

«È ora di ridare il teatro in mano ai teatranti» - Stefano Crippa

La cultura a Roma arranca e non solo per i tagli nei bilanci delle amministrazioni che si sono succedute nel corso del tempo nella città eterna. È «ferma» per mancanza di progettualità, di un pensiero e di professionalità capaci di governare una macchina invero complicata. Ne è convinta Natalia Di Iorio che si occupa stabilmente di teatro, promuovendo spettacoli, ideandoli e sviluppando progetti culturali in Italia e all'estero. Ha lavorato con Leo De Berardinis, Pippo Delbono, il Living Theatre, Fabrizio Gifuni, Toni Servillo. Nel 1994 ha fondato con alcuni operatori dell'Associazione Cadmo Le vie dei Festival, una manifestazione romana assurta a fama nazionale con un cartellone fitto di maestri della nuova scena contemporanea come William Kentridge, Alain Platel e il Belarus Free Theatre. Per due anni è stata assistente dell'allora direttore del teatro di Roma Mario Martone e da quattro stagioni è consulente per la Direzione Artistica del Teatro Franco Parenti di Milano. Negli ultimi tempi il suo nome è stato inserito nella rosa dei papabili sia alla presidenza che alla direzione artistica del Teatro di Roma, dopo che a pochi mesi dalla nomina alla direzione artistica, Ninni Cutaia è stato definito «incompatibile» alla carica. Una proposta che è sembrata da fuori solo una sorta di specchietto per le allodole, perché le decisioni erano già state prese in altre sedi. Alla direzione artistica dello stabile capitolino c'è ora Antonio Calbi. **Per chi osserva la situazione dall'esterno la situazione capitolina sembra quasi una follia: dopo il trionfo alle europee del Pd con percentuali bulgare, a Roma si sfiora il 42%, Flavia Barca l'assessore alla cultura si dimette....** La verità è che all'interno del Pd romano - io non sono iscritta ma è una sensazione che ho - ci sono molte anime e in qualche maniera sono in contrasto fra di loro e il gioco sulla mia candidatura è lì a testimoniare. Ma non è il solo, ti faccio un esempio. Lo scorso anno mi sono trovata nel paradosso di sapere che non c'erano più soldi per fare Le vie dei festival e le manifestazioni dell'autunno. La giunta precedente (Alemanno, ndr) aveva fatto il bando per l'estate romana 2013, poi esaminato dall'amministrazione entrante. Quando vengono decise le manifestazioni ammesse, non trovo Le vie dei festival. Telefono e mi viene detto: «sei tu che ti sbagli, leggi bene. Quello era il primo elenco: il tuo festival si organizza a ottobre vedrai che sarai nel prossimo». Io mi scuso e aspetto: luglio, agosto, metà settembre ma ovviamente non ci siamo. Cosa era successo? Una settimana prima viene fatto un ulteriore taglio, ancora peggiore dell'estate romana... Ma non voglio farne un caso personale, dentro c'erano rassegne come Roma jazz festival, Roma poesia, Nuova Consonanza che sono state l'ossatura della cultura a Roma per tanti anni, dai tempi di Renato Nicolini. Un'operazione del tipo, 'abbiamo salvato l'estate romana, del resto non ci importa nulla'. Con che criterio vengono tenuti i bilanci? È come se tu dicessi che gli autobus si fermano a dicembre 'perché sono finiti i soldi'. Ma scherziamo? **Poi c'è stata la vicenda degli incarichi al teatro di Roma e tu hai dato la disponibilità...** Confermo. Non ho accettato la presidenza perché sarebbe stata a titolo gratuito, io vivo del mio lavoro non ho altre entrate e non potevo permettermelo. Invece ho dato la mia disponibilità all'incarico di direttore artistico perché era retribuito e perché credo di saperlo fare. A me piace lavorare e non apparire, ma la tendenza italiana è l'esatto contrario... **Possiamo dire quindi che a Roma si 'sistemano' solo alcune situazioni: un nome su tutti il Festival del cinema di Roma in deficit perenne ancora finanziato dal Campidoglio..** È tutto un'anomalia. Prendiamo il caso di Romaeuropa, in un primo momento un pesantissimo taglio che ne mina la prosecuzione poi si trova la soluzione. La nuova legge regionale prevede che la Regione entri a far parte di Romaeuropa - e che a questo punto resta fuori dai bandi - con un finanziamento fisso di 500 mila euro l'anno. E così Romaeuropa è stata messa a posto, e va benissimo: ma perché gli altri no? Altrimenti tutto rischia di trasformarsi in una guerra tra poveri. Questo «caso» è chiaramente un gesto politico, è questa la ragione per cui non può esistere una politica culturale a Roma. Non c'è un interlocutore a cui possa presentare i miei progetti. Io non ho più vent'anni e le mie energie stanno scemando, devo capire se posso spenderle ancora qui o andare definitivamente altrove. **E in effetti stai lavorando da quattro anni con il teatro Parenti a Milano. Una città dove un'anomalia come quella romana non è nemmeno lontanamente immaginabile. Eppure non è esente da scandali e finanziamenti occulti. Il caso Expò è solo quello più recente..** C'è una differenza sostanziale tra le due città: a Milano ci sono delle strutture che funzionano. Strutture create negli anni ottanta con le amministrazioni di allora, che pur con tutti i difetti hanno investito su alcune strutture cittadine e le hanno fatto crescere. Ho accettato l'incarico a quella meraviglia di teatro che è il Parenti perché sanno lavorare. Lo abbiamo cambiato e ora è sempre pieno, ma non è il solo: ogni sera si riempie l'Elfo e anche il Piccolo. Mi viene una rabbia, possibile che non lo posso fare a Roma? **Per salvare Roma dal fallimento si rincorrono emiri, sponsor privati. Forse più semplicemente mancano idee e competenze..** Esatto. Puoi pompare soldi quanto vuoi, e certo servono, ma Roma può essere salvata solo se c'è una volontà politica e dei referenti politici che abbiano voglia e capacità intellettuali di capire. E allora ridiamo il teatro in mano ai teatranti che sanno come farli marciare.

Nel degrado capitale, la crisi della città eterna - Gianfranco Capitta

Se il teatro rappresenta, per fondamento costitutivo, la società che ha intorno, le vicende delle sale romane (e del gusto del pubblico, e della professionalità di chi se ne occupa, per non parlare poi dei politici che dovrebbero governarle) oggi metterebbe in scena una sorta di apologo paradossale. Dunque mentre il sindaco Marino si decide (ma non sappiamo in quale misura e in quale forma) ad interloquire finalmente con gli occupanti del Teatro Valle, appare sui giornali in questi giorni un'altra notizia. La notizia che un altro spazio della tradizione romana, annuncia di voler intraprendere lo stesso percorso che portò tre anni fa all'occupazione della sala augusta e vellutata dei marchesi Capranica. La voce che allora indignò e coinvolse molti artisti verso l'occupazione, era che il Valle, rimasto senza «padroni» dopo lo scioglimento dell'Ente teatrale italiano che lo aveva in dote, e il successivo passaggio dal demanio statale al comune di Roma, potesse andare a costituire l'avamposto in centro città di Eataly, l'impresa di Farinetti allora non ancora impiantata a Roma e sorta solo successivamente all'Ostiense. La trasformazione della bellissima sala settecentesca in un luogo di consumo di cibo, o magari un bistrot, o un tabarin, fece esplodere l'indignazione. Dei

teatranti e non solo. Dopo tre anni la situazione, almeno dal punto di vista formale risulta bloccata: nonostante l'approfondimento dalla prospettiva del diritto, gli occupanti risultano oggi più isolati, e oggetto di critiche da varie parti, quasi che tengano «in ostaggio» a loro volta, un bene davvero comune e di tutti. Ora appare sui giornali la notizia che un altro spazio il Piccolo Eliseo, potrebbe essere trasformato in luogo di ballo, disco o balera a secondo dei gusti di chi lo gestirà. L'Eliseo è un altro luogo «sacro» del teatro a Roma: per limitarci al dopoguerra, è stato il teatro di Luchino Visconti che dopo il buio fascista vi fece conoscere quello che nel frattempo era andato in scena nel mondo; e dopo di lui fu la casa di Paolo Stoppa e Rina Morelli, e poi dei Giovani, ovvero Valli, De Lullo, Falk, Guarnieri e compagnia... insomma un luogo forte, un palcoscenico non straordinario ma una bella sala confortevole, e ricca di abbonati, un po' generone e un po' generino romano. Di tutto questo il Piccolo Eliseo costituiva il Ridotto, come del resto si è a lungo chiamato (mentre vi lavoravano da Franca Valeri a Paolo Poli a Giuseppe Patroni Griffi). E la proprietà era delle Assicurazioni Toro della famiglia Agnelli. Il corso discendente è iniziato una decina di anni fa, con la proprietà assunta dopo alcune vicissitudini dalla famiglia Monaci, che chiamò come direttore artistico Antonio Calbi (nominato ora direttore del Teatro di Roma). Gli abbonamenti calarono, la sala perse la sua identità. Che oggi, aggravandosi la crisi, può trasformare un teatrino moderno e funzionale, per quanto classico, in un locale danzereccio. Non per scandalizzarsi, ma la discesa agli inferi, che qualcuno può chiamare modernizzazione, avanza. Si potrebbe discutere di cosa sia bene o sia male, ma sarebbe pura filosofia astratta, poco utile nel caso. Fa più dolore, guardandosi intorno, la mancanza di interlocutori validi con cui confrontarsi. Hanno ragione gli occupanti del Valle a rifiutare il decisionismo sterile di Marino, che già ha procurato alla città diverse ferite, anche se inferte «a fin di bene». Meglio certo rispetto ad Alemanno che non sapeva proprio cosa dire; poco o pochissimo se uno si aspetta da un'amministrazione di sinistra almeno una risposta sensata. Ma non c'è più neanche l'assessore alla cultura: Flavia Barca si è dimessa insalutata ospite da un ruolo che non le si addiceva. Nessuno la sostituisce, e le fazioni del Pd romano si immagina siano impegnate al peggio per conquistarselo, come del resto è successo per l'Argentina. Il personale politico romano attinente al teatro è quasi interessante, a vedere i loro prodotti spettacolari, le loro ambizioni, le loro pretese, la loro spartizione dei fondi per la cultura consumata un mese fa, tra tutte le diverse famiglie. Mentre pare che all'assessorato comincino a saltare anche dirigenti e funzionari (ma in nome di chi, e per quale autorità), giganteggia almeno la proposta di un intellettuale romano che pochi giorni fa, sull'Huffington Post, ha proposto un nome indiscutibile, e se non la prendesse per una diminutio: l'ex ministro della cultura Bray. È stato in assoluto il miglior ministro passato e futuro a quel dicastero, sarebbe una sensata soluzione, anche riparatoria da parte della politica. Ma è troppo semplice e scontata per il sindaco Marino, cui piacciono le decisioni tanto sorprendenti e elaborate, da farli piangere ogni tanto i romani.

Da Victor Jara allo stadio-carcere di Manaus - Patrizio Gonnella

No n c'è peggiore idea, dal punto di vista simbolico e materiale, che trasformare uno stadio in un carcere. Il giudice Sabino Marques che ha proposto di convertire in galera lo stadio di calcio di Manaus, dove l'Italia ha vinto la sua prima ma anche ultima partita al mundial brasiliano, somiglia un po' a quei magistrati e politici nostrani che avrebbero voluto costruire le navi-prigione al largo dei porti industriali per fronteggiare il sovraffollamento. Fortunatamente non se ne fece nulla. Stadi diventati grandi galere ne abbiamo già visti nel tempo. Chissà se il giudice Marques e le autorità amazzoni hanno mai letto la storia di Victor Jara. Era l'11 settembre del 1973 quando la marina militare occupò la città di Valparaiso. Siamo nel Cile di Allende che a breve diventerà il Cile del generale golpista Pinochet. Il risveglio dal sogno socialista fu uno stadio trasformato in carcere. Le migliaia di persone arrestate furono portate all'Estadio Nacional di Santiago che così divenne un vero e proprio campo di concentramento. Gli oppositori anti-fascisti erano trascinati con la forza nel campo, negli spogliatoi si consumavano torture e esecuzioni sommarie. Tra le persone arrestate c'era anche Victor Jara che qualche anno prima aveva scritto la meravigliosa «*Te recuerdo Amanda*». Il cantautore cileno vi rimase per vari giorni, fino a quando il 16 di settembre fu ucciso barbaramente dai militari. Si racconta anche che nello stadio dove era prigioniero subì violenze alle mani in segno di sfregio al suo mestiere di suonatore. Si è detto che gli furono tagliate, che gli furono maciullate. La moglie Joan ha poi raccontato che quando ha visto il cadavere del marito c'erano evidenti segni di tortura, le mani non erano né tagliate né maciullate ma, lei dice, erano «distorte» in un modo strano. C'è purtroppo una canzone che non abbiamo mai potuto ascoltare, ed è quella che Victor Jara compose proprio all'interno dello stadio prima di morire. Di quella canzone ovviamente esiste solo il testo perché non ha mai potuto essere incisa (ne esiste una versione inglese fatta poi da Pete Seeger): «Siamo in cinquemila qui... diecimila mani che seminano e fanno marciare le fabbriche... in preda alla fame, al freddo, alla paura, al dolore, alla pressione morale, al terrore, alla pazzia... Che spavento fa il volto del fascismo!». Dal settembre 2003, trent'anni dopo il colpo di stato, lo stadio di Santiago del Cile si chiama Stadio Victor Jara.

Alias - 6.7.14

Ettore Sottsass, una monografia tattile e colorata - Maurizio Giuffrè

La monografia dedicata a Ettore Sottsass (Phaidon-Electa, pp. 470, euro 160) non esaurisce di certo lo scavo critico su uno dei nostri indiscussi maestri dell'architettura e del design, ma l'altissima qualità grafica con cui è stata composta sarà difficile da eguagliare. Julia Hasting, che l'ha disegnata, si è posta come sempre in ascolto del soggetto da raccontare, e nel caso di Sottsass è riuscita con sensibilità a riprendere alcuni suoi temi restituendoci un libro che avrebbe potuto concepire lui stesso. Il retro di copertina del volume, di formato più lungo, rigira sul davanti come un coperchio che copre una scatola, così anch'esso è diventato un «contenitore impassibile» come quelli che popolano il mondo domestico sottsassiano, e che nei *Superbox* (*Poltronova*) della fine degli anni sessanta hanno un illustre riferimento. All'interno, invece, le illustrazioni, come i testi che le precedono, sono stampate su carte disomogenee per formato e peso come se fossero state raccolte al momento. L'interesse della grafica tedesca per le qualità tattili delle

superfici e della loro varietà sensoriale è la stessa che Sottsass cercava nei materiali: dalla ceramica fino ai laminati (*Abet*). È, però, nel colore che la Hasting rende omaggio alla poetica di Sottsass: tenue di un verde acqua la copertina, variopinto e saturo nei cartoni che suddividono i vari capitoli. «Ogni colore, ogni materia vecchia o nuova porta con sé - scriverà nella sua autobiografia *Pensieri di notte* (Adelphi, 2010) - l'eco della propria storia». È questa la ragione per la quale il colore è in Sottsass così importante: è sempre indissolubile dalle sue origini, dal contesto e dalle sue finalità. La scoperta del colore è possibile farla risalire a quando aveva vent'anni. Nel 1937 è a Parigi con il padre per la visita all'Esposizione Universale ed è attratto non tanto dai quadri di Picasso, Gauguin, Bonnard o Matisse, ma da «come si fa a fare una pittura» e dal colore com'è selezionato e distribuito. Il colore non è mai stato il capriccioso espediente per decorare un oggetto né la prosecuzione conveniente della sua pratica di artista. Il suo costante interesse per la spiritualità di altre culture lo potrebbe avvicinare, forse, alle tesi di Rudolf Steiner, che sosteneva che non si può parlare di soggettività del colore perché è il nostro *io* dentro al colore, così che «il pittore riceve ogni volta dai colori stessi la risposta alla domanda: in che modo i colori vogliono essere fissati». Tuttavia, al di là dei suoi nessi tecnici e psicologici, il colore è per lui solo uno degli elementi per individuare nuovi modi nel realizzare oggetti e spazi dell'abitare che siano emotivi ed empatici «senza distruggere niente dell'insegnamento poetico dei grandi maestri» della modernità architettonica. Una modernità che egli conosce direttamente attraverso prima il padre - architetto educato con Friedrich Ohmann nell'ambiente della *Wagnerschule* - e poi a Torino, dove si trasferisce all'età di dodici anni e dove si laurea nel 1939, centro vitale del Razionalismo con Giuseppe Pagano, Alberto Sartoris, Luigi Levi Montalcini. È un bene che nell'introduzione Deyan Sudjic abbia sottolineato come «Sottsass si sia sempre definito architetto» e con quale coerenza egli abbia ricercato soluzioni all'*impasse* nel quale negli anni cinquanta, con l'*International Style*, precipita l'architettura. Dalla fondazione nel 1945 della sezione torinese dell'Associazione per l'Architettura Organica (APAO) fino agli anni ottanta con lo studio milanese Sottsass Associati non smette di elaborare una sua personalissima concezione dello spazio domestico e dei luoghi per la collettività, che negli ultimi anni esprime in ville di inedita qualità non solo formale ma concettuale: da *Casa Wolf* in Colorado a *Casa Mourmans* passando per le zurighesi *Bischofberger* e *Müller* a *Casa Olabuenaga* nell'Hawaii e *Yuko* a Tokyo. <CW-23>È vero, quindi, come scrive Francesca Picchi nel suo lungo saggio di apertura, che Sottsass «nell'arte può trovare gli elementi per un ampliamento della sua visione in architettura». In particolare, lo affascina e preoccupa la realtà plastica degli oggetti inserita nello spazio. «Quando vent'anni fa mi lamentavo perché non mi lasciava in giro una mascherina messicana o una paglia peruviana - ricorda la sua prima moglie Fernanda Pivano - mi diceva che ogni oggetto deve avere un suo spazio dove potere esistere». Anche la pittura risponde alle stesse leggi e interagisce con l'ambiente che l'accoglie. Si spiega così il suo interesse per la scultura e il sodalizio con quegli artisti sensibili a questa specifica visione dell'arte: da Burri a Capogrossi, da Asger Jorn a Scanavino e a tanti altri. Anche i suoi progetti d'interni e di allestimento per mostre e fiere tendono a questa finalità e vi si dedica con metodica cura fin dal dopoguerra, negli anni cioè che lo vedono impegnato insieme al padre alla redazione delle lottizzazioni per l'INA-Casa in diverse regioni italiane. Ognuno di questi progetti è diretto a una rivisitazione critica della funzionalità degli spazi e delle cose in direzione di quel «Modernismo mediterraneo» che rifiuta forme troppo rigide e austere. Nel 1972, quando partecipa alla memorabile esposizione newyorkese del MoMa, *Italy. The New Domestic Landscape*, è nel pieno del fermento della controcultura radicale e vicino al gruppo fiorentino *Superstudio* del suo amico Andrea Branzi. Con il suo allestimento fatto di contenitori modulari (*Kartell*), che possono essere raggruppati o dispersi nell'ambiente ed assumere «forme sempre nuove, sinuose come un serpente o rigide come la Muraglia Cinese», chiarisce ciò che per lui è rilevante: «decondizionare» e «neutralizzare» lo spazio affinché l'oggetto possa ancora trovare, oltre la sua funzione, una ragione per esistere. «Colorato, decorato, comunicativo» (Branzi), questo processo ha il suo apice nella lunga collaborazione con l'Olivetti, che va dal 1958 (calcolatore elettronico *Elea*) al 1970 (addizionale *Summa-19*). È con l'azienda di Ivrea che Sottsass sperimenta con successo la rappresentazione figurativa dell'oggetto nei luoghi dell'industria. Il «paesaggio» che egli compone con macchine e sistemi di arredo (*Synthesis 45*) olivettiani è quello ordinato su rigorosi principi di modularità e flessibilità onde evitare, come si preoccupa di dire, di «assomigliare a quello di una periferia urbana». Lo spazio industriale che immagina è «silenzioso, neutro, ordinato, ripulito da protagonismi visivi» (Picchi), l'opposto di quello *neomoderno* di Memphis che Sottsass prefigura all'inizio degli anni ottanta insieme ai suoi più stretti collaboratori e con Barbara Radice, sua seconda moglie. Come per il gruppo Alchymia dal quale Memphis ha origine, non si tratta più di credere nei valori etici della «buona forma» (*Gute Form*) industriale, ma di assecondare con ironia la relatività e l'incompletezza della modernità, sconfinando anche nell'«elogio del banale» purché parlante uno stato d'animo. È convinzione di Sottsass che la critica alla civiltà dei consumi sia fragile, accidentata e priva di solidi argomenti non potendo più contare sull'ideologia (razionalista). La sua intera carriera di progettista e di artista dimostra quanto importante fosse riflettere e sperimentare nuove strategie comunicative per non ridurre l'architettura e il design all'afasia. Per finire, la monografia su Sottsass può essere sfogliata anche come un album familiare di fotografie per la quantità di spazio dato alle immagini che raccontano i suoi viaggi, e i suoi incontri con amici, artisti, colleghi, restituendoci un mondo vitale di relazioni e amicizie. Un mondo che non smetteremo di esplorare perché anche noi come Sottsass amici «della gente incerta, perplessa, modesta che cerca di capire».

Il demone di Starobinski - Corrado Bologna

«Il Diavolo fa il bagno nella malinconia», diceva il teologo alessandrino Origene agli inizi del III secolo. «L'inferno ha influenza su di noi, non tanto attraverso la voluttà, ma grazie soprattutto allo sconforto malinconico»; «I neri fumi dell'atrabile sono un piacevole soggiorno per il Maligno. Vi si insinua e vi si nasconde, senza che noi possiamo opporre resistenza. Nerezza per nerezza, l'incognito è preservato», commenta Jean Starobinski, uno dei più grandi critici letterari del XX secolo. Superati i novant'anni d'età, dimostrando quanto avesse ragione Boccaccio quando sosteneva, nella *Conclusione* del *Decameron*, che si scrive soprattutto «per cacciar la malinconia», Starobinski raccoglie in un libro armonioso e raffinatissimo, *L'inchostro della malinconia* (traduzione di Mario Marchetti, Postfazione di Fernando

Vidal, Einaudi, pp. 563, euro 36,00) le tante riflessioni svolte in più di mezzo secolo di meditazione su quello che, come ha suggerito Yves Bonnefoy, è «forse l'elemento che più specificamente caratterizza le culture dell'Occidente». Nera come l'Inferno e come l'inchiostro è la malinconia (il titolo deriva da un verso di Charles d'Orléans, da un'immagine di Francisco de Quevedo, da un'idea di Tommaso Campanella). Tinge l'anima e la carta, paralizza le emozioni e la parola. Il suo tempo verbale non è il presente, ma il passato; il suo modo non è l'indicativo, che fa i conti con il mondo, con quello che Eugène Minkowski in *Le temps vécu* definiva, nel 1933, «il contatto vitale con la realtà», ma il condizionale, che vorrebbe restituire potenzialità a ciò che è stato, e invece s'impaluda nell'immobilità del tempo esaurito. Il malinconico pensa ossessivamente alla vita in termini di «se avessi» o «se non avessi» fatto questo o quello, fissandosi senza salvezza «su un passato che non può più modificare», come annotò acutamente il grande psichiatra Ludwig Binswanger, ricordato da Starobinski. Non a caso i suoi studi «fenomenologici» su *Melancholie und Manie* condividono di fatto i temi e la prospettiva analitica con le ricerche del malinconico più geniale del nostro tempo, Aby Warburg, il quale con Binswanger fu in terapia a Kreuzlingen: alla base dell'*Atlante di Mnemosyne*, altissima *arte della memoria* dell'era moderna, si ritrova proprio la dialettica fra «serena contemplazione» e «abbandono orgiastico», in un'altalena fra tendersi e rallentarsi del ritmo interno. La storia della rappresentazione artistica delle emozioni è anche una storia del diverso emergere o venire sublimata della potenza malinconica, che è lutto, negatività, allucinazione. Per gli antichi l'atrabile che genera malinconia è un «carbone umorale», un osceno «catrame vischioso che brucia per lasciare un residuo ancora più scuro e più spesso: materia pesante che ottenebra lo spirito». La malinconia è densa, nera, velenosa come l'elleboro che i medici antichi somministravano ai «malati» per curare il tossico con il tossico, secondo il principio che Starobinski, in un magnifico saggio del 1989, definì *le remède dans le mal*. Scuro è il volto della Malinconia e nere sono le sue ali, nero è il sole, neri gli oggetti che la circondano, nella celebre incisione di Dürer del 1514 studiata da Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl in uno dei libri, *Saturno e la malinconia*, del 1923, che rimane fondamentale sul tema, insieme con la grande ricerca di Rudolf e Margot Wittkower sul legame fra genio e malinconia negli artisti, *Nati sotto Saturno*, del 1963. Collocandosi nel punto di snodo fra interno e esterno, fra *pneuma* e *soma* (o *spiritus* e *corpus*), la malinconia è dunque una malattia, e dovranno occuparsene i medici specialisti dei quattro umori: Starobinski è stato anche medico e storico della medicina, coniugando con rarissima finezza esperienze e saperi che solo un intellettuale del Rinascimento riuscì ad armonizzare. Galeno, maestro di tutti i medici dell'Antichità e del Medio Evo, la riconduceva a un eccesso della bile nera che circola nel corpo e ai «vapori» che generano le immagini fantastiche: «Come le tenebre ispirano paura a quasi tutti gli uomini, [...] così il colore della bile nera, offuscando come il buio la sede dell'intelligenza, genera angoscia». Accanto al medico interviene il filosofo, con la «consolazione» e l'«esortazione morale», a offrire una psicoterapia (ossia una *therapéia* della *psyché*, una «cura dell'anima»). «Il male che ci angoscia non è nei luoghi dove siamo, è in noi», intuì Seneca nel *De tranquillitate animi* anticipando l'analisi dell'*inquietudine* dell'uomo che «gira nella vita portandosi dietro la sua morte», con cui Agostino aprirà le *Confessioni* («Inquietum est cor nostrum»), e che molti secoli più tardi Fernando Pessoa, nel *Livro do Desassossego*, ripeterà alla lettera: «Non c'è quiete nel fondo del mio cuore, vecchio pozzo al confine del podere venduto»; «Io, proprio io, sono il pozzo senza pareti, ma dalle pareti viscide, il centro di tutto con il nulla attorno»; «Noi non ci realizziamo mai. Siamo due abissi: un pozzo che fissa il Cielo»: dove risuona il «compendio di atomo [...], tra questi due abissi dell'infinito e del nulla» di Pascal. La metafora del «pozzo profondo della malinconia» Starobinski la porta alla luce studiando i testi di quel «certosino di malinconia» che fu Charles d'Orléans, poeta francese del Quattrocento, in cui, «per la prima volta forse nella letteratura occidentale, la malinconia viene legata all'immagine della profondità». L'arte è movimento, «memoria iniziatrice» che crea dinamismo negli individui e nelle civiltà, secondo la formula del poeta e critico russo Vjaceslav Ivanov con cui Ernst Robert Curtius concludeva *Letteratura europea e Medio Evo latino* (libro non a caso dedicato a Aby Warburg): nel 1933 Curtius, in crisi depressiva, era andato in analisi da Jung; e nel 1948, attraverso il suo capolavoro storiografico, di fronte alle macerie della guerra riscattò il valore terapeutico della speranza collettiva offerta dalla letteratura contro l'oblio e l'abbandono, dichiarando che «nella odierna situazione spirituale non v'è alcuna esigenza che appaia tanto imperiosa come quella di ristabilire la "memoria"». La stessa idea Starobinski la lega alla figura allegorica del pozzo: nella tenebra d'Inferno della malinconia «la speranza è ciò che zampilla nella profondità: ogni sorgente è la figura di una speranza». Come scrisse altrove a proposito di Freud, anche alla base della terapia psicoanalitica c'è un *movimento* di discesa e di ascensione: «un movimento fisico e un intreccio drammaturgico», un flusso di energia che emerge zampillando dalla profondità oscura e trasformandosi in destino di salute. In questo libro eruditissimo, che spazia sull'arcata di tutta la cultura scientifica e letteraria occidentale, Jean Starobinski non ricorda Pessoa: ma l'immensa mole di ricostruzioni storico-ideologiche che accumula per capire le faglie fra i sistemi di saperi, e di analisi testuali che svolge su Robert Burton, Cervantes, Hoffmann, Kierkegaard, Madame de Staël, Roger Caillois, Pierre Jean Jouve, soprattutto Baudelaire, ci aiutano a capir meglio, fra tanti classici, anche il *Libro dell'Inquietudine*, e a riconoscere in questo grande pascaliano e agostiniano senza grazia che dichiara di stare «scrivendo le sue *Confessioni*», in cui «non dice nulla perché non c'è nulla da dire», il perfetto modello del malinconico del nostro tempo, quello che un altro malinconico ironico, Guillaume Apollinaire, definiva il *guetteur mélancolique*. Immobile «alla finestra» della vita per osservare e ascoltare «il passaggio di tutte le cose in una sfilata attraverso di me» (*A passagem das Horas*), attraverso la malinconia Pessoa costruisce un'«estetica dell'indifferenza». «Argonauta della sensibilità dolente» che proclama: «sentire è necessario, ma vivere non lo è», «vive così, di pura visione, l'esterno inanimato dalle cose e dagli esseri, indifferente, come un dio d'un altro mondo, al loro contenuto spirituale». Il mondo è deglutito nello spazio che nel *Libro dell'Inquietudine* Pessoa definisce il «dentro di me»: la scrittura è il suo riscatto fantasmatico. Molte pagine di Starobinski sono dedicate all'*ennui*, allo *spleen*, alla «morte vivente» che Baudelaire, «il supremo esperto di malinconia», incastona nel cuore delle *Fleurs du mal*, descrivendo l'immobilità pietrificata dello sguardo malinconico che osserva il frenetico trasformarsi, intorno, della città moderna: «Paris change! Mais rien dans ma mélancolie / n'a bougé»; e la rima con *malinconia* è, con straordinaria e allusività, *allegoria*: «tout pour moi devient allégorie» (*Le*

Cygne, che per Starobinski è «uno dei paradigmi più intensi della malinconia riflessiva»). Con quale precisione Walter Benjamin, nel gigantesco <CW-26> abbozzo di libro mai giunto a compimento, che Giorgio Agamben ha scoperto e pubblicato - *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato* (Neri Pozza, 2012), individuava nell'«inquietudine irrigidita» la formula perfetta per la biografia spirituale di Baudelaire, aggiungendo che quel grande pensatore poetante, l'ultimo allegorista nel cuore della modernità, è «un incomparabile rimuginatore»: e *il Rimuginatore, nuovissima figura del Malinconico*, «è di casa fra le allegorie». Mi sembra significativo che Benjamin rinomini il Malinconico «Rimuginatore». Uno degli epicentri degli studi starobinskiani sulla malinconia è il tema del nome che le civiltà hanno assegnato a questa realtà fisico-spirituale, per circoscriverla e renderla visibile dandole consistenza verbale: «la storia dei sentimenti e delle "mentalità" solleva una questione di metodo che concerne il rapporto fra sentimenti e linguaggio». Già negli anni venti del Novecento Marcel Granet e Marcel Mauss, nel *Linguaggio dei sentimenti*, avevano posto il problema di una «grammatica» e di una «sintassi» delle espressioni emozionali. Scavando nell'idea di *nostalgia*, nel saggio su *L'invenzione di una malattia*, Starobinski mette a fuoco come «un sentimento si iscriva in un nome», e «la storia dei sentimenti non possa essere [...] altro che la storia delle parole tramite cui l'emozione si è enunciata»: l'oggetto della ricerca si configura solo a partire dal momento in cui si verbalizza il «nome dell'emozione», del «sentimento», della «malattia». Definire Rimuginatore il Malinconico è un ulteriore scalino nella storia del progressivo decadere della Malinconia nella modernità. L'ultimo passo è, credo, la terribile diagnosi che lo stesso Baudelaire affidò agli appunti di *Mon cœur mis a nu* e di *Hygiène*: «Della vaporizzazione e della centralizzazione dell'io. Tutto è là»; «Ho coltivato la mia isteria con godimento e terrore. Ora ho sempre le vertigini, e oggi 23 gennaio 1862, [...] ho sentito passare su di me *il vento dell'ala dell'imbacillità*». Per secoli gli uomini, cercando la «causa» di un male *spirituale*, l'hanno identificata in una disarmonia *materiale*, in un interiore dissesto degli equilibri fra *corpoe anima*, fra *mente* e *carne*. Come il gesto dello sciamano dei Cuna panamensi studiato da Claude Lévi-Strauss in uno dei saggi più acuti del testo fondativo della moderna etnologia, *Antropologia strutturale*, così anche il dito del medico antico e medioevale che indicava la «causa» della malinconia nel «carbone umorale», o dello psichiatra che nel nostro tempo la riconosce nel «blocco» causato dall'inconscio, ha un'immediata «efficacia simbolica», restituendo l'evento della malattia a un nuovo orizzonte di senso e di movimento dello spirito: «la forma mitica precede il contenuto del racconto», e ogni mito è «una ricerca del tempo perduto». *Guarire* significa, allora, *ritrovare il tempo perduto*, «smarrito» dal malinconico nella sua fissazione che occupa l'intero lo spazio psichico impedendogli di *fare anima*, per usare la bellissima formula che l'analista junghiano James Hillman ha preso in prestito dal poeta John Keats. I poeti conoscono, come i filosofi e i medici, e forse anche come i critici e gli antropologi, l'arte di «trasformare l'impossibilità di vivere in possibilità di dire». Una delle armi terapeutiche più forti per la malinconia nera come l'inchiostro è proprio l'inchiostro: la letteratura, la poesia, insomma l'arte, rovesciando le immense energie spirituali bloccate «dentro» dall'impietramento malinconico riescono a riavviare il ritmo del tempo. Il malinconico Robert Burton, nella sua strabocchevole *Anatomy of Melancholy*, che è «il festino di Sardanapalo dell'erudizione classica», dichiarava che il suo libro era nato da «un enorme caos e garbuglio di libri»: e ci invitava così a «interrogarci sul rapporto fra la malinconia e l'incessante inserimento, in seno al proprio, di un discorso preso a prestito». Ha ragione Fernando Vidal, che nelle sue belle pagine conclusive sull'*Esperienza malinconica nello sguardo della critica* riconosce nel saggio la «forma specifica di pensiero e di scrittura» di Starobinski. Come il «suo» Montaigne *en mouvement*, anche Starobinski con l'*essai* intende «descrivere non l'essere, ma il passaggio», e indaga i testi proprio nel loro «essere «di passaggio»»: e così oppone alla malinconia, che è «il rovescio del saggio», sempre nuove origini e nuove partenze, e un'armoniosa, ben temperata inquietudine ermeneutica.

Fatto quotidiano - 6.7.14

Omaggio a Giorgio Faletti - Januaria Piromallo

Minchia Faletti, non te ne dovevi proprio andare. Proprio tu, ironico e beffardo anche nei confronti della morte. Il tuo epitaffio lo tenevi pronto da un paio d'anni: «Qui giace Giorgio Faletti, morto a 17 anni». Perché in realtà, «lo non ho mai raggiunto la maggior età», dicevi nelle interviste. Oppure ti prendevi in giro: «Quando sei famoso, dicono di te che sei gay o hai il cancro». Ma vi prego doveva rimanere solo una battutaccia, scrive un addolorato Antonio D'Orrico, critico letterario del Corriere della Sera, dal fiuto ineccepibile. Lesse *Io Uccido* in una notte e tre giorni dopo Faletti era in copertina di Sette con l'ormai proverbiale titolo: «Voi non ci crederete ma quest'uomo è il più grande scrittore italiano». Minchia se aveva ragione, hai venduto 4 milioni di copie e sei stato tradotto in un sacco di lingue. Fra tutti i cocodrilli che ho letto, [quello di D'Orrico](#), è quello che sicuramente ti sarebbe piaciuto di più. Sembra quasi che sia stato tu a dettarlo, seduti nell'abitacolo della tua utilitaria come quando gli facesti ascoltare in anteprima assoluta «Minchia, signor tenente». E qui riporto fedelmente le parole del magistrato ADO: «... infilasti la cassetta del mangianastri. Finestrini serrati. Come spie. Perché per il regolamento di Sanremo, quella canzone non doveva sentirla nessuno prima della gara. Pena l'esclusione del Festival. Ti dissi che mi piaceva molto. Giocai 'Minchia, signor tenente', prima al Festival. Arrivò seconda perché Sanremo è Sanremo e non potevano far vincere un rap tragico scritto da un cabarettista». Con D'Orrico siete poi diventati amici e ti venne a trovare all'ospedale Niguarda dove eri stato ricoverato per un ictus. «Tanto per non farti mancare nulla, come avesti detto tu - scrive D'Orrico- I fili del destino si erano tutti imbrogliati. Poi tomarono tutti lisci». Ma non per molto. Anche la malattia l'hai presa a calci, l'hai respinta fino alla fine. Hai annullato la tua tournée solo pochi giorni fa, il calore del pubblico era il migliore antidoto. Il tuo ultimo post diceva: «A volte immaginare la verità è molto peggio che sapere una brutta verità. La certezza è dolore. L'incertezza è pura agonia». Alla fine è stata la vita a perdere te, a rimetterci. E la morte, meschina, a fare la solita brutta figura. Alle parole di D'Orrico che mi hanno preso il cuore c'è poco altro da dire. E chi la fa aggiunge solo banalità alla tristezza. Mi piace adesso immaginarti seduto su una nuvoletta con un bicchiere di barbera delle tue parti che brindi all'eternità.

Napoli, dove tutto è teatro - Maurizio De Giovanni

Pubblichiamo il testo che Maurizio de Giovanni legge domenica 6 luglio a La Milanese - Letteratura Musica Cinema Scienza Arte Filosofia e Teatro. Ideata e diretta da Elisabetta Sgarbi. Lo scrittore è presente al Teatro No'hma in occasione della prima dello spettacolo teatrale tratto da un suo racconto «Luiz torna a casa». In fondo, i dettagli dell'evento. Avete mai visto da lontano due napoletani discutere? Se vi concentrate, potrete senza dubbio capire quello che si stanno dicendo. Certo non sentirete i nomi e non avrete accesso ai fatti e ai luoghi che stanno evocando, ma non vi sfuggirà il senso del dialogo, e sarete consapevoli con un margine di errore davvero minimo delle due contrapposte posizioni. Se siete scrittori, senza difficoltà potrete ricamarci sopra una storia. La mia città ha questo di particolare: il linguaggio. La parola è un accessorio utile, fondamentale ma non sempre necessario: bastano la mimica, il corpo e le espressioni. Il sopracciglio di Eduardo, la mascella curva e sporgente di Totò, le labbra sottili di Troisi non sono che esempi famosi di quello che ogni napoletano ha, e cioè la capacità di condurre due discorsi in contemporanea, uno con la voce e un altro con la faccia, le mani e le spalle, perfino coi piedi. C'è tanto corpo, nella letteratura e nella vita quotidiana di questa città. Più che dovunque. Nell'epoca degli sms e degli emoticon, delle mail e dei fax, questa modalità di espressione non si perde; resiste ai tempi e alle tecnologie, ed esprime la grande differenza tra il parlare e il comunicare. Questa, più di ogni altra grandezza, è l'anima del teatro a Napoli. Questa città è teatro, perché è corporea; qui chi parla, qualsiasi cosa dica o racconti, è l'attore e chi ascolta, anche per un solo minuto, è il pubblico. Nulla è finzione, eppure tutto è teatro. La strada, la piazza, il bar raccontano storie in continuazione, le scrivono e le rappresentano in uno spettacolo sempre diverso e sempre coinvolgente, che prende l'immaginazione per mano e la porta in giro senza mai far prevedere dove arriverà. Quando ho deciso di raccontare le mie storie non ho fatto altro che andare a raccogliermi in giro e miscelarle tra loro. Nulla di più facile. A volte non c'è nemmeno bisogno di uscire di casa: basta affacciarsi a una finestra e assistere, da lontano, alle chiacchiere di due signore che si sono fermate a parlare in cortile, i sacchetti di plastica della spesa a terra: storie di figli e mal di schiena, di prezzi e maleducazione dei fornitori espresse da mani e volti, senza voce. È impossibile non scrivere teatro, qui. Anzi, la nostra stessa narrativa è mediata, costruita: teatro tradotto. La vera scrittura napoletana, quella senza limiti o barriere, è solo teatro. Alzare gli occhi e osservare un condominio, cento finestre aperte e chiuse, balconi sui quali uomini fumano in canottiera sognando e donne cantano a mezza voce, sorridendo a chissà quale pensiero mentre stendono i panni al sole: quel condominio è tutto il mondo, ed è tutto teatro. E le voci indistinte, il rumore e la musica che arrivano alle orecchie senza l'indicazione del mittente, mescolandosi in un'unica polifonica colonna sonora, sono l'ideale sottofondo di sogni che diventano realtà e fatti che diventano illusioni: nuove storie da raccontare, in ognuna delle quali troverete qualcosa per ridere e qualcosa per piangere, una venatura di ironia e una di malinconia per divertirsi e commuoversi in una sola ora di spettacolo. Perché se la vita è così, così dev'essere il teatro.

Scrivere da cantautore oggi - Luca Mastrantonio

C'è chi scrive a mano su fogli volanti o al computer (Francesco Guccini). E chi registra su nastro scioglilingua ritmati con i piedi o si fa un teatrino mentale di parole (Caparezza); altri hanno una musa insonne (Pelù) o si mettono in viaggio su auto inaffidabili (Vasco Brondi): infine, c'è chi usa basi ritmiche per scrivere e il diario lo tiene su YouTube (Fedez). Sono rocker, rapper, cantautori di ieri e di oggi, che cantano testi di cui sono autori e che a volte esondano in romanzi o prose raccolte in strani zibaldoni. Nei prossimi giorni saranno protagonisti a Collisions - Harvest, il festival agri-rock di letteratura e musica di Barolo, nelle Langhe. **Guccini: Libera nos a Pàvana.** Francesco Guccini (classe '40) dice di aver appeso la chitarra al chiodo per il romanzo, genere dove esordì nel 1989, con il primo bestseller di un cantautore: *Cròniche epafàniche* (Feltrinelli). «È nato grazie al pc - racconta al telefono, fisso, perché non ha cellulare, dalla casa di Pàvana, nel pistoiese -, lo presi negli Anni 80 per fare delle schede per un dizionario del dialetto pavanese. Poi, scrivendo, è diventato un romanzo ». Il La, a questa saga familiare, lo diede il romanzo di Luigi Meneghello, *Libera nos a Malo*: «Scoprii questa scrittura che riproduce il parlato, dove dici "il bello della libreria sono i libri che c'è", ma non dovesti scriverlo, ci sono due anacoluti! Però suona bello, vero», conclude arrotando la erre, che rotola nel telefono: «Così ho scritto di Pàvana». *Libera nos a Pàvana*. La differenza tra scrivere canzoni e romanzi? «I libri sono più facili, per un grafomane - dice Guccini -, perché non hai problemi di spazio. Le canzoni è diverso e posso scriverle solo a mano, non al pc. Parti da una frase d'inizio, io poi la penso con la musica, e devi mettere molte parole nel minor spazio possibile». Come? Con licenze «poetiche», tipo quella di Autogrill: «L'immagine era il tamburellare su una scatola di latta con dentro del tè e la figura di un indiano: nel verso non ci stavano tutte quelle parole lunghe, allora ho risparmiato sillabe mettendo picchiettava al posto di tamburellava e indù al posto di indiano ». Altre volte fila tutto liscio. Come per *La locomotiva*: «In 20 minuti ho scritto 13 strofe, e prima di finire una prendevo appunti su quella dopo; alla fine, però, mancava l'introduzione, quella l'ho scritta per ultima: non so che viso avesse». Tra i progetti sospesi, c'è un romanzo che rispecchia l'«etica» autoriale di Guccini - apprezzata da Ezio Raimondi, l'italianista di cui Guccini e la moglie sono stati allievi: «C'è una storia che parla di muli, ma non ne so nulla, di muli. E non è che vado su internet, devo parlare con dei mulattieri, ma in giro non ce ne sono. Se non li trovo, dovrò togliere i muli dal romanzo. O togliermi il romanzo dalla testa». **Caparezza: poesia scapigliata.** Come Guccini, tanti cantautori si sono cimentati con il romanzo: per professione (il prof. Roberto Vecchioni) o passione letteraria (Fabrizio De André, Ivano Fossati, Davide Dileo «Boosta»). C'è anche chi lo fa per noia e chi, onesto, ammette il fallimento, come Caparezza con *Saghe mentali* (Rizzoli, 2009), un fonoromanzo: «Volevo avesse dignità di libro, ma ha prevalso il mio carattere, e al posto di spiegare la complessità dei miei testi li ho resi più complessi, con impaginazioni assurde e rimandi continui a metafore intricate». Non è un caso, allora, che alcune hit di Caparezza siano state fraintese: *Fuori dal Tunnel*, un'accusa contro il divertimentificio diventata sigla di show tv, e *Vieni a ballare in Puglia* è un agrodolce canto d'amore letto come un ripudio. «Lo accetto, ora: ho il potere di fare canzoni, non di controllarle. E i miei testi hanno vari sensi di

lettura». Esempio, da Non me lo posso permettere: «Nel limbo, collezionisti sul lastrico, sotto l'asta di Sotheby's». Il limbo è quello dantesco ma pure il ballo, il lastrico suggerisce rovina, povertà, oppure un pavimento di pietra dove ballare il limbo, e magari passano sotto l'asta, che è un bastone, ma pure l'atto della vendita». Caparezza ha una passione per la «scrittura ritmica». Una delle prime canzoni, registrate su nastro, l'ha scritta battendo con i piedi il tempo. Al telefono invece, da Molfetta (dove è nato nel 1973, al secolo Michele Salvemini), ci cita versi di Aldo Palazzeschi da La fontana malata (1909), «Clop, clop, cloch», e di Arrigo Boito, un poema del 1864, Re Orso, che considera «proto-rap». Cioè? «Senti qua: "Sono un caduto ch'èr ubo/ Dannato a errar sul mondo/ O un demone che sale,/ Affaticando l'ale,/ Verso un lontano ciel"». Ai poeti scapigliati, ammette Caparezza («testa riccia», in molfettese), c'è arrivato per «associazione tricologica». A scuola faticava a memorizzare le poesie, finché scoprì gli scioglilingua: «In copertina c'era una poesia "Conchiglia, era lì sotto la chiglia/ di una barca in riva al mar"». Come scrive Caparezza? «Parto da un'immagine, una situazione fisica, teatrale, e ne estrapolo il soundtrack. Scrivo su fogli di carta, seguendo assonanze, cambi di ritmo». E i social network? «Beh, diciamo che se prima di scrivere un tweet mi chiedo perché, poi non lo scrivo». **Fedez: il diario su YouTube.** È senza filtri invece Fedez. Nella vita come sul web. Federico Leonardo Lucia (Milano, 1989) è un rapper nativo digitale, emerso grazie al web, prima con MySpace e dopo con Facebook, per poi esplodere nello showbiz, tra dischi di platino e tv, dove fa il giudice a X Factor: «I talent sono a loro modo una forma di gavetta, ma per chi ha davvero qualcosa da dire consiglio YouTube». Dove lui ha pubblicato un video- diario, le Zedef Chronicles, che mostra la vita reale di un rapper. Come scrive? «Con una base ritmica sotto, non posso scrivere altrimenti». Libri? Legge storie di gruppi musicali, ha un culto per la factory di Andy Warhol; si nutre di film e video come Exit Through the Gift Shop (Feltrinelli), documentario su Banksy. C'è un saggio che Fedez non ha letto, ma che suona famigliare se glielo citano: Il cigno nero. Come l'improbabile governa la nostra vita (il Saggiatore, 2008), di Nassim Nicholas Taleb, racconta eventi imprevedibili e spiazzanti, come l'apparire d'un cigno nero, appunto. Fedez nel 2013 pubblica il singolo Cigno nero per raccontare la «fine di un amore e dell'idea romantica dell'amore», con rime amare: «Il tuo nome è stato scritto a matita/ per poterti cancellare una volta finita/(...) sei l'errore più bello della mia vita». Spiega Fedez: «Volevo dare eleganza all'immagine della pecora nera, stanca del branco». E il cigno nero secondo Taleb? Cosa ha sconvolto questa epoca? «Il web, ha cambiato tutto, non solo la mia vita di musicista». Che titolo darebbe a un'autobiografia? «Generazione boh, quella che sente con la pancia, non con la testa, che si riflette nello stagno del rap, che è musica vera, da cantautori di oggi: è meno pulita, arriva dalla strada». **Pelù: la musa non si droga.** La musa ispiratrice spesso è pericolosa. O molesta. A Piero Pelù (Firenze, 1962) le idee migliori vengono in auto, forse perché «concentrato sulla guida vado in autoipnosi»; oppure a letto: «Soffro di insonnia, leggo e vedo film. Poi, quando sto per andare a dormire e il mio cervello è quasi spento, mi arriva un'idea, immagine, una melodia, una frase. Un momento cruciale: il corpo sta staccando e la mente non del tutto». Ma piano con i falsi miti romantici. L'insonnia va bene, le droghe no. Lo dice anche nell'autobiografia scritta con Massimo Cotto, Identikit di un ribelle (Rizzoli): «Le droghe non aiutano a scrivere canzoni migliori, anche se molte canzoni, penso a Heroin di Lou Reed, hanno costruito questa illusione. Il problema è che negli Anni 80 era diventato uno status symbol fare i junkie, i tossici. Ma se anche d'Annunzio si droga, non basta drogarsi per essere d'Annunzio».

L'industria adesso non ha più segreti - Pietro Minto

«Sarà un telefono», dicevano i più informati. «Un telefono? Della Apple?», domandavano gli scettici, incapaci di immaginare il produttore di Mac e iPod azzardarsi in un territorio così distante come quello della telefonia. In pochi se lo aspettavano, qualcuno ci sperava ma nessuno al di fuori di Apple sapeva dell'esistenza dell'iPhone: sconosciuto era il nome del nuovo prodotto, così come la sua forma e le sue potenzialità. Un mistero racchiuso in una mela morsicata che fu svelato al MacWorld di San Francisco il 9 gennaio 2007: «Un giorno che - disse Steve Jobs dal palco - sto aspettando da due anni e mezzo». Non era l'unico. Oggi, appena sette anni dopo, è impossibile per Apple lavorare a un prodotto senza che le voci di corridoio giungano ai media, sempre più ossessionati dal mondo tecnologico. E qualora l'azienda di Cupertino riuscisse a completare un prodotto in segreto, giunta alla fase della produzione sarebbe travolta da un mare di fughe di notizie (leak), un diorama di anticipazioni, progetti, rendering e pezzi non assemblati della nuova creazione. Un puzzle che può essere osservato da tutti online: il più recente riguarda, per esempio, l'uscita del nuovo iPhone 6, prevista per settembre, di cui sappiamo da mesi le dimensioni (più grandi, con uno schermo da 4,7 per 5,5 pollici) e il probabile aspetto (più smussato e sottile); a ciò si aggiungono immagini e video creati da fan che si divertono a vestire i panni di Jony Ive (responsabile del design dell'azienda) e immaginano le loro versioni dei nuovi prodotti Apple. Ma a preoccupare sono di certo i leak provenienti dalla Cina, foto rubate dai lavoratori che svelano lo scheletro dei nuovi gadget, estirpando così l'elemento magico da sempre inseguito da Cupertino: la sorpresa. Dal cablogate di WikiLeaks, scoppiato nel 2010, abbiamo accolto il termine leak (letteralmente: perdita, gocciolio) nel nostro dizionario geopolitico per indicare una notizia riservata o top secret resa pubblica, fatta filtrare attraverso le trame fitte di internet. Il leak è il terrore di ogni forma di potere, la sua negazione: riguarda la sfera politica, certo, ma anche le nuove superpotenze del mondo digitale, Apple e Google soprattutto (rispettivamente il primo e il quinto brand più ricco del pianeta). Se la politica deve vedersela con Wiki-Leaks, la Silicon Valley combatte con una nuvola di blog e utenti Twitter che da anni pubblicano indizi e foto scottanti provenienti dalla Foxconn, la mega azienda che produce la maggior parte dei nostri prodotti elettronici. Tra questi leaker, il più informato è Sonny Dickson, giovane australiano molto riservato (quando la rivista «Fortune» gli ha chiesto quanti anni avesse, la sua risposta è stata: «Abbastanza per bere alcolici»), che nel 2013 si è divertito a rompere parecchie uova nel paniere di Cupertino, pubblicando immagini in anteprima dell'iPhone 5c, rivelandone in anteprima la cover di plastica coloratissima. Dickson dice di servirsi di fonti «che lavorano per Apple» in Cina e un paio di settimane fa ha pubblicato una foto del nuovo iPhone 6. Un guastatore di professione che, raggiunto da «la Lettura», ha mantenuto il consueto riserbo, rispondendo con un secco yes alla domanda: la sorpresa nel settore tecnologico è morta? Niente di più, nessun ragionamento aggiuntivo sulla fine della sorpresa nella nostra società. D'altronde - pare suggerire l'australiano - non è evidente che sia così? Secondo Dickson

il gigante di Cupertino potrebbe risolvere questo problema «spostando la produzione negli Usa». Non si tratta di un rigurgito di patriottismo industriale quanto di una considerazione logistica: nelle scorse settimane il blogger ha scritto su Twitter che «Apple ha chiesto alle autorità cinesi di catturare i responsabili dei leak dell'iPhone 6», un'accusa pesante che ha motivato raccontando quanto avviene nello Yuanwang Digital Mall di Shenzhen, la megalopoli voluta da Deng Xiaoping nel Guangdong: un super centro commerciale diventato la Mecca dell'elettronica da consumo, oltre che un paradiso per i rivenditori di prodotti originali e contraffatti. Qui, racconta, «ci sono dozzine di iPhone 5 e 6» e altri prodotti Apple «contrabbandati» da Hong Kong; il confine tra originale e tarocco, prototipo e prodotto definitivo, si è fatto sottile. È in questa zona di Shenzhen che Cupertino ha perso il potere di sorprendere veramente il pubblico. Qui, è tramontata l'era delle sorprese. Lo stesso fenomeno sta interessando anche il cinema. Poche settimane fa sono cominciate le riprese del nuovo Star Wars (Guerre stellari), il settimo film della saga diretto da J.J. Abrams, e già circolano anticipazioni, foto e immagini rubate del nuovo Millennium Falcon, dei costumi e delle scenografie (su Reddit c'è una sezione dedicata al fenomeno www.reddit.com/r/StarWarsLeaks con aggiornamenti quasi quotidiani). Leak che hanno fatto infuriare Abrams, il quale ha richiesto maggiori controlli ai lavoratori del set, una decisione sacrosanta e disperata allo stesso tempo, perché se le fabbriche-prigione della Foxconn non riescono a fermare il fenomeno, che possibilità ha di farcela la democratica Hollywood? «L'episodio VII di Star Wars sarà "leakato" per intero, poco a poco», ha commentato il blogger del sito Valleywag, Sam Biddle, riconoscendo la potenza di quella che sembra una vera minaccia fantasma. Torniamo al 2007. Riguardando la presentazione del primo iPhone, si sentono piovere dalla platea grida, applausi, una commozione quasi palpabile. Quello è stato l'ultimo grande evento del mondo pre-leak, un momento in cui il quasi-dio Jobs poté davvero stupire il mondo. Anche per questo quel 9 gennaio 2007 è diventato la Woodstock '69 della Valley, con il fondatore in jeans e maglione scuro che cominciò il discorso in modo ambiguo, fingendo di presentare tre nuovi prodotti: un iPod, un telefono e un mezzo per connettersi a internet. Ripeté i tre elementi più volte mentre il pubblico lentamente capiva: non erano tre prodotti, era uno solo, era una cosa chiamata iPhone. Jobs nominò ancora i tre elementi magici per poi chiedere: «Are you getting it?» (Avete capito?). Boato in sala. Il pubblico ci aveva messo un po' ma alla fine aveva capito. Oggi, nell'era delle non-sorprese, quella stessa folla risponderebbe tutta allo stesso modo: «Sì, abbiamo capito. A dire il vero, Steve, lo sapevamo già da un po'».