze di sole della Costa Azzurra col suo costume da bagno nero, mentre una carezza si profila nel vuoto e il trenino verde continua a correre, a girare e girare, per l'eternità.

## **A Londra Cattelan appeso allo stendino** – Andrea Malaguti

LONDRA - La fermata della metro si chiama Aldgate East. E appena si esce si vede il profilo imponente e forma di supposta del palazzo della Swiss Re. Il miglio quadrato della ricchezza. Basta allungare una mano ed è lì. Abbassando gli occhi sulla strada il panorama cambia radicalmente. Come se questa stazione della metropolitana fosse il confine tra due galassie. Le strade del quartiere traboccano di facce, di razze, di mercati e di burqa. Indiani, cingalesi, pakistani, italiani, inglesi. Un mare di santi pellegrini piovuti in una terra senza frontiere. Come se a un passo dal rigore della City la logica dell'esistenza, e delle cose, non avesse più senso. L'edificio sulla destra è uno dei templi mondiali dell'arte contemporanea. Si chiama Whitechapel Gallery. È qui che per la prima volta Londra ha visto Guernica di Picasso. Era il 1939. Dopo è toccato a Pollock, Rothko, Frida Khalo, David Hockney o Gilbert & George esibirsi tra queste mura, una sorta di zona franca del talento internazionale. Adesso è la volta della collettiva «Think Twice», curata da Francesco Bonami in collaborazione con Achim Borchardt Hume. Sono opere della Collezione della torinese Patrizia Sandretto Re Rebaudengo: «Resteremo un anno», spiega. Ed è la prima volta che questi spazi vengono riservati a un italiano. Le mostre saranno quattro. Maurizio Cattelan fino al 2 dicembre, poi tre esposizioni dedicate a temi centrali della Collezione: «Viral Research» (dal 15 dicembre al 10 marzo), «Love Meal» (dal 19 marzo al 9 giugno) e «Have you seen me before» (dal 18 giugno all'8 settembre). Per l'inaugurazione è arrivato da New York il direttore del Guggenheim Museum, Richard Armstrong. È un gigante di un metro e novantadue che ha esposto Cattelan appena un anno fa. «Sono qui per Patrizia. La sua collezione privata, una delle più importanti d'Europa, è straordinaria. Persone come lei danno energia al nostro mondo». C'è anche Nicholas Serota, il direttore della Tate Modern. E da Parigi è arrivato il re del lusso François Pinault. La sala è rettangolare. Con luci gialle. La stella cometa sul logo delle BR, l'Italia del Belpaese Galbani stesa su un tappeto, e in un angolo Bidibodibiboo, lo scoiattolo suicida sul tavolo della cucina della casa d'infanzia di Cattelan, un genio pazzo che da una parte fa spettacolo e dall'altra sembra vergognarsene. «La trovai in una piccola mostra nel 1996. Proprio in questa città, dove vent'anni fa è nata la mia passione per il collezionismo». Patrizia Sandretto Re Rebaudengo alza il calice. Applausi. Molti abbracci. Dunque l'arte contemporanea è ancora viva. O almeno così sembra a contare il numero di santoni che si sono ritrovati. Richard Armstrong, scendendo, in strada stira un sorriso da professionista: «La mia fede nel contemporaneo non ammette dubbi. Si guardi intorno, il mondo è pieno di creatività». Per un attimo gli passa davanti agli occhi solo un indistinto bagliore bianco. Si ferma su Whitechapel street in preda alla vertigine, in attesa che i palazzi, le strade e la sua vita riprendano la forma precisa di sempre.

## **I fratelli Taviani candidati all'Oscar. Detenuti in corsa per la statuetta d'oro**

«Cesare deve morire» dei fratelli Taviani è il film candidato agli Oscar per l'Italia. E quanto ha stabilito stamani la Commissione di Selezione, istituita presso l'Anica, Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediale, su incarico dell'Academy Award. La pellicola di Vittorio e Paolo Taviani, 163 anni in due, si è già aggiudicato, tra i molti premi, la 62/ma edizione del Festival di Berlino. Al «fotofinish» ha sbaragliato la concorrenza di altri nove titoli entrati nella short list dei migliori film in sala nell'ultimo anno, tra cui «Bella addormentata» di Marco Bellocchio, «Il cuore grande delle ragazze» di Pupi Avati, «Diaz» di Daniele Vicari, «È stato il figlio» di Daniele Cipri, «Gli equilibristi» di Ivano De Matteo, «La-bas, Educazione criminale» di Guido Lombardi, «Magnifica presenza» di Ferzan Ozpetek, «Posti in piedi in Paradiso» di Carlo Verdone e «Reality» di Matteo Garrone. Girato nella Sezione di Alta Sicurezza del carcere di Rebibbia, «Cesare deve morire» ha come attori, prevalentemente, i suoi detenuti, dei quali alcuni segnati dalla «fine pena mai». La storia è quella del Giulio Cesare shakespeariano, che, alla fine, viene rappresentato con successo sul palcoscenico del carcere. Di giorno in giorno, nelle celle, nei cubicoli dell'ora d'aria, nei bracci della Sezione il film racconta come, attraverso prove che sempre più coinvolgono i detenuti nel profondo, prende forza la grande tragedia, scoprendo nello stesso tempo le cadenze oscure della loro vita quotidiana di condannati. Il film è stato prodotto da Kaos Cinematografica in collaborazione con Rai Cinema.

**Corsera – 26.9.12**

## **Giulio Cesare, il pontefice ateo** - Luciano Canfora

Nell'anno 63 a.C. Giulio Cesare, non ancora quarantenne, grazie ad una campagna elettorale costosissima che rischiò di portarlo definitivamente alla rovina, riuscì a farsi eleggere pontefice massimo, la più alta carica religiosa dello Stato romano. Lo scontro elettorale era stato durissimo; il suo principale antagonista Quinto Lutazio Catulo aveva messo in atto la più pervasiva corruzione elettorale fondata sulla capillare compravendita del voto. Cesare rispose con la stessa arma. Il «mercato politico» - come ancora oggi elegantemente lo si chiama - raggiunse in quell'occasione una delle sue vette. Cesare dovette indebitarsi a tal punto per far fronte ai costi di una tale oscena campagna elettorale da lasciarsi andare, parlando con la madre, alla celebre uscita: «Oggi mi vedrai tornare o pontefice massimo o esule». È Plutarco, al solito egregiamente informato su tutto quell'aspetto del reale che la storia «alta» trascura, a darci la notizia e a chiosarla con una interessante considerazione: con tale vittoria inattesa, e contro un avversario così forte e così autorevole, Cesare «intimidì gli ottimati, i quali capirono che avrebbe potuto indurre il popolo a qualunque audacia» (Vita di Cesare, 7). Subito dopo esplose la congiura di Catilina. Cesare, che è pretore designato (entrerà in carica nel gennaio 62), è lambito dalla congiura. Ed in Senato, di fronte alla pressione fortissima di chi (come Cicerone e Catone) propugna l'esecuzione capitale dei congiurati, ormai scoperti e arrestati, Cesare sceglie di motivare, con argomenti tratti dalla filosofia di Epicuro, la proposta di lasciarli in vita. Con l'argomento che, se l'anima è mortale, la pena di morte è più lieve di una lunga detenzione! Sappiamo quanto si sia speculato da parte dei contemporanei, e poi degli studiosi moderni, intorno alla implicazione o meno di Cesare nella congiura. Cicerone - e non lui soltanto - era convinto che Cesare fosse compromesso: ma non ritenne di affermarlo apertamente, se non quando il dittatore era morto.



Certo, la vittoria elettorale che consentì a Cesare di assumere il pontificato massimo venne al momento opportuno e rivestì lo stesso Cesare di una nuova sacralità protettiva, quanto mai giovevole in quel momento. Essere implicati in un'iniziativa eversiva segreta si può in molti modi, che vanno dalla diretta partecipazione alla semplice, passiva consapevolezza del progetto. Cesare non era così imprudente da porsi in una posizione tale da divenire ricattabile, una volta fallito il piano, da compagni imprudenti o sfortunati. Cercò però di salvarli parlando in Senato nel modo in cui Sallustio, suo seguace, lo fa parlare, scomparsi ormai tutti i protagonisti della vicenda. Decimo Silano aveva proposto la pena capitale e la proposta incontrava largo consenso. Cesare interviene per capovolgere una situazione difficilissima e si sforza di presentare la pena di morte come troppo lieve, con l'argomento che - nella sventura - «la morte non è un supplizio, è un riposo agli affanni», in quanto - prosegue in perfetto stile epicureo - «dopo la morte non c'è posto né per il dolore né per il piacere» (Sallustio, Congiura di Catilina, 51). Fa una notevole impressione il pontefice massimo che impartisce agli altri senatori una breve ed efficace (e strumentale) lezione di filosofia epicurea. Era noto che Cesare avesse, come tantissimi nelle classi colte romane, subito l'influsso o sentito il fascino di quel lucido pensiero anticonsolatorio. Replicando a Cesare in quel dibattito memorabile, che si concluse con la decisione illegale di procedere all'esecuzione capitale immediata, e senza processo, dei congiurati, Catone ironizzò: Cesare - disse - pontefice massimo, pretore designato, «ci ha amabilmente intrattenuto (bene et composite disseruit) sulla vita e sulla morte»; «se non erro - soggiunse - ha sostenuto teorie false, ha dichiarato infatti di non credere a quello che si narra degli inferi, che cioè i malvagi andranno a finire, dopo la morte, in contrade diverse da quelle destinate ai buoni: contrade tetre, incolte, sinistre, spaventevoli». Questa lezione di corretta credenza religiosa, impartita al pontefice massimo appena eletto, è una delle più sottili perfidie dell'oratoria politica di tutti i tempi. Naturalmente il problema da porsi è come mai nella società politica romana fosse possibile e conciliabile con il mos maiorum e con la stabilità delle istituzioni avere un «papa ateo».

## **Il collaboratore ideale: leggero come una farfalla sapeva scrivere di tutto**

Paolo Di Stefano

Dieci anni sono tanti e sono pochi. Nel ricordo degli amici, Emilio Tadini è ancora presente, vicinissimo, non possono essere passati dieci anni dalla sua morte. Per dimenticare la sua ironia, la risata contagiosa, la sua dolcezza, i suoi scherzi e giochi di parole, la passione che dispensava, la lucidità intellettuale, ci vuole di più, molto di più. Cominciò a collaborare al «Corriere» (nell'edizione mattutina del «Corriere d'Informazione») negli anni Sessanta, sotto la testata settimanale «Libri, Quadri, Dischi», con Enzo Golino, Oreste Del Buono, Giuliano Gramigna e altri ancora. Una pagina, diretta da Gramigna, che rappresentava il massimo dell'apertura, con i giovani fiancheggiatori della neoavanguardia, e che si spingeva molto oltre la Terza tradizionale del giornale-madre. Tadini era il collaboratore ideale: poteva scrivere di tutto, dalla critica all'ultimo romanzo di Furio Colombo al saggio su Finnegans Wake, dalla recensione del nuovo Parise alla lettura delle poesie di Valéry. Era un pittore già affermato, in anni giovanili aveva pubblicato poesie sotto l'egida vittoriniana e aveva appena esordito nella narrativa con L'armi l'amore aderendo alla stagione sperimentale. Quando nel 1993, l'anno in cui uscì per Einaudi La tempesta, tornò in via Solferino, Tadini aveva 66 anni e lo stesso spirito di prima: giovane, non giovanile, antiretorico, curioso anche del lavoro noioso della redazione; discreto, poteva rimanere a farti compagnia tutta una mattina senza farsi sentire, leggero come una farfalla, era un grande raccontatore di aneddoti ma sapeva ascoltare: qualche volta prendeva un foglio A4 con la griglia del giornale e con una bic schizzava le sue figurine o i suoi celebri nasi per regalarteli, lasciandoti così un segno del suo passaggio. Fu chiamato da Paolo Mieli come critico d'arte ed esordì da Parigi con un pezzo, contro il mercato come metro di valore, che si concludeva così: «Resta la necessità di un lavoro per mettere insieme qualcosa che abbia un senso, qualcosa che lo produca, un valore». Lavorava, Emilio, costruiva senso, amicizie, immagini, edifici di parole. Il costruttore Tadini a Milano era dappertutto, vernissage di gallerie, presentazioni di libri, concerti, teatri, cinema, non si perdeva nulla eppure riusciva a lavorare tantissimo, non si capisce come facesse: se andavi a trovarlo nella sua casa in via Jommelli lo trovavi di sotto, nell'atelier, con i suoi pantaloni a grandi tasche davanti a una tela o sommerso dai fogli alla scrivania, passava con nonchalance dal computer al quadro, poi faceva un salto in cucina, poi scendeva di nuovo, ma poteva anche smettere tutto, sedersi in poltrona e stare a parlarti dell'ultima sconfitta dell'Inter o dell'esordio di Jonathan Franzen. Non smetteva un momento. E camminava e pedalava per la sua città, che era soprattutto quella di Porta Venezia e di corso Buenos Aires, di cui amava la vecchia frenesia operosa del commercio e la nuova contaminazione. Sul «Corriere» scriveva volentieri in Terza di arte e letteratura, ma la sua passione era trasformarsi in scrittore civile per la cronaca milanese: interveniva per denunciare lo sfacelo di Piazza Mercanti («una piccola lezione di depressione»), o contro il restauro dell'ex chiesa di San Giuseppe e Santa Teresa in via della Moscova. Oppure per proporre una mediazione tra i giovani chiassosi e gli abitanti del Ticinese, o ancora per rilanciare la sua idea di riempire di alberi e panchine la «vastità sconcertante» di Piazza del Duomo. Lui, Tadini, i suoi alberi li ha piantati dappertutto per una vita e a noi non resta che continuare a respirarne l'ossigeno che ci regalano.

## **In Siberia con Tadini: mi insegnò a guardare** - Giuseppe Tornatore

Di Emilio Tadini ricordo soprattutto lo sguardo concentrato e curioso che sembrava scrutare sempre qualcosa in lontananza, il viso rassicurante solcato da rughe amiche e un viaggio in Siberia. In realtà non lo avevo mai incontrato prima di quell'avventura. Fu alla fine degli anni Novanta. Avevo appena finito il montaggio di un film molto complesso e faticoso. Un giorno mi telefonò Alberto Meomartini, allora presidente della Snam: «So che lei da giovane è stato fotografo. Le piacerebbe tornare a esserlo, sia pure per pochi giorni?». Si trattava di realizzare un fotoreportage a Novyj Urengoj, una cittadina siberiana che nessuna carta geografica segnalava, essendo sorta da pochi anni intorno a un giacimento di metano. Accettai senza pensarci due volte. E poiché da mesi ero stato circondato da una troupe affollatissima, pensai di andare da solo, senza assistenti. Qualcuno che mi aiutasse a reggere la borsa con gli obiettivi e i rullini l'avrei trovato strada facendo, pensai. Fu così che conobbi Emilio Tadini. Ci conoscemmo all'aeroporto, in

partenza per Mosca. Anche lui faceva parte della pattuglia, e anche lui, insieme a Meomartini, a Daniele Mammolini, Ernesto Ferlenghi e Cristiano Re, si offrì subito come aiutante in campo. Il viaggio in Siberia fu indimenticabile. La fase più interessante cominciò quando siamo volati da Mosca a Novyj Urengoj. Era un aereo vecchissimo tappezzato di velluti dal colore ormai indecifrabile. Tra i passeggeri a bordo c'era un signore che stringeva a sé uno sportello d'automobile usata comprato chissà dove. Emilio lo guardava quasi incantato. Arrivammo a destinazione dove faceva meno 20 gradi, ma il sindaco del paese ci accolse sorridente ringraziandoci di aver portato il bel tempo. Fino al giorno prima di gradi ce n'erano stati meno 40. Da quel momento cominciò il nostro pellegrinaggio in giro per la città a caccia d'immagini. Mi era stato promesso il diritto di poter entrare in qualunque luogo. Forte di un tale privilegio fotografavo senza limiti, con quel senso di libertà che il far cinema riesce a darti raramente, e i miei compagni di viaggio reggevano a turno la mia zavorra. Anche Emilio Tadini, che però mi stava accanto sempre, in qualunque posto decidessi di intrufolarmi. Case private, negozi, ospedali, centri tecnici, teatri, scuole, luoghi e mezzi pubblici, ristoranti, supermercati, stazioni ferroviarie, laboratori artigiani. Ben presto mi accorsi che la sua presenza cominciava a provocare in me un ineffabile disagio. Un senso di smarrimento che solo dopo le prime scorribande mi si rivelò in tutta la sua complessa semplicità. Era l'immediatezza del rapporto che Emilio riusciva ad avere con quel mondo così lontano da noi, che io m'illudevo di portar via con me per il fatto stesso di ritrarlo. Era quello che mi disorientava. Ma era una lotta impari. Io mi affaticavo a guardarmi intorno fiutando l'immagine da conquistare, mi muovevo continuamente, cambiavo obiettivo, corpo macchina, pellicola, inquadratura, in base a quanto si presentava ai miei occhi mentre mi spostavo, entrando e uscendo dalle case incredibilmente tutte uguali di quella cittadina quasi metafisica la cui vita cercavo di fotografare. Invece Tadini guardava soltanto. Ma il suo sguardo mi sembrava ancora più implacabile di una macchina fotografica. Avevo la sensazione, insomma, che stesse fotografando più lui di me. Che stesse fissando la vita di quella gente su una pellicola più sensibile e duratura della mia. Inoltre mi colpiva che non si limitasse soltanto a contemplarlo quel mondo, lui andava oltre, cercava di farne parte. Non so, entravamo nel bar della stazione ferroviaria dove notavamo un uomo seduto in un angolo intento a mangiare uno strano pesce secco. Io rapidamente lo fotografavo, Emilio Tadini invece lo fissava pensieroso per qualche istante, poi si guardava intorno, scopriva dove vendevano quei pesci a noi sconosciuti, ne andava a comprare uno e cominciava a mangiarlo. Ecco, io fotografavo una scena di vita quotidiana, lui non si limitava a fissarla nella sua memoria, cercava, sia pure per un momento, di esserne parte. Mesi dopo tornammo in quegli stessi luoghi nella stagione delle notti bianche. Andavamo in giro per la città sino alle quattro del mattino sotto un cielo illuminato da tramonti infiniti. La città siberiana ci appariva ancora più spettrale. E dinanzi all'orizzonte sconfinato e misterioso della tundra una mattina Emilio Tadini esclamò: «È l'ora del pane. Cerchiamo un forno. Andiamo a mangiare il pane caldo!». Ma fu quando d'inverno eravamo andati in elicottero oltre il Circolo Polare Artico, tra gli insediamenti dei nomadi cacciatori di renne, che colsi in Tadini la luce di una speciale folgorazione. Quegli uomini si ostinavano a vivere nelle stesse condizioni in cui si poteva vivere secoli fa, rifiutando ogni privilegio tecnologico. Ovviamente li fotografai come meglio potevo, ma intanto Emilio stava insieme a loro, dentro le loro capanne, beveva quello che bevevano loro, negli stessi improbabili bicchieri in cui bevevano loro, mangiava il pesce crudo come lo preparavano loro, indossava i loro indumenti, riusciva persino a comunicare con loro, chissà in quale lingua misteriosa. Fissava nella sua memoria i volti di quegli esseri umani fuori dal tempo in un modo più profondo, incisivo e realistico della fotografia stessa. Questo mi colpiva di Emilio Tadini. Sembrava quasi un'involontaria competizione nella quale io ero fatalmente il perdente. E il mestiere di fotografo che avevo imparato per così lunghi anni e di cui andavo fiero, improvvisamente mi appariva inadeguato e inutile. La semplicità dello sguardo di Emilio, la sua coscienza dell'impossibilità che l'immagine possa sostituirsi al reale, il suo voler conoscere il mondo vivendolo e non soltanto conservandone illusorie riproduzioni, era la supremazia della poesia e della filosofia sulla fotografia. Ecco perché quel viaggio al suo fianco fu per me una grande lezione di vita. Molto significativo fu il momento del nostro congedo da quell'accampamento di nomadi. Ci dirigevamo verso l'elicottero inseguiti da quella povera gente e dal loro capo, il più vecchio della tribù, che non aveva mai smesso di puntare i miei stivali di gomma lunghi sino a metà busto. E mentre ci salutavano come fossimo marziani sul punto di tornare al loro lontano pianeta, Emilio mi disse: «Giuseppe regalagliei!». Io sfilai la corazza che nel corso dell'intero viaggio mi aveva protetto dall'umidità e la diedi al vecchio capo che mi abbracciò e in cambio mi regalò un paio di corna di renna che il giorno dopo mi sarebbe stato sequestrato dalla polizia all'aeroporto di Mosca. L'episodio divertì molto Emilio, ma in quella circostanza il suo sorriso mi sembrò diverso da quello al quale mi ero abituato. Era come sovrastato dalla premonizione di come la distanza nello spazio e nel tempo avrebbe trasformato la nostra memoria dell'esperienza appena vissuta. La distanza, uno dei temi più cari di Tadini. La stessa distanza che ci separa da lui.

## **L'esordio nel 1947 con Elio Vittorini**

- Emilio Tadini, pittore, scultore, scrittore, nacque a Milano nel 1927 e nella stessa città morì dieci anni fa, il 25 settembre del 2002. La sua attività iniziò con la pubblicazione del poemetto «La passione secondo Matteo», sulla rivista «Il Politecnico» di Elio Vittorini, nel 1947, e continuò con saggi, articoli critici e, nel 1963, con il suo primo romanzo, «L'armi l'amore» (Rizzoli), mentre al lavoro critico e letterario affiancò fin dagli anni Cinquanta l'attività artistica. Cominciò a esporre le sue opere a partire dagli anni Sessanta, e nel 1965 partecipò a una grande collettiva presso lo Studio Marconi, insieme ad artisti come Mario Schifano, Valerio Adami e Lucio Del Pezzo
- Nel 1978 e nel 1982 partecipò alla Biennale di Venezia, e in seguito fu protagonista di numerose personali in Italia e all'estero; nel 2001, l'anno precedente alla sua morte, gli è stata dedicata una grande retrospettiva a Palazzo Reale di Milano, con gli omaggi di numerose personalità della cultura
- Tra le iniziative per il decennale della morte, la mostra «Emilio Tadini. 1985-1997. I profughi, i filosofi, la città, la notte», aperta a Milano alla Fondazione Marconi di via Tadino 15 fino al 31 ottobre; nel catalogo (Skira) più di 150 riproduzioni di opere di quegli anni con un saggio inedito di Arturo Carlo Quintavalle, oltre a un'antologia di testi critici illustrati con fotografie e documenti d'epoca

## Servono sfumature nei giudizi letterari - Emanuele Trevi

I casi della vita mi hanno concesso un posto in prima fila, per così dire, nella vicenda giudiziaria che oppone Gianrico Carofiglio e Vincenzo Ostuni. Il primo è stato un mio leale e affabile avversario nella corsa all'ultimo Premio Strega, ahimè persa da entrambi; il secondo è l'editor del libro con il quale mi ero messo in lizza. Dal punto di vista dei gusti letterari, mi sento più vicino a Ostuni che a Carofiglio; ciò non mi ha mai impedito di provare curiosità e rispetto, tinti di una certa imponderabile quantità d'invidia, per scrittori come quest'ultimo, capaci di attirare nelle loro trame moltitudini di lettori. Qualche mese fa, a Gorizia, ero con Carofiglio in una presentazione congiunta dei nostri libri. Alla fine, si avvicinò una vecchina, che gli portava da firmare tutti i suoi romanzi, dal primo all'ultimo, e lo implorava: che non smettesse mai di scrivere! E lui, distinto e cortese, la rassicurava. Ecco, mi dicevo, questo è un potere da cui, con i miei libri strampalati, sono escluso per sempre. Nemmeno il gatto, nemmeno mia madre mi chiederebbe di scriverne altri. C'è però che l'altro protagonista di questa storia, Vincenzo Ostuni, i libri di Carofiglio li giudichi con sentimenti meno sfumati dei miei. E poche ore dopo il verdetto finale del Premio Strega, esprima un durissimo parere sull'opera e l'autore. Non so se io stesso, ripetendo le parole di Ostuni, mi macchio di qualche colpa: ma insomma, gli dà del «mestierante», dello «scribacchino» sulla sua pagina di facebook. È un'opinione, un giudizio. Qualcosa che si può condividere o meno. Ma per Carofiglio, che ha intentato una causa civile a Ostuni, è un affronto che vale cinquantamila euro di ammenda. La critica non è fatta di stroncature, io non ne faccio mai e come me tanti altri, ma la stroncatura è un ramo molto importante della critica, e deve avere campo libero, una totale libertà di azione. E chi distingue, tra i bersagli possibili, l'uomo dall'opera, non fa che ripetere il più fariseo dei luoghi comuni: l'uomo e l'opera sono indistinguibili, sul piano pratico come su quello ontologico («la vita di Shakespearare è un'allegoria», diceva Keats). La conseguenza di questo pasticcio è ormai ben nota. Decine di scrittori, intellettuali, giornalisti si stanno mobilitando a favore di quello che ritengono un diritto inalienabile. Lo faranno sostenendo in comune le spese legali, e l'eventuale sanzione, oltre a sottoscrivere collettivamente, come se ognuno di loro la avesse concepita e resa pubblica, la frase incriminata di Ostuni. Non perché necessariamente la condividano, ma perché, a loro parere, una sentenza che la condannasse all'ammenda lederebbe la loro libertà, creando un precedente inaccettabile. E pure io, con tutta la mia simpatia per Carofiglio, e con un'indole che mai mi avrebbe dettato le parole di Ostuni, farò come fanno loro, perché sono nel giusto. Non mi resta che la speranza di un ripensamento. Io credo che quello che chiamiamo il nostro carattere, il nostro Io, la nostra identità sia fatto di componenti molteplici, come una specie di rissoso parlamento, forse ancora più rissoso di quello in cui Carofiglio svolge egregiamente il suo lavoro. Ebbene, temo che lo scrittore barese, nell'intentare questa causa, abbia semplicemente dato ascolto a una voce sbagliata, a una di quelle parti di sé umbratili ed autodistruttive che si agitano in ognuno di noi. Questa parte che usurpa il tutto, e che a volte ci strappa il buongoverno interiore, ha una totale solidarietà con le parole offensive di Ostuni. Il sentirsi offeso e l'offesa sono fatti della stessa pasta, sono come il Gatto e la Volpe di Pinocchio. Sono quel fango sul quale bisogna sempre volare alti. Ma Carofiglio è un uomo intelligente, un uomo di valore. A differenza di tanti mediocri, ha tutta la forza e il carattere di mandarla al diavolo, questa parte di sé, assieme alle parole di Ostuni. Non gli servono cinquantamila euro, non gli serve divulgare un'immagine di sé che non gli corrisponde affatto, e finisce per deturparlo. È alla vecchina di Gorizia che deve render conto, non al suo orgoglio. Spero con tutto il cuore che non vorrà deluderla.

## Giovani scrittori e marketing editoriale - Paolo Di Stefano

Ogni casa editrice ha tutto il diritto di rifiutare un manoscritto: per questioni economiche o politiche, di coerenza con il catalogo e la sua storia, di opportunità, di gusto. Dunque ha ragione Gian Carlo Ferretti quando afferma, nella sua controistoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti (Siamo spiacenti, Bruno Mondadori editore), che circola al riguardo «un atteggiamento di condanna troppo facile e sbrigativo (e talora interessato)». D'altra parte ogni critico o storico dell'editoria ha tutto il diritto (e anche il dovere) di segnalare, sia pure con il senno di poi, quali rinvii al mittente si sono rivelati sbagliati, stupidi o insensati. Certo, troppo facile oggi rimproverare a Vittorini di non aver voluto pubblicare Il gattopardo né per Einaudi né per Mondadori. Troppo facile prendersela con i molti editori che hanno respinto i romanzi di Guido Morselli, un autore pubblicato solo post mortem dalla Adelphi, come è successo a Salvatore Satta. Troppo facile oggi accusare di cecità Marsilio, Bompiani, Garzanti e Feltrinelli per avere ignorato Andrea Camilleri, lo stesso scrittore che vent'anni dopo avrebbe spopolato. Per non dire del caso celebre di Cesare Pavese, che nel 1947 bocciò per Einaudi. Se questo è un uomo, accolto invece dallo Struzzo nel 1958 e diventato un classico di milioni di copie. Gli esempi sono tantissimi e li troverete raccontati in dettaglio nel bel saggio di Gian Carlo Ferretti. Tuttavia si esce dalla lettura di quel libro con il retrogusto (e anche il piacere nostalgico) di una «controistoria» pressoché archeologica, come se fossero passati secoli da quei casi per lo più datati nel Dopoguerra. Oggi siamo nel futuro, nell'epoca del self publishing dove nulla verrà più rifiutato: basta volerlo e disporre di qualche mezzo economico per pubblicare trionfalmente il proprio libro. Indubbiamente una grande conquista per il comprensibile compiacimento di molti aspiranti (e subito aspirati) scrittori, specialmente giovani. Fanno impressione le pagine in cui Ferretti elenca le opportunità offerte (diversamente che nel passato) al giovane autore: non solo le piccole e grandi case editrici a caccia del nuovo Giordano (con un notevole incremento dei narratori italiani esordienti), ma i premi ad hoc, i concorsi, le riviste, le scuole di scrittura, le piattaforme online, i blog collettivi. Un oceano sterminato di possibilità. È curioso: mentre la società del lavoro respinge ai margini le nuove generazioni; mentre nell'industria editoriale i giovani redattori che un tempo decidevano, vagliavano, dibattevano (mai dimenticare che Pavese, Calvino, Bollati, Sereni erano ai vertici poco più o poco meno che trentenni), oggi sono destinati al precariato dei contratti a progetto, il marketing fa follie per loro. Esaltando come geni i pochissimi che vendono più di 50 mila copie, scaricando tutti gli altri dopo il primo insuccesso. Una controistoria dei giovani non rifiutati? E degli esordi infelici?

## Von Karajan è vivo, me lo gioco al lotto - Paolo Isotta

A tavola, quando raccontai il sogno ai consoci del circolo napoletano «Italia», l'amico Maurizio de Vito Piscicelli, puntandomi la chevalière, disse: «A me me pare c'a sera primma tu t'ii magnate quaccosa ca t'è rimast' 'n coppa 'u stommaco». Io prego i lettori di farmi sapere che il mio non era un incubo ma un sogno bellissimo, come a me pare. Herbert von Karajan, dunque, era tornato in vita. Per ogni amico della musica quale notizia potrebb'essere più emozionante? E io mi trovavo al Festival di Salisburgo, divenutomi odioso dopo la sua morte inopinata, e odiosa la stessa città che non vorrei mai più toccare. Egli si presentava al pubblico con uno dei suoi capolavori interpretativi, il Don Giovanni di Mozart: ma v'è qualcosa capitato sotto la Sua bacchetta che capolavoro interpretativo non sia stato? Il Maestro aveva parlato: essere Mozart uno dei più grandi geni della musica, essere il Don Giovanni uno dei vertici della musica teatrale, ma non esserne il Don Giovanni «il» vertice come da tanti si pensa. Essere il Don Giovanni invero una tappa d'un cammino della musica occidentale che vede a suo culmine Richard Wagner. E alle note del Don Giovanni erano mescolate e quasi sovrapposte quelle del Crepuscolo degli dèi. La scena era oscura, simboli in traducibili mescolati ai luoghi. Ora, in linea teorica, inaccettabile la tesi dal Maestro espressa. Tutta da respingersi la cosiddetta hegeliana teleologia, la Storia muoversi secondo un fine. Ci si insegna oggi che le tappe toccate siano vertici di per sé stessi, non sottoponibili a un confronto qualitativo giacché norme della qualità non esservi universalmente ma giusta codici di volta in volta da ciascuna epoca creati. Richard Wagner credeva in contrario alla teleologia e l'aveva per tabulas dimostrata: ogni cosa pur meravigliosa dopo di lui creata senza di lui, qualunque rapporto con le sue instaurato, non sarebbe. La musica, benvero quella che per tale s'intenda, continua a essere un dialogo, pur antitetico, con lui. Noi sappiamo non esser così; ma l'intuizione ci fa sapere che è vero il contrario. Wagner è il culmine della Storia. Le note da lui create permeano quelle sublimi da Richard Strauss create come quelle da Giacomo Puccini come quelle da Jules Massenet come quelle dell'odiatore Erik Satie. Fino a oggi, da Boulez a Stockhausen. A ogni modo io mi giuocai quattro numeri. Trentotto, 'e mazzate, quelle che dovetti all'uscita infliggere a un cretino che fischiava; cinquantacinque, 'a musica; settantadue, 'a meraviglia; cinquantadue, 'o maestro 'e musica. Chi sa se non escono.