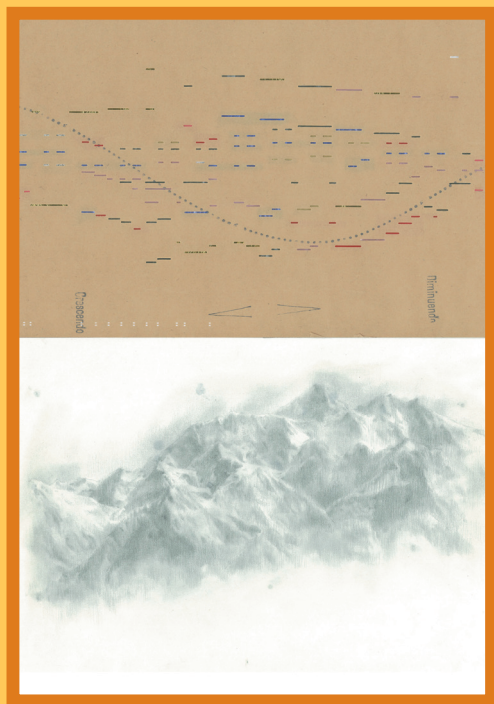


il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera



Dissonanze
Pionieri di idee

Rivista trimestrale illustrata anno II numero

10



il **ПАЛИНДРОМО** Storie al rovescio e di frontiera

ISSN 2039-9588

Rivista quadrimestrale illustrata, anno III, n. 10, agosto 2013

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

© 2013 - 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, 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: Giovanni Cangemi, Simone Geraci, Daniela Nancy Granata, Chiara La Loggia, Claudia Marsili, Paolo Massimiliano Paterna, Davide Raimondi, Monica Rubino, Martina Taranto, Roberta Terracchio, Vincenzo Todaro, uno scoiattolo, Angela Viola

Hanno scritto in questo numero: Laura Ardito, Francesco Armato, Giuseppe Enrico Di Trapani, Amico Dolci, Davide Gambino, Nicola Leo, Annamaria Sollima, Giovanni Tarantino // visual essay di Monica Rubino

Si ringrazia Domenico Di Fatta per l'intervista concessa

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

In copertina: Daniela Nancy Granata, *Aleksandr Skrjabin. Studi per Mysterium*, 2013



il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

III / 10, 2013

Dissonanze
Pionieri di idee

Indice

| | |
|---|----|
| Editoriale | 7 |
| I verbi brevi | |
| <i>I cigolii logici</i> di Francesco Armato ovvero uno di questi giorni | 11 |
| <i>I nasi sani</i> di Laura Ardito ovvero un Vian-dante dell'immaginazione | 17 |
| <i>E noi sull'illusione</i> di Giovanni Tarantino ovvero Erbstein, l'umanista errante che anticipò il calcio totale | 23 |
| <i>Ameni cinema</i> di Davide Gambino ovvero visioni di frontiera | 27 |
| <i>E la mafia sai fa male</i> di Giuseppe E. Di Trapani ovvero la rivoluzione di un magistrato | 35 |
| <i>Radar (l'individua individui)</i> a cura di F. Armato ovvero a scuola di educazione civica con Domenico Di Fatta | 43 |
| Eco vana voce | |
| Anna Maria Sollima <i>Eliodoro Sollima:</i> <i>una lezione di rigore e libertà</i> | 53 |

| | |
|---|----|
| <i>La rivoluzione dissonante di Danilo Dolci.</i> <i>Dialogo tra Amico Dolci e il Palindromo</i> | 65 |
| Monica Rubino <i>Fall..fall...fall...</i> | 79 |
| <i>XXI. Storia di un secolo (2)</i> di PMP | 85 |
| <i>In otto bottoni</i> | 89 |
| Tavola delle illustrazioni | 91 |
| <i>Il diario del gambero</i> | 93 |

I verbi brevi



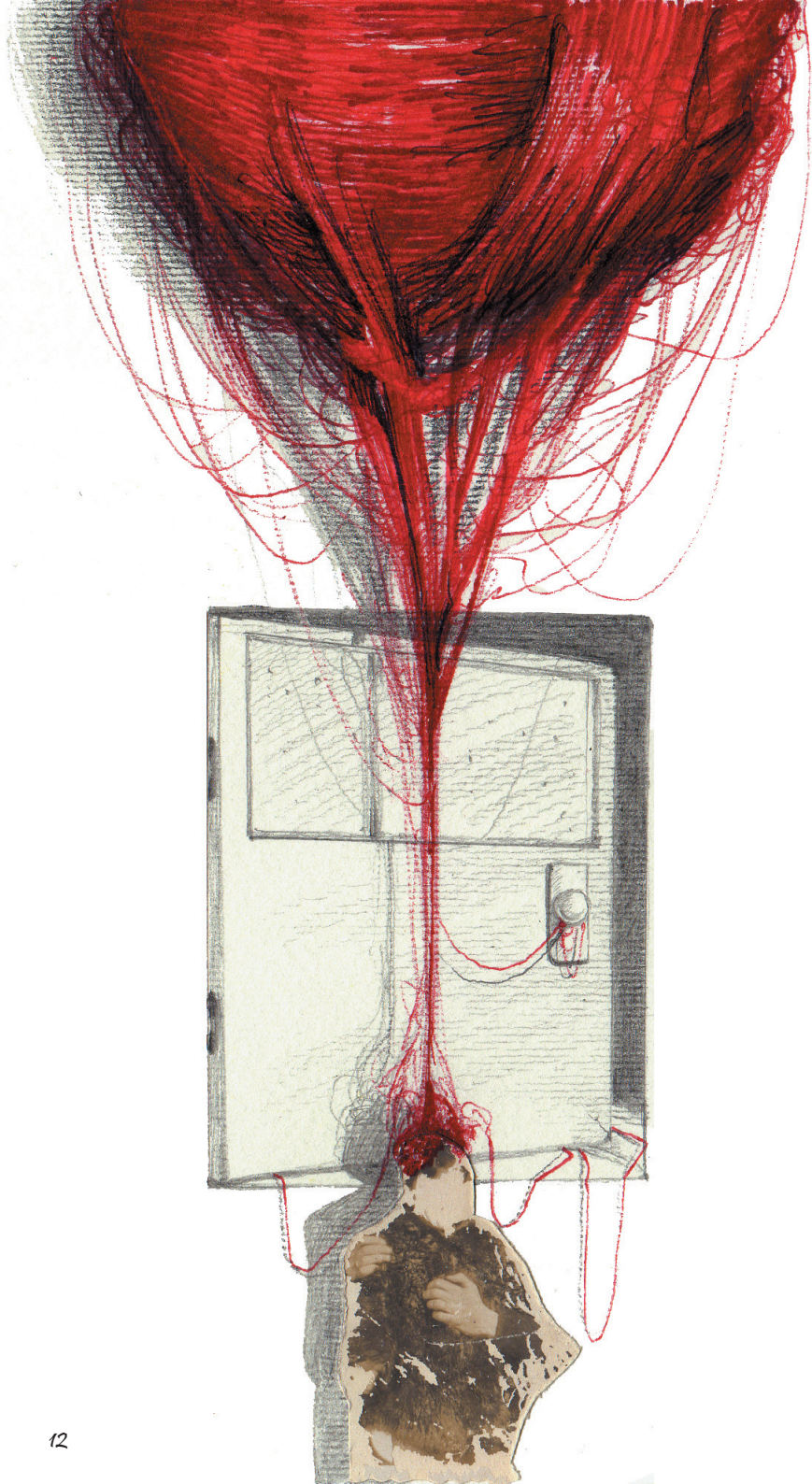
I cigolii logici

ovvero uno di questi giorni

Ti verrà da vomitare. Una vertigine nel suono delle parole che ti vengono sbattute in faccia, una manifesta incomunicabilità con chi ti sta di fronte, e l'inequivocabile diffidenza, tipo differenza sfumata da assenza, che ti sta cancellando dal radar degli altri. Tu scompari, disciolto nel flusso piroclastico delle regole convenzionali, la materia incandescente che attraversa i sistemi già direzionati e incontrovertibili della società, nella sua struttura inflessibile e mortifera. Scompari e poi ti ripresenti a te stesso con una furia creatrice e divoratrice tale da irrigidire il tuo sistema nervoso; una scelta eversiva ti si legge negli occhi e dà colore e ragione al tuo spirito, acceso diretto alla consapevolezza che nulla più si risolverà in un sospiro di sollievo. Non c'è sollievo per chi deraglia con coscienza, abbandonando i binari della vantaggiosa normalità. Senza velocità il mondo si scompone in frammenti, in fotogrammi intellegibili. Sui binari si viaggia a un'andatura costante e sostenuta, le gambe invece fanno quel che possono e non conoscono costanza nel proprio incedere. Lo scarto è nell'andatura, questa difformità nell'impressione con cui si osservano corpi e oggetti, la dissonanza con la rappresentazione comune delle cose comuni.

Quella appena descritta è una ricostruzione teorica di un percorso formativo originale, una prassi del distacco dal presente che in concreto non esiste ma che ci serve per approssimarci alle linee del pensiero anarchico che molti geni del passato hanno tracciato, attirando prima tutta la diffidenza e l'astio dei contemporanei e poi l'ammirazione stupita dei posteri.

In campo letterario una delle dimostrazioni meglio riuscite di questo "scarto" fa addirittura riferimento a un disagio psicofisico irrisolvibile, una vera e propria teoria della dissonanza. Stando a Sartre la Nausea, quella che causa conati di vomito repressi o espressi, è una condizione anzi la condizione dell'esistere. La nausea siamo noi, insieme a tutto ciò che ci circonda. Nella sua celebre opera (1938), egli spiega come la nausea non sia altro che l'esistenza che si svela, un'esistenza che non è per niente bella a vedersi.



Avete presente Matrix? La nausea di Sartre è la consapevolezza del Matrix, del «mondo che ci è stato messo davanti agli occhi per nasconderci la verità».

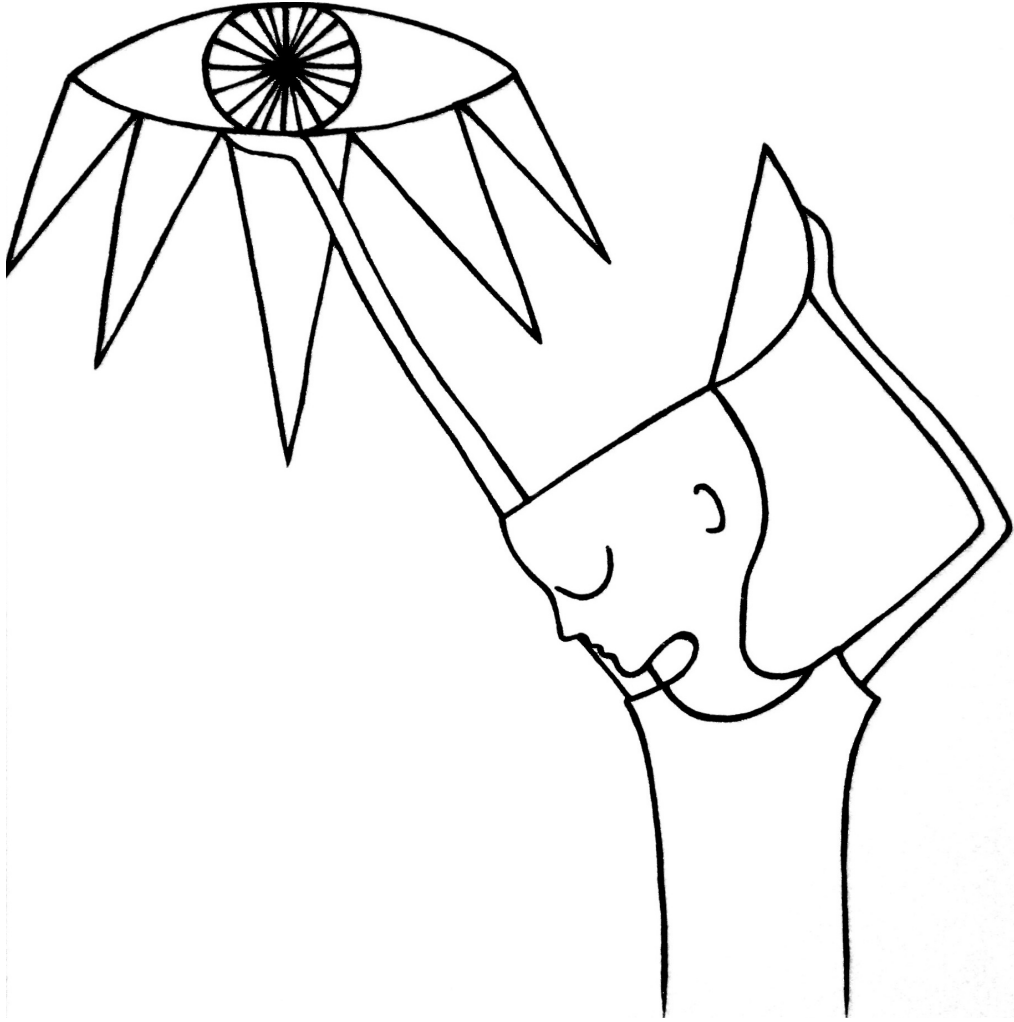
Più che un pioniere di idee in questo caso possiamo parlare di un archeologo dello scibile, un pensatore senza scampo; un innovatore del pensiero dissonante, un avversario della vita geometrica fatta di forme regolari e traiettorie consolidate. Con Sartre si apre un'altra dimensione e non solo letteraria.

I pionieri di idee sono come gli esploratori del Quattrocento che con vele e remi si lanciavano nell'oceano lasciandosi alle spalle lo stagno Mediterraneo, ormai claustrofobico e sovrappopolato. L'ignoto è l'approdo sicuro, il progresso richiede coraggio e sfrontatezza; quel che conta veramente non è compiacere gli altri ma da essi distinguersi quanto più possibile, magari cercando un varco segreto per farsi strada.

Un artista, un regista, un musicista, un pensatore non è sempre un "dissonante-pioniere di idee". È chiaro che nella composizione e nella presentazione stessa di un'opera l'uomo svela qualcosa di nuovo (almeno in teoria), ma non per questo quel "nuovo" è innovativo. Si può restare allo stesso livello pur esprimendo concetti mai usati: non dipende solo dalle parole, dalle note o dai colori che si impiegano, ma da come uno se ne serve. Quanti intellettuali, artisti e pensatori incarnarono lo spirito del proprio tempo fornendone un'analisi o ancor più spesso una personale rappresentazione e non aggiungendo null'altro? Sicuramente la maggior parte. Un pioniere di idee è anche dissonante se partendo dal proprio tempo, ne prende le distanze e spalanca gli orizzonti futuri, introducendo novità tali da non poter essere immediatamente comprese dalla gente; cambiamenti seri e profondi che poi col tempo diventano alternative valide alle tradizioni conclamate. Fare scuola con la propria novità è la regola di chi si pone oltre le regole e cerca insistentemente la fuga dai recinti comuni.

Non ha nemmeno molto senso cercare di inquadrare il profilo del "dissonante perfetto" perché non può esistere. È importante però non fare confusione: un uomo o una donna è dissonante non solo per come è, ma per l'originalità e il valore intrinseco delle sue azioni.

Leggendo articoli e ascoltando i media è facile rendersi conto di come l'opinione pubblica sia indotta ad affibbiare in modo stucchevole l'etichetta di "fuori dagli schemi", o se vogliamo di "dissonante", a chiunque si presenti con un look stravagante, sia esso trasgressivo, esotico o demodé. Ecco allora il proliferare di icone prodotte in serie, "alternative" e terrificanti, come il calciatore *bad boy* con sette orecchini e trentaquattro tatuaggi che però in campo è pigro, del cantante *maudit* che beve tanto e viene coinvolto in una rissa e che dal vivo stona, del politico-comico *double face* amico del popolo (modello con tanti



capelli naturali o in alternativa modello con capello cucito o fresato, non è dato sapersi) che non rilascia interviste o ne rilascia troppe (che in fondo è la stessa cosa) e che in concreto – al di là delle esibizioni di piazza – se ne infischia dei drammi della cosa pubblica.

I pionieri di idee-dissonanti sono altra cosa, una razza rara e rarefatta. Di loro resta l'idea, l'azione, più che l'immagine. Sono l'opposto dell'icona statica perché rappresentano la dinamicità del pensiero.

Giudicate voi quant'era dinamico e dissonante il pensiero di Sartre, e qui la nausea non c'entra. Ricostruzione verosimile di come andò la vicenda.

1964, Parigi, quartiere latino, 47 di Rue Bonaparte: squilla il telefono:

– *Jean-Paul Sartre?*

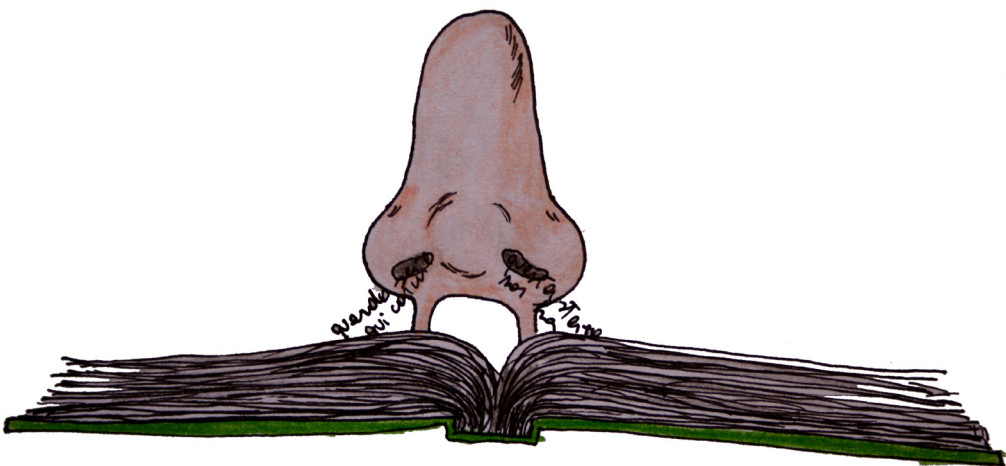
– *Sì.*

– *Chiamo da Stoccolma per comunicarle che le è stato conferito il Premio Nobel per la Letteratura!*

– *No grazie, posso farne a meno.*

Francesco Armato

I nasi sani
ovvero
un Vian-dante dell'immaginazione



Per immaginare nuovi mondi ci vuole una gran dose di stravaganza, inventiva e audacia. Ci vuole ironia, senso critico e un pizzico di distacco dalla realtà.

La schiuma dei giorni, romanzo scritto nel 1946 da Boris Vian – uno dei fondatori della corrente letteraria della Patafisica (ideata dallo scrittore francese Alfred Jarry) – è un romanzo che ricorda i migliori quadri del pittore Chagall.

Vian fu trombettista, chansonnier, ingegnere, autore teatrale, poeta, traduttore, giornalista drammaturgo e attore, fece della sua breve vita un esperimento artistico, adottando nel corso della sua attività registri stilistici diversi, dissonanti ed estremamente innovativi (si pensi al romanzo del 1946 *J'irai cracher sur vos tombes*, ovvero *Sputerò sulla vostra tombe*), passando da ambientazioni che ricordano le favole di Perrault e dei fratelli Grimm ad altre che fanno riferimento al genere letterario degli *hard boiled* statunitensi che ebbero enorme successo verso la fine degli anni Venti e i cui temi principali erano quelli del crimine, della violenza e del sesso.



Nel romanzo *La schiuma dei giorni*, Vian racconta la storia del giovane parigino Colin, appassionato di jazz e di cucina, inventore di strani strumenti come il pianocktail, un pianoforte in cui ad ogni nota corrisponde un alcolico.

Colin, ad una festa, si innamora della bella Chloé, una donna che ha il «**pro-**fumo della foresta con un ruscello e tanti coniglietti»). **I due si sposano ma presto** Chloé si ammala di una strana malattia al polmone destro: un'orchidea le cresce dentro al petto e l'unica cura possibile consiste nel circondarsi di fiori.

Attorno ai due personaggi principali ruotano le vite di Chick e Alise, anche loro innamorati. Chick è un ingegnere con l'ossessione per lo scrittore Jean-Sol Partre, e Alise è la nipote di Nicolas, chef personale di Colin.

La trama è volutamente semplice e quasi banale. Ciò che rende questo libro straordinario è il lessico, i neologismi, i giochi di parole, gli elementi surreali

e la scoperta di una “scienza delle soluzioni immaginarie” di cui Vian fu uno dei promotori.

L’idea di una letteratura che non si prende troppo sul serio è il principio sul quale fa leva la poetica di questo romanzo. «La storia è interamente vera perché me la sono inventata da capo a piedi» dice l’autore nella premessa.

Leggere *La schiuma dei giorni* è un vero spasso. I personaggi, immersi in un’atmosfera magica e fiabesca e lontani da qualsiasi stereotipo, sono da considerarsi alla stregua degli ingredienti di una delle migliori ricette di cucina francese. Teneri e idealisti, vittime di un mondo cinico e senza senso, ondeggiando a ritmo di jazz e lottano per realizzare i loro sogni fatti di schiuma. Quello dei personaggi è un mondo alla rovescia, un mondo in cui i vetri che si rompono ricrescono da soli, in cui la cravatta fa i capricci per annodarsi, i topi sono parte integrante della famiglia ed è possibile dare pizzicotti ai raggi di sole se disturbano la vista. È un ambiente in cui gli oggetti sono animati quanto gli esseri umani, in cui si passeggia per strada immersi in una nuvola all’odore di zucchero di cannella, si balla lo sbircia-sbircia, in cui i paggi pulitori lucidano la pista di pattinaggio, i topi ricavano lecca lecca dalle saponette e la casa si restringe se l’umore peggiora.

Con l’avanzare della malattia di Chloé, il corridoio si rimpicciolisce e le stanze si fanno buie, lo chef Nicolas invecchia di sette anni in soli otto giorni e i topi sono costretti a raccogliere frammenti di luce dalla cucina per illuminare per un istante la stanza in cui riposa Chloé.

Quello in cui vivono i personaggi è un ambiente ora caldo ora freddo, con chiaroscuri e giochi di luce, in cui gli stati d’animo vestono arredi e linguaggio.

Colin è costretto a cercare un lavoro per comprare i fiori a Chloé. Solo i fiori possono mettere paura all’orchidea che abita il petto dell’amata e per questo motivo il giovane parigino, abituato a vivere nel lusso, si ritrova costretto a covare canne di fucile (che crescono nei campi solo grazie al calore del corpo umano) o a fare il messaggero delle cattive notizie in anticipo, per offrire una cura alla sua sposa.

Le brutte notizie fanno invecchiare nel mondo costruito da Vian, ed è così che a metà del romanzo la cruda legge della realtà annienta i sogni d’amore e la leggerezza dei protagonisti. Ma nonostante la tragicità avvolga l’epilogo, Vian ci suggerisce che la vita vale la pena di viverla a pieno, anche solo per due ragioni, le ragioni della sua vita: «l’amore, in tutte le sue forme [...] e la musica di New Orleans o di Duke Ellington. Il resto sarebbe meglio se sparisse perché il resto è brutto».

Lo scrittore francese soffriva di una malattia al cuore, una malattia lacerante che anziché condurlo verso l’autodistruzione lo spronò a vivere i suoi giorni con ingordigia e passione.

L’intero romanzo è da considerarsi come un inno alla vita in tutti i suoi aspetti. «Io vorrei essere innamorato», dice Colin guardandosi allo specchio.

Si immerge tra le strade parigine, seguendo ogni donna che attira la sua attenzione, fluttuando in un vuoto in cui non c'è nulla da fare se non andare in giro ad osservare il mondo.

Nel romanzo c'è poco spazio per la psicologia dei personaggi, predominano l'estetica e il particolare, la sorpresa e l'impulsività. Vivere è l'unico mestiere che riesce bene al protagonista, è l'unico modo possibile per salvarsi dalla morale comune, quella che vede il lavoro come uno strumento che nobilita l'uomo. La fortuna e la salvezza di Colin sta nel fatto stesso di essere un nullafacente, un personaggio più immaginario che reale, una proiezione fantastica di ciò che tutti vorremmo essere, di un bambino con una coscienza piuttosto che un adulto razionale, che rimanda ad un desiderio e una pulsione che hanno sede nell'infanzia, nell'innocenza, laddove i giochi di parole e i mondi inventati sono all'ordine del giorno.

Non è un caso che *La schiuma dei giorni* di Boris Vian sia stato uno dei libri più letti dai contestatori del Sessantotto. L'idea di un mondo fantastico in cui si respira un'atmosfera benigna e ovattata, in cui il lavoro degrada l'uomo e l'unica cosa che conta è l'amore in tutte le sue forme, aveva affascinato non poco la generazione dei contestatori sessantottini che avevano fatto della liberazione dal lavoro uno dei motivi più sentiti di ribellione.

Il romanzo si nutre di una visione contro corrente, in cui l'insubordinazione nei confronti dell'autorità e la satira su alcuni aspetti della vita dell'uomo sono temi ricorrenti che creano la cornice della storia. La critica nei confronti della Chiesa e della religione si fa veemente e violenta, i preti sono interessati esclusivamente al denaro e chi non ne ha è costretto a vedere i propri cari dentro vecchie scatole nere lanciate dalla finestra perché «i morti si facevano scendere a braccia solo a partire da cinquecento doblonconi».

Vian non risparmia nemmeno la critica alla cultura del suo tempo e, attraverso la figura di Jean-Sol Partre (vera ossessione dell'amico Chick) mette in evidenza l'assurdità dei diktat culturali. Si legge la parodia dell'«esistenzialismo a tutti i costi» e la convinzione che la letteratura non sia campo esclusivo delle scuole letterarie e delle accademie.

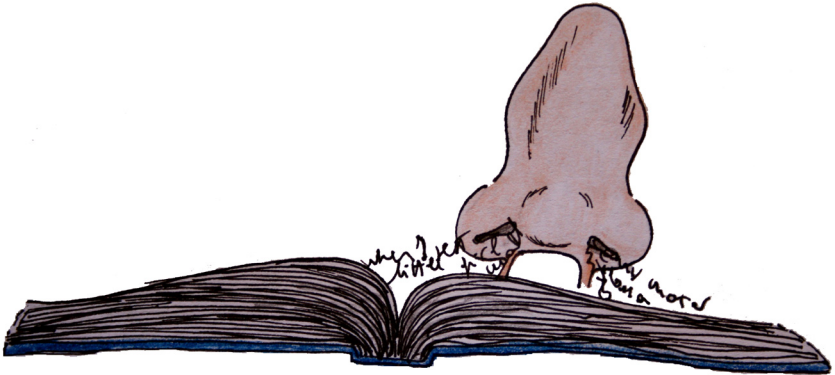
Quello di Vian è un anticonformismo che abbraccia tutti i campi della vita moderna, i suoi dogmi e le sue strutture, dissacrando gli aspetti del vivere comune (si pensi alla critica all'esercito) con un tono beffardo più che polemico.

Definito da Queneau il più straziante dei romanzi d'amore, *La schiuma dei giorni* è uno dei libri che anticipa la stagione dell'Oulipo (acronimo dal francese *Ouvroir de Littérature Potentielle*, ovvero officina di letteratura potenziale) e dà inizio ad un percorso in cui la letteratura vive una delle sue stagioni più metaletterarie. La possibilità di stravolgere mondi, abbandonare luoghi comuni e rivolgersi direttamente al lettore, di riordinare le parole in base ai suoni o ai

colori che evocano nella mente del lettore, è una delle maggiori conquiste del ventesimo secolo. Le avanguardie artistiche e letterarie hanno dato inizio a una stagione in cui è più importante la percezione della cultura piuttosto che la cultura stessa e hanno decretato il primato dello stile rispetto al contenuto. È proprio questa concezione della cultura che si trova alla base della vita moderna. La “letteratura dei mondi possibili” ha creato nell’immaginario comune il tramite perfetto tra la concezione di letteratura del passato e quella presente.

Vian può permettersi di inventare un mondo anziché descriverlo, e questo è uno dei più bei regali che uno scrittore può fare ai suoi lettori.

Laura Ardito



E noi sull'illusione...

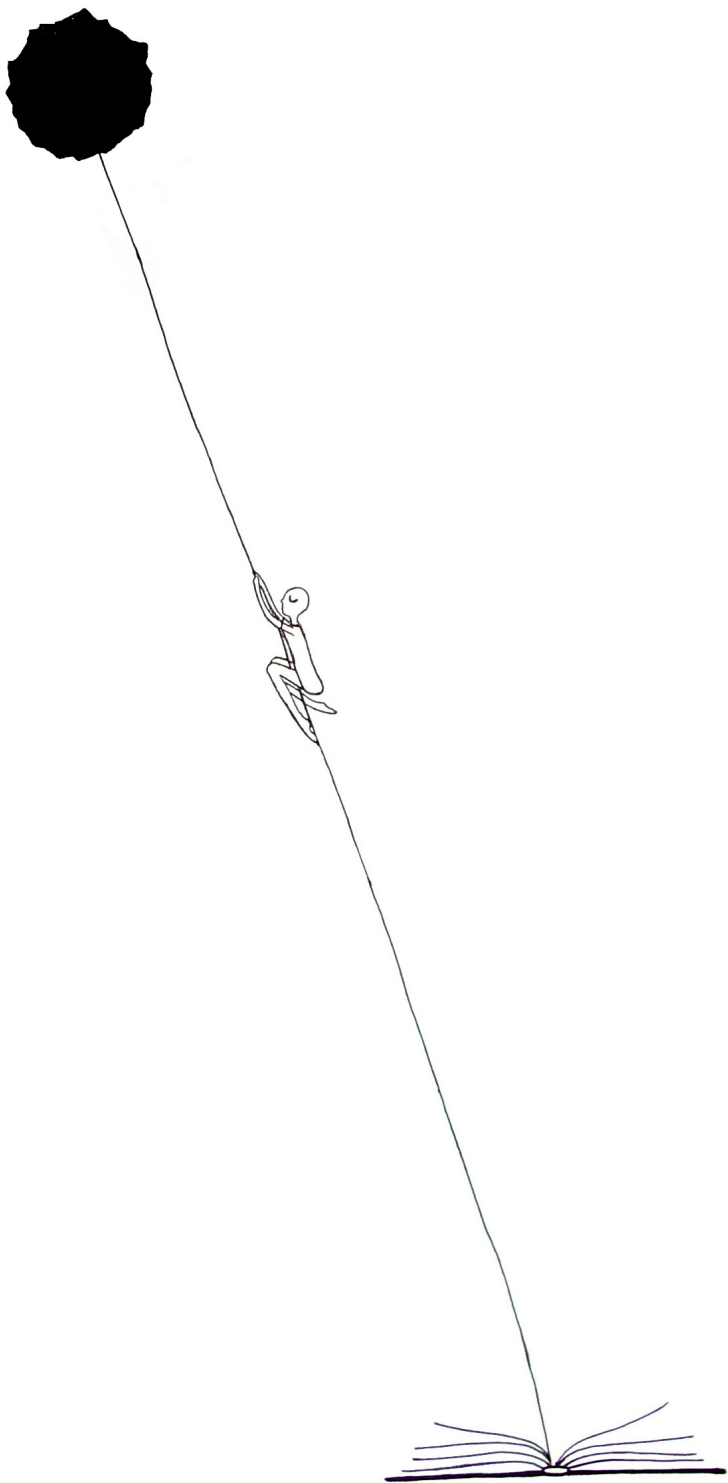
ovvero viaggio al contrario numero 7

Erbstein, l'umanista errante che anticipò il calcio totale

Se ne andava sempre in giro con una copia di *Homo ludens*, il libro di Johan Huizinga, che non a caso era olandese di Groningen. Quando ai Mondiali del 1974, in Germania, tutto il mondo cominciò a parlare del cosiddetto calcio totale della nazionale arancione, fatto di pressing a tutto campo, giocatori duttili, cambi di ritmo, difesa alta, in pochi ricordarono che qualcosa del genere l'aveva già fatta in Italia in Grande Torino. Più facile, pochi anni dopo, fu l'accostamento tra quell'Olanda e il Torino scudettato del '76, allenato da Gigi Radice, che mai ha fatto mistero di essersi ispirato all'«Arancia meccanica». Così come Arrigo Sacchi, ai tempi dei fasti del primo Milan berlusconiano.

Insomma, l'uomo che leggeva Huizinga, che si chiama Ernest Erbstein, aveva inventato il «quadrilatero» del suo centrocampo, che applicava sul Torino (poi grande) di cui era allenatore. I mediani Castigliano e Grezar, le due mezze ali Loik e Valentino Mazzola.

Il volto di Erbstein non compare mai nei filmati di repertorio, ma il suo nome è inciso sulla lapide di Superga, luogo della sciagura aerea che ha consegnato una squadra e una storia alla leggenda e al mito. Erbstein nasce nel 1898 in Ungheria, da genitori ebrei. Studia educazione fisica, gioca al calcio nel ruolo di mediano, anche se alcune fonti – soprattutto radiofoniche – parlano di un suo primo impiego come laterale. Diventa perfino allenatore. Dopo tre anni sulla panchina della Lucchese, nel '38 arriva al Torino, nei mesi in cui il regime fascista emana le leggi razziali. La società granata presieduta da Ferruccio Novo gli garantisce una copertura, tuttavia Erbstein non riesce a raggiungere l'Olanda, come avrebbe desiderato, e deve tornare in Ungheria con la moglie e le due figlie Marta e Susanna. A Budapest inizia a vivere alla giornata con un import-export di tessuti che gli permette fugaci incursioni in Italia. In Ungheria trova il governo dell'ammiraglio Horty e, dopo, la diretta occupazione nazista sostenuta dalle falangi delle Croci frecciate.



Al suo cognome aggiunge quello di Egri, le sue figlie vengono battezzate cristianamente, ma la sua famiglia rischia per mesi la deportazione e le camere a gas. Non appena l'Armata rossa libera l'Ungheria torna immediatamente a Torino. Vive ed è artefice dei successi di una squadra che riscatta un Paese intero dai dolori del dopoguerra.

Uno dei maggiori storici del calcio italiano, Antonio Ghirelli, ha notato: «Mentre la Juventus, negli anni Trenta, aveva una certa solennità monumentale nel gioco prima della seconda guerra mondiale, il Torino sembrava mutuare dalle sue radici popolari proprio questa volontà di vivere, di vincere, di sorridere, e fu una boccata d'ossigeno per tutti noi».

In anni più o meno recenti l'etichetta di filosofo è stata attribuita a diversi allenatori. A volte a torto, altra a ragione come, magari, nei casi di Scopigno, Scoglio o Bagnoli. Erbstein filosofo lo fu davvero. Pensava al calcio nella sua complessità psicofisica, ne valutava i riflessi emotivi all'interno di un gruppo. Dicono che spesso si fermasse per strada a osservare i ragazzini mentre giocavano, cogliendo a fondo la natura ludica del calcio. Da qui l'influenza di Huizinga, da cui ha imparato che «il gioco oltrepassa i limiti dell'attività puramente biologica: è una funzione che contiene un senso». La figlia, Susanna Erbstein, ha detto a proposito: «Mio padre era una persona diversa rispetto a ciò che solitamente s'immagina di un allenatore. Era essenzialmente un umanista, un uomo di cultura. Un filosofo più che un allenatore».

Riservato, poco avvezzo all'esposizione mediatica, fu anche al centro di una polemica. Poco prima di morire, a seguito di un articolo comparso sulla pagina torinese de *l'Unità* dell'amico ed ex allievo Raf Vallone – l'attore che aveva giocato nel Torino – Erbstein si vide costretto a mandare una lettera aperta ai giornali dove dichiarava di non essere mai stato comunista e di non avere nessun rapporto, tantomeno di spia, con i regimi dell'Est.

Oltre a un lascito fatto di umanità, il suo unico involontario testamento è una bambola portoghese rinvenuta tra i resti di Superga – il Torino aveva fatto l'ultima fatale trasferta a Lisbona per un amichevole col Benfica – di cui la figlia Susanna avrebbe fatto tesoro, conservandola per tutta la vita. E ancora ispirandosi a lei, alla bambola, per quella che sarebbe diventata la passione e la professione di una vita. Susanna diventerà *étoile* della danza.

Il libro di Huizinga, invece, oltre a essere studiato nelle università in quanto esamina il gioco come fondamento di ogni cultura dell'organizzazione sociale (a partire da quella degli animali), influenzerà, a vent'anni dalla sua uscita, alcuni movimenti culturali, tra cui il situazionismo e il movimento del '77, date le ricerche sulla civiltà ludica.

Su Ernest Erbstein, che Gianni Brera ha definito «uomo di notevolissima intelligenza», allenatore e giocatore, umanista e rappresentante di articoli tes-

sili, costruttore della squadra che ha segnato le vicende del calcio italiano fino ai Mondiali del 1950, ci sono pochi dubbi. È stato, fondamentalmente, un precursore di idee.

Giovanni Tarantino



Il Palindromo
presenta

Ameni Cinema

ovvero visioni di frontiera

Cantami o diva di ameni cinema e cinema ameni, luoghi della memoria che infiniti ricordi addussero agli uomini... e cantami ancora quelli che a venire saranno.

Ameni cinema con pop corn in sala, cinema ameni su Mivar anni '80, anemici cinema al plasma d'ultima generazione, cinema ameni su lenzuola in fiamme riscaldate da batterie di computer. Ameni cinema al tablet. Scorribande di immagini su metro in corsa. Corse su immagini. Immagini di corsa. Come dire... la strada percorsa dal mezzo cinematografico è tanta... e mai come oggi la "visione" è in viaggio, portatile, amena.

Cinema come "luogo" incantato... ameno per l'appunto, che transita diretto verso un chissà dove.

E di questo "ameno giardino", qualunque esso sia, dovunque si trovi e dovunque sia diretto, noi spettatori continuiamo ad assaporarne le delizie, ora più multiformi che mai.

E con l'ausilio di questa insolita invocazione alla musa della settima arte, eccoci entrati nel "giardino" in questione. Eccoci entrati dentro questo *locus amoenus* con la cui forza mi confronto quotidianamente nella mia vita professionale, e che tenterò di evocare nel susseguirsi dei numeri palindromi di questa rubrica.

E tanto per rispettarne la tradizione palindroma, con un rapido flashback, ripercorrerei al contrario il sentiero percorso dalla settima arte in compagnia di alcuni Virgilio e visionari pionieri che ne hanno nutrito la potenza narrativa.

Il cinema è per eccellenza il luogo in cui "chirurgicamente" si lavora il tempo, lo spazio e la loro interazione. Ovvero ciò che per l'essere umano rappresenta la "realtà".

Ma al cinema cos'è il tempo? Come si costruisce lo spazio? Qual è la "realtà" in questione? Non che si possa certo fornire una risposta univoca, ma è al-

trettanto certo che il dibattito ha avuto varie ed interessanti tappe, di cui grandi innovatori sono stati i protagonisti.

Sin dalla sua celebre nascita nel 1895, la “querelle” fondante il nuovo linguaggio artistico era appunto la seguente: lo specifico cinematografico è “il reale” o il “fictionale”? E sin dai primordi c’erano i portabandiera sia dell’una che dell’altra visione.

I fratelli Lumière, da una parte, come esponenti di un cinema legato al reale, e che dal reale nasceva. E Meliés, dall’altra, come visionario creatore di un mondo “altro”. Mondo che utilizzava il reale per trasfigurarlo in qualcosa di immaginifico, che non facesse più parte della realtà conosciuta nell’esperienza ordinaria.

Da qui derivarono da subito due *Weltanschauung* totalmente diverse. Un cinema del reale, strumento intellettuale volto a comprendere la “realtà” ed un cinema di puro intrattenimento che si muoveva su percorsi narrativi “altri” rispetto al mondo ordinario.

Ma cosa faceva da *trait d’union* tra i due mondi? Cosa accomunava i due percorsi e li rendeva ugualmente fruibili agli spettatori? Il legame era la costruzione di un dispositivo narrativo. La narrazione, ciò che definiamo racconto. Sia chiaro, racconto per immagini, ma pur sempre un racconto.

Questo è il motivo per cui anche il cinema cosiddetto del reale non appartiene al mondo dell’esclusiva e mera documentazione, bensì ad un’arte narrativa accostabile al cinema di fiction e alla stessa letteratura.

Pertanto ne discende che il cinema non è certo solamente un luogo, non solo un’industria, bensì un linguaggio. Un linguaggio complesso ed articolato. E ci sono stati, ci sono e continueranno ad esserci numerosi “glottologi” alle prese con la sua codifica, analisi e creazione.

E non potendo raccontare di tutti ho scelto di concentrarmi su colui che più di altri ha rappresentato la figura di pioniere, e non solo in termini figurati, quanto piuttosto anche con la sua esperienza biografica.

Mi riferisco a Robert Flaherty, pioniere di idee che si è mosso su terreni inesplorati, lanciando lo sguardo su luoghi ignoti e contaminando la sua sensibilità con dissonanze apparentemente non comunicanti. Statunitense di origine irlandese, Robert Flaherty, è considerato il pioniere del cinema documentario ed il suo tentativo, che poi ebbe gran successo, era quello di raccontare il reale con una ricostruzione poetica e narrativa. Il suo legame con il mondo cinematografico nacque da circostanze occasionali. Dopo aver infatti studiato mineralogia, nel 1910 esplorò il Labrador per conto del governo canadese ed impiegò la macchina da presa per fermare alcuni “appuntivi visivi” sulla vita quotidiana degli eschimesi. Da questa e dalle successive esplorazioni, Flaherty trasse il materiale per i celebri documentari *Nanook of the North* (1922), *Moana* o *l’Ultimo Eden* (1926), documentario sulla vita dei polinesiani di Samoa, *The man of Aran*

(1936) che raccontava la vita degli abitanti delle amene isole irlandesi e che fu premiato con il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia, e tanti altri film che ne seguiranno. Flaherty ha quasi sempre lavorato ai margini dell'industria cinematografica. Figura atipica e solitaria di cineasta, amava luoghi selvaggi e remoti che poi rendeva protagonisti dei suoi lavori. Luoghi che venivano da lui filmati evidenziando un intento antropologico volto a far conoscere al pubblico – europeo e americano in particolare – la presenza di valori umani universali anche in regioni povere e apparentemente disabitate. Ma l'intento antropologico non escludeva affatto un montaggio cinematografico sapiente e "poetico"; la sceneggiatura, i set naturali e le azioni dei protagonisti erano curati rigorosamente tanto che i suoi film sono caratterizzati in sede di sceneggiatura e montaggio da una lunga gestazione temporale. Flaherty considerava il "genere" documentario superiore al cinema di finzione: quest'ultimo aveva infatti, per il regista statunitense, notevoli limitazioni quali il divismo, gli intrecci convenzionali e le attrattive commerciali, che ne impedivano la totale libertà espressiva. Libertà espressiva che il regista consegnerà ai suoi successori.

E tra coloro che si sono mossi sul labile confine tra reale e rappresentazione, e che hanno aperto visionari squarci di verità, non può non figurare uno dei pionieri più "abusati" della storia del cinema: Orson Welles.

Welles è l'autore del celebre *Citizen Kane*, noto al pubblico italiano come *Quarto Potere* (1941). Film che definirei palindromo poiché inizia esattamente lì dove finisce. Ovvero con la morte del protagonista: Charles Forster Kane, *alias* lo stesso Welles.

E film che rivoluzionerà la vita del cinema, del regista, di un sistema produttivo e di un mondo il cui linguaggio verrà modificato per sempre.

È curioso come lo spazio cinematografico di *Citizen Kane* sia a sua volta una *myse en abime*, con l'utilizzo di una profondità di campo mai utilizzata prima. E che invece grazie a Welles diviene simbolo di visione creativamente democratica. Una concessione libertaria allo sguardo dello spettatore che è libero di muoversi all'interno dell'inquadratura alla ricerca del particolare che più interessa ed in cui figurano più livelli narrativi. Insomma un cinema che dialoga con lo spettatore e che non è puro appannaggio del regista demiurgo.

Welles fungerà da volano per un intero genere cinematografico di cui lui sarà tra l'altro un precursore e la cui architettura narrativa sarà spesso circolare. Il genere in questione è il noir.

Voices over di antieroi che narrano la loro vicenda partendo dalla fine e che riaggomitano la matassa della loro storia andando indietro fino a giungere lì dove il film era iniziato. Atmosfere da *hard boiled*, vittime trasformate in carnefici, assassini impuniti. Donne angelo che diventano donne vampiro e gangster magnanimi. Insomma un genere nutrito da tali dissonanze che non poteva non essere luogo d'esplorazione per grandi pionieri della storia del cinema.

Infatti con esso si confronteranno da Lang a Huston, passando per Siodmak e Wilder, fino ai più recenti Arthur Penn, Coppola e Polanski.

Ma tornando a Welles, il motivo per cui l'ho citato è dovuto ad un celebre aneddoto che lo riguarda. L'episodio, ormai celebre nell'ambiente *cinéophile*, divenne sin da subito anche di pubblico dominio data la stretta connessione con il mondo radiofonico.

L'episodio sopracitato vide Welles protagonista di quella *querelle* tra vero e falso che ancora oggi assilla registi e sceneggiatori. Il 30 ottobre 1938 veniva infatti trasmesso dall'emittente statunitense CBS *The War of the Worlds*, celebre sceneggiato radiofonico interpretato appunto da Orson Welles e tratto dall'omonimo romanzo di fantascienza di Herbert George Wells. L'adattamento del romanzo simulava un notiziario speciale che a tratti si inseriva sopra gli altri programmi del palinsesto radiofonico per fornire aggiornamenti sull'atterraggio di bellicose astronavi marziane nella località di Grovers Mill, nel New Jersey. Molti radioascoltatori – malgrado gli avvisi trasmessi prima e dopo il programma – non si accorsero che si trattava di una finzione e credendo che stesse veramente avvenendo uno sbarco di ostili extraterrestri nel territorio americano, si riversarono nelle strade creando delle situazioni alquanto improbabili. Orson Welles, che era anche il regista e produttore del programma, non aveva previsto quelle che sarebbero state le reazioni del suo pubblico; non aveva certamente nessuna intenzione di fare uno scherzo, tanto è vero che sia all'inizio che alla conclusione della trasmissione veniva chiaramente detto che avevano trasmesso l'adattamento radiofonico del romanzo di Wells. Al suo interno però si fece di tutto per renderlo “verosimile”.

Ma qual è dunque il confine tra “vero” e “verosimile”? Da cosa dipende la nostra percezione dell'uno o dell'altro? Come si articola il nostro credere e la nostra empatia con quanto narrato? Tale mistero sarà il protagonista di un altro lavoro di Welles, *F for Fake*. Film, interpretato dallo stesso autore, che è una lunga riflessione – tramite aneddoti, ricordi autobiografici e alcune interviste a noti falsari – sul rapporto che esiste tra la verità e l'arte. Welles pone una serie di interrogativi e riflessioni anche sull'estetica e sul valore dei critici d'arte (nel film spesso messi alla berlina), che molte volte incensano e fanno aumentare il valore economico di quadri falsi scambiandoli per veri. Il film è un *patchwork* di materiali eterogenei (foto fisse, disegni, immagini di repertorio, riprese documentaristiche) che divengono a loro volta strumento di riflessione ermeneutica sulla natura stessa del cinema.

Altro pioniere altrettanto considerevole, ma meno abusato, è John Cassavetes. Attivo nel campo cinematografico, teatrale e televisivo da fine anni '50, Cassavetes è stato uno dei primi registi indipendenti. Fin dall'inizio affiancò alla recitazione la ricerca narrativa di storie alternative al canone classico statunitense. Fu epigono e al tempo stesso migliore esponente della corrente della



“Scuola di New York” (gruppo eterogeneo che comprendeva Sidney Meyers, Shirley Clarke, Lionel Rogosin e altri), che assunse come criteri stilistici e contenutistici il realismo, il documentarismo, l'improvvisazione e la povertà di mezzi produttivi.

In una parola il “cinema verità”, con richiami a volte espliciti alla “poetica del pedinamento” di Cesare Zavattini. Il quale insieme a Rossellini, De Sica ed altri autori italiani nell'immediato dopoguerra diedero vita e fecero germogliare ciò che passò alla storia come “neorealismo italiano”. Siamo appunto in pieno dopoguerra, l'attenzione al reale è meno che mai scontata e gli autori italiani muovevano inaspettati sguardi sul crinale tra realtà e finzione, raccontando il reale in chiave cinematografica e con nuove modalità produttive.

Dal dopoguerra ad oggi, il cinema ha avuto le sue naturali mutazioni. Alcuni autori hanno cercato di mutare più di altri, altri ancora hanno mutato stile ed uno in particolare ha invece fatto della “mutazione” *strictu sensu* una sua chiave stilistica e tematica: Mister David Cronenberg.

Cronenberg, canadese di Toronto, è uno dei principali interpreti di quel genere cinematografico che è stato spesso soprannominato *body horror* e che esplora il terrore dell'uomo di fronte alla mutazione del corpo, all'infezione e contaminazione della carne. Nei suoi film l'elemento psicologico è sempre intrecciato con quello fisico e nella prima metà della sua carriera Cronenberg ha esplorato questi temi attraverso l'horror e la fantascienza per poi travalicare la stessa definizione di “genere”. Esemplare il caso di *EXistenZ* (1999), film videogame o videogame cinematografico, in cui il reale e il virtuale, come se ci trovassimo dentro una “Bottiglia di Klein”, si scambiano fra “interno” ed “esterno”. La “realtà” non è più doppia o multipla, ci è ormai scoppiata in faccia. E Cronenberg sembra ricordarcelo chiaramente con le parole della protagonista, Jennifer Jason Leigh, che rivolgendosi a Ted Pikul, interpretato da Jude Law, afferma: «Devi partecipare al gioco per scoprire perché partecipi al gioco. È questo il futuro». Ed oggi più che mai la “realtà” sembra incrementata, sembra appartenere a tutti e da tutti essere partecipata. Siamo tutti pionieri di un mondo digitale in cui tutto è novità, è affascinante scoperta, è condivisibile e percorribile. Oggi tutti ci muoviamo costantemente e rapidamente nello spazio. Possiamo essere pionieri di noi stessi e del nostro tempo. Ma ciò è sufficiente a nutrire il nostro sguardo? Il nostro punto di vista sul reale? Può essere sufficiente muoversi nello spazio per viaggiare, per arricchire la nostra esperienza, per avere consapevolezza di sé e del mondo? E i processi mentali durante le statiche ore passate in una sala, su una poltrona, su un letto o ovunque guardando un film, non sono forse gli stessi innescati durante un “viaggio”? Se è vero che i film ci raccontano “la realtà”, la legano alla memoria, la permeano di emozioni per poi trasfigurare il tutto nel sogno, insomma se ci portano in quel *locus amoenus* e misterioso di cui parlavo prima, allora anche il cinema

è un mezzo di conoscenza per muoversi nel tempo e nello spazio, per crescere e vivere infinite esperienze. È vero: stiamo fermi al buio in stato di seminconoscenza, nell'oscurità della sala in compagnia di fantasmatiche figure in movimento, in uno stato di trance psicanalitico attraversati da direttrici narrative che ci mandano verso l'infinito e oltre. Ma se, una volta accese nuovamente le luci in sala, l'esperienza vissuta poco prima ci ha mutato, allora forse il cinema può davvero essere un'esperienza tale da venire definita "viaggio". Eppure inizio e fine coincidevano. Seduti sulla poltrona all'inizio... seduti sulla poltrona alla fine. Lo sapevano bene quei pionieri i cui film, proprio in chiave narrativa palindroma iniziavano lì dove esattamente finivano, raddoppiando questa *myse en abime* da brivido. Ma durante "la visione" cosa abbiamo vissuto? Cosa abbiamo cosa abbiamo percorso? Racconti fintamente reali che ci parlano. Fintamente reali o realmente finti. Questa è la dissonanza che da un capo all'altro del mondo fa ancora vibrare le corde emotive di noi spettatori e che rende il linguaggio cinematografico così duttile e sempre in evoluzione. E come in ogni *locus amoenus* l'uomo, anche globale o globalizzato, ritrova la parte selvaggia e positiva di sé come individuo. Ciò che veniva definito dai greci "κάθαρσις" (*catharsis*), componente fondamentale di ogni arte narrativa, ci permette infatti di leggere e di rileggerci nel reale.

Avete mai sentito la storia della bambola di Kafka? Pare sia vera...

Kafka nel 1923 viveva a Berlino, ed a causa della sua salute cagionevole era conscio che gli rimaneva poco da vivere. Ogni pomeriggio passeggiava nel parco sotto casa, ed un giorno incontrò una bambina singhiozzante. Kafka gli chiese quale fosse il motivo di tale disperazione e la bimba rispose che aveva perso la sua bambola. Lui così su due piedi imbastì una storia per cui la bambola gli aveva confidato di aver voglia di fare un giro e conoscere altro al di fuori della sua quotidianità. E per convincere la bambina, le disse che a supporto di ciò aveva una lettera come testimonianza. La bimba incredula chiese di poter vedere la lettera. Così Kafka, promettendo di mostrargliela l'indomani, tornò a casa e si mise a scrivere. L'autore si immerse nella nuova fatica letteraria, probabilmente investito dalla stessa tensione con cui aveva scritto *Il castello* o *La metamorfosi*. Una bugia bellissima, falsa e veritiera ma secondo una logica narrativa assolutamente verosimile e credibile.

L'indomani Kafka si precipitò al parco con la lettera. E dato che la bimba non sapeva ancora leggere, lo scrittore gliela lesse ad alta voce. La bambola affermava di essere spiacente ma di avere un'inarrestabile curiosità di esplorare il mondo ed avere nuovi amici al di fuori della routine vissuta fino ad allora. Ciò non escludeva l'affetto enorme provato per la sua padroncina a cui comunque avrebbe scritto ogni giorno per farle sapere delle sue nuove avventure.

Per tre intere settimane Kafka raccontò alla bambina le vicende della bambola curiosa. Del suo ingresso a scuola, della conoscenza con nuovi amici,

fino al prepararla all'addio definitivo con un finale che potesse soddisfare tutti. Così decise di fare sposare la bambola, descrivendone la scoperta dell'amore, le nozze ed il prospettarsi di una nuova vita. La bambina, ormai accettata la separazione ed abituatasi alla lontananza dal suo giocattolo, non soffrì più per lei. La storia l'aveva guarita, ed i dolori di questo mondo erano svaniti.

Fino a quando la storia continua, la "realtà", qualsiasi essa sia, non esiste più, ne esiste solo una sua rappresentazione.

Le tre settimane passarono, l'autunno anche, ed in primavera Kafka morì.

Questa storia viene a sua volta magistralmente raccontata in *Follie di Brooklyn* da quel geniaccio di Paul Auster, casualmente anch'egli autore e regista per il cinema.

Cinema che ha già varcato l'ingresso del secondo secolo di vita.

E, dopo numerosi percorsi intrapresi, si è già avviato verso altre frontiere. E credo che i tempi siano ormai maturi per poter affermare che esso non sia un mero dispositivo tecnologico bensì una modalità del pensiero e che non ci sia alcuna differenza tra un cinema del reale ed un cinema fictionale.

Il cinema è cinema! Per cui a tutti una "Buona lettura" e soprattutto una "Buona visione".

Davide Gambino

The background is a complex, abstract watercolor composition. It features a central, large, dark black blotch that serves as a focal point. Surrounding this blotch are various splatters and washes of color, including vibrant pinks, magentas, and teal greens. The colors are layered and blended, creating a sense of depth and movement. The overall effect is one of chaotic energy and artistic expression.

[sic]

E la mafia sai fa male

E la mafia sai fa male

ovvero

la rivoluzione di un magistrato

In ogni epoca storica, ad ogni latitudine sono sempre esistiti i cosiddetti “innovatori”: gente profondamente normale – per quanto scivoloso sia quest’ultimo termine – che con la propria azione ha però stravolto in positivo la società d’appartenenza, facendo sì che dopo “nulla fosse più come prima”.

Dicevamo, uomini e donne che non hanno fatto altro nella loro vita se non dimostrare la possibilità di superare alcuni steccati e certe barriere ritenute sino ad allora invalicabili. Persone, sotto molti punti di vista, rivoluzionarie, altro termine di cui avvertiamo tutta la pericolosità interpretativa.

Se proprio non vogliamo ricorrere all’esempio classico dell’Ulisse dantesco, che si spinge al di là dei confini del “non plus ultra” rimanendovene travolto, la mente va in questo caso a quello dell’aneddótico “uovo di Colombo”, per definire un’impresa ritenuta sin lì impossibile, ma che alla fine si risolve semplicemente adattando la realtà alle proprie esigenze e modificando la strategia d’azione in vista del proprio obiettivo.

Nella storia del fenomeno mafioso un simile ruolo è stato ricoperto da colui che unanimemente oggi, per varie ragioni, viene giustamente ritenuto come uno delle massime intelligenze che abbiano mai operato nel fronte antimafia. Il suo nome è Giovanni Falcone.

Falcone ha mostrato nella sua parabola terrena una personalità decisamente innovativa, di rottura, che dopo la sua morte tutti hanno celebrato incondizionatamente ma che in vita ha incontrato non poche resistenze.

A quel tempo fu Rocco Chinnici, capo dell’Ufficio istruzione del Tribunale di Palermo, tra i primi a cogliere le potenzialità e le capacità di Falcone. Chinnici era anch’egli, dal canto suo, un innovatore: fu lui, infatti, l’ideatore del *pool antimafia*, con cui si proponeva di coordinare il lavoro dei magistrati impegnati in inchieste di mafia in una rivoluzionaria strategia investigativa senza precedenti nella storia italiana.

Chinnici, contrariamente alla diffusa e disdicevole tendenza a tarpare le ali al cambiamento, mostra di voler valorizzare il giovane Falcone, mettendolo su-

bito a lavorare su indagini scottanti. Dopo la sua morte, avvenuta nel luglio del 1983 in un terribile attentato sotto l'abitazione privata di via Pipitone Federico, dai suoi diari personali si scopre come sia stato apertamente invitato da un autorevole collega a porre un freno all'azione di Falcone, che con il suo impegno stava toccando fili ad alta tensione. Falcone, insomma, si dava troppo da fare a Palermo. Il consiglio dato a Chinnici è, invece, quello di seppellire Falcone sotto una mole ingente di carte, di inutili processi, cosicché il salotto buono della città possa continuare a dormire sonni tranquilli. Con buona pace anche dell'economia malata della città, bloccata dalle indagini di certi giudici troppo zelanti. Chinnici ovviamente non piegherà la schiena e, di lì a poco, pagherà con la vita il rifiuto a quell'accomodamento.

Falcone andrà avanti per la sua strada, anche perché fortunatamente troverà un sostituto di Chinnici degno di questo nome, quell'Antonino Caponnetto che darà seguito alle brillanti intuizioni del giudice appena eliminato in modo cruento da Cosa nostra.

E Falcone applicherà intuizioni oggi decisamente assodate, ma per il tempo profondamente innovative. Il punto di partenza del suo ragionamento è semplice: se, dalle origini del fenomeno ai nostri giorni, i mafiosi hanno mostrato ripetutamente di far ricorso a ciclici e strumentali spostamenti da una parte all'altra dell'Oceano, in un costante gioco di sponda con l'altro continente e con i "cugini a stelle e strisce" per sfuggire alle forze dell'ordine italiane, per intrecciare fruttuosi sodalizi criminali e per svariati altri interessi illeciti, allora un'operazione di repressione del fenomeno mafioso degna di questo nome non potrà evidentemente prescindere da una parallela azione di raccordo con la polizia americana.

Cosa che invece sino ad allora non si era mai concretizzata, forse perché nessuno ci aveva mai pensato prima, forse per pigrizia o forse per pregiudizi vari di natura ideologica.

Perché i pionieri fanno proprio questo: ovvero nulla di speciale, ma – come Cristoforo Colombo con l'uovo – mostrano agli altri il valore e gli effetti di un'impostazione innovativa del proprio lavoro.

Falcone avvia una proficua collaborazione con la squadra guidata dal Procuratore Federale di New York Rudolph Giuliani, con cui raggiunge importanti successi nella lotta e la repressione del traffico internazionale di stupefacenti, guidato a livello globale da Cosa nostra americana e siciliana.

L'evoluzione delle storie dei due magistrati antimafia è ben nota: Giuliani diventa sindaco di New York, fra i più amati ed efficienti, la vita di Falcone invece viene stroncata violentemente il 23 maggio del 1992 a Capaci. È però perlomeno curioso interrogarsi e lavorare di immaginazione pensando a cosa sarebbe potuto succedere se le cose fossero andate diversamente, magari con Giuliani vittima del fuoco mafioso e Giovanni Falcone avviato verso una car-

riera politica di successo. Molto probabilmente si sarebbe detto che in Italia l'ennesimo magistrato stava approfittando del suo ruolo di potere per scopi politici, personali e di parte, mentre negli Stati Uniti una cosa del genere non sarebbe mai stata concepibile. Possiamo quindi dire con l'amaro in bocca che perlomeno, pur a costo della vita, a Falcone venne risparmiata questa ulteriore infamia. Si perché un'altra costante della sua vita – che troviamo spesso nelle esperienze di ogni innovatore – è proprio quella di aver subito innumerevoli accuse e critiche, a dispetto di quanto oggi invece vediamo da più parti fare o ricordare.

Insieme a Paolo Borsellino, Falcone è infatti la punta di diamante di quel pool antimafia ideato da Chinnici. Oggi, dopo la tragica fine riservata ai due giudici palermitani, tutti elogiano senza riserve il loro operato. Accade talvolta che le loro figure vengano usate strumentalmente per attaccare l'attuale classe dei magistrati, accusata di essere politicizzata e di fare un uso persecutorio del proprio ruolo: Falcone e Borsellino – si dice in questi casi – furono dei magistrati valenti che non si prestavano a questo gioco, a differenza dell'attuale protagonismo dei magistrati. Curiosamente però bisogna sottolineare il fatto che quando erano in vita, anche Falcone e Borsellino, da più parti, subirono questo tipo di accuse.

Per esempio, una delle infamie più becere di quel periodo si basava sulla convinzione che in quei suoi frequenti viaggi tra le due sponde dell'Oceano, Falcone facesse del "turismo giudiziario", ovvero si faceva le vacanze con i soldi dello Stato. Falcone stava invece lavorando, con costanza e precisione, alla costruzione del Maxiprocesso di Palermo. Questo era il nome dato all'inchiesta che avrebbe portato alla sbarra, nel 1986, diverse centinaia di persone accusate di far parte di un'organizzazione criminale di stampo mafioso, denominata "Cosa nostra".

È un procedimento mastodontico, che per la prima volta sembra confermare la reale volontà dello Stato di contrastare l'arroganza di Cosa nostra. Le indagini della procura di Palermo prendono il via dalle rivelazioni di alcuni importanti collaboratori di giustizia, il più famoso dei quali è senza dubbio Tommaso Buscetta. Alcuni mafiosi di spicco, una volta arrestati, forniscono finalmente allo Stato le prove dell'esistenza di quella organizzazione criminale di cui, sino ad allora, non è stata ancora dimostrata l'esistenza sul piano penale.

Si è già ricordato il tentativo di frenare l'azione di Falcone, che noi conosciamo attraverso il ritrovamento dei diari personali di Chinnici. Ma l'opera di boicottaggio nei confronti di Falcone non si esaurisce certo qui. Il "giudice sceriffo" – come viene polemicamente definito il magistrato palermitano, per la sua presunta tendenza a voler arrestare tutti – per di più in un periodo delicato come quello del Maxiprocesso, subisce – come prevedibile – attacchi da più parti.



L'alta borghesia cittadina prova a fermarlo nei modi che abbiamo visto, ma anche la stampa contribuisce, da par suo, a questo progetto. Accade infatti che sul *Giornale di Sicilia*, la direzione editoriale decida di adottare una politica nuova rispetto al passato, nei confronti del Maxiprocesso e dell'argomento mafioso. Dopo decenni di profondo disinteresse, il *Giornale di Sicilia* si avvia lungo la strada di un suo personalissimo rinnovamento, pubblicando ogni giorno in maniera integrale le sedute stenografate del Maxiprocesso: si produce così senza dubbio una mole infinita di interessanti documenti, che però alla fine si rivelano essere decisamente illeggibili, se presentati al pubblico in quel modo.

Ma l'attenzione del *Giornale di Sicilia* non si esaurisce qui. Si manifesta anche nella decisione di dare spazio ogni giorno a editoriali di fuoco contro il Maxiprocesso e a lettere dei lettori, secondo una prassi diffusa presso ogni quotidiano che si rispetti. In una di queste lettere una signora palermitana, Patrizia Santoro, residente nel medesimo palazzo in cui vive il giudice Falcone in via Notarbar-

tolo a Palermo, avanza pubblicamente una lamentela che il *Giornale di Sicilia* pubblica senza problemi. Qui la signora Santoro parla del pericolo e del fastidio avvertito per la presenza nel suo stesso condominio del giudice Falcone, il quale con la sua scorta disturberebbe la quiete a cui avrebbero diritto gli abitanti dello stabile. Le macchine della scorta, infatti, con l'eccessivo rumore prodotto dalle sirene spiegate provocavano, a suo dire, un diffuso disagio a tutti gli altri condomini. Se si aggiunge il fatto che la presenza di Falcone in quel palazzo, in pieno centro a Palermo, renderebbe verosimile il rischio di un attentato ai suoi danni che colpirebbe di conseguenza anche tutti gli altri residenti, allora si può immaginare come per la vicina di casa Falcone la misura sia colma. La soluzione proposta dalla signora Santoro è che il giudice Falcone si trasferisca in una zona di periferia, magari in una villetta monofamiliare, così da rendere *sic e simpliciter* più tranquilla e serena la vita di tutti gli altri palermitani.

Falcone accusa il colpo ma va avanti, in questo come in tanti altri casi. Come quando, trasportato d'urgenza insieme a Borsellino e alle rispettive famiglie, senza preavviso, nel carcere di massima sicurezza dell'Asinara in Sardegna, i due magistrati furono costretti a proseguire, in quella sede decisamente inospitale, il proprio lavoro d'istruzione del Maxiprocesso.

Questo trasferimento coatto per i due nuclei familiari ebbe, come è logico, delle conseguenze: strappate da un giorno all'altro alla propria quotidianità subirono il duro colpo inferto da questo distacco. La figlia di Borsellino, poco più che adolescente, vive come un dramma questa situazione: è una ragazza e giustamente le cedono i nervi. Se a questo punto Paolo Borsellino avesse deciso di fare un passo indietro, nessuno avrebbe potuto criticarlo. Se avesse scelto di dare la priorità alle sue responsabilità di padre più che a quelle di magistrato impegnato per lo Stato in uno dei più grossi processi alla mafia della Storia, nessuno avrebbe potuto dire nulla. Ma il suo spessore e il suo coraggio sta anche in questo: Borsellino riesce a tenere insieme le due cose, si dimostra uomo integerrimo, tenendo salda la famiglia e portando avanti quel gravoso compito che ha accettato di assolvere in nome dello Stato.

Quello stesso Stato a cui Borsellino sta dando tutto se stesso, non mancherà di sferrare l'ennesimo colpo basso ai due giudici palermitani, ai quali alla fine della loro "vacanza" all'Asinara viene presentato il conto delle spese di soggiorno. Stralunati, in un'evidente situazione surreale, Borsellino e Falcone pagano quanto dovuto e vanno avanti col loro lavoro.

Se ne potrebbero raccontare a decine aneddoti di questo tipo, ma fermiamoci qui. In vista di cosa Falcone, come anche Borsellino, fece tutto ciò? In una toccante intervista del tempo, egli risponde a questa domanda parlando, con profondo senso dello Stato, di semplice «spirito di servizio».

Ma nel 1992 le sue fatiche sembrano essere ripagate. Quell'anno giunge finalmente a conclusione il Maxiprocesso, che in terzo grado di giudizio deter-

mina le condanne definitive dei più importanti uomini di mafia e sancisce una vittoria fondamentale dello Stato.

Con la sentenza del 30 gennaio 1992 si stabilisce, per la prima volta, l'esistenza di un'organizzazione criminale di stampo mafioso denominata Cosa nostra, fatto di cui nessuno d'allora in poi potrà più dubitare. La posta in gioco nel Maxiprocesso è proprio questa: e, come si può ben facilmente capire, è una posta alta.

Mentre per decenni l'esistenza di Cosa nostra non era mai stata neppure ipotizzata, fattore che facilitava notevolmente la difesa dei mafiosi nei processi, dopo il 1992 le cose si fanno più difficili per gli avvocati. Da lì in avanti, essi dovranno dimostrare semmai l'estraneità dei propri assistiti alla pericolosa organizzazione criminale mafiosa, ma non potranno più contare su una facile assoluzione in virtù della presunta inesistenza della stessa.

Anche per questo risultato, raggiunto al costo di enormi sacrifici, Falcone viene così barbaramente ucciso a Capaci. È lui, agli occhi dei mafiosi, il maggiore responsabile di quel capovolgimento epocale delle sorti della pluridecennale guerra tra Stato e mafia, che mai sino ad allora ha avuto un avversario così tenace e innovativo.

Di lì a meno di due mesi lo seguirà il collega e amico di una vita, Paolo Borsellino, travolto dall'esplosione di un'autobomba in via D'Amelio, vittima di un attentato su cui purtroppo ancora oggi non è stata fatta piena luce, anche tenendo conto della recente scoperta di torbidi e intollerabili intrecci tra mafia e poteri deviati dello Stato che avrebbero avuto luogo nei 57 giorni che separarono il 23 maggio dal 19 luglio del 1992.

Pico Di Trapani

