

il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

Rivista trimestrale illustrata anno II numero



'80 confusione



il PALINDROMO Storie al rovescio e di frontiera

ISSN 2039-9588

Rivista trimestrale illustrata, anno II, n. 6, giugno 2012

Registrata presso il Tribunale di Roma n. 10/2011 del 20 gennaio 2011

© 2012 - Tutti i diritti riservati

Sito internet: www.ilpalindromo.it

info@ilpalindromo.it

redazione@ilpalindromo.it

Ideata da Francesco Armato e Nicola Leo

Direttore responsabile: Giovanni Tarantino

Direzione editoriale: Francesco Armato, Carlo De Marco, Nicola Leo, Giovanni Tarantino

Redazione: Francesco Armato, Annalisa Cangemi, Nicola Leo

Responsabile ufficio stampa: Giuseppe Aguanno - ilpalindromo@ilpalindromo.it

Coordinamento illustratori: Monica Rubino - illustratori@ilpalindromo.it

Editing e grafica a cura di Nicola Leo e Francesco Armato

Logo e Heading a cura di Alessio Urso

Illustratori: Simone Geraci, Claudia Marsili, Paolo Massimiliano Paterna, Monica Rubino, Martina Taranto, Vincenzo Todaro, uno scoiattolo, Angela Viola e il vignettista Giuseppe Enrico "Pico" Di Trapani

Hanno scritto in questo numero: Giuseppe Aguanno, Annalisa Cangemi, Pierina Cangemi, Giuseppe Enrico Di Trapani, Ivo Germano, Luisa Leto, Paolo Morando, Indro Palmo, Tena Prelec, Gonzalo Sánchez Martínez, Sergio Taccone

Si ringraziano Rodo Santoro, Salvatore Rizzuti e Alfonso Leto per le interviste concesse

Tutti i saggi pubblicati nella sezione *Eco vana voce* vengono valutati dalla redazione e da almeno due referee anonimi (*peer-reviewed*)

In copertina: Angela Viola, *He-man*, 2011



il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

II / 6, 2011

'80 confusione

Indice

Editoriale	7
I verbi brevi	
<i>Ora per poi io preparo</i> di Nicola Leo ovvero la nostra idea comune del decennio colorato e la sua anima nera	13
<i>9 cigolii logici</i> di Indro Palmo ovvero l'Anzitempo. '80 nostalgia	19
<i>Ameno fonema</i> di Annalisa Cangemi ovvero riavvolgere il nastro	25
<i>E noi sull'illusione</i> di Giovanni Tarantino ovvero Andrea Pazienza, icona suo malgrado degli anni Ottanta	29
<i>9 tre sedili deserti</i> di Giuseppe Aguanno ovvero wow! Gli Ottanta. Un decennio, in effetti, speciale	35
<i>E la mafia sai fa male</i> di Giuseppe E. Di Trapani ovvero Buscetta il piatto forte, tutto il resto è Contorno...	41
<i>La voce vola</i> di Pierina Cangemi ovvero <i>Mehr licht!</i> Bagliori di un genio in cerca di luce	49

<i>Lo so io solo</i> a cura di G. Tarantino ovvero ra edonismo e neo-decadentismo. La “belle epoque” degli ’80 raccontata da Ivo Germano e Paolo Morando	57
<i>Radar (l’individua individui)</i> a cura di L. Leto ovvero ovvero «Oculi de vitro cum capsula». L’arte a Palermo negli anni Ottanta attraverso gli occhi di Rodo Santoro, Salvatore Rizzuti e Alfonso Leto	69
<i>In otto bottoni</i>	91
Eco vana voce	
Sergio Taccone <i>«Copa de Oro ’80», l’alba di una nuova era.</i> <i>L’inizio della fine del monopolio Rai sul football italiano</i>	95
Tena Prelec <i>Goodbye America</i> <i>Un’introduzione al rock in Russia</i>	105
Gonzalo Sánchez Martínez <i>Miguel Delibes: il castigliano di Castiglia e la sua opera nel contesto degli anni Ottanta spagnoli</i>	111
Monica Rubino <i>Ottanta</i>	129
Tavola delle illustrazioni	135
Il diario del gambero	136



'83, '84 e '85. Sono i nostri anni, o meglio sono gli anni in cui siamo venuti al mondo noi che a nostra volta abbiamo avuto la brillante idea di mettere al mondo «il Palindromo». Gli anni Ottanta, dunque, sono stati un po' la nostra culla comune, la nostra prima luce condivisa, le prime poppate e i pannolini farciti offerti in dono con amore a mamma e papà. Gli '80 sono anni di cui, giocoforza, abbiamo scarsa memoria. E forse proprio per questo non ci disgustano né ci incantano, ma piuttosto ci incuriosiscono: l'età dell'infanzia – ci insegnano gli strizzacervelli – resta dentro l'individuo anche se composta da un tempo vissuto senza consapevolezza; anni incoscienti come l'incoscienza degli anni Ottanta. L'infanzia continua a galleggiare, sottoforma di ricordi, nei bacini più profondi del nostro inconscio. In mare aperto, dove nessuno può osservarli, questi ricordi fluidi trovano un perimetro vitale e per un attimo *ri-esistono*, sono ancora una volta Presente. Ricordi-presenti, acciuffati con un retino di fortuna, formano dunque ciò che per noi hanno rappresentato quei menedetti, quei baledetti, insomma quegli anni Ottanta.

'80 confusione non è il solito omaggio a un'epoca irripetibile, magnifica e spensierata e chi più ne ha più ne metta; questo sesto numero è più che altro un intreccio di memorie vere o presunte, di note e colori discordanti che attraversano la testa di chi neonato, giovincello o adulto ha gattonato o camminato sopra quegli anni.

Nelle consuete rubriche raccolte nella sezione *I verbi brevi* – che apriamo con un suggestivo disegno della nuova illustratrice Martina Taranto cui diamo il benvenuto – riaffiorano profili importanti e inconfondibili, icone del

decennio in questione come Andrea Pazienza o Pier Vittorio Tondelli e, viste le circostanze, non possono mancare gli *effetti speciali*. . . Si racconta e si rievoca tanto in questo numero: come sempre si parla di musica, cinema, letteratura ma questa volta anche e necessariamente di televisione, compresi i fondamentali cartoni animati che hanno colorato i pomeriggi della nostra generazione (Heman in copertina, realizzato dalla bravissima Angela Viola, è un omaggio a un eroe “epocale”).

È stata una fortuna rintracciare qualcuno in grado di mettere un po’ d’ordine in mezzo a tanta confusione, qualcuno capace di ripercorrere con grande acume e spirito critico un decennio controverso: lo specchio virtuale *Lo so io solo* riflette, per l’occasione, le considerazioni di due ospiti che accogliamo con immenso piacere, Ivo Germano e Paolo Morando che, sotto il profilo sociologico, sono due tra i più autorevoli “analisti” italiani del decennio in questione.

La voce vola e volava più che mai negli anni ’80, quando il compositore palermitano Federico Incardona andava alla ricerca di *mehr licht*, più luce, in mezzo alle tenebre che avvolgevano il capoluogo siciliano. Tenebre in cui si muoveva con destrezza il criminale e soldato di Cosa nostra Totuccio Contorno, personaggio che inaugura la rinnovata rubrica *E la mafia sai fa male* che cambia nella struttura e nei contenuti; d’ora in avanti saranno presentati focus specifici su personalità legate a doppio filo a storie di mafia. Ad ogni modo, tra la luce e le tenebre palermitane, istanze di rinnovamento artistico e culturale attraversarono, senza sosta, quel decennio. Luisa Leto in un *Radar* particolare, quasi un dossier, intervista tre protagonisti, allora come oggi, della cultura e delle scene artistica siciliana: l’architetto Rodò Santoro, lo scultore Salvatore Rizzuti e il pittore Alfonso Leto. Un appassionante viaggio a 360° nell’indecifrabile universo palermitano anni ’80.

Eco vana voce raccoglie, come di consueto, saggi e approfondimenti su questioni specifiche riconducibili al tema del numero. Il giornalista e scrittore Sergio Taccone nel suo interessante «Copa de Oro ’80, l’alba di una nuova era», ci svela cosa sta dietro all’avvento delle tv commerciali in Italia, in relazione soprattutto all’acquisizione dei diritti televisivi legati al calcio.

La giovane ricercatrice Tena Prelec offre al Palindromo un lavoro dal respiro più internazionale e racconta le diverse fasi che hanno contraddistinto la diffusione e l’evoluzione nella musica rock negli ultimi anni di vita dell’Unione Sovietica.

Infine, un altro giovane, il giornalista spagnolo Gonzalo Sánchez Martínez coadiuvato dalla studiosa e traduttrice Carla Solidoro, presenta a noi italiani la vicenda biografica di Miguel Delibes, scrittore castigliano che raggiunse un notevole successo proprio nel cuore degli Ottanta, tempo di rinascita per una Spagna ancora convalescente dopo trentasei anni di franchismo.

Chiude il numero il *visual essay* di Monica Rubino che è più di un semplice riassunto per immagini: è un'eccezionale interpretazione figurativa che sintetizza perfettamente tutte le tematiche affrontate. La cifra stilistica della disegnatrice è ormai uno dei tratti distintivi più significativi de «il Palindromo» che procede nel suo percorso di crescita, proponendosi ora non solo come rivista, ma anche come promotore culturale e marchio di una nuova avventura editoriale. Sempre e comunque nel segno del gambero.

Come congedarci se non così?

Ciao Ciao...

(dove trasmettevano, tra le altre cose, la signora Minù e He-man, che coppia!)

Francesco Armato

Non ci resta che piangere



Anni Ottanta



Pico 12

Anni Duemila

I verbi brevi



Ora per poi io preparo

ovvero

la nostra idea comune del decennio colorato e la sua anima nera

Forse è vero, come urlava alle soglie del nuovo millennio Manuel Agnelli, che non ne siamo usciti vivi dagli anni Ottanta. E allora perché un po' tutti noi ogni volta che pensiamo o discutiamo di quella ormai lontana decade ci facciamo prendere dalla nostalgia che, paradossalmente, si trasforma spesso in rimpianto se quegli anni li abbiamo solo sfiorati o sentiti raccontare?

Anni d'oro, magici, colorati, felici, divertenti, ottimistici. Si viveva in modo diverso, si cresceva in modo diverso, si socializzava in modo diverso e... si giocava in modo diverso: è il campionario (certamente incompleto) di una tipica discussione tra nostalgici in cui, va da sé, diverso è sinonimo di migliore.

Tutto ovviamente suffragato da schiere di sociologi – pseudo, para o semplicemente tali? – pronti a sottolineare come i “nostri giovani” oggi stiano crescendo in modo distorto, asociale ecc... e tutto ciò solo perché trascorrono le giornate tra Playstation e facebook invece che tra pupazzi di He-man e cortili di oratorio. Forse è vero o forse le forme della socialità si limitano a mutare col mondo senza per questo essere necessariamente migliori o peggiori.

Proprio la rete, tramite blog e forum, è stato il principale veicolo attraverso cui si è affermata e diffusa l'immagine degli anni “Ottanta colorati”; peso non indifferente ha avuto senz'altro anche il grande successo di youtube grazie al quale videoclip e *bellissime* – «non come quelle di oggi», direbbero – sigle dei cartoni animati di trent'anni fa sono tornate a essere di moda («Vortice di luce fra le stelle / col suo spirito ribelle sta arrivando volutus five...»). Il tratto comune degli utenti che sono cresciuti in quel decennio è infatti la rivendicazione virtuale di una infanzia vissuta «ancora nel mondo reale». Qui si pone il primo vero problema: e se in molti credessero che quel decennio sia stato così speciale proprio perché coincide col periodo dell'infanzia e/o dell'adolescenza, cioè con quei periodi che una volta raggiunta l'età adulta – sempre che esista davvero – sono spesso ricordati come privi di responsabilità, pressioni e quindi felici?

Mi spiego meglio: le prime generazioni di internauti sono proprio quelle cresciute negli anni Ottanta; è difficile infatti trovare un adolescente dei Sessanta-Settanta a proprio agio coi social network e con l'universo di internet in



generale. Ciò rafforza la teoria di un “revival anni Ottanta” filtrato e incentivato dal web. Da questo punto di vista le generazioni nate nei Novanta e nel nuovo millennio appartengono, e si sentono più vicine, proprio a quelle cresciute negli Ottanta: le coordinate di riferimento del loro mondo culturale sono le stesse di allora. Qualcuno, malignamente, potrebbe sottolineare in negativo questa “vicinanza generazionale” mettendo in risalto come i figli degli anni Ottanta oggi sembrano afflitti da perenne sindrome di Peter Pan, come se quella decade ci abbia condannato tutti a restare un po’ fanciulli. Forse è vero ma non è detto che sia un male.

È il segno dei tempi: se la tua opinione non è online non esiste. Così l’idea degli anni Ottanta di chi ha fatto il ’68 è rimasta schiacciata non trovando posto nella nostra memoria, almeno nel suo strato superficiale. Quella degli anni Ottanta diventerebbe improvvisamente, in questo ribaltamento di prospettiva, una generazione vuota e senza ideali, materialista ed edonista. Un po’ di ragione l’avranno anche loro, no?

Probabilmente lo stato di perenne crisi, il precariato dilagante e il profondo senso di insoddisfazione contemporanei contribuiscono oggi alla crescita di questo comune senso nostalgico verso anni in cui sembrava davvero possibile che il benessere non dovesse mai avere fine a dispetto di tutte le contraddizioni che in realtà, proprio gli anni Ottanta, hanno covato al loro interno.

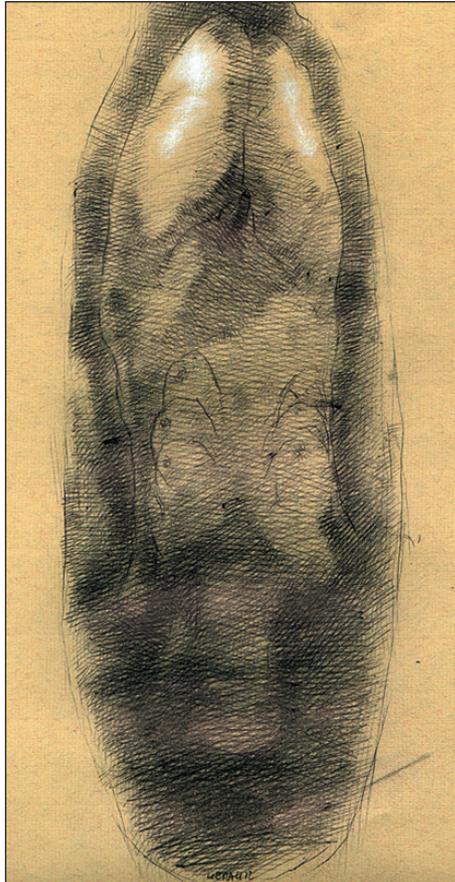
Rimane l’immagine luccicante fatta di ciuffi platinati, giacche di pelle, luci da discoteca, fuseaux e... scaldamuscoli.

La storia, quella vera, fatta di stragi, esplosioni nucleari, corruzione politica eccetera eccetera rimane ai margini della nostra idea comune di anni Ottanta; solo la caduta del muro è associata indissolubilmente al decennio anche se, ovviamente, alla sua fine. Forse proprio il fatto di essere schiacciati tra il “ventennio ribelle” dei Sessanta-Settanta da un lato e lo “spartiacque” della caduta del muro dall’altro ha fatto sì che gli anni Ottanta si ritagliassero nella memoria collettiva, anche forzatamente, il ruolo di “intermezzo felice e spensierato”. Quantomeno a un primo livello di riflessione e *ricordo*: i più attenti e i pochi che ancora leggono i libri di storia o riescono a pensare al di fuori dai condizionamenti culturali e sociali (tra i quali, ma non dovrei neanche dirlo, i lettori de «il Palindromo») riescono, dopo la prima inevitabile immagine di una Madonna – la cantante, ovviamente – o di un divo dell’hair metal dai capelli cotonati, ad associare agli anni Ottanta anche Chernobyl o l’AIDS.

Ho detto *ricordo* ma forse è più opportuno scrivere *immaginazione*, dato che i più ardenti nostalgici sono spesso quelli che gli Ottanta non li hanno neanche vissuti. Proprio la nostalgia di quest’ultima categoria è però emblematica della forza con cui lo stereotipo del decennio «splendido splendente» – la citazione fa riferimento al ’79 ma va bene dato che gli Ottanta cominciarono

nel '78 – si è imposto nella nostra memoria collettiva. Ma cosa c'è di vero e da dove trae origine questo stereotipo?

Nella costruzione del nostro immaginario un posto di primo piano è riservato alla televisione. Proprio in quegli anni si assiste al boom di numerose tv private (canale 5 nasce nel 1980) che sin da subito propongono un modello non allineato ai canoni della tv pubblica, nuovi format, nuovi programmi, nuovi cartoni, meno censura ma più pubblicità e più colori (le trasmissioni in Italia cominciano nel 1977 e la “conversione” degli apparecchi dura fino ai primi Ottanta). Da subito i telespettatori si trovarono catapultati in un mondo colorato, certamente finto ma che ha segnato l'immaginario di un'epoca – dicevamo di videoclip e cartoni animati? – e che dura ancora oggi. Quel mondo fatto di insistenti spot e ragazze scollate ben si sposava con i portafogli gonfi dei figli del boom, i primi adolescenti ad avere un potere d'acquisto reale e desideri crescenti. Infine inizia la grande accelerazione tecnologica, fatta di videoregistratori, di enormi telecamere pronte a immortalare spensierate vacanze di famiglia e dei primi computer “domestici”.



Come detto, il mondo di oggi nasce, nel bene e nel male, proprio in quegli anni anche se il nostro sguardo che si volge all'indietro ce li dipinge come molto più equilibrati rispetto a quelli odierni. Era tutto all'inizio e quindi in forma ancora accettabile: su tutti domina il confronto tra una presunta tecnologia al servizio dell'uomo e una, oggi, che lo avrebbe schiavizzato.

Il paradosso di questo sguardo collettivo è però proprio qui: guardiamo agli anni Ottanta come a una fantomatica età dell'oro senza ben renderci conto che il mondo attorno a noi che tanto disprezziamo nasce proprio allora. Dopo i desideri e il materialismo consumista arriva la noia, il malessere giovanile e lo straniamento dal mondo; poi è la volta

della crisi economica, della fine delle ideologie, del posto di lavoro che non si trova e via di seguito.

Ma come sempre è stata l'arte, in particolare la musica, a rappresentare al meglio questo doppio volto degli anni Ottanta: il decennio d'oro del pop, da Michael Jackson a Madonna, e dell'hard rock fatto da canzoni d'amore e boccioni biondi dei cantanti, ha anche un'anima nera, dark, figlia proprio dell'insoddisfazione latente, spesso mista a rabbia, dei nuovi giovani.

Così qualcuno, in piccoli club fiorentini, cantava: «La mia parte di strada porta a qualcosa di triste / ad altre stanze deserte / e la noia di un giorno / diventa la noia di sempre». E dall'altro lato dell'oceano, a Los Angeles, si urlava: «We are scanning the scene / in the city tonight / We are looking for you / to start up a fight / There is an evil feeling / in our brains / But it is nothing new / you know it drives us insane».

Ovviamente, a scanso di equivoci, tra i nostalgici ci sono anch'io. Quindi, se non siete d'accordo con una sola riga dell'articolo, prendete tutto come un personale tentativo di auto-psicanalizzare il mio rimpianto e la mia sindrome di Peter Pan.

Ah, e i para-sociologi hanno ovviamente ragione...
Per la forza di Grayskull!

Nicola Leo

I cigolii logici

ovvero l'Anzitempo. '80 nostalgia

Gli anni Ottanta, l'inverno

Io non sono di quelli che temono l'inverno. Anzi. Non sono nemmeno uno che odia l'estate né la primavera, anche se secondo me la primavera se la tira. Così linda, così bella da suscitarmi indifferenza se non repulsione; la stessa identica avversione che provo nei confronti della *bella gente*, quella sempre allegra, quella sempre viva.

Certo, bella è bella la primavera, ma una fredda e serena mattina d'inverno possiede una delicatezza e una luce che le altre mattine delle altre stagioni si sognano! Persino il timido e fascinoso autunno non è all'altezza.

Gli anni Ottanta sono come fine dicembre o come la prima metà di gennaio.

Fece freddo in quei benedetti Ottanta, fece uno straordinario freddo in quei dieci inverni. Almeno così dicono. Sta di fatto che ciò che accadde in quei due lustri ha dell'incredibile. Una tal confusione! Succesero tante di quelle cose che solo pochi riescono a raccontarle. Io, ovviamente, non sono tra coloro in grado di farlo. Per quanto mi riguarda, infatti, ci sono nato nel gelo degli anni Ottanta e dunque non ne posso parlare come *vistocongliocchi*, tutt'al più come retaggio ancestrale. A mala pena ricordo le trombette di Italia '90... ma lì il freddo polare era già finito.

Gli anni Ottanta, il Medioevo

C'è qualcosa di medievale nella luce degli anni Ottanta. Nei colori delle mie rappresentazioni mentali c'è un grigio che sa di fumo, di opacità; la stessa non-limpidezza delle "età di mezzo".

Ma cosa c'è di più penetrante e calamitante della penombra che unisce, lega la luce al buio, il bianco al nero? C'è una rivoluzione democratica in quel grigiore medievale degli anni Ottanta, c'è mimetizzato ma ben individuabile il disegno, poi irrealizzato, di un mondo migliore.

«È vero, io rivendico il diritto all'opacità. La troppa definizione, la trasparenza portano all'*apartheid*: di qua i neri, di là i bianchi. "Non ci capiamo", si dice, e allora viviamo separati. No, dico io, non ci capiamo completamente, ma

possiamo convivere. L'opacità non è un muro, lascia sempre filtrare qualcosa». Così la pensava Édouard Glissant che, partendo dal concetto di *mondialità*, teorizzava un approccio poetico e identitario per la sopravvivenza dei popoli coinvolti nel processo di globalizzazione.

Gli anni Ottanta, i Joy Division

Tolti i Joy Division, gli anni Ottanta per me sono come un film muto. E dire che il 18 maggio 1980, in un'alba qualsiasi di Manchester, al sorgere di un promettente decennio, quel nastro s'interruppe bruscamente dopo nemmeno tre anni di *play*. Ma era già stato fatto quanto bastava e la colonna sonora era pronta: *I'm living in the Ice age/ I'm living in the Ice age/ nothing will hold, nothing will fit/ into the cold/ a smile on your lips/ Living in the Ice age, Living in the Ice age...*

L'era glaciale era cominciata, il freddo scherniva ogni illusione. La corsa alla sopravvivenza dentro il vortice degli Ottanta non avrebbe visto i Joy Division partecipi. Sarebbe sopraggiunto un *nuovo ordine* a ricordarci premurosamente che "*Dreams Never End*"... ma non sarebbe stata più la stessa cosa.

Gli anni Ottanta, i parossismi

Momenti di massima intensità di processi sociali, politici, sportivi, geofisici, come detto, ce ne furono a bizzeffe negli anni Ottanta, ma proprio tanti. Il parossismo del Novecento, il decennio degli anni Ottanta. È lì che ha inizio la storia contemporanea mondiale, o meglio la *storia globale contemporanea*. Con la fine dei Settanta si chiude l'*ancien régime* del XX secolo; si riparte da tante sconfitte e da insperate conquiste e si spalanca paurosamente un abisso.

Tutto diventa "post-".

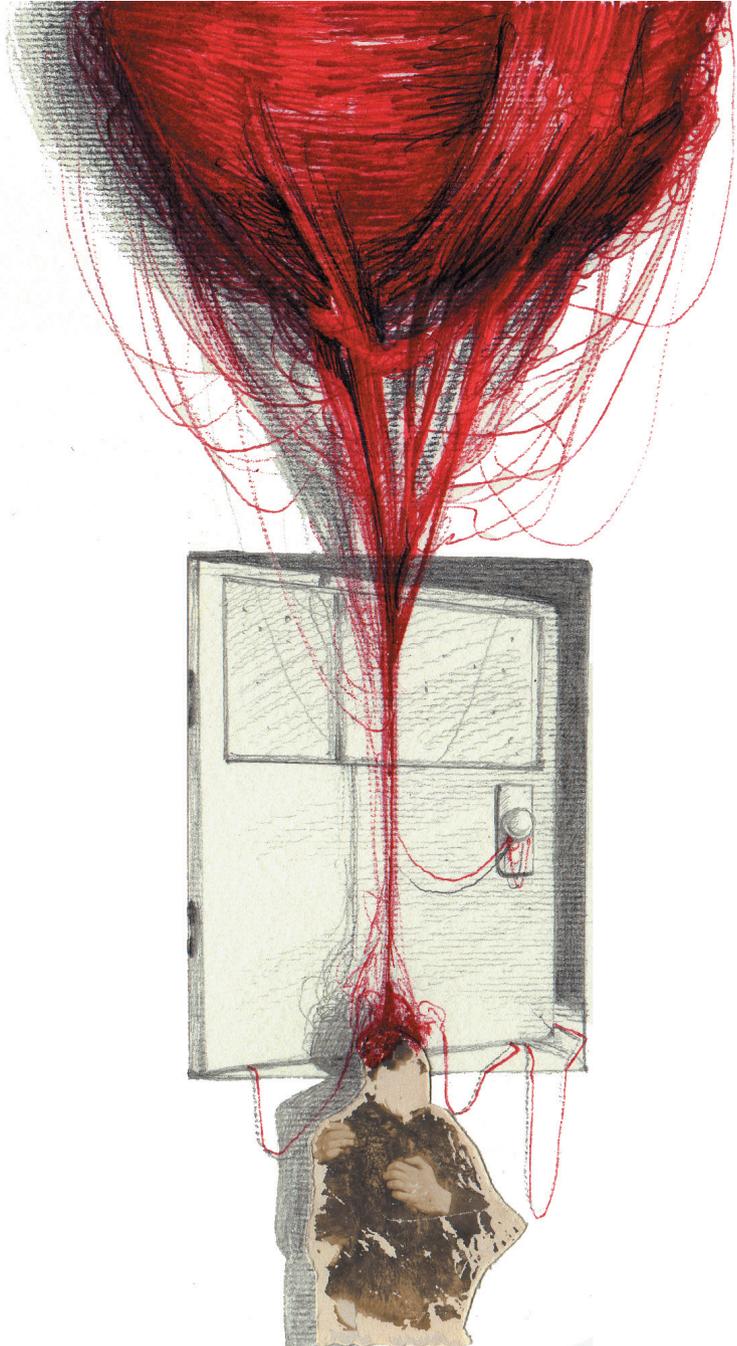
Gli anni Ottanta, l'Anzitempo

Gli Ottanta arrivarono anzitempo e senza libretto delle istruzioni.

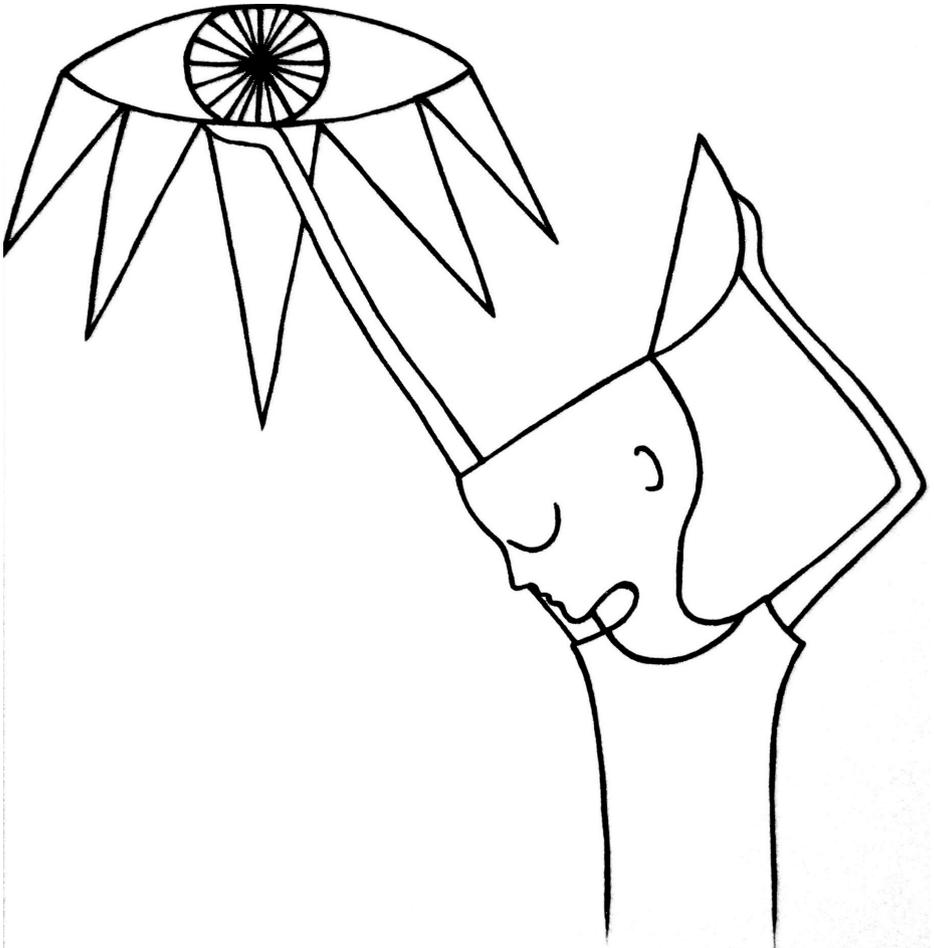
Anni compres(s)i miracolosamente tra due muri: il primo, *The Wall*, eretto dai Pink Floyd nel novembre '79, è tutt'ora rintracciabile; il secondo, *Berliner Mauer*, eretto dalla storia e abbattuto dalla stessa nel novembre '89, è disperso in migliaia di frammenti in giro per il mondo.

Ho tanta confusione nella mia testa. *Disorder* (prima traccia di *Unknown Pleasures*, 1979) dei Joy Division di sottofondo e una parata senza nome, scomposta e irrazionale, sfilava nei miei occhi.

Cernobyl, la fine del comunismo sovietico, il regime di Khomeini, le Falkland, il tramonto dell'apartheid e la liberazione di Mandela, Michael Jack-



son e Bruce Springsteen, la violenta e incontrollabile ascesa dei corleonesi in Sicilia e in Italia, Bim bum bam, i mondiali dell'82, la prematura scomparsa di Ian Curtis John Lennon e Bob Marley, Maradona e la *mano de Dios*, i Dire Straits, la tv commerciale, l'AIDS, Super Mario Bros e Donkey Kong, Iron Maiden e Metallica, l'Heysel, Shining Full Metal Jacket e C'era una volta in America, la morte di Borges, io che nasco anzitempo, lo scudetto dell'Hellas Verona, Craxi, il generale Dalla Chiesa, Indiana Jones, i Police, la strage di Bologna, U2 Madonna e Depeche Mode, la Thatcher e Reagan, Battiato e la sua voce del padrone, mio fratello che nasce (anzitempo), Berlinguer, i Ramones,



la macchia in testa di Mikhail Gorbaciov, il terremoto in Irpinia, fotogrammi di mio nonno, la scomparsa di Chagall, Colpo grosso, l'attentato al Papa, Andrea Pazienza, E.T., Tienanmen, il Live Aid, l'imprevisto addio a Italo Calvino, il disastro dello Space Shuttle Challenger, il macintosh della Apple di Steve Jobs, i Ghostbusters, Guns N' Roses, Holly e Benji, i cugini Bo e Luke nella contea di Hazzard, l'ultimo saluto a Rino, il maxi-processo, Il nome della rosa, Nirvana, Soundgarden Pearl Jam e Alice in Chains in fasce, la morte di Montale...

L'Anzitempo.

Gli anni Ottanta, P.

Ore 5.40, fa freddo. Immagino P., 17 anni, con un walkman a cavalcioni sul muro. È l'alba del tramonto degli anni Ottanta, la mattina del 9 novembre 1989. P. è solo, in quel nero che si dirada. Nel walkman gira a ruota continua una canzone inglese, *Decades*, Decenni. È un brano struggente che chiude *Closer* (1980), il secondo e ultimo album dei Joy Division.

P., seduto su quello scomodo muro, pensa e ripensa al giorno in cui. Lui non c'era il giorno in cui, era da B. per fare. Pioggia e asfalto misto a neve sporca. Bianco. È sempre tutto bianco nella memoria del dolore, pensa P.. Il nonno al telefono cercava di spiegare che.

Sei solo P., solo come un cane solo. Solo che un cane solo sa stare solo, tu P. sai stare solo? Vomito.

Poi tra i pensieri di P. si fa largo un cargo, qualcosa di maledettamente ingombrante. «Non è così che è andata? Dimmi non è così?» P. non può credere ai suoi occhi. Un *autosuggestione* o cosa? *Einstürzende Neubauten*, ologrammi di caos! *I wish this would be your colour...* *Your colour, I wish*. È il futuro che gli si materializza di fronte, senza censure. Certo P. non poteva immaginare tanta corruzione, tanto rancore e così tanto rumore. P. pare-stare-male. È un tipo patetico P.. Mare, vorrebbe stare in alto mare. Vomito. Urge azione, intervenire per salvare e per salvarsi, un po' come Marty McFly in *Ritorno al futuro II* (1989). Sì perché P. adesso è consapevole che proprio lì, sotto quel muro senza futuro, poche ore dopo nel frastuono generale, gli anni Ottanta sarebbero stati cancellati, scomparsi come evaporati, evapor evap eva e . Allarme inquinamento! Inspirare ed espirare, spiare ed espirare. *It's not the red of the dying sun/the morning sheet's surprising stain*. Adesso fuori da questo recinto soffocante fatto di ideologie e cemento armato (evviva!)? Si precipita giù, ancor più giù, e più giù ancora. Poi una voce: «vi condanno a». «La pena è per tutta l'umanità e niente sconti. Una vita a rimbalzare e niente domande». Boing, Boing, Boing.

E quel tale lì in fondo? Sta guardando noi e muove le labbra ma non si sente niente... «Come?» Boing «più forte, dillo più forte!», «NON SI CADE, amici,

si rimbalza!» Boing, «tranquilli tuffatevi ancora più sotto!». «P. non andare via rimbalza con noi, dove vuoi andare?», «non si scappa dalla CRG (cancerogena rete globale), sono gli anni Novanta amico mio! Non te l'hanno detto?».

P. spalanca le palpebre e s'alza in piedi sul muro. Tanti individui che rimbalzano ai suoi piedi. E dietro di loro altri uomini e altre donne che galleggiano in una melma densa e maleodorante. Vomito.

P. allora scende in fretta dal muro. Panico, tachicardia, mani sudate, corsa, passi rapidi, passi lenti; attraversa due isolati, il suo quartiere, la sua città. Fuma mentre cammina, sa dove deve andare, sembra che sappia benissimo cosa fare.

Arrivato a casa, piscia, accende la tv, inserisce la videocassetta noleggiata il pomeriggio e si sistema sul divano, steso su un fianco. Ormai è giorno. Il film è una nuova uscita e si intitola *Diva Futura*; una bella e "talentuosa" italiana, di nome Moana, la protagonista.

P. si masturba con ardore, poggia la testa sul cuscino e s'addormenta.

Here are the young men, the weight on their shoulders/ Here are the young men, well where have they been?

where have they been?

where have they been?

where have they been?

where have they been?

Indro Palma

Ameno fonema

ovvero riavvolgere il nastro

Se gli anni Ottanta fossero un libro... l'autore sarebbe Pier Vittorio Tondelli. Romagnolo di nascita, romanziere di professione, reporter per vocazione. Tondelli ha attraversato in lungo e in largo questa nostra penisola, restituendoci un ritratto ora spietato e disincantato, ora osannante, del mitico decennio. Così sfogliare le pagine di *Un weekend postmoderno* (pubblicato nel 1990 con il significativo sottotitolo "Cronache dagli anni Ottanta") è un po' come salire a bordo della DeLorean del "Doc" di *Back to the future* (lo storico film diretto da Robert Zemeckis nel 1985). Solo che qui il visitatore-lettore che rimbalza di anno in anno, di locale in locale, di party in party, al ritmo di *Message in a Bottle* dei "Police" o di *Let's dance* di David Bowie (le suggestioni musicali partecipano, eccome!), è accompagnato dal protagonista del viaggio: Tondelli in persona. Un itinerario che dura dieci anni appunto. Il libro sconvolge innanzi tutto per una caratteristica: lo sguardo dell'autore si può definire una "reinterpretazione *a priori*". Questo corto circuito logico-temporale è possibile perché Tondelli non sembra un testimone del suo tempo, ma si muove come se gli anni Ottanta fossero ormai un ricordo, e non fossero invece *in fieri*, tanto è lucida la sua analisi. Non è un sognatore, né un nostalgico: semplicemente sa già come andrà a finire. Forse è quanto ci si aspetta da un intellettuale.

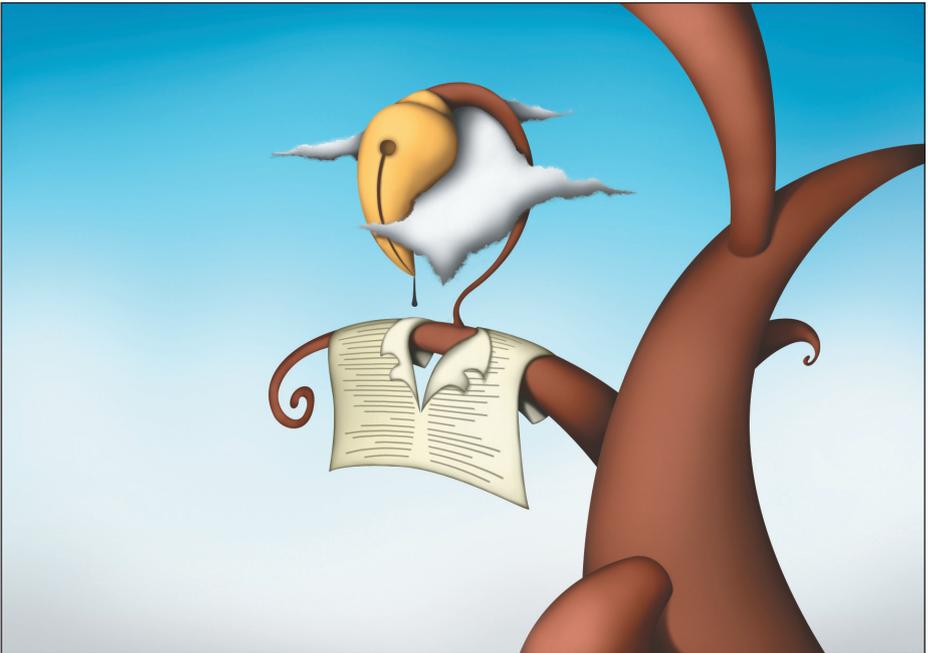
I saggi e le riflessioni che compongono il testo sono i capitoli di un romanzo contemporaneo i cui personaggi siamo tutti noi. Gli articoli hanno il pregio di allargare la prospettiva delle sue opere narrative, ma vivono come un racconto autonomo e completo.

Nelle avvertenze, nella quarta di copertina, dovrebbe comparire in neretto la scritta "consumarsi preferibilmente con l'ausilio di un paio di cuffiette", per accompagnare alla lettura l'ascolto dei brani musicali proposti dallo scrittore. Perché *Un weekend postmoderno* si meriterebbe l'etichetta di "opera d'arte totale". Il libro rispecchia infatti un'idea di convergenza delle diverse forme ed espressioni artistiche, che proprio negli anni Ottanta si è andata imponendo, tra fusione di generi e rivisitazione del passato. Tondelli nella sua rassegna non trascura nessun aspetto, nessun rito collettivo, nessun fenomeno di tendenza,

nessun movimento culturale: passa disinvolto da una recensione di una *pièce* teatrale neosperimentale al resoconto di un concerto di Guccini a piazza Maggiore a Bologna, da una mostra di fumetti di Andrea Pazienza alla critica di una trasmissione televisiva, che è già spettacolo «nei chilometri di cavi elettrici, nelle centinaia di monitor, piazzati a gruppi di dieci come video sculture».

E se «il mare d'inverno è solo un film in bianco e nero visto alla tv» canta nel 1983 Loredana Bertè, gli schermi delle discoteche proiettano invece fasci di luce, che decorano le piste da ballo, con giochi ipnotici e colori sgargianti. Ecco dove è finito il trip lisergico, sembra dire Tondelli: la musica psichedelica di fine anni Ottanta è un chiaro richiamo agli eccessi degli anni Settanta. L'uso di droghe leggere e la persistenza di un abbigliamento *vintage* diventano un tributo idealizzato allo stile e al gusto di mode superate, che ridiventano attuali e spianano la strada alla disco music anni Novanta.

Quando si diffondono in Italia i primi pub? Quale messaggio veicola una cravatta allacciata alla vita? Quali sono gli antenati dei nostri videoclip? A queste domande e a molte altre Tondelli risponde divertito, compilando il suo caleidoscopico registro e catalogando le mutazioni antropologiche di un'umanità forse non così standardizzata come si crede, ma sicuramente segnata da luci e ombre.



Il primo vizio capitale è lo snobismo di massa, che partorisce uno strano tipo umano. La scrittrice Elsa Morante lo avrebbe chiamato il “narciso furioso”. È l’individuo che millanta innate qualità che non vengono però riconosciute da nessuno, neppure dalla tanto agognata élite, più materiale che culturale in verità, della quale vorrebbe a tutti costi far parte. Le cause di questa malattia? Il bombardamento mediatico. Poi il fascino suscitato dal mondo della moda e delle sfilate e il boom economico hanno fatto il resto.

Emergono nuovi modi di stare insieme, nuove “tribù” che si frammentano in cerca d’identità, nuovi luoghi d’aggregazione. Spopolano le serate a tema, sulla falsariga di quelle d’oltreoceano, e chiudono le osterie di provincia, per cedere il passo alle birrerie, a imitazione di quelle frequentate dai cugini londinesi: posti dove si può consumare una Guinness, con il sottofondo dei migliori pezzi rock del momento, prodotti soprattutto della capitale della *new wave* italiana: Firenze. Un pubblico selezionatissimo, rigorosamente giovane (i vecchietti ubriaconi e buontemponi non sono ammessi nei nuovi luoghi di ritrovo notturni) chiacchiera in piedi al bancone. Mentre «il giorno ferito impazzisce di luce» (*Amsterdam* dei “Diaframma”), i giovani italiani sognano il continente.

Occhio di riguardo per gli studenti che scrivono ancora una volta la storia, e non solo con i loro graffiti metropolitani. L’angoscia per gli esami di maturità, si sa, è sempre la stessa per tutte le generazioni. Ma se vi fosse capitato di diplomarvi nel 1981 forse una benevola bidella vi avrebbe offerto Pavesini e zabaione. Un po’ come dire che la dimensione dei rapporti tra le persone trent’anni fa era forse più umana.

Qualche anno dopo questi studenti si riversano nelle strade. Sono le Mafalde e i Charlie Brown, piccoli filosofi sempre più acuti e più consapevoli degli adulti, che sfilano nel 1985 nelle piazze, per pretendere una scuola e un’università diverse. Forse immortalati ad imperitura memoria in un attimo di estremo ottimismo verso il futuro. «Si riaccende la scuola» così titola “Repubblica” il 7 dicembre 1985. Dove è quindi il riflusso dell’impegno politico della generazione ’77? Certo, si è trattato di un breve momento di gloria per le sollevazioni giovanili, naufragate soprattutto dopo la caduta del Muro nel 1989, ma è comunque degno di essere ricordato.

Il titolo del libro si riferisce a quell’ossessione nevrotica di celebrare i due giorni di riposo settimanale, scappando dalle città caotiche per ritrovarsi tutti nel caos delle autostrade, sia in partenza sia al rientro. Nota critica di Tondelli, che racconta come per lui l’euforia per gli anni Ottanta finisce proprio durante un weekend del 1983, quando scopre che la movida senza sosta stava mietendo le sue vittime. Si può riempire il vuoto esistenziale con le religioni del commercio e della carriera. Oppure si può morire di overdose.

Non manca dunque la vena malinconica per ciò che poteva essere e non è stato. Gli anni Ottanta sono stati senza dubbio un serbatoio di idee, ma anche un ripiegamento di tante istanze costruttive e positive di rinnovamento, che erano sorte nel decennio precedente. Anche se a volte queste rivendicazioni erano solo sterili lotte contro le convenzioni sociali.

Rewind, ritorno al futuro. E buoni anni Ottanta a tutti!

Annalisa Cangemi

E noi sull'illusione...

ovvero viaggio al contrario n.5

Andrea Paziienza, icona suo malgrado degli anni Ottanta

Anni Ottanta. Anni di contraddizioni, di contaminazioni, di cose strane. Anni confusi e confusionari. Spesso, ancora oggi, ci si interroga sullo spirito degli anni Ottanta, sull'essenza di quel decennio, su cosa ci ha lasciato in eredità. Le risposte non sono mai certezze, è come se ancora rincorressimo l'eco di quella domanda che alla fine del decennio in discussione, poneva Raf nella sua celebre *Cosa resterà di questi anni Ottanta?*

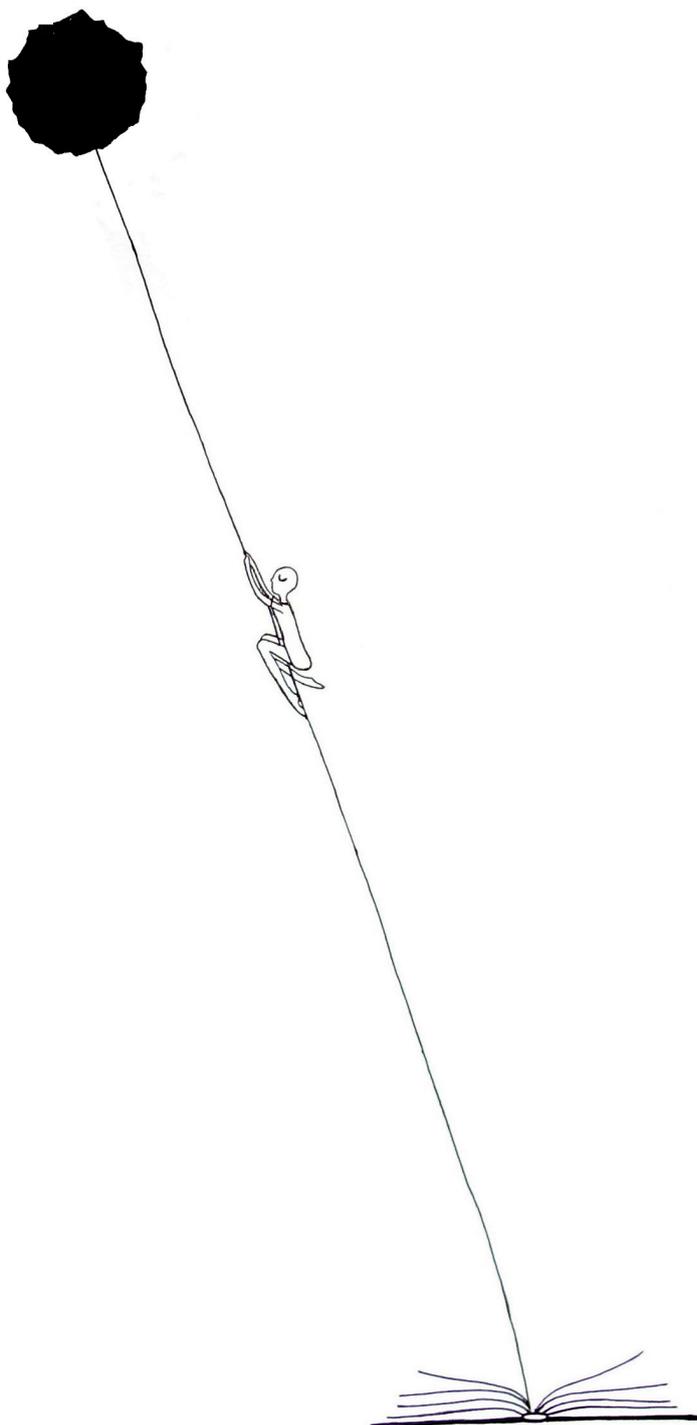
Se c'è una cosa di tangibile e bello che possiamo identificare come un lascito degli Ottanta dovremmo subito parlare di una rivoluzione nelle arti grafiche che ha sovvertito il grigiore degli anni precedenti. Nelle tv come nelle riviste e in particolar modo nei fumetti. «Gli anni Ottanta sono stati gli anni del colore» è quanto, del resto, afferma Ivo Germano nel *Lo so io solo* di questo numero de *Il Palindromo*. Per questa ragione non è il caso di dilungarsi in tal senso, vale invece la pena rimandare a quanto espresso dal duo Germano/Morando, testimoni oculari del decennio delle controversie.

C'è un personaggio degli anni Ottanta che però è protagonista della rivoluzione a colori menzionata più di ogni altro.

Amo Hugo Pratt, Wolinsky e Pirichard / amo Parker e Johnny Hart, amo Mell Lazarus, Smythe, Pericoli e Pirella, amo Chiappori, Toppi, Battaglia / amo Quino, amo Mordillo, amo Fremura e Cheval, Sangio, Schultz, Bretechester, ... Breccia & Lovcraft / ... Maurice Barres, accademico / André Breton, Tatlin e il costruttivismo, Dino Colalongo/ Lacerba e Giovanni Papini, amo Georges Mathieu / amo Ezra Pound, fascista / amo Richter e Georges Ribemont, Dessaignes e Balla, Boccioni / e Segantini, Severini, Carrà e Marinetti Filippo Tommaso, fascisti / e Sironi / li amo.

A firmare questa poesia era – oltre trent'anni fa – Andrea Paziienza. Il suo percorso artistico e di vita si concentra e finisce, tragicamente, lungo il decennio '80.

Leggere in una volta sola, una dichiarazione d'amore nei confronti di una filza di nomi come quelli evocati nella poesia *Amo* non è una cosa semplice. C'è un po' la summa di un Novecento artistico e culturale che incarnava i rife-



rimenti immediati di Pazienza. Ancor meno semplice è leggere quell'elenco di nomi pensando che la poesia è stata composta nel 1977, anno simbolo che per certi versi rappresenta la grande premessa degli anni Ottanta: le radio libere, i movimenti che iniziano un graduale distacco dalla politica ideologizzata, gli indiani metropolitani, la musica, il fumetto. Tutti elementi che negli anni Ottanta ritroviamo cresciuti e, semmai, istituzionalizzati. Di quel '77 inteso come anni Ottanta in embrione Andrea Pazienza è stato protagonista consapevole.

La sua parabola finirà undici anni dopo il '77. Non vede completare il decennio che lui ha contribuito a stravolgere, né godrà di quella fama che oggi lo avrebbe arricchito.

A Paz, come era solito firmarsi in diverse sue storie, ci lasciava circa vent'anni fa, precisamente la notte tra 15 e 16 giugno 1988. Moriva nella sua casa di campagna a Montepulciano, dove viveva con la moglie, in seguito ad un'ultima tragica overdose di eroina, a soli 32 anni. Pugliese, bolognese di adozione, finto americano. «Del resto – scriveva di sé stesso in terza persona ne *Il Libro rosso del Male* – Andrea Pazienza è nato a San Menaio, Foggia, ed è praticamente pugliese, pur vivendo tra Bologna e New York». Solo una delle tante autobiografie da lui stesso scritte e non veritiere.

Un talento micidiale quello che ha arricchito, fino a farle diventare le migliori del settore fumettistico, testate emblema degli anni Ottanta come *Linus*, *Il Male*, *Cannibale* e *Frigidaire*, dove ha dato vita a personaggi atipici e dissacranti come Zanardi, Pompeo, Pentothal, che a molti ricorda nel vissuto e nel “tratto” il percorso del pittore Pablo Echaurren, che come pochi rappresentavano l'inquietudine e lo spirito di un decennio. «La vignetta di Andrea col maggiolone Volkswagen che sfonda il guardrail mentre i tizi dentro pensano solo a farsi passare la canna, fotografa un'epoca molto meglio di un intero trattato sociologico»: è una testimonianza proprio di Pablo Echaurren che quel momento di passaggio tra gli anni Settanta e gli Ottanta, due epoche vicinissime nel tempo eppure opposte, l'ha vissuto.

Il percorso di vita di Pazienza, si diceva, si concentra tutto in un periodo. Nato – realmente – a San Benedetto del Tronto il 23 maggio del '56, Pazienza si trasferì per motivi di studio dapprima a Pescara, dove conobbe Tanino Liberatore, anch'egli autore di fumetti e “padre” di *Ranxerox*, e poi a Bologna, sua città adottiva, dove si iscrisse al Dams nel '74. Le atmosfere di quei giorni bolognesi fanno da sfondo a *Le straordinarie avventure di Pentothal*, primo lavoro di Pazienza pubblicato su *Alter Alter*, dove non venivano risparmiate critiche dissacratorie nei confronti del sindaco del Pci Renato Zangheri, che proprio in quei giorni si rendeva protagonista di una repressione violenta nei confronti dell'ala creativa del movimento del '77, ricorrendo all'intervento dei blindati.

Tra i giovani di quel periodo si avvertiva un'empatia sempre maggiore nei confronti dell'autore non conformista per vocazione che era Paz e in

molti si cominciano a identificare nelle sue storie e nei suoi personaggi. Era l'Italia di quei giovani che, abbandonando le ideologie, davano vita ad una delle stagioni più effervescenti, anticonformiste e straordinariamente creative, tra situazionismo, fumetti e radio libere: uno dei maggiori fenomeni di portata generazionale che incideva al di là delle latitudini politiche, a sinistra quanto a destra. Le sue passioni rivolte nella poesia *Amo* ai grandi irregolari del pensiero parlano chiaro. «Questo apprezzamento per artisti politicamente scorretti può sembrare normale – spiega il biografo di Paziienza, Franco Giubilei – ma in quel periodo, coi compagni e i fasci che si sprangavano quotidianamente quando non impugnavano la pistola, le dichiarazioni d'amore per gli autori vicini alla destra avevano un suono completamente diverso».

Era quella l'Italia di Andrea Paziienza, artista poliedrico prima ancora che semplice fumettista non ha mai posto limiti alla sua sconfinata vena creativa. Un'Italia che traghettava dal piombo alla panna, dall'impegno militante al *Sabato italiano*. Non a caso Paz ha creato anche manifesti cinematografici tra cui quello per *Lontano da dove*, regia di Stefania Casini e Francesca Marciano (1983), e quello della *Città delle donne* di Fellini nel 1980, videoclip come *Milano e Vincenzo* di Alberto Fortis, copertine di dischi bellissime come quella di *Robinson* di Roberto Vecchioni e diverse campagne pubblicitarie.

Nel 1983 il nome di Andrea Paziienza è già noto al grande pubblico e contribuisce alla rinascita della vita italiana del dopo anni di piombo e alla voglia di molti ragazzi di vivere il proprio tempo liberamente, appassionandosi a nuove suggestioni, come quelle fornite dai fumetti, dal cinema o dalla musica, dimenticando le stagioni violente. Andrea Paziienza diventa a tutti gli effetti un'icona italiana.

Se in questi anni Paziienza incontra una grande fama grazie al suo lavoro, contemporaneamente ne conosce anche i lati oscuri, che progressivamente lo distruggeranno: le droghe, in particolar modo l'eroina, fanno ben presto capolino nella sua vita, alternando periodi in cui egli riesce a distaccarsene, a periodi in cui non riesce a farne a meno. Già nell'84 lui stesso, intervistato da Red Ronnie, si dichiara, pur scherzosamente, "tossico", ma il tunnel che lo condurrà alla morte era già stato imboccato. Negli anni Ottanta poteva capitare anche questo.

Nel 1987 collabora alla sceneggiatura della pellicola *Il piccolo diavolo* di Roberto Benigni, che non accredita il contributo di Paziienza, ma gli dedicherà l'intero film uscito postumo.

La notte del 16 giugno 1988 si spegne improvvisamente a Montepulciano. Le prime voci parleranno di un ritorno all'eroina, da cui era riuscito ad allontanarsi, o di un suicidio indotto da overdose. Proprio questo tema era stato

affrontato nella storia Pompeo del 1985, in cui si parlava senza false ipocrisie delle problematiche legate all'uso delle droghe pesanti.

L'Italia perdeva così una delle sue icone più estroverse, dotate di uno spirito libero e libertario. Non allineato e auto ironico, disse di sé, già nell'81: «Sono il più bravo disegnatore vivente. Amo gli animali ma non sopporto accudirli. Morirò il 6 gennaio 1984». Si sbagliò di quattro anni, morì in realtà nell'88, quasi quando gli anni Ottanta stavano concludendosi. Ma come per quel decennio, lunatico e maledetto, anche Paz, per certi versi continua a turbarci e ispirarci. Segno tangibile che, forse, è davvero immortale.

Giovanni Tarantino



I tre sedili deserti

ovvero wow! Gli Ottanta. Un decennio, in effetti, speciale

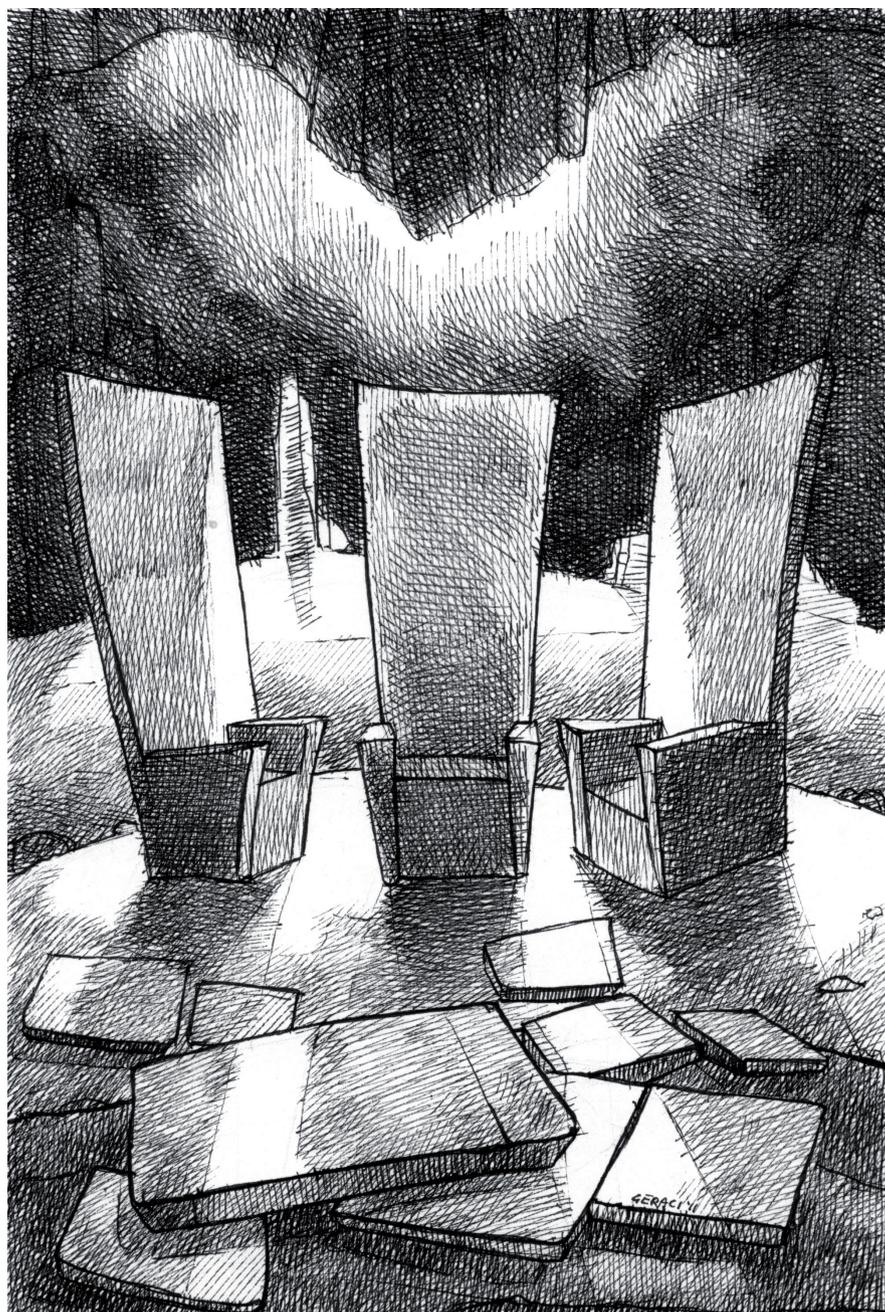
Effetti speciali! Provate a parlare con chi volete di questo argomento, noterete che la discussione comincerà il più delle volte a partire da creature fantastiche, alieni e mostri più o meno spaventosi. Eppure in un film, a ben pensarci, un disastroso incidente automobilistico non è effetto *meno* speciale di un'astronave aliena che atterra sul nostro pianeta.

Lo stupore che accompagna la rappresentazione degli aspetti più straordinari del verosimile è spesso pari a quello che la realizzazione cinematografica di un evento teoricamente impossibile causa nella mente dello spettatore. Eppure c'è ed è tangibile uno slancio del pubblico delle sale verso il fantastico, presente anche nelle persone più razionali e insospettabili, ma non si tratta soltanto di giovani e giovanissimi, categoria ben nota per avere la testa fra le nuvole (senz'altro "bamboccioni!").

Per una mia folle convinzione penso che anche in questo campo emerga il fascino che il fantastico esercita su ognuno di noi, con tutto il suo bagaglio di figure archetipiche, splendide o terrificanti a seconda del caso, spesso ben rappresentate anche alla luce del proiettore in una sala buia, oltre che in tante pagine di buona letteratura.

Giocando con la nomenclatura, si può affermare che un *effetto* si possa dire speciale per due motivi: uno è legato a questioni esclusivamente tecniche che riguardano la realizzazione delle pellicole; si deve portare sul grande schermo





qualcosa che è impossibile ricreare realmente davanti alla cinepresa, o altresì elementi che semplicemente *non esistono* nel mondo che conosciamo.

Vi è poi l'*effetto* che l'artificio ha sul pubblico, che è il suo destinatario, un destinatario curioso e attento, ma disposto a sospendere la sua incredulità, pur di rimanere a bocca aperta dinanzi alla messa in scena dell'incredibile. Se questa è la reazione ottenuta, allora sì, l'*effetto* è *speciale*, altrimenti significa che qualcosa non ha funzionato e che produttore, regista e tecnici avranno certe istanze su cui riflettere, non ultimo un eventuale flop ai botteghini con conseguenti perdite economiche più o meno incidenti sul loro prestigio professionale.

Accostandoci al piano tecnico è opportuno fare un piccolo distinguo, con un occhio ai titoli di testa e di coda che tutti noi possiamo scorgere all'inizio e alla fine di un film. Nei crediti, infatti, viene evidenziata una differenza fra i responsabili degli effetti speciali e quelli degli effetti visivi.

Réjane Hamus-Vallée, critico francese che all'argomento ha dedicato un paio di volumi, suggerisce questa semplice distinzione: i primi sono quelli creati sul set, davanti alla cinepresa, i secondi sono realizzati e applicati in fase di postproduzione, a riprese terminate, ovvero quando si lavora in laboratorio sul girato.

Nel parlato comune dei non addetti ai lavori, però, è da riscontrare come anche questa minima separazione spesso cada, in favore di un utilizzo generico della definizione di effetto speciale.

Negli anni Ottanta effetti speciali ed effetti visivi assumono un ruolo chiave nell'economia del cinema mondiale. Attorno al pianeta Hollywood gravita la Industrial Light & Magic (d'ora in poi ILM), società che si occupa della realizzazione di questi "trucchi" per il cinema.

Il nucleo della ILM prende forma nel 1977, con i lavori per il primo *Guerre stellari* di George Lucas. Nel 1980, in occasione dei lavori per *L'Impero colpisce ancora*, il gruppo viene istituito ufficialmente dal regista e produttore statunitense. Lucas decide che è meglio non sciogliere la squadra che si è occupata degli effetti del film, intuendo il peso che l'impiego di questi avrebbe avuto nel cinema degli anni seguenti. Si tratta di una mossa intelligente e lungimirante; il buon George sa benissimo che con i primi due episodi della sua saga fantascientifico-fiabesca ha imposto un modello qualitativo con cui dovranno fare i conti tutti i produttori e i registi che vogliono lavorare sul fantastico.

Non a caso il critico Laurent Jullier segnala *Guerre stellari* come un vero e proprio spartiacque all'interno della cinematografia mondiale. Jullier parla della nascita del "film concerto", con cui si inaugura l'avvento del cinema post-moderno, mettendo in risalto con tale definizione il comparto audio della pellicola, rivoluzionario e importante tanto quanto quello visivo, se non di più.

Il film diviene un evento audiovisivo avvolgente in cui lo spettatore ama immergersi in un bagno sensoriale. Non si tratta più di film da *capire*, ma di film da *sentire*, con le proprie emozioni, con i propri sensi.

Per costruire questi imponenti *blockbuster*, l'Hollywood degli anni Ottanta avrebbe dovuto inseguire quanto fatto da Lucas, ma il produttore gioca d'anticipo: piuttosto che fare sviluppare una nutrita concorrenza diretta, sarà la sua società a mettersi al servizio di altri autori e a fare cassetta sui proventi dei nuovi film. Nasceranno celebri collaborazioni con grandi registi, come il lungo sodalizio con Steven Spielberg, che frutterà numerose pellicole di successo mondiale, quali i tre *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989), *E.T. l'extraterrestre* (1982) o *Jurassic Park* (1993). Dall'incontro con Robert Zemeckis nascerà, invece, la trilogia di *Ritorno al futuro* (1985, 1989, 1990), oggi vero e proprio oggetto di culto per milioni di appassionati.

Le vicende della ILM non possono che ricordarci nuovamente il volto bifronte della macchina cinematografica, arte e industria del consumo allo stesso tempo.

Una delle novità introdotte dalla ILM è l'uso non marginale degli animatroni all'interno dei film. Un animatrone è un pupazzo realizzato con tecniche che uniscono meccanica ed elettronica a talenti più tradizionali, come la scultura e la modellazione.

In realtà si tratta di un'innovazione proveniente dal... passato. La Disney, infatti, già nei primi anni Sessanta, aveva sviluppato diversi animatroni per il suo primo parco dei divertimenti tematico sito a Los Angeles. Si trattava di creazioni abbastanza semplici. I personaggi si limitavano a eseguire ripetutamente lo stesso movimento. È il concetto di base che la ILM sfrutta in modo vincente; l'animatrone dà la possibilità di eliminare il fattore "costume" dall'occhio dello spettatore.

Il collo allungato del piccolo E.T. dice chiaramente che è impossibile che ci sia qualcuno dentro il modello dell'alieno. Ciò, naturalmente, è vero solo in parte; in diverse scene del film omonimo viene utilizzato un costume indossato da alcuni nani reclutati per il compito. La testa è, però, sempre frutto dell'animatronica. Animatrone, quindi, non è sempre e solo il pupazzo completo di una qualche creatura, ma anche solo sue parti, che insieme all'ausilio di altre tecniche rendono il risultato credibile.

Un utilizzo rivoluzionario delle realizzazioni animatroniche si avrà in *Un lupo mannaro americano a Londra* (1981) di John Landis, nel quale, per mezzo di queste, viene messa in atto la lenta metamorfosi in lupo del protagonista, attraverso l'impiego di protesi elettro-meccaniche che imitano le deformazioni delle ossa e dei muscoli sotto la pelle. Si tratta di una sequenza ancora oggi assolutamente impressionante e realistica, a oltre 30 anni dall'uscita del film.

Per essa, Rick Baker, professionista già affermato, entrò a pieno diritto nell'alveo dei più importanti specialisti del genere.

Un'altra tecnica "speciale" molto impiegata nella cinematografia degli anni Ottanta, in particolare in molti film dell'orrore e di fantascienza, è la *go motion*, derivazione diretta della *stop motion*, in italiano denominata *animazione a passo uno*.

La *stop motion* è stata usata in modo avanzato già a partire dagli anni Trenta (*King Kong* di Merian C. Cooper, 1933). Il principio che ne è alla base, sulla carta, è molto semplice: si riprende in una serie di posizioni un oggetto inanimato che viene spostato manualmente di fotogramma in fotogramma, facendogli assumere progressivamente le pose necessarie a completare il movimento desiderato.

Negli anni Ottanta, il nascente impiego dei computer si unirà alle tecniche di animazione a passo uno, originando la *go motion*. Anche in questo caso, l'artefice dell'innovazione è un membro della ILM: Phil Tippet. Un celebre esempio lo si trova nella scena finale di *Terminator* (1984) di James Cameron, in cui lo scheletro metallico del cyborg è animato con questo procedimento.

Sebbene a partire dagli anni Novanta in quasi tutte le produzioni cinematografiche *stop motion* e *go motion* siano state sostituite dalla computer grafica a tre dimensioni, queste tecniche sono ancora utilizzate con successo. Lo dimostrano diversi prodotti televisivi e cinematografici destinati ai giovani (ma non solo), come la serie tv *Pingu*, il lungometraggio britannico *Galline in fuga* o alcuni degli ultimi film di Tim Burton, tutti basati sull'animazione di pupazzi di plastilina.

Anche nel mondo dei videoclip musicali l'animazione a passo uno di pupazzi di plastilina continua a essere applicata con entusiasmo, complice la possibilità di creare ambientazioni grottesche e suggestive; si vedano in proposito i videoclip della band statunitense Tool.

Negli ultimi anni del decennio Ottanta è già chiaro quale sarà la direzione che gli effetti speciali prenderanno nella decade successiva.

Chi ha incastrato Roger Rabbit (1988) di Robert Zemeckis mostra già un impiego significativo delle tecniche digitali, stessa cosa possiamo dire per *Abyss* (1989) di James Cameron.

Terminator 2 (1991), sempre di Cameron, segnerà una rivoluzione nel mondo degli effetti speciali, portando sul grande schermo un'immagine di sintesi realizzata alla perfezione: le trasformazioni "liquide" dell'androide T-1000. E qui, è il caso di dirlo, gli anni Ottanta finirono realmente.

Alle origini del cinema, i risultati dell'applicazione dei metodi fantasiosi e artigianali con cui gli artisti della pellicole portavano al pubblico le meraviglie

del possibile e dell'impossibile erano detti *trucchi*, proprio come le tecniche impiegate dagli illusionisti. Come questi ultimi, i tecnici che si occuparono dei primi effetti tendevano a mantenere il segreto sul loro mestiere, nel timore che la diffusione di informazioni specifiche eliminasse il fascino che suscitavano le loro fantastiche creazioni.

Oggi sappiamo che questo timore, proprio del prestigiatore, per gli effetti speciali ha poco motivo di esistere. Lo spettatore *vuole sapere*. La spiegazione di un effetto gratifica l'appassionato, rendendolo ancora più partecipe della grande magia del cinema. Egli diventa complice dei realizzatori, vuole condividere con loro un sapere che è tecnico e magico allo stesso tempo. Magico perché, a meno che non si possieda una conoscenza veramente specifica, sarà impossibile comprendere appieno i procedimenti mostrati, che, anche se svelati, continuano a mantenere un'aura di irraggiungibilità. L'introduzione sul mercato dei dvd a doppio strato e dei dischi blu-ray viene incontro a questa brama di sapere: documentari, backstage e speciali, faranno la felicità di coloro che vogliono soddisfare queste curiosità, portandoci a conoscenza delle meraviglie cinematografiche sperimentate nei dieci anni più colorati e controversi dello scorso secolo.

Giuseppe Aquanno



The background is a complex, abstract composition of paint splatters and washes. It features a central, large, dark black shape that resembles a silhouette or a blot. This black shape is surrounded by vibrant, translucent washes of pink and teal, which are further punctuated by numerous small, dark specks and larger, irregular splatters of the same colors. The overall effect is one of chaotic energy and layered texture.

[sic]

E la mafia sai fa male

E la mafia sai fa male

ovvero

Buscetta il piatto forte, tutto il resto è Contorno...

Sembra quasi esserci una corrispondenza fra il ruolo occupato nella società, in qualunque settore, da ognuno di noi e la successiva conservazione della memoria da parte dei posteri. È infatti perlomeno curioso che, per quanto attiene la storia della mafia siciliana negli anni Ottanta, in relazione al fenomeno del pentitismo il primo nome (e forse l'unico) che salti in mente a molti sia quello di Masino Buscetta mentre, al contrario, a pochi risulti conosciuto quello di Totuccio Contorno.

Facciamo un po' di chiarezza, però. La stranezza ha una prima spiegazione immediata. La caratura, lo spessore dei due personaggi sono diametralmente opposti: boss di alto livello il primo, semplice "soldato" di Cosa Nostra il secondo. Ma non si può negare l'uguale importanza di entrambi nell'ambito della storia della mafia e dell'antimafia. Perché l'apporto che i due personaggi in questione hanno fornito all'interno del Maxiprocesso di Palermo degli anni Ottanta è quantomeno simile. Buscetta passa alla storia – anche grazie a un celeberrimo libro-intervista di Marcelle Padovani a Giovanni Falcone – come colui il quale spiega ai giudici di Palermo l'organigramma di Cosa Nostra, le regole e le logiche, così differenti dalle "nostre" (ma è davvero così?), che vigevano al suo interno. Contorno invece, dal suo livello di osservazione, fornisce ai giudici il quadro dell'organizzazione criminale facendo nomi e cognomi di tanti affiliati che Buscetta, dalla sua prospettiva sudamericana, non può conoscere in maniera così completa. In quest'ottica, Contorno dunque ha un merito indiscutibile: quello di aver permesso ai magistrati della Procura di Palermo di arricchire la loro conoscenza del fenomeno mafioso e giungere a formulare un'accusa che, alla fine, ha retto ai tre gradi di giudizio della Giustizia italiana.

Alla luce di questo, la memoria di Contorno merita una considerazione che l'odierno sistema mediatico nazionale ancora oggi stenta a riconoscergli. Perché? Chi è Totuccio Contorno?

Salvatore Contorno, palermitano attivo nel ramo del commercio di bestiame, vive a Brancaccio, "quartiere ad alta densità mafiosa" – come si dice in questi casi – del capoluogo siciliano. Siamo nella periferia sud della città,

nella medesima area, per intenderci, in cui si troverà in seguito ad operare e verrà assassinato nel 1993 don Pino Puglisi.

L'ingresso in Cosa Nostra per Contorno risale al 1975. A nominarlo "uomo d'onore" ci pensa Stefano Bontade, capo della famiglia mafiosa di Santa Maria di Gesù a cui Contorno viene affiliato. Bontade è allora uno dei maggiori, se non il "numero 1", boss di Cosa Nostra. Ultimo discendente di una rilevante famiglia mafiosa, è un ricchissimo trafficante di droga. Ma non solo: è, infatti, anche in contatto con i massimi vertici politici e imprenditoriali siciliani, ben inserito negli ambienti massoni dell'isola e considerato, a buon diritto, da tutti un "pezzo da Novanta".

Contorno riesce ben presto, pur mantenendo il suo ruolo "umile" all'interno dell'organizzazione mafiosa, ad entrare nelle grazie di Bontade, maturando per lui una riconoscenza che si rivelerà inossidabile anche nei momenti più duri, che non tarderanno a venire.

I guai, infatti, cominciano per Contorno con lo scoppio delle ostilità dentro Cosa Nostra. Con quella che passerà alla storia come "Seconda guerra di mafia" e che porterà alla realizzazione di più di 600 delitti tra il 1981 e il 1983. Le dinamiche e gli esiti di quel conflitto sono ben noti. Una nuova alleanza trasversale alle famiglie mafiose siciliane, egemonizzata dai Corleonesi, porta all'eliminazione della fazione opposta, i cosiddetti "perdenti": ovvero i clan di Stefano Bontade, Totuccio Inzerillo, Buscetta e Badalamenti.

La storia di Contorno ha due estremi temporali importanti: il 1981 e il 1989. In questo breve arco di tempo, infatti, si consuma la sua parabola.

1981: quell'anno prende avvio la strategia d'attacco della fazione dei Corleonesi dentro Cosa Nostra. Le ostilità, già annunciate da precedenti episodi, si aprono definitivamente con la clamorosa eliminazione di Stefano Bontade a Palermo, il giorno del suo compleanno, il 23 aprile. Pochi giorni dopo, l'11 maggio tocca a Totuccio Inzerillo cadere sotto i colpi di kalashnikov. Con un'astuta strategia d'infiltrazione, i Corleonesi sono riusciti a tessere rapporti all'interno di ogni famiglia mafiosa siciliana tali da permettere loro di poter contare sull'appoggio di "traditori" al momento dello scoppio delle ostilità. E il "Giuda" – o forse sarebbe più corretto dire il "Caino" – nell'uccisione di Stefano Bontade è addirittura il fratello Giovanni.

In questo clima Contorno, fedelissimo di Stefano Bontade, si trova nella difficile condizione di uomo solitario, esposto alla vendetta dei nemici del suo capo ormai defunto. Ma Contorno, all'interno della guerra di mafia in corso, rappresenta un *unicum*. È condannato a morte, impotente, insieme a quello sparuto gruppo di fedeli a Bontade che non hanno voluto tradire il boss e la loro famiglia mafiosa.

Sono giorni concitati quelli dell'inizio dell'estate del 1981, per Contorno. Insieme ad altri cinque "superstiti", viene invitato ad una riunione da parte di un insospettabile: è una trappola e Contorno lo capisce. Solo lui, infatti, alla fine riesce a salvarsi da quell'agguato. Ma i guai chiaramente non sono finiti. Contorno non può sopravvivere. La carneficina dei corleonesi deve essere assoluta.

Il 25 giugno, mentre sta tornando in auto verso Brancaccio dopo essere stato a fare visita ai suoi anziani genitori, Contorno inizia a percepire segnali negativi. Davanti a lui una macchina con alla guida un mafioso di Ciaculli: Contorno lo sorpassa e lo riconosce. Affacciato alla finestra, un altro killer della medesima famiglia. E, ancora, più avanti altri due affiliati alla famiglia del boss Michele Greco. Tutti sono ovviamente lì per lui. Ogni dubbio viene dissipato quando, all'interno del gruppo, Contorno riconosce su una moto il killer più feroce di quella famiglia: Pino Greco, detto "Scarpuzzedda".

Greco si ferma davanti alla 127 di Contorno e inizia a scaricargli contro i colpi di un micidiale kalashnikov. È il suo proverbiale sangue freddo a salvare Totuccio. Che frena di botto e fa scendere dall'auto l'amichetto del figlio, di 11 anni, che sta tornando a casa con lui, mentre la moglie e il figlio viaggiano su un'altra vettura. Contorno impugna la sua pistola e inizia a rispondere al fuoco. Gran tiratore, riesce a colpire in pieno petto "Scarpuzzedda", che cade indietro. Contorno si dà alla fuga e qui inizia la sua "latitanza" da Cosa Nostra.

Un miracolato: questo è senza dubbio Totuccio Contorno. È riuscito ad evitare la furia omicida dei Corleonesi. Ma non ha molti margini d'azione. La polizia lo arresta da lì a poco a Roma, dove sta progettando un omicidio ai danni di Pippo Calò, colpevole di aver assecondato l'assassinio del suo capo. E qui inizia un'altra storia.

Nel corso della sua latitanza, Contorno ha fatto pervenire alla polizia informazioni riservate senza volere tuttavia rivelare la sua identità. A quel tempo, le sue dichiarazioni vengono usate sotto lo pseudonimo di "Fonte Prima Luce". Nel 1984, la svolta: inizia a collaborare con la Giustizia di Stato il "boss dei due mondi" Masino Buscetta. Contorno mantiene il più assoluto silenzio, credendo ad una bufala montata ad arte dalla polizia per farlo collaborare. Finché i giudici di Palermo non organizzano un segretissimo incontro tra i due, in cui il boss concede il permesso al soldato di iniziare a collaborare. Qui si consuma una scena molto teatrale. Contorno, riconosciuto Buscetta, si getta ai suoi piedi e gli bacia le mani. Buscetta replica dicendo "Cosa Nostra ormai è finita. Totuccio, puoi parlare!".

Iniziano a questo punto le rivelazioni di Contorno. Dopo quelle di Buscetta che hanno generato oltre 360 ordini di cattura, le sue portano ad altri 127 arresti. Una valanga per Cosa Nostra.



Si arriva così al Maxiprocesso. Ma – anche qui – mentre le vicende processuali e le deposizioni di Buscetta hanno avuto negli anni notevole fortuna mediatica, non altrettanto rilievo hanno avuto quelle di Contorno.¹

Davanti ai giudici di Palermo Contorno conferma le accuse. Ma ci tiene a precisare di non essere un infame: semmai, ad esserlo sono quanti si ritrovano adesso in carcere per le sue rivelazioni, perché – nella sua prospettiva – sono loro che avrebbero “ucciso” Cosa Nostra, rendendola non più un’organizzazione a difesa del debole e dell’indifeso, ma una “cosa personale”.²

1 <http://www.youtube.com/watch?v=-U5UvtWqW2c>.

2 In questo frangente, si colgono forse fra le righe le ragioni per cui a Totuccio Contorno, ai tempi della sua partecipazione a Cosa Nostra, fosse stato affibbiato l’epiteto di “Coriolano della

Il grande accusato di Totuccio Contorno è Michele Greco, boss di Ciaculli detto “il Papa”, capo senza carisma secondo i suoi accusatori. Alla guida della Commissione provinciale di Cosa Nostra (la famosa “Cupola”), Greco, fantoccio nelle mani di Riina, sarebbe stato incapace di frenare i piani di potere di quest’ultimo. Non a caso lo stesso Greco, in fase processuale, cerca in ogni modo di screditare la figura di Contorno, ma senza successo.³

Anche Contorno, purtroppo, è costretto al medesimo supplizio patito da Buscetta e successivamente, seppur in misura ridotta, da Francesco Marino Mannoia, altro importantissimo pentito di fine decennio. Numerosi esponenti della sua famiglia, estranei all’organizzazione mafiosa, vengono uccisi nella speranza di far rimangiare a Contorno le sue rivelazioni ai giudici di Palermo. Ma Contorno non cede. Non perché sia un eroe o cos’altro, ma semplicemente perché oramai non ha nulla da perdere. Sia ben chiaro: Contorno non si “pen-te”, come si usa dire in gergo. Al contrario, egli dimostra di rimanere fermamente ancorato ai valori mafiosi. Cosa che a più riprese fa trapelare, nemmeno tanto velatamente, nelle sue deposizioni nel corso del Maxiprocesso.

Ma la storia ha una sua evoluzione. Nel 1987 il primo grado di giudizio del Maxiprocesso dà ragione all’accusa: esiste un’organizzazione criminale di stampo mafioso in Sicilia, chiamata Cosa Nostra. Le rivelazioni dei pentiti hanno retto. A questo punto Contorno viene adoperato anche dagli Stati Uniti, per fornire la sua collaborazione all’interno dell’indagine “Pizza Connection”, in relazione al grande traffico di stupefacenti che, dalla Sicilia agli Usa, attraversa l’oceano. Ma, portata a termine anche questa collaborazione, gli americani lo scaricano, negandogli ogni protezione e ritirandogli il misero vitalizio riservato ai collaboratori di giustizia. Trovandosi in difficoltà, Contorno torna nell’ultimo posto in cui uno come lui, con la sua storia, dovrebbe tornare: a Palermo.

È il 1989: una serie di delitti sta insanguinando la zona provinciale a est di Palermo, il triangolo tra Bagheria, Casteldaccia e Altavilla. Sulle tracce di un parente di Contorno, Gaetano Grado, che non aveva abbandonato mai i propositi di vendetta contro i Corleonesi, i poliziotti della Squadra Mobile di Palermo arrestano quasi per caso, non senza imbarazzo, proprio il testimone del Maxiprocesso. E scoppiano le polemiche. Cosa ci fa uno come lui, libero di agire in Sicilia? Per conto di chi si trovava in quella zona “calda”? E fioccano anche le calunnie.

Floresta”. Chi era Coriolano della Floresta? È uno dei personaggi della saga de *I Beati Paoli* raccontati da Luigi Natoli, che operava all’interno di una società segreta finalizzata alla realizzazione della giustizia di fronte all’ingiustizia di Stato, in uno dei più famosi (e duri a morire, ancora oggi) *cliché* della mafia stessa.

³ <http://www.youtube.com/watch?v=4n4MQhx8SA8&feature=related>.

L'estate di quell'anno è tristemente nota come "l'estate del Corvo": lettere anonime girano all'interno della Procura di Palermo e – ciò che è peggio – finiscono sui giornali, accusando Falcone di aver dato "carta bianca" a Contorno per compiere le sue vendette personali in nome dello Stato. Visto che la Giustizia italiana – questa è l'accusa – non riesce a scovare i Corleonesi, un'altra, ben più efficace, "giustizia" avrebbe messo le cose a posto. È un'accusa infamante, oltre che assolutamente campata in aria.⁴

Interrogato sui motivi della sua presenza in quelle zone, Contorno rivela ben presto l'arcano: è lì perché, abbandonato dalle autorità americane, non ha più di che vivere e quindi è tornato dall'unico parente che, secondo lui, avrebbe potuto aiutarlo. Ma non ne ha avuto il tempo.

La vicenda di Contorno si chiude con questo fallimento. Ai giudici, laconico, Contorno afferma che lo Stato lo ha abbandonato: "Ho collaborato e non è servito a niente. Non voglio più collaborare con lo Stato, da questo momento non vado più né avanti né indietro".

Qua si conclude la sua storia. La Storia della mafia e della sua azione di contrasto da parte dello Stato, certamente, è andata avanti. Di lì a pochi anni, con la fine del Maxiprocesso e le uccisioni di Falcone e Borsellino (1992). Con l'arresto di Riina e la fine della politica stragista dei Corleonesi (1993).

Perché soffermarci allora sulla storia di Contorno? Forse per provare a ragionare sulle dinamiche attraverso cui passano alla Storia alcune figure a scapito di altre (e non in virtù di un misterioso "piano del destino", bensì per arcane – quelle sì – logiche di costruzione della memoria di una nazione, attuate soprattutto per la mediazione degli organi di informazione e della classe intellettuale del Paese). Poi, per ricordare velocemente le amarezze passate in vita da Giovanni Falcone, il quale da vent'anni a questa parte, ovvero dal momento della sua tremenda uccisione a Capaci, viene venerato "a destra e sinistra", in netto contrasto con ciò che avvenne nel corso della sua vita. E, per ultimo, se non pare eccessivo, per invitare a considerare perlomeno la complessità dell'istituto del "pentitismo", in termini giuridici e politici.

E, alla luce di quello che abbiamo appena raccontato, la cosa appare di lalissiana evidenza.

Giuseppe Enrico Di Trapani

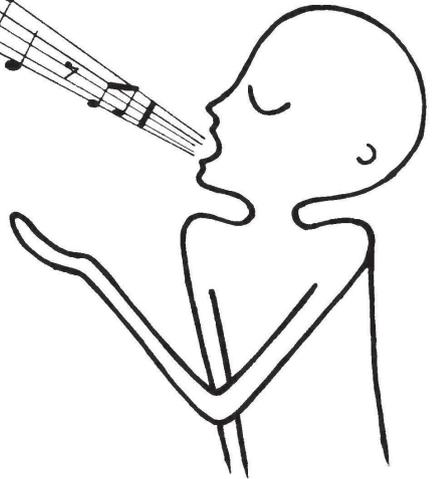
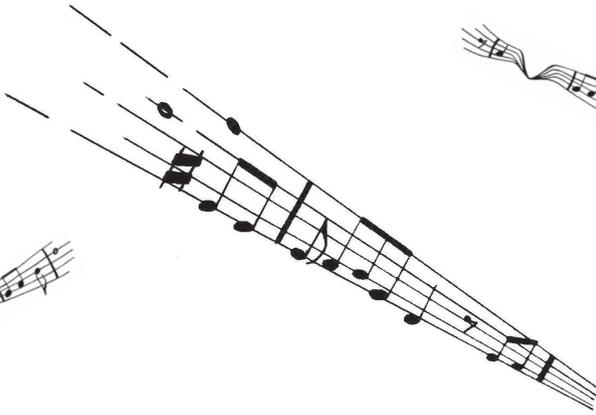
⁴ Ma questo non è l'unico pessimo esempio dato dallo Stato e dalla società italiana nel corso di quell'estate. Agli inizi della stagione più calda dell'anno, infatti, sempre Falcone è vittima di un fallito attentato nella sua villa al mare, all'Addaura. Un borsone contenente candelotti di esplosivo è stato abbandonato sugli scogli dinanzi alla residenza del giudice. La bomba è avvistata per tempo e rimane, fortunatamente, inesplosa. Anche lì, si inizia a dire che, "dal momento che la mafia, se si pone un obiettivo, non lo fallisce mai", evidentemente Falcone quell'attentato se lo deve essere fatto da solo: per protagonismo, per fare carriera o per chissà quale altro personale tornaconto.



La voce vola

ovvero Mehr licht!

Bagliori di un genio in cerca di luce



Anni *Ottanta*, un trentennio appena! Tempo di vagiti per i trentenni di oggi, tempi il cui perdurante ricordo dei ventenni-trentenni di allora ne offusca la identificazione come “coscienza del passato”; a ragione presentati come groviglio di *confuse* situazioni storiche, sociali, nonché politico-economiche, ma anche artistiche e musicali; e l’enucleazione degli oggetti sonori potrebbe da sola bastare a dare un tracciato di tutti gli altri fenomeni. La sintesi di tutte le riflessioni a riguardo potrebbe consistere nel rovesciamento di prospettiva

che alla fine del XX secolo investe i due percorsi tradizionalmente antagonisti, cioè quello della *musica colta* e quello della *musica popolare*. Agli inizi del Novecento si andava progressivamente affermando una sempre più marcata distinzione fra le due: l'una tendente sempre più ad un elitarismo di autoaffermazione avanguardista, l'altra sempre più diffusa e ancorata a quegli stessi stilemi (come la tonalità e il suo sistema), da cui si staccavano le avanguardie; ma, nella seconda metà del secolo, si assiste a un fenomeno inverso, ossia ad un riavvicinamento dei due percorsi, dovuto principalmente a due fattori: l'utilizzo dei mezzi elettronici e la globalizzazione dei mezzi di diffusione; gli uni e gli altri investono entrambi i settori e ne favoriscono le contaminazioni che, unitamente alla produzione e diffusione delle musiche di etnie sostanzialmente diverse dalle dominanti europea e americana (sudamericana, orientale, medio-orientale), hanno fatto sì che la comunicazione e l'espressione di/e attraverso la musica assumesse dei connotati universali mai conosciuti prima. Ciò implica la relativizzazione assoluta del giudizio di valore: infatti, se agli inizi del secolo il concetto di "buona musica", afferiva alla tradizione classica, e quello di "cattiva musica", secondo l'adorniano concetto di «regresso dell'ascolto», indicava invece la musica pop confezionata per un pubblico musicalmente ignorante, soprattutto nell'ultimo ventennio l'attribuzione del giudizio di buona o cattiva riguarderà entrambe le produzioni e si baserà sul consumo personale, spesso anche casalingo, o comunque su un consenso piuttosto di tipo commerciale anziché critico del prodotto musicale divenuto *merce di consumo*; e ciò indipendentemente dalla tipologia (colta, pop, alta o bassa) di appartenenza. Se i risultati tecnologici più importanti del XX secolo avevano rivoluzionato il modo di intendere e di ascoltare la musica, la nascita della computer-music ne sintetizzava, in un'unica e sorprendente dimensione, i tre aspetti fondamentali, ossia la *registrazione*, la *trasmissione in diretta e a grandi distanze* e la *produzione elettrica ed elettronica del suono*. Gli anni Ottanta sono l'epoca del pc, con cui si possono realizzare in tempo reale simulazioni strumentali (strumenti virtuali), interazioni fra registrazioni ed esecuzioni dal vivo con strumenti tradizionali, campionamento timbrico e spazializzazione dei suoni. In sostanza il romantico, magico, interiore mondo dei suoni, si è trasformato nel complesso, affascinante, dinamico mondo del *fenomeno sonoro*, da osservare e studiare scientificamente, sì da poterne possedere e manipolare l'essenza fisica. Tutto questo riguarda tutta la produzione musicale senza alcuna distinzione o caratterizzazione tipologica, anche se, è doveroso considerare che la musica pop vive di riflesso, essendosi appropriata di tutte le tecnologie innovative sperimentate, a partire dagli anni Cinquanta, negli studi di fonologia europei (primi fra tutti Parigi e



Colonia, e più tardi Milano e Torino), dove operavano musicisti provenienti dalla Scuola di Darmstadt (Boulez, Varèse, Messiaen, Nono, Berio Ligeti ecc) che, organizzati sotto il nome generico di neo-avanguardie, insieme a fisici e ingegneri (Schaeffer, Moles, Xenakis ecc.), sperimentavano le possibilità di manipolazione di tutti i parametri del suono, per cui da ora in poi (anni Cinquanta-Sessanta) il musicista non si limiterà a comporre soltanto *con i suoni* ma comporrà *i suoni*.



Già alla fine degli anni Settanta però «la musica elettronica, in un certo senso non esiste più perché è dappertutto e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni [...]»;¹ nel 1983 sarà creato il protocollo di comunicazione numerica del computer, MIDI (Musical Instrument Digital Interface) e mentre si affacciano i primi esperimenti sui programmi di video scrittura musicale, nella seconda metà degli anni Ottanta, il *Compact-Disc*, sostituirà definitivamente l'LP di vinile. Insomma dalla fine degli anni Settanta inizia un processo inarrestabile di industrializzazione della musica che entra a tutti gli effetti a far parte della categoria dei beni di consumo.

In aperta antitesi contro questa tendenza si pone il pensiero etico-esistenziale (meglio dire il donchisciottismo) di alcuni compositori fra i quali il palermitano Federico Incardona. Morto a 48 anni il 29 marzo del 2006 stroncato da un cancro alla gola, forse avrebbe avuto ancora tanto da fare, da sperimentare, da creare; una vita intensa vissuta nell'ottica di una grande fede, quella di una ricerca delle verità esistenziali attraverso il pensiero musicale. Fu una delle figure più rappresentative del panorama siciliano post-avanguardista e, insieme al più famoso contemporaneo Salvatore Sciarrino, sicuramente oggi una delle più importanti di quello internazionale. Sulla sua figura si sono recentemente accesi i riflettori di un convegno (3-14 dicembre 2011), dal titolo *Bagliori del melos estremo. Sintesi e momento critico delle indagini in corso e rilancio per ulteriori sviluppi della ricerca*, i cui atti sono stati raccolti in un omonimo libro. Questo breve intervento vuole porsi proprio sul piano del «rilancio per ulteriori sviluppi di una ricerca», che avrà ancora molto da scoprire, necessariamente attingendo al momento attuale, dalla ultima fonte attendibile e fascinosa a un tempo dettata dall'amore e dalla esperienza di chi ne fu testimone.

Federico era figlio di Nunzio, professore di Filosofia Teoretica all'Università di Palermo di cui ricordo la figura nobile, aristocratica, dallo sguardo celeste sempre rivolto verso l'alto e il pensiero spesso astruso da cui però scaturivano assiomi e intuizioni geniali. Anche Federico era intriso di filosofia, ma in lui il pensiero paterno

1 L. Berio, *Prefazione*, in *La musica Elettronica*, Feltrinelli, Milano 1976.

risolveva le sue tensioni nel pensiero musicale; per lui la musica era «pensiero in suoni [...] eros e insieme logos [...] suprema poesia, anzi addirittura filosofia».²

Per la musica colta la stagione della nuova musica si era virtualmente conclusa con gli anni Settanta. La neo-avanguardia generava un *post* caotico di indirizzi non meglio identificabili che dal prefisso *post* (avanguardia) o *neo* (espressionismo, primitivismo, folklorismo ecc.), con un punto in comune: la coscienza della necessità di “ripensare la musica” rielaborandone le condizioni e rigenerandone l’ascolto.

La Sicilia, e Palermo in particolare, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, si delineavano come un fervido cantiere in cui la sperimentazione compositiva e la ricerca musicologica andavano di pari passo, sostenuti dall’entusiasmo di alcuni musicisti e musicologi come Angelo Faja, Roberto Pagano, allora direttore artistico dell’Orchestra Sinfonica Siciliana e Paolo Emilio Carapezza, direttore dell’Istituto di Storia della Musica dell’Università di Palermo (oggi Dipartimento Fieri Aglaia della stessa Università), grande amico, amorevole maestro e padre spirituale del nostro compositore. Qui, oltre a Federico, si formavano alcuni fra i maggiori compositori contemporanei come il già citato Salvatore Sciarrino (Palermo 1947), di poco più anziano, e, più tardi, Giovanni Damiani ed Emanuele Casale. Il legame di Federico Incardona con le avanguardie postbelliche si manifesta nella dimensione spaziale del costruito sonoro, mentre in lui qualcuno ha voluto intravedere una «poetica di tipo Visionario della nuova musica» (Alessandro Mastropiero). Così lo descrive Piero Violante: «Bellissimo, con i suoi grandi occhi celesti, Incardona era un seduttore e credo che dovesse essere particolarmente destabilizzante per i suoi coetanei borghesi e per i giovani “lumpen”, che andava pescando ovunque mostrandosi con loro generosissimo [...]».³ Un genio *maudit* e borderline, ma anche alquanto burlone, che fu uno straordinario autodidatta; il suo stile personalissimo, subiva le influenze stilistiche dei compositori Silvano Bussotti, (*Due Voci*), Franco Evangelisti, (che aveva sempre inseguito «il bagliore inaudito del suono depurato da ogni edonismo»)⁴ quelle del veneziano Luigi Nono e de contemporanei Camillo Togni e Giacinto Scelsi; ma riflette anche una sintesi di varie influenze del passato, soprattutto di quelle madrigalistiche rinascimentali, e della polifonia rinascimentale siciliana (Pietro Vinci e Antonio il Verso), in cui si innesta un *melos* spiritualmente erede delle istanze del dolore del pensiero musicale tardo romantico di Mahler, in cui il canto trasfigurato si stacca dalla sua propria connotazione per esprimere il dolore universale. (*Mehr Licht!* I-1986 e II-1989). La ricerca della strumentalità della voce, sulla strada

2 P.E. Carapezza, *Autodidatta, discepolo e maestro*, in *Federico Incardona. Bagliori del Melos estremo*, Duepunti edizioni, Palermo 2012.

3 P. Violante, *Della marginalità attiva*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 146

4 F. Incardona, *Oltre i confini della musica*, in «L’Ora», 6 marzo 1980.

tracciata da Luigi Nono, partiva dall'estetica espressionista (Schoenberg, ma anche Kandinskij, Munch) in cui la musica non necessita di un contenuto verbale, ma è in grado di trasporre il dramma



dal piano verbale a quello sonoro, potendo così eludere la necessità di un testo: in sostanza la voce umana viene trattata al pari di uno strumento, esattamente al contrario di quanto era successo nel periodo rinascimentale in cui era invece lo strumento ad essere plasmato sul modello della voce umana – gli archi, ad esempio, nascevano dalla emulazione del quartetto vocale classico: dal soprano il violino, dal contralto la viola, dal tenore-baritono il violoncello, dal basso il contrabbasso. La strumentalità della voce e del timbro vocale, nella ricerca di Incardona, non procede, sulla falsariga dei predecessori come Berio ed Evangelisti, «dall'analisi della dimensione acustica dei fonemi», ma in lui «la voce perde il suo rilievo timbrico per fondersi ai fiati, agli archi [...], creando l'effetto di una unità sonora indistinta».⁵ Ad esempio, in *Postludio alle notti* il soprano, inglobato all'interno di un *continuum* di fasce sonore «perde il rilievo timbrico dell'enunciazione di un testo [...] così da fondersi agli strumenti e contribuire alle modulazioni sonore dell'insieme».⁶ Il *Postludio* veniva eseguito in prima assoluta il 16 ottobre 1988 al teatro Golden di Palermo dall'Orchestra Sinfonica Siciliana con la quale più di un decennio prima lo stesso compositore aveva debuttato con la sua prima opera, *Mit hochster Gewalt*, al teatro Politeama.

Nel contempo Federico era animato da «una visione etica e politica dell'arte intesa come strumento di liberazione e di crescita collettiva»⁷ e si pose quale continuatore delle Settimane Internazionali di Nuova Musica che ebbero come centro oltre a Palermo anche Gibellina. Con il sindaco Ludovico Corrao e la Fondazione Orestyadi, Gibellina si apriva ufficialmente, oltre alle arti figurative e al teatro, anche alla musica contemporanea. Il 28 Maggio 1987, dopo una conferenza stampa, venivano eseguiti 4 lavori di Federico Incardona fra i quali il summenzionato *Mehr Licht!*.

Gibellina Nuova che già si era aperta alle esperienze più disparate sotto lo sguardo illuminato e attento di Ludovico Corrao, si apriva anche alla promozione delle giovani leve siciliane: accanto a Federico, Toni Geraci, Francesco La Licata e gli esordienti Marco Betta, Giovanni Sollima, Giovanni Damiani e

5 M. Ramazzotti, *La lontananza di L. Nono e F. Incardona*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 87.

6 *Ibidem*, p. 91.

7 P. Misuraca, *F.I., Lo Zephir Ensemble ei concerti di Nuova Musica a Palermo*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 99.

Armando Gagliano di poco più
mente, sotto la direzione dello
Palermo un gruppo strumentale
un decennio a seguire, lo *Zephir*



teatro Golden per la Stagione degli Amici della Musica, con il sotteso intento di riallacciarsi al Gruppo Universitario, che nel 1968 aveva dato vita alle "Settimane internazionali di Nuova Musica". Con il *I Colloquio internazionale di musica contemporanea* (30 Giugno-2 luglio 1989), organizzato proprio a Gibellina e la collaborazione pratica dei musicisti dello *Zephir*, Incardona propone un programma radicale in aperta opposizione alle tendenze allora dominanti attraverso «le strade possibili, ormai sentieri del suono liberato».⁸

Intanto, nella raccolta *Corpus di musiche popolari siciliane* di Favara e Tiby trova altra linfa vitale per la sua ispirazione; organizza in collaborazione con il Teatro Massimo di Palermo la manifestazione *Quattro momenti Musicali in Sicilia 1988* (proprio il 1988 è forse l'anno di maggiore attività e dinamismo, con il musicista impegnato anche socialmente). Già in *Ognuno accanto alla sua notte* (1985) aveva utilizzato temi tratti dal Canto dei Zolfai, la *sulfarisca*, che trova analogie con quello della *viddanisca* conosciuto nelle campagne vicino a Lercara. «Tra le motivazioni ideologiche che legano Incardona alla tradizione siciliana è il fascino per il dolore, un elemento necessario per la sua poetica».⁹

Alla domanda di Davide Gambino sul perché un compositore della musica colta si avvicini alla musica popolare siciliana la risposta di Incardona è inequivocabile «Penso che sia l'avanguardia sia la musica popolare si oppongano alla società organizzata massificante [...]. Entrambe costringono



l'individuo ad uscire dagli aggregati belanti che la sociologia a buon mercato chiama pubblico [...] e a fare i conti con quell'organo minacciato di atrofia che si chiama cervello [...]. Nella musica popolare siciliana ritrovo una associazione costante e inestricabile di eros e melanconia [...], una coscienza profonda della non realizzabilità del desiderio stesso».¹⁰ Tornando allora a *Mehr Licht!* (la prima stesura dell'opera risale al 1986, la seconda definitiva è del 1989), in essa si esprime il ritrovamento dell'eros al negativo della musica popolare sicula: il lamento funebre della madre per il figlio amante, della poesia di Kavafis, *La forca*, ricalca il lamento di una antica trenodia siciliana, la *Razioni di San Stanislau*, una melodia tristissima «così dolorosa nei suoi melismi singhiozzanti che le popolane di Palermo la chiamano: "turrurusa": il canto

8 Cit. di F. Incardona tratta da P. Misuraca, *F.I., lo Zephir ensemble e i concerti di nuova musica*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 106.

9 D. Gambino, *L'ispirazione folklorica*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 185.

10 *Ibidem*.



che atterrisce». ¹¹ *Mehr Licht!; più luce!* è il grido di morte del poeta Goethe, grande icona di Incardona: forse ci piace pensare metaforicamente al grido oltre tombale di Federico che non si mise mai in vendita, non si lasciò mai comprare. Non condivise mai nessuna fetta di quella torta in qualche modo legata o collegata alle mode o «ai poteri direzionali e discrezionali tali da trarre alcuni musicisti alla luce, condannandone altri all’oblio [...]. Sforò negli ultimi anni l’indigenza, in conformità fin nei minimi dettagli, al copione dell’artista di fatto emarginato per scelte fatte o più spesso subite». ¹² Sta di fatto che la sua promettente carriera, dopo gli anni Ottanta subisce una profonda trasformazione che si aggancia ad un “silenzio intenzionato”, frutto di un disagio esistenziale profondo. Orgogliosamente e tenacemente autodidatta, non avrà mai un incarico di insegnamento in un conservatorio ma rimarrà emarginato anche da qualsiasi funzione pubblica, non essendoci alcun presupposto politico (erano i tempi in cui a Palermo, come nel resto del paese, tutti i campanelli suonavano DC). Sua grande e ragionevole, nonché tutt’ora profetica, preoccupazione, era la sempre maggiore aggressività dell’industria culturale da cui la musica rischiava di venire inghiottita. Vittima della intuizione adorniana sulla merce- musica divenuta feticcio, nonostante la successiva produzione, (*Iska II, Ho chiesto alla polvere, Aubade après le rien* ecc.), l’attività di organizzatore di incontri e festival e un momentaneo riemergere, il 20 Maggio del 2000 al Teatro Politeama, con la prima esecuzione assoluta di *Per fretum febris*, prodotta su commissione dell’amico Marco Betta – allora direttore artistico del Teatro Massimo, da poco riaperto – ... nonostante tutto *Mehr Licht!, più luce!* sembra significare una richiesta di giustizia, il riflettore che tragga dall’oblio al di là di qualsiasi giudizio estetico, o peggio ancora etico! Una finestra spalancata sul buio di un incolpevole/colpevole(?) silenzio che rischia di inghiottire quanti (chissà quanti!) potrebbero dividerne la sorte.

«La musica è legge del dolore portato alla sua più radicale esaustività: come l’aquilone da mani tranquille lanciato nei cieli indica Altro, quella circoscrive lo spazio di ciò che dovrebbe essere: indicandolo salva il mondo che indifferente si dondola nello spazio e restituisce agli esseri e alle cose il loro splendore offuscato dalla stanchezza». ¹³

Pierina Cangemi



¹¹ *Ibidem*, p. 191.

¹² G. Guanti, *L’anomalia selvaggia di F.I.*, in Bagliori pp. 36-37.

¹³ F. Incardona, lettera del 30 novembre 1994 a P.E. Carapezza, cit. in Carapezza, *Autodidatta, discepolo e maestro*, p. 26.



Lo so io solo

*Lo so io solo**

ovvero

*tra edonismo e neo-decadentismo. La “belle epoque” degli '80
raccontata da Ivo Germano e Paolo Morando*

Tra contestazione e riflusso, col cambio del numero - da 79 a 80 - cambia un mondo. A colori o forse no, peggiore o forse no. La contraddizione è in seno al periodo e anche alle interpretazioni che ne vengono fatte a posteriori. Lo dimostra quanto segue: Ivo Germano e Paolo Morando sono un pò due facce della stessa medaglia, di quegli anni Ottanta indefiniti e indefinibili. Il loro confronto, probabilmente, offre una visione del periodo nel suo insieme. il che la dice lunga sul contesto: bisogna sommare due opposizioni per provare a capirci qualcosa.

a cura di *Giovanni Tarantino*

Ivo Stefano Germano, sociologo, si occupa delle strutture simboliche e degli immaginari complessi dello sport, dei comportamenti e delle culture giovanili, di nuovi media. Insegna Sociologia del giornalismo e Giornalismo sportivo all'Università del Molise-Campobasso; è docente di Sociologia della famiglia presso la Pontificia Università Gregoriana. Per mestiere osservatore dei fenomeni sociali, non ha mai resistito alla tentazione maledetta di occuparsi solo di cose inutili. Ciò nonostante è autore di libri di cultura materiale, ha collaborato alla realizzazione di *Tribuna Stampa* insieme a Italo Cucci, e ha scritto *Il Vilaggio Glocale* (SEAM 1999) e *Barbie: il fascino irresistibile di una bambola leggendaria* (Castelvecchi 2000), oltre che, di prossima uscita, una monografia sullo sport.

Va subito chiarita una cosa. Bisogna fare differenza su come tutto un periodo sia stato percepito in Italia e come nel resto del mondo. L'inizio degli anni Ottanta per me può essere sintetizzato in tre date, tre momenti precisi. Nel 1980 Ted Turner fonda la CNN; iniziano le trasmissioni sperimentali di quella che sarebbe diventata Mtv; in Italia esce il disco *Up patriots to arms* di Franco Battiato. La tecnologia e

* Questa rubrica accoglie gli articoli inediti di due personaggi che hanno affrontato, ciascuno secondo il proprio orientamento, un tema scelto dalla redazione (indicato nel sottotitolo).

la televisione in poco tempo mettono in ordine, o in disordine a seconda dei punti di vista, il mondo e finisce il tempo delle ideologie. Questo passaggio è spiegato bene in una lettura illuminante per quel periodo, *La condizione postmoderna* di Jean François Lyotard, uscito nel 1979 in Francia e nel 1981 in Italia. Ancora più importante è il sottotitolo di quel libro, *Un rapporto sul sapere*.

Up patriots, canzone e disco, è una chiamata alle armi. Ma per cosa? Per combattere cosa? Tutto quello che, evidentemente, c'era stato fino allora, quello che c'era stato prima. Gli anni Settanta. E quindi la violenza, gli scontri ideologici, le vittime, il "partito-chiesa", la figura dell'intellettuale organico e la fine di Aldo Moro. Il corpo di Moro nella Renault è il viaggio al termine della notte.

Io nel 1980 avevo 14 anni e nulla a che spartire con uno di 18, men che meno con uno di 25, perché questi, più grandi di me di qualche anno, erano ancora figli del loro tempo, ma secondo me fuori dal tempo. Non ascoltavano i Ramones, ma ancora i cantautori e nenie politico-ideologiche. Erano altro da me, non erano a colori. Non riconoscevano le cose che riconoscevo io, non avrebbero mai indossato, come me, un paio di scarpe All Star. Io sono stato un quattordicenne del mio tempo, ho seguito un tragitto. Alcune date sono particolarmente significative: il 12 maggio 1981, incuriosito, mi imbatto nella visione di una nuova trasmissione di Rai Uno, *Mister Fantasy* di Carlo Massarini. Il massimo della grafica, della musica, del costume. Ricordo Mario Luzzato Fegitz in studio che intervistava De André. Ma il mio vero, indelebile, ingresso negli anni Ottanta, segnato da un caldo da Vietnam, avviene il 2 luglio del 1982. Alla Fiera di Bologna arrivano i Police in concerto: è il mio ingresso ufficiale nel decennio. Anzi, dico di più: gli anni Ottanta, per me, potevano finire lì, avevano già dato. Penso a *Message in a bottle*. Insieme ai Simple Minds, i Police sono la summa del periodo. Altro che Duran Duran e Spandau Ballet, quelli sono più roba da *Cioè*, da ragazzini, da compagne di classe in tuta.

Quella musica, quella dei Police, diceva basta ai messaggi – già dal titolo della canzone menzionata – sì alle sonorità, a quello che venne battezzato come *raggae'n roll*. C'era un misto di Bob Marley, per me un Sebastian Bach moderno, il punk. I Police, come altri, inventano il genere prima della musica. Loro provenivano dal punk, ma divennero i Police. Come loro altre band, connotabili come sé stesse, con un sound unico e al tempo stesso figlio del contesto Eighties, tipo U2 o Talking Heads. Un'altra cosa va fatta notare: i Police non erano biondi, eccetto Sting. Si sono fatti i capelli biondi, per via di una pubblicità. Emergeva, quindi, in quei primi anni Ottanta, l'idea di immagine, di bellezza.

Un'altra istantanea di quel periodo è il concerto di Franco Battiato che cantava sul tappeto. Nei suoi testi era netta la repulsione nei confronti degli anni Settanta, canzoni in cui si parla dei discorsi di Khomeini ascoltati per radio dai tassisti di Tehran. Mi fanno pensare agli interventi di Michel Foucault che su *La Repubblica* pubblicava i suoi reportage dall'Iran, sostenendo di avere final-

mente trovato la rivoluzione che inseguiva da anni. E poi *La voce del padrone*, altro disco emblematico di quel periodo. Alla maniera di Heidegger Battiato ci diceva che i tempi stavano cambiando, e qualcuno «si mette gli occhiali da sole per avere più carisma e sintomatico mistero». Infatti erano gli anni di Persol, dey Ray Ban: si stava sempre con gli occhiali da sole, anche quando pioveva. La sintesi massima di quel periodo è che si trattava di anni leggeri.

Bisogna precisare una cosa. Parlare di anni leggeri, tuttavia, non deve fare ricadere nel falso mito del riflusso. Se ripenso a quegli anni io non penso certo al riflusso. Io avevo 14 anni nell'80. Che tipo di riflusso potevo avere? Mica avevo esperienze politiche nei Settanta dalle quali dovere fuggire. Caso mai percepivo dei cambiamenti dalla radio. Mi piaceva molto seguire i giornali radio relativamente a quanto dicevano sui convegni. Su cosa accadeva, sulle posizioni dei cosiddetti maitre a penser. Iniziavano i tg, ma non più intesi come bollettino di guerra, stile decennio precedente. L'aria era veramente cambiata, per capirlo bastava ascoltare la radio.

Il riflusso è generato dalle ideologie, penso anch'io sia cominciato veramente intorno al '78/79, ma non tiene conto di alcune cose, di alcuni oggetti. Passi tutto, passi che quelli della generazione precedente non avrebbero mai indossato certi vestiti, o ascoltato certa musica, ma non posso trascurare il fatto che snobbavano il walkman. Il walkman. Come potevano non usare il walkman? Ci ho passato ore prima delle interrogazioni con quelle cuffie giganti, la riproduzione fedele, lo scatto dei tasti, le cassette dei Police dentro. Il Sony walkman nero e marrone. Poi c'erano le imitazioni, gli Inno-Hit.

Certo, c'era anche la politica. Io sono cresciuto in una famiglia in cui mio padre era stato schierato dalla parte sbagliata – non dico degli sconfitti – in una città di provincia, e ho elaborato uno schema che oggi, che ho anni 46, dico anticonformista. Ai tempi non avevo alcuna cognizione di anticonformismo. Non avevo ancora letto Céline, ero figlio di Dumas e di declinazioni troppo letterarie. Grazie alla presenza della plastica, dei colori, aria nuova giunse anche in politica. C'era un'offerta vasta, pur con rigide limitazioni burocratiche a rischio frammentazione, come poi avremmo avuto modo di vedere. C'erano i liberali, i socialdemocratici, i Verdi arcobaleno, i Verdi sole che ride, la Democrazia cristiana, il Psi, eccetera, ma c'era soprattutto l'individuo. Il cambiamento stava tutto lì. Ancora oggi, secondo me, si gira intorno a certe deduzioni craxiane, relative a un articolo di Bettino pubblicato su «L'Avanti!», in cui parlava di grande riforma. Ci torniamo su ogni volta che si parli di bicameralismo. Nello stesso tempo non mi accorgevo della cosiddetta rivoluzione regaliana, né mi interessava del modello yuppies, la società incrementale. Il giovane Ivo stava contro la Thatcher, con i minatori inglesi cui capivo le ragioni tramite la musica. Ero un testimone inconsapevole degli eventi, non ideologico.

C'erano degli eventi rituali e magici, tipo il sabato pomeriggio. Si usciva da casa alle 14,30, ci si vedeva, si andavano a comprare i 33 giri, poi si andava in casa di qualcuno e, in stanza, si ascoltavano i dischi. Ogni stanza era caratterizzata dai poster. Ne circolavano molti: io ne avevo uno della Fortitudo Bologna che aveva vinto il campionato di A2, i Police con la copertina di *Reggatta de blanc*, poster preso dalle pagine centrali di «Ciao 2001» – rivista fondamentale diretta da Peppe Caporale –, il Torino scudettato e non, e niente di politico. La politica andava tenuta fuori dalla stanza. Non ero d'accordo con quelli che dicevano che il privato è politico. Loro lo dicevano, ma io pensavo a *Wild boys*. E canticchiavo i *Culture club* sotto la doccia.

Dagli anni Novanta in poi c'è stata l'implosione di un certo modello di narcisismo che ancora non era prevalente negli Ottanta. Era molto sentita l'idea di futuro. Io pensavo al 2000 veramente come *Spazio 1999*, pensavo all'uomo sulla luna. C'era una grande voglia di futuro, ben espressa a partire dall'urlo di Tardelli.

Nell'82 mio padre era inviato ai Mondiali di Spagna, mi parlava delle imprese di Bearzot come di un nuovo Garibaldi. Ricordo la giacca Ellesse con le righe. I nostri veri fratelli erano Tardelli e Lou Reed. E poi i Righeira. Michael e Johnson, *Vamos a la playa*, *L'estate sta finendo*, *No tengo dinero*. Quelli facevano politica senza dirtelo.

Il muro stava cadendo, ma a me lo diceva Garbo, una specie di Bowie italiana, un Brian Eno riveduto e corretto, che cantava *A Berlino va bene*, anche lui lanciato da *Mister Fantasy*. E poi c'era l'immenso Claudio Cecchetto, uno che ha lanciato Fiorello e gli 883, trasposizione degli anni Ottanta nei Novanta. Cecchetto, Fiorello erano il prototipo di quei giovani più grandi che c'erano quando uscivo da basket e vedevo che ridevano, altro che pesantezza anni Settanta.

In quegli anni Bettino Craxi andava a Cipro, dove si svolgeva l'internazionale dei paesi non allineati. C'erano monsignor Ilario Cappucci, un prete ortodosso che dava armi all'Olp, Saddam Hussein, Tito, il premier della Finlandia. A me sembrava *Giochi senza frontiere*. Craxi ci andava con la sahariana. Benedetto detto Bettino fu una grande novità per me 16/17enne. La modernizzazione.

Poi c'erano i fumetti. Partiamo dal locale. Scozzari/Pazienza. Zanardi: Pazienza, va detto, è stato un genio della pittura prestato al fumetto. Diciamo che i suoi fumetti, Zanardi in primis, erano per me l'anello di congiunzione con i "grigi", quelli di poco più grandi legati alle esperienze politiche e movimentista che erano, in qualche misura, le stesse di Andrea. Hugo Pratt, un eroe socialista e cuore garibaldino. Penso anche alla rivista «Corto Maltese». C'era anche «Orient express». E la pubblicità, elemento peculiare degli anni Ottanta tanto quanto la musica.

Penso a certe pubblicità tipo quella dei jeans Levis 501.

Altro elemento caratteristico degli anni Ottanta fu Renzo Arbore, con la sua capacità di fare riscoprire gli anni Sessanta, che furono anni felici per l'Italia. Le pubblicità degli anni Ottanta citavano ambienti dei Cinquanta e Sessanta,

c'era la ricerca di linguaggi unificanti, e gli elementi di unità erano pubblicità-musica-sport. Lo sport sarebbe diventato egemonico nel decennio successivo. Gli anni Ottanta erano ancora quelli delle partite di basket la domenica mattina alle 10,30 su Italia Uno col telecronaca di Dan Peterson.

Nel '91 mi laureo. Ho 25 anni e la sensazione che il meglio sia già passato. Fino al '92 c'era come un treno i cui vagoni collegavano direttamente agli anni Ottanta. Poi venne la resa dei conti con quel periodo. Il conto fu presentato con Tangentopoli. Tutta una serie di cose che in quel decennio erano sembrate idee concrete, dopo il '92 divennero gadget. La stessa attenzione che prima era per il futuro era diventata attenzione per un gadget che ci dava l'idea di futuro. Il clima divenne pesante, oggi è pesantissimo. Il senso di cosa ci lasciamo alle spalle l'ho avuto leggendo un bellissimo libro di Simon Reynolds, *Retromania*. Perché nella musica è sempre maggiore la retromania, l'attenzione verso il passato?

Mi guardo indietro e non trovo risposta. Trovo solo frammenti di cose, di dischi, di oggetti che mi dicono come tutto è iniziato. Penso e ripenso, e meriterebbe più di una menzione, alla *Febbre del sabato sera*, a John Travolta ragazzo della classe operaia che va a ballare in discoteca vestito di bianco. Penso al recupero del mito, a film come *Guerre stellari* o *Un mercoledì da leoni*, il vero mood degli anni Ottanta. Un decennio cui viene spesso fatto un torto. C'è un'archeologia di saperi che ce li racconta sempre nella stessa salsa: i paninari, i chewing gum e via con tutti i clichés. Questo è forse il primo livello della questione. Esiste, poi, un secondo livello, esistono le cose laterali. Riviste, musica, film. L'essenza di un periodo indimenticabile.

Paolo Morando, giornalista, vive e lavora a Trento, dove è vicecaporedattore del «Trentino», quotidiano del Gruppo Espresso. È stato docente di giornalismo all'Università di Verona. Autore di *Dancing Days. 1978-1979 i due anni che hanno cambiato l'Italia* (Laterza 2009) e di un saggio che compare nel volume *Uscire dalla Seconda Repubblica. Una scuola democratica per superare il trentennio di crisi della politica* (Carocci 2010), a cura di M. Castagna, con presentazione di Pierluigi Bersani, atti di un seminario dei giovani del Pd tenuto a Zola Predosa (Bologna) a fine 2009.

Gli anni Ottanta iniziano alla fine del decennio precedente, quando dopo il sequestro Moro si assiste a un improvviso mutamento del clima culturale italiano. Scorrendo i giornali della seconda metà del '78 e di tutto il '79, è sorprendente scoprire la ricorrenza di un termine fin lì poco usato, “riflusso”, per descrivere il ripiegare dalla dimensione del pubblico verso quella del privato da parte di larghe fette dei giovani di sinistra: l'impegno sostituito dal farsi i fatti propri.



Per capirci: si usava la parola “riflusso” come oggi si usa “crisi” e un decennio fa “globalizzazione”, un passepartout con la quale leggere un’intera società e le sue dinamiche. Certo, quelle giornalistiche sono sempre semplificazioni di una complessità irriducibile a categorie prima ancora che a singole parole, ma la stampa, pur lasciando lo sfondo sfuocato, fotografa comunque qualcosa che c’è. E così facendo, rendendolo pubblico, ne accresce l’esistenza. Non sempre in buona fede, come credo che accadde allora. Il “riflusso” era merce buona, ad esempio, per chi nell’ombra lavorava per portare l’Italia dal maremoto degli anni Settanta ai moli dell’edonismo e dell’individualismo. Un’Italia in cui non disturbare il manovratore. E infatti fu il «Corriere della Sera», allora già inquinato dalla P2 (ma si scoprirà solo diversi anni dopo) a raccontare più di altre testate il fenomeno del riflusso. Ad esempio, pubblicando in prima pagina lettere di lettori sul tema dell’amore e del tradimento, un inedito assoluto per il giornalismo italiano. Lettere che in realtà erano costruite ad arte dalla direzione.

A dieci anni dal ’68 le priorità di molti giovani rivoluzionari, raggiunta la trentina, in molti casi giocoforza cambiano. Sono però altri gli elementi decisivi del cambiamento. Il primo, la consapevolezza di non essere riusciti a incidere come si voleva nel tessuto politico italiano. In altre parole: la rivoluzione non c’era stata e a fine anni Settanta non appariva più un’ipotesi praticabile. Se non per avanguardie terroristiche sempre più scollegate dalle masse. Dunque la delusione, che porta migliaia di giovani ad abbandonare di colpo l’impegno politico, con destini anche tragici: la droga ad esempio, che proprio tra fine anni Settanta e inizio degli Ottanta inizia a decimare il movimento giovanile. Molti finiscono in Oriente, per convertirsi a guru indiani spesso improbabili: la cosiddetta “rivoluzione interiore”. La maggior parte finirà semplicemente inglobata in un sistema socioeconomico che, dopo un decennio all’insegna dei sacrifici, inizierà ad allargare la schiera di cittadini cui fornire soddisfazioni materiali.

Nei cambiamenti del periodo un fenomeno assolutamente straordinario fu il boom della discomusic: che fu ovviamente mondiale, ma che in Italia venne declinato in maniera assolutamente originale. Solo qui infatti il successo delle discoteche, del film “Saturday Night Fever”, di John Travolta e delle canzoni dei Bee Gees fu accompagnato da surreali dibattiti sulla sua caratterizzazione politica. Era giusto andare a ballare, in un’Italia che si voleva cambiare? Non si trattava di una resa al capitale, alle multinazionali, eccetera? Il che coglieva in effetti il punto: dopo un decennio di sbronze ideologiche, ci si accontentava più modestamente di divertirsi un po’ la sera. Lo spaesamento improvviso dei giovani di sinistra è raccontato magistralmente da “Ecce Bombo” di Nanni Moretti, ma anche – da un’altra angolazione, già calata negli anni Ottanta – da Marco Tullio Giordana in “Maledetti vi amerò”. E non a caso è proprio tra 1978 e ’79 che Giorgio Gaber porta nei teatri “Polli d’allevamento”, fotografia impietosa di fine decennio con dentro tutto: il travoltismo dilagante, la disgregazione por-

tata dall'eroina e appunto loro, i polli d'allevamento «nutriti a colpi di musica e di rivoluzione», con la vita «che sembra una coda di lucertola tagliata», agitata cioè per riflesso involontario. E poi c'è “Anna e Marco” di Lucio Dalla, i due giovani in una balera di periferia, il sabato sera. Mentre appena due anni prima Anna e Marco erano i protagonisti di “Musica ribelle” di Eugenio Finardi, inno del movimento del '77: sognavano la rivoluzione. Anche la musica, come i giornali, fotografa la realtà.

Qualcuno iniziava a dire che “il privato è politico”, ma in realtà erano davvero in pochi a farlo. Poi la mareggiata ha spazzato via anche loro. Attenzione però: la politicità del privato resta una delle intuizioni più importanti della cultura e del costume italiani degli anni Settanta. Noi siamo ciò che mangiamo, che leggiamo, la musica che ascoltiamo, i nostri rapporti personali, le dinamiche di coppia: ogni nostro comportamento ha un valore e un effetto “politico”. Paradossalmente, proprio oggi assistiamo al trionfo della politicità del privato, all'uso del privato come arma politica privilegiata. A un livello più basso, basta pensare all'uso spregiudicato di dossier scandalistici. Ma più in generale penso all'ostentazione del privato come atout politico: Berlusconi, certo, ma anche il risotto cucinato da D'Alema a “Porta a porta”.

Bisogna tenere conto che poi arrivò la vittoria dell'Italia ai Mondiali. Molto più di una metafora della voglia di cambiamento nel paese. Quella notte d'estate, con milioni di italiani nelle strade e nelle piazze, è stato quasi un gesto di liberazione: basta con la paura di uscire la sera, basta con il terrorismo e i sequestri di persona, vogliamo festeggiare, siamo campioni del mondo, sventoliamo questo povero tricolore. Dall'Italia della P38 su un piatto di spaghetti, la celebre copertina del '77 del settimanale tedesco “Der Spiegel”, al sorriso di Paolo Rossi. L'Italia in quegli anni, all'estero, richiama simpatia, ammirazione. È anche il paese della moda e degli stilisti di grido. E per arrivare a “Papa Don't Preach”, a quel video del 1986 in cui Madonna indossa la maglietta con la scritta «Italians do it better», il passo è breve. Ma in pochi si ricordano il dopo Mundial, con il tira e molla ferragostano tra Rossi, Tardelli e Gentile e la dirigenza della Juventus, per il rinnovo del contratto: con gli eroi di Madrid a reclamare aumenti perché, dicevano (testuale!), «abbiamo figli da sfamare». Lo diceva anche Longanesi: sulla bandiera italiana andrebbe apposta la scritta «tengo famiglia».

Se dovessi fare un bilancio degli anni Ottanta, scendo sul personale: non salvo nulla del periodo, se non la mia spensierata adolescenza di liceale. Di certo non la musica. Molto poco cinema. Televisione, meglio non parlarne. E fin qui, siamo ai “circenses”. Mentre i costi del “panem” di allora, finanziato a suon di debito pubblico, lo paghiamo noi oggi. E continueranno a pagarlo domani i miei figli. Che cosa sono stati gli anni Ottanta? Vado per flash: i paninari e la Milano da bere, le scritte “Forza Etna” sui cavalcavia del Nord e i primi

extracomunitari morti ammazzati, la fogna che conquista i microfoni aperti di Radio radicale e gli applausi ai funerali. E a proposito, la morte in diretta: da Vermicino all'Heysel. Craxi, Andreotti, Forlani. Soprattutto Craxi. Le sue pause e le sue camicie zeppe di sudore, su palcoscenici grondanti volgarità architettonica prima ancora che politica. E la morte del povero Berlinguer, con Roma invasa dai militanti per il suo funerale. Come mai si era visto prima e come mai più sarebbe accaduto per un politico.

Se esisteva, in quel contesto, una cultura o una controcultura giovanile, non me ne sono accorto. Allora dividevo il mondo in due categorie: chi capiva di musica e chi no. I primi erano (eravamo) pochissimi. Tra i secondi, schiere di subumani convinti che il rock fossero gli Europe. Cultura? Controcultura? Mah. A parte il fatto che distinguere tra le due dipende sempre da dove ci si pone, in entrambi i casi andrebbero più banalmente chiamate mode, superficiali ed eterodirette. L'unico frutto genuinamente italiano è forse quello rappresentato dalla rivista «Frigidaire»: consiglio a tutti la lettura di "Prima pagare poi ricordare" di Filippo Scozzari, che ha raccontato una parabola irripetibile e i suoi (malinconici) eroi in maniera strepitosa. E sempre a proposito di contro-cultura, nella sua declinazione soprattutto milanese e nei suoi rapporti con i nascenti centri sociali, non va dimenticato il movimento dei punk metropolitani descritto da Marco Philopat in «Costretti a sanguinare».

A tutt'oggi basta scorrere in Internet la miriade di siti animati da nostalgici del decennio per farsi un'idea. È sorprendente quanto gli attuali quarantenni amino rievocare personaggi di fumetti e tv, giornalini e pubblicità, muzak e b-movies che meglio sarebbe affidare a un oblio imbarazzato. Se l'essere in voga è funzione della diffusione, allora lo era senz'altro una rivistina come «Paninaro – I nuovi galli», che nella seconda metà degli anni Ottanta è arrivata a vendere anche oltre 100 mila copie. La pubblicava la Edifumetto, rapidamente convertitasi alla nuova moda dopo aver furoreggiato il decennio precedente con i porno-cartoon. Altrettanto diffusa, ma molto più rilevante in termini di influenza sociale, l'elegante e patinato «Capital», che poteva nascere solo negli anni Ottanta: quando a un intero pezzo di nuova Italia, quella di provincia arricchitasi in Borsa o evadendo il fisco, serve una mappa con cui orientarsi nel vestire, nel mangiare, nell'andare in vacanza. In teoria insomma una guida che indichi come evitare le volgarità. In pratica, uno strumento in grado al più di limitare i danni. Le rubriche di «Cuore» di fine Ottanta inizi Novanta, da "Botteghe oscure" a "Mai più senza", stanno a testimoniare gli esiti ultimi del decennio. Ben rappresentato da alcuni politici. Che rubavano, certo. Ma non mettevano bombe nelle banche o sui treni. Corrotti, senz'altro. Ma non al punto di comprare sentenze. Lussuriosi, forse alcuni. Ma senza sbandierarlo pubblicamente, quasi fosse una dote. Tronfi e intoccabili, ma irrimediabilmente provinciali. A guardarli oggi, dai De Mita agli Spadolini, dai Nicolazzi agli Occhetto, fanno quasi tenerezza.

Un po' come i media del periodo. I giornalisti, per difendersi dalle accuse, amano dire che i giornali – se vogliono essere letti – non possono essere migliori dei propri lettori. Ed è così. Lo stesso vale per la tv: non può essere migliore dei telespettatori. Ma il problema è proprio qui: i telespettatori di oggi sono coloro che dagli anni Ottanta in poi non hanno mai spento il televisore, che hanno assorbito ore e ore di network berlusconiani e di affannose rincorse Rai, di palinsesti pensati prima e valutati poi senza più ricorrere a indici di qualità ma solo in base allo share. E il punto di non ritorno è già stato superato da tempo: almeno dal 1995, quando al referendum sulla limitazione delle interruzioni pubblicitarie sulle tv private, durante i film, vinse il no. E non di poco.

Cosa resterà
di questi anni '80?



La P2...
per molto tempo!



Radar (l'individua individui)

ovvero «*Oculi de vitro cum capsula*».

*L'arte a Palermo negli anni Ottanta attraverso gli occhi di
Rodo Santoro, Salvatore Rizzuti e Alfonso Leto*

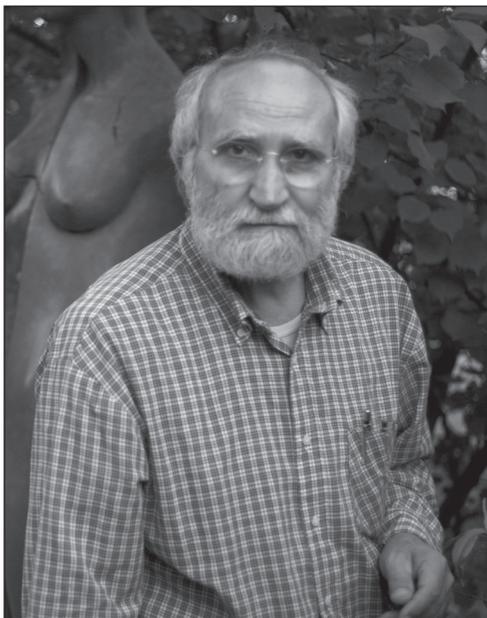
«*Oculi de vitro cum capsula*»... con quelli sugli occhi Guglielmo, di preferenza, leggeva, e diceva di vedere meglio di quanto natura lo avesse dotato, o di quanto l'età sua avanzata, specie quando declinava la luce del giorno, gli consentisse.

U. Eco, *Il nome della rosa*

Rodo Santoro, architetto, è nato a Kos nel 1938. Si forma come pittore a Roma nell'atmosfera estetica degli artisti epigoni della Scuola Romana della fine degli anni Trenta del Novecento. Si laurea in Architettura e porta avanti numerosi restauri inerenti soprattutto la salvaguardia del panorama siculo castrense, effettuando il recupero dei castelli di Caccamo, Castelbuono, Acate e del Castello a Mare di Palermo. In seguito si occupa del ripristino della tradizione connessa ai festeggiamenti di Santa Rosalia. Come storico ha scritto su diversi aspetti della storia locale, dalla trattazione del periodo bizantino e medioevale agli studi sulla genesi storica del Festino.



Salvatore Rizzuti, scultore, è nato a Caltabellotta nel 1949. Interrompe la scuola dell'obbligo a nove anni per aiutare il padre nella gestione degli armenti. A diciotto anni si trasferisce a Palermo, dove consegue i vari titoli di studio per poi accedere all'Accademia di Belle Arti. Viene presto apprezzato e ha la sua prima personale di rilievo alla galleria "La Tavolozza" nel 1980. Lo stesso anno diventa titolare della cattedra di Scultura nell'Accademia che lo aveva visto studente. Da allora porta avanti numerose opere pubbliche, fra le altre il restauro del Fiorone del Teatro Massimo e quello delle aquile del Palchetto della Musica del Foro Italico di Palermo e partecipa a molteplici esposizioni sia personali che collettive.



Alfonso Leto, pittore, è nato a Santo Stefano Quisquina nel 1956. Si forma in un contesto culturale caratterizzato dal perseguimento di un'idea artistica alternativa a quella dogmatizzata. Comincia ad esporre in giovane età sia a Palermo che nel suo paese natale. Negli anni Ottanta ha una breve parentesi di insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Palermo ed è protagonista di un'importante mostra personale a Roma. Espone successivamente a Gibellina nell'ambito delle Orestadi e partecipa a progetti

internazionali che portano le sue opere al Cairo, a Bruxelles e a Mosca, fra le altre sedi. Una delle sue opere è esposta permanentemente all'Art Kite Foundation di Osaka.

Chi avesse guardato al panorama artistico degli anni Ottanta cosa avrebbe trovato dal punto di vista pittorico, quali forme espressive?

A.L.: Premetto che quegli anni Ottanta non possono essere ricordati senza l'aggancio e la continuità con gli anni Settanta, direi che ne costituiscono il naturale sviluppo. Ed è chiaro che io ne parlerò con un taglio personale, dal mio vissuto, con la consapevolezza di tracciare una visione parziale ma indicativa.

A Palermo c'era l'ufficialità, che era costituita da Guttuso, Caruso e i loro cloni, Gianbecchina, per esempio, e tanti altri, che si inserivano nella corrente della neofigurazione di retorica sociale di sinistra e di mercato borghese, di cui adesso non sto a dare giudizi, dico però che questa era la realtà; era il circolo che si era creato attorno a Leonardo Sciascia, che amava alimentare questo mondo. Certamente Guttuso era un gigante del mercato dell'arte e le gallerie vivevano in questo indotto, c'era la "Guttuso-connection" come la chiamavamo, con un filo di palese ironia. Stando così le cose, un giovane artista si trovava a fare una scelta di campo: o una scelta imitativa di quella realtà, per inserirsi in quel contesto magari sperando di potere fare una mostra ad "Arte al Borgo", o alla Robinia, o intraprendere una propria strada. In questo senso i riferimenti c'erano perché negli anni Sessanta c'era stata l'esperienza del Gruppo '63, creato dai siciliani Gaetano Testa, Michele Perriera, Roberto Di Marco, ma a cui diedero il loro forte contributo anche Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli: il fior fiore dell'intelligenza letteraria italiana... Il Gruppo '63 costituì un momento di avanguardia letteraria avversa agli schemi letterari ufficiali, in un momento in cui, per usare le parole di Eco, «l'arte contemporanea si trovava a fare i conti col disordine». Era l'indicazione di un altro possibile modo di raccontare e di raccontarsi. La tesi del Gruppo '63 era che non c'è un'altra centralità, antropologica o culturale, al di fuori del posto dove noi viviamo, che è esso stesso il centro. Noi non siamo ai margini di qualcos'altro. E da questo bisogna partire. Una tesi affascinante in un momento in cui l'impulso omologato era quello di partire alla ricerca del consenso e del mercato artistico, letterario, umano in definitiva. Quell'impulso dato a Palermo da Gaetano Testa, ma anche in altro senso da figure eccentriche e straordinarie quali Francesco Carbone, generò una vitalità che si trasmise anche alle generazioni successive fino a coinvolgere la mia; cito, dunque la generazione di scrittori più giovani e miei coetanei quali Francesco Gambaro, Fulvio Abbate, Pippo Zimmardi, Tommaso Gambaro, Nino Gennaro, Gaetano Altopiano e tanti altri.

In generale, quali tendenze animavano l'orizzonte artistico in scultura?

S.R.: Per la maggior parte gli scultori si allontanarono dalla figura, pensando che fosse ormai superata. Ritenevano di dovere fare qualcosa di "mo-

derno”, di originale nel senso sbagliato del termine. Essere del proprio tempo non significa necessariamente fare le cose alla moda. Significa usare il proprio linguaggio e ciò in cui si crede per dire cose contemporanee; io penso che non si tratta di uscire da sé, ma anzi di guardare sempre più profondamente dentro di sé. È il caso dell’artista che chiamano dispregiativamente “intimista”, che è poi quello che esprime le proprie emozioni in modo naturale, senza artificiosità. Si è partiti dall’artista che cercava di affrancarsi dai condizionamenti delle corporazioni, approdando ad un livello alto di autonomia creativa e di pensiero. Alla fine si è approdati alla condizione attuale, in cui, avendo rinunciato del tutto (maldestramente e consapevolmente) a quella condizione equilibrata che caratterizzava l’Artista-artigiano di un tempo, ha finito col perdere del tutto la capacità di *fare*, rinunciando alla insostituibile comunicatività della materia.

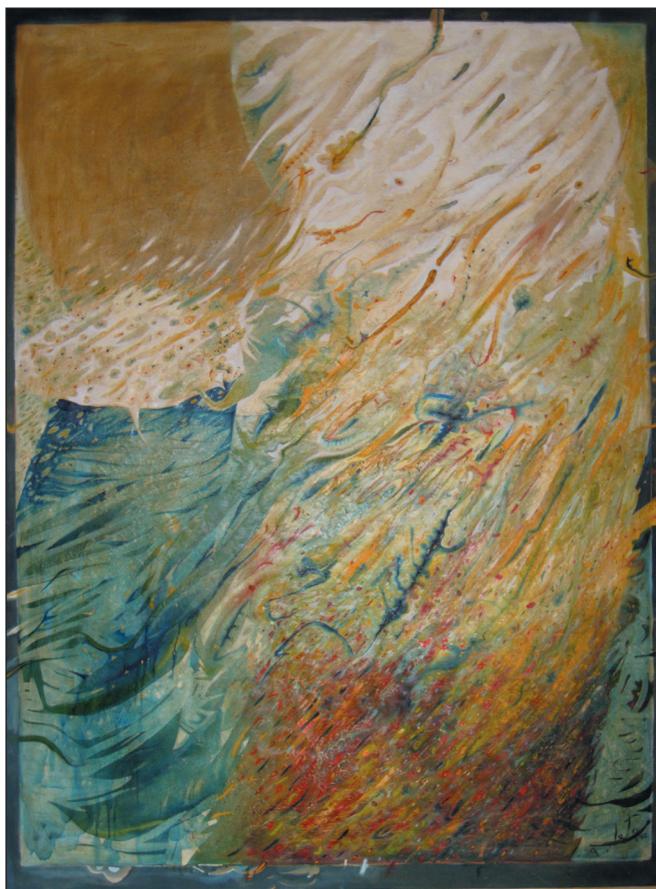
Palermo in quel periodo fu molto ricca anche dal punto di vista letterario, oltre Sciascia si muovevano nell’ambiente palermitano anche Gesualdo Bufalino, Ignazio Buttitta e molti altri.

R.S.: Sì, ma perché erano stati accreditati al nord, dalle case editrici. Allora le case editrici, qui da noi, nascevano con molta fatica, e alcune riuscirono anche ad affermarsi a livello nazionale, però ora stanno chiudendo, siamo in regressione continua. Lo scrittore, che magari cominciava facendo del giornalismo, doveva contemplare un certo folklore locale siciliano, oppure toccare temi tipici che non mancavano, primo fra tutti la mafia. Veniva stimato perché parlava di un paese esotico, tale doveva apparire per potere essere apprezzato ed avere un buon numero di lettori, è così ancora oggi. Quegli scrittori che hanno avuto successo pubblicando con case editrici del settentrione sono poi stati apprezzati anche qui, ma bisognava prima avere il crisma ufficiale dei grandi editori, che erano tutti al nord. C’è sempre stato questo scarto fra nord e sud, ma alla fine gli scrittori siciliani sono stati premiati per la forza della loro scrittura.

Il problema è che un artista, che sia un pittore o uno scrittore o altro, deve avere un riscontro da parte del pubblico, non solo in termini di gradimento, ma anche proprio dal punto di vista economico, se no non si può andare avanti.

La propensione all’esterofilia si manifestò anche nel campo della scultura?

S.R.: Gli anni Ottanta comportarono l’avvento dell’edonismo regaliano, l’esportazione del modello culturale americano nel mondo occidentale diede vita a quella che fu poi chiamata globalizzazione. Ciò ebbe enormi ripercussioni non solo dal punto di vista economico, ma anche per quanto riguarda il



Alfonso Leto, *Moby Dick*, 1982, olio su tela

mondo artistico perché i riferimenti tanto per la gente che per i giovani artisti divennero le star e i movimenti concettuali internazionali, depotenziando totalmente le preziose specificità del territorio. Da una parte si appiattivano le ideologie politiche e dall'altro si creavano delle correnti artistiche ben delineate che non ammettevano repliche, chi tentava di mantenere la propria autonomia rimaneva escluso dai circuiti. Io lo preferii.

Questi che oggi si chiamano curatori, e che allora erano critici e giornalisti, diventarono una massoneria. Portavano avanti solo coloro che appartenevano alla loro cerchia e non avevano alcun rispetto per gli artisti, da quelli anziani e già affermati a quelli giovani che operavano in modo figurativo.

A proposito di arte autentica o meno autentica, taluni attaccano quelle forme espressive che possono essere soggette ad uno sguardo critico più accentuato a causa della loro discutibilità. A partire dagli anni Ottanta, che rappresentano la naturale prosecuzione del periodo maggiormente caratterizzato dalla protesta, come possono essere valutate?

A.L.: Tu forse fai riferimento a una delle forme più autentiche dell'arte contemporanea: Piero Manzoni, per esempio, con la sua "Merda d'artista", esprime uno dei gesti più autenticamente liturgici ed efrattivi del fare arte, lo fa negli anni della contestazione, sono gli anni Sessanta, anni in cui una possibile via del concettuale italiano si apre, bisognava dire delle cose diverse, opporre una sorta di guerra batteriologica nuova nei confronti di una guerra di posizione con armi "a scoppio" ancora ottocentesche. Manzoni (così come Pascali e tanti altri) è stato uno di questi sacerdoti del linguaggio, è stato il primo in Italia venendo dopo la generazione di Fontana, di Burri, di Capogrossi a porsi il problema di una rivivificazione, risignificazione del gesto dell'artista, che non poteva più essere di servizio agli spazi della borghesia italiana, ecco. Sul termine "discutibilità" da te usato, mi viene in mente Oscar Wilde, il quale diceva che a certe opere del passato non si fa certo un favore a definirle classiche perché le si depotenzia della loro capacità propulsiva, nel momento in cui si conferisce loro questa "autorità", ingessandole in un ruolo; il fatto che molte forme d'arte sfuggano a questo podio comporta il loro riuscire a parlare ancora oggi alle generazioni presenti, con la stessa carica di inquietudine della loro origine. Andiamo al passato: basti dire che le "Deposizioni" del Pontorno e del Rosso che sono opere anticlassiche per eccellenza, si sono prestate alla riutilizzazione sotto forma di tableau vivant nel film "La ricotta" di Pasolini, ed è una rinascita! Oppure la "Visitazione" di Pontorno che è stata rielaborata da Bill Viola in un suo celebre video presentato alla Biennale di Venezia nel 1995.

Per cui, autentico o non autentico, oggi non si possono che guardare con grande rispetto queste espressioni genuine dov'è sempre vivo il pulsare dell'intelligenza. Certo, oggi ci sono chiaramente delle forme d'arte che costruiscono, veicolano e fanno fruire l'evento in maniera artificiosa. Ciò non significa che oggi l'arte sia tutta un'operazione di marketing anche perché ci possono essere delle situazioni in cui il marketing e la genialità si incontrano, si innestano l'uno nell'altra e danno vita a risultati che sono altamente significativi dei tempi in cui viviamo oggi. Faccio un esempio molto controverso che è Maurizio Cattelan, che io trovo un artista interessantissimo e geniale, geniale nel senso che racconta bene il nostro tempo, le contraddizioni linguistiche, sociali, il senso ironico che salva l'arte. È un linguaggio sofisticato e popolare insieme, antiretorico di certo. Poi certamente ci sono anche fra gli altri, degli artisti di successo, che però sono davvero "costruiti" dalle fondamenta e che



Salvatore Rizzuti, *Dafne*, 1978, legno d'ulivo

nel momento in cui gli toglie il sostegno di quell'architettura, anche economica, crollano. Per cui, l'autentico o non autentico è stato sempre un tema ricorrente, già nel passato era così.

Quanto lo sperimentalismo di quegli anni ha influito sulla tua produzione artistica?

S.R.: Io sono un figurativo quindi la sperimentazione in quanto tale, in quanto andare al di là della figurazione abbandonandola, non l'ho mai fatta, nel senso che non l'ho mai volutamente superata. Io ho portato avanti una ricerca dal punto di vista formale, a un certo punto ho abbandonato la figura pedissequa e realistica che poteva caratterizzarmi all'inizio, specialmente quando ero nell'ambito dell'Accademia o subito dopo. Questa mia sperimentazione consistette nel sintetizzare diverse forme del corpo, avvenne soprattutto quando iniziai ad assemblare il legno. Sino agli anni '80-'81 io lavoravo il tronco per come era e tu sai che questo comporta una limitazione,

perché il cilindro ha un determinato diametro, una determinata massa e ne devi fare uscire l'opera, devi limitarla a quello spazio. L'assemblaggio, invece, permette di espandere l'opera come si vuole e questo rappresentò una grande libertà per la mia produzione. Nel fare questa operazione mi veniva spontaneo lasciare delle parti geometrizzate, adoperare delle forme un po' futuriste, che si avvolgono fra di loro, senza rispettare il realismo dell'anatomia, ma seguendo il movimento interno delle forme stesse. Per il resto sono rimasto legato alla classicità, anche per quanto riguarda i soggetti, che hanno frequentemente una matrice mitologica. Benché tutto questo avvenisse in un contesto che andava completamente controcorrente rispetto al mio modo di fare arte, la storia ha dimostrato come quando le società sono entrate in crisi si è ricorso al recupero della classicità, dove per classicità vanno intesi quei valori estetici universali che mettono sullo stesso piano Fidia, Brunelleschi, Piero Della Francesca, Mi-

chelangelo, Bernini, Canova, Rodin, Moore, Manzù. La classicità non può mai ritenersi superata, è un valore sostanziale dell'etica e del pensiero umano; è come il mito, non ha tempo.

E la politica, invece, in che termini si poneva nei confronti della città? Quello è il periodo dei grandi carri di Santa Rosalia, cosa c'era prima, in che contesto si colloca il suo intervento in questo ambito?

R.S.: La politica ha fallito completamente perché era fatta di gente di un'ignoranza spaventosa. Quando io ho ricevuto l'incarico nessuno capiva di quale importanza storica fosse il Festino. In quegli anni era drammaticamente decaduto, sembrava la festa del quartiere, la cosa più evidente era la mangiata di cocomeri e lumache e i fuochi artificiali. Il carro non si faceva più già dal 1924, quando venne realizzato un carro solo in stazione fissa, non mobile. Bisognava riallacciarsi alla tradizione, riprendere quei valori. È lì che sono cadute le amministrazioni comunali successive che hanno voluto fare diventare l'organizzazione del Festino un happening dove ognuno faceva quello che voleva, ma non era più il Festino in quel modo. Se noi vogliamo mantenere una tradizione, anche solo formalmente, dobbiamo reincarnarci in quei valori, anche rielaborando le macchine sceniche. Oggi pensare questo è un miraggio, perché tutto è stato trasformato ad uso politico. I sindaci hanno usato questa occasione per avere consenso; è gravissimo. Ma tu lo sai che a un certo punto nel corteo storico fecero esibire le ballerine brasiliane? E infatti è successo che i giovani, non avendo memoria del passato, lo hanno recepito come un carnevale brasiliano, un degrado culturale vergognoso. Io ho scritto molto sul Festino, ma è stato come se non avessi scritto nulla; in una qualsiasi città italiana avrebbero mantenuto gli stilemi storici. Penso alle manifestazioni legate a Santa Rosa a Viterbo, o alla festa di Sant'Ubaldo a Gubbio... dopo che videro quello che era stato fatto a Palermo, sembrò che si fossero svegliate le amministrazioni di tutta la penisola, mi chiamarono a Venezia per fare il Bucintoro, a Messina eravamo sul punto di rifare la galea e potei restaurare la vara dell'Assunta e i Giganti.

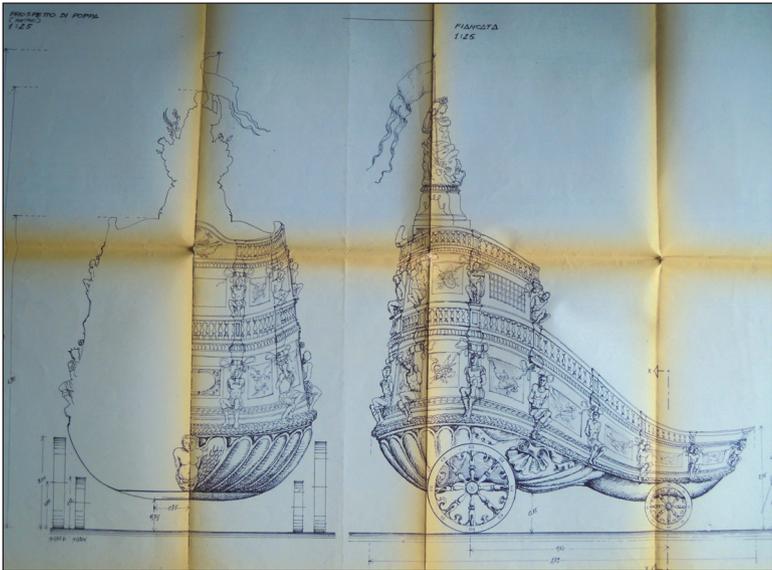
C'era un certo fermento di supporto nei confronti dei giovani artisti?

A.L.: Completamente nessuno, l'unico nostro riferimento erano pochissime gallerie private antagoniste a quel sistema cittadino diventato istituzionale e che ho descritto prima. Quella era l'ufficialità. Gli artisti che ne rimanevano al di fuori si dovevano aiutare da soli, era come se le istituzioni ci dicessero: «Volete essere indipendenti? Socialmente, linguisticamente, politicamente? E allora non sperate in alcun sostegno!». Questo aspetto costituì un vero e proprio discrimine, era quasi un momento di orgoglio, per noi, chiamarci fuori da certi

ambienti estranei al nostro mondo. Chi voleva conquistarsi quella libertà doveva farlo al di là delle ansie del guadagno e della perdita. Questa era la grande energia di quegli anni, cosa che oggi non mi pare ci sia. Ci sono dei piccoli club, dei piccoli circoli che poi sfociano in situazioni collegate con i musei, praticamente delle consorterie in cui la politica di turno è la vera artefice, l'ente gestore e manipolatore genetico della zoologia artistica ufficiale. Insomma, i metodi non sono cambiati, sono semmai cambiate le risposte: oggi gli artisti non hanno più voce e con il loro comportamento mimetico e omologante nutrono il potere degli apparati che decidono degli spazi a Palermo. C'è continuità tra politica, apparati e artisti, e nemmeno le gallerie private costituiscono un vero riparo per gli artisti che vogliono decidere della loro indipendenza.

Proprio nel 1980 Leonardo Sciascia scrive sul Corriere della Sera «Pascolava il gregge nella campagna vicino a Sciacca. Per ammazzare il tempo scavava figure e volti umani nella radice d'olivo. Un talento naturale. Dalle opere dello scultore siciliano traspare tutto il candore di un artista cresciuto in solitudine, lontano da mode e sperimentalismi. Il suo rivivere la storia della scultura è nativo, immediato, senza filtri o schemi; si direbbe guidato dalla materia, più che dalla memoria o se mai da una memoria ancestrale, remota. C'è qualcosa di religioso, di votivo: come se le forme, condizionate dalla materia, dalle venature e dai nodi e dai colori del legno e della pietra, nascessero da una condizione di religiosa solitudine e comunione e si formulassero come grandi domande senza risposte. E insomma: mentre la scultura arranca tra mode e sperimentalismi e in mode e sperimentalismi si nega e dissolve, ecco uno che in solitudine, nella remota campagna siciliana, religiosamente – come propriamente si addice alla scultura – la riscopre».

S.R.: Questo passo di Sciascia è la critica che più compendia, che sintetizza quello che sono e sono rimasto sempre. Inizialmente riscossi la viva approvazione tanto sua quanto di Caruso, al punto che ebbi la possibilità di fare una prima mostra importante quello stesso anno alla "Tavolozza". Subito dopo iniziò la mia sperimentazione e la mostra successiva, tre anni dopo, in quella stessa sede, segnò la crisi con coloro che erano stati miei estimatori e che ritenevano che questa mia ricerca portasse a tutt'altre direzioni rispetto a quelle che loro ritenevano io potessi perseguire. Fu Caruso a condizionare Sciascia, per lui qualunque tipo di ricerca non doveva essere considerata, bisognava invece rimanere legati all'istinto. Aveva visto in me il pastore che scolpisce il legno e avrebbe voluto che io rimanessi tale, ma questo era impossibile. Con questo articolo Sciascia va al di là di questo, coglie il mio aspetto autentico, ma senza bloccarlo in uno stereotipo, mi difende in un certo senso, mi valorizza e mi sottolinea per quello che ho fatto finora.



Rodo Santoro, *Progetto per il Carro Trionfale di Santa Rosalia*

Quali erano i punti di ritrovo culturale?

A.L.: I Fiori Chiari, Arte al Borgo, il Paladino, la Tavolozza, la Robinia erano le gallerie paludate della città, quelle degli artisti più affermati o che si andavano affermando. Ciascuna galleria si caratterizzava per una sua specificità, Arte al Borgo era la galleria prediletta da Sciascia e dal suo entourage, dove si facevano le mostre degli artisti più affermati. Poi c'era la galleria un po' più giovanile come espressione che era "Il Paladino", poi "La Persiana" dove si tenevano mostre di artisti più ricercati, tipo iperrealisti; la galleria tarata per i grandi maestri era la Tavolozza, dove ebbe luogo anche la mostra di De Chirico. Ricordo di aver scambiato mezza parola con lui; in occasione dell'inaugurazione lo trovai seduto in disparte a sorseggiare un whisky nell'ufficio della galleria, mi avvicinai emozionato e riuscii a dirgli solo «Maestro...», lui mi chiese «Come ti chiami?» «Alfonso Leto» «Ah, Leto, bravo, bravo...». Oggi ricordo quest'incontro con molta comicità. Ma per noi le gallerie che negli anni Settanta e Ottanta frequentavamo assiduamente come veri luoghi d'incontro e di discussione, di crescita, erano "Il Condor" in via Emerico Amari, e "I quattro Venti" in Via Libertà. Poi c'era anche la piccola ma interessante galleria "Il Sagittario" dove esponeva spesso Mario Vitale.

E per quanto riguarda il ramo dell'architettura, c'era qualcosa di analogo?

R.S.: Io nella mia professione non ho frequentato luoghi di ritrovo culturali, perché ero impegnato a dirigere i grandi cantieri, quindi non avevo il tempo, tanto che in quegli anni trascurai anche la pittura e la scrittura. Negli anni Ottanta erano già in crisi quelli che erano stati i luoghi di ritrovo culturali; avevano lavorato molto negli anni Sessanta e all'inizio dei Settanta, più o meno. Questi centri sono scomparsi un po' per la morte di coloro che li avevano tenuti vivi, e poi perché molti dei pittori giovani si sono trasferiti al nord e questo perché il pubblico non era pronto, ancora, a recepire il tipo di pittura che portavano avanti. Allora andava di moda soprattutto l'informale e l'espressionismo, anche se si cercava di mantenere una matrice figurativa, di non distaccarsi eccessivamente dalla tradizione. Siamo sempre là, il pubblico comprava il paesaggio, la natura morta. Si può pensare, ma è mai possibile che la gente fosse ferma a questo punto? Bisogna tenere presente che a quel punto non avevano ancora rivalutato l'Ottocento e i primi del Novecento locale. Nessuno sapeva bene quali artisti c'erano stati, mancando il mercato dell'arte, come è mancato sempre a Palermo. Io stesso, quando i parenti di Leo Castro mi incaricarono di fare una mostra retrospettiva dopo la sua morte, scoprii che c'era stato questo pittore che aveva lavorato nella prima parte del Novecento e che aveva uno spirito molto bucolico, faceva prevalentemente paesaggi, però con una vena estetica aggiornata. Era il tipico artista borghese, non era un rivoluzionario che sconvolge i linguaggi estetici, si incanalava in un filone preciso e produceva in quel filone, e così altri. Per cui nonostante una spinta iniziale, negli anni Ottanta già c'era una regressione, come percezione dell'opera d'arte da parte del pubblico. C'è stata una ritirata, addirittura, che poi è diventata un baratro negli anni Novanta e così ha continuato fino ad oggi.

Che genere di manifestazione erano le Ricasoliane?

A.L.: Io sono arrivato a Palermo nel '69-'70, sono riuscito a vederne solo l'ultima tardiva edizione. Mi appariva come una grande festa dell'arte, solo diversi anni dopo sarei diventato amico, cosa di cui mi onoro, di uno degli ideatori: il critico Francesco Carbone. Ricordo che ciascuno poteva esprimersi, non c'erano delle precise gerarchie. Tutti potevano accedere, era un punto di vera democrazia dell'espressione, dove qualunque artista che avesse qualcosa da dire, da esporre, bastava che si iscrivesse e poteva disporre di questo enorme spazio di espressività che straripava anche oltre via Ricasoli. Era molto ricca e molto varia anche perché vi partecipavano dagli artisti affermati ai giovani. Le Ricasoliane scardinavano un po' la gerarchia che era presente invece nel sistema delle gallerie rinomate e che accoglievano prevalentemente gli appartenenti a una certa forma

di cultura, diventava di particolare importanza soprattutto per le giovani generazioni che volevano esprimersi e che non avevano accesso a quelle gallerie.

Quale è stato il tuo percorso a seguito dell'allontanamento da Sciascia e Caruso?

S.R.: Mi resi conto, dopo un discreto periodo di attività espositiva, che mantenere quell'autonomia avrebbe avuto un prezzo, sarebbe significato sottoporsi alla legge di mercato e ai dubbi gusti estetici di chi poteva spendere. In quel momento l'ambito palermitano si divideva in due filoni, uno era quello dell'élite dell'arte ufficiale che rappresentava il potere e che portava avanti le nuove correnti degli installatori e dei concettuali, l'altro era quello degli artisti che cercavano di barcamenarsi mostrandosi compiacenti nei confronti delle amministrazioni e dei committenti privati e che hanno cambiato in peggio il volto della città, in combinazione con i prodotti dei "simposi di scultura", utilizzati malamente nel tentativo di arredare senza spesa le piazze e le strade. Gli anni Ottanta sono stati la mia disillusione, la mia delusione rispetto alla possibilità lavorativa. La mia carriera artistica è stata ignorata. Non ho voluto fare parte di un certo tipo di circuito e accettarne di conseguenza le regole del gioco; io non amo le associazioni varie, le consorzierie che tutelano in via esclusiva gli interessi dei propri consociati, io amo l'associazione umana. Ancora oggi opero in un contesto, che è quello dell'Accademia, che rientra nella sfera del pubblico.

Che cosa è stata la Transavanguardia e cosa ha portato a Palermo?

A.L.:La Transavanguardia è stata un mito degli anni Ottanta per tanti giovani, io ricordo che essendo giovane docente all'Accademia ero l'unico di tutto questo ambiente che conoscesse Achille Bonito Oliva, lo avevo conosciuto qualche anno prima ad Acireale per la sua mostra "La scuola d'Atene" e da allora si sono intrecciati rapporti che sono durati nel tempo e attualmente perdurano. Fu proprio Achille Bonito Oliva a presentare la mia prima mostra di rilievo, nel 1987, anche con il contributo critico di Fulvio Abbate, nell'antico eremo della Quisquina, una mostra che proponeva in tutta la sua ricchezza il frutto del mio lavoro di quegli anni, dei legami con la transavanguardia reinventata in una cifra mia, personale ed originale. Ed è inutile dire con quanta freddezza fu accolta dalla stampa di allora che non ne scrisse un rigo, ad eccezione del bel testo che Fulvio Abbate pubblicò su L'Ora. Era un altro costo che pagavo per la mia indipendenza e per aver avuto come testimonial un critico tanto celebre quanto invisibile agli ambienti chiusi e settari di Palermo. La Transavanguardia è stato un movimento di idee che aveva riportato di nuovo la pittura, cito le parole del critico, contro «l'atteggiamento quaresimale dell'arte concettuale»,

e di avere quindi ripristinato la citazione, la libertà dell'artista che diventa allo stesso tempo cultore del passato, proteso al futuro in una sintesi linguistica che agiva nel presente. Un sorta di fisarmonica dinamica che si apre e si chiude su una partitura flessibile. L'unico movimento italiano strutturato, dopo le neo avanguardie in grado di incidere nella cultura, nel gusto e nel mercato.

Quali scultori animavano maggiormente il panorama artistico nazionale? C'è stata una qualche figura di riferimento che ha "ispirato" la tua produzione?

S.R.: Tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta gli artisti storici di riferimento per noi giovani leve appena uscite dall'Accademia erano Henry Moore, Arturo Martini, Marino Marini, Giacomo Manzù, Pericle Fazzini, Luciano Minguzzi, di cui molti in quegli anni ancora viventi. A questi si aggiungeva la più giovane generazione di scultori, i fratelli Pomodoro, Floriano Bodini, Augusto Perez, Giuliano Vangi, Emilio Greco, Ugo Attardi, per citare i più importanti. Tutti artisti da cui, a vario titolo, un giovane scultore figurativo come me non poteva esimersi dall'attingere per la propria crescita. Fra questi, forse quello che ebbe un'influenza più diretta fu Ugo Attardi, di cui mi affascinò principalmente la tecnica dell'assemblaggio delle sculture in legno. Infatti, da quando ebbi modo di vedere dal vero i suoi grandi gruppi scultorei, iniziai ad usare la stessa tecnica, che mi permise di espandere la forma a piacimento, senza più essere costretto dalla limitatezza del tronco. Con la tecnica dell'assemblaggio nacque il mio gruppo scultoreo "Il Vespro", nel 1982. In quell'opera traspare sicuramente la violenta fascinazione assorbita dal suo "Arrivo di Pizarro", relativamente alla maniera di organizzare, un po' scenograficamente, il gruppo scultoreo con l'articolazione di diverse figure. Fu quella una esperienza per me positiva, che però non ripetei più, proprio perché prettamente scenografica e a tema storico. La mia visione intimista dell'arte mi portava a esprimere momenti più introversi e simbolici, meglio veicolati dall'argomento mitologico.



Salvatore Rizzuti, *Omaggio a Piero*, 2009, legno



Alfonso Leto , *SHE (la lingua contro il linguaggio)*, 2006,
olio su lino

Perché decise di riproporre il Festino proprio in quelle forme?

R.S.: Pensai alla tradizione primigenia del Seicento in ordine a due motivazioni. Innanzitutto i carri avevano mutato nel tempo la propria impostazione rispetto all'idea seicentesca, il che vuol dire che fino al 1859 i carri riflessero l'estetica del periodo in cui venivano costruiti. Infatti i carri dell'Ottocento sono neoclassici e in alcuni casi, dato che erano coloratissimi, riuscivano gradevoli alla vista, ma quando poi Bonomo alla fine dell'Ottocento progettò i suoi erano praticamente dei carri funebri, altissimi, circa trenta metri d'altezza, tirati da pariglie di buoi, arrivati alla fine di Piazza Verdi non potevano proseguire perché c'erano già le linee aeree dei tram. Io ho fatto un salto perché ho pensato che rimandare al ne-

oclassicismo tardo fosse un po' lugubre, alla gente non sarebbe piaciuto, mentre c'era un grande interesse per il barocco e incominciava a nascere l'attenzione anche per la storia di Palermo, con gli articoli di La Duca e la rilettura de "I Beati Paoli", che vennero ripubblicati più o meno in quel periodo. In secondo luogo ho pensato alla situazione di Palermo, che in quel momento era considerata come la capitale della mafia, c'era un morto ammazzato alla settimana, era un periodo bruttissimo. La popolazione aveva bisogno di avere restituita la dignità. Era necessario che i palermitani guardando queste macchine che appartenevano a un periodo di magnificenza pensassero con orgoglio: «Ma noi eravamo così? Facevamo queste cose?». Io avevo questa intenzione, restituire dignità ai palermitani buoni e onesti. Il popolo palermitano è molto cambiato negli ultimi anni; se io faccio il confronto con i palermitani di quegli anni, non si somigliano affatto. Io ricordo questi gruppi familiari civilissimi che assistevano al transito del corteo storico facendosi il segno della croce quando passava il carro, le donne che applaudivano e buttavano fiori dalle finestre.

Come si organizzavano i giovani per ottenere una certa visibilità?

A.L.: In una città che era dominata da una certa forma d'arte che praticamente esautorava tutto il resto ci furono personalità leader che ebbero il merito di andare a cercare spazi per noi, trovandoli, e dirigendoli anche in certi casi, parlo per esempio di Toti Garraffa, artista straordinario, grande amico e maestro, punto di riferimento per tutti noi. Mi ricordo della galleria "Il Condor", di Elio Cuppari, dove di fecero mostre straordinarie, de "I quattro venti", in via Libertà, del "Voltaire", dove incontrammo anche Cesare Zavattini nel corso di una sua mostra pittorica lì tenutasi. E la stamperia "la Mandragola" di Toti Audino dove sperimentavamo grazie a lui tutti i segreti della calcografia. Ma ti parlo anche di spazi dimessi come l'ex caserma Falletta, che era diventata improvvisamente, grazie all'azione vivificatrice di Toti, un luogo espositivo. Si esponeva ovunque, nella vineria di Di Martino, in via Mazzini, o in quella di Totò Savarino, in via Dante. Cercavamo e trovavamo spazi per esprimerci, gli anni Ottanta sono stati vissuti all'insegna del procacciarsi lo spazio in una città che non ce lo dava. Ma, intendiamoci, il nostro atteggiamento era straordinariamente disinvolto e cosciente del nostro valore e della novità di cui eravamo portatori. Anni in cui un giovane artista era una scoperta, non un'invenzione.

In quegli anni lei condusse uno studio, come probabilmente prima non si era mai fatto, in cerca delle radici di una delle nostre tradizioni più sentite.

R.S.: Io mi sono andato a leggere le relazioni dei Segretari del Senato di Palermo che davano la sceneggiatura della festa annuale; il Senato era l'ammi-

nistrazione civica e i segretari venivano sempre scelti fra i maggiori letterati del momento, si parla di Seicento e Settecento. Era loro compito scrivere la sceneggiatura della manifestazione, cosa si doveva fare e cosa dovevano rappresentare le macchine sceniche, in base a ciò che era avvenuto quell'anno sia a livello siciliano che a livello internazionale. Per esempio una grande coalizione internazionale che avesse avuto una vittoria in una battaglia, veniva celebrata a Palermo, si faceva il carro trionfale per il sovrano che aveva compiuto quella particolare impresa. Un momento meraviglioso in cui la città non era periferia, ma era centro, tant'è vero che ci si arrovellava il cervello per mantenere un prestigio di capitale che le era stato portato via ormai da Napoli, diventata la più grande città italiana come popolazione e nel complesso, tanto che molti stranieri la ritenevano la capitale dell'Italia. Palermo era allora gelosissima delle sue prerogative come città. Pretendeva l'incoronazione di ogni sovrano prima nella Cattedrale di Palermo e poi a Napoli, quindi si era assicurata, non essendo più la capitale del regno, di essere la "seconda capitale". La festa in onore di Santa Rosalia era articolata secondo un doppio binario, uno sacro e uno laico. Era uno spettacolo colossale che ruotava intorno alla grande processione con l'urna argentea, che prevedeva la presenza di tutte le categorie sociali, aristocrazia compresa, e di innumerevoli confraternite. Il carro faceva parte di un corteo che tecnicamente si chiama dimostranza, e che serviva ad esaltare la figura di Rosalia. Questa esaltazione dell'intervento catartico della santa nel risolvere la peste del 1624 veniva rappresentato con modalità teatrali tipiche del teatro religioso perché allora dovevano avere lo scopo didattico di spiegare a gente che non aveva cultura come era avvenuto questo miracolo. C'era quindi non un solo carro, ma un corteo di carri nei quali, per tappe, si rappresentava la sceneggiatura di quell'anno oppure la vita di Rosalia. Un carro per ogni episodio. Io ne ho fatti sei che ora si trovano ai cantieri culturali della Zisa. Il settimo – il Carro Trionfale – è il deus ex machina dell'evento teatrale, l'evento catartico in cui Rosalia risolve quello che si era verificato prima. Questa forma di manifestazioni si diffondono soprattutto dopo la Riforma, per reagire e ricondurre i fedeli nel solco della tradizione cattolica.

Dal punto di vista della critica d'arte e della fruizione, c'era una partecipazione attiva?

A.L.: Sì, le mostre erano frequentate, partecipate, ma era la città non ufficiale, quella che voleva riferimenti culturali autentici e in cui riconoscersi. La critica talvolta ci ha dato un orecchio, un conforto, ma anche un fastidio, perché non sempre si leggevano recensioni in positivo, era una critica che ...avanzava delle critiche, faceva il suo mestiere. C'era soprattutto il giornale L'Ora, a noi più vicino, con i critici Eduardo Rebullà, Laura Oddo, poi con Giuseppe La Monica, il Giornale di Sicilia con Eva Di Stefano e Quatriglio. Oggi si preferisce non scrivere di un artista



Rodo Santoro, *Progetto per la Porta di Santa Rosalia*

per manifestargli uno strisciante dissenso, o talvolta capita che non si scriva perché non si hanno gli strumenti per scriverne, secondo me. Ci fu anche un periodo in cui a tenere l'originalissima rubrica de "Il Diario" di Palermo fu proprio Toti Garraffa che affilava il suo linguaggio critico dicendo sinceramente ciò che pensava senza tatticismi e compiacimenti ipocriti. Magari si scrivesse ancora così! Comunque, la critica c'era. E forse in fondo è stata il nostro interlocutore privilegiato, ma sempre in subordine alle paginone confezionate per le gallerie "accreditate" o quelle schierate con un'arte che si nutriva di consenso.

Quale è stata la genesi della Porta di Santa Rosalia?

R.S.: Quando ci riunimmo nuovamente negli anni Ottanta per fare il Festino c'era un grande fermento anche a motivo del piano regolatore per quanto riguardava il centro storico devastato dai bombardamenti. In quel conte-

sto venne fuori la proposta di demolirlo per fare la circonvallazione a mare. Avrebbero sventrato completamente la città. Dato che c'era questo dibattito, io pensai alle porte trionfali, che erano strutture effimere e che venivano edificate in occasione dell'arrivo dei re in città, fra gli altri Carlo V, don Giovanni d'Austria e Alfonso il Magnanimo. Pensai di ricostruire le porte di Palermo che non c'erano più. Ne avevo proposte quattro sull'arco della Cala, dove ancora se ne riconoscono le tracce, che è il luogo dove le merci entravano in città e venivano sdoganate. Chiaramente sorsero dei problemi e a quel punto proposi di farne una sola, simbolica; la porta di Santa Rosalia, edificata nel centenario del ritrovamento delle ossa, nel 1724, al posto della porta medievale di San Giorgio. La rifeci in dimensioni un po' ridotte e in una posizione leggermente diversa perché altrimenti sarei dovuto entrare nella caserma Cangialosi, quindi la spostai leggermente sugli scavi archeologici. Quello che volevo dire era «Non demolite nulla, anzi ricostruiamo, restauriamo!».

In quegli anni tu hai ricevuto i primi importanti incarichi pubblici, di cosa si trattava?

S.R.: In circa trent'anni mi è stata offerta l'opportunità di alcune importanti committenze pubbliche; fra queste la mia primissima opera pubblica, realizzata proprio nell'80 fu il busto in bronzo del Giudice Terranova per la piazza di Scillato; sempre in quegli anni seguirono il busto di Bernardo Mattarella a Castellammare del Golfo, il monumento alle vittime della mafia per il Comune di Campobello di Mazara, un Cristo e una Madonna in legno per la Chiesa di San Tommaso d'Aquino a Palermo e altre statue di carattere sacro per varie chiese di Salaparuta e Caltabellotta. In un momento successivo fui coinvolto nel monumentale restauro del Teatro Massimo di Palermo, protrattosi per tutti gli anni Ottanta e durato oltre un ventennio, con l'incarico del rifacimento in vetroresina del "Fiorone" che sormonta la cupola e la nomina a responsabile dei restauri plastici del teatro.

Per lei, invece, fu il periodo dei grandi restauri.

R.S.: Sì, furono gli anni del recupero dei castelli di Caccamo, Castelbuono, Acate, della riscoperta del Castello a Mare qui a Palermo. Il castello di Caccamo da fuori sembrava integro, però erano crollati tutti i tetti, trascinando con sé nel cadere anche tutti i vari piani, era tutto sfondato. Dentro i vari corpi architettonici del castello c'erano delle foreste, una selva di alberi filiformi che andavano verso la luce. Caccamo ha il più grande castello feudale della Sicilia, ha avuto molti passaggi di mano, i crolli più vicini nel tempo erano stati prima della guerra. Questi lavori sono durati tantissimi anni, ci ho passato la vita. Il maniero feudale

di Castelbuono quando lo vidi la prima volta mi diede l'impressione di una stalla talmente era malridotto. Al castello di Acate, ci ho lavorato tre anni, e poi qui, il Castello a Mare, che tutti credevano fosse stato interamente demolito nel 1929 e che ho praticamente riscoperto io. C'era stata la demolizione con le mine e come se non bastasse c'era pure cresciuto un quartiere sopra, di catapecchie e casupole, dove c'erano tutte le attività possibili e immaginabili, c'erano persino le stalle coi cavalli, una lavorazione di alici, un fonditore. Fu riportato alla luce l'ingresso quattrocentesco, il baluardo circolare di San Pietro e quello successivo di San Giorgio. È venuto fuori tutto il fossato sud-ovest e poi quella che venne considerata la torre mastra e che non lo è, si tratta di un angolo del *castrum* medievale. Venne fuori anche il cosiddetto quartiere saraceno, che non avrebbe dovuto essere costruito perché nella tecnica difensiva bisognava lasciare la "terra di nessuno" davanti al castello perché il nemico non avesse ripari dietro i quali rifugiarsi. Invece i senatori di Palermo, come gli attuali assessori, autorizzavano le costruzioni nella zona proibita come pure sulle mura urbane, che venivano usate come fondamenta per i loro palazzi. Più che un quartiere saraceno è un quartiere abusivo che veniva costruito illegalmente con il benepiacito del Senato e veniva poi demolito ad ogni venuta di re, perché il piano difensivo non avrebbe altrimenti funzionato.

Quale era, al di là delle naturali differenze stilistiche, la linea comune che seguivano gli artisti emergenti di allora, la cifra ideologica?

A.L.: C'erano più gruppi di giovani artisti che aveva come riferimenti umani e culturali Giacomo Baraghi, Gigi Martorelli, e i più giovani Toti Garraffa, Enzo Patti, Mario Vitale, Nicolò D'Alessandro, artisti straordinari, che avevano la capacità di creare entusiasmo ed energie e valorizzare talenti. Poi venivano noi ancora più giovani: io, Giovanni Valenza, Nino Quartana, Enzo Onorante. Per la parte che più mi coinvolse, si creò, e magari qualche critico l'avrà pure scritto, una corrente "d'arte fantastica", cioè la possibilità di una via che privilegiasse l'elemento iperfantastico e l'immaginazione di contro all'elemento precostituito di un arte di vecchio e nuovo conio. Fu anche arte colta per buona misura, non mancavano i riferimenti a Bosch, ad Ernst Fuchs, all'arte psichedelica, un rinato senso del surrealismo. Noi ci sentivamo impegnati politicamente, ma senza rinunciare all'esercizio della fantasia e dell'immaginazione come privilegio libertario, come diritto che nessuno può reprimere a vantaggio della retorica neofigurativa o di un astrattismo depotenziato dei suoi valori efrattivi e antagonisti. Non dimentichiamo che gran parte della cultura della sinistra ufficiale di allora trascinava verso una fruizione ipocrita e borghese il retaggio dell'odioso dictat togliattiano degli anni Cinquanta contro artisti quali Turcato, Consagra, del gruppo romano di

Forma 1, dello Spazialismo etc. Cioè il meglio dell'arte europea italiana del tempo. Noi eravamo più libertari che genericamente o canonicamente "di sinistra", ed eravamo ben lungi dall'iscriverci al ruolo di un impegno politico e culturale di cui qualcuno ha tracciato la strada e al quale non ci sono alternative. Insomma, c'era stato Pasolini, perbacco! C'era Mario Schifano, Andy Warhol... si affacciavano già le prime avvisaglie della Transavanguardia! C'era un mondo fuori dai salotti palermitani e noi ci sentivamo portatori di un'altra storia. Altri riferimenti. Abbiamo cercato una strada di libertà, non cercavamo il mercato, ma neanche lo rifiutavamo a priori, basta che ciò non comportasse una forma di omologazione limitativa del nostro percorso. Una posizione sana, mi pare, no? Volevamo recuperare l'eccitazione e la vitalità dell'immaginazione. Ricordo che c'era un testo di Achille Bonito Oliva del '69, ancora letto negli anni Ottanta e che riassume bene quella filosofia: "Il territorio magico". Ma non dimentichiamo nemmeno la storia di Peppino Impastato ucciso nel '78, del suo modo pieno di fantasia e ironia di porsi nei confronti dei problemi di Cinisi, che erano poi problemi centrali della Sicilia.

Il problema era sempre quello: noi volevamo la libertà di immaginare quello che volevamo noi, non quello che altri avevano immaginato per noi.

In ultima analisi, quale è stata per voi l'essenza degli anni Ottanta?

R.S.: Sono stati gli anni migliori del secolo scorso, ma hanno chiuso un'epoca; allora non l'abbiamo capito, non pensavamo che ci sarebbe stato il declino della città. Chi aveva voglia di lavorare, chi aveva idee, chi aveva voglia di darsi da fare poteva farlo. Oggi non è più così. Io stesso in quegli anni rifiutai collaborazioni con importanti studi romani, perché ritenevo che la situazione sarebbe andata sempre più a migliorare e invece si profilava la decadenza.

S.R.: La cultura a Palermo paradossalmente è finita con Guttuso, Franco Grasso, Ubaldo Mirabelli, Bruno Caruso. Poi è tutt'altra cultura, che non è nostra, che non ci appartiene, la cultura esterofila, quella delle grandi mostre, delle grandi cavolate, la cultura del non luogo. L'artista di questi posti non esiste più, non si può esprimere con le forme, le tradizioni, i sentimenti di questo luogo, si deve esprimere con il linguaggio "universale". Ti illudi di essere col mondo e nel mondo e ti dimentichi cosa hai accanto.

A.L.: Mi capitò di scrivere degli anni Ottanta, per una mostra di incisioni alla stamperia "la Mandragola". In quel testo avevo citato un verso di una canzone di Paolo Conte per fotografare che cosa eravamo noi. «Era un mon-

do adulto, si sbagliava da professionisti». Questo furono quegli anni perché ciascuno di noi faceva ciò che faceva non con il senso di una rivalse perché ci sentivamo minoritari. Tutt'altro: in definitiva applicavamo più o meno consapevolmente la grande lezione del Gruppo '63, non ci ritenevamo ai margini di qualcosa, ritenevamo di essere noi quel qualcosa. Tutto quello che facevamo lo facevamo come se fossimo nel contesto di un grande museo newyorkese. Per noi era questo il centro e operavamo con questa consapevolezza. Ritengo che chi volesse restituire memoria di questo periodo riscoprirebbe la storia davvero particolarissima di una Palermo che rispetto all'oppressione mafiosa e non solo opponeva la felicità creativa dell'immaginazione, l'indipendenza culturale, la vitalità di non fare compromessi con nessuno e tirare avanti per la nostra strada.

a cura di *Luisa Leto*

In otto bottoni

Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni ottanta*, Milano, Bompiani, 1990. Un tuffo negli '80: «il visitatore-lettore rimbalza di anno in anno, di locale in locale, di party in party, al ritmo di *Message in a Bottle* dei Police o di *Let's dance* di David Bowie, accompagnato dal protagonista del viaggio: Tondelli in persona». (vedi *Ameno Fonema*)

Crollo nervoso, documentario di Pierpaolo De Iulio del 2008 che ripercorre le tappe del movimento new wave italiano dei primi anni Ottanta. Scenari principali di questo “rinascimento musicale” sono le città di Bologna e Firenze dove muovono i primi passi band come Gaznevada, Litfiba e Diaframma. (vedi *I verbi brevi*)

AA.VV. *Federico Incardona. Bagliori del Melos estremo*, Palermo, Duepunti edizioni, 2012. L'attenzione per l'opera e la poetica di Federico Incardona, maestro, teorico e compositore, sono oggi nuovamente al centro di un dibattito culturale non solo italiano, un dibattito che cerca le radici giuste per spiegare la nostra contemporaneità e costruire il futuro della musicologia moderna. (vedi *La voce vola*)

Paolo Morando, *Dancing Days*, Bari-Roma, Laterza, 2009. Gli italiani che sognavano la rivoluzione si accontentano di essere felici o, più modestamente, di divertirsi, di andare a ballare la sera. Il consumismo, nemico giurato del '68, sta per stravincere la partita. (vedi *Lo so io solo*)

Fausto Colombo, *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso*, Laterza, 2012. L'autore racconta attraverso l'analisi trasversale dei media (stampa, cinema, fumetto, musica, radio e televisione) il doppio cambio di pelle della società italiana tra il decennio 1967-1977 e il periodo che comincia nel '78 e si conclude nel '94.

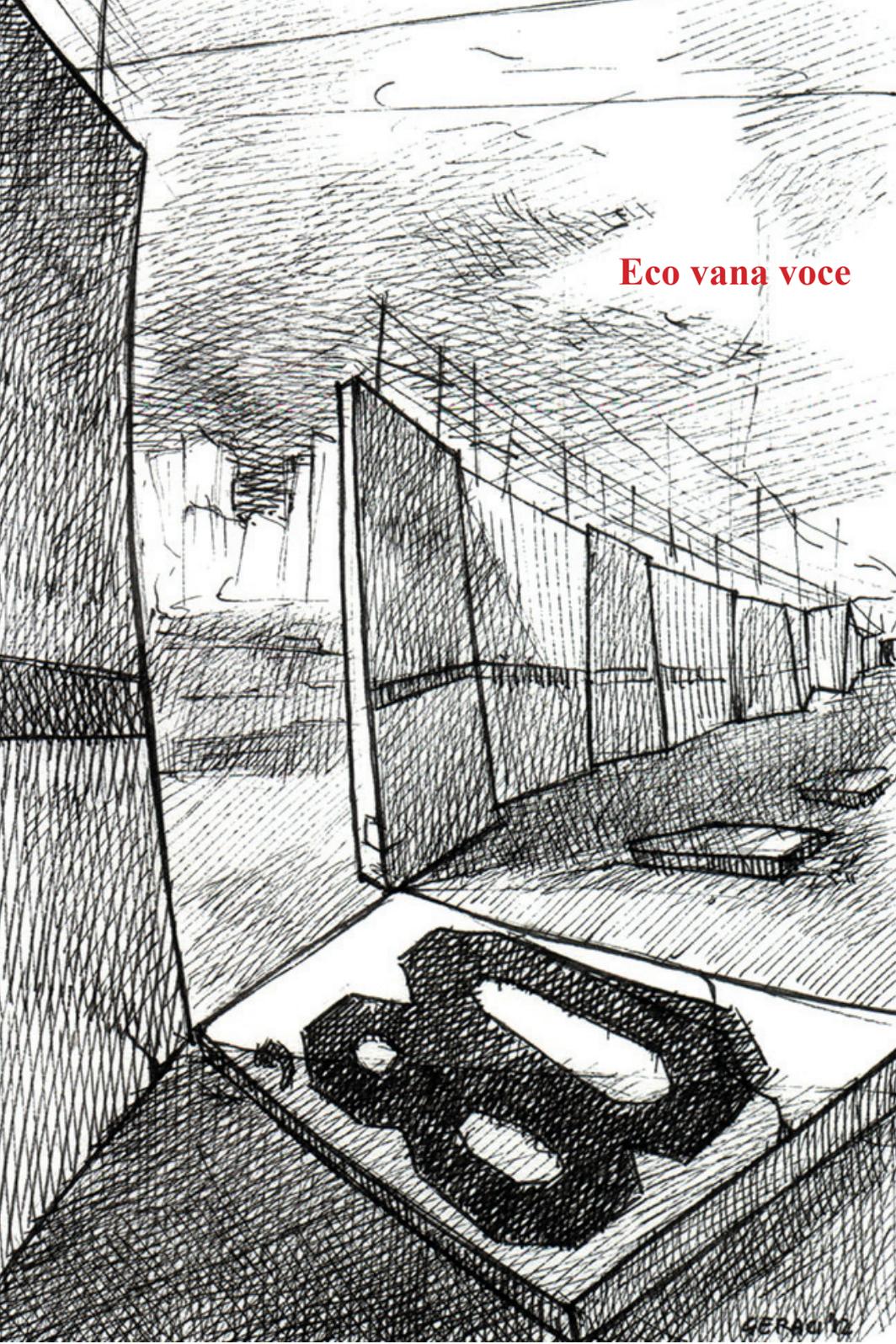
Sergio Cataldi, *A passi rapidi*, Palermo, Navarra Editore, 2010. Elettronica, brani manifesto della new wave inglese dei primi anni Ottanta, e in particolare le melodie cupe dei Joy Division, fanno da colonna sonora onnipresente alle esperienze surreali del protagonista. (vedi *I cignoli logici*)

Franco Giubilei, *Vita da Paz. Storia e storie di Andrea Pazienza*, Firenze, Black Velvet editrice, 2011. Ricostruendo i luoghi e le situazioni in cui visse e operò il grande fumettista, Giubilei ci racconta l'Italia tra gli anni Settanta e Ottanta da un'angolazione inedita. (vedi *E noi sull'illusione...*)

Réjane Hamus-Vallée, *Gli effetti speciali. Forma e ossessione del cinema* (Lindau 2006). L'autore illustra, con taglio divulgativo e numerosi esempi e analisi di sequenze, le principali tecniche di realizzazione degli effetti speciali applicate a partire dalle origini del cinema fino ai primi anni del duemila. (vedi *I tre sedili deserti*)



Eco vana voce



Sergio Taccone

«Copa de Oro '80», l'alba di una nuova era. L'inizio della fine del monopolio Rai sul football italiano

Gli anni Ottanta registrarono un'importante spartiacque nei rapporti tra il calcio italiano e la televisione. In quella decade si cominciò a parlare di diritti televisivi e di fine del monopolio Rai sul football di casa nostra. Il big-bang arrivò alla fine del 1980 e con contorni tutt'altro che chiari. In Uruguay venne organizzata la *Copa de Oro de Campeones Mundiales*, torneo per nazionali allestito dal Governo di Montevideo dal 30 dicembre '80 al gennaio '81, per celebrare il cinquantenario del primo titolo mondiale uruguayiano (1930). Gli argentini, campioni del mondo in carica, ribattezzarono il torneo *Mundialito*, termine che stava ad indicare qualcosa di piccolo cabotaggio nonostante la presenza di squadre di spicco, tra cui proprio l'Argentina, detentricice della Coppa del Mondo.

In Uruguay, nel 1976, un colpo di stato aveva consegnato il potere ai militari. Pedro Alberto Demicheli Lizaso divenne presidente dopo la destituzione di Juan Maria Bordaberry. Pochi mesi dopo, la giunta militare al potere scelse Aparicio Méndez. L'economia del Paese sudamericano registrava continui peggioramenti, l'apparato militare assorbiva quasi la metà del bilancio statale. Il regime, che aveva imboccato la parabola discendente, subì una sconfitta nel referendum sulla modifica della costituzione che si svolse il 30 novembre, un mese prima dell'avvio del *Mundialito*. Quasi sei uruguayiani su dieci si dissero contrari alla riforma costituzionale. Un dato che ribadiva la scarsa popolarità dei militari al potere. In molti lasciarono il Paese, asilo politico.

La *Copa de Oro* venne allestita, soprattutto, con scopi propagandistici, sulla scia di quanto, ma in misura molto più estesa, aveva fatto la *junta* argentina del generale Jorge Videla in occasione dei Mondiali del '78. Anche il regime di Montevideo puntava ad ottenere visibilità dal football. La dittatura militare uruguayiana vantava circa settemila prigionieri politici (su una popolazione inferiore ai tre milioni di abitanti) e la messa al bando di partiti ed organizzazioni sindacali, diventati di fatto fuorilegge. In totale, le spese per l'organizzazione

del *Mundialito* furono superiori ai cinque milioni di dollari, con una previsione di introiti che si aggirava intorno agli otto milioni di dollari (oltre sette miliardi di lire), compresi i diritti televisivi.¹

Ideatore del torneo fu Washington Cataldi, massimo dirigente del Peñarol, il club più conosciuto in Uruguay. Cataldi era vicino ai militari che controllavano il Paese sudamericano. Il finanziatore fu un imprenditore di origine greca, Angelo Vulgaris, proprietario di una multinazionale del bestiame ma soprattutto titolare della Strasad, società con sede nel paradiso fiscale di Panama, che acquistò dalla federalcalcio uruguayia i diritti televisivi e pubblicitari del torneo.²

Il *Mundialito* di calcio doveva ridare vigore all'immagine della giunta golpista, attenuandone l'isolamento internazionale.³ L'Inghilterra declinò l'invito,⁴ raccolto invece da Argentina, Brasile, Germania Ovest e Italia. Al posto degli inglesi, venne invitata l'Olanda, vicecampione mondiale nel '74 e nel '78. Nei Paesi Bassi, fu organizzato un *sit-in* di contestazione per indurre la nazionale *Orange* a non prendere parte al torneo. Il Ministro degli Esteri olandese inoltrò persino un invito alla federazione calcistica per ritirare la partecipazione al torneo in un Paese governato da un regime sanguinario. In Italia, quarantuno calciatori di serie A sottoscrissero una lettera pubblica di denuncia contro la dittatura uruguayiana, chiedendo una pubblica condanna verso la politica di repressione e fame portata avanti in Uruguay negli ultimi sette anni.⁵ La protesta non sortì alcun effetto. La stampa italiana ignorò l'iniziativa. Il Corriere della Sera, nell'edizione dell'8 dicembre '80, parlò di «football, shopping e un'abbronzatura fuori stagione per il tifoso-turista in Uruguay». Nessun accenno alla dittatura militare che insanguinava ed opprimeva il Paese. La *Copa de Oro*, torneo organizzato di fatto da soggetti privati, godeva dell'imprimatur della Fifa, guidata dal brasiliano Havelange.

In Italia, la *kermesse* uruguayiana fu un affare soprattutto per Silvio Berlusconi, proprietario dell'emittente privata Canale 5. Berlusconi era riuscito ad acquisire i diritti televisivi in eurovisione del *Mundialito*. Un vero e proprio colpo da novanta che portò ottimi livelli di ascolto, intaccando il monolite che

1 Il bilancio economico per l'Uruguay, alla fine di quel torneo, si chiuse con un utile di tre miliardi e duecento milioni, derivante dalla cessione dei diritti televisivi. La media-spettatori fu di 56 mila presenze a partita, con un introito, in termini di biglietti venduti, di 840 milioni di lire per sette gare.

2 M. Ancona, *Il Mundialito della vergogna*, in «Guerin Sportivo», Gennaio 2011.

3 Nel 1984, il regime militare arrivò al suo epilogo, in seguito ad una protesta popolare.

4 Ufficialmente, il no della federazione calcistica inglese fu motivato dall'intensificarsi del calendario della *Premier League* nel periodo tra Natale e l'Epifania. Secondo alcuni quotidiani, tuttavia, l'Inghilterra rinunciò in segno di protesta nei confronti della giunta militare di Montevideo.

5 I più convinti nella protesta furono Ilario Castagner, allenatore della Lazio, ed il difensore romanista Sergio Santarini.

voleva tutto il calcio esclusiva dei canali Rai. Il percorso fu a dir poco farraginoso. I diritti televisivi erano stati offerti dalla Strasrad all'Eurovisione che, solitamente, li acquistava senza intermediazione. Il passaggio fece lievitare i costi fino ad un milione e mezzo di dollari. L'Eurovisione formulò una controfferta di 750.000 dollari, concordata con le emittenti pubbliche che ne facevano parte. La proposta fece saltare le trattative ed in questo frangente s'inserì Canale 5, offrendo 900.000 dollari.

La trattativa si concluse in due giorni ma per la messa in onda in Europa, Italia compresa, sarebbe stato necessario il satellite. Così, partì una seconda trattativa, questa volta tra la Rai e Berlusconi, per la concessione satellitare a Canale 5. L'emittente privata milanese avrebbe trasmesso le partite in differita (con diretta solo per la Lombardia) mentre alla Rai andavano le dirette delle partite dell'Italia. Per la prima volta, la televisione di stato contrattava con un privato in materia calcistica. Per Berlusconi fu un salto notevole: le partite della *Copa de Oro* gli assicurarono popolarità tra l'opinione pubblica e, soprattutto, introiti pubblicitari in costante rialzo.⁶

L'accordo venne siglato poco prima del natale del 1980. A dare l'annuncio fu Michele Di Giesi, ministro delle poste e delle telecomunicazioni del governo guidato da Arnaldo Forlani: Canale 5 poteva usufruire del satellite per le trasmissioni in diretta. Il successo di Berlusconi metteva la prima pietra di un'autostrada che negli anni seguenti avrebbe cambiato l'approccio dei tifosi e delle società calcistiche verso il football. Il patron di Canale 5 recuperava, con l'accordo, anche il 50% delle spese sostenute per acquisire l'esclusiva delle partite dalla società panamense. In tutta la vicenda relativa alla cessione dei diritti televisivi del *Mundialito* in tanti videro l'ombra della P2 di Licio Gelli.⁷

La guerra tra Berlusconi e la Rai durò pochi giorni. La firma dell'armistizio fu il grimaldello per creare una crepa nel monopolio della televisione pubblica sullo sport più popolare. Il Cavaliere di Arcore centrò un grosso affare, le partite registrarono ascolti molto alti. «Nostre le gare più belle, nostro il successo: proprio per questo ci apprestiamo a varare da fine gennaio un programma di grandi spettacoli sportivi», annunciò il numero uno della Fininvest.⁸ L'audien-

6 Le partite raggiunsero picchi di ascolto fino ad otto milioni di telespettatori, un record per una tv privata.

7 Il venerabile della loggia massonica P2, ebbe la residenza nella capitale uruguayana, in una villa ubicata in zona Carrasco che gli era stata assegnata con decreto del governo golpista. In Uruguay, Gelli possedeva decine di appartamenti, un'azienda agraria ed era azionista del "Banco Finanziario Sudamericano". A Montevideo, inoltre, c'era uno degli archivi della P2, in seguito trasferito in Italia, scoperto dalla Guardia di Finanza, nel marzo del 1981, a Castiglion Fibocchi, in provincia di Arezzo, nella villa di Licio Gelli (Ancona, *Il Mundialito della Vergogna*).

8 G. Ormezzano, *Il Mundialito è stato un grosso affare*, in «La Stampa», 9-1-1981.

ce share degli incontri del *Mundialito* toccò il 47%. Quasi una tv su due in Lombardia si sintonizzò su Canale 5 per la diretta di Brasile-Germania.

In Uruguay sfilò l'élite del calcio mondiale: i campioni del mondo dell'Argentina (che presentarono il giovane fantasista del Bona Juniors, Diego Maradona, già punto fermo della nazionale di Menotti), la Germania Ovest campione d'Europa (con Kalle Rummenigge, fuoriclasse del Bayern Monaco) ed il Brasile di Tele Santana, complesso tutto classe e fantasia. L'Olanda, già orfana di Crujff e Krol, non era più la squadra che aveva sfiorato il titolo mondiale in Argentina, sfuggito per una questione di centimetri (palo di Rensembrink allo scadere della finale) mentre l'Italia arrivava al *Mundialito* senza Paolo Rossi e Bruno Giordano, fermati dalla giustizia sportiva per lo scandalo del calcioscommesse del marzo '80. Il Ct azzurro, Enzo Bearzot, aveva lasciato a casa anche il portiere titolare Dino Zoff, convocando l'interista Ivano Bordon ed il bolognese Zinetti.⁹ Una nazionale quasi in versione sperimentale dalla quale rimasero esclusi anche i milanisti Fulvio Collovati, Franco Baresi e Roberto Antonelli, impegnati in quella stagione nel campionato di serie B dopo la retrocessione a tavolino della squadra rossonera, invischiata nello scandalo delle partite truccate. La nazionale di casa, infine, presentava un complesso dove spiccava Waldemar Victorino, giocatore considerato un fuoriclasse ma che in Italia, con la maglia della Cagliari, si guadagnò, poco tempo dopo, il poco ambito titolo di "meteora".¹⁰

Nello studio di Telemilano, quartier generale di Milano 2, la città satellite costruita da Berlusconi dove nascevano le trasmissioni del *Biscione*, si brindava. I dati di ascolto degli incontri della *Copa de Oro* venivano raccolti da sei telefoniste partendo da un campione fisso di teleascoltatori. In una sola regione italiana, Canale 5 totalizzava due milioni di telespettatori nonostante la differenza di un'ora, su Capodistria, della stessa partita. Il danneggiamento di un ripetitore, piazzato nei pressi di Bergamo, non fermò la messa in onda dell'attesa sfida tra Argentina e Brasile, una partita caratterizzata dalle botte in campo, a partire dallo scontro tra Maradona e Isidoro e da una quasi colluttazione, negli spogliatoi, tra l'argentino Tarantini e un giornalista brasiliano. Il *Superclásico* si concluse 1-1, con reti di Maradona e pareggio di Edevaldo.

Le partite trasmesse in diretta da Canale 5 furono ricche di emozioni: dal 2-0 dell'Uruguay all'Olanda (Victorino protagonista) al 2-1 che l'Argentina rifilò, con rimonta finale, alla Germania Ovest.¹¹ Il *match* più spettacolare fu

9 Due anni dopo, tra i convocati al *Mundial* di Spagna, Zinetti fu scalzato, nel ruolo di terzo portiere, dall'estremo difensore della Fiorentina, Giovanni Galli.

10 Nella stagione 1982/83, Victorino collezionò soltanto 10 presenze e nessun gol. Fu considerato uno dei bidoni stranieri transitati dal campionato di serie A negli anni 80. Il Cagliari, oltretutto, finì in serie B.

11 Un'autorete di Kaltz e un gol di Ramon Diaz, negli ultimi sei minuti, vanificarono il vantaggio tedesco, siglato da Hrubesch nel primo tempo.

la goleada del Brasile alla nazionale tedesca, demolita dalle reti di Junior, Cerezo, Serginho e Ze Sergio. In trasmissione, come perfetto intrattenitore del pubblico, c'era Mike Bongiorno.¹² Sul quotidiano La Stampa, Gian Paolo Ormezzano sottolineò:

Lo spettacolo viene portato avanti in maniera severissima e disinvolta insieme, davvero all'americana. Si deve soltanto premere un bottone e lo spettacolo comincia e ognuno sa cosa fare, dove andare, cosa dire. Pubblico un po' troppo di maniera, applaude a tutto e tutti, anche a chi comincia ad applaudire. Berlusconi è il primo a non volere un modo leccato e laccato di fare tivù.¹³

Il *Mundialito*, bistrattato alla vigilia, cominciò a piacere a molti. L'evento era stato trasmesso da quaranta televisioni a livello mondiale. Un dato che non sfuggì ad Artemio Franchi, tra gli esponenti più influenti, all'epoca, del calcio internazionale. Franchi auspicò una seconda edizione in Italia. Si fecero avanti anche Paraguay e Germania Ovest. Tuttavia, la *Copa de Oro* svoltasi in Uruguay non ebbe un seguito. Il *Mundialito* per nazionali di calcio, contrassegnato da arbitraggi nettamente a favore del Paese ospitante, se lo aggiudicò proprio l'Uruguay, battendo in finale il Brasile. Il 10 gennaio '81, allo stadio del Centenario di Montevideo, Victorino decise la finale a dieci minuti dal termine (2-1). In precedenza erano andati a segno Barrios per i padroni di casa e Socrates (su rigore) per i brasiliani.

La stella della manifestazione fu l'uruguayiano Ruben Paz. Tutto secondo copione. Nella telecronaca di Uruguay-Italia, gara d'esordio della nazionale azzurra, rimase indimenticabile il commento di Nando Martellini dopo l'espulsione di Marco Tardelli:¹⁴ «Era tutto stabilito, dal rigore al resto, per far vincere i padroni di casa». L'arbitraggio dello spagnolo Emilio Guruceta fu solo il primo caso di una serie di «favoritismi» a beneficio della nazionale padrone di casa.¹⁵ La nazionale uruguayiana, due anni dopo, non riuscì a qualificarsi alla fase finale del mondiale spagnolo. Una conferma ulteriore del non eccelso valore di una squadra che si era aggiudicata il *Mundialito* '80 più per un copione prestabilito a tavolino che per i reali meriti mostrati in campo.

Per Silvio Berlusconi, la *Copa de Oro* rappresentò un trionfo, impreziosito dall'aver costretto la tivù di Stato a scendere a patti con lui. L'ok all'utilizzo

12 Per ognuna delle sette partite trasmesse da Canale 5, Silvio Berlusconi pagò 150 milioni di lire. Nel '78, durante il mondiale argentino, il costo a partita era stato di 20 milioni di lire.

13 Ormezzano, *Il Mundialito è stato un grosso affare*.

14 Il centrocampista della Juventus uscì dal campo a braccia alzate tra i fischi del pubblico di casa.

15 Sconfitta 2-0 dall'Uruguay (Morales su rigore e Victorino), l'Italia pareggiò 1-1 contro l'Olanda (gol dell'esordiente Carlo Ancelotti e pareggio del futuro genoano Peters). La partecipazione degli azzurri portò nelle casse della Federcalcio un gettone di presenza di 130 milioni di lire.

del satellite aveva aperto la breccia. Il passo successivo fu l'interconnessione elettronica tra le emittenti legate a Canale 5. Vittorio Moccagatta, direttore delle relazioni esterne del gruppo Fininvest fino al novembre del 1984, sciorinò alcune cifre. «La *Copa de Oro* si è chiusa, dopo aver pagato i diritti alla televisione di Montevideo, con un utile di un miliardo di lire», affermò Moccagatta. Il sentiero era ormai tracciato. 26 marzo '81, Canale 5 diventò formalmente una *syndication*: nasceva la rete nazionale vera e propria, sia pur non ancora interconnessa a livello strutturale. Vennero acquisiti emittenti locali che avevano trasmesso il segnale mantenendo il proprio logo. Così facendo, la rete di propagazione del segnale passò sotto il controllo strategico di Berlusconi.

Pochi mesi dopo, Canale 5 organizzò la versione il *Mundialito Clubs*. Alla prima edizione, che si disputò nel giugno del 1981, furono invitati solo *clubs* vincitrici di almeno una Coppa Intercontinentale. Vi presero parte Milan, Inter, Santos, Penarol e Feyenoord. Un'edizione impreziosita dalla presenza di Johann Crujff che, tuttavia, disputò soltanto un tempo del match inaugurale.¹⁶ Partite trasmesse da Canale 5 in differita di un giorno. Il 28 giugno '81, la "Domenica Sportiva" ignorò totalmente la notizia relativa alla conclusione del *Mundialito Clubs* di Milano. Seraficamente, dopo la sigla d'apertura della Ds, Beppe Viola disse: «Oggi è stata una domenica senza calcio». Come era già accaduto con la *Copa de Oro*, il vero vincitore fu ancora una volta Silvio Berlusconi. Notevole il ritorno positivo in termini di immagine, un dato capace di far passare in secondo piano il numero piuttosto esiguo di spettatori che avevano seguito le partite allo stadio San Siro.

Fino al 1981, la legislazione italiana non contemplava diritti televisivi di alcun tipo. Il modello vigente era denominato "calcio da stadio". La , in virtù di quel modello, aveva adottato un codice di autoregolamentazione, non negoziato con la Lega Calcio, che includeva, in caso di diretta tv di qualsiasi partita dei campionati italiani, l'esclusione dalla messa in onda della provincia della squadra di casa, così da non ridurre l'incasso da stadio. Infatti, quel modello era organizzato economicamente sui soli proventi degli spettatori paganti e di quelli abbonati.

L'ulteriore salto di qualità da parte del biscione berlusconiano arrivò a settembre dello stesso anno. Canale 5 si assicurò i diritti per trasmettere le partite interne tre delle quattro squadre italiane impegnate nelle coppe europee della stagione 1981/82: la Juventus (Coppa dei Campioni), la Roma (Coppa delle

16 Crujff scese in campo nel primo tempo di Milan-Feyenoord, il 16 giugno '81 (0-0). L'ex fuoriclasse dell'Ajax, reduce da una stagione nella serie B spagnola, indossò la maglia rossonera soltanto per quarantacinque minuti. Si trattò di una comparsata giustificata, più che altro, da motivi di immagine. Del suo passaggio a Milano rimasero solo alcune sue fotografie, scattate a Milanello, con Gianni Rivera, due tra i giocatori più forti nella storia del football mondiale.

Coppe) e l'Inter (Coppa Uefa). L'unico club che si accordò con la Rai, resistendo alle lusinghe di Berlusconi, fu il Napoli. Ne venne fuori un nuovo braccio di ferro. La Rai chiese l'intervento della Lega Calcio. La televisione pubblica parlava di un diritto di prelazione sulle partite di coppa, derivante dal contratto fra Lega e Rai per gli incontri di campionato. Diritto che la Rai non riuscì a far valere dato che gli accordi fra le tre società e Canale 5 erano stati sottoscritti nel periodo transitorio, quando il contratto con l'ente televisivo di Stato non poteva considerarsi del tutto valido perché non portato a conoscenza delle singole società. Berlusconi l'ebbe nuovamente vinta.

Mercoledì 30 settembre, solo i telespettatori lombardi poterono vedere in diretta Juventus-Celtic, con telecronaca di Giuseppe Albertini. Il resto degli italiani, invece, aspettarono il giorno dopo per la differita della partita attraverso le emittenti del circuito di Canale 5. Alla Rai rimasero i canonici tre minuti del diritto di cronaca, da mettere in onda dopo le ore 23 all'interno del programma "Mercoledì Sport". Nando Martellini lasciò la responsabilità del *pool* sportivo a Gilberto Evangelisti per dedicarsi solo alle telecronache. Un colpo alla Rai lo sferrò anche Telemontecarlo che, sempre nel 1981, cominciò a trasmettere le dirette di partite delle squadre italiane nelle coppe europee. Su Tmc, infatti, fu programmata Celtic-Juventus.¹⁷

Il calcio italiano sembrò in preda al caos. Persa l'esclusiva sulle coppe, la Rai cercò di vendere le gare di campionato alle emittenti privati. C'erano tutti gli ingredienti per parlare di un "pasticcio all'italiana". Di colpo, i rapporti tra calcio e televisione erano più movimentati di un'arteria cittadina all'ora di punta. I buchi nel sistema agevolavano la Rai nei confronti delle tv private per le partite di campionato e le private (nello specifico Canale 5) verso la televisione pubblica per le partite di coppa. «Nando Martellini, responsabile del pool televisivo per le riprese dirette, – scrisse Gian Paolo Ormezzano – è ritornato a fare il telecronista, visto che si doveva pur trovare un colpevole, mentre la colpa è chiaramente del modo sommario con cui l'ente di Stato, a livelli più alti, affronta lo sport del video e i suoi problemi».¹⁸ Il giornalista del quotidiano torinese, al termine del pezzo, chiudeva delineando magistralmente la nuova situazione. «In tutto questo pasticcio, con una regolamentazione sempre approssimativa, sempre in ritardo sui tempi, sul progresso, almeno l'utente ci guadagna: vede cioè tante partite. Che ci guadagni il calcio, lo sport, è un altro discorso».¹⁹

La Rai provò a stabilire dei criteri per la cessione delle partite di campionato, subordinandole a non meglio precisate questioni di eccessiva diffusione

17 M. De Luca, P. Frisoli, *Sport in Tv*, Rai Eri, Roma, 2010, p. 120)

18 G. Ormezzano, *Calcio e Tv: ormai è caos*, in «La Stampa», 8-10-1981, p. 26.

19 *Ibidem*.

delle emittenti locali. La Sacis, società che curava per la Rai i rapporti con le tv private, doveva garantire una ripartizione equa nella vendita delle partite di campionato, in base ad un criterio per fasce regionali volto ad evitare monopolizzazioni di gruppi importanti. Il riferimento era a Berlusconi che possedeva emittenti sparse in quasi tutto il territorio nazionale.²⁰

Nitida, soprattutto tra settembre e ottobre del 1981, fu la sensazione che i rimedi adottati dalla Rai non sarebbero stati in grado di bloccare un processo che appariva ormai irreversibile. In definitiva, la stalla era stata chiusa dopo la fuga dei buoi. Quel decennio, iniziato con lo scontro Rai-Canale 5 sui diritti della *Copa de Oro*, si concluse con un altro colpo favorevole alle televisioni di Berlusconi che, nel 1989, acquisirono i diritti di alcune trasferte europee delle squadre italiane, a partire da Malmoe-Inter di Coppa dei Campioni. Non potendo andare in diretta, il match venne messo in onda in differita di quindici minuti.²¹

Trent'anni dopo, il calcio italiano (e non solo) dipende dagli introiti dei diritti televisivi, la cui incidenza in bilancio è pari a circa l'80% dell'intero fatturato.²² Per il triennio 2012-2015, il valore finanziario dei diritti audiovisivi messi all'asta dalla Lega Calcio ammonta a quasi un miliardo di euro all'anno. Rispetto al biennio precedente, la crescita è pari a 100 milioni di euro. L'avvento delle pay-tv ha aperto strade inimmaginabili fino alla metà degli anni Novanta. Il mercato totale è fortemente sbilanciato. In Europa, i più importanti campionati di calcio (*Premier League*, *Liga*, *Bundesliga*, *Serie A* e *Ligue 1*) dipendono dai diritti audiovisivi per il 46% del totale.²³ Il modello degli anni Ottanta, il cosiddetto "calcio da stadio", è preistoria. L'epoca in cui i gol e le azioni salienti venivano mostrati nella trasmissione "Novantesimo Minuto" di Paolo Valenti, a cui faceva seguito un tempo di una partita di serie A, è lontana nel tempo, materia di studio di appassionati di storia dello sport in televisione. Tuttavia, per comprendere l'evoluzione che ha portato alla realtà dei nostri giorni, con il proliferare ininterrotto di canali televisivi e trasmissioni sul calcio, non si può prescindere dall'analisi del periodo compreso tra la fine del 1980 e l'anno successivo. Per il football italiano fu quella l'alba dell'era attuale.

20 M. Bianchini, *Punti fermi nei rapporti con le tv private*, in «La Stampa», 15-10-1981, p. 29.

21 La trasmissione in diretta per le tv private arrivò nel 1991.

22 Per la stagione calcistica 2011/12, l'ammontare dei diritti televisivi nel campionato di serie A oscilla dai quasi 90 milioni di euro assegnati alla Juventus ai 23 milioni del Novara. Dopo il club bianconero, si piazzano le due milanesi: l'Inter (79,2 milioni) ed il Milan (77,9). Al quarto posto, piuttosto staccati, ci sono il Napoli (59,2 milioni), la Roma (58,4), la Lazio (47,9) e la Fiorentina (41,4).

23 D. Tari, *La Biblioteca del Tifoso Bilanciato*, www.tifosobilanciato.it, Marzo 2012.

Bibliografia di riferimento

Libri

- Brera G, *Storia critica del calcio italiano*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 1975
- Marias J., *Selvaggi sentimentali. Storie di calcio*, Einaudi, Torino, 2002
- Taccone S., *Quando il Milan era un piccolo diavolo*, Limina, Torino, 2009
- Pastorin D., *Tempi supplementari. Partite vinte, partite perse*, Feltrinelli, Milano, 2002
- Parks T., *Questa pazza fede. L'Italia raccontata attraverso il calcio*, Einaudi, Torino, 2002
- Verbitsky H., *Il volo. Le rivelazioni di un militare pentito sulla fine dei desaparecidos*, Fandango, Roma, 2008.
- De Luca M, Frisoli P., *Sport in Tv*, Rai Eri, Roma, 2010

Articoli

- Bianchini M., *Punti fermi nei rapporti con le tv private*, in «La Stampa», 15 ottobre 1981
- Tari D., *La Biblioteca del Tifoso Bilanciato*, www.tifosobilanciato.it, marzo 2012
- Ormezzano G., *Calcio e Tv: ormai è caos*, in «La Stampa», 8 ottobre 1981
- Ormezzano G., *Il Mundialito è stato un grosso affare*, in «La Stampa», 9 gennaio 1981
- Ancona M., *Il Mundialito della Vergogna*, in «Guerin Sportivo», gennaio 2011
- Montanari M., *Eutanasia di un torneo*, «Guerin Sportivo» n. 3, 14-20 gennaio 1981

Sergio Taccone, giornalista e scrittore. Scrive per il quotidiano *La Sicilia* di Catania. Collabora con il mensile delle Opere Missionarie *Popoli e Missioni* e con il portale *Storie di Calcio*. Vincitore, nel 2009, del Premio Internazionale di Giornalismo “Maria Grazia Cutuli” per il saggio-inchiesta “Dossier Portopalo, il naufragio della verità” (GB Editoria, Roma, 2008), ricostruzione completa della tragedia del natale '96 a largo della Sicilia dove persero la vita quasi trecento migranti asiatici. Nel 2011, ha ottenuto il riconoscimento speciale per la giuria al “Premio Coni Letteratura Sportiva” per il libro *Un biscione piccolo piccolo, l'Inter 1993/94* (Limina, 2010). Ha inoltre pubblicato *Quando il Milan era un piccolo diavolo* (Limina, 2009) e *Football di Provincia* (Capomedia, 2010). Nel 2012 è uscito, in formato ebook, *La Mitropa Cup del Milan* (Urbone Publishing). Ha curato i testi di *Football e Novecento, calcio e potere nella storia del secolo scorso*, monologo teatrale in quattro atti presentato nel febbraio 2012 al Festival Nazionale della Cultura del Calcio svoltosi a Roma a cura della Fondazione Gabriele Sandri.

Tena Prelec

Goodbye America Un'introduzione al rock in Russia

Per la sua portata e per le sue peculiarità, il rock è stato un fenomeno di notevole interesse culturale nel tardo periodo sovietico. Il suo apogeo, la sua affermazione e legittimazione e la sua rapida discesa si collocano negli anni ottanta del secolo scorso. Il rock russo si differenzia notevolmente da quello di matrice anglosassone per un aspetto importante: quello della parola. Nonostante gli inizi prettamente mimetici e fortemente anglicizzati, i testi delle canzoni rock russe diventano negli anni ottanta molto più intellettualmente densi delle loro controparti inglesi e americane – che pur servono a esempio e modello per il loro sviluppo.

Il seguente saggio guarda all'evoluzione di questa forma espressiva, esaminando le ragioni che portano il rock russo a caricarsi di contenuto in maniera inusuale, prima di abbandonare la tensione narrativa alla vigilia del crollo della cortina di ferro.

1. *Gli inizi*

L'ascesa del rock a musica di massa in Russia ha una data: il 28 luglio del 1957. Quel giorno si apre a Mosca il sesto festival internazionale dei giovani e degli studenti, e Mosca apre per la prima volta le sue porte al mondo, accogliendo 34.000 giovani provenienti da 131 paesi. Fra di loro: musicisti, poeti beatnik, artisti, attivisti. I primi segni di attività di un mercato nero si registrano a settimane dalla fine dell'evento. Oltre a trafficare dischi importati dall'estero, i *melomany* russi trovano un metodo ingegnoso per diffondere le loro nuove melodie preferite: il *rentgenizdat* (che ricalca il nome dai libri proibiti trafficati dall'estero, *tamizdat*, o autoprodotti, *samizdat* – che venivano passati di mano in mano e letti, spesso, in una notte sola). Il *rentgenizdat* non è altro che una piastra per raggi x, ottenuta a basso prezzo da personale ospedaliero condiscendente. Su di essa venivano incise due canzoni, una su ogni lato, che si potevano posando la piastra su un giradischi.

Questa prima fase viene chiamata *Bit* o *Big Bit*, e i suoi adepti sono i *bitniks*.

La popolarità del rock ha un'impennata notevole nel 1964, anno in cui la Beatlemania esplose non solo nell'ovest del mondo. La popolarità dei Beatles è tale che a tutt'oggi uno degli aneddoti musicali più amati è quello che vuole i quattro di Liverpool atterrare all'aeroporto moscovita di Sheremetevo a causa di un inconveniente sulla rotta che dall'India all'Inghilterra, e comporre lì *Back in the USSR*. I Beatles ispirano molti giovani ad avvicinarsi a questo genere musicale. Contribuiscono inoltre alla totale anglicizzazione del rock: in questo periodo, qualsiasi esperimento che esuli dal modello è attribuito a "incapacità di farlo nel modo giusto". Fare rock in russo anziché in inglese è a questo punto impensabile.

Nonostante questa osannazione del modello anglosassone, è utile notare che i rocker russi non abbiano quasi mai avuto contatti diretti con i loro colleghi americani e inglesi. Quest'assenza di contatto diretto è a maggior ragione valida per gli inizi del fenomeno: il rock in Russia è entrato in larga parte tramite il filtro di altri paesi est europei, come la Cecoslovacchia, la Jugoslavia e la Polonia. Non a caso, uno dei primissimi gruppi rock russi è formato da studenti polacchi. Sono i *Tarakany*, dal significato non difficilmente intuibile: *Scarafaggi*.

2. Gli sviluppi

Nella prima metà degli anni sessanta il fenomeno del rock come esibizione amatoriale viene tollerato dal regime comunista, ancora caratterizzato com'è dalla relativa apertura del disgelo kruscioviano. A questi complessi, sia chiaro, non era comunque permesso incidere dischi (l'unico gruppo che abbia mai inciso un vinile sino al 1986, *Cvety* ("Fiori"), ha subito un ritocco sulla foto di copertina: il taglio di capelli dei componenti era considerato inappropriato).

Nel 1964 a Kruscev succede Brezhnev, il quale instaura politiche di repressione che non tardano a coinvolgere anche la musica. L'invasione della Cecoslovacchia del 1968 è un segnale incontestabile che il clima sia cambiato per il peggio.

Il fatto che il rock fosse diventato anche un business lucrativo, oltre a un passatempo divertente, spinge il governo a regolare il fenomeno. Invece di bandire il rock tout court, Brezhnev decide di dettarne le regole del gioco: nascono così i VIA, acronimo per "ensemble vocali-instrumentali" (definiti «surrogati del rock» dal critico Artemy Troitsky). I VIA sono un modo per fornire ai giovani ciò che palesemente desiderano, la musica, mantenendo su di essa un fermo controllo estetico, ideologico e – non ultimo – pecuniario. Benché i VIA riescano ad attrarre molti musicisti con la promessa di esibizioni e guadagno

regolari (lussi che ai musicisti rock erano del tutto inaccessibili), la loro popolarità non riesce mai a eclissare quella dei gruppi “clandestini”, la cui carica innovativa è decisamente più alta.

3. *Il decollo*

Tutte queste limitazioni finiscono per sortire un effetto diverso da quello auspicato. Invece di frenare lo sviluppo del rock russo, il periodo tardo del governo Brezhnev si rivela l’habitat ideale per la sua crescita. Nei tardi anni settanta e nei primi anni ottanta la mobilità sociale è estremamente limitata, così come lo sono anche i costi fissi. Si crea così una comunità di giovani intellettuali che decidono liberamente di non entrare nel vicolo cieco delle carriere prefissate, ma di guadagnarsi il pane con lavori a basso sforzo per dedicarsi a quello che più li interessa – scrittura, arte, musica. È una «generazione di bidelli e guardiani notturni», che carica il rock russo di una densità intellettuale senza pari nelle espressioni musicali analoghe in occidente. La parola cantata acquista man mano sempre più importanza.

D’altronde, difficilmente sarebbe stato possibile altrimenti. In primo luogo, la canzone di margine in Russia è sempre stata sinonimo di impegno intellettuale e politico. Gli autori più famosi di questo tipo sono i *bardy*, termine che in italiano potrebbe corrispondere approssimativamente a *cantautori*. Nel momento in cui il rock viene relegato al margine, diventa in larga parte appannaggio di questa nuova *intelligenza* bohemienne, che ne cambia i modi e il linguaggio, rendendolo più russo (da fortemente anglicizzato che era), più intriso di riferimenti letterari e più politicamente impegnato.

Un secondo motivo è dato dallo stretto rapporto parola-verità presente alle radici della cultura russa. Basti pensare a quelli che sono stati i primi testi scritti in assoluto in lingua slava: quelli religiosi. La parola scritta si identifica, quindi, con la parola sacra, la cui verità non è in discussione. Questa stessa valenza pressoché sacrale viene poi applicata ai grandi classici della letteratura: libri come *Guerra e Pace* o *I Fratelli Karamazov* formano parte fondante dell’enciclopedia (nel senso di formazione omnicomprensiva) di un uomo russo, trascendendo l’aspetto puramente letterario. Essi si propongono di gettare una finestra sul mondo intero, nelle sue sfaccettature psicologiche, storiche, persino legali – non su un mondo di pura finzione. La musica, certo, è un altro conto rispetto alla letteratura, e la musica popolare lo è in particolar modo. Il presupposto di cui sopra ci è tuttavia utile a capire l’importanza data alla parola in quanto produzione letteraria e artistica in Russia. L’oppressione del regime comunista non fa altro che accentuare la sete di conoscenza: piuttosto che sottostare alle imposizioni del regime, i testi letterari sono traf-

ficati sottobanco (nelle forme summenzionate di *samizdat* e *tamizdat*), e la necessità degli scrittori di continuare a svolgere la loro funzione è talmente impellente che molti di loro decidono di «scrivere dentro il cassetto dei loro tavoli» (*pisat' v stol'*) piuttosto che smettere. Questi autori sanno che non verranno pubblicati, ma continuano a scrivere comunque. Per il rock e i suoi amanti, il discorso non cambia.

4. Il declino

La musica forma parte integrante del programma di *Glasnost'* (di solito tradotto come “Trasparenza”) di Gorbachev, il quale sale al governo nel 1985. Dal 1986 in poi, ai gruppi rock è quindi permesso incidere dischi.

Fra i gruppi più popolari ci sono gli *Akvarium*, fondati da Boris Grebe-shnikov; i *Kino*, guidati dall'iconico leader Victor Zoi; i *Nautilus Pompilius*, forse il gruppo più famoso di fine decennio. I *DDT* di Yuri Shevchuk sono per certi versi un caso particolare: la testardaggine di Shevchuk nell'usare fin dall'inizio il russo come unico linguaggio espressivo e nel caricare i testi di una complessa liricità sembra a molti un suicidio musicale, ma finisce per essere una decisione molto apprezzata nel lungo periodo. Il nome del gruppo, *DDT*, è un'allusione al comunismo: qualcosa che è stato rilasciato con intenzioni buone ma che finisce invece per intossicare tutto ciò che tocca. L'impegno sociale di Shevchuk continua a tutt'oggi: nel maggio del 2011 confronta pubblicamente Vladimir Putin, ponendogli domande insidiose sulla libertà di espressione, e il suo impegno continua nell'azione di salvataggio della foresta di Khimki e nel corso delle proteste di massa scatenate da presunti brogli elettorali a fine 2011 e inizio 2012.

Nonostante alcuni di questi gruppi godano a tutt'oggi di ampio successo fra il pubblico, i critici sono concordi nel collocare la fine del rock russo vero e proprio a ridosso del crollo dell'Unione Sovietica. La poetica di questa corrente musicale, così come la coesione sociale che ne derivava, si erano esaurite già prima della fine degli anni ottanta.

Le cause del declino sono diverse. In primis, la forza innovativa del rock derivava in larga parte dall'aver un rigido “nemico” a cui opporsi: l'ormai debole *homo sovieticus* cessa di rappresentare un avversario interessante. Inoltre, l'avvento di gruppi come *Lyube* – patriottici, anti-semitici, anti-intellettuali: tutto ciò che i gruppi rock russi non erano insomma – dimostra che il rock non possiede nessun valore ad esso esclusivo, e che può essere un veicolo per qualsiasi tipo di contenuto. Terzo, importante, motivo: la legittimazione. Il fatto che fare rock fosse diventato lecito dà il via a una massiccia commercializzazione del fenomeno. La possibilità di avere successo su larga scala incide notevolmente sui modi e i motivi che spingono i musicisti

ad addentrarsi in questa forma musicale. Quarto: l'apertura delle frontiere. «Good-bye America», cantano gli Akvarium nella loro *Lettera d'Addio*: al di là della cortina si sta profilando un'America reale, fisica e cruda che ad un tratto diventa facilmente raggiungibile. Così facendo, essa cancella in un sol colpo l'America irreale, fantastica e piena di ispirazione su cui il rock russo poggiava le proprie fondamenta.

Si può dire, quindi, che il rock russo sia morto e sepolto? Nella forma irripetibile in cui si era manifestato negli anni ottanta del secolo scorso, di certo sì. Tuttavia, recenti fenomeni come quello del gruppo (anche se forse sarebbe più giusto definirlo complesso artistico/politico) Pussy Riot, le cui componenti rischiano ora sette anni di galera per essersi esibite in una «preghiera punk anti-Putin» dentro la cattedrale di Cristo il Salvatore a Mosca, dimostrano che la carica sociale del rock in Russia è lontana dall'essersi completamente esaurita.

5. Conclusioni

Nel saggio è stata esposta l'evoluzione del rock russo, esaminando in particolare modo la valenza dell'aspetto contenutistico. Si ritiene che, per le sue peculiarità, questo particolare genere musicale sia arrivato a distinguersi dai suoi modelli anglosassoni per l'importanza data alla parola. Mentre agli inizi del fenomeno, negli anni Cinquanta-Sessanta, i rocker russi seguono una rigida poetica di imitazione (con i Beatles come modelli più seguiti), l'importanza che viene attribuita al contenuto delle canzoni aumenta notevolmente man mano che ci si avvicina al crollo dell'Unione Sovietica – con gli anni Ottanta come momento di massima fioritura del genere. Sotto il regime autoritario di Breznev il rock clandestino trova terreno fertile per svilupparsi, mentre l'operazione di *Glasnost*' del suo successore Gorbachev abbraccia il fenomeno come parte integrante del nuovo programma di modernizzazione. Le sonorità si fanno più complesse e la lingua veicolare cambia radicalmente: l'inglese, l'unico idioma in cui fosse accettato fare rock ai suoi inizi, lascia spazio all'inizialmente trascurato russo.

I motivi che portano il rock russo a caricare di maggiore importanza il contenuto delle canzoni rispetto a quanto succede nel mondo anglosassone sono diversi. In primo luogo, la musica di margine tende ad avere una carica innovativa di gran lunga maggiore rispetto a quella accettata dallo status quo: non potendo incidere dischi né ricavare guadagni consistenti dalla loro attività musicale, questi artisti sono completamente slegati dalle logiche di mercato, e liberi di impregnare i contenuti delle canzoni con i messaggi che trovano più importanti. In secondo luogo, è possibile che che la musica popolare dotta dei “cantautori” russi, i bardy, eserciti anch'essa un'influenza sul

rock. Si ritiene, inoltre, che lo stretto rapporto parola-verità che ha permeato la produzione letteraria (e conseguentemente artistica) russa fin dai suoi albori abbia inciso ulteriormente sul fenomeno.

Bibliografia di riferimento

- Burlaka A., *Leningrad: Rok-muzyka*, in *Rok v SSSR*, Mosca 1990, p. 178
 Kolesov E., *Rok Praktika*, in *Rok v SSSR*, Mosca 1990, p. 291
 Glossop N., *On the peculiarities of Soviet Rock and Roll*. London 1990
 Glossop N., *Recent developments in Soviet Rock Production*, in «Popular Music» 10 (fall 1991), n.3, pp. 347-49
 Golubeva T.L., *Rok kul'tura kak novyi sociokul'turnyi fenomen*, in *Rok-kul'tura glazami sociologov: Informacionno-metodicheskie materialy*, Sverdlovsk 1984
 Prelec T., *Russian rock legend says "Hands off! Music is freedom"*, intervista con Yuri Shevchuk online all'url <http://blog.indexonensorship.org/2012/03/23/ddts-yuri-shevchuk-says-hands-off-music-is-freedom/>, London, Index on Censorship, 2012
 Smirnov S., *Vremia kolokolchikov: Zhizn' i smert' russkogo roka*, Mosca 1994
 Shkodin S., *Tsvety*, in *Rok v SSSR*, Mosca 1990, pp.358-359
 Troitsky A., *Prikluchenia rok-n-rolla v strane bol'shevikov*, in «Literaturnaia gazeta», 10 gennaio 1990
 Troitsky A., *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*, London-Boston 1988
 Troitsky A., *Tusovka: Who's Who in the New Soviet Rock Culture*, London 1990 (ed. It. *Tusovka. Rock e stili nella nuova cultura sovietica*, Trad. di V. Perna, Torino 1990)

Discografia

- Akvarium, *Treugol'nik*, AnTrop 1981
 DDT, *Ja poluchil etu rol'*, AnTrop 1988
 DDT, *Inache*, Navigator Records 2011
 Nautilus Pompilius, *Razluka*, Sverdlovsk 1986

Tena Prelec è laureata in Traduzione e Interpretazione presso l'Università di Trieste e in relazioni internazionali con specializzazione sull'Est Europa presso l'University College London. Ha lavorato presso l'organizzazione inglese sulla libertà di stampa Index on Censorship e nel direttivo di AEGEE-Europe. Si interessa principalmente di Russia e Balcani.

Gonzalo Sánchez Martínez

Miguel Delibes: il castigliano di Castiglia e la sua opera nel contesto degli anni Ottanta spagnoli

traduzione di Carla Solidoro

1. Premessa

L'oppressione di classe, l'infanzia, l'unione tra l'uomo e la natura... sembrano concetti d'altri tempi, divorati da categorie e tematiche più moderne come l'uguaglianza, il cosmopolitismo o il progresso scientifico. In Spagna, queste nuove nozioni iniziarono ad emergere dopo l'instaurazione della democrazia, nel 1975, in un clima – come vedremo in seguito – quasi folle, in cui la modernità e l'apertura delle frontiere invasero, progressivamente, il subconscio degli intellettuali spagnoli. In mezzo a questa tempesta “rigenerazionista”, in Castiglia e Leon – Castilla la Vieja – un uomo iniziava a utilizzare la propria penna come strumento per ricordare a tutti i lettori castigliani le proprie radici, radici che non avrebbero dovuto dimenticare. Il suo nome? Miguel Delibes.

2. Contesto storico

Negli anni Ottanta, finalmente, si può dire che la Spagna riesca a liberarsi dall'oppressione del regime del Generale Francisco Franco che, in seguito alla vittoria nella Guerra Civile del 1936,¹ aveva instaurato un sistema autoritario basato su valori cristiani e sul rifiuto di qualsiasi opinione divergente con quella stabilita dal sistema. Franco non morì negli anni Ottanta, ma nel 1975 e lo fece delegando il suo potere ad una persona che avrebbe avuto un'importanza

¹ La guerra civile spagnola fu combattuta dal luglio 1936 all'aprile 1939 fra i ribelli franchisti, noti come Nacionales, ed i Republicanos, ovvero le truppe governative ed i sostenitori della Repubblica Spagnola e terminò con la sconfitta della causa repubblicana, dando inizio alla dittatura di Francisco Franco.

capitale durante la transizione democratica: il re Juan Carlos I che pur possedendo la legittimità per continuare a governare imponendo uno stato dittatoriale, decise di intraprendere il sentiero della democrazia.²

Il processo di transizione culmina per molti, come lo storico José Luis Comellas, con l'entrata in vigore della Costituzione del 1978³, ma per altri questo passaggio si completa solo quando la Spagna entra a far parte delle istituzioni europee, nel 1982.⁴ In ogni caso, all'epoca, il Paese si trovò ad affrontare una situazione inedita nella quale tutto poteva succedere perché nessuno aveva alcuna esperienza nel governare un paese democratico. La dittatura del generale Franco aveva addormentato e cullato gli spagnoli, che ora si trovavano alle prese con la gestione di un governo democratico che richiedeva nuovi equilibri.⁵

Gli anni Ottanta hanno portato, in definitiva, aria di libertà che, ad esempio, si tradusse sul piano sociale nella nascita della famosissima "Movida madrileña" che avrebbe collocato la capitale spagnola al centro di un movimento culturale basato, per contrappasso, sull' "eccesso di libertà". I giovani scendevano in piazza, occupavano le strade, frequentavano locali dove si immergevano nella musica e facevano proprie le "filosofie di vita" provenienti da altri paesi del mondo, precedentemente messe al bando dal regime. Gridavano: «Madrid me mata» (Madrid mi sta uccidendo) o «Madrid nunca duerme» (Madrid non dorme mai). Venti nuovi in un paese sfiancato dall'oppressione: una tendenza che può essere illustrata dalla frase di colui che è stato sindaco di Madrid nella prima metà degli anni Ottanta, Enrique Tierno Galván, che in una riunione con i consiglieri comunali di Madrid affermò addirittura: «Benedetto sia il caos, perché è sinonimo di libertà».⁶

2 Il regime di Francisco Franco trascinava con sé migliaia di morti. I gruppi dell'opposizione, così come i sindacati, si convertirono in importanti promotori del cambiamento. Juan Carlos di Borbone venne eletto in conseguenza della legge di successione del 1947, mediante la quale Franco poteva eleggere il suo successore. Con l'affermazione «Juan Carlos, escucha», la società chiedeva al successore che si intraprendesse la via democratica. Il 6 dicembre del 1978, gli spagnoli votarono con referendum la Costituzione Spagnola nel cui articolo 1 comma 3 si dichiarava che la forma politica dello Stato spagnolo era la Monarchia parlamentare. La Costituzione fu approvata con l'88,54% dei voti secondo i dati del Ministero degli Interni. J.C. Esdaile, J. Tusell, *Historia de España contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007.

3 J.L. Comellas, *Historia de España Contemporánea*, Madrid, Rialp, 2008.

4 J.P. Fusi, intervista per ABC del 28 ottobre 2007.

5 Il vicepresidente del primo governo democratico, Leopoldo Calvo Sotelo, ricorda in un'intervista che quando salirono al potere non sapevano cosa fare perché non conoscevano i predecessori che avessero gestito un direttivo democratico. Intervista nel programma *Informe Semanal*, 2007, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/td1-ultima-entrevista-carlo-sotelote/61773/>.

6 Per ulteriori approfondimenti consultare la pagina web dedicata a Enrique Tierno Galván, <http://www.enriquetiernogalvan.com/>.

Nonostante questo, non tutto era “allegria” nel paese. Ad esempio, in Spagna sopravvivevano ancora alcuni gruppi terroristici che seminavano il panico attraverso violenza e attacchi armati con l’obiettivo di rivendicare la propria indipendenza ideologica e territoriale dallo stato centrale. Era il caso dell’ETA⁷ che nell’anno 1980, in base ai dati del Ministero degli Interni, uccise un totale di 100 persone; o il GRAPO⁸ che nello stesso anno pose fine alla vita di 6 persone.

Un fattore importante nell’apertura culturale della società spagnola è stato rappresentato dallo sviluppo della televisione, che fino alla morte del dittatore era stata fondamentale uno strumento di propaganda al servizio dello Stato. In questo senso, venne approvato lo Statuto della Radio e della Televisione⁹ al fine di modernizzare i mezzi di comunicazione e creare una programmazione più in linea con la Spagna democratica. È sotto il governo socialista di Felipe González che venne indetto un bando pubblico per accorpate alla televisione anche canali privati. Nel 1989 ottenne la licenza il gruppo Mediaset Spagna Comunicazione (Tele 5), il cui azionista principale si chiamava Silvio Berlusconi, e Antena 3 radio, del gruppo catalano Godo.

3. *La Transizione Culturale*

Alvaro Ferrary¹⁰ sostiene che il cambiamento culturale prende avvio già negli anni Cinquanta. Questo decennio è noto come l’inizio dell’*aperturismo* del Franchismo, durante il quale si pubblicarono riviste culturali molto importanti come «La Revista de Occidente»¹¹ o «Cuadernos para el dialogo»¹² che negli

7 ETA (Euskadi Ta Askatasuna) è un gruppo terrorista di ideologia marxista-leninista che lotta per l’indipendenza del Paese basco (Euskal Herria) sia dalla Spagna che dalla Francia. Il 20 ottobre 2011 ETA annuncia, dopo mezzo secolo di attività, la rinuncia definitiva alla lotta armata. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/19/espana/1319034890.html>.

8 Il GRAPO (Grupo Revolucionario Antifascista Primero de Octubre) è un’organizzazione terrorista di matrice comunista nata nel 1975. Si tratta di un’organizzazione che agisce su tutto il territorio spagnolo, che predilige vittime di chiare tendenze democratiche e agisce sempre in concomitanza di avvenimenti storici di transizione verso la democrazia. J.L. García Delgado, *España, economía: ante el siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

9 Legge 4/1980 del 10 gennaio sullo *Estatuto de Radio y Televisión* vigente fino al 7 giugno del 2007.

10 J. Paredes, *La vida cultural: Limitaciones, condicionantes y desarrollo. Franquismo y Democracia. Historia Contemporánea de España. Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998.

11 Fondata nel 1923 da José Ortega y Gasset, la rivista rappresentò un importante strumento di diffusione delle correnti più innovatrici della cultura spagnola. Nel 1980, la direzione della rivista passò alla figlia del filosofo Soledad Ortega Spottorno. <http://www.ortegaygasset.edu/fog/ver/52/revista-de-occidente>.

12 Pubblicata per la prima volta nell’ottobre del 1963, si tratta di una rivista culturale che aveva come fine la trasmissione di una ideologia politica, quella democristiana diffusa dal suo promotore e fondatore Jaoquín Ruiz-Giménez.

anni serviranno da impulso alle carriere letterarie di scrittori come Gabriel Celaya, Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Umbral, Juan Goytisolo e Miguel Delibes; autori che effettueranno esplorazioni poetiche e letterarie diverse e ricche. A quel tempo, durante il regime di Franco, uno scrittore come Carmen Laforet riuscì a vincere un premio nazionale per la letteratura con il suo libro *Nada* (tradotto in italiano con il titolo di *Voragine*)¹³ che è, in sé, una critica diretta nei confronti dei governi totalitari. Questo è anche il momento in cui è nato, dal punto di vista letterario, Miguel Delibes con la sua opera d'esordio *La sombra del ciprés es alargada*¹⁴ (L'ombra del cipresso è allungata); un'opera nella quale il dramma e la speranza danno vita ad una battaglia che si conclude con la vittoria di un ottimismo che sembra un'oasi di speranza nel bel mezzo di una tempesta ideologica.

Pur sostenendo che il cambiamento sia iniziato a partire dal 1950, rimane innegabile che la caduta della dittatura abbia promosso una trasformazione profonda nel clima socio-culturale.

Il 10 settembre 1981 si verifica un fatto culturalmente rilevante: *Guernica*, uno dei più celebri quadri di Pablo Picasso, rientra definitivamente in Spagna dopo quarant'anni di assenza. Nei primi giorni del 1937 Picasso aveva ricevuto l'incarico da parte del governo repubblicano spagnolo di dipingere un murale per il padiglione iberico all'Esposizione Internazionale di Parigi. Un'opera che parlasse della guerra civile e dei soprusi nazionalisti. Il Padiglione spagnolo accoglieva oltre a *Guernica* altre opere di artisti contemporanei ed era divenuto un vero e proprio strumento di propaganda per il governo repubblicano. Attraverso le opere dei maggiori artisti che sposavano la causa repubblicana, si voleva dar voce a un movimento d'opposizione che mostrasse al mondo intero il disastro della guerra. Terminata l'Esposizione Internazionale, *Guernica* cominciò un lungo pellegrinaggio in giro per l'Europa. Il rientro del quadro in Spagna è un chiaro esempio della transizione culturale in corso, di un rinnovamento nella mentalità spagnola che ora permetteva il ritorno di un'opera che era stata fortemente proibita dal Franchismo perché rappresentava una delle scene più cruenti della Guerra civile: il bombardamento della città basca Guernica da parte della Legione Condor tedesca e dell'Aviazione Legionaria italiana.

In mezzo a questo "caos" legislativo e culturale, si presenta il "caso castigliano": una grande regione situata al centro della penisola iberica, la cui economia si basava principalmente sull'agricoltura e sull'allevamento e in cui le tradizioni più radicate coesistevano con i nuovi venti di modernità. Un'antica

13 C. Laforet, *Nada*, Premio Nadal di Letteratura, 1944.

14 M. Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, Barcellona, Ediciones Destino, 1948. Nel 1990 dal libro è stato tratto il film omonimo di Luis Alcoriza.

terra, ricca di storia, il cui sole abbracciava la pelle dei contadini in estate e il cui freddo congelava le loro labbra in inverno. La Castiglia e Leon era e continua ad essere una regione agricola, nella quale la terra è l'elemento più importante. Il fatto che negli anni Ottanta in questa zona il lavoro della terra fosse ancora rilevante è dimostrato da quanto riporta Fernando Manero in *La entidad recuperada*¹⁵ nel quale si afferma che in quelle aree, nel 1983, l'agricoltura rappresentava il 14% della produzione, mentre l'industria solo il 6%.

Considerando questo stato di cose, non stupisce che uno degli scrittori più prolifici e acclamati della regione scelga generalmente nelle sue opere "il campo" come scenario letterario. Un campo popolato da esseri buoni, o maliziosi o semplicemente stupidi.

Mentre un uragano avanguardista sorvolava il cielo spagnolo dopo la morte de *El Caudillo*,¹⁶ in Castiglia e Leon un uomo continuava a scrivere, disegnando campi e cereali su un foglio di carta, descrivendo con la sua letteratura esaustiva quale era la realtà della vita nella regione. Quest'uomo si chiamava Miguel Delibes.

4. *Il castigliano di Castiglia: Miguel Delibes*

Nato il 17 Ottobre 1920 a Valladolid, Miguel Delibes è uno scrittore la cui vita è strettamente vincolata e inscindibile dalla sua opera. Quando scoppiò la guerra civile aveva solo sedici anni e nessuna idea in fatto di politica. Assieme ad altri amici, sapendo che sarebbero stati chiamati al servizio militare, decise che la soluzione migliore era quella di optare volontariamente per la marina, ove, spiega, non era necessario puntare un fucile contro un altro uomo; riteneva, inoltre, che questo fosse il corpo d'armata meno cruento.

Ritornato a Valladolid, si iscrisse alla facoltà di Economia e Diritto. Presto si rese conto della sua vera vocazione, in particolar modo durante la lettura del manuale di Diritto mercantile *Curso de derecho mercantil* de Joaquín Garrigues.¹⁷ Iniziò a capire la bellezza della metafora, della descrizione, della possibilità di rappresentare l'ambiente attraverso le parole. Grazie ad una serie di contingenze e casualità, dunque, il giovane Delibes iniziò ad avere a che fare con la letteratura. Espose nel caffè Corsico, una serie di caricature delle persone più autorevoli del periodo, e questo gli facilitò il contatto con il direttore de

15 F. Manero, *Veinte años de Castilla y León: La entidad recuperada*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003.

16 Termine spagnolo utilizzata per riferirsi a Francisco Franco (simile all'italiano Duce).

17 «Estas carreras eran completamente ajenas a mi vocación de abogado y muchos menos de profesor mercantil. Fue algo que tenía a mano y lo hice por conseguir una cátedra como mi padre». Cfr. J. Serrano Soler, *A fondo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p. 61.

«El Norte de Castilla»¹⁸ che gli offrì un impiego come caricaturista nel giornale. L'ingresso nel più antico quotidiano spagnolo è la prima causa che spinge lo studente di Economia e Diritto verso la carriera letteraria. Delibes divenne membro della redazione, e quando fu necessario nominare un nuovo redattore gli venne chiesto di assumersi l'incarico. Unendo l'attività di giornalista al nascente interesse per la letteratura, Delibes scrisse *La sombra del ciprés es alargada*, storia di un'amicizia infantile troncata con la morte, con il quale si fece conoscere in tutto il paese e che gli valse il Premio Nadal¹⁹ nel 1948.²⁰

Durante il periodo come direttore del giornale dovette scontrarsi ripetutamente con la censura che il regime franchista aveva imposto a tutti i mezzi di comunicazione. Proprio a causa della censura, il 10 aprile del 1966, cessò la sua attività di direttore del quotidiano spagnolo. La goccia che fece traboccare il vaso fu la pubblicazione di un articolo intitolato *La ruina de Castilla*²¹ (La rovina di Castiglia), nel quale Delibes dichiarò che la povera Castiglia manteneva l'industria catalana.

Il 1° febbraio del 1973 fu nominato membro della *Real Academia de La Lengua*.²² Nel 1982 gli venne consegnato il *Premio Príncipe de Asturias de las Letras*.

La decade degli Ottanta rappresentò per Miguel Delibes, l'apice della sua carriera di scrittore. Dalla pubblicazione de *Las sombras del ciprés es alargada*, nel 1948, lo scrittore continuò ad acquisire una popolarità crescente nel mondo della letteratura spagnola che culminò, proprio negli anni Ottanta, con la conquista dei più importanti premi a livello nazionale: nel 1983 venne nominato Dottore Honoris Causa dall'Università di Valladolid; nel 1984 il governo di Castiglia e Leon gli attribuì il premio di Lettere; nel 1985 il governo francese lo nominò *Chevalier de l'Ordre des Arts*; nel 1987 gli venne conferita la laurea in Dottore Honoris Causa dall'Università Complutense di Madrid. Nel 1993, infine, ricevette il premio più importante della cultura ispanica, il premio Cervantes per la sua attività letteraria.

18 *El Norte de Castilla* è il più antico quotidiano della stampa spagnola, con sede a Valladolid, fu fondato nel 1854 da Mariano Pérez Mínguez e Pascual Pastor.

19 Premio letterario che si concede dal 1944 alla migliore opera inedita scelta da Ediciones Destino.

20 «Yo escribo la novela pensando en el Nadal – ha confesado Delibes. Me había emocionado mucho el premio a Carmen Laforet, una chica veinteañera, sin influencias, desconocida. Y yo concurrí igual, a cuerpo limpio, como había ido a las oposiciones de Derecho Mercantil, a ver si había suerte». Cfr. J. Goñi, *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones, 1985, p. 29.

21 M. Delibes, *La ruina de Castilla*, in «El Norte de Castilla», 23 marzo 1963.

22 *La Real Academia de la Lengua* è l'organismo responsabile di elaborare le regole linguistiche della lingua spagnola, concretizzate nel dizionario, la grammatica e l'ortografia che garantiscono uno standard linguistico comune.

In questo decennio, a causa dell'età, il rischio di incorrere nella banalità, nel manierismo era incombente, ma al contrario la scrittura di Delibes continua a essere attenta e perseverante come sempre. In questi anni scrive due delle sue migliori opere, *Los santos inocentes*²³ e *377A, Madera de héroe*.²⁴ In questa nuova fase, l'opera del vallisoletano irrompe con una forza sconosciuta che rivela un rapporto più intimo tra la sua vita e la letteratura. Si tratta quasi di una comunione che si rivela con una tale trasparenza che produce una temeraria impressione: è come se l'autore "saldasse" i suoi racconti con la propria intimità. D'altronde la componente autobiografica ha sempre avuto un peso notevole nelle opere di Delibes, come egli stesso ammette: «yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias que me atosigan, o los expongo por sus bocas. En definitiva, uno si es sincero, se desdobra en ellos».²⁵

Il titolo dell'opera, *377A*, si riferisce al numero che Delibes ricevette come marinaio volontario e coincide con quello che attribuisce al protagonista, Gervasio. Questa rilevante coincidenza ci porta a tener presente, nella lettura del romanzo, la forte intenzione di introdurre una testimonianza personale. In questo modo il libro diventa il racconto dell'intervento dello scrittore nella battaglia. Ci permette, in ugual misura, di comprendere quello che si nasconde nel racconto: una liberazione. Lo stesso autore spiegò che nessun spagnolo è privo di colpe rispetto alla battaglia, e si appella a quest'opera per presentare le cause di un atteggiamento personale. Nello scrittore, lo stile retorico dei primi anni si è evoluto in una descrizione soggettiva della vita che sfocia nell'autobiografia.²⁶ Gli anni Ottanta sono, quindi, il periodo in cui Miguel Delibes riceve prestigiosi riconoscimenti riservati solo ai più grandi scrittori. Dopo l'apice nel gradimento di pubblico e critica raggiunto in questo decennio, la sua produzione letteraria si riduce, anche se non si interrompe del tutto. Nel 1998, quando gli diagnosticano un cancro, Miguel Delibes pubblica una delle sue opere più acclamate, *El Hereje*.²⁷

23 M. Delibes, *Los santos inocentes*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981. Dal libro è stato tratto l'omonimo film del 1984 diretto da Mario Camus.

24 M. Delibes, *377A, Madera de héroe*, Barcellona, Ediciones Destino, 1988.

25 «lo trasferisco sempre nei miei personaggi i problemi e le angosce che mi intossicano, e li espongo attraverso la loro voce. In definitiva, se uno è sincero, si sdoppia in loro». Alfonso Rey, *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975. A. De Los Rios, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Magisterio Español, 1971. Edición ampliada con nuevas conversaciones ("Conversaciones en el invierno del 92") en Barcelona, Destino, 1993, p. 59.

26 R. Buckley, *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo: la biografía intelectual del gran clásico pop*, Barcellona, Ediciones Destino, 2012, p.46.

27 *El Hereje* è un romanzo storico ambientato nella Valladolid del XVI secolo e narra la storia di un uomo, Cipriano Salcedo e un gruppo di persone che abbracciarono le tesi che Martín Lutero pubblicò nel 1517 e affisse sulla porta della chiesa di Wittenberg. La dottrina protestante

Il 12 marzo del 2010, lo scrittore di Valladolid autore di libri per diverse generazioni, muore nella sua casa all'età di 92 anni. Lascia una grande eredità letteraria ricca di romanzi, saggi e articoli di giornale, dopo aver ottenuto il rispetto del pubblico nazionale e internazionale.

5. *El principe destronado*

Il motivo dell'infanzia è presente nella maggior parte delle opere dell'autore vallisoletano (*El Hereje*, *El Camino*, *Mujer de Rojo sobre fondo gris*, *Mi querida bicicleta*). Secondo l'esperta di letteratura infantile, Carmen Bravo-Villasante, possiamo trovare due tipologie di bambini nella letteratura di Miguel Delibes: quelli che nascono all'interno di una famiglia umile, povera, di lavoratori e quelli che nascono in una famiglia borghese.²⁸ A questa ultima categoria appartiene Quico, il protagonista de *El principe destronado*,²⁹ opera pubblicata nel 1973. In questo romanzo Delibes induce il lettore a osservare le cose dal punto di vista di un bambino di 3 anni che guarda tutto con rigorosa attenzione. Osserva sua madre, la bambinaia che si prende cura di lui, l'autorità di suo padre e, soprattutto, l'avvento di un nuovo personaggio nella sua vita, la sorellina nata da poco, che attira tutte le attenzioni della famiglia. Il romanzo narra le peripezie, di scarsa importanza, di un giorno qualunque nella vita del protagonista (dalle 10 del mattino fino alle 21). Alcune angosce assillano il bambino nel corso dell'intera giornata, e si traducono in domande delle più disparate: sul demonio, sull'angelo o sul gatto nero; l'angoscia si rivela invece sottoforma di esclamazioni quando il padre gli incute paura. Attraverso le quasi dodici ore del giorno prese in esame, Delibes fa viaggiare il lettore nel mondo di Quico. E Quico può incarnare qualsiasi bambino, il nostro o quello della nostra vicina. Ci troviamo davanti alle angosce infantili di un bambino che non riesce a trovare un suo posto all'interno dell'ambito familiare.³⁰

Con questo lavoro Delibes intende offrire una visione nuova che permetta di analizzare le tensioni che governano il mondo degli adulti (il protagonista, infatti, vede al di là di quello che comprende, e il lettore può percepire quello che si trova al di là delle parole, le sfumature di una relazione più complessa).

era stata messa al bando dalla chiesa cattolica e questo provocò un conflitto tra i protestanti di Castiglia e Leon e l'Inquisizione. M. Delibes, *El Hereje*, Barcellona, Ediciones Destino, 1998.

28 C. Villasante Bravo, articolo rivista ABC 20 maggio 1992, n. 59.

29 M. Delibes, *El principe destronado*, Barcellona, Mundo Actual de Ediciones, 1973.

30 A. Flecchia, *Nivele de lenguaje en El principe destronado*, in «Revista VENTANAL», Especial Miguel Delibes, 8 (1984), pp. 120-138.

6. *Cinco horas con Mario*

Nel 1966 appare nelle librerie *Cinco horas con Mario*,³¹ uno dei testi più popolari di Delibes (in parte per meriti propri e in parte per l'enorme successo che ebbe la sua trasposizione teatrale). Si tratta di un lungo monologo, con una breve introduzione ed un epilogo, nel quale Carmen, una vedova davanti al cadavere del marito va ripassando tutta la sua vita, mentre rivela l'insalvabile distanza interiore in un matrimonio convenzionale della classe media. Il suo lungo discorso rivela una particolare visione della realtà e riflette i pregiudizi e i limiti della piccola borghesia provinciale nella Spagna franchista.³²

Mario, l'interlocutore assente, possiede qualcosa in comune con lo stesso Delibes (un idealista liberale che rappresenta un umanesimo di radice cristiana), ed è la controfigura di Carmen. È necessario sottolineare che il romanzo elude un manicheismo tagliente, sebbene gran parte della critica abbia messo soprattutto in evidenza che la denuncia di una determinata classe sociale, la valorizzazione morale dei due personaggi, è molto più ambigua di quello che potrebbe suggerire una lettura superficiale. Dall'inizio alla fine, il Mario che emerge nei ricordi di Carmen, non è un uomo privo di difetti – rigidità, intransigenza, un certo egoismo che lo porta a trascurare le necessità della sua famiglia, dimenticando per giunta le necessità affettive di sua moglie – e sebbene Carmen sottolinei, a causa della sua ristrettezza di vedute, il suo convenzionalismo, la sua artificiosità e i suoi pregiudizi di classe (opinioni politiche e sociali), può comunque essere considerata vittima di una educazione limitante che l'ha condannata e la condanna ancora all'infelicità (di fatto, il monologo non è altro che una prolungata auto-giustificazione di un adulterio, anche se non consumato, però desiderato).³³ Si tratta per questo di un romanzo complesso e ricco di sfumature nel quale non tutto è inserito in un rigido schema di bianco e nero. Dall'altra parte, la visione negativa della realtà dell'epoca e il pessimismo con il quale si rappresenta il disaccordo tra le "due Spagna", viene attenuato dalla presenza, nelle ultime righe del testo, di Mario, il figlio, che rappresenta il superamento dei conflitti e la possibilità di costruire una nuova realtà sociale.³⁴ Nonostante il romanzo fosse stato composto nel 1966, è bene citare quest'opera facendo riferimento alla decade in esame, in particolar modo per l'enorme successo che ebbe la sua trasposizione teatrale proprio negli anni Ottanta. Il

31 M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, Ediciones Destinos, Barcellona, 1966. Edizione italiana, *Cinque ore con Mario*, Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1983.

32 O. Guerrero, *Miguel Delibes y su novela Cinco horas con Mario*, in «Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica», 70 (1967), pp. 614-621.

33 J. Ferrero, *Lectura de Cinco horas con Mario. Miguel Delibes, homenaje académico y literari.*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

34 AA. VV., *Miguel Delibes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.



ROGAD A DIOS EN CARIDAD
POR EL ALMA DE

D. Mario Díez Collado

que descansó en el Señor, confortado
con los Auxilios Espirituales,
el 24 de marzo de 1966,
a los 49 años de edad

— R. I. P. —

Su desconsolada esposa, doña María del Carmen Sotillo; hijos, Mario, María del Carmen, Alvaro, Borja y María Aránzazu; padre político, Ilmo. Sr. D. Ramón Sotillo; hermana, María del Rosario; hermanas políticas, doña Julia Sotillo y doña Encarnación Gómez Gómez; tíos, primos y resto de la familia doliente, participan tan sensible pérdida y suplican una oración por el eterno descanso del finado.

Misa de alma: Mañana, a las 8, en la Parroquia de San Diego.

Conducción del cadáver: A las 10.

Las misas Gregorianas se avisarán oportunamente.

Casa mortuoria: Alfareros, 16, pral. dcha. Gráficas Pío Tello.

primo adattamento teatrale fu diretto da Josefina Molina nel 1981 e interpretato dall'attrice Lola Herrera. Così inizia la storia di uno degli avvenimenti teatrali più singolari degli anni Ottanta e, probabilmente, in tutta la produzione più recente del teatro spagnolo. Non fu solo il pubblico che confermò e applaudì la versione teatrale di *Cinco horas con Mario*, anche la critica si mostrò unanime nell'approvare ed elogiare l'opera.³⁵

«Cinco horas con Mario es, para mí, como una divertida sesión de psicoanálisis en la que el psiquiatra es el propio espectador. Él va a diagnosticar»,³⁶ così Delibes parlava riferendosi ad una delle sue opere più riuscite. Si tratta di uno spettatore e di un pubblico che si rinnovavano lungo le differenti repliche che Lola Herrera e Josefina Molina portarono in teatro nel 1984, nel 1989 e nel 2001. Precisamente nella seconda replica – quella del 1989, in occasione dell'anniversario dei dieci anni dall'esordio assoluto – sia l'autore che la regista fecero riferimento al pubblico e alla sua evoluzione nella locandina dello spettacolo. Così scriveva l'autore riferendosi alla sua opera:

Durante estos diez años pasados, *Cinco horas con Mario* ha recorrido la geografía española con un éxito que muchas veces nos ha desbordado. Gracias al trabajo de Lola Herrera muchos jóvenes de hoy se ponen en contacto con generaciones anteriores con las que quizá conviven sin entenderlas. Lola Herrera consigue ese fenómeno, ese milagro que sólo en el teatro y sólo a veces se logra: la magia de la catástasis. La verdad, la risa y la emoción unidas para llegar al espectador en un trabajo preciso de infinitos y pequeños matices.³⁷

Miguel Delibes, pertanto è un attento osservatore della geografia umana, interviene nella realtà con una proposta che riflette e fa riflettere, sul significato del progresso umano. Secondo l'autore, solo una volta che si ammette che progredire significa accettare che l'uomo esiste «accecato da una passione

35 Eduardo Haro Teglen elogiava l'opera ne *El País*: «La scrittura creativa di Miguel Delibes racchiude una grande plasticità: con le parole “se ve” (si vede), si percepiscono le presenze umane, gli ambienti. Lola Herrera realizza un piccolo miracolo, con la sua voce e la sua presenza, un testo che, se ben pronunciato, può essere teatro. [...] È un fatto puramente eccezionale, che serve per sottolineare l'importanza assoluta del testo e dell'attore di fronte agli eccessi dello spettacolo». R. García Domínguez, *Miguel Delibes de cerca*, Barcellona, Ediciones Destinos, 2010.

36 «*Cinco horas con Mario* è per me, come una divertente seduta di psicoanalisi, nella quale lo psichiatra è lo spettatore. Colui che diagnostica». Tratta da R. García Domínguez, *Miguel Delibes de cerca*, Barcellona, Ediciones Destinos, 2010.

37 «Durante questi dieci anni, *Cinco horas con Mario* ha percorso la geografia spagnola con un successo che molte volte ci ha sorpreso. Grazie al lavoro di Lola Herrera molti giovani di oggi si mettono in contatto con generazioni precedenti con le quali, probabilmente, convivono senza comprenderle. Lola Herrera ottiene questo fenomeno, questo miracolo che solo nel teatro e solo poche volte si riesce a compiere: la magia della catastasi. La verità, il sorriso e la emozione uniti per arrivare allo spettatore in un lavoro di infinite e piccole sfumature», *ibidem*, p 547.

dominatrice, inseguendo un obiettivo personale, illimitato e immediato e disinteressandosi del futuro» sarà possibile accedere ad un ordine della realtà distinto e ad uno spazio nel quale «l'economia non sia la guida dei nostri sforzi e si preferiscano altri valori propriamente umani». ³⁸

7. Le classi sociali: *Los Santos Inocentes*

Nello stesso anno della trasposizione teatrale di *Cinco horas con Mario*, il 1981, Miguel Delibes pubblica con la casa editrice Editorial Planeta, un'altra opera che sarà molto ben accolta dal pubblico e dalla critica: *Los Santos Inocentes*. ³⁹

In questo caso la vicenda è ambientata in una fattoria castigliana di proprietà de "La marchesa", scenario utilizzato dall'autore per narrare il rapporto di due signori con i propri servitori. La fattoria si presenta come un luogo nel quale la classe media è inesistente e nella quale la classe alta, quella dei "signorotti", maltratta i servitori che si prendono cura degli animali, le terre e le case. Nelle proprietà della Marchesa vivono Paco e Régula, i loro tre figli (Quirce, Nieves e Charito, quest'ultima affetta da un handicap mentale) e Azarías, il fratello della madre, uno stolto la cui unica aspirazione è quella di allevare una piccola cornacchia che chiama "Milana bonita".

Al Festival di Cannes del 1984 fu presentata la trasposizione cinematografica dell'opera di Delibes, diretta da Mario Camus. La pellicola *Los Santos Inocentes* fu accolta in maniera positiva dalla stampa. Josè Luis Rubio di «Cambio 16» commentò: «è la migliore pellicola spagnola dell'anno». L'articolo di «Información Cultural» ⁴⁰ si basa essenzialmente su una citazione dell'autore del libro: «Camus fa giocare i suoi protagonisti, sebbene si tratti di gioco, questa classe di giochi non rientra tra le attività normali di un uomo. Da qui deriva una difficoltà. Una cosa è rappresentare un bambino che gioca fingendo che stia lavorando, altra, invece, rappresentare un adulto che lavora dando l'impressione che giochi». Anche la critica della stampa francese fu positiva. Per Gérard Lefort del giornale «Libération» ⁴¹ «Mario Camus mette in scena i problemi semplici però brutali della vita quotidiana nel latifondo. Come si può spiegare la sottomissione perpetuata giorno dopo giorno? Come si può filmare l'umiliazione di routine?». Il giornalista mette in rilievo il fatto che, per Camus, è solo un "incidente" umano e semplice e non un fenomeno

38 M. Delibes, *S.O.S. El sentido del progreso desde mi obra*, Barcelona, Ancora Delfin, 1976.

39 M. Delibes, *Los Santos Inocentes*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981. Edizione italiana: M. Delibes, *I Santi innocenti*, Casale Monferrato, Piemme, 1994.

40 «Información Cultural», n. 12, maggio 1984, p. 12.

41 G. Lefort in «Libération», 15 maggio 1984, p. 22.

di lotta di classe, quello che installa il dramma e riesce a cambiare l'ordine sociale stabilito. Claude Sartirano di «L'Humanité Dimanche»⁴² aggiunge: «Franchezza crudele... spettacolo e realtà... Il cinema spagnolo, un'altra volta, esiste».

Questa sintesi della critica positiva dimostra che i giornalisti furono sensibili a vari aspetti della pellicola. Ciò che è più evidente è, innanzitutto, la struttura non equilibrata della società che a volte sembra essere vicina a noi, richiamando gli anni Sessanta, ed altre volte molto più remota rivelando aspetti similari addirittura al Medioevo. Un'altra tematica evidente è l'inerzia culturale dei contadini assoggettati al franchismo e, di conseguenza, la loro rassegnazione.

Miguel Delibes dipinge alla perfezione l'analfabetismo ancora esistente tra le classi più umili, la mancanza di ambizioni e obiettivi, la rassegnazione. In questa opera piena di dominatori e dominati ci sono solo due personaggi che rifiutano, in tutti i modi, di seguire le mosse dei loro compagni. Da un lato Nieves, la figlia di Paco El Corto, che mantiene un atteggiamento ribelle pretendendo di fare la prima comunione; dall'altro lato, e in modo più significativo, Azarías, che vive in funzione di *Milana Bonita*, il suo uccello, una piccola cornacchia, che è l'unico essere che non si aspetta niente da lui e che non lo giudica. Nell'orizzonte pessimista di Delibes c'è sempre un momento di fuga, un'alternativa. Nel caso specifico le ansie di ribellione, o direttamente la pazzia, fungono da elementi destabilizzanti, uniche possibilità di evasione dalla realtà.⁴³ L'autore scrive un romanzo sociale di ambientazione rurale. La denuncia dell'atteggiamento arrogante ed egoista dell'aristocrazia rurale è solo lo sfondo sul quale si proiettano alcuni personaggi indimenticabili, costruiti con rigore ed evidente sapienza narrativa. Il romanzo non è solo l'analisi di un'ingiustizia sociale o di uno scontro di classe, e evita, mediante un'accertata manipolazione artistica, i limiti nei quali per certi aspetti era storicamente incorso il romanzo sociale. Così, ad esempio, Delibes converte Azarias nel braccio esecutore di una possibile giustizia – la giustizia poetica – che risolve lo scontro prospettato, tanto da assimilare quasi il romanzo ai canoni della tragedia classica. La conseguenza di tutto ciò è che la morte di un personaggio che era stato presentato al lettore in tutta la sua meschinità, si trasforma in uno scontro inevitabile nel quale sembra insinuarsi un disegno superiore.⁴⁴

42 C. Sartirano in «L'Humanité Dimanche», 18 maggio 1984, p. 35.

43 AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1982.

44 J. Ramón González, *Miguel Delibes: Los caminos de un novelista*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003.

8. La vecchiaia: *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*

Con *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*,⁴⁵ Delibes sperimenta, in una inversione parodica, la vecchia forma del romanzo epistolare e scrive un racconto pieno zeppo di ironia e di humor.

La vecchiaia è presente nell'opera di Delibes; non potrebbe essere diversamente perché la sua letteratura, in un certo senso, sembra che invecchi con lui. A 75 anni, ad esempio, pubblica il romanzo *Diario de un jubilado*⁴⁶ (Diario di un pensionato). Tra le opere delibeane pubblicate nella decade del 1980, spicca una per il suo modo di trattare la vecchiaia: *Cartas de un sexagenario voluptuoso* (Lettere d'amore di un sessantenne voluttuoso); un romanzo epistolare nel quale due persone di 65 anni intrattengono una relazione sentimentale che va crescendo progressivamente mediante una serie di scambi di lettere. Lo sfondo è di nuovo Castiglia e Leon. Non ci stupiamo del fatto che la vecchiaia sia un concetto presente nelle sue opere dal momento che la regione è tradizionalmente quella più vecchia e meno popolata d'Europa. Si tratta, infatti, di una terra senza costa e per molti aspetti poco accattivante per i giovani che molto spesso l'abbandonano per andar in cerca di lavoro.

Grazie alle lettere di uno degli amanti – Eugenio Sanz Vecilla, un pedante e pretenzioso pensionato – possiamo conoscere il profilo fisico e psicologico dei due protagonisti. Delibes rivela con questo mordace e ironico romanzo la corrispondenza di due anziani che si sono conosciuti grazie ad un annuncio su un giornale. Il protagonista si trova nella sala d'aspetto di un medico e sfoglia una rivista – *La Correspondencia Sentimental* – e trova un annuncio che richiama la sua attenzione.⁴⁷ Questo annuncio sarà la causa scatenante della corrispondenza

45 M. Delibes, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Barcellona, Ediciones Destino, 1983.

46 M. Delibes, *Diario di un jubilado*, Barcellona, Ediciones Destino, 1995. Il protagonista è Lorenzo, uno dei personaggi già presenti in altri romanzi di Delibes (*Diario de un cazador* e *Diario de un emigrante*). Molti anni dopo, Delibes riprende il suo personaggio presentandolo stavolta nei panni di un vecchio pensionato che racconta la sua vita quotidiana, le cose che gli piacciono, il suo attaccamento al denaro. Rispecchiando lo stereotipo dell'anziano pensionato, la sua vita dipende dalle partite a carte con gli amici e dai concorsi televisivi. Per impegnare le mattine Lorenzo va a trovare don Tadeo, con il quale intrattiene una curiosa relazione fino a quando non scoprirà che è omosessuale. Gli anni, invece di rafforzare le sue convinzioni, lo hanno trasformato in un vecchio taccagno e in una persona turbata dalla realtà che lo circonda.

47 «Señora viuda, de Sevilla, 56 años, aire juvenil, buena salud. Cincuenta y tres kilos de peso y 1,60 de estatura. Aficionada a música y viajes. Discreta cocinera. Con caballero de hasta 65 años, similares características (Signora vedova, di Siviglia, 56 anni, aria giovane e buona salute. Cinquantatre chili di peso e 1,60 di altezza. Amante della musica e dei viaggi. Cuoca discreta. Cerca un uomo di 65 anni al massimo con caratteristiche simili)». M. Delibes, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cit., p. 9.

tra l'uomo e la donna. Le lettere si ripeteranno, rivelando una storia che vive solo nelle parole scritte dal protagonista, fino a condurci ad un finale prevedibile e disperato nel quale predomina un'unica realtà: quella della delusione: «En fin, señora, disculpe estas líneas desengañadas y que sean ustedes felices». ⁴⁸ A Eugenio Sanz non resta altro che la compassione del lettore. In realtà, quindi, era Eugenio colui che aveva bisogno di aiuto e non la donna che aveva scritto l'annuncio. L'uomo era in cerca di una "voce amica", perché, come afferma lui stesso nella penultima lettera, «Lo importante en la vida es disponer de un interlocutor. Se vive para contarlo, en función de un destinatario». ⁴⁹

Dopotutto questo è ciò che fa Miguel Delibes in tutta la sua opera, raccontare; per la fortuna dei destinatari, che sono poi i suoi lettori.

9. Conclusioni

Da una prospettiva collocata a metà tra la tristezza e la nostalgia, con alcuni tratti pessimisti, Miguel Delibes rappresenta una terra e lo fa partendo dalla descrizione della sua infanzia trascorsa giocando in riva a ruscelli. La Valladolid nella quale nasce Miguel Delibes era come una piccola capitale, un centro con all'incirca settantacinquemila abitanti. Era una cittadina lenta e silenziosa, dove si trovavano spazi aperti, si potavano udire echi, conversazioni e il suono delle campane. La sua penna, come un pennello, ha disegnato la spaccatura sociale, ha travestito da stupidi i suoi personaggi che con la loro ignoranza intrattengono il lettore (ad esempio i protagonisti de *Los santos inocentes*, la cui ignoranza e il cui analfabetismo rappresentano un ostacolo che impedisce loro di avere una vita indipendente dai loro padroni). Una penna, quella di Delibes, che descrive, annuncia e critica l'enorme breccia sociale che nel contesto storico degli anni Ottanta, ancora divideva milioni di spagnoli.

Delibes utilizza la parola per raccontare luoghi trascurati dalla letteratura, un mondo rurale presentato mediante un lessico ricchissimo che raggiunge, in tutte le sue opere, una profondità sorprendente. Questo dominio del castigliano, del vocabolario, è stato acquisito dallo scrittore direttamente dal mondo rurale sopravvissuto all'imperversare dei nuovi universi urbani. Mostrare una realtà particolare e nascosta come questa, inorgogliendosi nel caso specifico della ricchezza lessicale del castigliano, è un obiettivo nobile per qualsiasi storia che aspiri a convertirsi in letteratura. ⁵⁰

48 «Infine, signora, mi scusi per queste righe, e mi auguro che siate felici». *Ibidem* p. 152.

49 «La cosa più importante nella vita è avere a disposizione un interlocutore. Si vive per raccontare le cose, in funzione di un destinatario». *Ibidem* p. 149.

50 Siamo coscienti, come dice Álex Grijelmo: «No se trata de una lengua para unos pocos, o de un vocabulario para los escogidos, sino que estas palabras encontrarán casi siempre otras

Bibliografía

- AA.VV., *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1982
- AA. VV., *Miguel Delibes*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003
- Buckley R., *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo: la biografía intelectual del gran clásico pop*, Barcellona, Ediciones Destino, 2012
- Comellas J.L., *Historia de España Contemporánea*, Madrid, Rialp, 2008
- De Los Rios A., *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Magisterio Español, 1971
- Esdaaile J.C., Tusell J., *Historia de España contemporánea*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007
- Ferrero J., *Lectura de Cinco horas con Mario. Miguel Delibes, homenaje académico y literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003
- Flechchia A., *Nivele de lenguaje en El principe destronado* in «Revista VENTANAL», Especial Miguel Delibes», n. 8 (1984), pp.120-138
- Fusi J.P., Intervista per ABC del 28 ottobre 2007
- Delibes M., *La sombra del ciprés es alargada*, Barcellona, Ediciones Destino, 1948
- Delibes M., *La ruina de Castilla*, in «El Norte de Castilla», 23 marzo 1963
- Delibes M., *Los santos inocentes*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981
- Delibes M., *377A. Madera de héroe*, Barcellona, Ediciones Destino, 1988
- Delibes M., *El Hereje*, Barcellona, Ediciones Destino, 1998
- Delibes M., *El principe destronado*, Barcellona, Mundo Actual de Ediciones, 1978
- Delibes M., *Cinco horas con Mario*, Ediciones Destinos, Barcellona, 1966. Edizione italiana: *Cinque ore con Mario*, Reggio Emilia, Città Armoniosa, 1983
- Delibes M., *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Barcellona, Ediciones Destino, 1983
- Delibes M., *Diario di un jubilado*, Barcellona, Ediciones Destino, 1995
- Delibes M., *S.O.S. El sentido del progreso desde mi obra*, Barcelona, Ancora Delfin, 1976
- Delibes M., *Los Santos Inocentes*, Barcelona, Editorial Planeta, 1981. Edizione italiana: *I Santi innocenti*, Casale Monferrato, Piemme, 1994
- García Delgado J. L., *España, economía: ante el siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 1999
- Goñi J., *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana Ediciones, 1985
- Grijelmo Á., *La seducción de la palabra*, Madrid, Taurus, 2002

emparentadas con ellas en el acervo léxico de un buen dominador de su propio idioma, [...] Una buena prueba de que este lenguaje no resulta en absoluto extraño viene dada por el hecho de que se cuentan por millones los lectores del escritor vallisoletano, que habrán visto relucir la lengua española en *La sombra del ciprés es alargada*, *La hoja roja*, *Las guerras de nuestros antepasados*, *Los santos inocentes*, *Diario de un cazador*, [...] porque en el lenguaje rural seduce la precisión, [...] seducen las palabras certeras incluso aunque no se domine su significado”. Á. Grijelmo, *La seducción de la palabra*, Madrid, Taurus, 2002, p. 262.

- Guerrero O., *Miguel Delibes y su novela Cinco horas con Mario*, in «Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica», 70 (1967), pp. 614-621
«Información Cultural», n. 12, maggio 1984
- Laforet C., *Nada*, Premio Nadal di Letteratura, 1944
- Lefort G., articolo in «Libération», 15 maggio 1984
- Manero F., *Veinte años de Castilla y León: La entidad recuperada*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 2003
- Paredes J., *La vida cultural: Limitaciones, condicionantes y desarrollo. Franquismo y Democracia. Historia Contemporánea de España. Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998
- Ramón G.J., *Miguel Delibes: Los caminos de un novelista*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003
- Rey A., *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975
- Sartirano C., articolo in «L'Humanité Dimanche», 18 maggio 1984
- Serrano Soler J., *A fondo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981
- Villasante Bravo C., articolo in «rivista ABC», n. 59, 20 maggio 1992

Sitografia

- Scheda della «Revista de occidente» nel sito della Fondazione José Ortega y Gasset:
<http://www.ortegaygasset.edu/fog/ver/52/revista-de-occidente>
- Intervista a Leopoldo Calvo Sotelo programma *Informe Semanal*, 2007: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/td1-ultima-entrevista-carlo-sotelo-tve/61773/>
- Sito dedicato a Enrique Tierno Galván, sindaco di Madrid dal 1976 al 1986: <http://www.enriquetiernogalvan.com/>
- Articolo di Escrivá Ángeles, *ETA anuncia el cese definitivo de su 'actividad armada'* del 20 ottobre 2011 sul quotidiano *El Mundo* nel quale ETA annuncia la rinuncia definitiva alla lotta armata: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/10/19/espana/1319034890.html>

Gonzalo Sánchez Martínez studia Giornalismo presso l'Università di Valladolid. Nel 2011 ha studiato Scienze della Comunicazione presso l'Università degli studi di Torino. Da sempre appassionato di Letteratura spagnola, soprattutto quella castigliana. Ha lavorato presso il giornale *El Norte de Castilla* e la radio Punto Radio e attualmente gestisce un blog su argomenti di attualità

Carla Solidoro è laureata in Comunicazione Linguistica Interculturale e in Lingue moderne per la Comunicazione internazionale. Collabora a Valladolid (Spagna) con una agenzia di comunicazione specializzata nella gestione di eventi e di istituzioni della regione come il Museo del Toro, Museo Casa Colón, las Francesas, il MUSAC, la Pasión e altri. Gestisce i siti relativi ai differenti eventi internazionali, occupandosi anche della traduzione simultanea durante lo svolgimento dei numerosi congressi.

Monica Rubino

Ottanta

Difficile questo visual essay. Gli anni Ottanta. Sì, gli anni Ottanta, con la moda colorata ed eccessiva, i capelli cotonati, le icone della musica pop, il cinema di fantascienza, i cartoni animati della nostra infanzia e una lista che potrebbe continuare all'infinito.

Tante cose, forse troppe quando devi trovare un modo per poter rendere giustizia a quegli anni così complessi e vari nel loro affascinante caos. Alla fine sono riuscita a disegnare qualcosa...ma ho seguito il mio istinto.

La prima immagine è dedicata al consumismo; in mente mi è balenata l'immagine di quel famoso collage del 1956 di Richard Hamilton. L'opera in questione è la prima opera d'arte Pop, da me modificata con la sovrapposizione di una frase di Jenny Holzer, un'artista concettuale degli anni Ottanta-Novanta. I beni di consumo invadono le nostre esistenze, ci affasciano e ci conquistano. Ma un messaggio di aiuto si leva. Negli anni Ottanta c'è un maggiore disincanto, rispetto al ventennio precedente, nei confronti di un boom economico che mostra i suoi limiti e i suoi inganni, dove «l'oggetto diventa status symbol, il modo più chiaro ed evidente per determinare l'identità della persona che lo possiede».

La seconda immagine è dedicata alla caduta del muro di Berlino. Le mani si possono stringere ancora una volta, libere. Non credo servano molte parole.

La terza immagine è dedicata a Keith Haring e Jean-Michel Basquiat. Ho immaginato che, in un mondo contaminato, deformato e massificato, il "radiant boy"-haring venga salvato da questo uccello-basquiat (ispirato veramente ad un'opera dell'artista) espressione di una libertà genuina, animalesca.

La quarta e ultima illustrazione è dedicata ad una canzone dei Dire Straits. Il testo che vedete nel disegno è la traduzione, parziale, di alcune frasi tratte dalla canzone *Telegraph road*. Ho isolato le parti per me più interessanti e ho cercato di rappresentare la speranza, la voglia di sognare nonostante tutto.

Buona Visione.

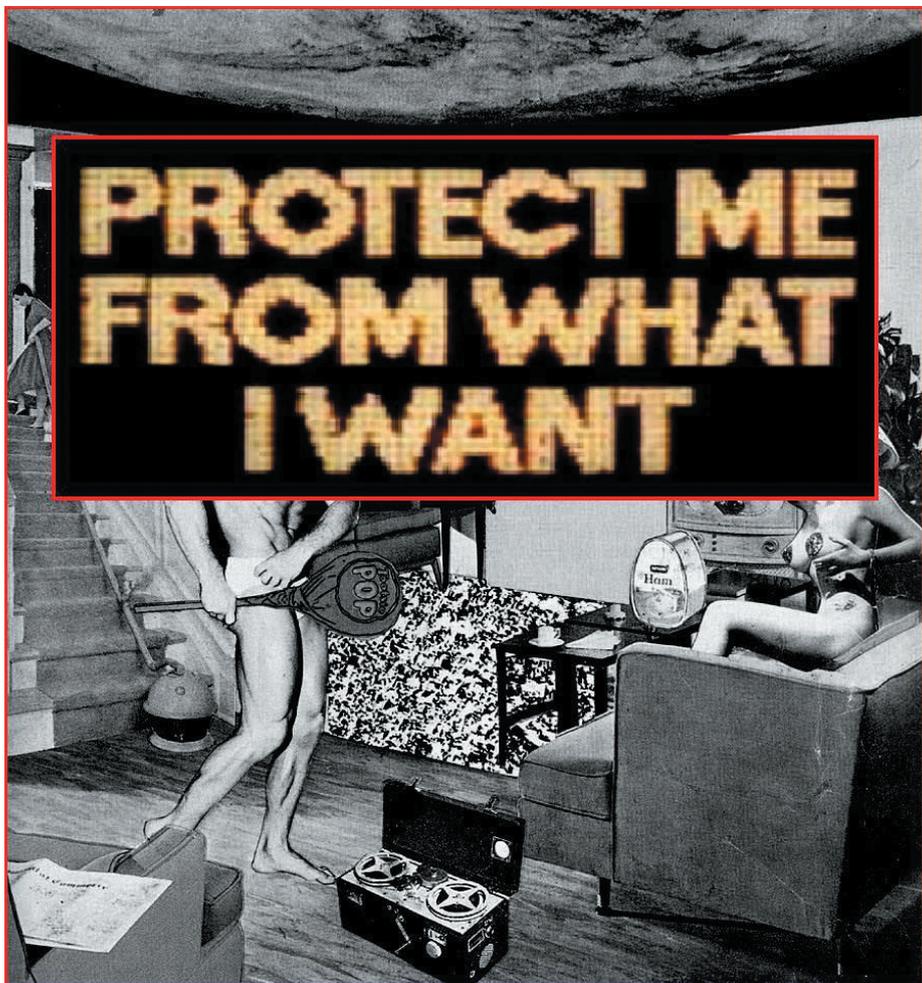
Nelle pagine seguenti, in ordine:

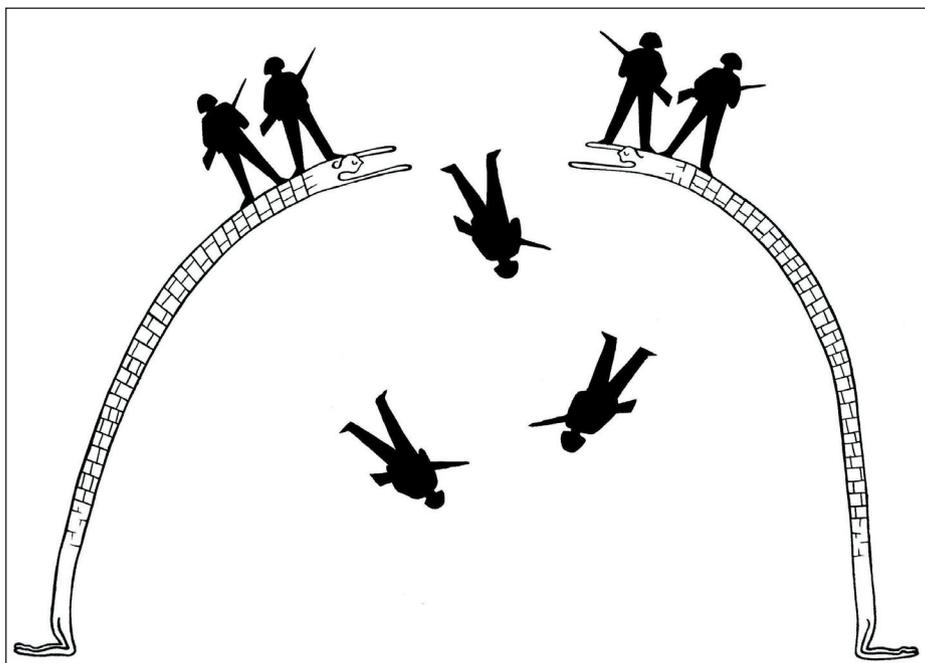
5685 (collage digitale)

89 (inchiostro e colore a spirito su cartoncino)

88-90 (inchiostro e colore a spirito su cartoncino)

82 (inchiostro e colore a spirito su cartoncino)







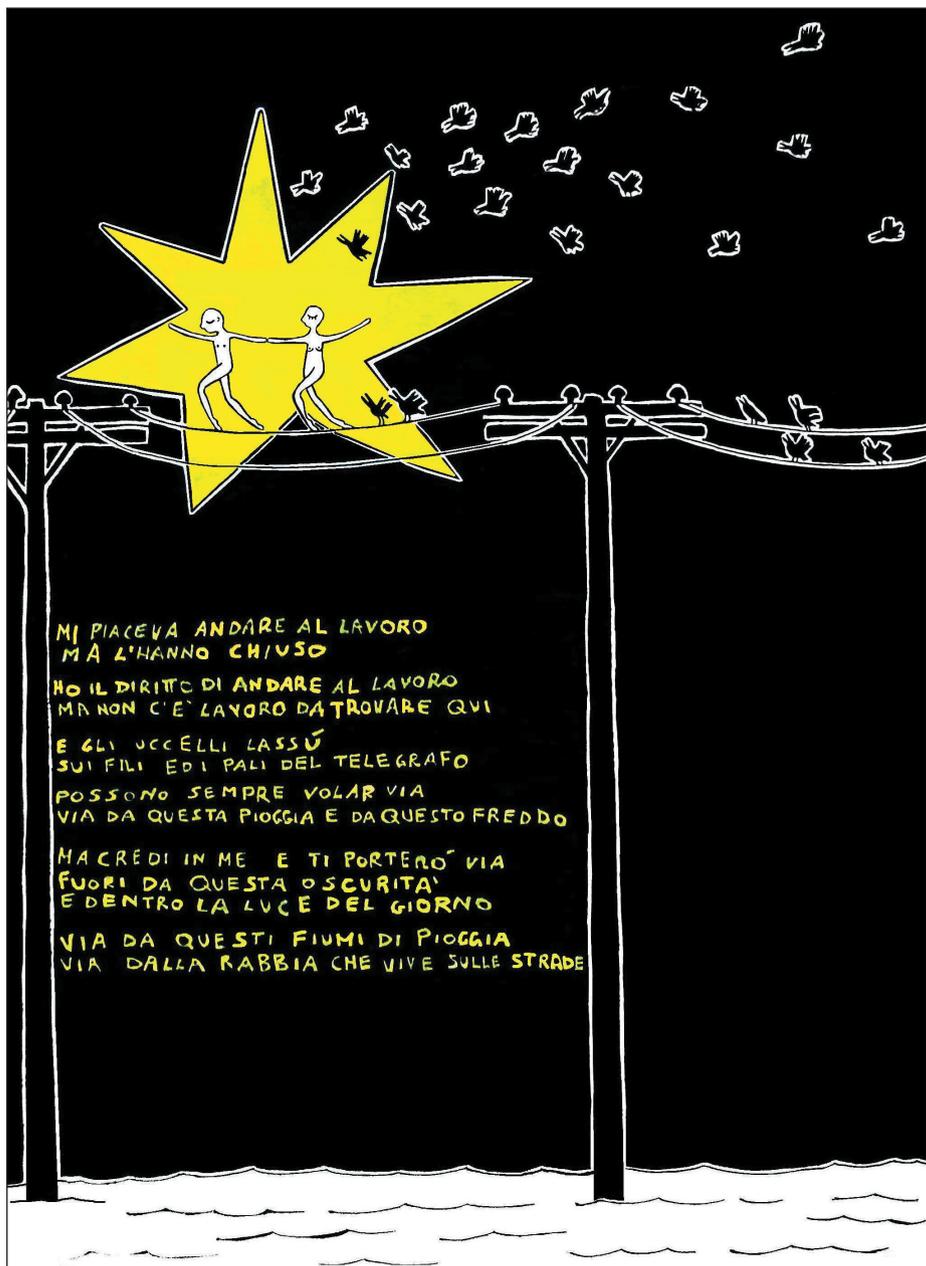


Tavola delle illustrazioni

Martina Taranto (martina.taranto@gmail.com):

p. 11, *Il muro*

Simone Geraci (simour@tiscali.it):

pp. 14 e 16, *Fall*

p. 36, *I tre sedili deserti*

p. 93, *The wall*

Angela Viola (vadoavanti@gmail.com):

p. 21, *Cigolii logici*

p. 45, *Ma(ta)sse 't, 2011*

Monica Rubino (monikue85@hotmail.it):

p. 22, *I cigolii logici*

p. 30, *E noi sull'illusione*

pp. 49-56, *La voce vola*

Uno scoiattolo (scrivi@unoscoiattolo.com):

p. 26, *Ameno fonema*

p. 33, *Untitled*

Paolo Massimiliano Paterna (voltolapagina.blogspot.com):

p. 35, *Corvo*

p. 40, *Castello*

p. 63, *Gufò*

Claudia Marsili (sally4t4@hotmail.it):

p. 91, *In otto bottoni*

Vincenzo Todaro (enzotodaro@inwind.it):

p. 87, *[Sic]*

Le vignette di Pico sono alle pp. 9 e 67.

Il diario del gambero

Conferenza-concerto *La voce vola*

Conservatorio V. Bellini di Palermo - 2 aprile 2012



Lunedì 2 aprile al Conservatorio V. Bellini di Palermo la nostra redazione ha presentato la rivista e le linee guida che hanno segnato il primo anno di vita dell'avventura editoriale del Palindromo. Per l'occasione è stata formalizzata una collaborazione a lungo termine proprio con la storica istituzione cittadina. Oltre a noi "palindromi", sono intervenuti il direttore del Conservatorio Daniele Ficola e le Prof.sse Pierina Cangiemi e Rosa Alba Gambino. Diverse esibizioni musicali e una mostra delle illustrazioni della rivista hanno impreziosito una giornata davvero importante per i progetti futuri della rivista.

Con la partecipazione dell'enoteca Arco Antico di Palermo.

Presentazione del n. 5

[Eu]carestie. la caduta degli dei e le nuove religioni

Centro Sperimentale di Cinematografia, sede Sicilia - 25 maggio 2012



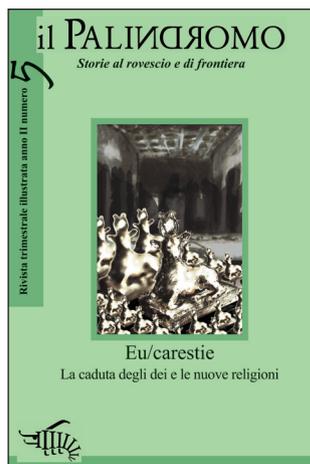
Venerdì 25 maggio presso il Centro Sperimentale di Cinematografia - sede Sicilia, ai Cantieri Culturali della Zisa di Palermo, «il Palindromo», in collaborazione con lo stesso Centro e con il Conservatorio V. Bellini, ha organizzato un dibattito su alcuni temi affrontati nel quinto numero. Interventi, tra gli altri, del direttore del Centro Sperimentale Ivan Scinaro, del direttore del conservatorio Daniele Ficola e di Padre Nino Fasullo. Bellissime le performances musicali offerte da allievi del Conservatorio e la proiezione del cortometraggio *La via santa di Israele* di Davide Gambino, studente del Centro, hanno reso ancor più ricca la giornata. Per la prima volta sono state presentate t-shirt e borse shopper con il marchio «il Palindromo» e con i disegni della nostra illustratrice Monica Rubino.

Con la partecipazione di Birra Forst palermo

Per chi senza «il Palindromo» non può stare!

Ricordate che i primi 5 numeri si possono leggere e scaricare gratuitamente dal sito www.ilpalindromo.it.

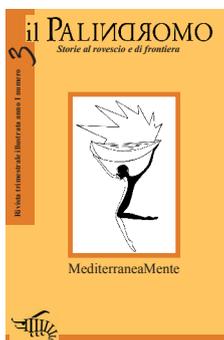
Iscrivendosi alla newsletter o alla pagina facebook (www.facebook.com/ilpalindromo.rivista) rimarrete sempre aggiornati su tutto ciò che riguarda «il Palindromo».



Ma... per tutti quelli che l'avrebbero voluto stampato, per chi vuole leggerlo a letto, per chi vuole apprezzare su carta le opere degli illustratori... presto potrete farlo!

I primi 4 numeri della rivista saranno infatti raccolti in un **volume a tiratura limitata di 512 pp. interamente a colori**. Per ordinarlo basta scrivere a info@ilpalindromo.it, indicando NOME, COGNOME, RECAPITO TELEFONICO E INDIRIZZO.

...che aspettate?



Publicata online all'indirizzo
www.ilpalindromo.it
il 30 giugno 2012

THE
UNIVERSITY
OF
MICHIGAN
LIBRARY