

**«Non cerco un'identità mi basta assumerla» - Paolo Ferrari**

Nato nel 1978 a Lumumbashi e cresciuto a Ostenda, Baloji è un cantante, rapper e performer con due dischi all'attivo, Hotel Impala e Kinshasa Succursale. Il suo show ha conquistato il festival Les Transmusicales di Rennes ed è tra i più attesi al prossimo (21 - 23 marzo) Babel Med di Marsiglia. **Nei tuoi dischi l'identità sembra quasi un'ossessione: è così?** Non so se ho fatto la pace con questo aspetto della mia vita, e non sono neppure tanto sicuro di lavorarci ancora su. Di certo ho capito che non serve ricercare una propria identità, bensì di assumerla e di far sì che gli altri lo facciano nei miei confronti. Non posso pensare di essere belga: resto un nero in Europa, non conta quel che penso, cosa ho studiato e come mi vesto. Alla stessa maniera, a Kinshasa sono considerato un africano d'Europa. Equilibrio significa consapevolezza di essere entrambe le cose: il mio lavoro consiste proprio nell'affermare questa doppia natura. **Sei cresciuto a Ostenda, dove Marvin Gaye trascorse anni importanti alla ricerca di un riscatto personale e artistico. Avverti questa presenza emotiva?** Sì, in città si parla di quegli anni in cui andò lì per disintossicarsi. Per quanto concerne la mia storia personale, nella sola telefonata intercorsa in tanti anni tra mia madre e me dopo il trasferimento in Europa col babbo, mi disse: 'So che ti stai appassionando alla musica e che tuo padre ti ha portato nella città di Marvin Gaye'. Può sembrare una banalità, però dentro c'è tutta la poesia dell'Africa. È una frase che amo perché contiene una prospettiva di lettura delle cose del mondo che vale per tutto il resto. Se fossimo andati in Svizzera non mi avrebbe mai detto 'caspita, è il paese in cui vive Phil Collins per pagare meno tasse!' È stato un imprinting, da allora ho studiato le sue canzoni. I'm Goin' Home, soprattutto, è un racconto personale che mi ha ispirato al momento di affrontare gli stessi argomenti: il distacco, il conflitto familiare, l'identità. **Fai spesso riferimenti colti: che studi hai fatto?** Poca roba, sotto il profilo istituzionale. Mi sono fermato a 15 anni; non per lavorare, per fare un bel niente. Poi è subentrato un certo senso di colpa per non essermi diplomato, che si è tradotto in una fame di letteratura, di musica, di cinema che ha scatenato in me il classico autodidatta. **Cosa pensi della prospettiva che il paese in cui sei arrivato all'età di 3 anni, il Belgio, si divida in due stati, quello vallone e quello fiammingo?** Mi sento una cavia, nel senso che il Belgio sotto questo profilo è un laboratorio dove si sperimenta quel che rischia di capitare in molte altre parti d'Europa. Il voto in Catalogna è andato in questa direzione, il sentimento separatista di una certa parte politica del Nord Italia è noto, in Jugoslavia abbiamo visto cosa è successo e così via. Né si tratta di un problema solo europeo. Tutto è figlio della paura: siamo in difficoltà, serriamo le file e combattiamo contro gli altri. È un punto di vista sull'identità diametralmente opposto al mio. **Ci sono ancora i «Sapeur», i dandy congolese che dettavano la tendenza a Kinshasa così come nella comunità zairese in Belgio?** Anche nei suoi momenti di massimo fulgore il movimento era a mio avviso sopravvalutato. Sui magazine sembrava che tutti i giovani zairesi vi fossero coinvolti, mentre si trattava di una ristretta minoranza; un po' come i vostri paninari visti dall'estero, credevamo che a Milano tutti i ragazzi fossero «panozzi», finché un amico mi raccontò che erano quattro gatti. I Sapeur a Kinshasa erano trecento sì e no, ma si facevano notare parecchio. Ora sono pochissimi, sia là che nelle città belghe, se non altro per un motivo economico: vestire così costa almeno cinquemila euro a completo. **Come hai concepito le registrazioni a Kinshasa?** Là è tutto analogico, ovviamente, e io cercavo proprio il contatto personale. Ho letto un'intervista ai Black Keys in cui dicevano che il soul ha smesso di essere tale dal giorno in cui i musicisti invece di suonare insieme si sono messi a registrare separatamente. Hanno ragione. Lo stesso batterista suona diverso se lo fa insieme a un gruppo rispetto a quando incide delle parti da solo. Deve regolarsi, non picchiare troppo forte per non togliere spazio agli altri strumenti, dialogare col basso in continuazione creando i presupposti per il lavoro di tastiere e chitarre. Le registrazioni collettive sono passate di moda perché costano di più e sono complicate, a partire dalle lunghe prove a cui ci siamo sottoposti. Ma sono un'altra cosa. **Questo vale anche per i club di Kinshasa, nel senso che gli organici ampi sono penalizzati rispetto ai soliti sistemi midi che permettono di riprodurre un'orchestra con tre persone?** Per resistere ci vuole un nome forte. I ragazzi della nuova generazione di Zaiko Langa Langa, per esempio, suonano ancora molto nei locali. Per il resto dilaga quella che chiamano «musica moderna», su tutti il coupé-decalé. Invece il rap fa molta più fatica a imporsi rispetto a Dakar o ad Abidjan. Non mi stupisce: i Congolese sono molto conservatori, i giovani ascoltano la stessa musica che ballavano i loro nonni mezzo secolo fa. **Quindi la tua ripresa 50 dopo l'indipendenza dell'inno «Indépendance Cha-Cha-Cha», per quanto in chiave soul - rap - vintage, ha fatto centro?** All'inizio il culto della canzone fu un problema, nessuno voleva cantarla e suonarla con me. Come fosse un atto blasfemo. Invece il mio rispetto è totale. Il video sembra un gioco, mentre ho voluto ricostruire un club '50s per rendere omaggio a Wembo Kolosoy, il vero inventore della rumba congolese. La sua generazione è stata inghiottita da un paese in cui non era riconosciuto il diritto d'autore, molti big sono finiti in miseria. Lui è morto, ma ho rintracciato alcuni componenti del suo gruppo e sono rimasto a bocca aperta. Per lo spirito e per il sound. Ho visto che a dischi come quelli di Konono N. 1 è stato riconosciuto in Europa uno spirito punk, e devo dire che quando ho incontrato questi anziani musicisti ho pensato qualcosa di simile. Registrando ci siamo accorti di come la resa fosse inversamente proporzionale all'accordatura degli strumenti. Ora sono in tour con me, quando ascolto la chitarra mi sembra di suonare con i Megadeth; poi mi giro e vedo un signore di 65 che suona a un volume pazzesco mentre sta seduto e ride. **A proposito dell'Indipendenza, che cosa rimane dell'utopia di Patrice Lumumba nel tuo spirito e nelle persone che hai incontrato a Kinshasa?** Era un messaggio talmente forte che in qualche misura me lo sento addosso. Mi pare però che il suo spirito non sia tanto presente oggi in Africa quanto piuttosto in America Latina. Lì, in governi come quelli del Brasile e della Bolivia, si intravede di governare concretamente senza perdere di vista l'utopia. Quella di Lumumba era una grande idea, e anche se non ha funzionato nella pratica rimane una grande idea.

All'età di cinquantanove anni, nel 1967, già studioso di grande notorietà, Carlo Dionisotti si lascia convincere da Giulio Einaudi e collaboratori, dopo un corteggiamento durato anni, a licenziare per le stampe *Geografia e storia della letteratura italiana*: per l'autore, alla rilettura, con tipico suo termine, «cicalate». Ritrosia e impegni di lavoro hanno a lungo rimandato la confezione del libro, ma *Geografia e storia*, esordio in volume di Dionisotti, costituirà da subito il raro il caso di tanta autorevolezza poggiata su un solo titolo (*Gli umanisti e il volgare*, che esce l'anno seguente, pur capitale, è delle dimensioni di un opuscolo: quasi una propaggine dell'altro). Ci fosse ancora una collana come quella di Formiggini, con i suoi volumetti di aneddoti di chi si voglia raccolti da scrupolosi studiosi, ci sarebbe il modo di mascherarsi; ma l'aneddoto è un ricordo. Erano appena uscite da Einaudi (1980) le *Machiavellerie* e Dionisotti fu invitato a presentarle alla Sapienza di Roma. Si rivelò, rispetto alla sua fama di severità negli studi e, come diceva, di «scarabeo stercorario prossimo a chiuder bottega», uomo spiritosissimo. L'occasione generò qualche aneddoto anche intorno a *Geografia e storia*: e non si dirà che rimase incomprensibile per gli studenti che lo leggevano nell'edizione della «PBE». Dionisotti raccontò di aver constatato la fortuna del libro quando gli fu messa sotto gli occhi, disse, una di quelle riviste patinate che allegrano la gioventù odierna: una testata per necessità di poca anzi nulla circolazione tra i banchi del collegio femminile londinese dove Dionisotti a lungo insegnò. Nel paginone centrale ripiegato campeggiava una foto mostrante le grazie di una donna vestita di poco che, proprio lì, si copriva, come fosse foglia di fico, con la copertina arancio – «Saggi Einaudi» – della prima edizione di *Geografia e storia* (a coprire quelle che classicamente si chiamano «le vergogne»: bella metafora per giudicare i cattivi studiosi di letteratura). L'aneddoto fu proprio così raccontato. Come sapere se è vero? Occorrerà un erudito che voglia sobbarcarsi la terribile fatica di fare lo spoglio sistematico delle annate di «Playboy» o di qualche rivista consorella, perché la testata non fu in quell'occasione rivelata. Invece a un convegno in San Salvatore Monferrato, dove arrivò anche Norberto Bobbio, la battuta colta al volo fu che, «piaccia o non piaccia», con quelle duemila pagine di Gioberti bisogna fare i conti. Chissà quanti fra i presenti ritennero insufficiente l'aritmetica a disposizione, non più sorprendendosi che i conti non tornassero. Con i suoi libri, e col vigore delle sue pagine, Dionisotti, decennio dopo decennio, ha fatto vergognare un sacco di gente. La storia della pubblicazione di *Geografia e storia*, di *Machiavellerie* e dei rapporti editoriali (e non solo) intercorsi tra Dionisotti, Giulio Einaudi e gli einaudiani, a partire, per la parte più antica, da Carlo Muscetta, è ora documentata e raccontata dal ricco volume che, a cura di Roberto Cicala, si pubblica da Interlinea: «Colloquio coi vecchi libri». Lettere editoriali (1942-1988) (con un testo di Cesare Segre, una bella intervista di Mauro Bersani da mettere accanto a quella di Corrado Stajano ora in *Maestri e infedeli*, con la presentazione di Guido Davico Bonino e altri materiali: imperdibile il recupero della recensione ai *Lirici del Cinquecento* di Bo, pp. 194, € 18,00). Si tratta di un capitolo importante della casa editrice e della biografia di Dionisotti, che però non fu einaudiano in senso stretto, come mostra la pubblicazione di un libro proprio non minore, *Appunti sui moderni* (1988), dal Mulino (con, nel 1989, il *Ricordo di Arnaldo Momigliano*) e degli *Appunti su arti e lettere* da Jaca Book nel 1995; e soprattutto come mostra la ribadita ammirazione per don Giuseppe De Luca e per le Edizioni di storia e letteratura, dove uscì nel 1998, l'anno della morte, *Ricordi della scuola italiana* e dove si va mettendo in atto, in più tomi, la raccolta dei saggi sparsi, progetto che doveva essere da Einaudi, alla maniera delle opere di Contini. Ma *Geografia e storia*, diversamente dagli altri libri di Dionisotti, e oltre la volontà dell'autore, che aveva centrato un titolo felicissimo, consentiva di spremere delle suggestioni teoriche e metodologiche; e poco sembrava contare che Dionisotti dalla teoria, così come dalla storiografia generale (e proprio per passione verso la storia), si fosse tenuto a distanza di guardia: è destino di tutti i maestri che le lezioni ne siano frantese perché senza quella passione e quello sguardo diventano altra cosa. Anche quando si può avere l'impressione di produzione di letteratura solo a mezzo di letteratura, in Dionisotti al ricercatore con opera di scavo senza pari si è sempre accompagnato lo storico contemporaneo con spiccato senso civico: sotto le apparenze dello scandagliatore di biblioteca, anche ironico rispetto al proprio oggetto di studi, Dionisotti è stato un uomo conficcato ben dentro le passioni politiche e civili del Novecento (si vedano gli *Scritti sul fascismo e sulla Resistenza* e le parti di epistolario rese note), consapevole del fatto che nel passato vediamo ciò che il presente ci induce a vedere: motivo per il quale a lungo preferì studi di passato remoto, quattro-cinquecenteschi, più impermeabili alla commistione con il quadro politico degli anni trenta, a studi di quel che nella sua giovinezza era passato prossimo, dall'Ottocento unitario in avanti. Ma, nonostante tutte le cautele prese, non c'è pagina di Dionisotti dalla quale non traspaia un giudizio buono per il presente, e si è inevitabilmente indotti a chiedersi perché siamo ogni volta impazienti di continuare la lettura, appena iniziata, di un saggio dedicato a un autore minore o minimo del quale non leggeremo forse mai una pagina. Non è solo per quel che Dionisotti dice: una forma di moralità sta anche nel suo stile, solo in apparenza pratico, rude e sbrigativo. Dunque: troppo poca attenzione si è posta alle sue qualità di scrittore: all'impianto narrativo dell'argomentare, alla digressione che si mostra poi consustanziale, agli umori insopiti e così via. Certo, quella di scrittore è etichetta ch'egli avrebbe respinta, perché essere scrittori, in critica, sembra l'autorizzazione a divagare senza mai acchiappare niente; ma essere scrittori vuol dire avere un carattere: e Dionisotti, piemontese o spiemontizzato, tra Romagnano Sesia e Londra, da questo punto di vista non teme confronti. Del resto, come è sicuro che abbia molto lavorato, si può esser certi che si sia anche molto divertito.

**Scatole magiche di Chiara Briganti, una Ville lumière in miniatura** - Maurizio Giufrè  
BERGAMO - Dalla sua prima mostra, alla galleria Toninelli di Milano nel 1978, Chiara Briganti non ha mai smesso di fabbricare i suoi ideorami: scatole retro-illuminate che catturano e trasfigurano il suo vasto mondo letterario attraverso ritagli di vecchie grafiche, frammenti di oggetti e vari materiali magicamente ordinati. Un mondo condiviso negli anni accanto a suo marito Giuliano, famoso storico dell'arte, e alcuni altri amici, da Mario Praz ad Attilio Bertolucci, da Roberto Tassi a Beniamino Placido. Adesso circa centoventi delle scatole della Briganti sono esposte alla Galleria Ceribelli di Bergamo (fino a tutto marzo) in un allestimento originale che ne enfatizza la straniante atmosfera poetica ideata da Graziano Gregori, scenografo e costumista marchigiano, ma anche scultore e autore di un ciclo di bassorilievi sulla passione di Cristo che si possono anch'essi vedere nella galleria di via San Tomaso. Il sodalizio

artistico tra la Briganti e Gregori – documentato negli scatti fotografici di Mario Dondero – ha dato vita alla mostra *Esprit de fenêtre*, che si snoda in una serie di stanze, tutte oscurate, per consentire solo alla fonte luminosa posta sul retro di ciascuna scatola di illuminarle o in alcuni casi all'esterno di esse per procurare effetti da «ombre cinesi». Nella prima sala le scatole sono incastrate all'interno di pareti composte dall'alto in basso dal fondo in legno di cassette di frutta. Lo spettacolo da *Ville Lumière* in miniatura al quale si assiste è reso dal «flipper erudito», come scrive Marco Vallora in catalogo, delle «luminose caverne domestiche» che Praz decise di chiamare, dopo avere a lungo cercato, ideorami, in assoluto il nome più adatto tra *perspective picture* e il nordico *Riefelbilder*. Particolarità di ogni «scatola» è avere un titolo che è sempre una citazione letteraria e che come un «buffetto alla meditazione dell'artista» (Jean-Marie Dunoyer) fa da innesco alla sua immaginazione creativa. A partire da questa si mettono in circolo una varietà di combinazioni di figure e paesaggi che sotto forma di allegorie producono quella serie di rimandi e interrogazioni che distinguono gli ideorami della Briganti dalle scatole di altri artisti. Un esempio è il titolo della scatola: *Liberté, Egalité, Fraternité, perché nessuno aggiunge Culture?* di Josef Brodsky (1992). Sullo sfondo di un disegno policromo arabescato la rappresentazione si compone di due ritagli di incisioni ottocentesche: l'una è una scuola coranica, con scolari e imam, e l'altra è un dromedario con in groppa il suo conducente e un cannone sul fianco. E così *Pour qu'une chose soit intéressante* il *suffit de la regarder longtemps* da Gustave Flaubert (1985) dà l'intuizione del perché dalle finestre di un fronte interno di una navata neogotica, con due figurine di spalle e meravigliate come noi, occhi lucenti e grandi ci guardano nella notte. Ancora è una frase di Novalis, *Essi sono la natura diafana*, a causare il montaggio di più scatole in una rettangolare. In ognuna è disposta la figura di uno scheletro di un mammifero o di un uccello nel loro habitat naturale e sullo sfondo l'ordine gigante di Palladio. È facile allora comprendere il ruolo che giocano i titoli per la Briganti. È lei stessa, nella bella conversazione avuta con Vallora e riportata in catalogo a confessarlo: «Giuliano mi consigliava di non metterli proprio, i titoli, così la gente che guarda le scatole vede quello che vuole vedere e si trovano più liberi, nell'immaginazione». Furono Praz e Tassi a esserne però entusiasti: «ci si divertivano un mondo, a scoprire degli indizi, dei riferimenti, si deliziavano». Il primo, in particolare da esperto bibliofilo, ne scorse i precedenti nei libri figurati della letteratura emblematica del XVII secolo, dove epigrammi e concetti ebbero la loro compiuta «rappresentazione plastica» e che ben altro da essere «vani passatempi di cervelli oziosi» Praz fece oggetto del suo saggio *Studi sul concettismo* (1946). Sta, quindi, in questa raffinata combinazione tra scatola prospettica e il suo titolo (o «concetto») che l'opera della Briganti si distingue sia dall'*objet trouvé* surrealista (Man Ray, Duchamp) sia da Joseph Cornell al quale sempre si è voluto accostarla per superficialità critica. Federico Zeri d'altronde fu perentorio: «Ognuna di queste sottili, imprevedibili creazioni costituisce il punto di avvio per un romanzo (che non scriverò mai), per un racconto (che resterà alla fase gestatoria), per una lunga serie di domande tutte senza risposta», aggiungendo che se nelle scatole di Cornell c'è «sedimento della memoria» solo nell'artista romana ciò costituisce «il punto di partenza, lo spunto, l'avvio per quel che la memoria ricorderà molto più tardi». Se nei confronti di Cornell è lei stessa, nell'intervista prima citata, a farci cogliere le differenze – «la tristezza di Cornell mi fa star male», anche se deve all'artista americano «l'impellente desiderio di fare scatole» – più complesso è il confronto con il Surrealismo che alla Briganti non piace: «nemmeno l'onirico – dichiara –, l'inconscio, la psicanalisi. Per carità, no no, penso sia qualcosa che divida le famiglie». Eppure, come scrive Vincenzo Farinella in catalogo, le sue scatole «traducono e trasfigurano, come in un processo di autoanalisi, sogni, ossessioni, gioie e dolori privatissimi dell'autrice». La verità è che nella *vision intérieure* surrealista, per contrastare l'arte «bella», si sono celebrati gli aspetti inquietanti e terrifici della vita. Temi assolutamente estranei alla Briganti anche se i suoi ideorami non sono immuni della tensione o «attrazione elettrica» tra le parti che ad esempio incontriamo nei collages di Max Ernst o di Franz Roh. In sostanza anche nelle sue scatole si muove il «perturbante», cioè quel sentimento di straniamento che dal Romanticismo ci accompagna e che è ben radicato – come ha chiarito lo storico dell'architettura Anthony Vidler – nella sfera domestica come nella metropoli e che si identifica con il disagio dei tempi moderni. È importante aggiungere che le «wunderkammerine brigantesche», forse, non nascerebbero così senza i preparativi di decenni trascorsi dall'artista a contatto con il «mondo dell'arte», ma soprattutto senza la sua passione per l'architettura. Se il padre gli impedì di diventare un architetto, riuscì in ogni caso a essere una stimata arredatrice. Dal riordino del Quirinale durante la presidenza di Gronchi, con lo «scovare i quadri e i mobili dispersi qui e là» tra Roma e Parma, alle tante case arredate anche all'estero, per vent'anni il suo studio in Piazza di Spagna le permise di frequentare antiquari e artigiani e non solo artisti e intellettuali. L'architettura fa da sfondo alle sue vicende della vita come delle sue scatole. Questa è sempre quella della classicità greca ma soprattutto romana, resaci in rovine o nella monumentalità evocata da fantasiose ricostruzioni, oppure quella sei-settecentesca dei palazzi o delle chiese barocche, o ancora quella gotica, ma ad ogni modo solo quella antica. La modernità, o meglio l'«attualità» che «rompe o scompiglia» le immagini o le composizioni, sembra non riguardarla. Si chiede in una lettera indirizzata a suo nipote come queste si possano mai «frantumare» – rese quindi più attuali – se già la vita, composta dei suoi ricordi e desideri, è «già di per sé abbastanza a pezzetti raccolti, rincollati e messi sotto vetro». Non possiamo che darle ragione e continuare a seguirla nelle sue fantastiche invenzioni.

## **Clownesco a rotta di collo, con i classici e con l'odiata Austria** - Riccardo De Gennaro

Durante una lunga intervista televisiva concessa nel 1981 a una giornalista austriaca che aveva conquistato la sua fiducia, Thomas Bernhard svelò che quando si annoiava apriva uno dei suoi libri – ad esempio *Gelo* – e rideva a crepapelle (un po' come Kafka, quando leggeva agli amici *La metamorfosi* o altri suoi racconti). «Io ho sempre descritto situazioni comiche», disse Bernhard. Naturalmente, ammetteva, i suoi romanzi contengono anche considerazioni serie, ma queste non sono che «lo stucco per tenere insieme le facezie». E precisava che tutto ciò che fino a quel momento aveva scritto poteva essere considerato «un programma filosofico faceto». Che cosa richiama, d'altronde, la sua inconfondibile impronta stilistica, dominata da un'ossessiva ripetizione di un periodo risolto infine da una variazione prospettica, se non il meccanismo stesso della comicità clownesca e «a rotta di collo», per dirla con

Keaton? Un libro dove queste considerazioni sul comico trovano puntuale riscontro è l'esilarante Goethe muore (Adelphi, «Piccola Biblioteca», pp. 112, € 11,00), dal titolo del primo dei quattro racconti contenuti. Scritto nel 1982, in occasione del 150° anniversario della morte di Goethe e pubblicato sullo Zeit, Goethe muore era apparso finora in Italia soltanto su rivista: nel '98 in «Almanacchi Nuovi» e nel 2005 in «Aut Aut» a cura della germanista Micaela Latini (qui la traduzione è invece di Elisabetta Dell'Anna Ciancia). Chi è il Goethe di Bernhard? Non lo scrittore-mito, ma un uomo che è diventato il monumento di se stesso, non crede più nella letteratura ed è prossimo alla fine. Gli resta, tuttavia, l'orgoglio della sua arte e la convinzione – se dobbiamo credere a quanto il suo segretario Riemer riferisce al narratore, un riferire in linea con l'artificio stilistico bernhardiano del discorso perennemente riportato – che le sue opere, «indubbiamente le più grandi», hanno «paralizzato per un paio di secoli la letteratura tedesca». Nel suo letto di morte, infatti, Goethe vede l'avvenire delle lettere e della filosofia tedesche come presente, al punto da considerare il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, che conserva sotto il cuscino, un'opera più mirabile del suo Faust. Il suo più grande e urgente desiderio, ora, è conoscerne personalmente l'autore, con il quale vorrebbe discutere «del dubitabile e del non-dubitabile». Eccolo, dunque, sollecitare ripetutamente i suoi segretari a rintracciare Wittgenstein e condurlo a Weimar – dove in un'altra opera Thomas Mann l'aveva fatto incontrare con Lotte – dopo aver fissato l'appuntamento per il 22 marzo (il giorno in cui Goethe è realmente morto). Il fedele Eckermann, tuttavia, si oppone al progetto e non ne ottiene che l'immediata rottura della loro lunga amicizia. Anche Kräuter, invidioso per questa incredibile infatuazione del maestro, dapprima lo invita a ripensarci, poi si rassegna e parte per l'Inghilterra in cerca del grande filosofo del Novecento. Ma giunto finalmente a Cambridge scoprirà che Wittgenstein è morto da pochi giorni. A Goethe non resta che morire. L'idea di «far morire» Wittgenstein prima di Goethe non è soltanto il frutto di un dispositivo ucronico, ma rispecchia la convinzione di Bernhard che «tutto si può paragonare a tutto», che «tutti i concetti sono intercambiabili l'uno con l'altro», perfino la morte, davanti alla quale egli si dichiarò sempre indifferente: «Scrivo della morte come altri potrebbero parlare di un panino», disse nella medesima intervista alla tv austriaca. Nei due racconti successivi, il claustrofobico Montaigne e il vertiginoso Incontro, Bernhard affronta ancora una volta la tragedia dell'infanzia dalla prospettiva filiale: intrappolati dal «doppio vincolo», come l'ha definito Gregory Bateson, i figli sono vittime impotenti dei comandi e dei tic genitoriali. «Prima mi hanno reso dipendente, poi mi hanno rinfacciato questa mia dipendenza da loro per tutta la vita», dice il protagonista di Montaigne, che dopo aver afferrato un libro a caso nella biblioteca di famiglia si rifugia in una torre. Il libro è, naturalmente, un volume di Montaigne – un pensatore che con Schopenhauer, Wittgenstein e Pascal è stato un vero compagno di viaggio per Bernhard – ma a parlare non è un bambino, bensì un uomo di 42 anni ancora incapace di affrancarsi dal padre e dalla madre. L'ultimo racconto, *Andata a fuoco*, è la descrizione di un sogno: «L'intera disgustosa Austria ormai bestialmente fetida, con tutti i suoi volgari e abietti abitanti (...), andava a fuoco e bruciava sotto i miei occhi». Un odio reale: nel suo testamento lo scrittore ha proibito la rappresentazione e la pubblicazione dei suoi testi sul territorio austriaco per tutta la durata dei diritti d'autore.

## **Dare un'immagine al mondo: lo scrittore e i suoi imperativi** - Graziella Pulce

«Come sempre bisogna partire dalle parole che usiamo e dalla loro origine antica». Così cominciava un articolo di Daniele Del Giudice pubblicato su Repubblica nell'ottobre del 2007 e intitolato *L'illusione di ingabbiare l'infinito*. Seguendo quest'indicazione possiamo accingerci alla lettura di *In questa luce* (Einaudi «Frontiere», pp. 194, € 18,50) che raccoglie scritti parte editi, parte inediti (testi di conversazioni, conferenze, lezioni) di uno scrittore che resta uno dei più interessanti e problematici esploratori dei territori dell'episteme, capace di restituire in una prosa chiara e sobria gli esiti vertiginosamente complicati delle sue missioni nei territori del limes più ghiacciato. La sua mente si rivela un estremo avamposto edificato al limite del deserto dell'indifferenziato. Gli scritti abbracciano il periodo compreso tra la metà degli anni ottanta e il 2000 e sono organizzati in tre sezioni «idiosincratice»: «Phantasia», «Tempo» e «Volo», sotto le cui bandiere oscillano temi imponenti: spazio, tempo, infinito, sguardo, malinconia. Al check-in il lettore è accolto da due scritti, *Eccomi qui*, davanti al foglio bianco e *Le storie*, i sentimenti, i personaggi, la descrizione, espliciti per potenza come i due tori alati posti a guardia delle porte assire. In *Mania*, testo di una conversazione con Ian McEwan compresa nella prima sezione, Del Giudice ricorda un piccolo saggio di Conrad, *Fuori della letteratura*, nel quale l'autore di *Typhoon* fa l'apoteosi degli «avvisi ai naviganti», che «non fanno sospirare, né sorridere né rabbrivire. Ma corrispondono a un unico ideale: quello dell'assoluta responsabilità». Un modello ambito e quasi irraggiungibile per gli autori di opere letterarie, che vorrebbero essere letti con l'avidità con cui l'uomo di mare legge i dati sulla velocità del vento. Conrad usò il mare e i naviganti per dare forma concreta alle sfide che la natura pone agli esseri umani sin dalla nascita, tanto che in *Lord Jim* fa dire a Stein che nascere è come cadere in acqua. Il termine «responsabilità» è lo scudo araldico con il quale Del Giudice si pone di fronte alla pagina bianca. Se responsabilità vuol dire capacità e volontà di rispondere a un interrogativo, il libro è il risultato tangibile non di un atto ma di una serie di procedimenti, che comprende la domanda, la modalità con cui si è giunti alla domanda, la risposta e la modalità con cui si è giunti alla risposta. L'evocazione di Conrad permette l'introduzione di un elemento peculiare: la scrittura letteraria deve rispondere alle esigenze dei «naviganti» e lo deve fare con assoluto rigore, pena la morte del lettore. Tuttavia, poiché per Del Giudice lo scrittore si trova fatalmente a essere anche il primo lettore di quello che scrive, ne consegue che la vita e la vitalità di chi scrive dipende dalla sua capacità di operare con responsabilità. Come nel pezzo *La fortezza immaginaria*, sarà inevitabile che chi sta dentro e chi sta fuori della fortezza arrivino a condividere una medesima porzione di tessuto spazio-temporale, essendo la fortezza niente altro che un sistema nel quale il tempo si rende più «solido». Questo è l'imperativo che Del Giudice si sente rivolto dalla letteratura, questo il compito che assolve con un impegno che ha indubbio carattere etico. Il che porta l'autore all'esplicitazione lucida del problema dei problemi. E cioè: secondo quale traiettoria deve lo scrittore traguardare il mondo nel quale egli stesso si muove, un mondo anfibio «delle onde e delle particelle, dei campi e dei quanti» che non ha immagine ma solo formalizzazione numerica, per far sì che la scrittura, giungendo al margine del non visibile, possa conseguire l'inimmaginabile, la forma della luce,

ovvero la forma del mondo? È lo scrittore che porta a compimento l'arduo incarico mediante «un atto di ben calibrata fantasia». Immaginazione e fantasia, per etimologia stretti alla radice della luce, sono i figli dell'esattezza e della precisione. La rappresentazione della realtà non può prescindere dai dati che vengono dagli strumenti e, come il pilota, lo scrittore deve tenere d'occhio l'orizzonte artificiale e mantenerlo costantemente in parallelo con quello terrestre. La prima volta che l'autore ebbe a che fare con il tema della luce fu durante il servizio di leva, quando da geniere scrisse il racconto militare *Light Knowledge*. Lo ricorda proprio nell'articolo che dà il titolo alla raccolta, *In questa luce* (1989), e qui Del Giudice segna, in quella sterminata carta geografica che è il tema della luce, alcuni punti cruciali. Il posto d'onore è riservato a Mitra, lo spirito creatore e rivelatore della luce, seguono Parmenide, Platone, lo Pseudo Dionigi l'Aeropagita, lo Zohar, Cartesio, Galileo, Goethe, Hoggart; centrale Roberto Grossatesta e la sua teoria della luce come *incohatio formarum*, «cominciamento delle forme». Metafisica della luce, teologia della luce e infine ottica come *summa delle scienze fisiche*, compendiate nell'idea di luce come materia materiata, che segna la creazione (venire alla luce) degli enti, ma che promana anche dall'interno delle creature stesse, come l'esempio portato delle cattedrali gotiche rivela perentoriamente e come la microfisica ha confermato. Dunque con questo libro entriamo nel retro delle opere narrative di Del Giudice, e ne possiamo individuare con precisione il procedimento, dalla domanda iniziale alla elaborazione dell'ipotesi. In queste pagine troviamo la conferma di quello che i suoi libri – *Atlante occidentale*, *Staccando l'ombra da terra*, *Nel museo di Reims*, *Mania* – ci avevano raccontato, che Daniele Del Giudice è da sempre devotamente intento alla rappresentazione della discontinuità, il grande e misterioso tema che affascina e atterrisce l'essere umano fin dalla notte dei tempi, un tema che la fisica delle microparticelle ha riportato in vita al principio del Novecento. Cogliere, descrivere e analizzare la discontinuità, portarla, lei, l'inimmaginabile, a farsi immagine, questo l'impossibile compito che Daniele Del Giudice si è assunto, un compito che condivide con fisici, astrofisici, matematici. Il piacere che dà la scrittura di Del Giudice è analogo a quello provato con Galileo o Magalotti. E se con Conrad si subisce il brivido della tempesta e della caduta nell'immenso mare del male, con Del Giudice si prova il tuffo nel mare infido della discontinuità, con la caduta a piombo nel margine vuoto che cinge ogni elemento. Non è facile, ma chi ci riesce, imboccato il corridoio della fantasia e sperimentata la qualità liquida della materia, è possibile che prenda a nuotare.

## **Fantasy per adulti con le allegorie** - Viola Papetti

Certe case editrici italiane si dedicano con particolare cura alla resurrezione di cadaveri squisiti di scrittori in lingua inglese che sono ormai fuori diritti, e ne ristampano le vecchie traduzioni nella speranza di solleticare il gusto di un pubblico impreciso con le storie di narratori consumati che sono anche ottimi stilisti. Mettono in scena luoghi e tempi appena trascorsi, appena fuorimano, provocando soprassalti gradevoli di curiosità e nostalgia. Questo è il caso di *Jurgen* di James Branch Cabell (1879-1958), già pubblicato da Mondadori nel 1992, a cura di Riccardo Reim (Castelvecchi, pp. 307, € 17,50) che firma una indispensabile, anche se breve, introduzione storica. Cabell era un americano insolito, virginiano di ricca famiglia, viaggiò molto in Europa e agli scrittori europei si ispirò piuttosto che al verismo dei suoi connazionali: Stephen Crane, Theodore Dreiser, Upton Sinclair, Jack London, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg... Scrivere lo appassionava – come aveva sottolineato Edmund Wilson nel lungo saggio encomiastico del 1956 sul «*New Yorker*» – e fu autore di ben cinquantadue libri (non tutti raccomandabili oggi) tra romanzi, racconti, poesie. Con altrettanta passione pubblicò indiscriminatamente. «Stando al timone della carriera più felice che uno scrittore di fantasy del Novecento potesse augurarsi, guidò la grande nave della sua carriera dritto e senza errori a schiantarsi sulle rocce» (Michael Swanwick). Cabell lo si può dunque definire autore di fantasy per adulti, essendo sei dei suoi romanzi ristampati nella serie *Ballantine Adult Fantasy* (1969-1972). Al suo meglio, è un narratore estroso, ironico, iconoclasta, anti-romantico, anti-filisteo, uno gnostico spiritoso. *Jurgen, A Comedy of Justice* è il suo capolavoro, pubblicato nel 1919 dall'autore allora quarantenne come il protagonista, *Jurgen*, il simpatico, panciuto, strozzino-poeta, rispettabile proprietario di casa e terreni, che inizia una avventurosa *quest* in cerca di giustizia, donna ideale, eterna giovinezza, Dio o il Demiurgo... sia in cielo che all'inferno. «Io sono *Jurgen*, colui che non sa cosa cerca». Stando seduto nel suo buio negozio, tra tutto quello che uomini e donne gli hanno portato, gioielli, gingilli, fedi nuziali, culle, manici d'argento di bare, padelle, il prestatore a pegno fantastica su quelle cose amate un tempo e ancora abitate da un dio «che sonnecchia in mezzo a quanto è sopravvissuto di un mondo scomparso...». Questa è poesia, il mestiere più facile e più nobile. «E la poesia – gli dirà poi Koshkei, il dio che ha fatto tutte le cose – è la ribellione dell'uomo a ciò che è». *Jurgen* sarebbe un serio preannuncio di Bloom – *Ulysses* uscirà nel '22 –, se Cabell non indugiasse in troppe sbiadite allegorie, in impennate intellettualistiche, tra modelli aristocratici e difficili da gestire, come Dante per l'idea di commedia e il viaggio ultraterreno, Goethe per i suoi diavoli bonari e sarcastici, gli archetipi greci, inevitabili, Rilke per il buon dio di sua nonna, e personaggi e vicende del ciclo di re Artù. Inseguendo la sua terribile Santippe, la moglie Donna Lisa, *Jurgen* si è addentrato in un paese aurorale dove incontra solo gente giovane, innamorata, piena di speranze. «Ora è certo che la vita di ogni uomo è una favola costruita in modo strano, in cui la felice conclusione viene per prima». Il centauro Nesso gli regala una splendente camicia che lo fa tornare ventenne, armato di lancia o spada, sempre a cavallo e sempre parzialmente innamorato di qualche sublime dama, anche se spesso di modesta intelligenza. Nel fantastico paese di Poictesme, formatosi dall'incrocio dei medievali Poitiers (Poitiers) e Angoulesme (Angoulême), procede il nostro riccioluto eroe, sempre lancia in resta, seguito dalla propria ingombrante ombra, la sua personale «proiezione del senso comune», e abilmente seduce per prima la purissima Ginevra. Cabell sapeva anche scrivere dialoghi «veristi» a illustrazione della morale borghese operante anche nel regno di Cameliard (Camelot) e della doppia morale, anzi del cinismo, del nostro seduttore. Non esita a sfoderare la sua grande spada per consolare il fantasma di una regina vedova... ma è sorpreso in quell'atto da una perentoria Donna Anaïtis, che lo imbarca per l'isola di Cuccagna. Per quanto sorprendente questo sembra un ritratto di Anaïtis Nin, allora appena ventenne danzatrice di flamenco – ameno che non si tratti di un abbozzo iniziale rifinito nella revisione del '26. Le somiglianze con la futura scrittrice sono molte. «Questa Anaïtis, che era regina di Cuccagna, era una

deliziosa donna bruna, alta, snella, graziosa e alquanto irrequieta...». Legata alla luna per un mito di incerta origine, amante appassionata, eccentrica, frenetica. «Mia cara – l'ammonisce uno Jurgen bene informato –, non vi pare di essere, sia pure in misura minima impalpabile, impercettibile, un po' bigotta? Per esempio, a vostro avviso dovrei mostrare un maggiore interesse per le vostre straordinarie danze, per i vostri insoliti pensieri, per le vostre sorprendenti carezze e per tutti gli altri vostri elaborati svaghi. Penso che vi facciano onore, grande onore, e ammiro la vostra inventiva, non meno che il vostro impegno...». Nel 1920 la New York Society for the Suppression of Vice portò in tribunale l'autore e l'editore del romanzo con l'accusa di oscenità. Ma dopo due anni, essi vinsero la causa, essendo le «indecenze» scusate come vivaci doppi sensi alla maniera elegante di Sterne, che nel Viaggio sentimentale aveva così rivestito le sue avventure sessuali. Intanto Cabell era diventato famoso, e nell'edizione del '26 aggiunse l'episodio dello stercoreario, il maleodorante giudice del suo processo, onesto ma insensato, che aveva sentenziato «Moralità, non arte». Cabell-Jurgen non poteva chiudere il suo epico vagabondaggio senza tentare una definizione della Vita, della Realtà, di Dio – una pericolosa tentazione in cui non incappa Joyce-Bloom. Vita è dunque il movimento dei pezzi sulla scacchiera: il gioco è infinito e spietato – così suggerisce il buonsenso. La Realtà dell'uomo di quarant'anni, come Jurgen è tornato a essere, ha regolato anche le gesta del ventenne, confessa. Non ha scalato le vette della poesia né della visione. Dio che ha fatto tutte le cose come sono, le ha dimenticate, o forse è poco intelligente, dà il pane ma non i denti... Inutilmente offre a Jurgen le belle mogli del passato, Jurgen è costretto con gentili scuse a rifiutarle, e chiede indietro l'indisponente, brutta, vecchia moglie. Quasi una Molly Bloom. Così si rinchiudeva nel suo guscio, Cabell-Jurgen che fu un tipo «mostruosamente bravo».

**Fatto Quotidiano – 3.2.13**

## **Usa, invasione di film su Mr President** - Federico Pontiggia

Non solo Lincoln: il cinema Usa non molla la carta presidenziale. Dopo aver sparato a zero sulla Cia, fino a costringere l'Acting Director Michael Morell a intervenire sul waterboarding di Zero Dark Thirty, Hollywood molla l'Agenzia e punta al bersaglio grosso: la Casa Bianca. Il biopic del 16° presidente americano, inquadrato tra Guerra Civile e abolizione della schiavitù nel kolossal di Spielberg in pole-position agli Oscar, è l'apripista di ben sette progetti in arrivo sui suoi successori, reali o fittizi che siano. Ovviamente, sono film ideati prima di sapere l'esito delle elezioni, ma il riconfermato Obama non può concedersi visioni rassicuranti: se da George Clooney ai fratelli Weinstein Hollywood ha scommesso pesantemente sulla sua rielezione, l'immaginario cinematografico non vota e vuole gli emuli di Barack in serio pericolo. Che cosa aveva risparmiato l'11 settembre 2001? Appunto, carta bianca alla fantapolitica, e la Casa Bianca sotto attacco diviene protagonista di due action thriller gemelli: Olympus Has Fallen e White House Down. Sul filo di lana l'ha spuntata il primo, che arriverà nelle sale americane il 22 marzo con la regia muscolare dell'Antoine Fuqua di Training Day: un ex agente dei Servizi Segreti in disgrazia (Gerald Butler) viene richiamato in servizio quando i terroristi conquistano lo Studio Ovale. Dimenticate le boccaccesche profanazioni di Bill Clinton, qui di hot ci sono esplosioni, fuoco e fiamme: riuscirà Mr. President Aaron Eckhart a salvare la pelle? Stesso interrogativo per Jamie Foxx, che dopo Django Unchained si ritrova alla mercé di Roland Emmerich, il catastrofico regista di Independence Day: a proteggere il presidente afroamericano Channing Tatum, lo sceneggiatore James Vanderbilt ha previsto forze paramilitari alla conquista dell'impero americano. Complice la somiglianza con Foxx, si attende la recensione di Obama: White House Down arriverà il 28 giugno 2013. Ma, avanti e indietro nella storia, ce n'è per tutti: pensavate che JFK di Oliver Stone avesse esaurito il capitolo Kennedy? Ebbene no, Zac Efron, Paul Giamatti e Billy Bob Thornton ci riconsegnano una prospettiva ospedaliera e portano sullo schermo il fact crime di Vincent Bugliosi, Reclaiming History: The Assassination of President John F. Kennedy. Parkland, scritto e diretto dall'esordiente Peter Landesman e prodotto da Tom Hanks, racconterà i caotici eventi del Parkland Hospital di Dallas il 22 novembre 1963, ultimo giorno del 35° presidente (Brett Stimely). Che ritorna col volto di James Marsden in The Butler, film biografico sul maggiordomo Eugene Allen (Forest Whitaker) in pianta stabile alla Casa Bianca per 34 anni e 8 presidenti. Jane Fonda è la First Lady Nancy (somiglianza incredibile), Alan Rickman il consorte Ronald Reagan, ma c'è spazio anche per Nixon (John Cusack), Eisenhower (Robin Williams) e Jackie (Minka Kelly). Nel cast Oprah Winfrey, la regia è di Lee Daniels, mentre lo script è tratto da un articolo del Washington Post. Per par condicio, accanto al democratico JFK, anche il repubblicano Ronald si merita il bis: Reykjavik di Mike Newell ritorna sul primo incontro di Reagan e Michail Gorbaciov per scongelare la Guerra Fredda. Back in the days: Islanda, ottobre 1986, "quel meeting – dice il produttore Ridley Scott – fu uno dei momenti fondamentali della nostra storia". Come dargli torto? The 28th Amendment infine. Il presidente Ben Cahill scopre che un comitato segreto controlla il governo americano dalla Seconda guerra mondiale, e rischia la pelle. Progetto tormentatissimo, script di Alex Kurtzman e Roberto Orci, regia affidata a Florian Henckel von Donnersmarck (Le vite degli altri), non si sa se The 28th Amendment vedrà il buio in sala, ma per Mr. President si sono fatti due nomi illustri: Tom Cruise e Denzel Washington.

## **Pornorima – Oscar Wilde, il pubblico, gli artisti** - Cristiano Godano

In molti sanno quanto Oscar Wilde sia un autore saccheggiato per le sue sagaci affermazioni rese aforismi fra i più celebri. E in moltissimi, ma moltissimi proprio, ne hanno fatto uso da qualche parte nella loro vita per giustificare le loro pensate o le loro azioni (una delle più diffuse e sfruttate probabilmente è quella, in doppia versione, delle tentazioni a cui cedere non sapendovi resistere...). Ho letto qualche giorno fa il suo "L'individuo nella società socialista", noto libricino in veste di saggio di cui mi ha fatto dono una sera leggermente ebbra Cesare Basile, meritevole songwriter siciliano e assai bella testa pensante. Eravamo entrambi ospiti protagonisti di uno spettacolo celebrativo di un disco di Nick Cave (Murder Ballads), tenutosi a Rimini: nel dopo concerto, sbevacchiando in un bar della città vecchia, me lo ha fatto ritrovare fra le mani previa sommaria ma efficace presentazione... Ora vorrei saccheggiarlo anch'io prendendo alcune sue affermazioni, per rigirarle. - Quando una società o una gran parte di essa, o un governo di qualsiasi

specie, cerca di dettare all'artista ciò che egli deve fare, l'arte scompare interamente o diventa stereotipata, o degenera in una bassa e ignobile forma di mestiere - Un'opera d'arte deriva la sua bellezza dal fatto che l'autore è ciò che è, e non ha niente di comune con il fatto che altri vogliano ciò di cui han bisogno. - L'arte è l'espressione più intensa di individualismo che il mondo abbia conosciuto. - L'arte non può mai cercare di essere popolare. E' il pubblico che deve cercare di diventare artistico. - Il vero artista è l'uomo che crede assolutamente in sé, perché egli è assolutamente se stesso - Un artista guadagna sempre qualcosa ad essere attaccato. La sua individualità vi guadagna. Egli diventa più completamente se stesso. Si sa, gli attacchi sono molto volgari, molto avvilenti, molto impertinenti. Ma nessun artista si aspetta grazia dalle menti volgari, o carattere dall'intelletto suburbano. La volgarità e la stupidità sono due fatti veramente reali della vita moderna - Ciò che impedisce al pubblico di diventare più civile è il suo desiderio di esercitare un'autorità sull'artista e sull'opera d'arte. Sono affermazioni non molto spiazzanti (Oscar Wilde ha abituato il mondo a cose più deflagranti di queste), e peraltro sono affermazioni che prese in modo idealistico stimoleranno di sicuro qualche "sentenza" tanto legittima quanto discutibile (da me sicuramente, quantomeno, visto che non sono così idealista tout court e visto che amo poggiare i miei piedi sulle piattaforme di un pragmatismo di sussistenza), ma, senza premunirmi di interpretarla e prevenirla qua, mi soffermo più genericamente su uno dei risvolti che più mi incuriosisce. Si parla delle ingerenze del pubblico, della sua volgarità e della sua pretesa di chiedere all'artista ciò di cui esso (pubblico) ha bisogno. Ovvero della sua brama di esercitare un'autorità. A una lettura sbrigativa è facile pensare al pubblico generico, quello non abituato alle raffinatezze del gusto, non attivo nella sua ricerca di "impegno" artistico, ma ondivago e succube delle mode e dello status quo; quindi, sostanzialmente, alla massa, quella a cui si rivolgono i prodotti più commerciali. Ma io penso si possa ragionare su qualcosa di meno scontato, grazie anche alla mia esperienza di musicista con alle spalle 8 dischi di inediti e più di 1300 concerti su e giù per la penisola. Una delle litanie più consolidate al nostro riguardo è quella che ci ha rivolto tempo fa, perpetuandola con sorprendente tenacia, parte del pubblico cosiddetto di nicchia, quello a cui piacevano le nostre prime cose in contrapposizione a quelle successive. Il discorso relativo alle "prime cose" riguarda un vezzo tipico di questo genere di pubblici, fra le cui file si annidano coloro che amano pensare ai propri beniamini come a coloro che la maggior parte del mondo non deve conoscere, quasi ritenendoli loro proprietà per via dell'esserne stati a loro tempo gli scopritori. E allora, appena il gruppo si espande, ecco che per molti questo diventa un tradimento, da rinfacciare vita natural durante agli ormai ex-amati. O, se non si parla di fans con una certa dose di viscerosità nelle fibre, il superamento di una certa soglia di popolarità fa scattare lo snobismo di chi passa sicuramente ad ascoltare altro per non sentirsi accomunato al volgo. Tornando allo specifico dei Marlene Kuntz: chi ci apprezza sa che abbiamo sempre cercato di non dipendere da questi parametri, cercando in verità di far sempre cosa più ci andava di fare. E sa che è bastato distorcere meno le chitarre per far scattare una equazione banale di pretese (nostre) di ammiccamenti e commercializzazioni (eppure quanti gruppi suonano con le chitarre acustiche o elettriche ma non troppo irruenti pur senza essere percepiti come ammiccanti o commerciali...). A volte nella mia testa, ma anche in quella dei miei sodali di sempre, Riccardo e Luca, ci sarebbe stato spazio per la creazione di cose ancora più lontane da ciò che ci si aspetta da noi. Che ne so... un pezzo decisamente pop e leggero (come quelli che chiunque, musicisti super intransigenti inclusi, canta sovente sotto la celeberrima doccia o nella sua quotidianità, apprezzando e magari invidiando), oppure una cosa danzereccia, o elettronica, o semplicemente commerciale e volendo anche stupidina (meglio: intelligentemente stupidina), per puro vezzo e divertimento e/ma anche perché sarebbe proprio potuto essere appagante. Ma il cliché appioppato su di noi porterebbe senz'altro al ripudio da parte di praticamente tutti coloro che ci apprezzano. Questo discorso vale per chiunque ("chiunque" per me vuol dire "chiunque", in qualunque parte del mondo): qualsiasi gruppo nato con certe caratteristiche in quelle bene o male sempre sguizzerà, senza poter mai allontanarsi più di tanto dal mood precipuo che lo ha forgiato alla sua nascita, pena il grossissimo rischio di doversi prima o poi trovare un altro lavoro (sempre che la prospettiva non gli risulti interessante per insindacabili motivi). E non è forse (ecco il punto a cui volevo arrivare) anche questo un chiaro esempio di pubblico che pretende di ottenere dall'artista ciò che in realtà vuole per sé? Anche se si tratta di pubblico di nicchia, ovvero di pubblico per definizione interessato all'opera d'arte "che deriva la sua bellezza dal fatto che l'autore è ciò che è, e che non ha niente di comune con il fatto che altri vogliano ciò di cui han bisogno"? Pubblico che si autodefinisce interessato alle cose veramente artistiche, "nuove"... Ma sa davvero cosa è veramente artistico e "nuovo", questo pubblico? E il concetto stesso di "sperimentazione", che in genere lo si associa a esiti creativi "contro", ovvero rappresentati da un linguaggio urtante (ma spesso del tutto convenzionale nella sua appartenenza a un genere ben preciso), non sarebbe a volte più appropriato se attribuito alla ricerca di modi espressivi altri rispetto a quelli consolidati dal cliché di se stessi? Sperimentare, ovvero fare – eventualmente – altro rispetto a ciò che il pubblico si aspetta – magari – da te...

**La Stampa – 3.2.13**

## **Quel critico controverso bandito dalla Scala** - Egle Santolini

MILANO - Il caso, presto detto «il bubbone», o «la gatta da pelare» dai melomani milanesi turbati nella quiete del loro sabato mattina, viene reso pubblico ieri da un corsivo di trenta righe sul Corriere. Siglato da f. de b., cioè dal direttore: vi si legge che «Paolo Isotta, critico musicale del Corriere della Sera, è stato bandito dalla Scala. Non vi potrà più entrare. Decisione del sovrintendente dopo un articolo non proprio benevolo nei confronti di Daniel Harding e, indirettamente, di Claudio Abbado». Prosegue Ferruccio de Bortoli: «Chi scrive, al contrario del suo critico, ama entrambi i direttori d'orchestra, l'allievo e il maestro, ma ha sempre ritenuto e ritiene che la libertà di critica sia sacra purché non scada mai nei toni e nei contenuti». Racconta poi di come, già il 18 ottobre 2011, Stéphane Lissner avesse chiesto «con arroganza» la testa di Isotta. E conclude che «non la ebbe e non l'avrà nemmeno questa volta». Isotta, già arrivato da Napoli in un albergo milanese, nella giornata di venerdì avrebbe chiesto il biglietto per la prima del Nabucco della sera e sarebbe stato respinto «perché era troppo tardi e non c'era più posto». Ma la tempesta tra il

Piermarini e il primo quotidiano della città covava da tempo: e l'articolo «non proprio benevolo», cioè la recensione al concerto della Filarmonica di lunedì scorso, dove si legge che «Daniel Harding ha una precisa tecnica direttoriale, a differenza del celebre suo mentore, non Simon Rattle, dico, ma Claudio Abbado, onde è un vero direttore, magari un cattivo direttore ma un vero direttore», non è stata che l'ultima pietruzza. Accadde, in un ambito molto diverso, ad alcune croniste di moda, escluse dalla sfilata di Giorgio Armani. Successe anche a quella giornalista che criticò la collezione dello stilista Cavalli e ne ricevette, insieme, un fascio di rose straordinariamente spinose e l'esclusione da quella passerella. E non si contano i casi in cui le società sportive, in urto con i giornalisti, vietarono l'ingresso agli allenamenti, senza però mai arrivare al punto di impedire quello allo stadio. Ma la vicenda scaligera è più ingarbugliata di quanto si possa credere, e squisitamente politica, visto che a scontrarsi sono due istituzioni magne della città, per tradizione legate da rapporti di civile collaborazione e invece in rotta almeno dallo scorso novembre, quando proprio da via Solferino partì la polemica Verdi-Wagner, cioè sul Sant'Ambroeus col Lohengrin e non, poniamo, con l'Otello. Resta l'interrogativo: è lecito dare l'ostracismo a un critico, per quanto scomodo? E intemperante al punto, per esempio di pigliare a schiaffi un anziano collega dell'Unità nel foyer, di sancire la prima del Prometeo di Luigi Nono con la frase «Signori, la musica è finita», di battezzare Luciano Pavarotti come «analfabeta musicale» e, più recentemente, di bollare la regia del Lohengrin come «tetra e cretina»? Walter Vergnano, sovrintendente del Regio di Torino, si dice «basito. Stimolo moltissimo Stéphane Lissner e credo di essere tra i pochi sovrintendenti italiani a riconoscere fino in fondo il valore sovranazionale della Scala. Aggiungo pure che, per dare un giudizio completo, bisognerebbe leggere quella famosa lettera dell'ottobre 2011. Ma resto volterriano nel midollo: occorre battersi perché chi la pensa in modo opposto al nostro possa esprimere la propria opinione. Altrimenti si fa un cattivo servizio all'istituzione e alla cultura». Anche per il violoncellista Mario Brunello «la porta non va chiusa proprio a nessuno. Sono in Svizzera, non leggo i giornali e della querelle non so nulla. Se quella di Isotta sia una campagna preordinata è materia soltanto per la sua buona coscienza, ma da cittadino prima che da musicista affermo che le differenze di opinioni vanno sempre accolte». Dalla Scala sta partendo una lettera al direttore del Corriere in cui si definisce la scelta del teatro come una difesa nei confronti dei propri artisti, svillaneggiati sul piano personale non in nome della libertà di critica ma della tutela di poteri forti. E intanto un gruppo di spettatori scaligeri appassionati ha organizzato ieri sera una raccolta di firme pro-Lissner, facendo leva proprio su quella frase di de Bortoli sui «toni» e i «contenuti», secondo loro superati di molte lunghezze. Marco Vizzardelli, animatore della «Voce del loggione»: «Altro che censura, qui a essere offesa è stata casomai, per tanto tempo, la capacità critica del pubblico: dire che Abbado non è un direttore? Che Pierre Boulez dirige "con gesto legnoso da marionetta"? Quella di Lissner è forse una mossa esasperata, ma quando è troppo è troppo». La polemica appassiona, trabocca su Twitter, fa discutere la città. È sanguinosa ma non inutile, visto che ne sta emergendo un'affermazione di grande buon senso: si è recensori liberi, ma liberi veramente, se i biglietti d'ingresso non sono una gentile concessione dei teatri ma vengono pagati dal giornale. Com'è imposto, del resto, dai codici deontologici dei grandi quotidiani anglosassoni.