

## Il paese smarrito. Le bacchettate di Hlumelo Biko - Rita Plantera

CAPE TOWN - Due decenni dopo la fine dell'apartheid, il Sudafrica fa ancora i conti con le politiche di un regime resosi responsabile della pianificazione e realizzazione di un sistema strutturato con le ineguaglianze socio-economiche, architettato ad arte per costruire una società basata sull'esclusione della maggioranza dalla distribuzione delle risorse, talmente strategico da fare dell'istruzione il vettore delle discriminazioni socio-economiche a lungo termine. Tuttavia, i crimini economici alla base, benché rappresentino il motore di quelle politiche, furono ignorati sia dalla Truth and Reconciliation Commission (Trc) che dall'African National Congress (Anc) che preferì rimandarne la discussione e la risoluzione. Leggi come il Bantu Education Act del 1953 hanno sgranato e radicato livelli di povertà e di disuguaglianza creando masse di lavoratori senza competenze che contribuiscono a formare in modo predominante la società del post-apartheid. Milioni di poveri - che dal 1994 ancora aspettano di essere «liberati» - subiscono gli strascichi di un meccanismo pianificato come tale, le non-scelte di organismi come la Trc, le scelte delle leadership dell'Anc - che negoziarono con l'élite politica dell'apartheid gli accordi per l'avvio del nuovo iter politico - e le responsabilità di chi da allora si è succeduto al governo. Forti ineguaglianze sociali, alti tassi di disoccupazione e di criminalità, povertà, livelli di istruzione e scuole sotto gli standard: un paese smarrito ciò che è rimasto della nazione arcobaleno. Una società, quella sudafricana, nata dalla capacità della maggioranza nera di travalicare le differenze etniche, linguistiche e religiose nel fare scudo comune nella lotta per la liberazione e nel processo di costruzione nazionale a cui paradossalmente è stata la minoranza bianca a unirsi. The Great African Society. A Plan for a Nation Gone Astray (Jonathan Ball Publishers, 2013) è un libro vivo e interessantissimo che si rivolge soprattutto ai «born frees» e all'establishment politico ed economico, un'analisi del presente attraverso il passato e un programma di intervento per una «great african society», meritocratica e realmente libera. L'autore è Hlumelo Biko. Uomo d'affari e filantropo, attivamente impegnato in progetti educativi, Hlumelo è il figlio di Mamphela Ramphele e di Steve Biko – il leader del Black Consciousness Movement (Bcm), martire nazionale che il regime dell'apartheid «per prolungare la vita all'apartheid dovette uccidere», come scrisse Nelson Mandela nel 2002. Lo abbiamo incontrato a Cape Town.

**L'istruzione è ancora oggi una delle emergenze più grandi in Sudafrica. Credi che dal 1994 le responsabilità siano ancora da attribuire esclusivamente al regime dell'apartheid?** Nel capitolo «Original Sin» del mio libro traccio il confine tra le colpe dell'apartheid e quelle di dell'African National Congress (Anc). Il grande errore che Anc ha fatto, una volta al potere, è essersi sbarazzato di insegnanti qualificati, sostituendoli con quelli formati secondo il modello educativo introdotto dalla Bantu Education Act, in base al presupposto che l'insegnante nero fosse di per sé sinonimo di cambiamento. A mio avviso, la trasformazione avviene quando lo studente è messo in condizioni di apprendere e sviluppare competenze. Sarebbe preferibile avere alunni capaci e non insegnanti neri a tutti i costi. Non sto dicendo che tutti i docenti neri sono incapaci di svolgere il proprio lavoro, molti sono fantastici. Resta tuttavia il fatto che la maggior parte si è formata secondo il sistema educativo bantu. L'apartheid è responsabile della formazione di quegli insegnanti e Anc di averli portati in classe. **Perché Anc ha favorito questo sistema?** Perché Sadtu (South African Democratic Teachers Union), che rappresentava la lobby degli insegnanti neri all'interno di Cosatu (South African Trade Unions), voleva che Anc impiegasse i suoi insegnanti subito. E dunque Anc si trovò a scegliere se mantenere i vecchi docenti o mandarli via per far posto ai nuovi. **Cosa suggerisci di fare per sradicare questa situazione?** Ad oggi, non abbiamo alcun dato che attesti la reale preparazione degli insegnanti, sappiamo solo che è di livello basso. Per prima cosa valutiamo la loro preparazione somministrando dei test ad hoc. Se si ottengono dei risultati di molto inferiori allo standard richiesto, allora bisogna liberarsi di questa gente, pensionandola. Per gli insegnanti che invece ottengono un risultato di poco lontano dalla soglia stabilita, si investe nella formazione. Bisognerebbe inoltre aprire ai docenti che provengono da altri paesi, come Malawi o Zimbabwe, e spingere le aziende a investire il loro capitale Bee (Black Economic Empowerment) nelle scuole, permettendo loro in cambio di ottenere crediti Bee. Molte aziende sarebbero più inclini a investire in programmi del genere direttamente e non indirettamente attraverso le tasse. **Nel tuo libro sostieni che la Truth and Reconciliation Commission (Trc) ha perso l'occasione di ottenere un risarcimento per i crimini economici commessi dal regime dell'apartheid. È corretto sostenere che Anc abbia agito per interesse politico?** Penso che si sia trattato di un compromesso per entrambi; che Anc avesse paura di ritardare il proprio insediamento al governo e che l'introduzione tra gli altri anche dei crimini economici avrebbe potuto rallentare il raggiungimento di un accordo. Credo che abbiano fatto un errore di calcolo. Infatti, se anche si fossero impiegati tre o più anni ne sarebbe valsa la pena perché non ci saremmo ritrovati nella situazione attuale. Nel 1994 il problema da affrontare era la scarsità. Avevamo buoni ministri, molto intelligenti, ma mancavano le risorse finanziarie necessarie per agire in modo da ottenere un cambiamento a lungo termine. **La corruzione, altro problema...** È imponente. Tu sei italiana e sai cosa significa corruzione. La questione di fondo riguarda gli incentivi necessari per arrestare il fenomeno. Si potrebbe proporre un accordo di riservatezza in cambio di un'amnistia. Nell'accordo il corrotto dovrebbe dichiarare nero su bianco tutte le attività illecite, le dimissioni e l'impegno a non lavorare mai più per il governo. In cambio il governo gli risparmierebbe prigione e fisco. **In Sudafrica la corruzione è un fenomeno culturale?** Non ha ancora raggiunto una dimensione culturale, ma ci stiamo avvicinando. Se si riesce a sconfiggerla ai livelli alti, allora è possibile far rispettare la legge ai livelli inferiori. Se non si fa un'operazione di pulizia all'interno del governo ora allora bisognerà poi intervenire su intere generazioni. **Che ruolo dovrebbe avere in Sudafrica la Banca Mondiale?** Attualmente il problema più grande del paese riguarda l'istruzione ed è costituito dalla crisi nel settore della formazione degli insegnanti e in quello delle infrastrutture scolastiche. La Banca Mondiale si trova nella posizione perfetta per risolvere il problema delle infrastrutture scolastiche per cui normalmente si spende solo nella manutenzione e in marginali miglioramenti. C'è invece bisogno di un approccio big bang. E non disponendo il governo di risorse finanziarie sufficienti per farlo, bisognerebbe chiedere un prestito. Non esiste miglior investimento di quello in un sistema educativo di alta qualità a favore delle generazioni future. Ma non si fa a causa di una posizione

ideologica. **Di quale posizione ideologica parli?** La paura delle istituzioni finanziarie occidentali. Penso si tratti del fatto che la Banca Mondiale e il Fondo Monetario Internazionale hanno svolto un ruolo che ha danneggiato l'Africa negli anni '70 e '80, fornendo programmi di aggiustamento strutturale che hanno costretto i governi a tagliare la spesa pubblica al momento sbagliato e nel modo sbagliato. Oggi però le cose sono cambiate e anche il quadro geopolitico. **A marzo si è svolto a Durban il summit dei paesi del blocco Brics. Credo che il Sudafrica, nonostante sia di fatto la più grande economia dell'Africa, stia rischiando di diventare la «Cenerentola» dei Brics sotto giogo cinese. Sei d'accordo?** Il nostro ingresso tra i paesi del blocco Brics è uno dei più alti risultati dell'amministrazione Zuma. Perché sta dando al Sudafrica la possibilità di svolgere un ruolo tra quei paesi che producono la metà del Pil mondiale. Ora si tratta di capire come il Sudafrica intende svolgere quel ruolo, se è abile a condurre negoziazioni che portino benefici anche al resto dei paesi africani. Sarà questo a determinare il successo o il fallimento del suo ingresso tra i Brics. **Hai lavorato per la Banca Mondiale. Cosa pensi della prospettiva di creare una Banca Brics?** Ci ho lavorato per un breve periodo. Il Sudafrica ha proposto di investire 10 milioni di dollari per la sua creazione. Quella cifra dovrebbe essere investita nel campo dell'istruzione. Se il livello del nostro sistema d'istruzione raggiunge quello delle nostre infrastrutture, il Sudafrica non sarà la Cenerentola dei Brics. **Che ruolo dovrebbero svolgere attualmente i sindacati?** I sindacati si sono ridotti a entità che si occupano solo della contrattazione dei salari. In passato hanno svolto un ruolo strategico e molti dei leader di Anc provengono da lì. Da quando negli anni '90 sono entrati a far parte della struttura politica svolgono un ruolo di pura negoziazione. Certo, la contrattazione rientra nei loro compiti, ma non li esaurisce. I sindacati dovrebbero esercitare un ruolo più strategico, cercando di individuare i bisogni reali del paese così come dovrebbero promuovere il dialogo tra il governo e i privati. **I sindacati devono cambiare modello e prospettiva. E l'industria mineraria?** Secondo recenti statistiche, il tempo impiegato dai minatori per raggiungere i siti sotterranei delle miniere è maggiore di quello speso a svolgere il lavoro. Il lavoro nelle miniere e il processo di estrazione così come era al tempo dell'apartheid non è più sostenibile. Imprese e sindacati dovrebbero darsi da fare per la riorganizzazione di questo settore in maniera razionale. **Secondo l'ultimo rapporto dell'Equity Employment Commission, per i settori pubblico e privato, nel 2012 solo il 12,3% delle posizioni di top management risulta occupata da neri a fronte del 72,6% di quelle occupate dai bianchi e questo nonostante ci siano leggi come l'Employment Equity Act del 1998 a tutela dei lavoratori neri.** Ci sono due problematiche da affrontare in termini di posizioni lavorative: domanda e offerta. Quando si tratta di management e dell'assunzione di dirigenti il problema riguarda più la richiesta che la disponibilità. Davvero non ci sono neri in Sudafrica che abbiano acquisito in questi 18 anni competenze adatte a ricoprire un ruolo manageriale? Non ha senso. Io ne conosco molti. Il punto non è questo. Il fatto è che alla maggior parte di queste persone non vengono affidati incarichi dirigenziali, non vengono inserite nel processo di tutorato, di avviamento e di formazione mirata che è invece importante per avere accesso a delle posizioni di top management. A favore di altri. In un'economia dominata in maggioranza da persone dello stesso tipo, si preferisce assumere chi condivide lo stesso modo di vedere le cose, la stessa esperienza e la stessa formazione. **Sei il figlio di Steve Biko e Mamphela Ramphele. Cosa significa questo per te?** Sono cresciuto in maniera normale e non ho pensato a cosa potesse significare fino ai tempi dell'università. È allora che ne ho realizzato il senso. Ma la mia personalità era già formata ed è difficile cambiare quando hai più di 18 anni. Essere figlio di Steve Biko e Mamphela Ramphele vuol dire avere opportunità che altra gente non ha, ma allo stesso modo avere responsabilità che altri non hanno. Non posso essere un uomo d'affari e ignorare di avere una responsabilità sociale per cambiare positivamente le cose. Fortunatamente, nella mia vita opportunità e senso di responsabilità convivono in egual misura.

## **Un reporter a caccia di Storia** - Manuela De Leonardis

ENEZIA - Nel padiglione francese, che ospita in occasione della 55/ma Esposizione d'Arte di Venezia quello tedesco ai Giardini della Biennale, le fotografie di Santu Mofokeng (Soweto 1956, vive a Johannesburg) raccontano la connessione tra paesaggio, spiritualità e memoria. Queste immagini realizzate prevalentemente in bianco e nero tra il 1996 e il 2012 (parte del corpus Chasing Shadows) sono ritmate dalla presenza di un nucleo dello storico The Black Photo Album / Look at Me, 1890-1950 (esposto per la prima volta alla Biennale di Johannesburg nel 1997). Tasselli di un puzzle geografico e umano che attraversa la storia del Sudafrica e che la curatrice del padiglione Susanne Gaensheimer (direttrice del MMK Museum für Moderne Kunst di Francoforte) ha affiancato al messaggio altrettanto forte di artisti internazionali come Ai Weiwei, Romuald Karmaker e Dayanita Singh. Santu parla sottovoce, sorride e si scusa, precisando subito che l'inglese è la sua seconda lingua, la prima è il Southern Sotho parlata nell'Orange Free State, una delle undici lingue ufficiali del Sudafrica. È cresciuto a Soweto area urbana di Johannesburg, icona di povertà e oppressione entrata nell'immaginario collettivo in associazione con il razzismo e la politica segregazionista del Sudafrica rimasta in vigore fino alla liberazione di Mandela nel 1990. Ed è qui che da ragazzo, negli anni '70, prende in mano per la prima volta la macchina fotografica per raccontare il quotidiano e cercare di racimolare qualche soldo, perché fotografare all'epoca era una professione redditizia. Oggi il suo talento è riconosciuto oltre i confini nazionali, Mofokeng con quel suo sguardo fresco, privo di retorica che va dritto al punto, è un modello di riferimento per tutta una generazione di fotografi sudafricani inclusi Guy Tillim e Pieter Hugo. **I tuoi esordi di fotografo cominciano con la perdita della macchina fotografica che tua sorella, a tua insaputa, prestò a un vicino di casa che non la restituì mai più...** Ho iniziato nel 1973 come street photographer. Allora nella township non c'erano tante macchine fotografiche. Il fascino per la fotografia era più quello di fare soldi, avere un po' di spiccioli in tasca. E anche quello di essere in grado di parlare a chiunque: sono sempre stato molto timido, soprattutto quando sono costretto a confrontarmi con gli altri. Eravamo poveri e quando frequentavo la scuola secondaria mia madre mi dava due centesimi o, al massimo, cinque. Per questo, ho iniziato a lavorare come fotografo, anche se all'epoca non era considerata come professione. Più tardi, quando qualcuno chiedeva ai miei figli che lavoro facesse il loro padre e loro rispondevano il fotografo, la domanda successiva era sempre: «Ma qual è il suo vero lavoro?». (ride, ndr) **Dopo il diploma hai lavorato in un laboratorio farmaceutico...** A scuola non avevo alcun problema con la matematica e la

fisica per cui avevo cercato un lavoro serio. All'inizio, pensavo che questa potesse essere la mia carriera, ma all'idea di fare ogni giorno la stessa cosa per sempre non ce l'ho fatta. **La fotografia ha rappresentato anche uno strumento di ribellione e allo stesso tempo di documentazione...** Molte persone sono venute da me pensando che fossi un attivista, perché il mio lavoro è stato usato contro l'apartheid. Ho fotografato la vita dei neri così com'era in Sudafrica. Ho iniziato come fotogiornalista e, in seguito, le mie immagini hanno conquistato una forma più narrativa. **Tra il 1985 e il 1987 hai collaborato con Afrapix pubblicando le tue foto prevalentemente sul «Weekly Mail». Qual è stata l'importanza di questa agenzia fotografica?** Per me ha significato fare soldi come fotogiornalista! È stato il punto di partenza per far conoscere il mio lavoro che da lì ha cominciato ad essere esposto nelle mostre. Una porta d'accesso verso altre cose. **All'epoca quali sono stati i rischi della professione?** Sono stato sul punto di essere ucciso due volte. La prima nel 1986 in occasione del più importante sciopero di minatori e l'altra, alla fine degli anni '80, durante un funerale di stato. **Per dieci anni - dal 1988 al '98 - hai collaborato con l'African Studies Institute...** Ho continuato il lavoro che facevo per Afrapix. L'istituto universitario aveva bisogno di integrare la documentazione orale con quella visuale. Lavorando per l'African Studies Institute sono cresciuto professionalmente e ho potuto esplorare diversi concetti che ho cercato di realizzare con i miei progetti. **È stato dopo quest'esperienza, in particolare, che il tuo lavoro si è orientato sempre più verso la fotografia artistica?** Esattamente nel 1994, quando ho avuto la possibilità di viaggiare più spesso. All'estero dicevano che ero sudafricano ma, in realtà, fino a quel momento praticamente non conoscevo il Sudafrica. Il mio sguardo ha finalmente potuto osservare il paesaggio del mio paese. Mi sono potuto riappropriare della mia terra. **Hai fotografato soprattutto la gente per strada, nelle case, a scuola e anche in treno. Mi viene in mente il bellissimo lavoro «Train Church» (1986) sulla linea Johannesburg-Soweto in cui ogni mattina e nel tardo pomeriggio c'era una messa gospel. Era difficile fotografare le persone da vicino?** Qualche volta le persone vedevano la macchina fotografica come il mezzo per diventare famose. Facevano qualsiasi cosa per comparire sul giornale o in tv. Mi chiedevano: «dove mi porti?». La mia risposta standard era: «da nessuna parte!» (ride, ndr). Una volta c'è stato chi mi ha chiesto quale fosse la differenza tra stare dentro la fotografia e fuori. Per dire la verità è stata la prima volta che ho riflettuto su questa questione. Ho pensato che anche nelle foto che ho pubblicato sui giornali, ad esempio quelle in cui si parla di povertà, la gente ritratta vuole sempre apparire in maniera tale che sia nel migliore dei modi. Per questo, a loro non piacevano le mie foto. Ma non ho mai fotografato come volevano gli altri, solo come vedo io. Tra i miei scatti, ci sono anche ritratti di famiglia in cui alcuni membri non parlano tra loro. Come si può definire tutto questo arte? Per questo non mi piace la definizione di artista. L'idea che la visione dell'artista sia migliore di quella degli altri e che un creativo capisca di più. Non fa per me. I miei genitori, anzi mia madre, perché mio padre è morto quando avevo tre anni, mi ha insegnato a chiedermi sempre cosa stessi facendo e quale fosse il significato. **Hai una lunga esperienza in camera oscura. Cosa significa per te stampare le tue foto?** Significa avere il controllo dell'immagine dalla visualizzazione al processo della stampa. Tutto è sotto controllo. Questo ha senso nel bianco e nero perché nel colore il materiale non ha resistenza. Quando parlo di controllo intendo dire che dal negativo alla stampa l'immagine è nelle mie mani senza intermediari. **Quando è avvenuto il passaggio dall'uso esclusivo del bianco e nero al colore?** Le fotografie che espongo nelle mostre sono prevalentemente in bianco e nero, ma quando fotografo uso entrambi. La gente spesso viene da me e mi dice: «Santu puoi fotografarmi a colori?». E io rispondo: «Sono daltonico!» (ride). Non è vero! (ride ancora). **Tra le foto esposte ci sono anche alcuni scatti a colori...** Mautse Cave viene da un negativo a colori del 1996. La foto è stata scattata in una cava nel Free State. Quello che odio del colore è che do il mio negativo e mi viene restituita la sua interpretazione. **Fotografi anche in digitale?** Un amico mi ha detto che la bellezza di questa mostra è che inizia con la fotografia analogica e finisce in digitale. **Tra i tanti progetti ce n'è uno che senti che appartenerti più degli altri?** Mi piacciono tutte le foto che ho fatto, in particolare la serie Billboards. In passato queste insegne sono state usate per divulgare concetti di libertà e democrazia, oggi invece le grandi ditte usano lo stesso linguaggio per vendere i loro prodotti. **Nelle tue foto c'è il racconto crudo della realtà, ma non c'è autocommiserazione né retorica, piuttosto c'è una vena ironica. È così?** «È il mio piccolo esempio di humor! Inquadrare una fotografia per me significa inquadrare il mondo. Quando si guarda in questo modo si è consapevoli di altre cose. È un approccio, se vogliamo, antifotografico». SANTU MOFOKENG è un ragazzo (nero) negli anni in cui l'apartheid è al culmine dell'aggressività e della violenza. Cresce a Soweto - dove è nato nel '56 - area urbana di Johannesburg, icona di povertà e oppressione che entra nell'immaginario collettivo in associazione con il razzismo e la politica segregazionista del Sudafrica. Soweto è anche sinonimo di rivolta, quella del '76, adottata - ancora una volta nella storia - dagli studenti. Tante immagini scorrono davanti agli occhi di Mofokeng, nell'intreccio fresco della vita quotidiana, prima ancora di diventare memoria. È proprio lì che comincia a fotografare. La serie Soweto Townships (1982-89) e The Black Photo Album/Look: 1890-1950 - concepito come un enorme album che riunisce vecchi ritratti e foto di famiglie di colore (per lo più sconosciute), collezionate e poi rifotografate dall'autore che ne restituisce storie reali quanto immaginarie - sono il cuore della retrospettiva SantuMofokeng. Chasing Shadows (a cura di Corinne Diserens) che, attraverso oltre 200 immagini, ripercorre trent'anni di professione, ma anche di presa di coscienza politica e militanza lavorando, tra gli altri, nel collettivo AfraPix. Una mostra itinerante che dopo l'esordio parigino arriva alla Kunsthall Bern (fino al 27 novembre). Ricorrendo prevalentemente ad un bianco e nero che sa essere poetico e drammatico, il fotografo sudafricano insegue e cattura le «ombre invisibili» di pregiudizio e insofferenza, dolore e insicurezza. Non solo nel suo paese - dove torna ad esplorare rituali religiosi, paesaggi, sentimenti - Mofokeng intercetta la storia entrando nel campo di concentramento di Auschwitz o nei cimiteri di Greylingstad, Brandfort, Middleburg. Ma quando fotografa sul palco di Shareworld (Soweto) Ray Phiri, leader della leggendaria band sudafricana Stimela - di spalle davanti ad un mare di persone - è il portavoce di entusiasmo e ottimismo. Protesta e speranza passano anche attraverso le note musicali, si sa.

## “Vedo i paesaggi sognati con la stessa chiarezza con cui fisso quelli reali”

Vincenzo Russo

«Alcuni libri sono immeritatamente dimenticati; nessuno è ricordato immeritatamente», ha assicurato una volta il poeta inglese W. H. Auden. Quando nel 1986 uscì per Feltrinelli la prima edizione italiana del Libro dell'inquietudine curata da Antonio Tabucchi e da Maria José de Lancastre, nessuno avrebbe potuto immaginare che quel libro sarebbe diventato per alcune generazioni di lettori italiani un oggetto di culto e il suo autore, nel breve volgere di qualche decennio, si sarebbe convertito in una vera e propria icona del Novecento letterario e dell'identità portoghese. Come difatti avvenne in molti altri paesi europei, anche in Italia fu il libro dell'inquietudine – prima ancora della poesia, che pure era stata già diffusa in volume nel nostro paese sin dagli anni sessanta e poi canonizzata nell'antologia di Tabucchi edita da Adelphi (1979-1984), a sancire la consacrazione di Fernando Pessoa come autore-mito. Oggi quel Fernando Pessoa, «poeta e fingitore» che precocemente un altro investigatore di finzioni come Borges aveva eletto a bardo nazionale nel pantheon delle Lettere Portoghesi («Oggi sei tu il poeta del Portogallo!») – in sostituzione di Camões, l'epico e il lirico di un aureo Cinquecento –, è un po' più familiare e meno reticente, un classico indisciplinato e esigente come si conviene a certi maestri poco ortodossi: «È molto tempo che non scrivo. Sono passati mesi senza aver vissuto, e vado avanti, fra l'ufficio e la fisiologia (...) È molto tempo che non solo non scrivo, ma nemmeno esisto. Credo di riuscire a malapena a sognare». L'edizione Tabucchi-Lancastre del Libro, ristampata da allora varie volte, si basava sull'editio princeps licenziata qualche anno prima dalla filologia portoghese come tentativo di riorganizzazione di un ingente, frammentario e magmatico corpus di testi che Pessoa, per gran parte della sua esistenza, aveva disseminato fra le pieghe di tempi e stili diversi e di sempre provvisorie attribuzioni autoriali (Fernando Pessoa lui stesso, poi Vicente Guedes, finalmente Bernardo Soares, il dimesso aiutante contabile della Baixa di Lisbona: «credo che non smetterò mai di essere aiuto contabile in un magazzino di stoffe. Desidero, con una sincerità che è feroce, non essere mai promosso a contabile»). Un vero labirinto in grado di scoraggiare anche gli studiosi più agguerriti e di ritardare per decenni la sua pubblicazione, dando la cifra, anche eclatante, della condizione postuma della Letteratura-Pessoa. Dopo circa trent'anni, e almeno tre grandi progetti filologici ed editoriali in Portogallo di restituzione totale (per quanto possa essere totale in Pessoa) del Livro do desassossego, che ne hanno accresciuto di quasi il doppio la mole rispetto all'edizione del 1982 e che hanno fornito la base di nuove traduzioni italiane, ancora per Feltrinelli è ora in libreria il secondo libro dell'inquietudine («Le Comete», pp. 280, € 20,00) a cura di Roberto Francavilla, che «completa il lavoro di Antonio Tabucchi e Maria José de Lancastre e gli rende omaggio (e proprio perciò contiene nel titolo l'arbitrio dell'aggettivo secondo)». Le nuove pagine del secondo libro – da non intendersi dunque come continuazione o sequel ma come rispettosa proposta di integrazione e compendio – sono state tradotte a partire dall'edizione portoghese di Richard Zenith dalla quale si è optato anche di mutuare la macrostruttura in due grandi sezioni: l'Autobiografia senza fatti, la parte più cospicua dello zibaldone di Pessoa e I Grandi Brani. Da una parte, allora, il disconnesso fluire di un sonnambulo che prova a ridire in trance la molteplicità dei sogni, l'abdicazione dal reale e dal suo metronomo che è il tempo, l'illuminazione repentina frutto della meditazione sugli insignificanti accidenti quotidiani (una finestra dell'ufficio che si apre, la vista di un gatto al sole), l'utopica ricerca di tradurre in prosa le sensazioni iper-intellettualizzate di un'anima iper-sensibile, l'annotazione paesaggistica come specchio sempre complesso e irrisolto di altri paesaggi interiori e indicibili – «Vedo i paesaggi sognati con la stessa chiarezza con cui fisso quelli reali». Bernardo Soares che firma questi frammenti si trasforma allora in una specie di Cézanne in prosa che tenta di dire e ridire in scrittura una Lisbona che solo di rado è mera topografia o, sulle orme del chiosato Henri-Frédéric Amiel, uno stato d'animo ma piuttosto l'ossessiva e minuziosa analisi delle sue sensazioni: «E allora apro gli occhi dal sognare, mi avvicino alla finestra e trasferisco il sogno per le strade e sui tetti. Ed è nella contemplazione perfetta dei conglomerati di tegole, a una a una sui tetti che coprono il contagio astrale delle persone che si sono distribuite per le vie, che mi si libera davvero l'anima, e non penso, non sogno, non vedo, non ho bisogno di nulla; allora contemplo davvero l'astrazione della Natura, della Natura, la differenza fra l'uomo e Dio». Dall'altra, le prose poetiche dei Grandi Brani – di chiaro stampo post-simbolista, evidente nell'attenzione per il ritmo e la sonorità della frase – scritte nella prima fase (gli anni dieci) e che risalgono al progetto iniziale di pubblicare i brani grandi dotati di titoli «grandiosi», citando come esempio «Sinfonia di una notte inquieta». Ormai anche al lettore non specializzato di Pessoa non sfugge la dimensione del Libro dell'inquietudine come «progetto da realizzare, da correggere, da organizzare e da portare a termine». Un non-libro, come è stato chiamato. Il secondo libro prova a dare una forma pur riottosa e instabile alla prosa di Pessoa-Soares che, per una di quelle strane alchimie dell'identificazione, assomiglia di volta in volta al delirio, alla desistenza, al sogno, insomma alla nostra inquietudine.

## Sentirsi ovunque portoghesi: José Luís Peixoto e un'epopea «identitaria» del Novecento - Virginia Caporali

Ilídio ha sei anni, vive con sua mamma e non ha padre. Una sera, nell'ora in cui il paese riposa prima che la gente torni dai campi, la madre gli dà un libro. Ilídio non comprende lo scopo di quell'oggetto misterioso e pesante. La madre ha già fatto le valigie per sé e per il bambino. Escono di casa e scendono alla fontana nuova. La madre appoggia su una panchina la valigia di Ilídio; ci mette sopra il libro. Dice al figlio: «Aspetta qui». Se ne va. Aspettiamo con Ilídio che ritorni. Ma il dono preludeva all'abbandono: come è ovvio, non tornerà. A partire da qui, la vita di Ilídio, affidato al muratore Josué, prosegue inquieta ma non infelice, narrata in uno stile scabro e intenso; riposa sui ritmi del paese cui appartiene; conosce le svolte che ogni vita conosce. Almeno finché Ilídio, divenuto ragazzo, non promette ad Adelaide «un piccione, cento scudi e un libro» in cambio del suo amore. Il libro è lo stesso che la madre gli aveva regalato e il passaggio di mano conduce, fatalmente, a un nuovo abbandono. Adelaide è costretta a partire senza preavviso, di notte, sballottata su un camion. Ma la sua destinazione è nota: Parigi. In valigia ha il libro di Ilídio. Negli anni sessanta

del Novecento il 15% della popolazione portoghese si dislocò in Francia. Libro di José Luís Peixoto (traduzione di Sandra Biondo, Einaudi «L'Arcipelago», pp. 304, € 16,00) non si limita a testimoniare di questa emorragia; come afferma lo stesso Peixoto, narratore e poeta nato nel 1974 a Galveias, Alentejo, intende trasformarla in epopea. Ilídio parte per ritrovare Adelaide. Il suo viaggio non ha per scopo l'emancipazione da un paese arretrato, sfinito dalla dittatura e avviato a una disastrosa guerra coloniale. Ilídio non va nemmeno a Parigi: va a riprendersi ciò che è suo. Questa l'intenzione. Vedremo se avrà successo. Intanto, però, la spinta interiore di Ilídio lo rende diverso dagli emigranti che si affollano con lui nel camion diretto al confine con la Spagna. Senza Adelaide e senza il libro, probabilmente la sua vita non avrebbe conosciuto altri drammi che venire abbandonato davanti a una fontana. In Libro niente punta a storicizzare gli eventi: seguiamo una vicenda umana, misera ed eroica, che non disdegna l'incursione nel magico: licantropi, sciame di vespe impazzite; l'uomo che trasporta un se stesso smembrato in valigia. Come gli eroi di fiabe e fumetti, Ilídio non ha cognome. Nessuno lo ha, perché nessuno ha un sangue degno di rivendicare diritti. L'unico dovere è quello verso la collettività: sentirsi ovunque portoghese. L'assenza di vincoli ulteriori fa di questi personaggi gente libera; perlomeno di muoversi, costruendo un'identità tanto più forte quanto più la propria terra si allontana. Un libro «patriottico», lo definisce Peixoto. Finirebbe qui, e basterebbe anche, se la complicata parabola di Ilídio e Adelaide non generasse un secondo libro, opera del figlio concepito durante uno dei rientri estivi al paese, dietro la fontana dell'abbandono. Il bambino nasce in Francia il 27 aprile del 1974, due giorni dopo la Rivoluzione dei Garofani. Il suo nome è Libro. E il libro di Libro è la seconda parte di Libro. Scritta per contestare la prima, opera di un compaesano spettinato «che pisciava dietro i sugheri»; un suo coetaneo, uno che negli anni sessanta non era neanche nato e il cui nome, negli scaffali delle librerie, viene subito prima di Pessoa... Libro fa sua la critica mossa alla generazione di chi è nato portoghese negli anni settanta: di non avere subito la dittatura, di non essere morto in Africa, di non avere messo fiori nella bocca dei fucili. Ma finirà per ribellarsi alla regola per la quale «non si può scrivere ciò che non si è vissuto». Componendo la storia di Ilídio e Adelaide e intrecciando un rapporto diretto e straziante con chi avrà la fortuna di leggere.

## **Nascere di nuovo per rompere i codici** - Giulia Siviero

Le passioni e i legami è il titolo di fantasia di un volume di ottocento pagine pubblicato da Feltrinelli («Le Comete», traduzioni di Amina Di Munno, Renata Cusmai, Rita Desti, Adelina Aletti, € 40,00), che raccoglie alcuni racconti e romanzi di Clarice Lispector, colei che con il suo scrivere ha segnato un prima e un dopo nella cultura di un intero paese. Lo disse, a ragione, la scrittrice francese Hélène Cixous, affermando che nella letteratura brasiliana vi è uno stile A.C. (Prima di Clarice) e D.C. (Dopo Clarice). Partiamo col dire cosa è rimasto fuori dalla raccolta e cosa invece è stato incluso, non essendo molto chiaro il criterio con cui è stata fatta la scelta. Tra le assenze, segnaliamo Vicino al cuore selvaggio (Adelphi), Acqua viva (Sellerio), La scoperta del mondo (La Tartaruga) e le lettere scelte pubblicate da Archinto, nel libro La vita che non si ferma. Sono invece presenti le raccolte di racconti Legami familiari e La passione del corpo, i romanzi La mela nel buio, Un apprendistato o libro dei piaceri, L'ora della stella (l'ultimo suo romanzo) e, infine, quello che viene considerato il capolavoro di Lispector: La passione secondo G.H., apparsa presso la casa editrice La Rosa di Torino nel 1982, i cui diritti furono successivamente acquisiti da Feltrinelli che ha finalmente deciso di ripubblicarla, nella medesima ottima traduzione di Adelina Aletti. La prefazione al volume di Emanuele Trevi ha il merito di correggere un errore che continua a circolare e che purtroppo viene ripetuto anche nel risvolto di copertina di questo Le passioni e i legami: quello di Collocar e la nascita di Lispector nel 1925, mentre lei era nata nel mese di dicembre di cinque anni prima, in un villaggio dell'Ucraina «che non compare in nessuna mappa, chiamato Tchetchelnik», racconterà di sé. La sua fu una vita nomade: quando aveva due mesi i genitori fuggirono dall'Ucraina per stabilirsi in Brasile (erano gli anni dei pogrom, nei quali morirono centinaia di migliaia di ebrei). Clarice studiò in una scuola di Recife, poi Diritto a Rio, tradusse in portoghese Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Jack London, Bella Chagall, Agatha Christie, John Farris, Anne Rice, e nel 1943 si sposò con Maury Valente, diplomatico, con il quale visse per quindici anni fuori dal Brasile: Napoli, Berna, Stati Uniti. Dopo la separazione, con i due figli tornò a Rio, dove rimase fino alla morte, avvenuta per cancro nel 1977. Clarice Lispector era una donna bellissima, un incrocio tra una tigre e un cervo, disse il figlio; «uno strano ibrido di Virginia Woolf e Greta Garbo», scrive Trevi. Che nella citata prefazione ci accompagna con discontinuità nella vita e nell'opera dell'autrice. Porta la nostra attenzione sulla piega mistica della sua scrittura, sull'influenza che su di lei ebbero le letture di Spinoza e su quel flusso di coscienza che invero, con Lispector, poco ha a che fare. Quello che certamente si può aggiungere è che se Lispector non fu femminista, tuttavia divenne e continua a essere un punto di riferimento fondamentale per la riflessione femminista. Con lei si sono confrontate la più importanti teoriche, anche italiane, da Rosi Braidotti a Luce Irigaray, da Adriana Cavarero a Luisa Muraro. E non solamente perché al centro dei suoi libri ci sono soprattutto donne (lei compresa che, ombra tra le ombre, si affaccia tra i personaggi), ma soprattutto perché ha saputo raccontare l'esperienza femminile del prendere coscienza di sé, che quando penetra laggiù nel profondo, non si ritrova più: «È fino a me dove vado. E dame esco per vedere. Vedere cosa? Vedere ciò che esiste». E ancora: «Ed ero adesso così grande che non mi vedevo ormai più». Aderire totalmente e immediatamente al reale fu per lei «il massimo della spiritualità». E non attraverso i grandi eventi dell'esistenza, ma quelli minuti, impercettibili: «gatti che entrano dalla finestra, capelli che cadono in primavera». Ecco perché ne La passione secondo G.H. (la storia di una donna che decide di mettere ordine nella propria casa, il giorno dopo che la domestica se n'è andata), è nella visione di una blatta che scopre la trascendenza. Ed ecco perché, nell'ingoiare la materia biancastra che ne fuoriesce dal corpo (come il latte materno), scavalca la vita singolare. Ponendosi fuori dalla misura umana, Lispector abbandona l'identità personale inserita in un sistema codificato – dove lei ha un nome, un volto, un ruolo sociale – e incontra piuttosto ciò che non ha forma, «la materia che vibra di attenzione, vibra di processo, vibra di attualità inerente». Cosciente, ora, che ciascuno e ciascuna incarna per un momento, per il tempo di una vita (la sua, comunque unica e irripetibile), quel flusso che sta prima, ancor prima dell'inizio. Ma la nientificazione dell'io, la perdita di sé in cui Clarice Lispector ci trascina, non è mai mortifera attrazione

per il nulla, bensì amorevole consapevolezza di appartenere alla radice materna della vita, che lega ogni singolarità al suo inizio. Fondamentale, nell'episodio, è il sesso della blatta. E la narrazione del testo scivola ben presto in un discorso diretto rivolto alla madre, soglia tra la vita incarnata di ognuno e ognuna e quella impersonale che la sostiene e la eccede. E che le fa dire: «Io ero sempre stata in vita, poco importa se propriamente io, non la cosa che ho deciso di chiamare convenzionalmente io. Io ero sempre stata in vita». Ciò che interessa a Lispector lo spiega bene Trevi a proposito della Mela nel buio, ma vale per ogni suo scritto: non ottenere qualche tipo di conoscenza salvifica o esoterica, ma nascere di nuovo, «aggiungendo al puro fatto biologico di essere venuto al mondo una seconda nascita». In questa disorganizzazione dell'io e fluidificazione dei confini, si rispecchia la rottura dei codici che organizzano il discorso e si manifestano quel nomadismo e quella discontinuità che appartengono al suo stesso scrivere, «ipnotica miscela di variazioni e ripetizioni». In una sorta di continuità tra il corpo del testo e il corpo di chi scrive. La critica, leggendo il suo primo libro (Vicino al cuore selvaggio), rimase sbalordita, e andò alla ricerca delle influenze letterarie della sua scrittura. Fece i nomi Virginia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield, Emily Dickinson... Alcuni di questi scrittori e scrittrici la Lispector non li ha neppure mai letti. Nessuno la influenzò veramente. La sua lingua e i suoi personaggi continuano a essere così potenti perché nascono da un sì alla vita. Come scrive lei stessa nell'incipit dell'ultimo romanzo.

## **Lina Meruane, una cecità improvvisa come capovolgimento sentimentale**

Stefano Gallerani

Una sera, a New York, durante una festa, Lina – o Lucina, che nella Grande Mela vive con il fidanzato spagnolo Ignacio – è vittima di un fatale incidente: poco prima di praticarsi un'iniezione di insulina per il diabete, un'improvvisa emorragia le versa un fiotto di sangue nell'occhio destro. Da un momento all'altro perde la vista e, fatalmente, la sua vita prende una piega inaspettata e imprevedibile: ogni progetto – il trasloco della coppia nella nuova casa, un libro da terminare, una famiglia da costruire; tutto precipita nel giro di pochi istanti, gettandola in una condizione che le impone di trovare equilibri inediti, punti di riferimento inconsueti e un differente modo di orientarsi nel mondo. Il referto medico prevede un periodo di lunga degenza e, poi, l'eventualità di un intervento per rimuovere l'ematoma dalla retina. Partendo da una simile scandalo, Sangue negli occhi (traduzione di Luca Mariotti, la Nuova frontiera, pp. 149, € 16,00), l'ultimo romanzo di Lina Meruane (il quarto per questa scrittrice, nata a Santiago del Cile nel 1970, con all'attivo una già intensa attività di saggista e giornalista), corre velocemente verso scenari che pongono la protagonista di fronte a scelte dolorose, che lei vive come imposte dalla cecità: ridotto a una frustrante assistenza quotidiana, il rapporto con Ignacio non può correre il rischio di naufragare nella pietà e nella compassione (ed Ignacio, senza confessarselo apertamente, forse non sarebbe in grado di sopportarlo); così, in attesa di capire meglio quale e quanta sia la temporaneità del suo impedimento, Lina non può che tornare in Cile, dalla famiglia: qui, come è prevedibile, raggiunta infine dal compagno, assiste al riaprirsi di ferite appena rimarginate sullo sfondo di un paese lacerato dalla povertà e dalle contraddizioni di un popolo a un passo dalla piena emancipazione. Esplorando una realtà che diventa sempre più concretamente tangibile e, insieme, tutta solo immaginata grazie all'aiuto della memoria, Lina Meruane affonda una lingua biforcuta e tagliente nella tradizione (i ciechi di Borges, di Sábato o di Saramago) e nella colloquialità del parlato (spesso ricorrente nella incessante paratassi dei brevi capitoli che, non numerati, scandiscono il tempo del romanzo). In uno scritto apparso per la prima volta nel 1999 sulla «Rivista Paula» e ora disponibile nella raccolta Tra parentesi (pubblicata in Italia da Adelphi), Roberto Bolaño parla di Lina Meruane come di una diavolessa, accostandola alla coetanea Alejandra Costamagna sotto l'insegna di una prosa scaturente «dalle martellate della coscienza, ma anche dall'inafferrabile e dal dolore»; rispetto a quest'ultima, tuttavia, Meruane, prosegue l'autore di Detective selvaggi, «potrebbe essere ascritta a una certa scuola francese (penso a Marguerite Duras, a Nathalie Sarraute), molto più soggettiva e introspettiva»: una scrittrice di chiaroscuri, insomma. Ebbene, al di là dell'esattezza del rilievo critico di Bolaño – cui osta, forse, una profondità che nelle pagine di Meruane è difficile intravedere –, di sicuro Sangue negli occhi tratteggia, attraverso la metafora della vista, un mondo dai contorni incerti, degradanti l'uno nell'altro; un mondo anche spietato nel capovolgimento sentimentale che fa della protagonista non semplicemente una vittima ma, con un effetto finale che ricorda certa letteratura d'umore nero del secolo passato, finanche una diabolica carnefice che viene in questo modo a capo del suo romanzo incompiuto. Perché, come le ricorda l'amica Raquel, non si scrive «solamente con gli occhi e con le mani».

## **Istantanee Einaudi dalla redazione - Massimo Raffaeli**

Alla ormai ricca letteratura sulla più prestigiosa fra le case editrici italiane si aggiunge un contributo originale, Una stanza all'Einaudi (a cura di Alberto Saibene, Quodlibet, pp. 153, € 14,50), firmato da due ex redattori, Luca Baranelli e Francesco Ciafaloni, che all'Einaudi lavorarono fra gli anni sessanta-settanta e il 1985, l'anno in cui al fallimento economico seguì una radicale mutazione sia in termini economico-gestionali sia nella politica editoriale. Il libro comprende la lunga conversazione a tre voci che dà il titolo e sei testi di natura memorialistica equamente ripartiti, in cui spiccano la memoria di Baranelli circa la mancata pubblicazione del pionieristico Goffredo Fofi, L'immigrazione meridionale a Torino (poi edito da Feltrinelli nel '64, ora nel catalogo di Aragno) – il libro che dopo una controversia lacerante comportò il licenziamento di Raniero Panzieri e Renato Solmi –, e una nitida analisi di Ciafaloni, «Einaudi in crisi», scritta in presa diretta al tempo del tracollo finanziario: in appendice si aggiunge un inserto fotografico dove alle foto d'autore (per esempio i ritratti di Calvino, Giulio Bollati, Franco Venturi e Carlo Dionisotti a firma di Giovanna Borgese) seguono le istantanee che ritraggono protagonisti non meno essenziali alla grande stagione einaudiana quali Cesare Cases, lo storico dell'arte Paolo Fossati, l'editore gramsciano Sergio Caprioglio, il francesista Guido Neri, il caporedattore Daniele Ponchiroli, gran filologo tra gli altri prediletto da Contini, e Roberto Cerati, attuale presidente e memoria storica della casa editrice. Una stanza alla Einaudi (titolo antifibologico, che allude tanto a un ufficio redazionale quanto a un settore specifico della produzione editoriale) si riferisce a un'esperienza apparentemente

laterale rispetto alle storiche collane di letteratura e a quelle più acclamate di saggistica (i «Saggi» in arancione, ovviamente, e «Nuovo Politecnico») ma allora non meno centrale per il lettore einaudiano che, specie fra gli anni sessanta e settanta, era portatore di spiccati interessi politici. Esemplare quanto a ciò, e condotta nel segno lasciato dal magistero di Panzieri, è la «Serie politica» color viola promossa da Baranelli, la quale apre nel '68 con La contestazione cinese di Edoarda Masi e prosegue fino all'81 acquisendo per esempio le Opere scelte di Frantz Fanon a cura di Giovanni Pirelli, testi di Huberman, Sweezy, Chomsky, Malcolm X e alcuni eccellenti contributi di sociologia militante come Classe operaia e partito comunista alla Fiat ('71) di Liliana Lanzardo e Gli anni duri alla Fiat ('74) di Emilio Pugno e Sergio Garavini. Oggi rileva Baranelli: «C'era una domanda per qualche anno famelica, del pubblico giovanile, di molti che avevano partecipato alle lotte fra il '67 e il '69, e che nei libri riponevano aspettative (...) è indubbio che esisteva una élite di giovani militanti i quali volevano informarsi, e non cercavano soltanto slogan, propaganda o opuscoli effimeri». Più trasversale, e talora da cross country, l'apporto di Ciafaloni, un ingegnere formatosi all'Eni, passato nella casa editrice di Paolo Boringhieri e approdato alla Einaudi per divenire esperto, dice oggi con ironia retrospettiva, di «scienze umane e disumane». È tutt'altro che una boutade, questa, anzi è l'esito di un contenzioso culturale, politico e persino pedagogico di cui l'attuale editoria sembra avere smarrito la memoria. È anche il segno di una concezione umanistica, nel senso esatto e ricco del termine, di cui dà testimonianza la vicenda successiva di entrambi gli autori: la formazione storico-giuridica (una laurea su Carlo Cattaneo) e la direzione della «Serie politica» da Einaudi non hanno impedito a Luca Baranelli di divenire uno straordinario filologo, firmatario di edizioni di Cases, Bilenchi, Colorni, Timpanaro, Renato Solmi e su tutti di Calvino cui fra l'altro ha dedicato l'esemplare Bibliografia di Italo Calvino (Edizioni della Normale, 2007); allo stesso modo, si debbono a Francesco Ciafaloni alcuni tra i saggi più acuti e limpidamente scritti fra quanti trattino gli assetti sociopolitici e culturali del nostro tempo, da Kant e i pastori (1991) e I diritti degli altri. Gli stranieri e noi (minimum fax '98) al recente Destino della classe operaia (Edizioni dell'Asino 2011). Il tono di Una stanza all'Einaudi non è proprio quello della nostalgia ma, semmai, di una riconoscenza vigilata dalla critica. Scrive Ciafaloni nel Ricordo di Calvino che «la sua indagine reale riguardava la società, gli uomini e il loro universo fantastico». Potrebbe essere l'emblema elettivo dello «Struzzo», o di quello che fu.

**Manifesto – 16.6.13**

## **Un tuffo nel blu** - Alberto Piccinini

ROMA - Vado a vedere i tre murali di Blu, lungo la via Ostiense, come si farebbe coi Caravaggio nelle chiese del centro. Blu è uno street artist italiano. È nato a Senigallia, ha poco più di trent'anni. Sta sui muri di Bologna dove ha cominciato, e ha frequentato l'Accademia, il giro dei centri sociali, i graffitari fine anni '90. Sta in Spagna, Portogallo, Palestina, in Sudamerica. A Niscemi dove, lo scorso maggio, durante le manifestazioni no Muos, ha affrescato un grande muro cadente col megafumetto della battaglia tra un mostro-antenna robotizzato e un dettagliatissimo esercito di popolo. Blu è uno dei dieci street artist «più influenti» al mondo, secondo la vecchia classifica pubblicata dal Guardian che viene citata ogni volta per ammorbidire il codice di segretezza che avvolge i protagonisti di questa pratica. Certamente atletica, sicuramente politica, e pure un poco criminale a norma dei regolamenti sul decoro urbano. Da qui il segreto. Ma tutto è relativo, come vedremo. All'incrocio con via del Porto Fluviale enormi teste colorate che coprono l'intera facciata dell'ex magazzino dell'Aeronautica militare, occupato. Un maniero vagamente carcerario, coi finestroni larghi e bassi, e il tetto curvo di un hangar che si distingue dietro il muro di cinta sotto il cavalcavia della ferrovia. Una testa è fatta di banane, un'altra di foglie, un'altra ha il colore blu del mare e ospita dentro il cranio un'arca della salvezza. Un diavolo rosso e terribile le sovrasta. Minatori col martello pneumatico frugano dentro il cervello. E tutte le teste hanno per occhi i finestroni della facciata, con effetto tipicamente marziano; raccontano le storie e i pensieri di chi abita là dentro: ottantacinque famiglie immigrate dal Sudamerica e dal Nordafrica, una delle occupazioni abitative più lunghe e tenaci della città nonostante progetti di ristrutturazione e sgombero lungamente annunciati, mai fin qui neppure cominciati. In uno dei rari quadranti ex industriali della capitale, ristrutturazione è ancora un concetto vago e molto confuso. Si combatte quasi strada per strada: pizzerie alla moda contro finti ristoranti giapponesi contri veri negozietti cinesi, loft per uffici affittasi. I Mercati Generali dietro l'angolo, incartati come una mozzarella in attesa della ristrutturazione di Rem Koolhaas, i due grandi gazometri gioia del fotografo della domenica, specie se inquadrati dal nuovo ponte bianco per Garbatella. Con Eatly e la stazione di Italo duecento metri più su. Il traffico spesso inestricabile che incombe agli incroci, nell'attesa. Per settimane lo street artist si è appeso indisturbato e silenzioso a una corda come un ragno sulla sua ragnatela, manovrando un rullo attaccato ad un asta telescopica. Solo dopo l'uscita di un infelice articolo della cronaca romana di Repubblica, nel quale vigili urbani e negozianti della zona si interrogavano in toni mica tanto amichevoli sulle gesta del misterioso «imbianchino» e sul futuro dell'occupazione, Blu ha cambiato aria e da un po' non si fa vedere. Qualcuno l'ha segnalato in Spagna. Tornerà, non c'è dubbio. L'aria di attesa che si respira in questi giorni davanti al palazzo occupato (che ha un nome, si chiama Fronte del Porto) è il vero motivo di questo itinerario. Oltretutto, grazie all'interessamento del Municipio da sempre di sinistra, la zona sarebbe graffiti-friendly: in poche decine di metri sotto i cavalcavia della ferrovia se ne vedono di belli e recenti, come una piccola galleria a cielo aperto. Ma Blu è un'altra cosa. Ha dipinto i muri della Tate Gallery e del Museo d'arte contemporanea a Los Angeles (perché gliel'hanno chiesto, ma siccome le bare dei soldati coperte da fogli di dollaro un po' li turbavano, hanno cancellato tutto con una sola mano di bianco). I suoi graffiti animati, straordinari per tecnica e inventiva, corteggiati senza successo da ogni festival di cinema del globo, raccolgono su youtube milioni di contatti. Blu non ama comparire, non rilascia interviste. La ricca documentazione fotografica sul suo sito internet lo riprende a volte di spalle, con la testa coperta da sciarpe e cappello. I critici citano per lui Robert Crumb, l'anti-architetto Matte Blanco, certi affreschi medievali. Le opere parlano per lui, ripete, con l'evidenza di chi politicamente parlando - ha pochi dubbi sulla parte giusta. La segretezza di Blu, dicevamo, è del tutto relativa. Nei posti che affresca - e te lo raccontano gli abitanti che lo accolgono in breve come uno di loro - vive tutto il tempo necessario,

con interesse e gentilezza. Cerca di interpretare l'atmosfera, i pensieri, le vibrazioni. I romani conoscono bene il brutto e cadente palazzone di vetro accanto ai vecchi Mercati Generali, dove si vanno a pagare multe, ganasce e altre fastidiose incombenze. Lì, giusto dalla parte opposta di via Ostiense, Blu ha dipinto la facciata di una palazzina abbandonata dall'Acea, occupata dal centro sociale Alexis. Una curiosa girandola di macchine incatenate l'una all'altra, fissate a un grande lucchetto, sul fondo di bel giallo brillante. E questo è il suo secondo murales nella zona. Risale alla fine del 2012, poco dopo aver finito delle sue opere più bizzarre e originali di tutte: la facciata del centro sociale Acrobax, il piccolo edificio rettangolare che segnava l'entrata al vecchio cinodromo. Ma bisogna proseguire su via Ostiense, superare la basilica di San Paolo, attraversare viale Marconi verso il Tevere e un lunare parcheggio asfaltato, vuoto se si esclude un nuovo campo da basket, per arrivare davanti alla recinzione di lamiera («motivi di sicurezza», mi spiegano), che nasconde e rivela il clamoroso trompe l'oeil che finge una facciata barocca tutta sui toni del grigio, con nicchie, colonne e absidi ridisegnate con ingegno sulle vecchie ondulazioni decorative dell'edificio. Qui Blu mette in riga ogni possibile rappresentazione del potere: la polizia, la finanza, la chiesa, la politica, i militari, le società segrete. Inventa fregi e icone, piccole battute di spirito con innato senso del fumetto. E ironia necessaria nei confronti della monumentale e ultrakitsch facciata di San Paolo, lassù in alto, coi colonnati e i grandi mosaici perduti, tutti ricostruiti in stile bizantino.

## **Su web l'ebbrezza del gioco globale** - Federico Ercole

Come in una partita a Pong o un picchiaduro non-violento ma non privo di mosse speciali si è svolto il preludio della console war tra Microsoft e Sony durante l'E3 2013, che si è svolto a Los Angeles dal 11 al 13 giugno. La guerra vera per il dominio nell'era della nuova generazione di hardware per l'intrattenimento elettronico domestico si consumerà attorno al periodo natalizio, quando il colosso americano e quello giapponese combatteranno la battaglia campale nei negozi, senza dimenticare Nintendo, la cui Wii U, partita con molta lentezza, potrebbe risorgere con prepotenza grazie al carisma unico delle sue esclusive e un prezzo che sarà ridotto rispetto alle concorrenti. Le protagoniste indiscusse dell'evento californiano sono state Playstation 4 e Xbox One, già presentate e annunciate precedentemente, ma che solo a Los Angeles hanno rivelato quelle che sono le loro caratteristiche definitive o quasi. Sebbene sia sostenuta da un pubblico prevalentemente americano e sia una macchina di indiscusso livello e portatrice di innovazione, Xbox One desta qualche dubbio e timore tra i giocatori hardcore, proprio per la natura e qualità delle sue novità. La nuova console Microsoft è pensata per essere più un centro multimediale che una «classica» console da gioco, questo perché tra le sue offerte ci sono molti elementi che per un giocatore di videogame possono risultare opzionali se non fastidiosi, anche perché vanno a intaccare la potenza e la memoria che la console utilizzerà per i giochi. Xbox One avrà canali televisivi dedicati con programmi in esclusiva, funzionerà come decoder per vedere le altre tv, leggerà i blue-ray, sarà fortemente orientata verso una dimensione online. «Always online», ecco il primo punto a sfavore, che fin dal suo esordio ha smorzato l'entusiasmo degli appassionati, perché sebbene Xbox One possa funzionare anche quando è sconnessa e su di essa potremo guardare film e vedere la televisione, non sarà consentito videogioicare. Una cosa non da poco per chi vive in zone che la rete non raggiunge o per chi intende una console come un dispositivo per utilizzare i videogame sempre e ovunque. Quando si acquista un gioco lo dovremo autenticare ogni 24 ore attraverso alcuni server dedicati, una cosa sgradevole. Quindi oltre a venderci un gioco di cui non siamo «veri» proprietari, perché non possiamo neanche prestarlo a chi ci pare, essendo legato al nostro account, immaginate cosa potrà succedere quando uno di questi server avrà dei problemi o la nostra connessione non funzionerà per qualche tempo: dovremo rinunciare a quella partita che sognavamo dopo ore di lavoro e fatiche. I malfunzionamenti terrificanti di Sim City, uscito da pochi mesi per PC e molto spesso ingiocabile da molti dei suoi acquirenti, non hanno insegnato nulla a Microsoft che ha preferito continuare questa sua campagna all'insegna dei DRM (digital rights managements), nata fondamentalmente per difendersi dalla pirateria ma che finisce per offendere soprattutto chi il videogame l'ha comprato. Inoltre si penalizza così il mercato dell'usato, l'unico che conviene veramente per tanti videogamer. Ma, in una maniera piuttosto complessa e nebulosa, Microsoft ha rivelato che sarà possibile vendere i propri giochi o acquistarne di usati. In pratica chi vuole un videogame già giocato da altri e ceduto ad un rivenditore dovrà ricevere un codice nuovo, previa la cancellazione del precedente; qui Microsoft se ne lava le mani lasciando ai publisher la facoltà di decidere se questo nuovo codice avrà un prezzo. Insomma Xbox One sembra stia suscitando le antipatie di tanti giocatori, sebbene i giochi che ha presentato durante la conferenza possedano il fascino romano-splatter di Ryse, le potenzialità di Quantum Break di Remedy e la spettacolare aura robotica di Titanfall. Gli zombi di Dead Rising 3 sono apparsi devastanti e il carisma di D4 di Swery, l'inventore di Deadly Premonition, non è affatto trascurabile, quindi è un peccato che chi non ha o non vuole una connessione non possa giocarci. Saremmo invece obbligati a tenerci in casa con Xbox One l'antipatico, anche se tecnologicamente evoluto Kinect 2 a cui è dovuto il prezzo elevato della console: 499 dollari. Mancano ancora pochi mesi al lancio di Xbox One, una console su cui potrebbero girare giochi davvero interessanti ma che questa odiosa politica DRM e Always Online rende poco appetibili, chissà quindi che Microsoft non cambi rotta, salvandosi da quello che molta critica e appassionati ritengono un viaggio suicida. Sarebbe stato un futuro davvero tetro, e per molti solo nintendiano, se anche Sony avesse seguito la linea di Microsoft. Per fortuna, no. C'è chi dice che le cose potrebbero cambiare in futuro, ma la conferenza Sony è stata chiarissima su questo aspetto: Playstation 4 potrà essere giocata ovunque con o senza rete e ognuno potrà fare quello che gli pare con i propri videogame, quindi prestarli a chiunque e venderli se lo ritiene necessario. Il pubblico presente a Los Angeles e quello mondiale che ha seguito la conferenza in streaming ha esultato. Playstation 4, la cui forma monolitica ricorda quella antica della prima Ps2, è stata presentata durante l'evento ed è una console pensata fondamentalmente per videogioicare. Stando alle caratteristiche diffuse è potentissima, un vero mostro da gaming. Il pubblico si è lamentato solo del fatto che le esclusive di Sony siano state meno appassionanti di quelle Microsoft ma va considerato che i grandi talenti che lavorano per Sony hanno appena sfornato un capolavoro per Playstation 3 come The Last of Us, vertice di questa generazione di console, e la nuova opera di David Cage, Beyond Two Souls, uscirà a ottobre solo



sulla terza console di Sony. Insomma i giocatori di Playstation 3 non sono stati abbandonati come è successo a quelli della 360, che in due anni ha offerto al proprio pubblico davvero poco di valido e molto di «kinectico» ma scadente. Anche Playstation 3 avrà molte funzioni multimediali ma non sembrano determinanti e non andranno a influire sul valore ludico della console. In ogni caso il nuovo Killzone e Order 1886 appaiono come giochi potenzialmente stupefacenti così come i tanti lavori indipendenti che gireranno su Playstation 4, tra tutti Transistor di Super Giant. Bisognerà attendere ancora qualche tempo per vedere le novità di studi Sony dal talento di Naughty Dog, Media Molecule e Quantic Dreams. Sul palco di Sony si è visto anche lo strepitoso Final Fantasy XV, ovvero l'ex Final Fantasy Versus XIII, in lavoro da sette anni, e l'attesissimo Kingdom Hearts 3, tra le cose migliori viste all'E3, come il nuovo trailer di Metal Gear Solid V, sorprendentemente ospitato sul palco verde di Microsoft. Questi tre giochi usciranno comunque sia per Playstation 4 che per Xbox One, ma cosa sceglierà il pubblico se, come sembra, su Playstation 4 gireranno meglio? Sceglieranno Xbox One o Ps4, una console che tra l'altro costerà addirittura cento dollari di meno della rivale e ci permetterà così di possedere davvero questi titoli e di goderne ovunque? Non sono ovviamente che speculazioni, ma se le cose restano così la vittoria di Sony potrebbe alla fine risultare realmente schiacciante.

**Fatto Quotidiano – 16.6.13**

## **Il messaggio universale degli Smiths: “Accept yourself”** - Pasquale Rinaldis

Manchester, primi anni Ottanta. Steven Patrick Morrissey è un giovane appassionato di cinema e letteratura inglese, in particolare delle opere di Oscar Wilde e Shelagh Delaney e che crescendo si è appassionato alla musica, attratto da quel fenomeno etichettato come “Glam”, che ha fatto la sua comparsa in Inghilterra nei primi anni '70 grazie a band come Roxy Music, New York Dolls e ad artisti come David Bowie e Marc Bolan. La musica rappresenta per lui una vera e propria ancora di salvezza, segnato com'è dalla traumatica separazione dei genitori e da un'infanzia vissuta nella perenne condizione di recluso nella sua cameretta. Sa bene, però, che la sua vita non sarà così per sempre e, infatti, la svolta avviene nel 1982, quando conosce un giornalista musicale di qualche anno più giovane, che suona divinamente la chitarra e il cui nome, John Maher, sarà costretto a cambiarlo qualche anno più tardi, per via dell'omonimia col batterista di una punk band che si è già affermata a Manchester, i Buzzcocks: il suo nome d'arte è Johnny Marr. I due, provenienti entrambi dalla working class, scoprono di vivere in un immaginario comune, anche dal punto di vista musicale. Johnny ascolta e studia con dedizione musicisti come Howlin' Wolf, Keith Richards e Neil Young e sviluppa una conoscenza dettagliata delle innumerevoli potenzialità timbrico-espressive della chitarra. I tempi, il luogo e i personaggi sono quelli giusti ed è grazie al loro sodalizio che si accende una miccia nell'atavica terra d'Albione, quella che permetterà la rinascita del Pop “Made in England”. È proprio nel momento in cui la New Wave Synth Pop sta vivendo la sua massima gloria quando Morrissey (cantante), Johnny Marr (chitarrista) Andy Rourke (bassista) e Mike Joyce (batterista) formano i The Smiths, un nome di basso profilo, quasi a voler sottolineare una volontà di anonima ordinarietà quotidiana bilanciata però da canzoni tutt'altro che anonime. Infatti il gruppo, nonostante i pochi anni di vita, resta fra i più amati e i più influenti per la gran parte delle band Pop britanniche. Gli Smiths irrompono come un tornado con uno stile e un sound nuovo, chitarre “Jingle Jangle” e testi colti e socialmente impegnati al “cantore della solitudine e del disagio giovanile”. A quasi 30 anni di distanza, il culto degli Smiths rimane intatto e a testimoniarlo ci sono le frequenti pubblicazioni di articoli e libri, come quello appena uscito per Arcana di Diego Ballani “The Smiths – A Murderous Desire” (386 pagg. 19,50 euro). **Diego, mi racconti cos'è che ti ha spinto a scrivere questo libro? Hai scoperto qualcosa che non era ancora stato detto su di loro?** È una cosa difficile visto che la vicenda degli Smiths, almeno in Inghilterra, è stata oggetto di studi ed è stata scandagliata sotto ogni punto di vista. Naturalmente la situazione è diversa da noi. Esistono saggi, ma mi pare mancasse un testo che facesse il punto della situazione a 25 anni dalla dissoluzione della band. Che partisse dalle origini e approfondisse il modo in cui parole e gesti si sono riverberati fino a noi. Il modo in cui la cultura pop continua ad attingere a questa manciata di canzoni. Al di là delle riflessioni personali, spero di aver dato sufficiente spazio all'attualità, di aver mostrato come l'opera di Morrissey e Marr, lungi dall'essere storicizzata, sia ancora materia viva e pulsante. **Una band che è stata sulla scena per pochi anni, ma che è riuscita ugualmente a lasciare un segno, “che ha preso per mano una generazione di bambini e ne ha fatto degli adulti”...** Ancor prima della nascita dei social network Morrissey è riuscito a mettere in rete persone accomunate da sentimenti di cui nessuno si faceva portavoce. Oggi sembra scontato farsi vezzo dei propri difetti, ma nei primi anni '80 l'imbarazzo, la solitudine, il senso d'inadeguatezza che in giovane età può diventare insostenibile, erano oscurati da un ottimismo ottundente e pervasivo. Morrissey e gli Smiths hanno occupato per primi una terra di nessuno nella geografia Pop del periodo, aiutando molti dei propri fan ad accettare la propria condizione. In questo senso li hanno letteralmente presi per mano e condotti verso l'età adulta, senza suggerire risposte, ma insegnando loro a porsi le giuste domande. **Qual è l'aspetto che più ti ha colpito di questa band?** Da ammiratore, direi il legame unico con i fan, un'adorazione ai limiti del morboso che nel corso degli anni è stata fonte di infiniti aneddoti. Come “studioso” degli Smiths, sono invece rimasto colpito dal mix di sentimento, pragmatismo e incoscienza che ha caratterizzato i loro cinque anni di attività. Oggi che i grandi fenomeni pop sembrano frutto di un'attenta e studiata coreografia, sarebbe impensabile che una band virtualmente senza struttura come quella possa arrivare a tracciare un solco così profondo. **C'è secondo te una band, oggi, che può paragonarsi per lungimiranza e spessore agli Smiths?** Se per “oggi” intendiamo una band nata negli ultimi 4-5 anni, credo di no. I motivi sono molteplici. È il ruolo stesso della musica Pop a essere stato ridimensionato, a essere diventato mero intrattenimento, o al più giochino cervellotico. La facilità e la velocità con cui si consumano i fenomeni musicali fa sì che il loro impatto culturale e sociale sia sempre più marginale. A questo meccanismo si sono adeguati gli artisti, che hanno rinunciato a farsi portavoce di un messaggio, e gli ascoltatori, che hanno smesso di attendersi che una canzone o un album cambi loro la vita. Non sono pessimista, sono convinto che siamo in una fase di passaggio e che le cose cambieranno. Per lo

meno quando questo sistema, sempre più frenetico, finirà per collassare. **Consigliaresti oggi a un giovane di ascoltare gli Smiths?** Certamente. Innanzitutto perché potrebbe trovarci le radici della musica che ama, vista la loro capacità di influenzare artisti della più varia estrazione. In secondo luogo perché costituiscono un vero e proprio universo, una ragnatela di miti e riti in cui è facile rimanere invischiati. Infine perché al netto della retorica, delle pose, delle esternazioni a effetto e delle manie da star di Morrissey, gli Smiths sono stati i portavoce di un messaggio positivo e universale, che non passa mai di moda e che ha dato il titolo a uno dei loro primi brani: "Accept Yourself".

*La Stampa – 16.6.13*

## **Steve McCurry: "È l'istinto che trasforma una foto in un'icona"** - Paolo Mastrolilli

NEW YORK - Gut instinct, dice Steve McCurry, l'istinto della pancia. È la prima cosa che consente a un fotografo di scattare un'icona, un'immagine capace di emozionare, testimoniare, e magari cambiare la Storia. Steve è uno di questi rari artisti. Magari non conoscete il suo nome, ma di sicuro avete visto una sua foto che vi è rimasta conficcata nella memoria, come una melodia di Mozart che resta nell'orecchio anche se non ricordi il titolo. La Ragazza afgana, per esempio, quegli occhi spalancati sulla copertina del National Geographic, che da trent'anni raccontano il travaglio di un popolo meglio di qualsiasi parola. McCurry è uno degli autori scelti per la mostra Magnum Contact Sheets al Forte di Bard, che punta proprio a svelare il processo con cui si arriva dallo scatto all'icona. I curatori hanno scelto per lui Dust Storm, una foto che fece nel 1983 sulla strada di Jaisalmer, città brulla e magica del Rajasthan. **Come la scattò?** «Ero partito per documentare una terribile siccità che minacciava la vita degli abitanti. Mentre viaggiavo verso Jaisalmer si alzò una tempesta di polvere, quelle che scoppiano quando arrivano i monsoni. Un gruppo di donne si avvicinarono le une alle altre, per proteggersi dal vento, e cantavano. Presi la macchina, a rischio di sfasciarla per la polvere, e cominciai a scattare». **Cosa aveva visto di così straordinario in quella scena?** «Le condizioni erano estreme: caldo terribile, vento, polvere. Quelle donne lottavano con la natura, gli elementi, per sopravvivere. Era una storia umana molto profonda. La vita è piena di battaglie, e laggiù nel deserto si combatteva per conservarla». **Perché lei era andato in India?** «Mi affascinarono la cultura, i colori, ma soprattutto il modo in cui vivevano. Era un'esistenza antica, in condizioni primitive. Guardando l'India avevo l'impressione di capire come si viveva in Europa tanti secoli fa». **Quanti scatti fece, prima di prendere quello giusto?** «Una ventina, credo». **È il processo abituale del suo lavoro?** «No, è sempre diverso. Alle volte hai una sola occasione: o cogli quell'attimo, oppure tutto è perduto. La chiave sta nel fatto che devi vedere le tue foto come una storia: le storie cambiano in continuazione, e tu devi seguirne lo svolgimento, se vuoi catturare la loro essenza». **Perché tra tutti i provini disponibili ha scelto quell'immagine?** «Istinto della pancia, ancora. Guardo le foto, e prendo quella che mi emoziona di più. Quella che spiega meglio il mio racconto». **Come sceglie la storia da seguire?** «Istinto, intuito. Soprattutto nelle condizioni più difficili, come la guerra. Il cuore deve dirti cosa fotografare, ma poi è l'istinto di pancia che ti indica lo scatto giusto». **Quale è la molla che fa grande un fotografo?** «La curiosità: è la forza trainante. Senza la curiosità non succede nulla. Poi però serve la volontà di raccontare una storia con le foto, e quindi spiegare l'aspetto umano di ciò che vedi». **E la caratteristica chiave di un grande autore di immagini?** «La pazienza. Devi aspettare che la foto giusta venga da te. Bisogna rilassare i soggetti, farli sentire a proprio agio, conquistare la loro fiducia. A quel punto, si aprono e viene fuori la vera anima delle persone». **Andò così anche con la ragazza afgana?** «No, nessuna preparazione. La vidi e capii che era una immagine straordinaria. A molte persone capita di testimoniare cose speciali, però spesso non hanno una macchina fotografica a disposizione, oppure la sensibilità di capirlo». **Eppure oggi siamo tutti fotografi e operatori, grazie ai cellulari. È un bene o un male?** «Un bene, senza dubbio. Come prima cosa, questa abbondanza di immagini ci rende tutti più sensibili, visualmente alfabetizzati. Poi aumentano le possibilità di testimoniare, e quindi vedere scene straordinarie. Ad esempio, penso a quello che possiamo conoscere oggi in una situazione come la guerra in Siria, che anni fa ci sarebbe sfuggita completamente». **Ma i professionisti servono ancora?** «Certo, perché fanno un lavoro diverso dagli amatori. E serve ancora la parola, che si completa a vicenda con le immagini». **Una foto non basta a cambiare la storia?** «Alle volte sì. Cambia l'opinione pubblica, e quindi magari la storia. Però senza un professionista della parola che sa fare un'analisi, e metterla nel suo contesto, non è completa». **Lei ha avuto il privilegio di scattare le ultime 36 foto con un rullino Kodachrome: meglio quello o il digitale?** «Quella pellicola era straordinaria e le sono affezionato, però credo che oggi il digitale sia superiore. Consente di scattare con più rapidità, a ripetizione, anche al buio. Puoi vedere e valutare subito il tuo lavoro, e tutto questo fa la differenza». **La differenza per cosa?** «Essere testimoni migliori, più efficaci, della nostra vicenda umana».

## **Pozzetto: "Noi, Enzo, Giorgio e il surrealismo alla milanese"** - Egle Santolini

«Ci vede, lì nella foto che hanno appeso al muro, con le nostre belle cravattine precise? Umberto Bindi, Bruno Lauzi, Jannacci, io, Cochi, Sergio Endrigo, Augusto Martelli, Giorgio Gaber. Era il 1965. E il posto era questo, il solito Gattullo». Se un mattino di giugno alle otto e mezza Renato Pozzetto ti convoca in una pasticceria a Porta Lodovica, di sicuro ci vai di corsa. Perché è l'occasione di capire, nel posto giusto e dal testimone più prezioso, come lo spirito del surrealismo sia planato, tra dopoguerra e boom, sul pavé di Milano. In principio era il derby, non inteso ancora come tempio del cabaret ma come duello Milan-Inter. «In quelle domeniche là era tale l'attesa della partita che ci inventavamo una sfilza di scuse finte per dire agli amici che no, a noi non c'importava, allo stadio non ci saremmo andati: ho la zia da andare a trovare! La comunione del cuginetto! I fiori da portare al cimitero!» **Di che anni stiamo parlando, e voi chi eravate?** «Più i 50 che i 60, andavamo ancora a scuola, Milano era piccola piccola e il Gattullo un buco. Noi eravamo io e Cochi che ci conoscevamo da bambini, più gli amici della compagnia: il Cobiانchi, lo Zambelli, il Ciccarelli» **Ma il gruppo storico? Beppe Viola, Jannacci?** «Nooooo. Per loro c'è tempo. Coi ragazzi si stava seduti sulle panchine, si giocava a palla, si beveva un bianchino. Si prendeva il tram numero 3 e si andava in centro a guardare le vetrine. Non avevamo niente. Niente, a parte le parole. E con quelle giocavamo». **È lì che sono nati i**

**tormentoni del cabaret e poi della tivù?** «Più che altro avevamo un gergo: andare a mangiare si diceva “al pito”, bere “al trinco”, partire per le ferie “andare al Sant’Anselmo della spesa”. Fare l’amore, che di quei tempi era una parola grossa, era “prendersi il gusto”. E le ragazze “le bastone”, nel senso che ci tenevano sotto schiaffo. Ma l’aspetto più interessante era un certo humour nero. Moriva qualcuno nel quartiere e ci davamo la notizia con un gesto: “hai presente il Mario dell’edicola? Ciaooo...”. E il cancro era il fantolo: gli è venuto un fantolo al melone». **Ma il Cobiانchi, lo Zambelli e il Ciccarelli non sono diventati famosi, e lei e Cochi invece sì. Com’è successo che il mondo dello spettacolo è poi arrivato da Gattullo?** «Siamo stati noi a portarlo lì. Milano allora era mescolatissima, capitava che noi studenti finissimo alla galleria d’arte notturna “La Muffola” di Velia e Tinin Mantegazza e conoscessimo Lucio Fontana, Piero Manzoni che poveretto è morto giovane, Luciano Bianciardi, e poi il Dario, Dario Fo: dopo un po’ saltava fuori una chitarra e ci si metteva a cantare. Si andava anche all’Oca d’oro di via Lentasio, qualche volta al Giamaica dove passava spesso Mariangela Melato che stava in Montebello: ma io con Mariangela andavo soprattutto a ballare il rock’n’roll in una balera di corso Europa. Con Cochi eravamo appassionati di canti popolari, anarchici e di protesta, come quelli sullo scandalo della Banca romana: “S’affondano le mani nelle casse - crac! si trovano sacchetti pieni d’oro - crac! e noi per governare, come fare? Rubar, rubar, rubar, sempre rubare!”». **Niente di nuovo sotto il sole.** «Appunto. Gino Negri ci ha notati e ci ha portati a cantare nei circoli di sinistra. Ma anche in piedi nelle sale biliardo, se capitava. Ecco, quei nuovi amici son venuti a trovarci da Gattullo, e il posto gli è piaciuto. Dopo la chiusura la cucina la occupavamo noi, c’era un tizio detto il Diavolo che faceva da mangiare da padreterno». **E poi la passione si è trasformata in lavoro.** «È arrivato Jannacci e ha imposto le regole: è stato lui a spiegarci che, se si voleva fare sul serio, bisognava impegnarsi nel lavoro, essere puntuali, non scadere nella volgarità. Ci ha dato coraggio e ci ha aiutato a scrivere le prime canzoni, a cominciare da A me mi piace il mare. Quando è nato il Caber64 in via Santa Sofia è stata la svolta cruciale: dagli scherzi con gli amici si è passati all’ “ecco a voi”. Poi è arrivato il Gruppomotore, con Enzo, Teocoli, Lino Toffolo. E il Derby, con Dario che è venuto a impostare il lavoro. E la tivù, e Beppe Viola che lavorava in Rai. Bar di riferimento, sempre Gattullo». **Ci racconta la storia dell’ufficio facce?** «Era una specie di circolo virtuale, inesistente, però organizzato come il Rotary o il club di Topolino. Essere ammessi era un’impresa, e se ti riusciva ti davano il timbro. Il presidente era il Cobiانchi, ovvio, anche se noi immaginavamo che sopra di lui ci fosse una figura più evanescente, occulta. Qualche anno dopo un ufficio facce me lo volevo comprare davvero, un negozio qui in via Col di Lana, avrei aperto bottega e messo la targa. Poi ho pensato che quegli anni erano finiti, non è più tempo di ufficio facce». **Ma lei è ancora quello del bar.** «E il mio orgoglio è stato quello di aver portato in teatro, al cinema e in tv proprio quell’umorismo lì. Un po’ freddo, anzi glaciale. Senza sorridere, senza chiamare l’applauso. Lo faccio da sempre. Lo facevamo tutti, noi ragazzi di Porta Ludovica».