

# FUOR/ASSE

Officina della Cultura



Numero 21  
[Dicembre 2017]



© Goran Petković

# **FUOR/ASSE** **/ luoghi**



# I luoghi dell'anima

## ***Tutti hanno un nome***

Nella mia testa  
non sono più al sicuro  
Non sono al sicuro  
neanche le parole  
Non sapevo che tutte queste  
erano domande  
Che tutte queste  
si chiamano risposte  
Nella mia testa  
una sinapsi su due – Dicono –:  
di essere un'anima<sup>1</sup>.

Può essere difficile parlare di luoghi, se l'obiettivo è rivolgere l'attenzione a una letteratura che propone quel processo associativo capace di cogliere la naturale armonia cosmica. Armonia da intendersi come appagamento completo, dato dal rapporto di ricezione e reazione, che si crea tra osservatore e fenomeno osservato. Per Goethe si tratta di un reciproco influsso: «L'uomo spinto a osservare, quando comincia a sostenere una lotta con la natura, prova dapprima l'irresistibile impulso di subordinare a sé gli oggetti. Ma ben presto questi si impongono con una tale forza, ch'egli capisce quanto abbia ragione di riconoscerne il potere e rispettarne l'azione»<sup>2</sup>.

Secondo Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866 - Napoli, 1952), la storia non si costruisce sulle narrazioni «ma sempre sui documenti, o sulle narrazioni abbassate a documenti e trattate come tali». Le storie senza documenti, per Croce, sono quelle che «leggiamo di popoli dei quali non conosciamo i luoghi precisi dove vissero, i pensieri e i sentimenti che li agitarono, la fisionomia individuale delle opere che compirono; o delle letterature e delle filosofie, di cui non ci sono noti i testi,

---

<sup>1</sup> Margherita Rimi, *Nomi di cosa - Nomi di persona*, Venezia, Marsilio, 2015, p. 28.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang Von Goethe, *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, Parma, Ugo Guanda Editore, Terza Edizione, 1992, p. 41.

ovvero, avendoli per le mani e anche percorrendoli con gli occhi, non ne penetriamo l'intimo spirito, sia per difetto di conoscenze complementari, sia per riluttanza nostra di temperamento, sia per momentanea nostra distrazione». La storia della pittura ellenica è sì una storia senza documentazioni, ma dei fatti, che ci sono stati tramandati e poi ricostruiti, si ritrovano riferimenti precisi. Testimonianze degli stessi nomi dei pittori che sono contornate da una serie di aneddoti biografici, alcuni dei quali assai particolareggiati nelle descrizioni. Questo per dire che ogni storia è *storia viva* se è pensata. La ricerca di Croce si basa sostanzialmente sul concetto di storia e sulla naturale differenziazione tra storia e cronaca. Ma è allo stesso concetto di storia, inteso da Croce come *storia viva*, che occorre riallacciarsi, oggi più che mai, per mantenere fertile l'atto del pensiero: «la storia» - scrive difatti Croce - «è precipuamente un atto del pensiero», e se staccata dal pensiero, se resa cronaca, «non è più atto spirituale». Per questo sono necessarie nuove parole, alle quali dare un senso diverso rispetto a quello che generalmente esse hanno. Con l'idea di porsi davanti al linguaggio come di fronte a uno strumento, e non a parole vuote. Si pensi in tal caso alle parole vuote o alle «formule» a cui fa riferimento Gobetti e, prima ancora, lo stesso Croce: «Le vuote parole sono suoni, o segni grafici che li rappresentano, ed esse si tengono insieme e si mantengono, non per un atto di pensiero che le pensi (nel qual caso sarebbero tosto riempite), ma per un atto di volontà, che stima opportuno a certi suoi fini serbare quelle parole per vuote, o semivuote che siano»<sup>3</sup>.

Una lezione fondamentale sull'importanza del linguaggio e della ricerca di significato in ogni singola parola viene impartita anche da un grande autore del '900 come Giuseppe Pontiggia. Ma ancora di più, Giuseppe Pontiggia è uno di quegli autori in grado di creare «vite immaginarie di personaggi immaginari», di rievocare esperienze o eventi significativi dell'esistenza umana, che sono infine il frutto di una rete nascosta e sotterranea di sentimenti. Sono per esempio i personaggi inventati di *Vite di uomini non illustri* (Milano, Mondadori, 1993), le vicende dei quali sono determinate (e vissute) anche da una scoperta del linguaggio: è il caso, per esempio, di Lovati Massimo che, a sette anni, leggendo a scuola il *Canto di Natale* di Charles Dickens, apprende il significato della parola «avaro». A partire da qui e dall'acquisizione, già in età precoce, di una serie di nuove parole – in questo caso aggettivi come «oculato, parco, previdente, cauto, parsimonioso, equilibrato» –, costruisce l'intera sua esistenza.

C'è dunque una letteratura che aspira alla verità; una letteratura che possiede un'anima. L'intento è quello di rintracciare quest'anima percorrendo vie di letture alternative a quelle generalmente proposte dal mercato editoriale. Letture in grado di produrre un vasto e intenso scambio di conoscenze e relazioni e che implicino l'esercizio del fare, del produrre e del creare, in cui il lettore trova la sua geografia. Ed è esattamente questo ciò che colpisce in Margherita Rimi, poetessa ma anche medico e neuropsichiatra infantile, impegnata soprattutto nella tutela dell'infanzia, la cui ricerca formale mai si stacca da una estrema e attenta investigazione della parola, demitizzando il linguaggio approssimativo che porta a una falsificazione dell'infanzia, per restituirgli valore d'arte e di letteratura.

---

<sup>3</sup> Benedetto Croce, *Teoria e Storia della Storiografia*, Bari, Laterza, 1920, p. 9.



Allo stesso modo, il concetto di luogo o paesaggio, con tutte le problematiche che esso implica, ricopre un ruolo centrale nel dibattito estetico contemporaneo. Primo, perché il tipo di approccio deve essere senza dubbio di livello multidisciplinare, considerando i vari campi di indagine che, oltre alla letteratura, comprendono la filosofia, la geografia, l'architettura, il cinema ecc. Secondo, perché non si può non tenere conto del concetto di natura. Anche per quanto riguarda il termine "paesaggio" ci troviamo di fronte a una svalutazione a livello delle facoltà percettive e sensoriali, pensando piuttosto alla sola funzione visiva ed escludendo un rapporto di reciproca corrispondenza tra il paesaggio e la sfera del corpo; rinunciando quindi a indagare il tipo di relazione che può nascere tra soggetto e oggetto osservato. Concetto che rimanda all'illustrazione di Gaetano Bevilacqua *Luce del cielo* o all'uomo in «lotta con la natura» di Goethe: «Sono pochi, invero, quelli che si entusiasmano di ciò che appare soltanto allo spirito. I sensi, il sentimento, la passione esercitano su di noi un potere ben più forte; e non a caso, poiché siamo nati non già per osservare e meditare, ma per vivere»<sup>4</sup>.

La parola *paesaggio* è molto spesso confusa con la parola *panorama*, che è un frammento, uno scorcio che si staglia in un particolare contesto. È come osservare da una finestra *il bel panorama* o come guardare il paesaggio attraverso una cartolina. Manca l'esperienza sensibile e, di conseguenza, la possibilità di elaborare un proprio linguaggio poetico.

A partire da Giacomo Leopardi, nella tradizione poetica italiana, fa ingresso diventando d'uso comune la parola *Canti*. Si pensi ai *Canti di Castelvecchio* di Pascoli o ai *Canti anonimi* di Clemente Rebora. Ci si sofferma ora qui sui *Canti Orfici* di Dino Campana (Marradi 1885 - Castel Pulci, Firenze, 1932), proprio per ritrovare quel ritmo, quel movimento che presuppone il guardare o il considerare il mondo senza quel velo che separa l'osservatore dall'oggetto osservato, estraendo quest'ultimo dalla moltitudine del caos riscoprendo, invece, l'armonia, l'intensità, la bellezza. *Armonia* intesa come moto dell'anima; come capacità di cogliere il mondo al di là dei suoi limiti abituali, includendo, come accade per esempio in *Scirocco*, sia un ritmo fisico sia un ritmo psichico: «Era una melodia, era un alito? Qualche cosa era fuori dei vetri. Aprii la finestra: era lo Scirocco: e delle nuvole in corsa al fondo del cielo curvo (non c'era là il mare?) si ammicchiavano nella chiarezza argentea dove l'aurora aveva lasciato un ricordo dorato»<sup>5</sup>.

Caterina Arcangelo

---

<sup>4</sup> Johann Wolfgang Von Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 41.

<sup>5</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, Firenze, F. Ravagli-Marradi, 1914, p. 66.



**Direzione Responsabile: Cooperativa Letteraria**

## **Redazione**

Caterina Arcangelo, Sara Calderoni, Giovanni Canadè, Guido Conti, Fernando Coratelli, Nicola Dal Falco, Cristina De Lauretis, Pier Paolo Di Mino, Mario Greco, Luca Ippoliti, Veronica Leffe, Claudio Morandini, Antonio Nazzaro, Erika Nicchiosini, Luca Pannoli, Riccardo Rama De Tisi, Margherita Rimi, Andrea Serra, Marco Solari

## **Comitato Scientifico**

Luisa Marinho Antunes, Miruna Bulumete, Sara Calderoni, William Louw, Daniela Marcheschi, Guido Oldani, Fabio Visintin

**Peer Review. Redazione c/o Cooperativa Letteraria, via Saluzzo 64  
- 10125 Torino (TO) - [info@cooperativaletteraria.it](mailto:info@cooperativaletteraria.it)**

## **Direttore Editoriale**

Caterina Arcangelo

## **Direttore artistico e progetto grafico**

Mario Greco

## **La copertina di questo numero**

Gaetano Bevilacqua

## **Hanno collaborato a questo numero**

Giulio Artom, Roberto Barbolini, Annalaura Benincasa, Karine Bosco, Antonio Celano, Diego Culatti, Concetta Ferraina, Sofia Gavriilidis, Alessandro Macis, Daniela Matronola, Umberto Mentana, Brian Mura, Angela Scarparo, Francesca Scotti, Silvia Tomasi

## **Foto e illustrazioni**

Eduardo Albora, Alessandro Amaducci, Lucia Baldini, María Tudela Bermúdez, Gaetano Bevilacqua, Sabrina Biancuzzi, Bruno Boudjelal, Philippe Bourgoïn, Yves Brette, Francesca Cari, Stefano Cirillo, Stephania Dapolla, John Dominis, Latifa Echkhch, Thanos Efthimiadis, Ando Fuchs, Corinne Héraud, Kai Hirai, Pedro Jimenez, Abdulkadir Karatas, Tina Kazakhishvili, Guillermo Kuitca, Veronica Leffe, Diletta Lo Guzzo, Claudia Losi, Jame Lou, Chema Madoz, André Maynet, Elzbieta Ela Marczak, Hideki Motoki, Brian Mura, Antonio E. Ojeda, Claes Oldenburg, Katarzyna Olter, Jooseok Pak, Georgios Papargyris, Carlos Pereira, Goran Petkovic, Ljiljana Popovic Andjic, Laila Pozzo, Sandra Rigali, Jan Saudek, Ilaria Scarpa, Daša Šcuka, Dara Scully, Solarixx, Marc Steinhausen, Yale Stone, Aris Tim, Nerina Toci, Giorgio Toniolo, Laura Toro, Mario Tursi, João Viana, Ylenia Viola, Margherita Vitagliano, Anika Vuletin, Brett Walker, Caterina Salvi Westbrooke, Daniela Zedda, Andy Zig

## Quaderni per l'infanzia Dalla Letteratura ai saperi



44

a cura di **Margherita Rimi**

*Il bambino: vero o falso* 47

### Le recensioni

di **Cooperativa Letteraria**  
a cura di **Claudio Morandini**

*Leggero sulla soglia* 156

di **Nicola Dal Falco**

Lorenzo Iervolino 160

*Trentacinque secondi ancora*

di **Mario Greco**

*Allungare lo sguardo* 164

Arno Camenisch

*La cura*

di **Claudio Morandini**

*Incontri* 166

Claudio Morandini

di **Erika Nicchiosini**

### Fumetto d'autore

a cura di **Mario Greco**

*L'arte della fuga. Conversazione  
con Fabio Visintin sui luoghi* 50

di **Mario Greco**

Taiyo Matsumoto 56

*TEKKON KINKREET*

di **Francesca Scotti**

Davide Reviati 59

*Morti di sonno*

di **Diego Culatti**

Luca Vanzella e Giopota 66

*Un anno senza te*

di **Annalaura Benincasa**

### Il principio dell'iceberg

a cura di **Andrea Serra**

Angela Scarparo 141

*Circoletti ai tempi di facebook*

Roberto Barbolini 146

*Il maestro di scherma*

Giulio Artom 148

*Ecco un artista!*

### Istantanee 112

a cura di **Cristina De Lauretis**

Jacques Henri Lartigue

*Il tempo ritrovato*

**FUOR/ASSE**  
Officina della cultura

## Sguardi



114

a cura di **Antonio Nazzaro**

Nerina Toci

## Riflessi Metropolitani



12

a cura di **Caterina Arcangelo**

*de l'humide*  
di **Brian Mura** 13

*Gonfiare sgonfiare il mondo*  
di **Silvia Tomasi** 16

*Le città e le loro anime: Thessaloniki*  
di **Sofia Gavriilidis** 20

# FUOR/ASSE

Officina della Cultura

**EDITORIALE** 3

### I luoghi dell'anima

di **Caterina Arcangelo**

**La Copertina di** 10

**FUOR/ASSE**

### Gaetano Bevilacqua

### Il rovescio e il diritto

a cura di **Sara Calderoni**

*Bisogna vedere quel che non si è visto* 69

Lettura del romanzo di Emiliano Gucci

*Voi due senza di me*

di **Sara Calderoni**

*Prigioni, camere, cinematografi* 74

e altri strani viaggi da fermo

di **Antonio Celano**

*L'altro Rimbaud, all'improvviso* 78

*l'estate scorsa*

di **Daniela Matronola**

**Cinema** 127

a cura di **Giovanni Canadè**

*Dal paesaggio al cinema digitale.*

*Viaggio all'interno dello spazio*

*cinematografico*

di **Umberto Mentana**

*Il testo non è tutto,* 104

**il teatro** custodisce  
un altro linguaggio

a cura di **Fernando Coratelli**

*Spin Off - I dispersi*

**INTERFERENZE** 106

*Segni e sogni della contemporaneità*

a cura di **Luca Pannoli**

*Luci d'artista. Un esemplare caso*

*di arte pubblica a Torino*

**a mano libera** 46

di **Riccardo Rama De Tisi**

*Malgrado noi*

### Redazione Diffusa

a cura di **Caterina Arcangelo**

**MAGNIFICHE PRESENZE** 82

Intervista a Sandra Rigali

e Caterina Salvi Westbrooke

di **Erika Nicchiosini**

*Atlante con figure* 88

Intervista a Roberto Michilli

*Le lunghe notti* 92

Intervista a Domenico Trischitta

*Milano Frammenti* 95

Intervista a Luigi Vergallo

Le rappresentazioni del non-lavoro

Intervista ad Alessandro Ceteroni 100

di **Caterina Arcangelo**

### Imparare a scrivere

con **Alberto Arbasino** 30

a cura di **Guido conti**

**FUOR/ASSE**

**Musica** 136

Conversazione con MURUBUTU

di **Concetta Ferraina**

**FUOR/ASSE**

**Teatro** 25

*Marziani a Roma*

di **Marco Solari**

**FUOR/ASSE**

**Cinema** 38

*Liliana Cavani*

di **Alessandro Macis**

**Tracce di Noir** 153

a cura di **Luca Ippoliti**

JIM THOMPSON

*L'assassino che è in me*

**LA BIBLIOTECA ESSENZIALE DI**

**TERRANULLIUS** 120

a cura di **Pierpaolo Di Mino**

Max Ernst *Una settimana di bontà.*

*Tre romanzi per immagini*

# FUOR/ASSE Officina della Cultura

## NOMEN OMEN

Non a caso l'editoriale di questo numero si conclude con i versi di **Dino Campana**, e non a caso i versi scelti sono proprio quelli di *Scirocco*. Questo perché a guidare FuoriAsse è sempre un movimento circolare. A condurre il numero è uno spiritello dispettoso che tenta, in tutti i modi, di nascondersi, ed è difficile trovare i suoi messaggi tra le fitte trame dei vari articoli. Eppure, a un certo punto, questo spiritello dispettoso, stremato anche lui, e soprattutto ormai stanco di vederci sfiniti, rivela i suoi benevoli intenti e offre a tutta la redazione la possibilità di scoprire le infinite connessioni che sempre, quasi magicamente, legano un pezzo all'altro, una sezione all'altra, un numero all'altro.

Avevamo infatti da tempo deciso di dedicare questo numero ai luoghi; scelta che, guarda caso, si era imposta in tutti i modi e prepotentemente quando ogni testo, ogni riferimento nuovo non faceva che portarci verso questo tipo di indagine: *i luoghi* e le infinite connessioni tra luoghi e persone.

Approfittiamo intanto di questo spazio per segnalare alcune novità.

Oltre alle consuete rubriche, nuovi settori di indagine sono stati inseriti. Tra questi segnaliamo **Quaderni per l'infanzia. Dalla Letteratura ai saperi** di **Margherita Rimi**. Segue **Interferenze**, a cura di **Luca Pannoli**, una nuova rubrica che tratterà in maniera interdisciplinare i rapporti tra Uomo, Arte e Spazio. Inoltre, contributi sparsi e nuovi sono di **Alessandro Macis** su **Liliana Cavani** o quello di **Marco Solari** dal titolo **Marziani a Roma**. Un nuovo spazio, dedicato alle città e ai luoghi, messo a punto all'interno della rubrica **Riflessi Metropolitan**, si chiama **Le città e le loro anime**: in esso interviene **Sofia Gavriilidis**, Prof.ssa di Letteratura per l'Infanzia, all'Università Aristotele di Salonico, oltre che membro del Comitato Scientifico del CISLE.

Da segnalare, inoltre, il nuovo spazio intitolato **Incontri**, pensato come luogo di incontro tra scrittore e lettore. In **Riflessi Metropolitan** si segnala anche la presenza del giovane artista francese, **Brian Mura**. Moderni percorsi di indagine che danno alla rivista nuova linfa. Tra gli obiettivi, infatti, vi è quello di porsi come una rivista multimediale, in grado, laddove è possibile, di tradurre i diversi fenomeni indagando le varie discipline.

Il resto prosegue regolarmente. **Guido Conti** procede nel suo cammino offrendo al lettore la possibilità di ragionare sul lavoro di scrittura, e questa volta si sofferma su un grande del '900: **Alberto Arbasino**; **Mario Greco** sul fumetto; **Nazzaro** racconta di **Nerina Toci**, fotografa albanese. Passeggiamo per le strade di Milano, visitando mostre con **Cristina De Lauretis**. E così via...

Contributi sempre vari e articolati sono quelli di **Nicola Dal Falco** che, questa volta, presenta **Gaetano Bevilacqua**, autore della copertina di questo nuovo numero, descritta e narrata sempre da Dal Falco nell'articolo intitolato *Chi guarda chi*.

Adesso una domanda: come si può ascoltare *Scirocco* di **Murubutu** senza ricordare i versi **Dino Campana**?

Eccone un esempio: «E guardandolo dal parco in Via del Cardo/ E là il sole era un araldo, il cantico del caldo [...] Solo il vento di Scirocco mi dà una speranza/Lui che passa e riscalda ogni landa sfiorandola [...] Accorda gocce di piogge con linee d'aria/Ed attraversa il tempo e il mare, il temporale e le montagne/ Poi si ferma a amoreggiare con le vele nelle darsene».

Buona lettura dalla redazione



© Hideki Motoki

# La Copertina di **FUOR/ASSE** Gaetano Bevilacqua



Gaetano Bevilacqua è nato a Casagiove (CE) nel 1959 e cresciuto a Salerno, inizia ad incidere all'acquaforte frequentando il Civico Corso di Arti Incisorie di Milano sul finire degli anni '80. Nel 1990 la mostra *Proposte*, alla Biblioteca Comunale di Palazzo Sormani, a Milano, seguita da un'attività espositiva prevalentemente in ambito nazionale. Nell'Ottobre 2016 la mostra più recente, *Tra queste mani, dentro la carta*, presso la Biblioteca Salita dei Frati di Lugano (CH). Dal 1992 alterna la stampa a tiratura limitata e su torchi a mano delle Edizioni dell'Ombra alla produzione di grafiche originali e acquerelli o acrilici. Vive e lavora a Salerno.

[www.bulino.com](http://www.bulino.com)



©Gaetano Bevilacqua

*L'amore dei  
quaderni*

## **Chi guarda chi?**

**di Nicola Dal Falco**

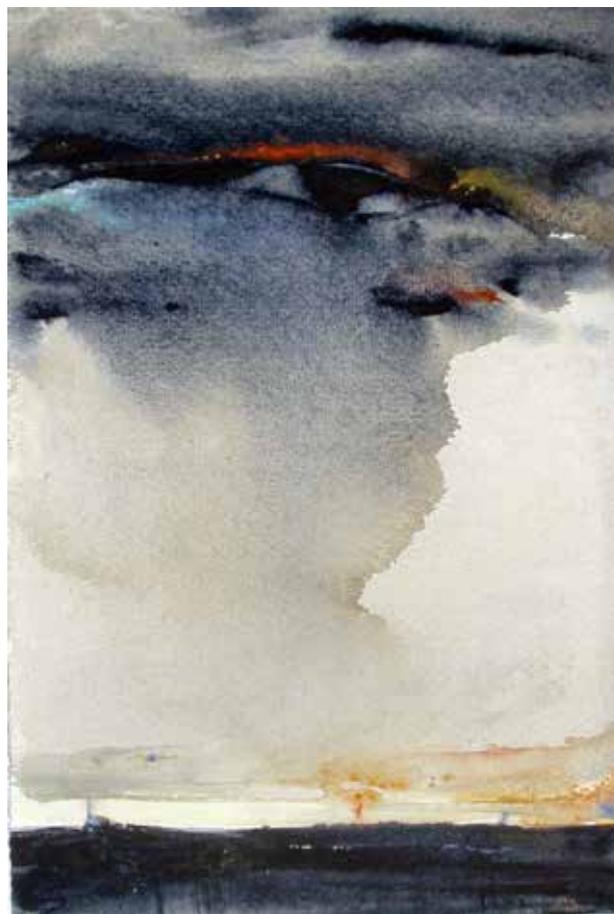
Proprio là, dove si staglia l'incudine del cumulo-nembo, salito e ingigantito a un'altezza prossima ai diecimila metri, un occhio ci fissa senza particolare enfasi, più socchiuso che aperto nella terribile evanescenza di un temporale in arrivo; anche se è probabile che quell'ammasso di vapori non produca pioggia, ma sia lì solo per mostrare il suo occhio interiore.

L'opera di Gaetano Bevilacqua che non apre, ma spalanca la copertina del nuovo numero di «FuoriAsse», serve a dirci qualcosa sul concetto di vedere.

L'antropocentrismo rinascimentale ci ha definitivamente persuasi del dominio di un unico sguardo: il nostro. È vero, l'occhio ordina la realtà secondo gli input dei sensi e della ragione, condizionato anche da un apparato di paure, ricordi, fraintendimenti, presagi.

Ma è anche vero che le cose sono destinate, per la maggioranza dei casi, a superarci nella durata dell'esistenza, e, più semplicemente, nella durata di uno sguardo, abituato a posarsi su innumerevoli scene, in ogni ora e minuto.

Forse, l'opacità del vivere, la difficile messa a fuoco di azioni e situazioni, potrebbe dipendere dal fatto che non concediamo a ciò che abbiamo, fuggacemente di fronte come nel caso di un cumulo-nembo, il diritto/libertà di uno sguardo.



***Luce del cielo***

E, invece, a mio parere, le cose, i fenomeni, addirittura il tempo, ci guardano.

Da quella interazione, a volte panica, nasce o può nascere l'arte, intesa come sublimazione di quando accade da più punti di vista in un inclassificabile istante.

Ma è anche giusto sottolineare che l'opera di Bevilacqua ha un ulteriore livello di lettura e di compenetrazione.

È anche l'immagine, soffusa, ritornante, di un maestro.

Luce del cielo n.4: Lo scuro per Gelso-  
mino D'Ambrosio, acquerelli e acrilici,  
mm 253x154 (2006) è un omaggio a chi,  
a Salerno, ha svolto per anni un ruolo  
di guida nell'ambiente della grafica e  
dell'incisione.



# Riflessi Metropolitani

teorie, immagini, testi della mutazione  
a cura di  
**Caterina Arcangelo**

@ Abdulkadir Karataş

*Riflessi Metropolitani* è uno spazio virtuale di confronto e incontro in cui raccoglieremo differenti contenuti, utilizzando diverse forme di espressione – dalla scrittura alle immagini, dal video alla fotografia.

Se osserviamo i cambiamenti che, nel corso di questi ultimi decenni, hanno portato alla riorganizzazione della vita sociale, se ci avviciniamo al concetto di spazio sociale, emergeranno delle peculiarità che rendono necessaria una riflessione sociologica sui luoghi.

Lo stesso George Hazelton – architetto di origine britannica – nel suo sogno di costruire una città che sia una riproduzione moderna di quelle che erano le antiche fortezze medievali, ci permette di osservare che, oggi, uno dei problemi più grandi che attanaglia l'essere umano è proprio la ricerca di sicurezza.

All'idea di sicurezza si unisce, però, anche una nuova concezione, che incide forse più profondamente e che ha a che fare con l'azzeramento di ogni differenza.

Zygmunt Bauman in *La solitudine del cittadino globale*, facendo riferimento a Michail Bachtin, scrive: «Ciò che aveva trovato, là dove nasce il potere, era una paura cosmica: del tutto simile alla paura “tremenda” di Rudolph Otto e parzialmente simile alla paura “sublime” di Kant». In effetti lo stretto legame postulato da Bachtin tra paura e potere non può che guidare il nostro ragionamento a quello che è anche lo sfaldamento dell'individualità (la paura così come il riso sono stati mediati, scomposti e suddivisi in tanti piccoli elementi e infine «privatizzati»), ponendoci quindi nella controversa e delicata situazione di domandarci come i nostri sentimenti possano, nell'era della globalizzazione, combaciare con l'idea di libertà individuale.

È quindi anche sull'assenza delle differenze – fattore quest'ultimo che determina, contraddistingue e rende simili le periferie metropolitane – che si vuole porre l'attenzione.

Che cosa sono i luoghi? Come percepiamo, o meglio viviamo uno spazio che, sulla scia di Newton, non possiamo pensare come separato dalla sfera sociale?

È da questa serie di perplessità che nasce la curiosità di approfondire lo spazio come problema sociale e, di conseguenza, la necessità di parlare dei luoghi, delle connessioni tra essi e dei vari significati della presenza umana.

**Caterina Arcangelo**



@ Brian Mura

J'ai retrouvé, il y a peu, dans mes affaires, ces images des caves de la rue de la République, lorsque je fus terrassier sur cette voie emblématique de la ville de Marseille à l'été 2003.

Je me souviens d'un monde humide qui s'étend sous la surface. Il flottait un calme mystérieux et réconfortant en bas, à l'abri de murs vert bronze.

Préservé du bruit et de la canicule meurtrière de cette année, je me suis aventuré et recueilli dans l'obscurité et son entrelacs de galeries et de petites pièces dans lesquelles je devinais des histoires endormies.

Labyrinthes et souterrains se confondent souvent dans l'imaginaire des Hommes. Objets de nombreux fantasmes, ils relèvent d'un certain état initiatique.

Ho ritrovato, da poco, fra le mie cose, queste immagini di scavi di via della République, di quando lavoravo come steratore su questa via emblematica della città di Marsiglia nell'estate del 2003.

Ricordo un mondo umido che si spande sotto la superficie. Regnava una calma misteriosa e confortante là sotto, al riparo delle mura di un verde bronzo.

Protetto dal rumore e dalla canicola micidiale di quell'anno, mi sono avventurato e ho meditato nell'oscurità e nell'intreccio delle gallerie e delle piccole stanze nelle quali immaginavo delle storie sonnolenti.

Labirinti e sotterranei si confondono spesso nell'immaginario degli Uomini. Oggetti di numerose fantasie, essi sono l'origine di una specie di stato iniziatico.

De ce séjour, j'en ai tiré ces seules images et le mot : fondation. Quelques mois plus tard, je fondais ma première revue d'art et tirais mon premier livre.

Di questo soggiorno, conservo solo queste immagini e la parola: fondazione. Alcuni mesi dopo, fondavo la mia prima rivista d'arte e pubblicavo il mio primo libro.

\*\*\*



@ Brian Mura

De type haussmannienne, la rue de la République de Marseille, qui relie de bas en haut sur 1100 mètres le vieux et le nouveau port de la ville est inaugurée en 1864. L'été 2003 marque le début de grands travaux de rénovation, d'assainissement et d'électricité. Ici, à l'abri du soleil assassin, voltige un air humide et frais, sensuel, charnel.

Di stile haussmanniano, la via della République di Marsiglia, che collega da un lato all'altro su 1100 metri il vecchio e il nuovo porto della città, è stata inaugurata nel 1864. L'estate del 2003 segna l'inizio dei grandi lavori di rinnovamento, di bonifica e dell'elettricità. Qui, al riparo dal sole assassino, volteggia un'aria umida e fresca, sensuale, carnale.



@ Brian Mura

Parfois, pour d'obscures raisons, les murs qui séparent les caves d'un bâtiment à l'autre sont crevés. Le parcours se dilue dans le calme et le mystère. Il s'étend du Vieux-Port à la place Sadi Carnot sur de longs mètres sous les planchers.

A volte, per motivi inesplicabili, le mura che separano il sottosuolo da un edificio all'altro sono crepate. Il percorso si diluisce nella calma e nel mistero. Si spande dal Vecchio Porto a Piazza Sadi Carnot per lunghi metri sotto la superficie.

Ce qui semble être rejeté, comme des carcasses de motos, des morceaux de voitures, de vieux restes de vélos, du papier liquéfié, des échelles qui descendent plus qu'elles ne montent, des bouteilles de vins fatiguées et des vies assoupies, clapote dans une étrange eau poussiéreuse qu'aucune personne délicate ne chercherait à froisser.

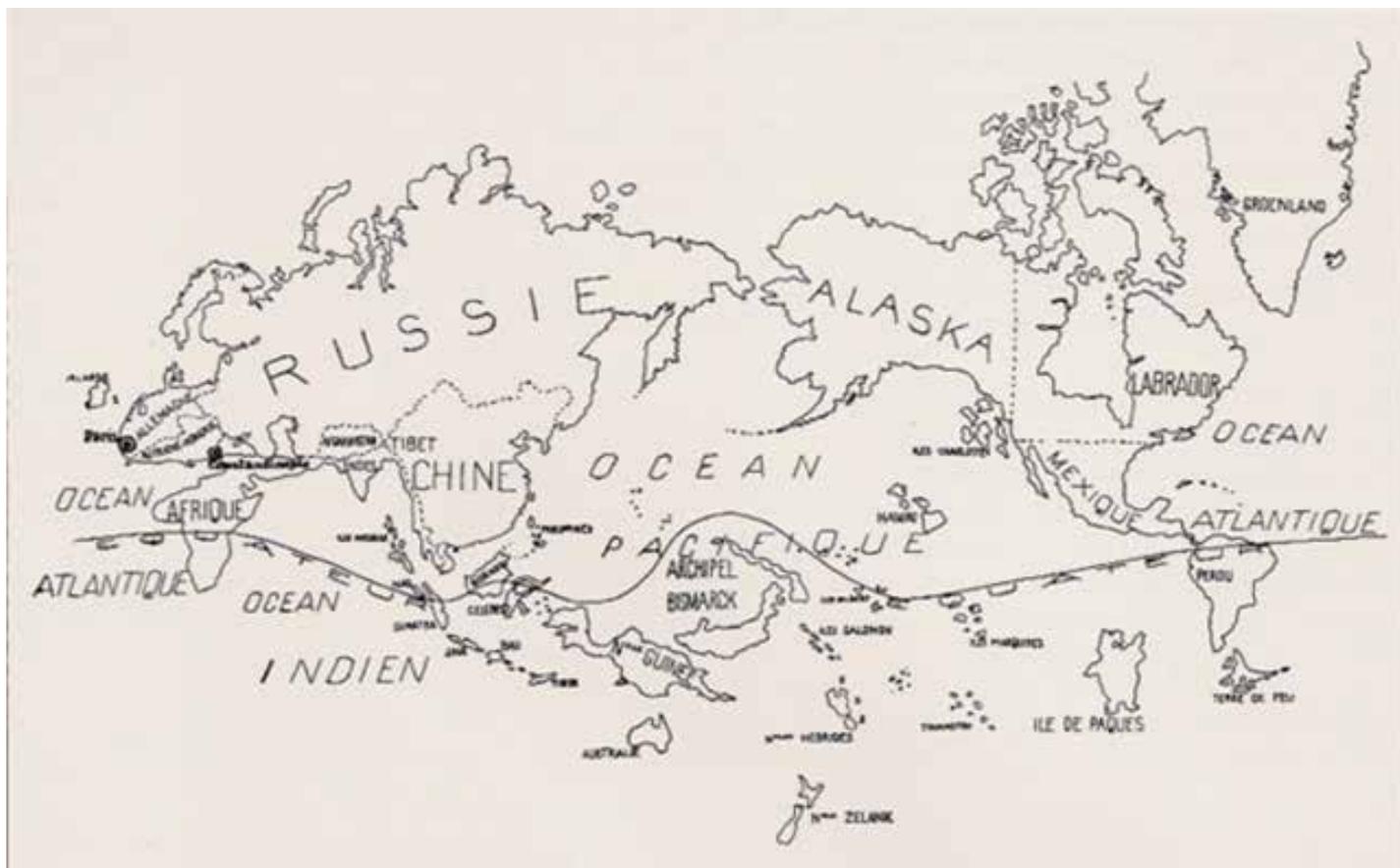


@ Brian Mura

Ciò che sembra essere buttato via, come delle carcasse di moto, pezzi di auto, vecchi resti di bici, carta liquefatta, scale che non servono più, che vanno verso il basso anziché l'alto, bottiglie di vini demolite e vite addormentate, si va contro una strana acqua polverosa che nessuna persona delicata oserebbe neanche sfiorare.

# Gonfiare sgonfiare il mondo

di Silvia Tomasi



*Le Monde au Temps des Surrealistes* («Variétés», Bruxelles 1929)

Silvia Tomasi, seguendo un cammino variegato di itinerari, mappe e luoghi, ripercorre compiutamente l'attività artistica di personaggi illustri quali Claudia Losi, Elena Berriola, Latifa Echakhch, Claes Oldenburg, El Anatsui, Alighiero Boetti e molti altri. Un progetto che viene raccontato su «FuoriAsse» nel corso di più pubblicazioni.

*How do I imagine being there? Come immagino di essere lì?* è il titolo che la Losi dà a un suo allestimento del 2016, nelle sale della Collezione Maramotti a Reggio Emilia. Silvia Tomasi spiega: «un'espressione così geograficamente lontana dal perentorio e assertivo "You are here" di Google Maps» che, al contrario, «vuole certificare la nostra presenza nell'ologramma di un puntino sul video del cellulare».

In questo nuovo capitolo la Tomasi si sofferma su Latifa Echakhch che, in una mostra intitolata *Geografie tra Arte e Design* (Poldi Pezzoli, 2015), lascia rotolare sul pavimento cartine appallottolate. *Globus* è il titolo della sua opera. «Il mondo è così ridotto, sgonfiato e pestato nel pugno, l'orbe terracqueo si raggruma e si piega in nuove pangee rotolanti».

Un saggio che racconta di luoghi e di persone, di civiltà antiche e moderne.

**Caterina Arcangelo**

E se si facesse una gran confusione di tutte queste linee di confine, di divisione, di scontri e guerra, un gran *Wirrwarr* dove si scombinino luoghi e poteri?

Ci ha già pensato Paul Eluard dopo il suo viaggio in Indocina e lo shock subito per la spaventosa violenza coloniale. *The Surrealist Map of the World* è apparsa la prima volta su un numero speciale della rivista belga «Variétés» nel 1929.

Tre punti di interesse immediato di questa mappa sono suscettibili di affascinare lo spettatore. L'equatore devia da una linea retta. Il Pacifico piuttosto che l'Atlantico occupa il centro del disegno, allontanando così l'Europa e il suo etnocentrismo. Il Nord America è inghiottito da Alaska e Labrador. Ci sono altre deformazioni maliziose: le terre d'Irlanda dominano sull'Inghilterra, mentre Parigi è diventata la capitale della Germania.

E perché invece di spostare linee di confine, nomi di terre su una mappa, non si fa un *blow up* del mondo, così tutti i sogni imperialisti democratici tirannicidi e demagogici possono trovare spazio, tanto le terre si moltiplicano come i pani e i pesci? «It's a modest proposal», si potrebbe dire con Jonathan Swift che proponeva di risolvere il problema della fame irlandese allevando in batteria giovani neonati cattolici da mangiare. Così ecco la *Proposal* elaborata nel 2008 da Eduardo Alhora: *We Just Need a Larger World*, una costruzione di filo, cartapesta, ritagli di mappa del mondo e tanti begli spillini, tutti moltiplicabili.

L'umorismo qui la fa da padrone, ma rimane ancora l'ambivalente presenza ipocrita degli stati. Meglio un'azione in levare invece che moltiplicare, ritornare a una nuova pangea: è semplice, basta accartocciare il planisfero in palline di carta straccia come fa Latifa Echakhch, che in una mostra del 2015 al Poldi



©Eduardo Alhora: *We Just Need a Larger World* 2008



©Latifa Echkhch: *Globus*

Pezzoli intitolata *Geografie tra Arte e Design* lascia rotolare sul pavimento la sua opera, *Globus*, cartine del mondo appallottolate. Ridotto, sgonfiato e pestato nel pugno, l'orbe terracqueo si raggruma e si piega in nuove pangee rotolanti.

Corrono e saltano via come biglie anche i gomitolini-mondo di Claudia Losi presentati nella mostra del 2003 al MART di Rovereto, intitolata *Il racconto del filo. Cucito e ricamo nell'arte contemporanea*. E srotolano e si arrotolano i suoi *Oceani di terra*, del 2004, gomitolini di seta ricamati. Globi che inseguono idealmente nella loro corsa i sette gomitolini in seta e ricamo del *For Ryōkan Project* del 1999: si tratta di sfere di filo dove galleggiano sette ipotetiche fasi della deriva dei continenti. L'andare alla deriva di Losi è geograficamente tutto tra virgolette possibile e tutto non lo è, per questo è ridente e leggero, un gioco a palla infantile, come la storia da cui prende avvio quella di Ryōkan, poeta e monaco zen vissuto nel XVIII secolo in Giappone che, nei suoi pellegrinaggi, portava con sé un gomitolino ricamato con peonie e farfalle, col quale giocare coi bambini incontrati, un villaggio dopo l'altro, mentre lui raccontava di speranza e chimere, e di ciò che era assenza di vita.



©Claudia Losi, *Oceani di terra*, 2003

A chi non viene in mente fra realizzazioni gonfiate del globo e sgonfiate a pallina di carta o a gomitolino del mondo, proprio l'enorme globo terrestre, pallone gonfiato che Charlie Chaplin – Hitler nel *Grande dittatore* – innalza con scoppiettanti colpi di sedere?

Gonfiare, sgonfiare il mondo e perché non renderlo molle, sprimacciato come un cuscino?



©Claudia Losi, *For Ryōkan Project* 1999. *Balls of thread*

*Soft Manhattan* di Claes Oldenburg, uno dei citatissimi maestri della Pop americana, è un'opera senza esoscheletro rigido, è tutta di soffice tessuto imbottito e stampigliato con la toponomastica della metropolitana; qui la realtà non è annullata, ma piuttosto squisitamente deformata: *Soft Manhattan – Subway map* del 1996 è una “scultura” morbida e tenera, come carne palpitante; la forma è quella d' un quarto di bue sugoso e, appesa come una tenda cicciosa, emana l'odore del sotterraneo impasto costitutivo degli abitanti USA, quello *smell of steaks* di cui Eliot nel suo *Prufrock* del 1917 sentiva inondate le strade industriali di Boston.

Se le mappe dovessero presentare un principio di certezza, questo con Oldenburg è annegato nel sugo di bistecche ed è chiaro che la neutralità cartografica non esiste, ma allora a cosa può servire la mappatura? Un dubbio sollevato da: *La geografia serve a fare la guerra?* Questo è il titolo di una mostra del 2016 organizzata a Treviso con un sottotitolo esplicativo *Representation of human beings*. E allora? Con l'arte della geografia si “vada ai materassi!”. Questa è l'espressione mafiosa dei “picciotti” nel film del Padrino, che non dormivano in un comodo letto, ma sdraiati, sempre con un occhio aperto come i cani, su materassi gettati in terra, più bassi di una sventagliata di mitra ad altezza d'uomo. Dal materasso si partiva all'attacco, quindi fuor di metafora, ci si prepari a combattere in nome della mappa geografica, magari con Guillermo Kuitca, artista argentino contemporaneo che ha preso alla lettera l'espressione del Padrino. Le sue installazioni sono materassi come *Le Sacre*: 54 pagliericci appesi verticalmente e *Senza titolo*, dove vengono ammassati 20 materassi da



©Claes Oldenburg: *Soft Manhattan -Subway*

bambino (entrambe le rassegne sono del 1992). L'artista ha trasferito direttamente sul tessuto dei giacigli mappe di città, obiettivi scelti a caso. Le impuntature dei materassi, fermate con bottoni posizionati a capocchia, sono i marcatori per le principali città, ma Kuitca non ha motivi particolare per scegliere centri urbani A o B e quei materassi geografici non hanno alcun rapporto con la “realtà umana”. Il sonno della mappa genera mostri .



©Guillermo Kuitca

Le città e le loro anime

# Thessaloniki

Incrocio di popoli  
e civiltà

di Sofia  
Gavriilidis



Thessaloniki - Torre Bianca

C'era una volta un re che viveva nelle splendide terre della Grecia settentrionale, l'odierna Pella. Molti anni fa. Circa 2.300. Era il re dei Macedoni, Filippo II. Tutti oggi se lo ricordano come il padre di Alessandro Magno, quel guerriero ambizioso, coraggioso, figlio di Olimpia, che avanzò fino al cuore dell'Asia Minore.

Filippo II aveva anche una figlia, la sorella minore di Alessandro. Questa bambina nacque il giorno in cui Filippo II sconfisse le truppe dei Tessali. Pertanto, per ricordare la vittoria contro i Tessali, decise di dare a sua figlia il nome di Thessaloniki (in greco – niki –, il suffisso finale della parola, significa "vittoria"). Quando Thessaloniki crebbe, dato che nel frattempo il padre Filippo era morto e suo fratello Alessandro era stato sconfitto in una battaglia, si sposò con Cassandro. Re ambizioso, anche lui, assemblò i piccoli comuni che erano vicino a Pella e fondò una bella città

sul mare che chiamò Thessaloniki per onorare sua moglie e la sorella di Alessandro Magno. Cassandro non era solo ambizioso, ma anche molto intelligente, dato che aveva deciso di erigere la città, Thessaloniki, in una posizione geografica strategica: la parte settentrionale del Mar Egeo. Così divenne rapidamente una importante base finanziaria, commerciale e navale. Thessaloniki fu organizzata sul modello delle altre antiche città greche, nei modi di culto e nell'organizzazione dell'economia. Disponeva dell'agorà (luogo del mercato e centro religioso e politico) e in pochi anni coniò la prima moneta con la scritta *Thessaloniki*. Il suo sviluppo attirò i residenti di altre città greche, ma anche delle zone circostanti. La sua popolazione crebbe a vista d'occhio.

Da allora, la bella città ha vissuto molte avventure, con re e conquistatori provenienti da tutti i confini della terra. A volte con onori e glorie e talvolta con

sofferenza, povertà e disastri, pur tuttavia è sempre stata uno dei principali porti della Regione. L'unica città in Grecia che ha vissuto una vita continua da 2.300 anni. E questa vita le ha lasciato in dono molti monumenti, ricordi e opere delle diverse civiltà, che vi si sono susseguite, dalle diverse razze che l'hanno invidiata, dalle diverse persone che l'hanno amata.

Quando divenne sede dell'Impero Romano nel II secolo d.C., i Romani costruirono la Via Egnatia. Thessaloniki divenne allora il nodo che collegava l'Adriatico con l'Ellesponto e l'Asia Minore, le città dal Danubio al Mar Egeo: era la Porta d'Oriente. Egiziani, siriani, ebrei, popoli dalle diverse lingue e religioni l'avevano fatta gioire, donandole una bellezza cosmopolita.

È a Thessaloniki che l'Apostolo Paolo, nel 49 d.C., getta il primo seme del suo insegnamento sul Cristianesimo, facendo così diventare la città la porta d'ingresso per la diffusione del Cristianesimo in Europa. Era ormai una città densamente popolata, multirazziale, aperta alle idee, religioni e influenze

straniere, pur godendo di privilegi speciali da parte dei Romani.

Duecento anni dopo il discorso dell'apostolo Paolo ai Thessalonicesi, al tempo di Cesare Galerio Massimiliano, furono realizzati splendidi edifici che sopravvivono ancora oggi, alcuni interi e altri in parte: la Rotonda, L'arco di Galerio – noto con il nome di *Kamara*, che in greco significa “arco” – il Palazzo, l'Ippodromo.

La città continuò a svolgere un ruolo importante negli affari politici e militari, anche dopo il trasferimento della capitale dell'Impero Romano da Roma a Costantinopoli nel 330 d.C., ad opera dell'Imperatore Costantino il Grande. Per tutto il periodo bizantino, Thessaloniki fu “Prima città dopo la prima”: città co-regnante.

Nel V e nel VI secolo d.C., Thessaloniki subì gli attacchi violenti dei popoli Araboslavi e Slavi meridionali, che però riuscì a respingere. Nel IX secolo d.C. Thessaloniki sperimenterà la ferocia e il saccheggio dei pirati saraceni e, dopo un breve periodo di dominazione veneziana (1423-1430), sarà assediata dagli



© Aris Tim



© Thanos Efthimiadis

Ottomani nel 1430. Allora la città si trovava in piena prosperità economica e culturale, con il commercio, le arti e la letteratura in sviluppo. Famosi studiosi, giuristi, filologi, erano nati o vissuti lì, producendo lavori ammirevoli: è per questo che il XIV secolo viene considerato il secolo d'oro di Thessaloniki.

Ma quando venne conquistata dagli Ottomani, la città soffrì. La maggior parte degli abitanti fuggirono via per salvarsi, tanti furono massacrati e altri ancora furono venduti nei mercati degli schiavi d'Oriente. La maggior parte delle chiese furono convertite in moschee musulmane. Solo alcune di loro, quelle più piccole, continuarono a funzionare come templi cristiani. Nello stesso tempo, tuttavia, vennero costruiti conventi, il Mercato coperto, le Terme, le Fontane e il monumento – simbolo di Thessaloniki –

la Torre Bianca, che si erge nel punto centrale della città, sul mare. Essa venne denominata anche “la Torre sanguinaria”, perché qui il Corpo Militare dell'Impero Ottomano, costituito da prigionieri di guerra noti come Giannizzeri, la usarono come prigione per i condannati e come luogo di tortura, tingendo le sue mura di sangue. Dicono che anni dopo, il sultano ottomano Abdul Hamit II abbia ordinato di dipingere le mura della Torre per cambiarne il nome. Il nome fu cambiato, ma la vergogna del sangue innocente versato non fu lavata via.

Nel XVIII secolo Thessaloniki acquista nuovamente un carattere cosmopolita. Anche nel corso dei secoli passati si stabilirono a Thessaloniki diversi gruppi di ebrei. Il più grande dei quali fu quello dei Sefarditi, che furono espulsi dalla penisola iberica nel 1492. Thessaloniki

divenne la metropoli ebraica più importante nel mondo almeno fino all'inizio del XX secolo.

Una tappa importante per la storia di Thessaloniki è la sua liberazione dall'occupazione ottomana, avvenuta il 26 ottobre 1912, il giorno del santo patrono della città, San Demetrio. Poche città sono state così tanto unite al loro santo patrono, come Thessaloniki con il suo San Demetrio.

La gioia però non durò a lungo. Nell'estate del 1917 scoppiò un grande incendio che bruciò gran parte del centro storico di Thessaloniki, lasciando migliaia di senza tetto e disoccupati. E mentre la città cercava di ritrovare se stessa dopo l'incendio, con il disastro dell'Asia Minore nel 1922 e lo scambio obbligatorio di popolazioni fra Turchia e Grecia, decine di migliaia di profughi greci dell'Asia Minore e del Pontus giunsero a Thessaloniki. Quei giorni furono difficili per tutti. Ma la presenza

dei "nuovi arrivati" presto darà un nuovo impulso alla città. Nel 1925 fu fondata la prima università della città, l'Università Aristotele; fu inaugurata la Fiera Internazionale di Salonicco, il più grande centro espositivo dell'Europa meridionale, che conserva la sua attrattiva ancora oggi

Nel 1941 Thessaloniki fu invasa nuovamente, questa volta, dai Tedeschi. Uno dei momenti più tragici fu lo sterminio della comunità ebraica della città. Thessaloniki potrà di nuovo respirare l'aria della libertà nell'ottobre del 1944.

Oggi è una città europea moderna. Nel 1997 è stata la capitale culturale dell'Europa, mentre la maggior parte dei suoi monumenti più importanti sono inclusi nell'elenco del patrimonio mondiale dell'UNESCO.

Sole, mare, cielo blu, giardini, passeggiate in barca per le zone circostanti sono uno dei piaceri inestimabili goduti dai Tessalonicesi e dai suoi visitatori.



© Georgios Papargyris

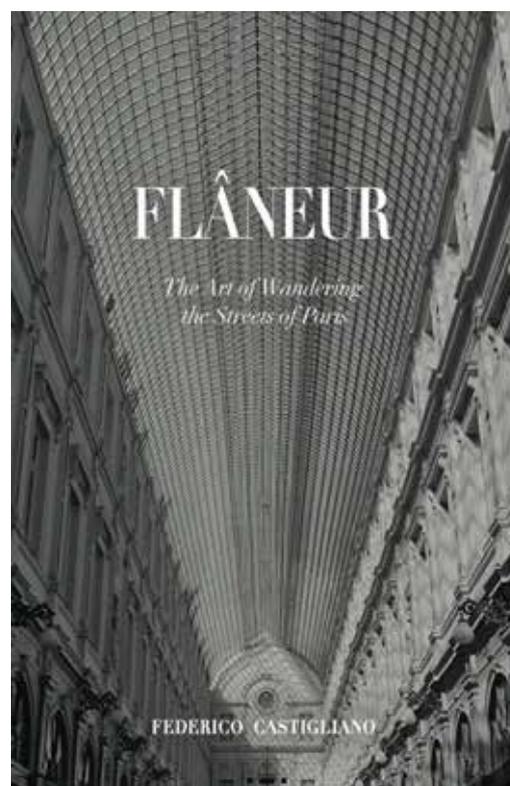
**FUOR/ASSE Segnala**  
**Federico Castigliano**  
**FLÂNEUR**



© Olivier R

Il flâneur sa apprezzare le infinite variazioni e le sfumature dei luoghi che già conosce. Per questa ragione mi accade spesso di affezionarmi a quartieri o paesaggi urbani che potrebbero sembrare privi di interesse ai più, ma che io amo percorrere e rivisitare abitualmente [...]. Il flâneur a Parigi non è uno spettatore né una comparsa: è lui il regista del grande film della città [...] Caratteristica della Parigi di oggi è anche la dualità tra il centro e la periferia (banlieu): un'opposizione che le istituzioni cercano da anni di sfumare. La mentalità e le abitudini delle masse, così come il sistema dei trasporti urbani, sono influenzate dalla struttura particolarmente densa e centripeta della metropoli.

Federico Castigliano, Dottore di Ricerca in Letterature Compare (Università di Torino), è Professore Associato in Italianistica. Dopo aver lavorato per diversi anni in Francia, attualmente insegna all'Università di Studi Internazionali di Pechino. I suoi scritti sovrappongono lo stile saggistico a quello narrativo e si incentrano sul rapporto tra individuo e spazi urbani, esplorando le possibilità della città di oggi.



**FLÂNEUR**

**di Federico Castigliano**

CreateSpace Independent Publishing Platform

Pagine: 155



**Marziani a Roma**  
di **Marco Solari**

@ Laura Toro

Meravigliosa mattina, appuntamento in una piazza dell'Esquilino, dominata dall'alta Torre dei Capocci.

«Sì, la conosco la piazza, ma dove?»

«Al bar, quello al sole, non quello all'ombra».

Daniele è già lì, mi dice che Elvira arriva tra poco. Ci sediamo, cercando di calcolare quando finalmente l'ombra della torre ci riparerà dai caldi raggi di ottobre.

Ci conosciamo da molto, ma è la prima volta che ci ritagliamo un po' di tempo per parlare di teatro, di arte, di Roma, di luoghi.

Elvira Frosini e Daniele Timpano sono due autori e attori romani, forse sarebbe meglio dire performer. *Italicamente*, teatranti: termine per indicare che il teatro lo fanno, senza riconoscersi in canoni definiti, regista attore autore scenografo: una tradizione dell'avanguardia, con

i suoi numi tutelari, che per pudore e rispetto qui non si citano, o invece sì, Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Simone Carella, *italicamente* parlando... O Ettore Petrolini, chi sa.

Frosini Timpano, col trattino, senza trattino, con lo slash o senza, sono un binomio spesso provocatorio nelle proposte, nei temi, negli argomenti, nelle figure che affrontano, nel loro lavoro piuttosto unico nel panorama degli ultimi venti anni del teatro italiano.

Nel 2008 hanno fondato la Compagnia Frosini/Timpano, riuscendo a coniugare felicemente le loro differenti personali storie artistiche.

Elvira viene dalla danza e dalla performance, aveva una propria compagnia, Kataklima Teatro, gestendo uno spazio a Roma, al Pigneto, per la sua personale ricerca, ma aperto anche ad altre esperienze di teatro e danza e alla didattica.

Uno spazio che ora condivide con Daniele.

Daniele ha sviluppato la sua attenzione al teatro attraversando, negli Anni Novanta, spazi alternativi e di ricerca nella capitale, cercando spettacoli che generassero empatia: al di là anche di una compiutezza o perfezione formale. Daniele si considera una sorta di Kaspar Hauser del teatro. Tra le poche cose che Roma ha offerto e magari ancora offre, c'è questo, questa possibilità. Quando qualche giovane mi chiede dove fare teatro, a quale scuola iscriversi, se alla Silvio D'Amico o a una delle miriadi di scuole o scuiolette, sempre dico: vai in giro, guardati intorno.

Tutti e due non hanno maestri riconosciuti, non hanno alle spalle scuole o corsi da mettere in curriculum; li accomuna una formazione non accademica e una grande curiosità per le diverse arti che compongono il linguaggio teatrale. Passioni, sì, certo; empatia con le opere e gli artisti, per i luoghi che creano le condizioni per scambi reali di esperienze, di visioni, di progetti. La loro non è una ricerca drammaturgica legata a testi preesistenti, alla messa in scena o, come talvolta si dice ora, alla *mise en espace*, piuttosto un gusto sanamente anarchico di rimescolare le carte, di contaminare i linguaggi, di trovare il giusto punto di congiunzione tra il ragionamento politico e l'invenzione espressiva.

Già, un ragionamento politico. Basta dare una scorsa ai titoli dei loro spettacoli: da *Dux in scatola* a *Aldo morto*, da *Risorgimento Pop* a *Acqua di colonia*, fino a *Qualcosa di politico*, che si avvaleva della partecipazione degli allievi di un loro lungo laboratorio. Spettacoli che hanno ottenuto premi e riconoscimenti (quest'anno il Teatro India di Roma ha ospitato una loro retrospettiva che

riproponeva anche *Zombitudine*) ma che hanno spesso suscitato reazioni controverse, di critica e di pubblico.

Nel confrontarsi con un immaginario "latente", quasi inconscio, ma molto persistente nella nostra cultura, basato spesso e volentieri sulla rimozione, quando non sul volontario occultamento della storia passata e recente, scelgono l'arma dell'ironia e del paradosso; non una forma di teatro politico alla Fo, né il teatro inchiesta o narrativo alla Paolini, ma un funambolico cabaret, nel quale il corpo del performer, il suo movimento, l'uso dello spazio e degli oggetti, il travestimento, giocano un ruolo altrettanto importante del testo. Si tratta di una "ricostruzione di un linguaggio", attraverso lo scarto, la differenza: non la ricerca di un'identificazione,



*Zombitudine* - Compagnia Frosini/Timpano.  
Foto di Laura Toro

di un'appartenenza univoca, di un post-supposto "noi". Un "noi" che viene rimesso in questione e in contraddizione con la presupposta somma degli "io".

Il testo, certo, è ben presente, frutto di ricerche approfondite, attraverso lo studio di un periodo, anche lungo, tra documentazioni letterarie, storiche, musicali, iconografiche, come nel loro recente *Acqua di colonia*. Si tratta di un tema rimosso dalla coscienza italiana, e che solo da pochi anni sta riemergendo: il periodo coloniale, iniziato ben prima, ben prima, occorre ripetere, del Fascismo, con un'ideologia razzista spalmata su una sessantina d'anni, con una filogenesi molto più lunga, e che si conserva inalterata, anche se *camuffata, stemperata*, in barzellette, vignette della Settimana Enigmistica, etichette di marche di caffè... Ci soffermiamo soprattutto su questo lavoro, col quale sono impegnati

in una tournée fitta di date e di teatri. Il testo, ora pubblicato dalla *Cue Press* di Bologna, 2016, con interventi di Igiaba Scego e Graziano Graziani, è nato – come lo spettacolo ne è la testimonianza su carta, *il libretto* – dal considerare la differenza, appunto lo scarto, di percezione tra noi Italiani e gli Africani nostri ex-colonizzati, cioè di come noi percepiamo loro e di come loro percepiscono noi. La loro Africa, che è stata "nostra" e la nostra Italia, che non è mai stata "loro". Si toccano così pareri, giudizi e pregiudizi, mode, riflessioni filosofiche o pseudo o parascientifiche, navigando tra gli illustri nomi di Croce, di Kant, Montanelli e Pasolini, che talvolta si affacciano in scena, dividendo il pubblico tra "questo lo sapevo" e "non ci posso credere, ma dài!", in un vortice di personaggi, associazioni d'idee, provocazioni al pubblico. Tenuto, però, il



*Acqua di colonia* - Compagnia Frosini/Timpano. Foto di Ilaria Scarpa

pubblico, sempre a bada. Si esce allegri e depressi assieme, con uno sguardo allargato e indagatore, l'orecchio attento a cogliere tracce di tutti quei segnali che ci hanno inviato, in uno *show* mordace, che del futurismo sembra aver preso la parte migliore. Cioè, non prendendosi, fino a un certo punto, troppo sul serio (cosa che i futuristi facevano invece abbondantemente, nonostante i loro sberleffi: l'io trionfava!). E demistificando soprattutto l'estetica viril-machista che attraversa, ancora, la cultura nostra. Ah, quanto piaceva a Croce il termine "robusto"!

Non ci sono grandi distinzioni di compiti, nella coppia Frosini Timpano. Piuttosto predisposizioni e attitudini: se Daniele ragiona più analiticamente, mi dicono loro, buttandosi a seguire i documenti, le tracce, le icone, Elvira punta più alla sintesi, alle intersezioni: ne risulta un'articolazione del linguaggio che rende fruibile i loro lavoro anche da chi non conosce la loro storia, il loro iter. L'intensità espressiva, di corpo, di volto, di Elvira trova efficace risposta nella performance marionettistica, funambolica di Daniele. Sono, nonostante o grazie ai costumi e travisamenti e travestimenti, due corpi nudi, aperti alla curiosità, sensibili all'aria che si respira e a sentirne le puzze o gli odori.

Tutto ciò si trasmette nell'esperienza didattica, che conducono, ora assieme (Elvira da tempo teneva laboratori e seminari per professionisti e non) con giovani teatranti e che porta alla creazione di spettacoli nei quali i partecipanti non sono visti come semplici allievi, ma persone in dialogo. Come nella migliore didattica.

L'ombra dell'alta torre ci protegge ora, non abbiamo più il sole in faccia, possiamo guardarci negli occhi: potremmo essere a New York o a San Gimignano.



@ Laila Pozzo

Parliamo quindi dei luoghi e dei mutamenti. Confrontiamo le nostre esperienze. Di quella che fu la mia, delle *cantine* negli Anni Settanta, il Beat 72, in particolare, con la presenza vigile e partecipante di Simone Carella, artista degli artisti, con il "fiancheggiamento" di Giuseppe Bartolucci, critico dei critici, con la passionalità e il gusto di Nico Garrone; della loro, di quarantenni che hanno vissuto la fine o demotivazione di quegli spazi, con l'apertura di altri, altrettanto eroici, diversi per strutture, economie, topografia, quelle dei centri sociali o spazi occupati, alcuni dei quali sono stati – e in parte sono ancora – fucine di pratiche, ragionamenti, condivisione. Anche questi sono cambiati, alcuni specializzandosi in teatro, altri in musica. Spazi che sono stati ostici a buona parte della critica ufficiale, spaventata dai luoghi stessi, dall'aura antagonista e radicale, troppo politica, ma dove quella più attenta andava, in cerca di nuove esperienze, capendo bene che le stagioni passano, ma che gli artisti si muovono. (Non posso non ricordare in tutto questo che Giuseppe Bartolucci, definito in

tante testimonianze come il patròn dell'avanguardia romana, una volta che si era a Sydney, se ne scappò dall'ufficialità e dalle serate accademiche per andarsene tutto solo, in cerca di locali dove ci fossero gli aborigeni... O Simone Carella che passava con nonchalance dalle prime all'Argentina agli spazi "alternativi").

Se gli artisti si muovono con passione e disincanto, per attrazione e rifiuto, per occasioni prese e occasioni perse o lasciate, Frosini e Timpano riescono a navigare con leggerezza e tenacia in queste trasformazioni, contando sulla loro arte e sul loro disincanto.

Il panorama che ne esce fuori, all'ombra della torre, prima che il sole ci

colpisca di nuovo, coincide con la percezione diffusa che tutti gli Italiani abbiamo della nostra "Patria" – temo, purtroppo, non solo noi artisti – di una grande desolazione, di una barbarie *trash* di comportamenti e ragionamenti, di una complicazione farraginosa di norme e leggi spesso in contraddizione, che impastoiano la produzione, dei salotti e dei malaffari, delle microcosche, insomma del ciarpame culturale *mainstream* – ma con la certezza che esistono alcuni piccoli fari, alcune insenature o porti accoglienti dove continuare a costruire linguaggi, e anche se forse il termine è fuori moda, empatia. Cioè, semplicemente, a riconoscerci.



compagnia teatrale  
**Frosini Timpano**

Per saperne di più:  
[www.kataklisma.it](http://www.kataklisma.it)  
<http://frosinitimpano.it>

@ Lucia Baldini



## Imparare a scrivere con **Alberto Arbasino**

a cura di **Guido Conti**

© Jooseok Pak

Alberto Arbasino è un maestro di scrittura da cui si può imparare molto. Ha uno stile *evidente*, come capita a tutti quelli che hanno uno stile. È inconfondibile. Lavoreremo su due libri molto diversi tra loro: *Pensieri selvaggi a Buenos Aires* del 2012 e *Ritratti italiani* del 2014, uno dei più bei libri dei primi vent'anni di questo secolo, entrambi pubblicati da Adelphi.

Arbasino è uno scrittore che usa la tastiera della macchina da scrivere in tutta la sua completezza e complessità, per arricchire la pagina che diventa una vera e propria partitura da recitare ad alta voce, come il pezzo che leggeremo all'inizio di *Pensieri selvaggi a Buenos Aires*. Arbasino sta alla letteratura come Chopin al pianoforte, usa tutta la tastiera per le sue composizioni così ricche e complesse. Leggiamo l'inizio del libro.

... Buenos Aires!... Montevideo!... Rio de Janeiro!... São Paulo!... Lima!...Perù!... Iguazù!...

Giacché antico lettore e fan di *Triste Tropiques*, il centenario nel 2008 del «nacimient» di Claude Lévi-Strauss, «voyageur nostalgique», mi spinse a un vasto giro estivo (e dunque là invernale, full season) nelle metropoli dell'America Latina. Spesso, dunque, una rivisitazione. E non già fra quelle tribù tropicali interne, che si possono immaginare tuttora assai meste. (Altro che «malinconiosa carne – dove una volta pululò la gioia»). Ma proprio nelle stesse grandi capitali che traboccano di gioia de vivre e di ricchezza, una volta. Ed esportavano tutto un tripudio di luci e suoni e colori, lusso e voluttà, antropologia culturale festosa e fastosa ed assai pittoresca, basata sulle fortune svelte degli emigranti oltre che sugli sfruttamenti amazzonici e andini.

Quando leggo questo pezzo davanti al pubblico, talvolta anche colto, la gente non capisce. Allora vado avanti e leggo il secondo paragrafo.

Per noi bambini bastava anche poco, una volta. Bueno, fuego, fuente, fuerte, pueblo, puerto, puerta, la vuelta buena.

Pochissimo o nada, bastava, per i piccini. Pablo, Pablito, Pedro, Pedrito, Pasquito e Pasquita, Benito, Rosita, Conchita, Carmencita, Pancho, Sancho, Rio Rita. Caminito, Pobrecito, cielito lindo...Evita!

E si era beati, da piccoli. Nomi come caramelle Novecento: Arenal, Arsenal, Alcàtraz, Amapola, Pensacola, Capataz, Diablo, Retablo. Olè.

Arbasino si diverte moltissimo quando scrive. Pretende un lettore che si diverta con lui, che lo affronti al suo livello. Non è una forma di snobismo, è la volontà dichiarata di avere un interlocutore attento, di avere davanti a sé un lettore alla sua altezza. Quindi lo sfida. I lettori abituati alle scritture piatte, lineari, i lettori che amano romanzi scritti in maniera sciatta e veloce (molti confondono lo stile con una brutta scrittura), talvolta di una mediocrità sconcertante per essere leggibile da tutti (e per essere, ancor meglio, tradotti all'estero), fanno fatica ad affrontare Arbasino. È uno stile personalissimo, uno stile ricco, di un vero maestro di scrittura, che insegna a usare tutte le note, tutti i registri nella loro complessità di ritmo e di senso.

Il titolo del libro è chiaro: si parla di "pensieri selvaggi a Buenos Aires", quindi quello che scrive sono appunti, ma non di cose che vede o ha visto. Arbasino si diverte a raccogliere tutte le parole, i detti, i nomi che gli ricordano il mondo che forse visiterà. Le capitali e i paesi dell'America del Sud, parole che per noi sono esotiche, capaci di creare le atmosfere di un mondo lontano, ma anche sognato attraverso quel lessico. State attenti a come infila la sequenza dei nomi fin dall'inizio, con "Perù!... Iguazù!" finali che fanno rima. La rima baciata in fondo ad un elenco in crescendo fa sempre ridere, come capita nell'ottava dell'Ariosto. E questa è una

tecnica di scrittura comica, se la sappiamo usare. E poi, a cosa servono quei tre puntini di sospensione tra una parola e l'altra? Sono pause? Come le leggerà ad alta voce un lettore attento o un attore? Sono puntini evocativi completamente diversi dai tre puntini di Céline. Quando parlavo di partitura della scrittura di Arbasino, sottolineavo proprio questa ricchezza di interpunzioni, che pretende una rilettura al microscopio.

Ancora più avanti l'autore cita l'antropologo Claude Lévi-Strauss, di cui ricorre il centenario, criticando la sua famosa frase sulla "malinconiosa carne", il tutto racchiuso dentro una parentesi, come se volesse intervenire personalmente per criticare quello stereotipo. Uso della parentesi, propria anche in Calvino. Nei suoi romanzi, e in un'intervista inclusa in *Ritratti italiani*, Calvino spiega bene: la parentesi è un momento di riflessione personale da inserire nel testo. Arbasino usa la parentesi con quell'intento, "alla Calvino" potremmo dire. E chiude con una critica feroce allo sfruttamento degli occidentali di quelle terre ricche.

Nel secondo paragrafo di *Pensieri selvaggi* accresce gli elenchi. E dice cosa era quel mondo argentino quando lui era bambino: una serie di nomi con in chiusura quel "cielito lindo", che riecheggia una famosa canzone. Per chiudere il paragrafo dei nomi come caramelle. Non usa più i puntini o le virgole tra una parola e l'altra, ma dei punti fermi. E chiude il paragrafo in crescendo con la parola Olè. "Perché questo Olè? Cosa vuol dire?"

È una scrittura che si vede, quella di Arbasino, è uno stile a rilievo, che si deve leggere come una vera e propria partitura teatrale, una eco delle pagine futuriste con giochi tipografici e la scrittura lineare fatta saltare, mandata all'aria, sui leggi nei teatri italiani.

Allora quell'Olè finale ha qualcosa del toreador che fa il gesto plateale di alzare la mano e di battere il tacco come a chiusura di un tango. Una mezza piroetta per chiudere la lettura, che ha ritmi sempre più scanditi, man mano si va verso la fine. Quell'Olè conclusivo è molto divertente. Un bravo attore qui fa scattare l'applauso e potrebbe anche far partire una musica, come stacco prima di continuare la lettura.

La scrittura di Arbasino non si può leggere solo con gli occhi, ha bisogno di essere recitata, per essere capita. Chiudiamo queste brevi note con il terzo paragrafo e tiriamo le prime conclusioni.

Saludos amigos, adiós muchachos, vamos a la playa, compañeros, descamisados, descalzas, desnudas, barbudos, guapas, gringos, niños, niñas, Mercedes, Dolores, Milagros, Borges, Paraguayos, zarzuela, Consuelo, Piazzolla, Pilar, Gardel, Trinidad, Soledad, Asunción, Concepción, corazón, revolución, reacción, rebelli3n, represión, extenuaci3n, exteriorizaci3n, bodeg3n, salchic3n, maric3n, cospet3n si3r par3n...tan solo una canci3n...

...Hombre! Sangre! Dinero! Sombrero! Lim3n limonero! Bombero! Me muero! Tequiero! Todos Caballeros! Toreador! Mirador! Findador! Parador! Guantnamera! Violetera! Santander! Mercader! Escobar! Bolívar! Alvear! Mirabar! Minibar!

Come vedete la tecnica di accumulo di parole, caratteristica dello stile di Arbasino, qui tocca l'apice. (Questo stile raggiunge punte parossistiche in certe parti di *Paesaggi italiani con zombi*, dove lo scrittore fa diventare la pagina una vera e propria discarica del linguaggio patumiera contemporaneo). Arbasino ama rimescolare le parole di registri diversi: prima accumula parole di saluto, con quel "vamos a la playa" che ci ricorda la canzone Anni Ottanta dei Righeira, e poi centrifuga nomi di personaggi con delle frizioni, attrazioni e repulsioni che scatenano il riso. Moderno Rabelais con il



©Katarzyna Olter

fazzoletto nel taschino, Arbasino si diverte ad accumulare che cosa? La porcheria linguistica che ci accomuna tutti. Bene o male le parole che scrive sono quelle che conosciamo tutti, per questo ci piace e ci fa ridere. Con quel "Minibar" in chiusura, che non c'entra nulla con tutto il resto. In mezzo a questa patumiera linguistica Arbasino sguazza. Mette le parole in fila per rima, per assonanza, poi scarta e ricomincia con un'energia che è difficile trovare in molti scrittori contemporanei.

Siamo di fronte ad un testo che ci aiuta anche a capire come scrive e come compone lo scrittore, quasi fossero appunti da arricchire, da aggiustare, da attaccare ad altri in una specie di puzzle senza trama, senza un apparente disegno.

Uno scrivere "selvaggio" molto controllato, in cui Arbasino usa tutti i registri senza limiti. Non è una narrativa di racconto vero e proprio; qui Arbasino gioca sul testo teatrale, mettendo insieme pensieri, critiche, citazioni con una capacità di analisi non comune. Il limite di questo genere di stile è quello di essere, alla lunga, scontato e talvolta

prevedibile, fino a diventare noioso, perché troppo scoperto e ripetitivo. Funziona qui molto bene, perché i testi sono brevi e brevissimi, non raggiungono la lunghezza di una pagina. I lazzi e i frizzi di questo scrittore funzionano al meglio nella partitura. È una scrittura che calamita tutto, che vuole essere tutto: testo critico, saggio, narrazione, dove si accumulano pensieri, aneddoti, riflessioni critiche, sociologiche, con riferimenti continui, in un pirotecnico gioco di illuminazioni.

E poi il ritmo. La scrittura di Arbasino è sincopata, cambia velocità, accelera, rallenta e poi accelera di nuovo. I ritmi sono necessari quando non c'è trama, tengono in piedi la partitura e l'interpunzione diventa, più che fondamentale, necessaria. Il ritmo è l'impalcatura di tutto. Adesso si dovrebbero rileggere ad alta voce i tre pezzi pubblicati. Si

capiranno certe sottigliezze nascoste, la pagina si mostrerà in tutta la sua bellezza pirotecnica, e si dovrà applaudire alla bravura di questo scrittore. Inimitabile.

Queste brevi riflessioni ci servono per entrare in un'altra opera di Arbasino. La misura di Arbasino è la brevità, abbiamo detto. *Ritratti italiani* è uno dei grandi libri dei primi vent'anni del Novecento e che ricuce due secoli. Lo scrittore fa i conti con la propria memoria, per un libro di amici che non ci sono più, una evocazione di fantasmi lontano dalla solita retorica biografica, agiografica e memoriale. Quello che leggiamo ora è la voce Alberto Moravia. Arbasino, nelle tre paginette dedicate allo scrittore romano, mostra il suo modo di comporre non più il paragrafo ma la pagina. C'insegna a comporre un pezzo originale, ma nello stesso tempo, ci racconta parecchio del suo modo di scrivere.



© Chema Madoz

Ecco l'inizio:

Nei tempi dei tempi quando le considerazioni letterarie erano critiche e saggistiche *hard-boiled* e non cronachetta quantitativa e passacarte rosa e *soft*, l'immensa produttività e il vasto presenzialismo di Moravia suscitavano per lo più due gruppi di riflessioni, fra i giovani letterati meno reverenti.

Arbasino ama inserire spesso parole straniere che sottolinea con il corsivo. Il ritratto di Moravia in verità è un pezzo di critica letteraria importante. Parla di un mondo culturale scomparso dove si lavorava sulla qualità e non sulla quantità. Ma il testo di Arbasino è molto più intelligente e sottile. Lo scrittore di Voghera è un critico straordinario. Parlando di Moravia continua:

Aveva inventato uno stile "semplificato", chiarificatore e nitido, intellettuale e immediatamente comunicativo, una culturaccia dove la prosa appariva per lo più oratoria e luttulenta (Bacchelli) o casareccia e marpiona (Baldini), dunque più noiosa e più goffa del New York Times.

Il ritratto di Moravia diventa un modo per criticare la tensione letteraria ed editoriale che è diventata, ai giorni nostri, la unica e sola, e livellatrice di molti scrittori solo alla ricerca del successo e della classifica. Scrive ancora:

Il rischio della nitidezza razionalizzatrice si osservava – una volta assestati sulla piattaforma della chiarezza – può essere quello di una semplificazione che per far contenti tutti rinuncia all'oscurità, alla notte.

Arbasino mette il dito nella piaga: come possiamo venire incontro alle richieste dei consumatori, che pretendono prodotti "alla portata di tutti", cioè al livello più basso del commercio, mentre nel mangiare e nei vestiti, e magari nelle altre arti, esigono qualità "esclusive" e "vip" e "top"? È l'analisi feroce di un mondo editoriale sempre più ignorante e miope, di un pubblico che insegue le

mode, la qualità, l'esclusivo, ma non nella letteratura. In questo modo Arbasino si mette nella corrente opposta a quella dei Moravia e dei suoi nipotini moderni. Perché perdere tempo a fare recensioni di libri brutti, osannare libri mediocri di amici e parlare di spettacoli ancora più brutti, come si può leggere sulle pagine culturali di oggi? E come la mettiamo con la serialità? Arbasino dà una risposta potente: la necessità di scrivere un romanzo dopo l'altro non è una caratteristica ottocentesca, è qualcosa che riguarda il "vitalismo" novecentesco. Un altro concetto importante riguarda gli scrittori che non aspirano più al grande romanzo, alla grande opera, all'opera mondo, ma la frammentano in decine e decine di opere molto diverse tra loro, come ha fatto Moravia. Per tre quarti del brano, Arbasino parla di critica letteraria e di critica sociale, offre spunti di riflessione, fa pensare

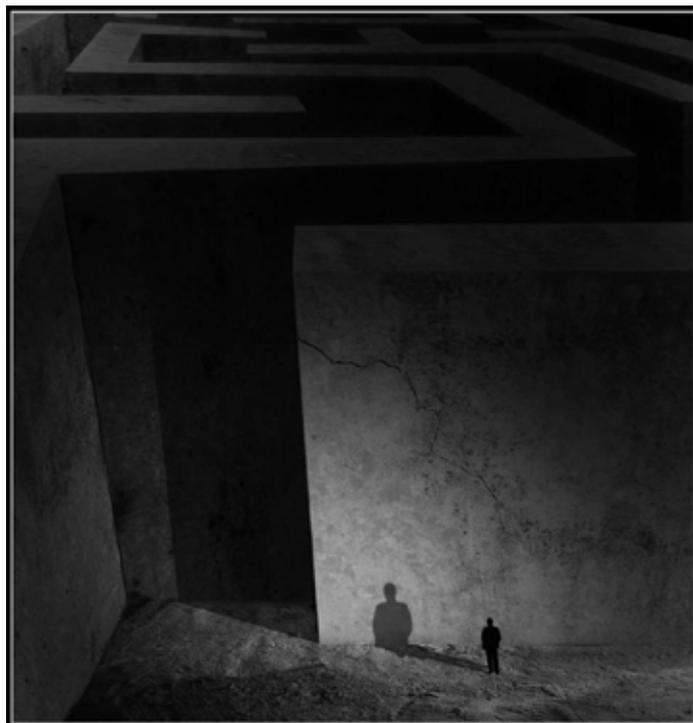


© André Maynet

alle radici di un modo di fare cultura, che arriva da lontano, individua correnti e sviluppa pensieri mai banali, alla ricerca di una verità, che non troverete nelle antologie scolastiche e nelle storie della letteratura dei professoroni.

Quindi chiude con il ritratto di Moravia. Lo riduce a venti righe, tanto quanto basta. Già lo spazio che gli dedica è minimo. La sua sferza è feroce, e altrettanto feroce è il cammeo in nero che gli fa.

Da ragazzo, Moravia era seccante e antipatico. Raccontava un famoso clinico che quando loro giovanotti andavano a prendere le due sorelle maggiori per qualche thé dansant, e la mamma De Marsanich li accoglieva amabilmente, il giovane autore degli *Indifferenti* si divertiva a tagliare e a cucire le loro maniche e tasche in anticamera. Nella sua età di mezzo, era dispettoso e prepotente. Quanti dissapori. Me ne ha fatto di tutti i colori. Finalmente, in vecchiaia, magro e non più tozzo, diventò giocondo e piacevole. Non ripeteva più “uffa uffa”, piuttosto diceva «Semo tutti peracottari». Anche perché in trattoria si chiedevano le pere cotte. Per vezzo, portava giacche chiare e foularini al collo. Gliene regalai sette, naturalmente *Chavet*, per i suoi settant’anni. Commento: «A Roma si chiamano strangolini». Purtroppo non sono andato a un ultimo suo pranzo, da Elisa Olivetti (Bucci Casari e quindi napoleonide), che avendo sposato un Maraini fratello del padre considerava Dacia come nipote, e Alberto scherzando anche. Stava bene. Morì in bagno. Ci mancherà moltissimo.



© Pedro Jimenez

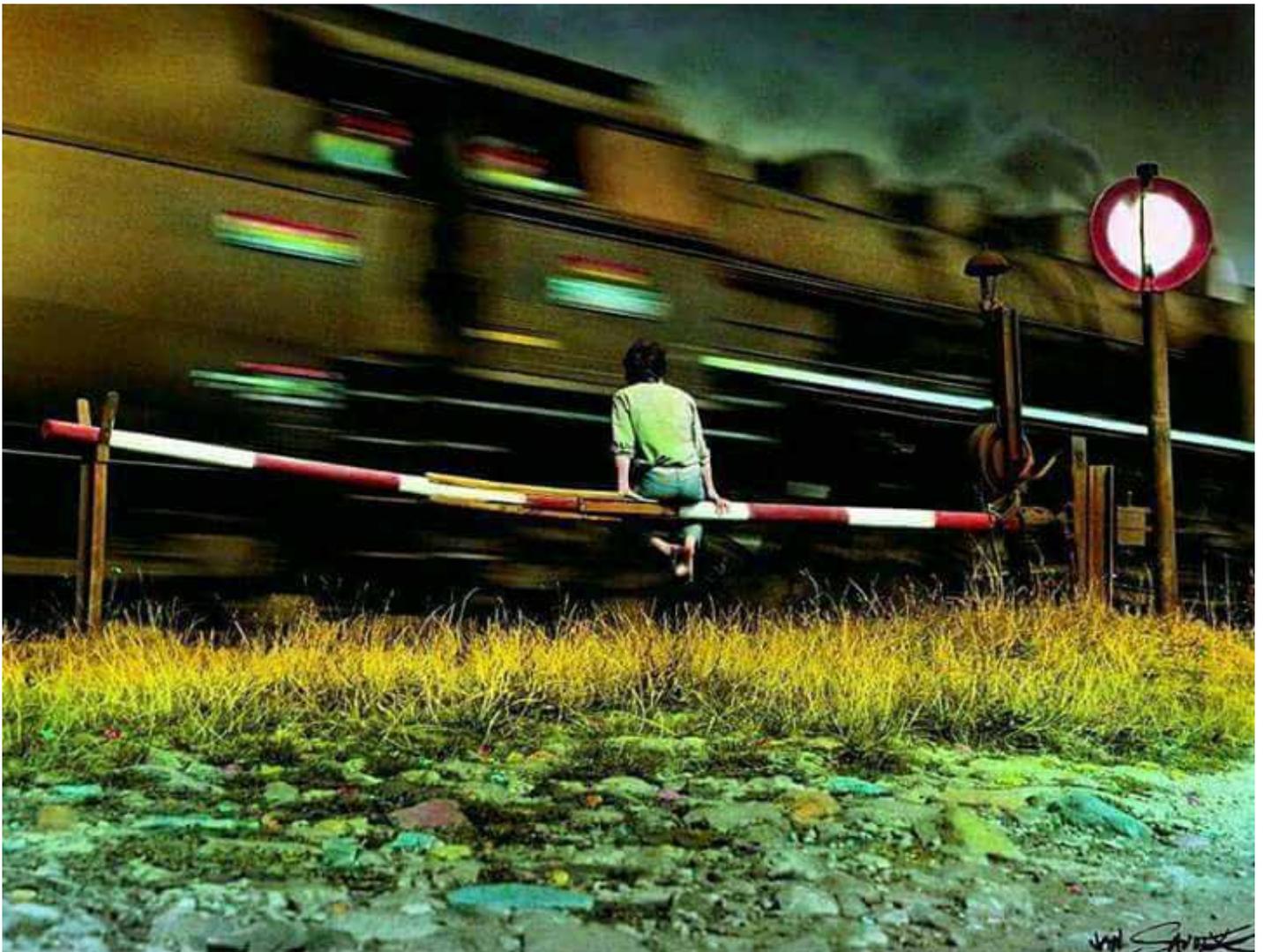
La letteratura serve anche per prendersi qualche rivincita. Sono venti righe velenose, piene di risentimenti, di acidità feroci, addolcite dal gusto della vendetta postuma. Riporta aneddoti, lo descrive come “antipatico” e “peracottaro”, nel senso che da vecchi, mangiare pere cotte serve a sconfiggere la stitichezza. Con una chiusa che sembra una lapidaria *damnatio memoriae*. “Stava bene. Morì in bagno. Ci mancherà moltissimo”. Una terna di frasi brevi scandite da un punto, chiude per sempre nel cesso



© Carlos Pereira

questo autore tanto osannato e rispettato in vita quanto dimenticato e molto meno letto dopo la morte. Questa chiusa ha qualcosa di terribile. Un'ironia tagliente solca il labbro dell'autore con un ultimo sorriso ambiguo quanto quello dell'ignoto marinaio di Antonello da Messina: "Ci mancherà moltissimo". Davvero ci mancherà moltissimo? Arbasino è acido, divertito nell'amarezza, pettegolo quanto intelligente nel cogliere la vita attraverso la figura della sineddoche, un particolare che racconta il tutto. Sublime nella sua capacità di tagliare il destino di un uomo con il coltello. Un giornalista o uno scrittore banale avrebbe parlato della sua opera, avrebbe

rubato qualche notizia a Wikipedia, avrebbe ricordato o scopiazzato male qualche ricordo di scuola. Arbasino insegna qualcosa in più: insegna a non avere regole, a intingere la penna negli umori infernali. Per dire che la letteratura non è solo consolazione, intrattenimento o cronaca televisiva. La letteratura non è fatta di storie banali per lettrici da ombrellone. Scrivere vuol dire anche dar voce al risentimento, alla rivalsa, all'astio, all'acredine sopita e al livore. Il tutto, ammantato di una crosta zuccherata del piacere della letteratura come vendetta. Il tutto, con uno stile inimitabile e sublime.



© Jan Saudek



## Festival Premio Emilio Lussu

III Edizione 2017

La Giuria della terza edizione del Premio letterario Emilio Lussu 2017 ha deciso di assegnare il premio alla carriera allo scrittore Guido Conti (Parma,1965), che non solo ha pubblicato un libro innovativo come *Il grande fiume Po* (Mondadori, 2012), favole per bambini e saggi importanti, ma ha anche saputo affrontare con maestria le problematiche dell'handicap, con *Il taglio della lingua* (Guanda, 2000), e la realtà della vecchiaia, sospesa fra ricordi e immaginazione con *Il tramonto sulla pianura* (Guanda, 2005. Ma ricordiamo anche le tematiche del disagio adolescenziale in un contesto di separazione familiare, con *La palla contro il muro* (Guanda, 2007) e, soprattutto, la delicatezza con cui l'Autore ha parlato dell'amore in tutti i suoi orientamenti in *Le mille bocche della nostra sete* (Mondadori, 2010), dove è riuscito a raccontare in maniera molto poetica l'amore fra due donne, presentandolo al lettore senza morbosità e vestendolo di una purezza infinita.

Il Presidente della Giuria

Gianni Mascia

Cagliari, 29 settembre 2017

Festival Premio Emilio Lussu  
E-mail: [premiolussu@gmail.com](mailto:premiolussu@gmail.com)  
Tel. : 340 8853138

*Il premio alla carriera verrà conferito a Guido Conti Domenica 8 Ottobre 2017, alle ore 19,30, presso il Parco di Monte Claro*

**Liliana Cavani**  
di **Alessandro Macis**



©Daniela Zedda

«Il cinema è la maniera in cui i miei pensieri prendono forma. Se i fratelli Lumière non ci avessero dato il cinema, io sarei stata condannata a non esprimermi e sarei infelicissima oppure in manicomio». **Liliana Cavani**

Nell'aprile del 1974 uscì nelle sale italiane il film di Liliana Cavani *Il portiere di notte*. Ero un giovane studente iscritto alla facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari e i manifesti che pubblicizzavano la pellicola, appesi nella bacheca di un cinema del centro, catturarono la mia attenzione. Andai a vederlo e quelle immagini, che avevano una straordinaria forza espressiva e narrativa, solleticarono il mio immaginario. Anni dopo accadde la stessa cosa per altri due film: *Al di là del bene e del male* del 1977, ispirato alla vita del filosofo tedesco Friedrich Nietzsche, di cui avevo iniziato a leggere l'opera, e *La pelle* del 1981, tratto dal romanzo di Curzio Malaparte, in cui si racconta il calvario della città di Napoli, martoriata dalla guerra e appena liberata dagli Alleati. In quegli

anni non immaginavo che, dopo tanti lustri, il mio lavoro di operatore culturale mi avrebbe fatto incontrare Liliana Cavani.

Durante la programmazione delle rassegne, che l'associazione L'Alambicco dedica al cinema d'autore, ci rendemmo conto che, dopo tanti anni di attività, non avevamo mai dedicato una retrospettiva a una donna regista. Eppure, non sono poche le donne, fin dalle origini del cinema, che hanno avuto una forte impronta autoriale e che hanno scritto pagine importanti nella storia della settima arte. In minoranza, però, rispetto ai loro colleghi uomini. Quella del cinema è tradizionalmente un'industria prettamente maschile e ancora oggi nell'immaginario collettivo aleggia il pregiudizio che la regia sia un mestiere

quasi esclusivamente maschile. L'idea di avventurarci in una ricerca sul cinema delle donne, e in particolare su Liliana Cavani, era un buon punto di partenza. Per cui iniziammo a elaborare il progetto e a programmare la rassegna. Un anno di lavoro e di contatti frenetici per concordare con la regista la data in cui sarebbe arrivata a Cagliari per incontrare il pubblico e ritirare il premio alla carriera che, annualmente, l'associazione consegna a un autore che si è distinto per meriti artistici. In quegli anni, siamo nel 2007, Liliana Cavani stava curando la regia de *I pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, che avrebbe rappresentato al Teatro Lirico Mikhajlovskij di San Pietroburgo il 27 ottobre del 2008. Per cui era impegnatissima. Ma la nostra perseveranza e il nostro entusiasmo, alla fine l'hanno conquistata. In fase di programmazione mi resi conto che nessuno aveva mai pensato di realizzare un documentario sul suo percorso umano e artistico. Dopo aver verificato la disponibilità di Peter Marcias, a cui abbiamo chiesto di curare la regia, quella dell'amico Omero Antonutti, che è l'io narrante del film, attraverso la sua inconfondibile voce, e naturalmente con la complicità della Cavani, dopo aver scritto il soggetto con Patrizia Masala, siamo volati a Roma, con una piccola troupe. Finalmente, a Villa Borghese, abbiamo incontrato per la prima volta la regista. Noi emozionati e un po' in ansia; lei distesa e sorridente. Sulla terrazza della Casa del Cinema, inondata di sole, abbiamo iniziato l'intervista filmata. Racconti, ricordi sul filo della memoria, sollecitati dalle nostre domande. Inizia a parlare con una nota di amarezza nella voce, sottolineando come «Il cinema odierno è diventato un cinema mediamente per ragazzini, senza tematiche importanti. Insomma,



il modo di fare cinema è cambiato. Si è parlato di Rinascimento a proposito del film *Gomorra*, che racconta Napoli e le sue problematiche, insieme a poche altre opere. Qualche benpensante è arrivato a dire o a scrivere che il film dava una cattiva immagine dell'Italia all'estero, senza capire o facendo finta che nei fatti narrati ci sono delle storie concrete con dietro delle cause tremende». Le racconto della prima volta che ho visto un suo film in una sala cinematografica cagliaritana e un bel sorriso le illumina il viso. «Quando ho fatto *Il portiere di notte* avevo pensato a Trintignant come interprete maschile e Bernardo (NdR Bertolucci) per *Ultimo tango a Parigi* aveva pensato a Trintignant. Il mio produttore esecutivo Mario Gallo, che aveva appena fatto *Morte a Venezia* ed era amico di Dirk Bogarde, mi ha detto: «Perché non Bogarde?» Fantastico, che idea, e sono

andata a rivedere *Il servo*. A volte, le idee nascono dall'ascoltare una proposta, mica siamo intelligenti solo noi che facciamo i film. Penso che se c'è il produttore giusto, e chi fa il produttore spesso lo fa perché ama il cinema, si può lavorare bene e in sintonia». Parlando con Liliana Cavani del suo film, si finisce per affrontare il problema legato alla censura cinematografica in Italia, che ha creato problemi anche ad altri suoi film: «Andavo in Commissione, per evitare alla pellicola certi blocchi. Il capo della Commissione censura mi disse che il mio era un film che poneva dei problemi. "C'è una donna (Charlotte Rampling) che fa l'amore sopra l'uomo (Dirk Bogarde)". Non si era ancora visto lei sopra e lui sotto. Dopo un attimo di smarrimento gli ho detto: ma guardi che sono cose che accadono. Il divieto ai minori di 18 anni fu motivato da questo». Motivazioni decisamente grottesche che la

Cavani, divertita, ricorda ancora con ironia proseguendo il suo racconto. «Al di là di questi inciampi, *Il portiere di notte* è un film simbolico che può piacere o non piacere. L'Hotel viennese Zur Oper è l'Europa, la pancia dell'Europa, dove un ex ufficiale delle SS, che ora lavora come portiere di notte sotto falso nome, e un'ebrea sopravvissuta al campo di concentramento da lui violata, si incontrano lottando contro il senso di colpa. Per esempio, gli italiani non sono riusciti a mettere le mani su quasi nessuno dei criminali nazisti che hanno operato nel nostro Paese. Si è fatto finta di dimenticare. Tutte le brutture sono finite sotto un tappeto, come polvere vecchia. Questo è stato un problema. Certe sottigliezze de *Il portiere di notte* son state capite solo da una parte della critica, come Michel Foucault, che a Parigi ha scritto un bellissimo articolo. Mentre i vetero comunisti dei «Cahiers du Cinéma»



Liliana Cavani. Foto Mario Tursi - *Il portiere di notte*, 1974 (Archivio Personale)

non hanno capito niente. Certe cose non si possono accettare. Anche chi non è stato nazista si è contaminato, non permettendo di punire i colpevoli. Qualcuno è anche andato ad occupare posti di prestigio. Questa è malattia sociale. Ora si può anche perdonare, ma uno deve decidere di perdonare dopo aver chiarito molte cose. Nel film si affronta il Nazismo come una forma di malattia, di ombra sull'intelligenza, di cui, a un certo punto, la coppia de *Il Portiere di notte* ne è inconsciamente cosciente e va a morire, sapendo di meritarsela la morte. A Parigi il film ha avuto un grande successo ed è uscito, per fortuna, prima che in Italia. Il punto non era chi fa sesso sotto o sopra la donna, ma che il protagonista, l'eroe della storia, fosse un nazista. Dopo il mio film, lentamente, sono uscite anche altre cose. Un romanzo, che io ho trovato molto brutto e pesante, *Le benevole* di Jonathan Littell, che è stato un successo in Francia, analizza la psicologia dei nazisti. Anche loro avevano una famiglia, mogli, figli. C'è tutta una letteratura anglosassone, soprattutto tedesca su questi argomenti. Hitler aveva una visione distorta del reale, che rassomigliava molto a un risentimento di orgoglio tedesco punito nella Prima Guerra Mondiale. Questa distorsione si sposava non con la volontà di creare un Paese prospero, ma con un sentimento di vendetta che allignava dentro la cultura tedesca dopo la mortificazione della Prima Guerra Mondiale. Questo è stato il terreno fertile di una feroce aggressività. Si fa fatica ad analizzare lucidamente questi eventi, io ho provato a farlo con il mio film, cercando di capire l'animo tedesco». La stessa operazione la Cavani la ripropone in *Al di là del bene e del male*, liberamente ispirato a fatti reali, dove analizza l'anima di tre intellettuali

tedeschi: Friedrich Nietzsche, Paul Rée e Lou Salomé, che, anticonformisticamente, cercano di costruire un *ménage à trois* che li coinvolga. Rapporto in cui Lou Salomé rivendica la sua libertà di scegliere e non di essere scelta. «Se chi si esprime per immagini non raccontasse, andando oltre gli avvenimenti naturali, dovrebbe cambiare mestiere dedicandosi magari al giornalismo. Io da cineasta percepisco tutta l'ambiguità del reale che ha tante sfaccettature. Ci hanno insegnato che la famiglia naturale è costituita da un uomo e da una donna, ma Lou Salomé rompe gli schemi e organizza la sua vita con un rapporto a tre. È una rivoluzione culturale che comunica esperienze che hanno espresso anche attraverso la scrittura, facendo diventare il privato pubblico». Con *La Pelle* ci spostiamo dalla Germania all'Italia e ci immergiamo negli accadimenti della Seconda





Liliana Cavani Foto Daniela Zedda

Guerra Mondiale. «Sì, in questo film racconto Napoli e gli alleati. Gli alleati non erano solo gli americani, c'erano anche gli inglesi, i marocchini, persino i polacchi. Napoli rimane occupata per due anni, attanagliata nella morsa della miseria e della fame. Curzio Malaparte nel suo romanzo da cui ho tratto il film, penetra in questo antro infernale che era la città, immersa nel più totale degrado morale. È una storia che andava assolutamente raccontata. Mi piaceva questa idea perché racconta la verità e fa venir fuori il fatto che, comunque sia, la guerra a perderla sono sempre le donne e i bambini. Spesso non abbiamo coscienza di questo, perché ignoriamo i fatti oppure non vogliamo raccontarli per paura che salti fuori la verità. Purtroppo, ancora oggi, non c'è una cultura della pace. Bisognerebbe farne una materia da insegnare nelle scuole. Ma forse questo

non succederà mai». Al termine dell'intervista, finalmente, una data per il suo incontro con il pubblico cagliaritano e il ritiro del premio alla carriera: giovedì 11 dicembre 2008. Al Cine-world di Cagliari che, attualmente, ha dovuto chiudere le sale a causa della continua emorragia di spettatori, la Cavani ha incontrato i cinefili che amano il suo cinema in una sala gremita, rispondendo a numerose domande. Poi, tutti a vedere *Interno berlinese*, ultimo film della trilogia tedesca. Anche in quest'opera hanno grande rilevanza i personaggi femminili, che testimoniano la propria superiorità sui protagonisti maschili. È la storia di un amore proibito tra due donne, la moglie di un influente funzionario tedesco e la figlia dell'ambasciatore giapponese, nella Germania prebellica, tratta dal romanzo *La croce buddista* di Junichiro Tanizaki. La

Cavani ambienta la pellicola nella Berlino del 1938, tra gli alti gradi del corpo diplomatico. Il Paese si sta nazificando ed è in fase di consolidamento l'asse Berlino-Roma-Tokyo: «Abbiamo girato nei teatri di posa, dove è più facile ottenere dei buoni interni, per avere colori puri, toni precisi che riuscissero a definire i personaggi come rappresentanti di due mondi diversi in antitesi tra loro. Ancora una volta un mio film traccia i confini di un discorso di sessualità e rappresentazione, che si sottrae a codificazioni convenzionali». Intanto, nel corso dei mesi successivi, il documentario che abbiamo intitolato *Liliana Cavani. Una donna nel cinema incominciava a prendere forma*. Con la Cavani ci si confrontava per inserire alcune sequenze dei suoi film che accompagnassero intervista e narrazione. In quei mesi è nata tra noi e la Cavani una bella amicizia. Tra

problemi legati al basso budget e agli impegni professionali di Marcias e Antonutti c'è voluto circa un anno e mezzo per terminare il film. Questo piccolo-grande documentario partito da Cagliari, e nato da una nostra idea, è stato ospitato in diversi Festival. Nel settembre del 2010 alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, Giornate degli autori. Ha inoltre partecipato al São Paulo International Film Festival; al BIFF di Bari; al Moscow I.F.F.. È stato poi selezionato nel 2011 quale Evento Speciale del Roma Fiction Fest, fino alla prestigiosa Nomination al Premio Nastro d'Argento 2011. Liliana Cavani è ritornata in Sardegna per la prima cagliaritano del film a lei dedicato, raccontando al pubblico con quanta partecipazione abbia aderito al nostro progetto. Di questa esperienza, oltre al film, rimane un'amicizia che continua a durare nel tempo.



Alessandro Macis, Liliana cavani e Patrizia Masala. Foto Daniela Zedda

---

Alessandro Macis è laureato in Lettere moderne ad indirizzo socio-antropologico; operatore culturale, presidente dell'associazione culturale L'Alambicco. È organizzatore di rassegne, retrospettive, mostre d'arte, convegni. Coautore di diverse pubblicazioni, tra cui monografie su importanti autori del cinema. Tra le più importanti pubblicazioni, oltre ai cataloghi, gli Atti del Convegno, *La passione civile nel cinema di Francesco Rosi* (L'Alambicco, 2011).

# Quaderni per l'infanzia

Dalla Letteratura ai saperi

a cura di

**Margherita Rimi**



@ Diletta Lo Guzzo

«Per una civiltà dei bambini». A partire da questo numero «FuoriAsse» avrà una nuova rubrica che tratterà i temi dell'infanzia. Ci proponiamo di offrire al lettore degli spunti significativi, se non nuovi, per riflettere sull'argomento.

Il mondo dell'infanzia è soggetto spesso a forme di squalifica o di idealizzazione da parte dell'adulto. Ci riferiamo, nel primo caso, all'uso frequente di un linguaggio svalutante: "Piangi come un bambino", "Ti comporti come un bambino", "Hai paura come un bambino"; come se i sentimenti, i comportamenti, il pensiero e il sentire di un bambino non avessero la stessa dignità di quelli dell'adulto. Questi modi di dire non sono innocui, perché non solo rappresentano la proiezione di un modo adulto di pensare l'infanzia, svalutandola appunto, ma hanno anche la responsabilità

nella costruzione dell'idea stessa di infanzia. Altre volte si utilizza un linguaggio "miniaturizzato": pieno di diminutivi, per comunicare con i bambini, che invece non li usano frequentemente per nominare le cose. Nel caso dell'idealizzazione, l'infanzia è vista come il mondo dell'Eden, la terra della felicità e per ciò da rimpiangere. Anche questa è una distorsione, perché essere bambini non è vivere solo la felicità, la gioia, ma anche il dolore, la malattia, i lutti, il distacco. Un'altra stortura è possibile verificarla nei modelli "adultizzati" dei bambini: pensiamo a come agiscono la moda, la pubblicità o alcuni programmi televisivi, in cui i bambini vengono abbigliati e sono indotti a comportarsi e a parlare come adulti, in una vera e propria caricatura grottesca.

Attribuire sentimenti, emozioni e anche

una sessualità da adulto a un bambino è un meccanismo tipico dell'abuso. È in questo modo che i pedofili scaricano la responsabilità dei propri atti criminali sul bambino stesso: il naturale bisogno di contatto dei piccoli viene travisato come una richiesta d'amore; quando, invece, l'origine della perversione è nell'adulto che ciruisce il bambino per i propri fini.

Da tutto ciò deriva una falsificazione dell'infanzia, che a volte si riflette anche nella letteratura e nell'arte. Siamo convinti perciò che sia necessario conoscere meglio i bambini nella loro essenza, questo significa anche proteggerli da atti mistificatori. La nostra rubrica ha lo scopo di parlare con verità sul bambino. Non esiste un'infanzia astratta, ogni bambino ha una sua infanzia, e pensiamo che essa sia una opportunità di sviluppo, di crescita sul piano cognitivo-linguistico, affettivo-relazionale, che dovrebbe potersi attuare nel migliore dei modi. Un'altra infanzia non torna più. Quelle che sono le esperienze da bambino si rifletteranno nell'adulto per tutto il resto della sua vita. Un adulto sarà migliore se la sua infanzia è stata «sufficientemente buona», per usare un'espressione cara a Donald W. Winnicott. Ancora oggi, purtroppo, contro i bambini si consumano violenze terribili, violenze fisiche e psichiche, abusi di ogni genere: pensiamo ai piccoli usati come merce sessuale, alle bambine che vengono date "spose" a uomini adulti, ai piccoli kamikaze, a quanti vengono addestrati alla violenza e alla crudeltà per la guerra; e, ancora, ai loro corpi utilizzati per il commercio di organi. Sembra di stare in una società infernale, mortifera, perché uccide il simbolo del suo futuro. Ci auguriamo che in tutti possa nascere una maggiore attenzione e una più forte coscienza civile su questi temi;

e che anche le istituzioni e le diverse organizzazioni, in difesa dei diritti dell'infanzia, possano avere una maggiore rilevanza nelle diverse parti del mondo.

Poiché le nuove conoscenze scientifiche (neuropsicologiche, pedagogiche, e psichiatriche, pediatriche), in merito allo sviluppo del bambino, hanno prodotto una svolta radicale nella visione dell'infanzia, abbiamo pensato di trattarla in tutte le sue specificità. Si affronterà l'argomento da vari punti di vista, disciplinari e interdisciplinari. Si spazierà dalla letteratura alla scienza medica, dalla psicologia alla pedagogia, dalla filosofia alla politica, alla storia, dalle arti alla neuropsichiatria.

Anche la letteratura e le arti sono infatti chiamate a fare la loro parte nel rappresentare l'infanzia con autenticità, allontanandosi da cliché, ideologie e aspetti retorici, che ne snaturano la sostanza. Sono chiamate a non ignorare le nuove acquisizioni della scienza e che il bambino è portatore di un mondo di valori e di una vera e propria umanità e civiltà, da proteggere e salvaguardare.



@ Ankica Vuletin



@ Diletta Lo Guzzo

## Sulla religione

Il bambino: «Perché oggi la njanja si è vestita bene e a me mi ha messo la camicina nuova?».

La mamma: «Perché oggi è festa, e noi andremo in chiesa».

Bambino: «Che festa è?».

Mamma: «L'Ascensione».

Bambino: «Cosa vuol dire ascensione?».

Mamma: «Vuol dire che Gesù Cristo nostro Signore è asceso al cielo».

Bambino: «Cosa vuol dire che è asceso?».

Mamma: «Vuol dire che è volato su».

Bambino: «E come ha fatto a volare: aveva le ali?».

Mamma: «Non aveva le ali, è volato su così, semplicemente, perché è Dio e Dio può tutto».

Bambino: «Sì, ma dove è volato? Il papà mi ha detto che il cielo ci sembra soltanto a noi che ci sia, ma che lassù non c'è niente, che ci sono delle stelle, e oltre le stelle ci sono delle altre stelle, e che il cielo non finisce mai. E allora dov'è che è volato?».

Mamma (sorridente): «Non si può capire tutto, bisogna credere».

Bambino: «A che cosa?».

Mamma: «A quello che dicono i grandi».

Bambino: «Però quando io avevo detto che se a uno cade del sale di mano morirà una persona, tu mi hai detto che non bisognava credere alle stupidaggini».

Mamma: «Giusto, alle stupidaggini non bisogna credere».

Bambino: «E io come faccio a sapere quando una cosa è una stupidaggine e quando non è una stupidaggine?».

Mamma: «Quello in cui bisogna credere è la vera fede, e quello in cui non bisogna credere sono le stupidaggini».

Bambino: «E qual è la vera fede?».

Mamma: «La nostra fede. (Tra sé.) Mi sa proprio che sto dicendo delle stupidaggini. (Ad alta voce.) Su, va' a dire a papà che adesso andiamo, e mettiti la sciarpa».

Bambino: «E dopo la messa mi dai la cioccolata?».

Lev Tolstoj, *La saggezza dei bambini* (1885)



## Il bambino: vero o falso

@João Viana

Il brano proposto è tratto da *La saggezza dei bambini*, uno dei testi meno conosciuti, o considerati minori, di Lev Tolstoj (1828 - 1910).

Trattare dell'infanzia è una delle sfide più grandi che può toccare alla letteratura, alla poesia, all'arte: non tutti sono in grado di accoglierla, ma l'autore russo ci riesce in modo straordinario.

Si tratta di un esempio di come il mondo dei bambini e quello dell'adulto siano tanto distanti e di come, in questo caso, tentino di incontrarsi in un ascolto reciproco, in una dinamica di geniale creazione letteraria che ne rappresenta le differenze.

Nel dialogo tra la madre e il bambino emergono delle dissonanze: il piccolo

pone una serie di domande che mettono l'adulto di fronte al suo bisogno di capire, di fronte alla necessità di concretezza dei significati e al valore letterale del segno linguistico, della parola.

Il bambino incalza con le sue domande precise al punto che la madre, in difficoltà, non riesce più a esaudire pienamente la curiosità del figlio e risolve dicendo: «Non si può capire tutto, bisogna credere», affermando così un principio di sostituzione dei valori del significato: dalla responsabilità della parola, dalla necessità di questa di dare una risposta, si passa all'imposizione del potere degli adulti, in cui il bambino deve credere.

Ma il bambino rincorre altro: vuole capire, imparare, leggere quello che lo circonda, dare un ordine al mondo in

cui è nato, in cui sta cominciando a vivere. E questo lo fa anche attraverso le parole sue e dei grandi, per soddisfare il proprio bisogno di conoscere, di prendere possesso delle cose, la sua curiosità e l'immaginazione, la sua creatività; ma anche per controllare le paure, mettere ordine e delineare confini alla infinità in cui si trova immerso. E l'adulto, con tutto quello che rappresenta (affettività, cognizione, linguaggio, conoscenza, fantasia, comportamenti), è un "mezzo" attraverso cui il bambino apprende il mondo, aderisce al mondo.

È a questo punto che il piccolo di Tolstoj, con le sue parole, fa emergere le discordanze, la distrazione e le contraddizioni con cui i grandi parlano, non sempre tenendo conto del suo stato e dei suoi bisogni: «E io come faccio a sapere quando una cosa è una stupidaggine e quando non è una stupidaggine?».

I bambini parlano in modo concreto nominando le cose e, allo stesso tempo, si pongono il problema di comprendere le cose di cui parlano i grandi; e, quando questi cadono in contraddizione, o parlano con parole che non colgono la fisicità del reale, non capiscono e chiedono coerenza e tangibilità delle parole. Il linguaggio per i bambini è vitale, è uno strumento necessario per capire sé stessi e ciò che li circonda, è uno strumento di adattamento al mondo e di creazione del mondo stesso.

Non a caso il linguaggio è classificato tra le funzioni cerebrali superiori. Lo sviluppo del bambino implica non solo la crescita fisica, ma anche quella psichica e della personalità; i piccoli apprendono dall'esperienza – e il linguaggio è una esperienza concreta –, così come apprendono dalle esperienze dei sentimenti, delle emozioni e da quelle cognitive. I bambini procedono, nel loro sviluppo, imparando nella interazione



@Andy Zig

con la realtà, assimilano nell'unità di sentimento e ragione, sono curiosi di conoscere, intendere. Per loro il vivere nel mondo non è preconstituito: vivere nel mondo significa giocare, interagire, esplorare e apprendere; è necessario perché si possa sviluppare la loro personalità.

Tolstoj, nel brano che abbiamo scelto, mette in evidenza le incoerenze delle affermazioni degli adulti e, con grande sensibilità e delicatezza, lo fa attraverso le parole dei bambini, attraverso la necessità di questi di comprendere ed essere compresi, e con una semplicità che disarmava. Il testo di Tolstoj è un esempio magistrale di creazione artistica, riesce a suggerire al lettore, senza forzature intellettive ed emotive e contraffazioni letterarie, l'essenza dei piccoli e del loro confronto con i grandi. Mantiene il linguaggio del bambino, sia nella sua espressione formale sia nel contenuto e

nella interazione con la madre, aderente alla natura dei piccoli, alla loro curiosità, ai sentimenti, all'intelletto, alla loro capacità di fantasia e concretezza. E così ne potenzia la bellezza e la verità nella rielaborazione artistica, consegnandoci un valore universale. Tolstoj non si inventò un linguaggio infantile, ma lo imparò dai bambini stessi. Fondò delle scuole per i figli dei contadini dove insegnò e si occupò di Pedagogia. Ebbe così modo di conoscere la natura essenziale e l'umanità dell'infanzia. Per scrivere sui bambini senza retorica e rivestimenti artificiosi, dunque, è necessario conoscerli: giocare, parlare, interagire con loro, per percepire meglio i loro pensieri, i desideri, le fantasie, le loro paure, per comprendere come vivono nel mondo degli adulti. A sintesi finale cito quanto ho già scritto

ne *La civiltà dei bambini* (Libreria Ticinum Editore): «Io penso che il bambino sia portatore di una "civiltà"; io penso che esista una civiltà dei bambini costituita dal loro patrimonio linguistico, di impulsi e sentimenti pure contrastanti, di fantasia, di gioco e innocenza, di pensiero e cognizioni. Una civiltà costituita dalla loro storia, fatta anche dal loro corpo, di malattie da curare, e violenze da combattere. Una civiltà costituita da tutto quello che un bambino è. Bisogna custodirla e preservarla, da distorsioni e falsificazioni, "rivestimenti" operati dagli adulti. L'arte, in ogni sua forma, ha anche questo compito: dalla poesia alla letteratura, dalla fotografia al cinema, dalla scultura alla pittura. Un valore, una ricchezza, una eredità che bisogna trasmettere».



@Yves Brette



## L'arte della fuga

Conversazione con **Fabio Visintin** sui *luoghi*

«Dovendo specificamente analizzare l'influenza che uno o più "luoghi fisici" hanno avuto sul mio lavoro, mi ritrovo a considerare come in realtà il fatto di essere nato in un'isola abbia inconsciamente influenzato tutta la mia produzione d'autore». Con questa consapevolezza inizia il racconto che Fabio Visintin fa di se stesso, ancorché Fabio sia nato al Lido di Venezia «che è un'isola per modo di dire, in quanto "quartiere" della città, eppure luogo "autonomo"». Un quartiere residenziale, il Lido di Venezia, dove «la gente non vive "gomito a gomito" com'è caratteristica di Venezia e più in generale di tutte le città di mare dove le "gioie e i lutti" sono questioni comuni e condivise, qui ognuno dietro la

porta è solo». Inizio a chiudere gli occhi e mi lascio trascinare fuori dalla rotta della mia quotidianità. Inizio a muovermi nei *luoghi* dove i frammenti delle narrazioni di Fabio Visintin si riconnettono a un più vasto ordine di significati. Si tratta di un sogno, mi ritrovo come Prospero – il protagonista de *L'isola* (roundmidnight edizioni, 2014) il suo romanzo grafico liberamente ispirato a *La Tempesta* di Shakespeare –, spinto dal mare tempestoso alla deriva dell'isola. Noi da terra siamo naufraghi e i nostri sogni vascelli a vele spiegate. «Il luogo più "metafisico" del Lido è la sua spiaggia che in inverno per quanto mi riguarda si illumina e diventa il "palcoscenico" ideale delle mie storie. Tutto





è rarefatto, nessun elemento distrae l'attenzione, solo mare e spiaggia. Qui i protagonisti di un'ipotetico racconto sono al centro dell'attenzione, ogni loro parola diviene significante».

Noi sappiamo come mugghia il mare, conosciamo l'addensarsi delle nubi sotto la spinta del vento, noi che abbiamo il sale nella carne, vogliamo ancora ricomporre i segni lasciati dall'ultima bufera. Si palesa davanti ai miei occhi il gusto di narrare, l'ironia, il distacco, le possibili ipotesi di realtà e percorsi di realizzazione di destini possibili, la continua tensione critica con ciò che è, che avrebbe potuto essere, propria di Fabio Visintin – oltre alla già citata *L'isola*, penso a *Natali Neri e altre storie di guerra*, comi-  
cout, 2014.

«L'isola allora diventa il laboratorio ideale, la scala simbolica, l'esperimento in provetta, il prototipo in piccola scala dei meccanismi che governano l'Universo. Capisci l'Isola e capirai tutto il resto, un teorema, un'equivalenza.

Nell'*Isola* puoi trovare come in un laboratorio le risposte alle domande: Quanto Male può esserci? E quanto Bene? Quanti Enigmi? Quante Soluzioni? Tutto nell'*Isola* sembra essere quantificabile e a portata di mano, tutto riconoscibile. Tutto in scala ridotta, ma grandemente simbolico».



Del resto, come scrive Daniela Marcheschi, nell'introduzione a *L'arte della fuga* di Giuseppe Pontiggia: «l'interrogativo sul senso della violenza e del male che si esplica in forme all'apparenza diverse, ma identiche nella sostanza, ha una funzione centrale per chi pensi alla letteratura anche come coscienza e specchio problematico del mondo». Allora *Natali neri* è una specie di canovaccio dove gli interrogativi vengono abbandonati e il reale si carica di valenze allusive e simboliche che, metaforicamente, disvelano la realtà nella sua cruda essenza di male e di violenza insensata.

«Analizzando le mie opere, mi accorgo (con stupore) di come questo mio ormai lontano “imprinting” si sia costantemente riproposto, non solo nella collocazione dell’azione ma anche nel momento temporale in cui questa avviene, la ricerca dei momenti di “tempo sospeso”, separato, ISOLATO, che conferisce all’episodio un valore universale liberandolo dal contesto».

Nella circolarità della vita arriva sempre il giorno in cui le sorti degli uomini (forse) tornano eque. Nel frattempo, nel sogno, dall’isola, il mare *nostrum* culla la morte, la violenza serpeggia e la lavanda fiorisce; chi soffre espia colpe altrui e (forse) ci sarà chi, volgendo lo sguardo all’orizzonte riuscirà a cogliere nella brezza marina i lamenti sommessi dei deboli.

«Ho una grande attrazione dei luoghi *periferici*: piccole stazioni dismesse, panchine nei giardinetti di periferia, vite marginali, bar con faune locali “sopravvissute” alla vita... Il Plancton dell’esistenza che si agita nell’apparente mancanza di senso sulla superficie di un mare profondo, oscuro e misterioso. Plancton che è nutrimento di esseri immensamente più grandi ed incomprensibili per un “gamberetto”.... Come Lovecraft insegna».



Fabio Visintin è l'Isola del sogno che sto vivendo in prima persona, non smette mai di stupirti anche quando scrive e disegna per bambini, *La fiaba definitiva* (comicout, 2016) ne è un esempio. Il suo codice in bocca la via della letteratura, da lettore, vi aderisce trovando sempre quelle crepe che permettono di interrompere il silenzio, conducendoci con ironia nella sua percezione del mondo. «Vi è un quadro conservato nella collezione Guggenheim di Venezia (solo quel quadro basterebbe a giustificare una visita al museo) è *L'impero delle luci* di Magritte, che esprime molto meglio di quanto io potrei ulteriormente aggiungere alla mia poetica dei luoghi e le sensazioni ad essa collegate».

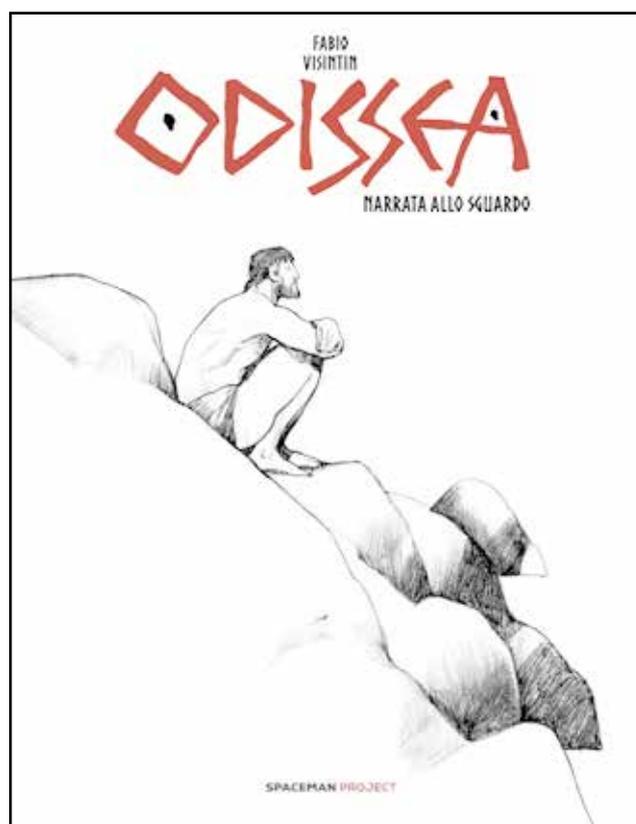


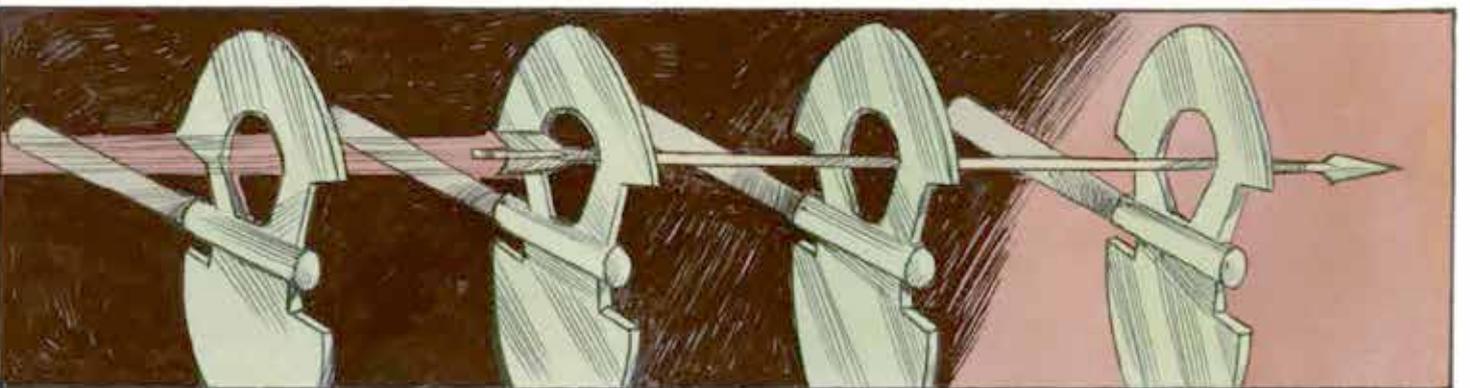
**FUOR/ASSE** Segnala  
Fumetto d'Autore

**Fabio Visintin**

# **Odissea** *narrata allo sguardo*

L'*Odissea* di Omero narrata solo con immagini disposte in successione logica. Le immagini offrono un'interpretazione poetica del racconto omerico, con tutte le suggestioni e i significati che questa grande opera ha stratificato nel tempo.





# Taiyo Matsumoto **TEKKON KINKREET**

J-POP, 2017

di **Francesca Scotti**

TEKKONKINKREET ALL IN ONE © 2007 Taiyo MATSUMOTO / SHOGAKUKAN



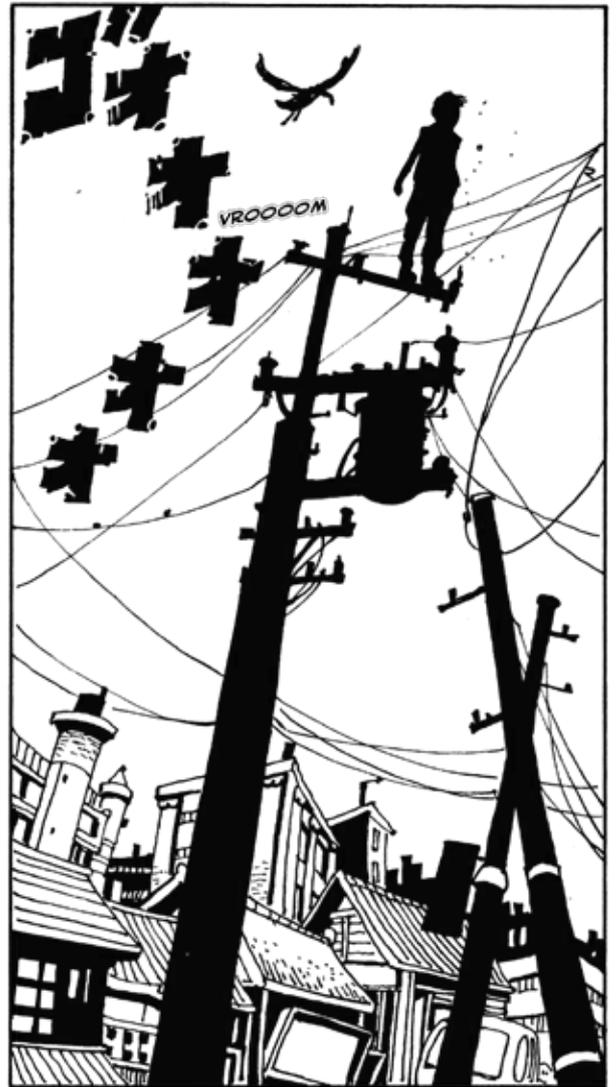
Fumetto  
d'Autore

Shiro e Kuro hanno grandi occhi spalancati sul mondo. Indossano abiti strambi, hanno corpi sottili e plastici. Shiro e Kuro sono due ragazzini orfani, soprannominati “i gatti” in virtù della loro agilità che liberano muovendosi in una città perversa e pericolosa, chiamata Treasure Town. Shiro (che in giapponese significa bianco) sa contare solo fino a dieci, spera in un futuro migliore ed è capace di inventare canzoni. Kuro (che in giapponese significa nero) conosce molte cose e sa quali sono le decisioni da prendere. Shiro è un po’ debole e ingenuo, forse semplicemente innocente. Kuro è strambo, violento, imprevedibile ma veglia su Shiro, perché altrimenti l’amico sarebbe perduto. Shiro e Kuro sono i protagonisti di *Tekkon Kinkreet*, un manga del 1993/94 di Taiyo Matsumoto oggi proposto dai tipi di

Jpop in una nuova e bellissima edizione Omnibus. Taiyo Matsumoto, classe 1967 è un disegnatore, autore di manga la cui popolarità è in continua crescita anche a livello internazionale come testimoniano anche i numerosi premi che gli sono stati assegnati (tra questi: con *Tekkon Kinkreet* ha vinto il premio Eisner come miglior pubblicazione internazionale e con *Sunny* il premio come miglior manga dell'anno ai 61esimi Shogakukan Manga Awards, il premio Gran Guinigi come miglior serie al 50° Lucca Comics & Games e il premio Micheluzzi 2017 al Napoli Comicon).

Ma Tayo Matsumoto è certamente un artista dotato, oltre che di grande talento anche di intensa sensibilità. Quando racconta del suo lavoro non dimentica di parlare della carta, del profumo, del tempo necessario perchè

questo asciughi, tempo che aiuta il pensiero e l'ascolto. Non dimentica nemmeno di raccontare delle difficoltà di portare sulla pagina elementi che toccano la sua autobiografia e della paura che talvolta lo coglie quando si trova ad affrontare importanti scelte narrative. In molte delle sue storie anima le ombre e le difficoltà dell'infanzia, racconta avventure di ragazzi, ragazze, di complessità e disagio ma anche di coraggio e grande energia. Il suo sguardo, la voce che riesce a dare al mondo dei ragazzini non è mai nostalgica, o artefatta: al contrario sembra attingere da qualcosa di estremamente vivo anche oggi dentro l'autore. Ciascuna delle sue opere, sia che si svolga all'interno di un'auto in disuso (come in *Sunny*) o in una città immaginaria e detonata (come in *Tekkon Kinkreet*) ha uno stile grafico unico, affascinante, incredibile, completamente aderente alla vicenda narrata e alle esigenze dell'avventura. Il sottotitolo di *Tekkon Kinkreet* è "soli contro tutti": questi "tutti" appaiono pagina dopo pagina, sfida dopo sfida, combattimento dopo combattimento: yakuza, criminali, uomini crudeli e tristi, fanatici religiosi.



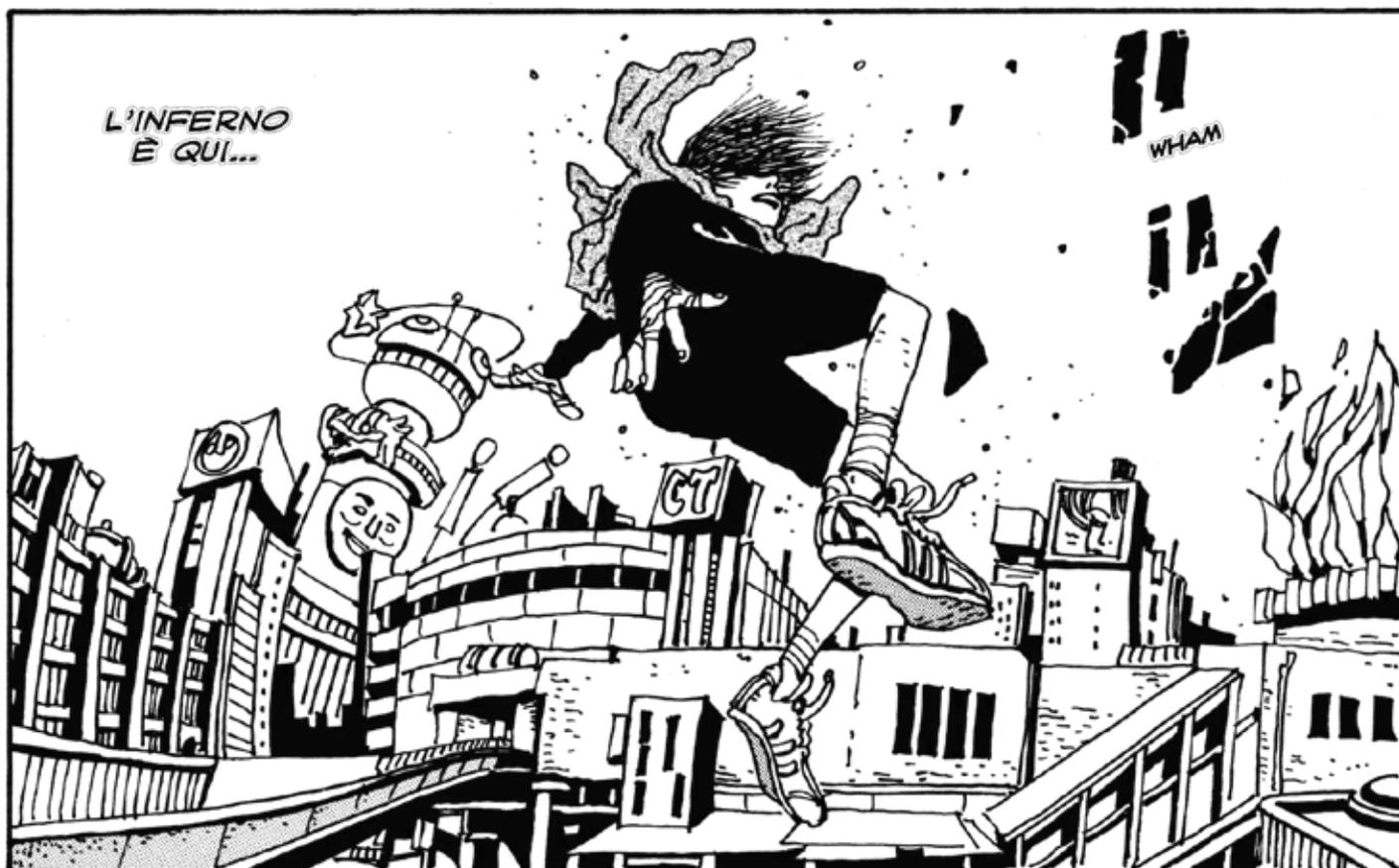
TEKKONKINKREET ALL IN ONE © 2007 Taiyo MATSUMOTO / SHOGAKUKAN



TEKKONKINKREET ALL IN ONE © 2007 Taiyo MATSUMOTO / SHOGAKUKAN



I due ragazzini resistono, cercano di difendere la loro parte di Treasure Town anche quando un potente yakuza decide di eliminarli per rimodellare la città a sua immagine e somiglianza. Nonostante le battaglie, i colpi, le ferite, la pelle sull'asfalto, nelle 624 pagine di *Tekkon Kinkreet* c'è un'alternanza molto equilibrata tra azione e silenzio, tra euforia e malinconia: e non si tratta solo di un espediente per raccontare una storia in maniera migliore, ma per condividere con i lettori una visione personale del mondo in cui si vive. Shiro e Kuro sono soli contro l'universo, attaccano e subiscono ma soprattutto lottano per rimanere fedeli alla propria indole cercando una forma, anche felina, di equilibrio.



TEKKONKINKREET ALL IN ONE © 2007 Taiyo MATSUMOTO / SHOGAKUKAN



## **Davide Reviati** ***Morti di sonno***

Coconino Press, 2009

**di Diego Culatti**

Quanto può essere vecchia un'opera affinché una recensione non sia inutile? "Se l'opera è bella, c'è sempre tempo per recensirla".

Ecco l'estrema sintesi del pezzo che segue: *Morti di Sonno* dovrà essere recensito in eterno.

Io arrivo già tardi, il libro è uscito nel 2009.

*Morti di Sonno* racconta dell'Italia degli anni '70. Di una parte ristretta, d'accordo, ma considerando il post-boom economico e industriale italiano, è comunque una parte significativa. Racconta del villaggio operaio ANIC di Ravenna, adiacente all'omonimo impianto petrolchimico ANIC - Azienda Nazionale Idrogenazione Combustibili. L'ANIC fu fondata nell'era fascista e ha costituito parte dello scheletro strutturale attorno

al quale, nella seconda metà degli anni '50, si modellò l'ENI - Ente Nazionale Idrocarburi. Semplificando: senza ANIC niente ENI. L'ENI, in pratica, è stato inventato da Enrico Mattei, che volle anche l'impianto di Ravenna, specializzato in fertilizzanti, urea e nitrato ammonico. Tanti acronimi e sigle che, spesso, erano solo scatole vuote dove far transitare i fiumi di soldi regimati dai bravi e onesti politici italiani del tempo: nel caso di ANIC, però, la scatola conteneva tonnellate di sostanze chimiche.

Enrico Mattei, morto forse assassinato, fu democristiano, dirigente, imprenditore e partigiano. Probabilmente si sentiva anche ispirato dagli illuminati industriali dell'800 e decise che gli operai dei suoi stabilimenti dovevano abitare insieme e vicini al posto di lavoro (così non si sarebbero mischiati con gli "altri"... e non avrebbero inquinato facendo i pendolari). Fece quindi costruire il villaggio ANIC, uno dei primi esempi di estesa urbanizzazione operaia in Italia. Non mostrava certo l'eleganza

del villaggio Leumann di Collegno (per esempio), però, come racconta Koper, il narratore di *MdS*: «...è stato lui a fondare lo stabilimento e subito dopo a costruire il villaggio ANIC, il nostro quartiere, per i suoi operai. E questo ci basta».

Lo stile Liberty non era necessario.

Koper è il narratore e uno dei principali interpreti di *MdS*. È un ragazzino quindi è quello il suo punto di vista: un ragazzino che vive in mezzo a orgogliosi operai, in un villaggio di periferia considerato la tana della feccia da quelli di Ravenna città. E il complesso di inferiorità rispetto a quelli di città, Koper lo manifesta anche. A chi? Ma a Teodorico il Grande, che “abita a due passi dal villaggio”. Koper gli confessa che i cittadini li odiano quelli del villaggio ANIC. Ma il re degli Ostrogoti ride: «Quelli sono gente senz'anima. Gente da nulla. Conoscono l'invidia, l'avidità e la doppiezza. Ma non sanno cos'è odiare». Gli risponde prima di raccontargli che affogare nel tentativo di esplorare un mare sconosciuto non è la cosa peggiore che può succedere.

Chi ha vissuto in provincia o, ancora meglio, nelle periferie conturbate di una città vorace, comprenderà molto bene il sentimento di Koper, costretto a mostrarsi più duro, aggressivo e teppista di quanto in realtà non sia. Per fortuna, però, c'è il calcio dove trasferire parte della sua foga, perché «Il calcio viene prima di tutto qui da noi». Koper, insieme ai fratelli Lo Cicero, Ermes, Rolfo, Iper, Scartigno, Lario lo smargiasso, Carletto, Loris, Cruyff (tornato Ivano, dopo l'incidente), e a tutti gli altri ragazzi ANIC, si sente libero solo quando gioca a pallone, giocato ogni volta che si può, all'infinito, anche di notte, «quando il buio viene giù piano e nasconde il pallone e anche la porta. Nasconde le nostre facce e le nostre ragioni».



Oltre al calcio, c'è molto altro nella vita di Koper, come c'è molto altro in *MdS* dove lo si vede crescere pian piano. Si può anche solo guardare *MdS*. A volte non è neanche necessario leggerlo. Si guarda quando giri la pagina e trovi un bambino, ingenuo come un bambino, che cavalca un cane giocoso che, dopo qualche vignetta, si trasforma nel cane a sei zampe dell'AGIP/ENI che lo incenerisce... Ecco, questa sì che è una perfetta sintesi alla Čechov! Perché il bambino, per la fabbrica mangia-operai, non può essere per sempre bambino, deve diventare adulto, anche in maniera violenta, traumatica, in modo che possa incominciare a masticarlo. E il trauma, Koper e tutti i suoi amici, lo vivono al loro primo allarme – incidente urlato dalle mamme e dagli altoparlanti: “un incendio con fuoriuscita di sostanze tossiche allo stabilimento”, gli diranno poi. «È il nostro battesimo», dice Koper.

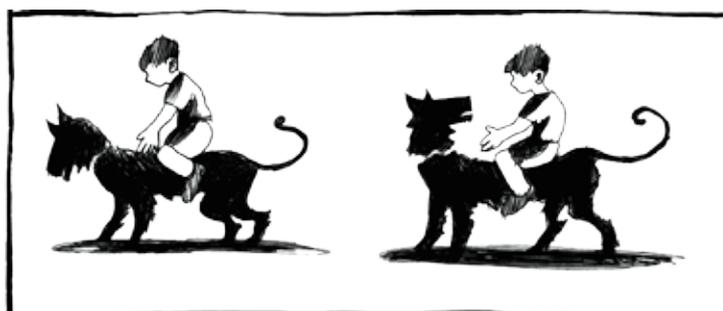


Si guarda quando arrivi alla fine del libro e trovi un cielo di rondini, metafora del desiderio di tornare bambini, quando si poteva pensare che la vita fosse solo un pallone da rincorrere.

Si guarda anche quando si arriva ad uno dei confini del villaggio ANIC, dove parte la campagna e poi, più in là, la città. E il confine è tracciato da un solco nella pianura, il canale Badarino, fogna a cielo aperto, scolo, fagocitatore di palloni, come l'albero mangia-aquiloni di Charlie Brown, prova di coraggio e chissà cos'altro.

A me sembra che dal canale Badarino emerga il mostro di Loch Ness. C'è un copertone che affiora dalle acque stagnanti del canale, e poi c'è qualcos'altro, non si capisce. Questa immagine mi ricorda tanto una di quelle famose foto-tarocco del mostro mesozoico scozzese.

Ed è in momenti come questi che capisci che hai in mano qualcosa di speciale. Quando le sinapsi di lettore partono in un vortice di scambi che ti portano in posti inaspettati: poi scendi dal treno, che rimane ad aspettarti, ti siedi per un po' e poi risali, per vedere quale sarà la prossima fermata.



PER LA PRIMA VOLTA LA  
FABBRICA ENTRÒ NELLE  
NOSTRE VITE.

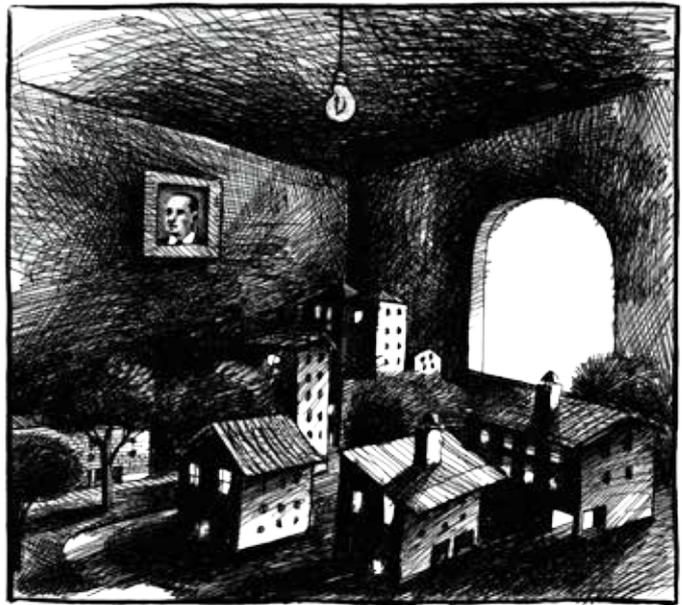


SENZA BUSSARE.

E il treno di *MdS* è capace di accompagnare il lettore ovunque, nel tempo e nello spazio. Avete presente Magritte?

In *MdS* c'è una stanza senza finestre, con una lampadina al soffitto, di quelle che ti lasciano gli elettricisti quando tirano i fili di un impianto nuovo, e un quadro con un ritratto sorridente di Enrico Mattei appeso alla parete. Gli occhi di Mattei sembrano guardare il lettore, ma anche verso il pavimento della stanza, dove non c'è quello che, normalmente, si trova in una stanza: sul pavimento c'è il villaggio ANIC e due ciclisti che escono dalla stanza attraverso un'enorme porta ad arco senza infissi.

Rispetto anche solo a 20 anni fa, oggi è più facile parlare di fumetti senza che qualcuno ti dica: "Ah, come Topolino e Tex!" Anche se *Tex: La Valle del Terrore* di Magnus è stata la prima opera che mi abbia mostrato la potenza del "realismo" in un fumetto, nonostante sia in bianco e nero, e il Topolino di Floyd Gottfredson ha una tale forza grafica e letteraria che molti famosi autori di graphic novels non raggiungeranno neanche in 100 vite.



Quella stanza, con Mattei, dio in terra, la lampadina-regolazione del giorno lavorativo e la porta ad arco che porta "fuori", in un fuori raggiungibile solo se lo vuoi, solo se hai la forza e il coraggio, è la rappresentazione del mondo di Koper, ma è anche una metafora della vita. Cospirazioni su Enrico Mattei a parte, quell'unica tavola con due sole grandi vignette, descrive la nostra società che, spesso, ti rende automa, mostra quanto potere può essere concentrato nelle mani di una sola persona, mostra del desiderio di andare oltre il



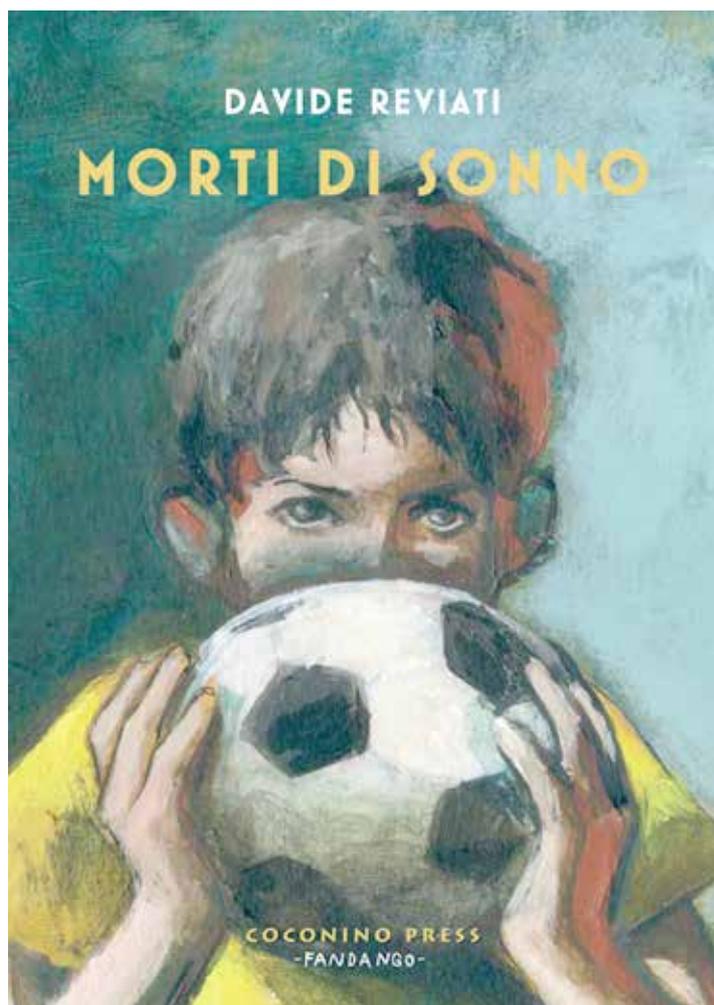
tuo tempo e il tuo essere bambino: ma solo se hai il coraggio per farlo e, come dice Teodorico, se muori facendolo non è il peggio che ti possa capitare.

Ma non c'è bisogno di aprire e leggere *MdS* per capire la straordinaria potenza di questa storia. Basta guardare la copertina.

Non è facile la copertina di *MdS*. Con un dipinto che starebbe bene in un'esposizione di espressionisti tedeschi, se non la osservi bene non capisci neanche che è solo un bambino con il suo pallone: un semplice ritratto di Koper (?) che contiene tutto il mondo di *MdS*. È, inoltre, il perfetto esempio di copertina in cui maledire tutte le parole sovraimpresse che, come brutti graffiti, deturpano la bellezza dell'affresco originale.

Vi ricordate quello che spiegava il Professore Imbianchini? Il fulcro del manifesto espressionista era quello di amplificare i sentimenti e i concetti che l'autore voleva esprimere, mostrandoli con forza anche esagerata. Forse perché ho sempre visto allestimenti di quel genere, il primissimo sentimento che ti infonde un quadro espressionista è di cupezza, che non è però necessariamente sinonimo di tristezza. Koper ti osserva con uno sguardo dall'imperturbabilità di una Monna Lisa e credi che sia triste solo perché il suo lato destro e parte del suo viso sono in ombra.

La Coconino Press è famosa anche per la qualità dei materiali e della stampa dei propri volumi, quindi si prova anche una piacevole sensazione tattile mentre si sfiora la superficie della copertina. Il colore dello sfondo del ritratto aiuta a intuire quello che sarà lo sfondo industriale della storia al suo interno: il cielo che diventa fumoso ricorda il prodotto delle ciminiere. Nel villaggio ANIC, però, i pericoli non provenivano da nuvole nere e polverose, come dalle fabbriche



metallurgiche: la morte lenta arrivava soprattutto da dispersioni invisibili.

Quindi il pericolo imminente su Koper potrebbe essere rappresentato dal lato più luminoso del ritratto e non quello più buio: perché non vedere nel lato chiaro, la certezza che dava lo stabilimento ANIC, con lo splendore dei suoi tubi d'acciaio che legava a sé per una vita intera, e nel lato scuro i varchi del villaggio per il mondo esterno tenebroso e incerto?

In effetti, però, è più probabile che la differenza di luce nel dipinto della copertina sia dovuta semplicemente al fatto che Koper è ritratto sotto ad un folto albero che ombreggia su di lui. Ma ogni cosa in un dipinto realizzato da un vero artista è pregno di simbolismo! Quindi, perché Koper è per metà in ombra?

Una volta che passi oltre a questi aspetti di costruzione, impostazione e simbolismo puoi, finalmente, concentrarti sullo sguardo di Koper.

Sono molto rare le copertine belle come quella di *MdS* e non è facile imbattersi in storie a fumetti belle come *MdS*, che lo diventano sempre di più, mano a mano che prosegui e ogni volta che la rileggi.

Il fumetto è un media strano: se non conosci un autore, spesso, acquisti un volume solo sulla base dell'aspetto grafico. Quindi dipende molto dai tuoi gusti estetici. Case editrici intere si fondano solo su storie disegnate in maniera appariscente o accademica o che seguono la moda del momento, costruite attorno a contenuti inutili, scontati. Mi è capitato di leggere storie belle e originali sulle riviste «Schizzo» (del Centro Fumetto Andrea Pazienza) o su «Ganesh» (Associazione dei Pari) supportate, però, da disegni meno raffinati: ci stava, erano riviste di esordienti. Segrelles, Caza, Bilal, Druillet, Kirby, Manara, ecc., nelle storie realizzate «a solo», sono sintomatici: le sfogli, e rimani a bocca aperta, poi una volta che inizi a leggere...

Ci sono anche esempi di storie fanta-

stiche disegnate in maniera schifosa (lo so, sembra esagerato e/o semplicistico, ma credetemi, è un termine che calza a pennello). Si trovano soprattutto nel mercato statunitense e giapponese e, soprattutto nel primo caso, la qualità dei disegni è anche dettata dalla velocità del percorso editoriale dei singoli albi. Una storia splendida che mi viene in mente, e che calza perfettamente, è il ciclo *Abitudini pericolose* che Garth Ennis ha scritto per Hellblazer: nonostante i disegni indifendibili, la storia è talmente bella che ne vorresti ancora e ancora. Oppure *Ali d'argento*, un manga scritto e disegnato da Tachihara Ayumi. Una storia ambientata nella seconda guerra mondiale, sull'orgoglio, generosità e amicizia: però non si riesce a distinguere un personaggio dall'altro.

*MdS* mi piace anche perché riesce a raccontare tanto senza essere didascalico: avete presente le storie pallose di Martin Mystere o di Blake & Mortimer?

Se la Storia la disegna un artista, non c'è bisogno di molte parole. Ecco perché *MdS* è un grandioso esempio di letteratura disegnata.



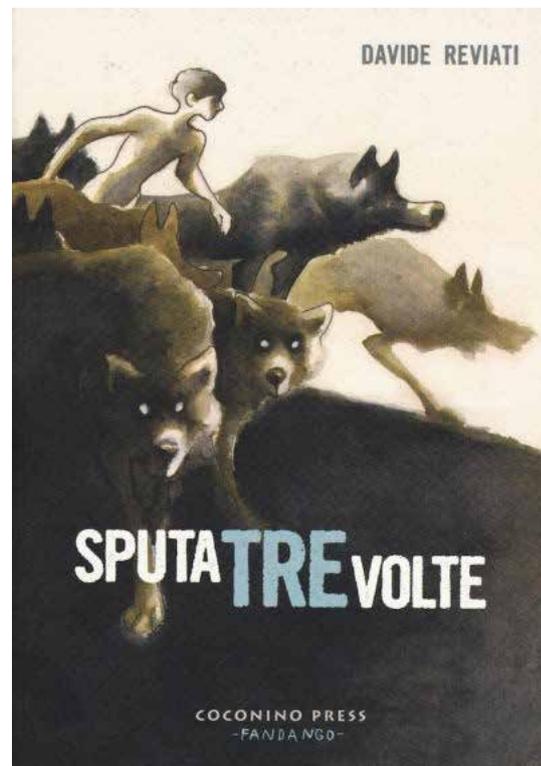
**FUOR/ASSE** Segnala  
Fumetto d'Autore

Daide Reviati

# *Sputa tre volte*

Coconino Press, 2016

IL COMUNE CI HA PROVATO,  
GLI HA ASSEGNATO UN  
APPARTAMENTO IN CITTÀ, MA  
NON C'E' STATO VERSO: QUELLI  
NON SONO FATTI PER STARE  
NELLE CASE COME NOI.



# Luca Vanzella e Giopota *Un anno senza te*

Bao Publishing, 2017

di **Annalaura Benincasa**



*Un anno senza te* di Luca Vanzella (sceneggiatura) e Giopota (ai disegni) è una Graphic Novel della Bao Publishing (maggio, 2017), che racconta la fine di un amore o, se vogliamo, l'essenza di una passione.

La fine di una storia d'amore comporta sempre momenti difficili, specialmente per l'imponente bagaglio di ricordi vissuti e condivisi; specialmente se il palcoscenico di questa storia d'amore si è mano a mano formato nella città in cui si vive, in uno spazio urbano quotidianamente vissuto e che incornicia le nostre esistenze.

Strade, ponti e perfino folate di vento possono costituire un muro contro il

quale scontrarsi; elementi che improvvisamente diventano dolorosa memoria di quanto è già stato e che difficilmente tornerà a essere.

Rialzarsi e raccogliere i cocci del proprio cuore frantumato fa parte di quel delicato processo che siamo obbligati a compiere per riprendere in mano la nostra vita, al termine di una relazione nella quale abbiamo posto fiducia, impegno e speranza.

*Un anno senza te* racconta del cammino che deve percorrere il protagonista Antonio, studente di Archeologia presso l'Università di Bologna, per affrontare la fine della sua relazione con Tancredi, dj, che in maniera impetuosa porta

scompiglio nella sua vita ordinata e tranquilla, di appassionato di storia e di storie.

La delicata sceneggiatura di Luca Vanzella regala a Giopota una storia intima da illustrare.

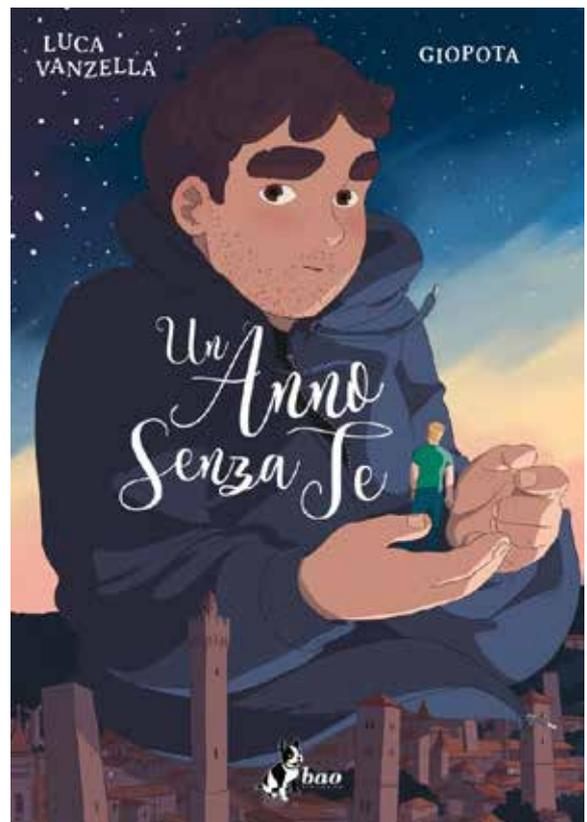
A fare da sfondo, una Bologna quasi trasfigurata, in cui Antonio, nell'arco dei mesi, rivive momenti della sua storia con Tancredi, imparando a conoscere se stesso e lavorando sul suo modo di vivere la relazione con l'altro.

Il duo si impossessa di Bologna, manipolando la sua architettura come, per esempio, il Santuario di San Luca, che viene trasformato in un faro. I due piegano alla propria volontà perfino gli eventi atmosferici: nevicano conigli e i ricordi sopraggiungono sotto forma di raffiche di vento.

Esemplare è il momento in cui, nelle prime pagine, assistiamo proprio alla conclusione della loro storia d'amore, ai primi istanti di dolore di Antonio che, guidato dalla proiezione di Tancredi, ripensa al loro primo incontro e alla prima localizzazione nello spazio urbano della loro relazione: i due si trovano infatti su un ponte ferroviario, che diventa il loro principale testimone.

Antonio disperato si chiede: «Questo è tutto quello che mi resta? Tutti i paesaggi che non vedremo insieme? Tutte le stagioni cui non arriveremo?». Tancredi non c'è più ma Bologna resta, silenziosa compagna di studi e di vita.

La città, Bologna, si piega anche alla volontà degli autori. Ma è la realtà stessa della graphic novel ad apparire alterata. Momenti della vita quotidiana sono di fatto contraddistinti da situazioni paradossali o ipnotiche: una situazione normale come la lotteria di capodanno, che però ha la finzione di indicare gli eventi dell'anno a venire; le note musicali sono ricordi conservati negli armadi; i dirigibili sono comuni mezzi di



trasporto; esistono negozi in cui è possibile acquistare nuvole da regalare; una malattia non precisata fa smaterializzare il padre del protagonista.

Vanzella e Giopota confezionano piccoli gioielli narrativi e, per ogni nuovo mese, aggiungono un ulteriore tassello alla storia di Antonio e dei suoi amici. Questi ultimi diventano di fatto personaggi attivi nella fase della sua ripresa: Anita, Zeno e Tobia si alternano, negli stessi capitoli, cercando di smuovere, consigliare e distrarre il loro amico, fornendoci altre finestre sul bizzarro mondo ricreato.

Il disegno di Giopota soddisfa pienamente il compito di illustrare una narrazione vivida, e lo fa usando il colore in maniera piena e accesa, sapendo declinare, in base alle stagioni, la quantità di luce e di bianco.

Riuscirà Antonio ad allentare la sensazione di abbandono? Riuscirà a volersi bene e a dimenticare Tancredi?

Non vi resta che leggere *Un anno senza te* per scoprirlo.



# Il rovescio e il diritto !!

a cura di  
**Sara Calderoni**

© Katarzyna Olter

*Il Rovescio e il Diritto* è il titolo di un'opera di Albert Camus, una raccolta di saggi giovanili in cui l'autore ci racconta quel mondo di «povertà e luce» che ha illuminato il suo pensiero e la sua rivolta, un mondo che lo ha salvato «dai due opposti pericoli che minacciano ogni artista, il risentimento e la soddisfazione».

Perché, per una rubrica, la scelta di un nome che è anche un titolo? Perché la letteratura, in quel suo assediare con continui interrogativi la vita, in quell'incessante percorrere la distanza fra i contrari, ci mostra il rovescio e il diritto del nostro essere. La letteratura è l'esperienza che come lettori, autori, critici, possiamo vivere soltanto rovesciando ogni nostra certezza. *Il rovescio e il diritto* diventa così una rubrica in cui fare critica letteraria significa accettare, nel confronto con ogni autore, lo scontro di due personalità diverse, ma con identici diritti: un'avventura in cui lo scambio con l'altro da sé consente a ciò che siamo, come afferma Gombrowicz, di «acquistare peso e vita».

**Sara Calderoni**

## Bisogna vedere quel che non si è visto di Sara Calderoni

*Bisogna vedere quel che non si è visto, vedere di nuovo quel che si è già visto, vedere in primavera quel che si è visto in estate, vedere di giorno quel che si è visto di notte, con il sole dove la prima volta pioveva, vedere le messi verdi, il frutto maturo, la pietra che ha cambiato posto, l'ombra che non c'era. Bisogna ritornare sui passi già dati, per ripeterli, e per tracciarvi a fianco nuovi cammini. Bisogna ricominciare il viaggio. Sempre. (J. Saramago)*

## Lettura del romanzo di Emiliano Gucci *Voi due senza di me*



© Marcus Henry

Viaggiare è anche un modo di intendere la vita, ci ricorda Saramago<sup>1</sup>, è un esplorare per comprendere se stessi mentre si procede fra mete programmate e casualità, fra ciò che si accoglie e ciò che si lascia indietro, perdendosi e continuamente ritrovandosi. Ma per capire fino in fondo, *per vedere quel che non si è visto*, bisogna fermarsi o ritornare?

Seguo i passi di Marta e Michele, protagonisti del romanzo di Emiliano Gucci, *Voi due senza di me* (Feltrinelli, 2017), li seguo mentre camminano per le strade di Firenze – Piazza Santa Trinita, Borgo Santi Apostoli, Piazza del Carmine, Borgo San Frediano, Piazza della Repubblica, il Ponte Vecchio, Palazzo Strozzi – che ad ogni crocevia cambiano volto, nella città di sempre, a tratti «straniera» fra i capolavori dell'arte che vanno loro incontro con storie nuove, e mi rammento delle parole di Saramago: *Bisogna ritornare sui passi già dati, per ripeterli, e per tracciarvi a fianco nuovi*

*cammini. Bisogna ricominciare il viaggio. Sempre.* Ma se Marta e Michele ritornano sui propri passi: cosa significa per loro questo ritorno? Sono in grado di tracciare a fianco di ciò che è stato nuovi cammini?

Emiliano Gucci, in una nuova riuscita prova narrativa: una storia di straniamento, dolore e solitudine, fra i ricordi di un passato che torna angoscioso a tormentare, a smuovere i confini; ma ancora una volta, come ricorderà il lettore di *Nel vento* (Feltrinelli, 2013) e *L'Umanità* (Elliot, 2010) – per citare solo gli ultimi romanzi –, una storia di ricostruzione, di uscita dall'insignificanza del vivere e apertura alla bellezza di una verità nuova.

Michele vive da solo in città; Marta ha scelto la vicina campagna dove ha una vita serena e una storia sana, ogni mattina prende il treno per andare a lavorare in centro: è commessa in un negozio

<sup>1</sup> José Saramago, *Viaggio in Portogallo*, traduzione di Rita Desti, Milano, Bompiani, 1996. Ed. orig. J. Saramago, *Viagem a Portugal*, Alfragide, Editorial Caminho, 1981.

di abbigliamento. Non si sono mai incontrati da quando si sono lasciati, neanche per caso, e ora Michele è di nuovo lì, dopo dieci anni: la segue, vuole chiarire, ricordarle il loro amore, e parlare di «lui», «il centro di tutto». Marta sfugge, prende tempo, rifiuta di tornare indietro a quella «tragedia». Sembrano sul punto di ritrovarsi, ma di nuovo si allontanano. Le loro parole si riconcorrono, si ripetono come rime di versi riletti al contrario, quando dieci anni dopo sarà lei a cercarlo. Lui l'aveva aspettata a lungo, ma ora ha una nuova famiglia, e la forza della «paternità»: è ciò che gli serve per affrontarla, guardarla negli occhi.

Il tempo del romanzo ruota attorno a una *negazione*, ripartito fra due identiche istanze temporali – i dieci anni che separano gli incontri l'uno dall'altro, entrambi svolti in un'unica giornata –, è un tempo che segna una ragione di continua contraddizione, finché il negativo non si rende manifesto, finché cioè i protagonisti non accettano di guardare il mondo anche da un *fuori*, osservandolo non per ciò che potrebbe essere o ciascuno vorrebbe che fosse, ma per ciò che il mondo *non è*. Soltanto quando si fanno entrambi carico di questa negazione, qualcosa si libera e il negativo liberato può diventare promessa di una felicità nuova. Ma cosa vuol dire per Marta e Michele farsi carico della negazione?, in questa loro storia raccontata da un io narrante che rappresenta a un tempo la fine e il principio di tutto?

Per Marta e Michele non si tratta più soltanto di accettare la morte della loro creatura, «l'angelo» che ora li osserva da un luogo ultraterreno, che di loro sorride e insieme prova pietà, l'angelo al quale possono ormai rivolgersi soltanto con l'immaginazione, in preghiera, in una richiesta di perdono: lui «anima



smisurata che sorveglia e attende la resurrezione».

Il loro bambino era affogato in un fiume, dieci venti anni prima, durante una breve assenza del padre, in una giornata che prometteva pace soprattutto per lei, ancora in crisi, «stravolta» dalla maternità; da quel giorno non ci fu più appiglio, perché un sospetto prese forma in Michele e «attecchì per osmosi». Fu allora che l'affetto di un intero quartiere mutò «in diffidenza, sdegno, paura e indignazione. [...] Le case stesse ne uscirono trasformate: si ispessirono i muri, si serrarono le finestre, ringhiere e inferiate cacciarono fuori i denti e si aguzzarono i comignoli, i tetti allungarono gli spioventi. Tutto fece ostruzione e guerra a Marta, isolandola ben prima che un qualcosa di argomentato potesse essere detto, provato».

Eppure, Marta e Michele, da quel giorno, loro malgrado, hanno condotto ciascuno la propria vita, prima che l'altro irrompesse con la propria richiesta; ciascuno aveva già fatto a proprio modo i conti con quella tragedia. Ecco che allora accettare la negazione diventa qualcosa di più.

Ciò che Emiliano Gucci intende ricostruire è la possibilità, per Marta e Michele, di non rendere esclusiva la propria narrazione, di non escluderne cioè l'altro sottraendogli quella autonomia di significati che gli è propria, anticipandolo nel senso di ciò che si vuole reale, riducendolo alla propria rappresentazione.

Il romanzo non a caso si apre con una negazione – «Mi sognò vivo, luminoso, soltanto un po' cresciuto rispetto a quel remoto giorno vigliacco. Eravamo noi due soli in un mondo verde di prati, senza fiumi, probabilmente senza laghi e senza oceani, senza acqua» – che verrà risolta soltanto nelle ultime pagine, nello svolgersi compiuto di una complementarità di significati, infine inclusi. Se infatti in apertura il fuoco è su Michele, sul suo senso di colpa, sulla propria incapacità di agire che il sogno gli restituisce – «Continuavo a chiamarlo con fare quieto, senza alzare la voce, mentre lui si sforzava di agguantarmi [...], ma il suo corpo era paralizzato e



© Ylenia Viola

dalle sue labbra non usciva suono» –, in chiusura è spostato su Marta, sul suo raccontarsi mediato da una nuova consapevolezza di sé, *ridimensionata* proprio dalla narrazione di Michele: quella narrazione *altra* che si innesca a partire dalla necessità di lui di elaborare l'accaduto in modo più responsabile – è questo a spingerlo verso Marta –, narrazione che accoglie il rifiuto di lei e autonomamente si ricrea. È tutto questo che Marta deve infine riuscire a includere.

La scelta di una struttura del romanzo come ripetizione di operazioni binarie simmetriche ci pare volta allo sviluppo di questo significato, e saranno soprattutto le due giornate in cui si verificano gli incontri – con i movimenti dei protagonisti alternativamente identici, fra interni-rifugio e libero camminare che espone alla solitudine, all'angoscia fino all'elaborazione di un'intima risoluzione – a tradurre e a modulare la complementarità dei significati. La prima giornata è tinteggiata d'azzurro, un azzurro che irrompe, surreale, che elettrizza e tutto accende fino a rendere gli altri colori «non più credibili»: è destabilizzante, come lo è Michele che pone Marta al centro della sua personale «rilettura», derubandola di «certezze che le erano state cucite addosso per poi essere calata in una nuova realtà – come il protagonista di un romanzo che ritrova, di colpo, la dimensione più gradita all'autore»: è tutto un procedere senza logica, un «non riuscire a stare dentro il flusso per un tempo coerente». Poi invece, il bianco, che pulisce, cancella, riordina, fa morire e ancora rinascere. È con il bianco, dove non si riconoscono i confini e tutto è arrotondato, che Marta si identifica, è in quel solitario nulla che si riflettono le desolanti domande che rivolge a se stessa: «Dove vado, adesso? Cosa faccio, cosa mi racconto per arrivare a sera, a domani?».

Gucci anticipa qui uno scenario di morte: il ritorno di entrambi al ricordo vivo di quel giorno, in un racconto dei fatti dispiegato simultaneamente, ma in due spazi differenti, e in presenza di due diversi interlocutori: un cliente del nuovo negozio di Michele, come Michele appassionato di biciclette, un uomo qualunque, senza progetti, senza famiglia; una barbona che vive ai margini, una povera donna che come Marta ha avuto dei figli, e anche a lei sono morti. E ora è lì, alla deriva. Una doppia narrazione che si espande fino a lasciare immaginare al lettore, investendo l'interlocutore di una proiezione, ciò che ciascuno avrebbe potuto essere o ancora potrebbe diventare, se quell'ostinazione di loro insieme, di un possibile dialogo, non li avesse alternativamente sorretti; se quell'*incontro* non riuscisse a salvare in loro insieme presente e passato.

Emiliano Gucci rilancia per l'intero romanzo, attraverso una figuralità rafforzata dai parallelismi e una ripresa continua delle immagini – in uno stile misurato, dai dialoghi ficcanti (con qualche solo rallentamento della narrazione nella prima parte che non ci appare sempre necessario) –, l'accadere di un *riconoscimento*: un riconoscersi autentico dell'io nella *relazione*, possibile soltanto attraverso la predisposizione a un decentramento da sé. Attraverso la prospettiva dell'altro. Nel finale, ciò che conta non è dunque più la storia d'amore, ma l'essere nella relazione in senso più ampio: nel valore di una coappartenenza. Marta infatti non può sapere come andrà a finire fra lei e Michele, ma si fa carico dell'essere dell'altro, lo implica nella sua diversità; può ammettere di sé una «visione» non «accresciuta» dopo l'incontro, piuttosto accetta di sé un *depotenziamento* – «Una dimensione più umana, complicata eppure circoscritta,

con la sua importanza ma anche la sua deperibilità, la sua terreneità. E questo le appare come la più grande conquista che la battaglia di oggi le ha lasciato in dote» – che ne sposta e amplia lo sguardo.

Ci ricorda Leibniz: «il posto dell'altro è il vero punto di vista»<sup>2</sup>: quell'uscire da sé che riconduce alla scoperta, al segno

mutato; un accogliere l'irriducibilità dell'altro che consente di avanzare verso l'inedito. Ed è proprio questo che l'immagine finale ci restituisce: Marta posa «una mano aperta sul vetro, le dita distese, a salutare tutto quel mondo che resta fuori di lei, ma le appartiene». Perché finalmente ora è *tutto suo*, è *tutto vero*.



©Corinne Héraud - Gallery Courcelles Art Contemporain

---

<sup>2</sup> Cfr. anche le riflessioni di Giovanni Scarafile: *La tutela dell'altro*, in *Interdisciplinarietà ed etica della comunicazione*, Lulu Press, 2014.

# Prigioni, camere, cinematografi e altri strani viaggi da fermo di Antonio Celano

C'è almeno una strada che si fa sovrappensiero,  
alle processioni si va sovrappensiero,  
tutte le ossessioni sovrappensiero  
(Blu Vertigo, *Sovrappensiero*)

Ma l'animale che mi porto dentro  
non mi fa vivere felice mai  
si prende tutto, anche il caffè,  
mi rende schiavo delle mie passioni  
(Franco Battiato, *L'animale*)



© Goran Petković

In un passo dell'autobiografico *Il frutto del fuoco* (Adelphi, 1982)<sup>1</sup> Elias Canetti racconta del suo casuale incontro, in un caffè del quartiere viennese di Hacking, con un gruppo di gente di malaffare, dal linguaggio rozzo e violento. Tra questi, spicca un certo Poldi, alto e minaccioso, che una sera lo segue, col malcelato tentativo di estorcergli informazioni sulle ville della strada che Elias frequenta. Per distoglierlo, Canetti gli indica, invece, la casa dove abita un paralitico di nome Marek. Quest'ultimo, pur assomigliando molto, nei tratti del viso, a Poldi, non può assolutamente muoversi e gira le pagine dei libri che legge con un colpo di lingua. Poldi è dapprima incredulo (lui così forte potrebbe mai assomigliare a uno «sciancato», sia pure così intelligente?), poi, sempre più sconvolto dalle

parole di Elias finisce singolarmente per bloccarsi sui propri piedi, dimenticando di camminare e, solo alla fine, trovando la forza di tornarsene indietro, senza portare a termine il proprio compito. Tempo dopo, Canetti, viene a sapere che la banda di Poldi è stata catturata e, immaginando quell'uomo, così fisicamente energico, assaggiare nuovamente le restrizioni di una cella angusta, improvvisamente gli si rivela il perché della bizzarra reazione di blocco del ladro durante quella sera.

Ecco, dunque, il luogo, il crocevia di temi dove Canetti ci pone con il suo peculiare stile da talpa, sempre capace di intersecare e annodare gallerie e strade provenienti da direzioni apparentemente lontane ed eterogenee. Tensioni, equilibri o cortocircuiti tra il muoversi e

<sup>1</sup> Ed. orig: Elias Canetti, *Die Fackel Im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Munchen-Wien, Carl Hanser Verlag, 1980.

lo stare fermi in un luogo, tra liberazione e costrizione, fino al paradosso del viaggio da fermo o quello del riuscire a spostarsi, pur in una condizione di prigionia.

Un crocevia dove ritroviamo alcuni personaggi letterari, tra i quali, ad esempio, il Cavaliere protagonista del breve racconto di De Amicis *Cinematografo cerebrale* (pubblicato la prima volta, insieme ad altri racconti, su «L'Illustrazione Italiana» tra il 1906 e il 1907), che un giorno si ritrova – fin là sempre preso dall'ufficio, dalla casa, dagli amici – inusualmente solo con se stesso, sprofondato in una poltrona davanti al camino di casa. Onde far trascorrere prima le ore, prende una decisione curiosamente contraria al Porthos, moschettiere tutto azione, ricordato dal filosofo Brice Parain nel film *Vivre sa vie* (J.-L. Godard, 1962), il quale, fuggendo, si sorprende a pensare per la prima volta e, facendolo, si arresta, trovando la morte.

Risolvendosi a non voler pensare a nulla, il Cavaliere scopre, invece, che la mente può essere una casa usata da idee e visioni nomadi. Essa appare «aperta da ogni parte, senza battenti e senza imposte, come un edificio non finito, dove entra chi vuole»<sup>2</sup>. Inizia così un inarrestabile flusso di coscienza che, di associazione in associazione, porta il protagonista a un forte stato di spaesamento e di angoscia. E, nonostante l'uomo cerchi di far mente locale, tentando di volgere o guidare quei pensieri da qualche parte, finisce per ritrovarsi prima nella soffitta delle cianfrusaglie del pensiero, poi nella cantina delle pulsioni primarie, della trasgressione, della collera e della disonestà.

È questo il De Amicis più tardo, forse letterariamente meno efficace di *Amore e ginnastica* (Treves, 1892) o di *Il giardino della follia* (Belforte, 1982)<sup>3</sup>. E, tuttavia, è pure il più amaro e sulfureo: quello, per dirla con Biagio Prezioso (nella sua introduzione a *Cinematografo cerebrale*, Salerno Editrice, 1995), che porta il Franti di *Cuore* a farsi, da elemento deviante della società, momento perturbatore dell'io. Del resto De Amicis ha, in questa ultima fase della sua vita, già consumato la sua crisi con le idee socialiste, il rapporto tormentato con la moglie e il suicidio del figlio Furio. Uno snodo storico da dove, oltre ogni dissolto positivismo, De Amicis realizza, finalmente e col dovuto sarcasmo, che la mente «è un meccanismo da nulla, che può incepparsi all'improvviso»<sup>4</sup> e in qualsiasi momento della vita.

Prima di De Amicis e patendo una più forte costrizione, anche il savoiaro Xavier de Maistre aveva tentato, sul piano creativo, la via di una liberazione attraverso un «viaggio da fermo» che, al di là delle sue ragioni originarie, chiunque potrebbe facilmente sperimentare. Infatti, nel 1790, durante il carnevale di Torino, Xavier, a causa di un diverbio, si era battuto in vittorioso duello d'onore con l'ufficiale Patono de Meyran. Fu quindi, per questo, arrestato e condannato per legge a quarantadue giorni di cattività da scontare nella Cittadella di Torino. Seguirono giorni oziosi, grigi e destinati al rimpianto della libertà perduta. E, nondimeno, furono proprio i disagi seguiti a quella esperienza di spaesamento a creare l'esigenza di un nuovo *impaesamento*, cioè la possibilità di un felice ritorno a casa, sia pure letterario. Ritorno che si realizza, «avventurosa-

2 Cfr. Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, Roma, Salerno Editrice, 1995, p.29.

3 L'articolo *Nel giardino della follia*, scritto a seguito di una visita presso l'allora ospedale psichiatrico femminile di Torino, fu pubblicato, prima di uscire in volume, sulla «Rivista D'Italia», 15 dicembre 1899.

4 Biagio Prezioso, *Introduzione*, in E. De Amicis, *Op.cit.*, p. 14. Il curatore sintetizza un passo tratto da E. De Amicis, *Nel giardino della follia*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Pisa, ETS, 1990, pp. 66-68.

mente», tra influenze rousseauiane e digressioni di ascendenza sterniana, tra briose *flânerie*, meditazioni sul tempo, e pigri, quanto pericolosi, spostamenti «a cavallo» del proprio seggiolone (del quale scosta da terra, per avanzare, alternativamente le zampe a destra e a sinistra, con effetti di buffa instabilità).

Fratello del più noto Joseph de Maistre, Xavier fu scrittore in definitiva episodico, ma sempre umanamente e moralmente partecipato, «pieno di grazia, delicato e commovente» (così Sainte-Beuve, nel 1839, sulla «Revue des deux mondes»). Perdigiorno indolente e svagato, intellettualmente vivace, ma pure capace di affrontare ascensioni in mongolfiera, campagne militari e poi lunghi e faticosi viaggi, Xavier sempre apparve un carattere curiosamente polarizzato.

Condizione che, insieme agli aspetti contenutistici propri della sua opera, non manca di permeare e di illuminare, ancora oggi, la sua produzione, come pure ha fatto notare Carmelo Geraci (curatore di *Viaggio intorno alla mia camera* e di *Spedizione notturna intorno alla mia camera*, Moretti & Vitali, 1999)<sup>5</sup>.

Del resto, de Maistre stesso si persuase di questa sua inclinazione caratteriale se, dopo i primi convenevoli, scrive del suo *Viaggio*: «Esso farà piena luce sulla natura umana; è il prisma con cui si potrà analizzare e scomporre le facoltà dell'uomo» sebbene, in realtà, il prisma altro non risulterà essere che il dispositivo rivelatore della natura del savoiardo. E il congegno atto a far funzionare l'intera struttura del libro, che, non a caso, si dipana dal ricordo di una banale scottatura delle dita frutto di



©Philippe Bourgoïn

una paraprassia, di una distrazione generata da un sovrappensiero.

Atto sintomatico che presto rivela la sua origine platonica, essendo composto l'uomo «di un'anima e di una bestia [...] assolutamente distinti, ma talmente compenetrati l'uno nell'altro, oppure uno sull'altro, che l'anima deve aver proprio una certa superiorità sulla bestia per essere in grado di distinguere l'uno dall'altro»<sup>7</sup>. Un'idea di bestia, dunque, forse non così sovrapponibile a quella di corpo inteso come pura vegetatività. Perché la bestia (*l'altra*, come la chiama, platonicamente, Xavier) rivendica una sua volontà, una sensibilità e un gusto autonomi. Ne deriva che «la grande arte di un uomo di genio è di sapere bene educare la propria bestia a tal punto che questa possa andarsene da sola, mentre l'anima, libera da quella penosa intimità, si eleva fino al cielo»<sup>8</sup>.

5 Ed.orig: Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* e di *Expédition nocturne autour de ma chambre*, Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1876.

6 Xavier de Maistre, *Viaggio intorno alla mia camera*, traduzione, introduzione e note di Gennaro Auletta, Catania, Edizioni Paoline, 1961, p. 27.

7 Ivi, p. 28.

8 Ivi, p. 29.

Oppure, quando così ben allenata, trovandosi la bestia in stato di cattività, possa ogni giorno volare a riaprire la porta di casa ritrovando i libri, i quadri, le esperienze là vissute, e raramente percorrendo una linea retta nel muoversi, ad esempio, dalla tavola al letto, abbracciando il cane o parlando con il proprio maggiordomo.

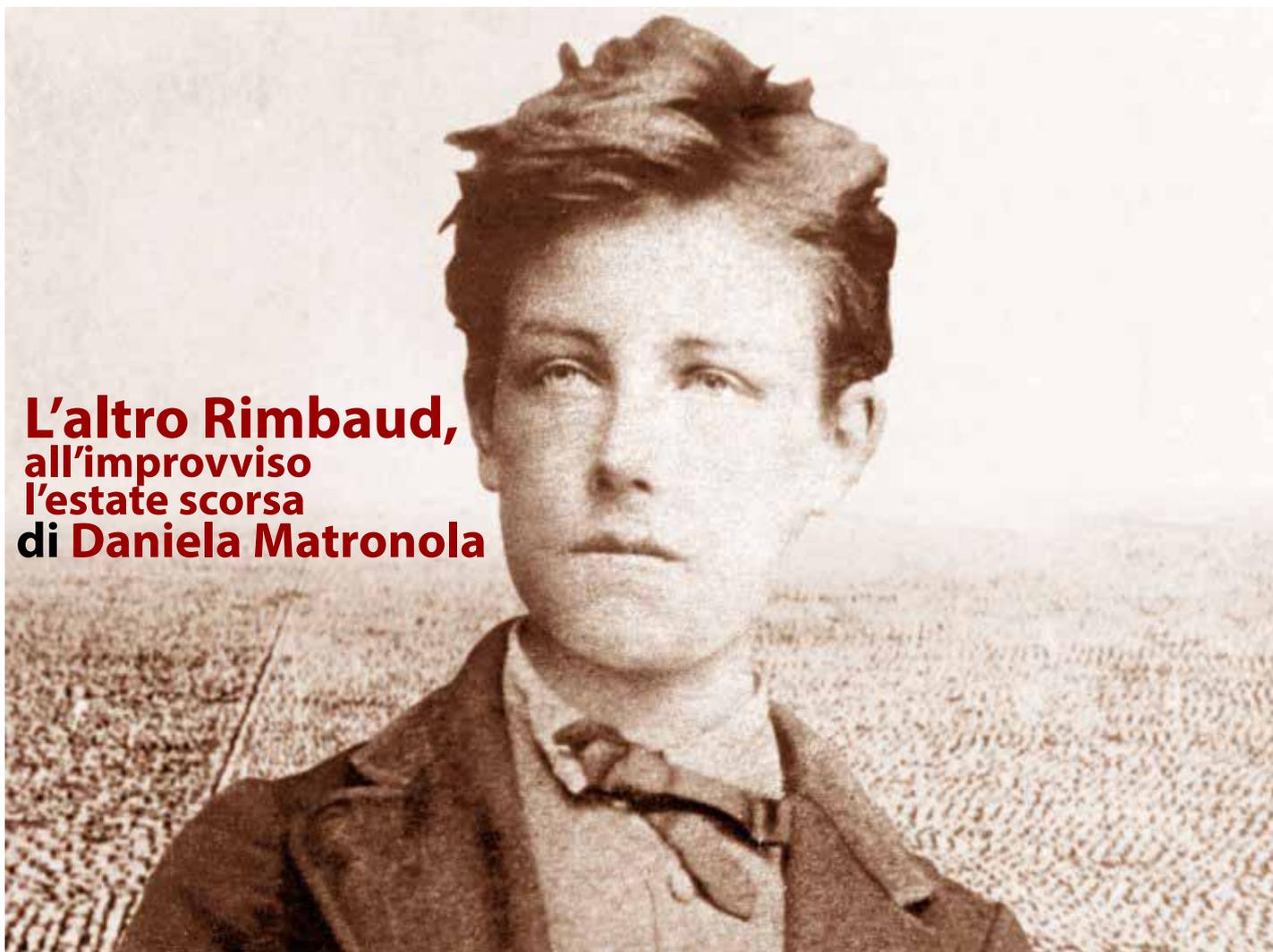
Ecco, allora, che nel suo commiato, alla sua scarcerazione, Xavier potrà farsi beffe di chi pretende restituirgli la libertà, pur rammaricandosi di dover ripren-

dere le catene della quotidianità, degli affari, della convenienza, del dovere. E tuttavia, de Maistre coglie, nel rimpianto delle sue «gioie» di prigioniero, la consolazione di una «forza segreta» che lo trascina dicendogli che ha «bisogno di aria e di cielo, e che la solitudine somiglia alla morte»<sup>9</sup>. Che è quel sentirsi «duplice» che Xavier risolverà solo molti anni dopo, tornando da una nuova spedizione intorno alla sua camera una notte lunga una guerra e un'epoca.



©Corinne Héraud - Gallery Courcelles Art Contemporain

<sup>9</sup> Ivi, pp. 133-134.



**L'altro Rimbaud,  
all'improvviso  
l'estate scorsa  
di Daniela Matronola**

L'incontro con l'altro Rimbaud è avvenuto all'improvviso l'estate scorsa in un borgo rurale appoggiato sulle sponde di un fiume robusto, e dominato da un grande edificio industriale: la prima cartiera del basso Lazio, ora dismessa, realizzata su progetto dei fratelli Montgolfier, i creatori del pallone aerostatico chiamato dopo loro mongolfiera.

Sul pianoro all'ombra dei grandi alberi, Fabrizio Ottaviani, traduttore e curatore della edizione italiana (Melville, 2016) di *Rimbaud in Java. The Lost Voyages* di Jamie James (Didier Millet, Csi, 2011), ci ha presentato questa inedita "vita di Rimbaud" che doveva essere un romanzo e invece è un saggio: Jamie James, l'autore del grandioso fallimento, giornalista texano vissuto a New York per vent'anni, nel '99, esausto della frenesia

inarrestabile di un luogo così sfacciatamente occidentale, si è deciso alla fuga, e si è stabilito in Indonesia, a Bali, dove scrive i suoi libri ed è socio col compagno nella proprietà di alcuni ristoranti.

Rimbaud ha incrociato la vita di Jamie James fornendogli un modello: abbandonare l'Occidente e rifugiarsi in Oriente. Prima ancora aveva incrociato anche la vita di Fabrizio Ottaviani, che lo aveva conosciuto nella propria città d'origine, Sora, scolaro alle Medie, grazie alla docente di Francese, oramai nella sua memoria sovrapposta all'immagine della madre del poeta veggente, donna severa sempre vestita di nero che parlava di sé chiamandosi "la vedova Rimbaud". Erano i tempi in cui ancora a scuola si imparavano le poesie a memoria e Ottaviani pre-adolescente conosceva e

si ripeteva i versi di Rimbaud che ancora ricorda quasi senza incertezze.

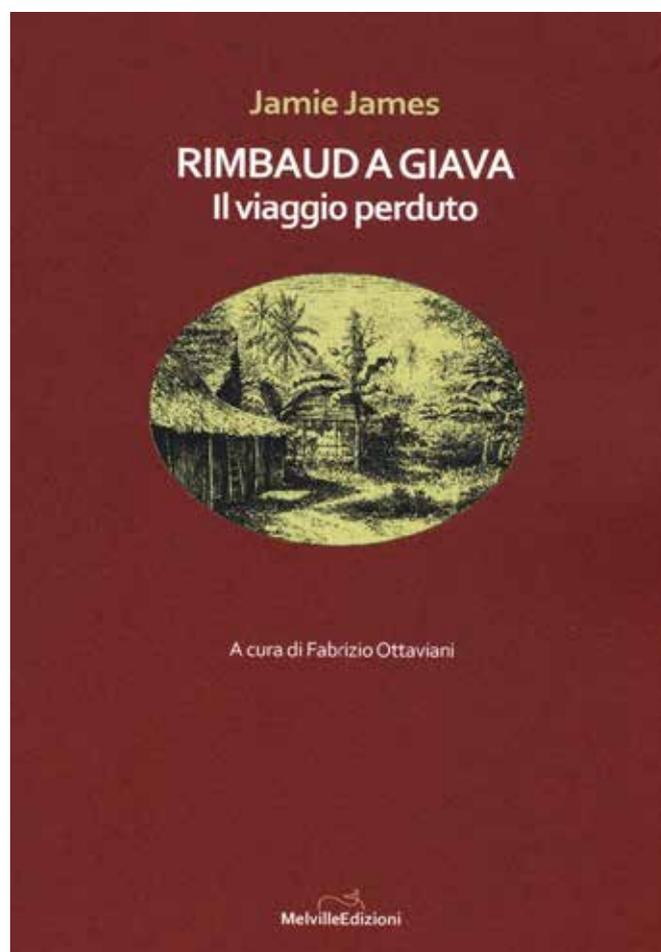
Fabrizio Ottaviani, allievo di Tullio De Mauro, e docente a sua volta, declama i versi di Rimbaud in modo semplice, quasi infantile, da scolaro, mentre è decisamente uno *scholar*, adesso: uno studioso, un ermeneuta, un filologo.

Si avverte subito che questo semplice atto di ripetere *Le Bateau Ivre* a memoria ancora oggi lo fa tornare indietro ad allora. Ma oggi, in più, c'è una vera e propria dedizione a Rimbaud che lo ha portato stavolta sulle tracce di questa biografia ricostruita con grande cura da Jamie James, il quale tallona da cronista la seconda parte, enigmatica, della vita di Arthur Rimbaud. La sua vita adulta.

Non più dunque il giovinetto inquietante che lancia, col suo verbo magico, le radici classiche, come il proprio cuore, oltre l'ostacolo della tradizione, e proietta immagini, mistifica mondi, elabora alchimie del linguaggio che permettano a lui, e con lui a noi, di accedere a una magia trasformativa in ambito linguistico come poetico; ma un Rimbaud adulto, sebbene giovanissimo. Del resto l'arco di tempo coperto dalla sua inquietta esistenza è stato leopordianamente breve: trentasette anni.

Jamie James ci parla non del poeta che nel 1872 aveva incantato Parigi e il mondo, non di *Une saison en enfer* del poema in prosa *Mauvais Sang*, ma del Rimbaud che nel 1876 chiude con la poesia e va in Olanda, a Hardevijk: un luogo terrificante, descritto con pittoresca ipocrisia dal francese Henri Havard, ma universalmente noto come la "fogna d'Europa". Rimbaud vi si reca perché intende arruolarsi nell'esercito coloniale olandese. È curioso e in fondo paradossale seguirlo in questa che non è la sua prima fuga. L'adolescente Arthur è spesso fuggito da casa, dalla provinciale

Charleville, per esplorare il mondo, facendo piccoli cabotaggi in fondo, però lanciandosi lontano dalle gonne della madre. La sua grande stagione poetica tra i sedici e i diciannove anni è stata anche all'insegna di allontanamenti che poi lo hanno sempre visto riportato a casa dalle autorità. È di quegli anni la nota, controversa relazione con Paul Verlaine, poeta più anziano di lui. È altrettanto controversa la definizione di transfuga impenitente che di Arthur Rimbaud è stata data nel tempo, nel disperato tentativo di cancellare la sua omosessualità per cercare caparbiamente di riportarlo a una più mite e inoffensiva eterosessualità. Fa parte, questa sua normalizzazione, proprio del periodo ricostruito in questo splendido libro da Jamie James. Vi si ricostruisce anche l'orientalismo come atteggiamento occidentale, colonialistico e non solo, fatto di usi e abitudini di viaggio, di



comportamenti in cui era chiaro il disprezzo per gli orientali. E questo dettava anche una serie di costumi sessuali che includevano la pederastia.

Negli anni africani (dopo la rocambolesca parentesi giavanese) incrociamo l'altro Rimbaud nella cui persona si riflette un intero fenomeno di radicale cambiamento che riguarda l'Occidente tutto. Cominciamo da Giava, dove stavamo già approdando.

È presto detto. Rimbaud tenta l'avventura militare: con un viaggio tortuosissimo, arriva a Giava a fine luglio e ne fugge disertando nella notte tra il 14 e il 15 agosto (è il 1876). Si dice sia stata la sua prima vera avventura adulta: io dico che è l'ultimo suo azzardo da adolescente. Dopo di che emergerà un diverso Arthur Rimbaud. Sempre vorace, e insaziabile. Ma pratico, e tecnologico. E anche spietato, crudele.

Ecco la grande svolta. Che porta Rimbaud in Africa. Non da fuggitivo. Ma da affarista. Da mercante scaltro. Sempre

con un legame con Charleville, dimostrato da una ingente richiesta di testi, specie manuali tecnici, e la traduzione che suo padre, militare, aveva fatto del Corano in francese. Il cosiddetto furioso angelo in esilio, come il mondo, reso più piccolo e rapidamente navigabile dall'apertura nel 1869 del Canale di Suez, si libera dell'adolescente che si era consegnato tutto alla poesia e diventa un curioso del mondo, e questo lo farebbe ancora simile al poeta ebbro; ma oramai no, è un avventuriero di stampo darwiniano, un pragmatico sopravvivente. Forte e sintetica la metafora di grande impatto che Jamie James trova in proposito: la Tour Eiffel inaugurata nel 1889 a Parigi supera in altezza la piramide di Giza e viene innalzata non da schiavi ma da operai. Rimbaud smette ogni fede visionaria o slancio. Si dà alla modernità e sceglie l'Abissinia come geografia dell'altra sua netta e breve figura. Non era stato forse lui a proclamare: «Bisogna essere assolutamente moderni»?





© André Maynet

---

**REDAZIONE DIFFUSA** è uno spazio virtuale dedicato a una nuova concezione di approfondimento culturale, che vede nella naturale evoluzione del concetto di cultura, non più e non solo la tutela e la conservazione della memoria storica, ma anche la produzione di eventi ed attività culturali in grado di veicolare un'immagine nuova del nostro Paese, attraverso un'attenzione e uno sviluppo dell'interazione rivolte anche all'estero.

**Caterina Arcangelo**

---



## MAGNIFICHE PRESENZE

© Caterina Salvi Westbrooke

### **INTERVISTA di Erika Nicchiosini a Sandra Rigali e Caterina Salvi Westbrooke**

FuoriAsse continua a seguire “Magnifiche Presenze”, il progetto artistico-letterario e scientifico che unisce Casa Pascoli e il Vittoriale degli Italiani, ideato e coordinato da Franca Severini studiosa d’arte, editore, critico letterario e giornalista. Il coordinamento scientifico del progetto è invece affidato alla Prof.ssa Daniela Marcheschi, studiosa, docente e critico di Letteratura italiana e Antropologia delle arti, di fama internazionale.

Nel precedente numero sono stati intervistati il Presidente del Vittoriale Giordano Bruno Guerri e la Prof.ssa Daniela Marcheschi. In questo numero si dà invece risalto alla sezione artistica. “Magnifiche Presenze” comprende infatti due mostre e due cataloghi. La mostra fotografica, di Caterina Salvi Westbrooke, e la mostra di dipinti, di Sandra Rigali, sono visibili contemporaneamente sia a Barga, nella casa di Giovanni Pascoli, sia a Gardone Riviera, nelle sale del Vittoriale.

Il volume fotografico *Magnifiche Presenze - Fotografie* di Caterina Salvi Westbrooke (ZonaFranca Editrice) contiene un’introduzione del Presidente del Vittoriale degli Italiani, Giordano Bruno Guerri, e un saggio critico di Daniela Marcheschi. Mentre, il volume *Magnifiche Presenze - Opere di Sandra Rigali* (Regione Toscana per ZonaFranca Editrice) include un’introduzione di Beba Marsano, storica dell’arte e giornalista del «Corriere della Sera».

Il prossimo numero di «FuoriAsse» conterrà l’intervista conclusiva dei primi atti realizzativi di “Magnifiche Presenze” a Franca Severini.



**EN - Pascoli e d'Annunzio: due linguaggi poetici interpretati attraverso due differenti linguaggi artistici, pittura e fotografia. Quale messaggio si intende lasciare al visitatore di Magnifiche Presenze?**

**SR** - «Due linguaggi poetici ma anche due vite agli antipodi» come dice Daniela Marcheschi, presidente del Comitato Scientifico di “Magnifiche Presenze”. Il progetto “Magnifiche Presenze”, ideato con Franca Severini e curata da Zona Franca editrice, ha come particolarità innovativa il binomio tra ricerca artistica e ricerca scientifica, quest’ultima curata da Daniela Marcheschi che con Luísa Marino Antunes e Geoffrey Brock compongono il Comitato Scientifico.

“Magnifiche Presenze” è il progetto che unisce la Casa Museo Giovanni Pascoli di Castelveccchio Pascoli e il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera mettendo allo specchio le vite dei due autori. Il sottotitolo che abbiamo dato alla mostra è “gli archivi e le case parlano, l’arte è la loro voce”, proprio perché attraverso il nostro lavoro artistico, fotografico e pittorico, intendiamo esprimere quanto



©Sandra Rigali

ancora i luoghi dove vissero i due poeti siano una fonte inesauribile di ricerca. Al Vittoriale e a Casa Pascoli abbiamo avuto la possibilità di accedere agli archivi, di visionare i carteggi, quindi di raccontare le loro storie dopo una lunga e attenta cernita di materiale quali lettere, documenti e fotografie d’epoca. È stato un vero privilegio, un’emozione continua immergersi in quell’epoca e per questo dobbiamo ringraziare il gruppo di lavoro di Casa Pascoli e del Vittoriale degli Italiani ed i rispettivi presidenti, Alessandro Adami e Giordano Bruno Guerri, che, con entusiasmo e partecipazione, hanno sostenuto “Magnifiche Presenze”.

**CSW** - Attraverso l’indagine pittorica di Sandra Rigali, fatta di stratificazioni di colori, inserimenti di documenti e brani poetici sulla tela e attraverso la narrazione fotografica di Caterina Salvi Westbrooke, in cui la tecnica del bianco e nero esalta l’essenza della storia, si ritrovano le storie personali dei due poeti, gli aneddoti, le loro opere e la cronaca della loro epoca, compresi gli avvenimenti

tutt'uno con i loro studi, i loro laboratori sono «un luogo appartato e solitario dove fare certi miei poveri lavori e ribevermi certe mie povere lagrime in pace... Dov'è la bellezza e la bontà, il cuore dell'artista non ha altro da desiderare» (G.Pascoli). Il messaggio che desideriamo trasmettere è di avvicinare, attraverso l'arte, alla lettura delle loro opere, oggi più che mai fondamentali per la nostra cultura, e alla visita delle rispettive case museo, luoghi inimitabili di bellezza, scrigni preziosi, dove c'è ancora molto da scoprire. L'obiettivo che ci sta a cuore è quello di avvicinare e attualizzare queste grandi eredità per portarle nel futuro attraverso la conoscenza artistica e letteraria dei luoghi dove scelsero di vivere.

**EN - Affinità e differenze tra due personaggi che hanno influenzato la storia della letteratura e l'immaginario collettivo, partendo, ovviamente, da temi e basi differenti: il superuomo che trasforma la sua vita in spettacolo (d'Annunzio), il mite che nella tranquillità domestica trova realizzazione. Spesso accomunati**



©Sandra Rigali

nelle opere qui esposte, protagonisti di vite singolari quanto eccezionali, i due poeti sembrano qui dialogare attraverso immagini, lettere, parallelismi espressi attraverso tecniche pittoriche e stili differenti (collage, pop art, figurativismo). Quale reinterpretazione e quale eredità di intenti si intende trasmettere attraverso la mostra al Vittoriale?

**SR -** La mia ricerca pittorica intende attualizzare l'immensa eredità culturale di Pascoli e d'Annunzio attraverso un itinerario di tele che, come nella *augmented reality* o realtà aumentata, sono racchiuse molteplici informazioni partendo naturalmente dal gesto artistico. Nelle tele di formato 30x30, assimilabili anche a moderni profili social, a "scatti pittorici", è possibile seguire un percorso di ricerca legato alla letteratura e alla storia dell'arte che, insieme, esprimono interi capitoli della cultura del Novecento, qui centellinati a piccole dosi. Ho cercato così di rendere attuale il dialogo con i grandi del passato con una nuova tecnica di narrativa pittorica di gioioso impatto estetico che immerge





©Sandra Rigali

lo spettatore in un'esperienza viva, vivace e stimolante.

Tutto ciò è stato preceduto da un grande lavoro di studio delle immagini edite ed inedite sull'argomento, ho cercato scritti che potessero essere emblematici e rivelatori del rapporto tra i due poeti, e ho anche dialogato con le nuove sequenze fotografiche di Caterina Salvi Westbrooke aggiungendo i miei segni. Inoltre, la rilettura delle poesie si è rivelata indispensabile per definire il carattere della mostra nel suo complesso: i frammenti delle poesie inserite nelle tele creano un legame indissolubile con i poeti, le loro parole e la loro eternità.

Infine, ho creato un altro livello di significato puramente artistico e di comunicazione attingendo alla conoscenza che ho di arte, pubblicità e *mass media*, creando con questi dipinti, serie di immagini che potessero essere accattivanti per un pubblico formato anche dai Millennials o Generazione Y i cui punti di riferimento comunicativi sono contenuti nei tablet o negli smartphone e nei social. Le tele risultano così nuove icone da "cliccare", profili social da conoscere e a cui chiedere amicizia, come

sul tabellone dalla virtualità con cui siamo ormai abituati a giocare, e che possano così attirare l'attenzione del pubblico, indurre a recuperare o approfondire la lettura della poesia e rileggere la nostra grande letteratura.

**EN** - Nell'oggetto di cucina, nel dettaglio del collarino per il cane, nel ricamo, nell'ambiente agreste e verdeggiante dei dintorni, nell'esposizione fotografica dell'abitazione quieta di Pascoli ritroviamo l'uomo e il letterato che il fotografo coglie ed esprime attraverso la sua quieta quotidianità; nelle credenze colme di vasellame così come le stanze sono colme di oggetti di pregio, busti nike alate, biancheria e oggetti da toeletta, maschere funerarie e omaggi alla donna e alla femminilità, troviamo l'uomo che ha fatto di se stesso epopea, erede e capostipite di nuovi linguaggi eroico-letterali.



© Caterina Salvi Westbrooke

Come si racconta l'uomo attraverso la fotografia? Ha essa, qui, una funzione di ripescaggio e narrazione?

**CSW** - La fotografia è il mio linguaggio, un bellissimo e anche complesso strumento di comunicazione e di espressione artistica, ogni inquadratura esprime una parte per il tutto, un pensiero di un attimo, l'idea di un dettaglio che dialoga con l'assoluto. In questa mostra fotografica che compone "Magnifiche Presenze" insieme con la mostra dei dipinti di Sandra Rigali, ho raccontato l'essere "umano" del poeta, dei due poeti Pascoli e d'Annunzio, immaginandomi una quotidianità, sentendo la magia di quel "fuoco" che ancora aleggia nelle stanze, in quelle stanze che sono state fonte di ispirazione, di nutrimento artistico e storico per i due grandi della nostra cultura. Il mio racconto fotografico è il risultato di un *gap* temporale e di genere. Ed è forse questo *gap* che mi ha

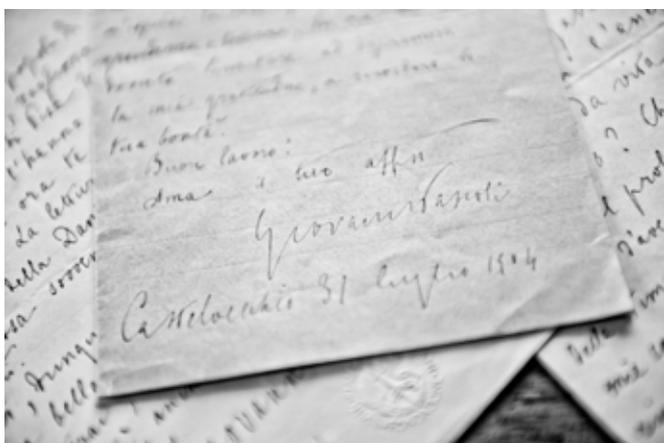


© Caterina Salvi Westbrooke



dato la possibilità di elaborare un racconto più umano, meno da “superuomo” e attuale.

Dallo scatto, alla post produzione, alla stampa e fino alla scelta del supporto di stampa c'è un pensiero e uno studio; nel dettaglio, trattandosi di spazi e di oggetti, volevo che fossero loro a parlare, mi sono fatta guidare dalla luce disponibile e ho lasciato tacere quello rimaneva nel buio per poi portarlo fuori in fase di post produzione. La tecnica di post produzione che ho sviluppato per l'elaborazione delle immagini in bianco e nero di “Magnifiche Presenze” gioca molto sui contrasti e sui micro contrasti, arrivando ad un risultato che a volte ricorda l'*etching* o le trame di un tessuto o di un cesello in oreficeria. Il bianco e nero fotografico ci restituisce in modo molto potente l'illusione di una realtà parallela. Ho scelto di non usare cavalletti o luci per "sentire" di più gli ambienti e la mia macchina fotografica, anche se da un punto di vista tecnico, ciò risulta fisicamente molto pesante.



© Caterina Salvi Westbrooke

## **Atlante con figure**



© Yale Stone

## **INTERVISTA a Roberto Michilli di Caterina Arcangelo**

*Atlante con figure* di Roberto Michilli (Galaad Edizioni, 2016) è un libro sui luoghi dell'infanzia. Si tratta di luoghi in cui si cerca «il segno primo dell'esistenza». Michilli racconta di personaggi emblematici che, in qualche modo, hanno segnato la sua infanzia e che, tuttora, sono determinanti per lo scrittore di oggi.

Non meno rilevante è il rimando agli Anni '50 - '60. Anni in cui Michilli conduce il lettore anche attraverso la descrizione dettagliata di oggetti ormai in disuso. Rappresentativa è la particolare connotazione geografica. Ci si trova infatti proiettati in un piccolo borgo dell'Italia centrale, in Abruzzo per la precisione.

*Atlante con figure* comprende una costellazione di personaggi e di eventi che in qualche modo hanno contribuito alla sua formazione. Ricostruire il proprio passato affondando nella memoria come Lei ha fatto non è di certo il più semplice dei giochi. Ce ne vuole parlare?

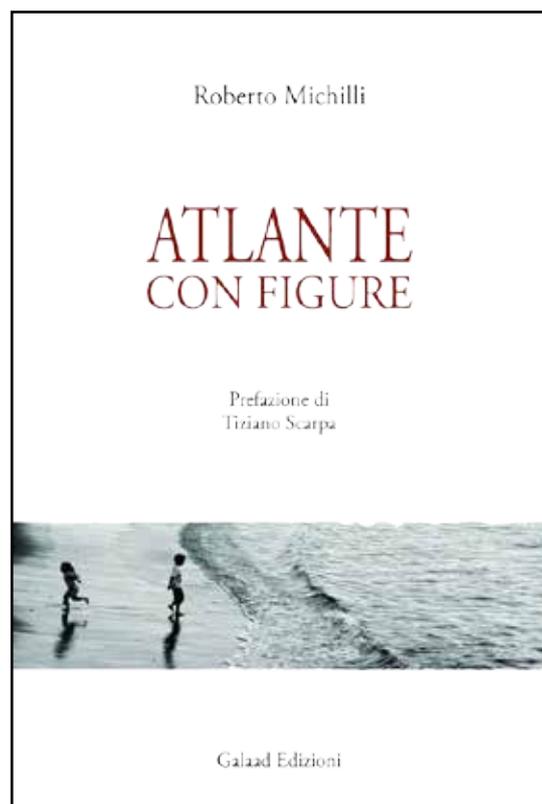
Devo premettere che il libro non nasce da una deliberata, organica ricerca, ma dalla raccolta di annotazioni accumulate lungo un arco di vent'anni e relative allo spontaneo affiorare alla memoria, in momenti di particolare sensibilità e predisposizione d'animo, di persone, situazioni, cose, avvenimenti dell'infanzia e dell'adolescenza portatori ciascuno di un'emozione che a distanza di tanto tempo si rivelava ancora viva e vitale. Non c'era quindi nessuna "intenzione" da parte mia, se non forse quella, inconscia, di salvare un mondo perduto che vive ancora dentro di me e con me sarebbe altrimenti sparito. Ciò non toglie che sia stato quasi sempre necessario un forte investimento emotivo per affrontare questi ricordi e mantenere la lucidità necessaria a raccontarli senza retorica e sentimentalismi tenendo nello stesso tempo a bada la commozione che spesso mi suscitavano. È stato solo quando mi è venuta l'idea di provare a montarle in un ordine latamente cronologico, che mi sono accorto di come nel loro insieme queste note potevano forse costituire un'autobiografia di scorcio e magari anche il ritratto di un luogo, di un'epoca e di una generazione.

Le figure più significative del suo *Atlante* sono personaggi dell'infanzia; si tratta di persone con competenze specifiche come l'imbianchino, il falegname, il medico o anche il prete. Viene da chiedere se queste figure sono tuttora in qualche modo presenti, se ancora oggi

anche in minima parte influenzano le sue scelte?

Mi è rimasto il rispetto per tutti quelli che sono capaci di costruire qualcosa con le proprie mani e, più in generale, per quanti amano fare bene il proprio lavoro. Per me anche la scrittura è una forma di artigianato, e in quello che faccio mi impegno sempre al meglio delle mie possibilità. Ho raccontato nel libro la gioia provata da mio padre nel rimirare per qualche istante le belle scarpe appena finite. Mi piacerebbe poterla sperimentare anch'io, un giorno, rispecchiandomi in una cosa bella nata da me.

Nel libro viene dato risalto a particolari luoghi. È oltretutto facile immaginare, dalla sola lettura di alcuni passaggi del testo, che il libro è ambientato in un piccolo borgo dell'Italia centrale. Quanto è determinante il luogo in cui lei è vissuto e vive?



Ho lasciato a ventidue anni il mio paese e per molto tempo non ci sono più tornato. Questo distacco fisico e mentale credo abbia favorito il cristallizzarsi dei ricordi più lontani, che si sono come congelati, conservandosi intatti, non inquinati da altri di epoche successive, mantenendo così integra la carica di emozione che si portavano dietro.

Quando poi ho ricominciato a frequentarlo, alcuni anni fa, mi accadeva di sovrapporre a quanto vedevano i miei occhi il paese della memoria, e quindi i luoghi com'erano un tempo e non come li vedevo, e alle persone reali e quasi sempre sconosciute che incontravo sostituito le perdute presenze amiche di giorni lontani. Il fenomeno, per quanto attenuato, si presenta ancora oggi, ed è una sensazione straniante ma dolce, quella che provo tornandoci, una malinconia sottile certo legata allo scorrere

del tempo e al declinare mio e della mia generazione. Non idealizzo il paese come dimensione del vivere, già al momento di lasciarlo ero consapevole di come, accanto agli aspetti positivi quali la protezione, la solidarietà, l'accettazione e l'amicizia, ne comportasse molti negativi: chiusura mentale, tristezza, strettoie, condizionamenti, differenze, vivamente sentite per quanto dissimulate. Sono certo che se fossi rimasto lì non avrei mai cominciato a scrivere. Non rimpiango *les neiges d'antan*, quindi, ma non posso e non voglio nemmeno dimenticare che sono state loro a farmi come sono.

*Atlante con figure* è un testo in cui si tratta del passaggio di un'epoca. Mentre da un lato osserviamo la formazione del bambino dall'altro assistiamo alla crescita della nazione. L'Italia che ne deriva



© Antonio E. Ojeda

è soprattutto quella dei piccoli centri o borghi, con i suoi punti di riferimento principali. Si scorge la bottega, l'officina, ma anche la Chiesa con il parroco. Si intuisce, inoltre, un particolare entusiasmo per tutto ciò che sembra nuovo, incluse le parole dei ritornelli o degli slogan, ma anche le nuove marche di sigarette o i nomi dei prodotti di consumo – saponi per la pulizia della casa o saponette per il corpo. Infine, in *Questioni di bilancio*, il prete dona cento lire a ogni bambino che riesce a piazzare in poche ore il settimanale diocesano «L'Araldo abruzzese». Tutti questi racconti non solo sono in grado di trasmettere un senso di comunità, forse oggi difficile da recuperare persino nei piccoli centri, ma rammentano anche come nel corso del tempo non solo è cambiato il nostro potere di acquisto ma anche il gusto degli italiani. Potere d'acquisto e gusto di una nazione, quanto sono collegate le due cose?

Un pessimista potrebbe dire che il benessere ci ha peggiorati, in quanto alle migliorate condizioni materiali dell'esistenza non si è affiancata una equivalente crescita interiore delle persone. Ma non si tratta di un fenomeno recente. I segni prodromici di questa tendenza si avvertivano in realtà già allora. Lo stesso pessimista di prima potrebbe supporre che sia connaturata alla maggior parte degli esseri umani. L'avvento della televisione è emblematico a questo riguardo. Nei primi tempi si andava a guardarla in casa dei pochi fortunati che già possedevano l'apparecchio, e ci si riuniva lì davanti quasi fosse un nuovo focolare. Ma chi veniva ospitato invidiava, anche, e non vedeva l'ora di comprarselo, il televisore, e quando in pochi anni in molti lo ebbero, anche a

costo di tante cambiali firmate, andò a finire che ognuno se lo guardava da solo a casa propria, e quello fu l'inizio della disgregazione di una comunità fino allora coesa, fenomeno che si manifestò con sempre maggiore evidenza col rapido lievitare delle ore di trasmissione. Da allora si è verificato un innegabile aumento generalizzato del potere d'acquisto, e anche un cambiamento dei gusti, certo, ma in questo caso non mi sentirei di affermare che si possa parlare di miglioramento. Anzi. Quella che si può constatare, invece, è la progressiva e irreparabile perdita di legami importanti, anche nei piccoli centri, come giustamente fa notare lei.



© Marc Steinhausen



## *Le lunghe notti*

© Sabrina Biancuzzi

### **INTERVISTA a Domenico Trischitta di Caterina Arcangelo**

Domenico Trischitta, drammaturgo e giornalista, è autore della raccolta di racconti *Le lunghe notti* (Avagliano Editore, 2016). Un libro sul senso della vita e sui più svariati risvolti del destino umano. Un viaggio nella notte più oscura o tra le più infelici esistenze; nei luoghi più insoliti e sventurati che la vita può presentare.

Il libro è diviso in due parti intitolate *Le lunghe giornate* e *Le lunghe notti*, ognuna di esse racchiude tre particolari sezioni: Destini, Casualità, Morte. Ci vuole raccontare come è giunto alla costruzione finale del testo? E qual è il senso del percorso che lei delinea per tappe salienti «Destini, Casualità, Morte»? Se è immediato capire l'importanza

della morte, risulta invece quasi un ossimoro l'accostamento di destino e casualità. Potrebbe chiarire questo aspetto?

Mi interessava costruire un trattato narrativo sulla precarietà esistenziale che interessa tutti gli esseri umani, dai ricchi ai poveri. I gesti quotidiani ci

confortano ma allo stesso tempo ci costringono dentro una gabbia sociale che vorremmo varcare. Ecco, i miei personaggi vanno fuori di testa, imprimono una svolta che cambierà per sempre il corso della loro vita, in un solo giorno, in una sola notte. Senza perdere mai di vista il rapporto paritario che deve esserci tra scrittore, personaggi e lettore. Una raccolta di racconti che aspira a farsi leggere come un romanzo, pur rimanendo un affresco di ritratti, e nelle cui sezioni si trova la chiave di lettura che accomuna tutti, chi rimane e chi muore, appunto come in un ossimoro di rimandi casuali che investono un intero destino, quello dei singoli e quello collettivo. Come nel caso del camionista, della prostituta e della pornostar.

Questo libro è anche un percorso di sguardi e di luoghi. Si parte dalla Sicilia, ma poi si attraversa la Calabria per ritrovarsi al Nord perfino all'estero. Si tratta di indagare luoghi ma anche personaggi diversi tra loro. Ciò che ne deriva sono ritratti di persone tutte in qualche modo segnate dal male o che, comunque, come lei meglio descrive in alcuni punti del libro, rappresentano «il disfacimento del paese». Raffigurano questi personaggi il male di vivere contemporaneo?

Sono partito osservando me stesso, nel precipizio di una decisione che avrebbe cambiato per sempre la mia condizione di scrittore. Questa raccolta nacque come una sfida dopo fecondi anni di inattività, il pensiero creativo di cui parlava P.V. Tondelli, una pausa forzata provocata da continui e frustranti rifiuti editoriali. Era il mio male di vivere contemporaneo che partiva con questo camionista che attraversa l'Italia come ne *Il sorpasso* di Risi o come ne *La lunga*



*strada di sabbia* di Pasolini. Ma era il viaggio catartico della mia infanzia, l'incipit primordiale in un'Italia malata che si avvicinava stancamente al disfacimento epocale del secolo scorso, con una variegata carrellata umana allo sbando: le stazioni ferroviarie, i treni, i centri storici delle grandi città, le carceri sono le propaggini tentacolari dove è visibile e misurabile la "febbre" del post consumismo occidentale, come nell'ingannevole socialità dei centri commerciali.

Per seguire il suo percorso dovremmo forse veramente affidarci al famoso scrittore Céline, immaginando di compiere un viaggio per ogni storia che racconta, per la variabilità della lingua e per la diversa dinamicità dei luoghi? Che cosa in fondo accomuna tutti i suoi personaggi?

Céline è il nume tutelare di questa raccolta, nel senso che il *Viaggio al termine della notte* è la lettura che mi ha cambiato la vita e mi ha spinto a scrivere questo libro. All'inizio volevo narrare le giornate e le notti decisive dei personaggi più disparati, poi mentre proseguivo mi sono reso conto che mettevo in gioco me stesso, la mia stessa precarietà, ed era proprio quella che accomunava tutte le altre vite descritte, colte in un frangente temporale decisivo, pericolosamente fatale.

Il suo è un libro di racconti. Un'operazione non del tutto semplice, soprattutto se si considera che verso il racconto permane una sorta di ostilità e sia da parte delle case editrici sia da parte del lettore medio, che tende a privilegiare una certa narrativa di genere e di letteratura *mainstream*. Lei ringrazia Giuseppe Pontiggia e lo descrive come «ultimo esponente di una stirpe nobile che non disdegnava di scoprire e incoraggiare talenti». D'altro canto anche Pontiggia, lontano dai giochi di potere, si interessa alla sua scrittura – che trova forte e originale –, definendo lei

uno «scrittore autentico». Quanto sarebbe utile avere al giorno d'oggi personaggi come Pontiggia e quanto è più difficile oggi fare letteratura? Ci può inoltre dire qualcosa di più della sua amicizia con Giuseppe Pontiggia?

Il panorama editoriale italiano è malato. Non esistono più i critici militanti ma solo perversi giochi di potere e di marketing, e chi non rientra in queste consorterie clientelari viene ignorato. Dunque non interessa più scovare talenti, come sarebbe piaciuto a Pontiggia. E gli scrittori bravi sono fagocitati da questo sistema infernale, per questo è meritorio il ruolo che svolgono i piccoli editori, ma non è sufficiente per cambiare la situazione attuale. Pontiggia ne avrebbe sofferto, come gli era accaduto negli anni Novanta quando cercava di promuovermi nelle redazioni delle grandi case editrici, senza successo. Gli sarò sempre riconoscente, soprattutto per il fatto che si tratta di racconti, e come sappiamo non sono apprezzati in Italia. Potrà mai emergere un Raymond Carver nel nostro paese? Ai posteri l'ardua sentenza.



© Stephanie Dapolla



© Ando Fuchs

## **INTERVISTA a Luigi Vergallo di Caterina Arcangelo**

Luigi Vergallo, autore del romanzo *Milano Frammenti* (Eclissi editrice, 2017), sposta il centro dell'analisi in un luogo più circoscritto: il quartiere di una grande città. Si tratta in questo caso di un frammento, come giustamente il titolo ci fa pensare, e la città in questione è Milano. Come se un sipario si fosse strappato, si svela, all'interno di questo "frammento", la complessità di un'intera metropoli.

*Milano Frammenti*, come altri suoi precedenti testi di narrativa, a un primo impatto o a una lettura più superficiale sembra contrapporsi alle altre sue pubblicazioni di carattere storico e sociale. Testi, questi ultimi, che hanno necessariamente richiesto una puntuale ricostruzione storica oltre che una meticolosa ricerca di documenti d'archivio. Se si considera l'approccio storico così come l'interesse nei riguardi delle grandi trasformazioni economiche e sociali, a cui da sempre dedica particolare attenzione, viene naturale domandarsi quale è

stato il percorso che l'ha portata a scrivere *Milano Frammenti*? La risposta tutto sommato sta forse già nel titolo?

Se escludiamo gli scritti adolescenziali, i lavori giustamente lasciati in un cassetto, altri tentativi falliti e alcuni piccoli articoli scritti all'inizio degli anni Duemila per un paio di riviste dalla scarsa visibilità, posso affermare di avere iniziato a scrivere professionalmente verso il 2005, quando ho vinto il concorso per il mio dottorato di ricerca. Fin dall'inizio il mio interesse è andato nella

doppia direzione di una scrittura scientifica di tipo storiografico da una parte e di una scrittura narrativa dall'altra. Pur se non bisogna sovrastimare la diversità dei due ambiti, perché anche gli storici – fra le altre cose – compiono un'opera di narrazione, devo confessare che per alcuni anni sono stato incapace di far convivere i due diversi tipi di scrittura: perché una funzionasse dovevo necessariamente spegnere l'altra, altrimenti il risultato si sarebbe rivelato deludente su entrambi i versanti. Con il passare degli anni ho invece imparato a gestirne la convivenza e oggi sono in grado di scrivere nel corso della stessa giornata sia un saggio di carattere storico che un capitolo di un nuovo romanzo. Il nesso fra i due ambiti, tuttavia, è nel mio caso evidente. Credo che entrambi questi percorsi di scrittura partano da alcune domande che da tempo mi assillano circa le città, la società nel suo complesso e in particolare il conflitto. Ecco perché mi sono occupato di deindustrializzazione, mi sono occupato di lotte operaie e poi mi sono occupato di marginalità sociali e di criminalità. Mi interessa molto capire come si assestano le numerose e diverse – oserei addirittura dire frastagliate – contraddizioni che investono le società saturandole come una specie di blog: nel passato, quando il conflitto esisteva e era praticato in una doppia direzione, e oggi che il conflitto e la lotta di classe sembrano condotti in un modo efficace esclusivamente dai padroni. Non tutte le storie che raccolgo negli archivi sono adatte a essere raccontate in entrambe le forme (scientifica e narrativa), ma tutte le storie che incrocio sono comunque capaci di ricavarsi uno spazio nella mia testa, di restarci per un certo periodo e poi di rifiorire in una direzione o nell'altra: elaborate scientificamente in

un caso; plasmate, trasformate e creativamente deformate nell'altro.

I personaggi di *Milano Frammenti* sono in qualche modo legati da un senso di malessere. Sono figure alla ricerca di un senso – sempre più difficile da trovare nella contingenza dei fatti quotidiani – o esistenze infelici, logorate dal dolore. È come se in ognuna di queste figure si avvertisse una mancanza. Il testo inoltre descrive una generazione compromessa da un lato dall'incapacità «di penetrare la vita fino in fondo», dall'altro inadeguata, perché incapace di concepire la stessa idea di felicità. Quanto conta il luogo, in cui questo romanzo è ambientato, per la creazione dei suoi personaggi?

Questa è una domanda molto bella e penetrante cui cercherò di rispondere



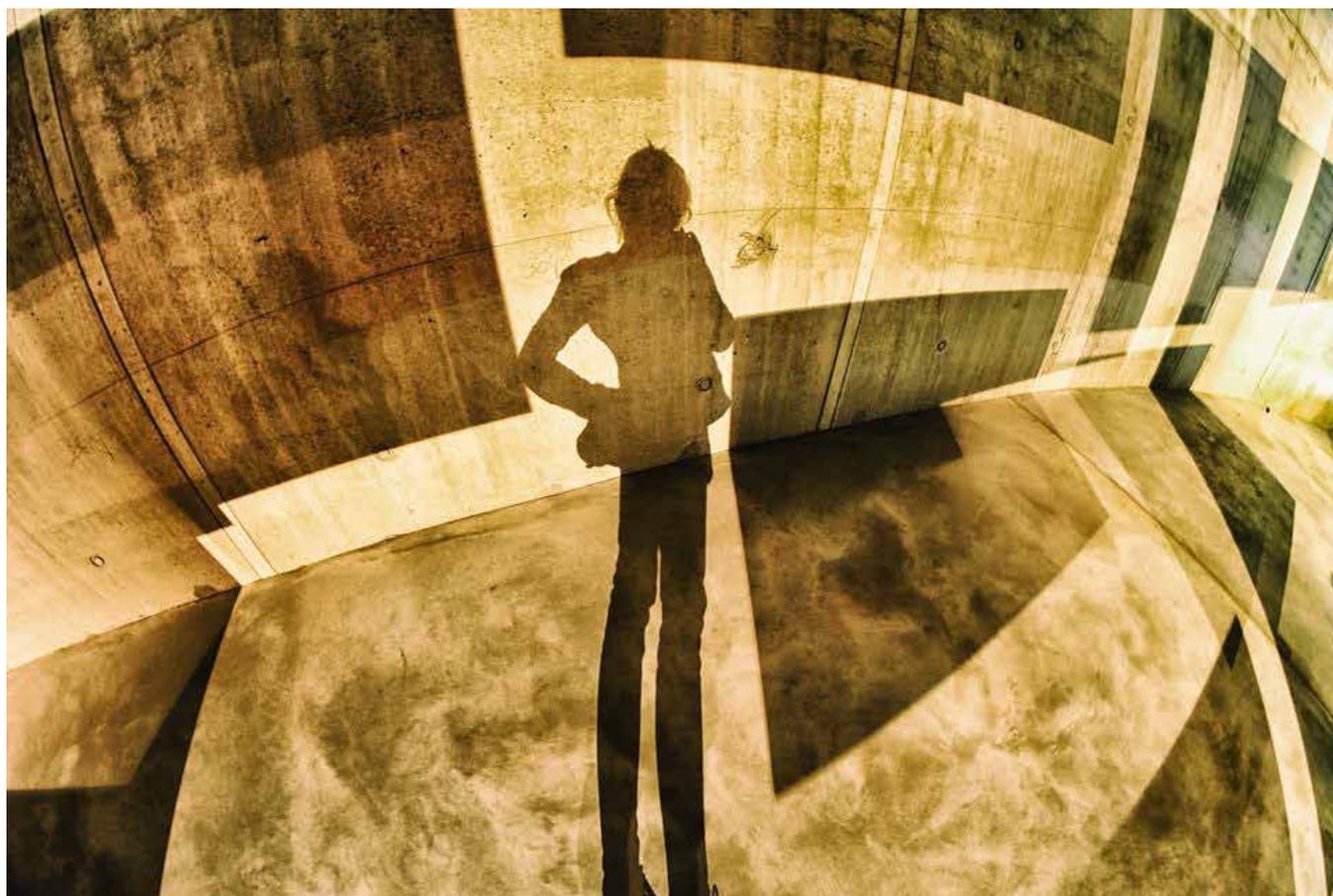
nel modo più sincero possibile. I personaggi di *Milano Frammenti* sono sicuramente figli della mia continua curiosità verso il mondo, del mio camminare per ore – ogni giorno – attraverso la città, oltre che del mio silenzioso sbirciare le vite degli altri. Sono però anche figli delle molteplici figure, delle diverse umanità cui ho avuto il privilegio di vivere accanto, essendo cresciuto nel quartiere Ticinese a Milano. Un quartiere che un tempo era considerato la culla della malavita cittadina e che ancora negli anni Ottanta, quand'ero un bambino, era profondamente legato a quella dimensione popolare e piccolo-criminale totalmente novecentesca. Solo con la fine di quel decennio – quando in quartiere è arrivata la borghesia con il suo carico di quattrini, e quando è iniziata l'espulsione di fatto delle fasce popolari dai quartieri del centro – si può dire che questa vecchia storia “rionale” abbia perso centralità (perché ancora oggi non si è spenta del tutto) e siano iniziati gli anni Duemila delle città-vetrina di servizi e turismo. I miei personaggi, dunque, sono figli di questa perdita di riferimenti culturali. Lo sono in modi diversi a seconda della loro età anagrafica, ma tutti vivono lo stesso senso di spaesamento, di solitudine, di precarietà di fatto che diventa precarietà di un'intera esistenza; perché alle difficoltà normali – e quasi banali – dell'amore e della convivenza si aggiungono le molteplici difficoltà di questo insieme di io frammentati che faticano a riconoscere sé stessi e dunque a riconoscersi reciprocamente l'un l'altro. Sono pertanto esistenze infelici perché totalmente schiacciate sull'oggi, sulla necessità di “sfangare” la giornata, come si direbbe appunto nel quartiere Ticinese. E sono esistenze infelici poiché mancano anche di una dimensione collettiva, diciamo pure



© Solarixx

della speranza di trovare in un qualche posto – o in qualcuno – la promessa di un futuro non diciamo migliore ma almeno diverso: forse, semplicemente, meno complicato da vivere.

La società moderna amplifica la tendenza a limitare l'intimità, tanto che nella routine quotidiana l'impulso primordiale di toccarsi viene soddisfatto da una serie di gesti formali; gesti che il più delle volte appaiono rigidi e stilizzati e che rendono frammentario ogni rapporto intimo. Da qui il disfacimento delle relazioni, che possono risultare sempre più vaghe, complesse e talvolta insincere. *Milano Frammenti* è anche una storia d'amore, una storia che faticosamente regge alla frenesia della metropoli, caratterizzata com'è dallo scorrere continuo e imperturbabile dei fenomeni. Si vivono momenti di distacco intervallati da momenti contraddistinti invece da una forte passione anche fisica. Su quali basi ha costruito questa storia d'amore in una Milano che rivela sempre nuovi risvolti?



© Daša Šćuka

La risposta alla domanda precedente avrebbe richiesto un'ulteriore, più intima confessione. È probabile, non dico che sia necessario ma dico appunto probabile, che all'interno di un romanzo un bravo esecutore di autopsie saprebbe riconoscere lo stesso autore fatto a pezzi (esploso) nella molteplicità dei suoi personaggi. Un pezzettino di qua, un pezzettino di là, uno per ogni protagonista o comparsa finiti su carta. Questo vale anche per la domanda che Lei mi ha posto, perché questa storia d'amore racconta – sintetizzandole – tante storie d'amore di cui ho sentito parlare, o che ho osservato nelle vite degli amici più cari, o di nuovo in quelle di alcuni estranei incrociati all'aeroporto, in un bar, al ristorante. E poi, certamente, vi sono confluite in parte – e in qualche modo – anche le storie d'amore che ho vissuto io stesso in prima persona. Però, come dicevo prima, la realtà – la realtà... se

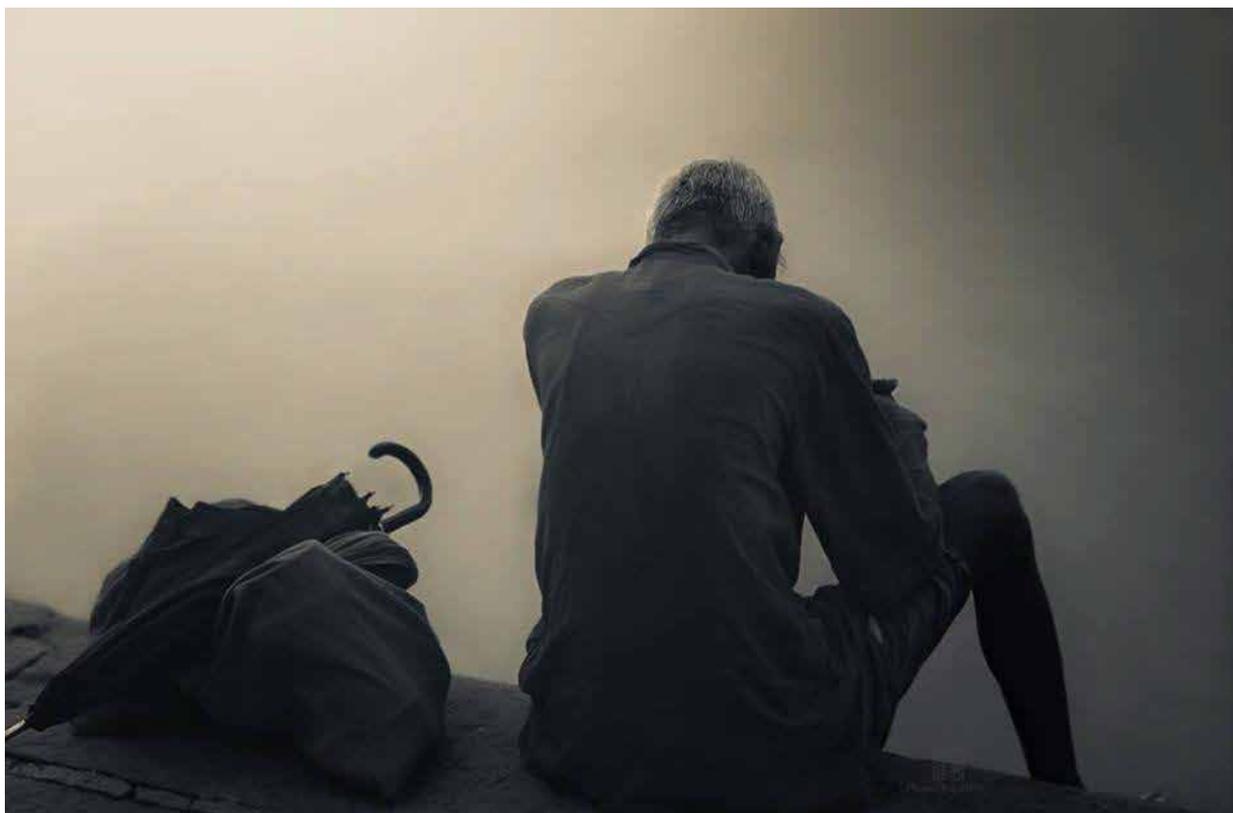
vogliamo concederci di credere in una realtà oggettiva – è impossibile che finisca su carta tale e quale la percepiamo nel corso della vita, nel corso delle nostre esistenze. Lo stesso vale per la storia d'amore contenuta in *Milano Frammenti*, che nel suo essere di tutti e di nessuno mi fa pensare e sperare che possa essere appunto una storia d'amore generazionale, strettamente connessa, cioè, a un oggi che, come Lei dice, limita l'intimità, la formalizza e la complica. Eppure, dietro queste storie d'amore ci sono sempre due persone che, finché stanno insieme, è possibile che lo facciano perché ancora ci credono, perché ancora ci stanno provando. Ed è per questo motivo che Marco e Elena, in *Milano Frammenti*, vivono – e in parte subiscono - questi strappi dolorosi e poi questi riavvicinamenti affamati, e a volte rabbiosi, ma sempre colmi di vita.

Il suo romanzo è stato definito un *noir*. È totalmente d'accordo?

Io ho scritto un romanzo che nella mia testa presentava in primo piano gli aspetti più attuali, più profondi e di analisi che sono poi quelli che Lei ha ben individuato nelle domande precedenti, e collocava invece in secondo piano un intreccio *noir* che avrebbe dovuto donare ritmo e leggibilità alle vicende principali, oltre a scandire il passare del tempo. Poi, com'è normale che accada – anche se il libro non è assolutamente cambiato rispetto al suo impianto iniziale – nella fase di sua costruzione come prodotto commerciale ha preso il sopravvento, dal punto di vista della comunicazione, il “prodotto” *noir*, ciò che ha dunque invertito il posizionamento dei due piani di cui Lei dicevo. Ciò che a me va assolutamente bene, se per *noir* intendiamo quella gloriosa tradizione di libri cui hanno partecipato tanti autori che, rifuggendo gli

schematismi e la precisione del giallo (chiamiamolo pure *il gusto per l'ordine del giallo*), hanno invece optato per schemi narrativi più liberi e imprevedibili, contrapponendo il caos e la libertà dell'autore ai formalismi e agli stereotipi del genere e del mercato librario.

Inoltre il *noir* – diciamo pure, in generale, la scrittura narrativa sul crimine – dona all'autore la possibilità di rendere esemplari quelle eccezioni che, non essendo generalizzabili, vale a dire non producendo un *modello efficace* di sintesi della realtà, raccontano comunque un pezzettino di realtà che esiste e dunque che agisce. E se il compito di ogni persona che lavora con la cultura – del ricercatore, dello scrittore, di tutti – è principalmente, come io credo, di complicare la realtà (quando serve) anziché semplificarla a ogni costo e comunque, allora io posso dirmi contento, perché trovo la sintesi ideale dei diversi ambiti in cui opero e delle diverse scritture lungo le quali mi muovo.



© Kai Hirai



## Le rappresentazioni del non-lavoro.

### INTERVISTA di Caterina Arcangelo ad Alessandro Ceteroni sulla AIPI Summer School 2017

La sede di Aix-en-Provence della Aix-Marseille Université [AMU], sostenuta dalla Unité de Formation et de Recherche Arts, Lettres, Langues et Sciences Humaines [UFR ALLSH], dal Centre Aixois d'Études Romanes [CAER] e dalla Ecole doctorale 354, ha ospitato la prima Summer School AIPI, intitolata *Il (non) lavoro nella cultura italiana contemporanea. Rappresentazioni del mondo del lavoro dagli anni Ottanta a oggi*. Ne abbiamo parlato con Alessandro Ceteroni, membro del comitato organizzativo insieme a Carlo Baghetti, Gerardo Iandoli e Romano Summa.

#### Che cos'è l'AIPI e come è strutturata la Summer School?

L'AIPI, Associazione Internazionale Professori di Italiano, si adopera dal 1975 per diffondere l'insegnamento della lingua italiana come lingua straniera, ed attualmente raggruppa oltre 500 docenti in trenta paesi diversi. Ogni due anni l'AIPI organizza un convegno internazionale, alternando una sede italiana a una straniera. Questa estate, per la prima volta, l'AIPI ha promosso un'iniziativa dedicata specificamente ai

dottorandi. La Summer School, tenutasi ad Aix-en-Provence dal 3 al 5 luglio, è stata incentrata sul dialogo tra il comitato scientifico, composto dai professori Paolo Chirumbolo, Silvia Contarini, Raffaele Donnarumma, Monica Jansen, Claudio Milanese, Judith Obert ed Emanuele Zinato, e una trentina di studenti internazionali.

#### Quali tematiche sono state sviluppate?

L'argomento principale della Summer School è stato la letteratura italiana del

“non-lavoro”. Con questa formula intendiamo riferirci alle rappresentazioni della società che hanno posto l’attenzione sulla globalizzazione, sulla crisi economica, sul precariato, sul mondo della finanza, sui cambiamenti nelle fabbriche, sul lavoro femminile, sul ruolo dei migranti. Si tratta quindi di un tema molto ampio, di cui, a partire da una riflessione sull’immaginario, abbiamo studiato le forme letterarie, le dinamiche editoriali, il legame con il cinema, il valore politico-culturale.

### Quali obiettivi sono stati raggiunti?

Con la Summer School ci siamo posti due obiettivi, uno per l’immediato e uno di lungo termine. Il primo obiettivo era di inaugurare uno spazio di confronto su una materia che impone una certa cautela nelle interpretazioni, se non altro per la limitata distanza storica che ci separa dalla pubblicazione dei testi. Onestamente questo obiettivo ci spaventava un po’, anche per gli aspetti organizzativi, essendo la prima Summer School promossa dall’AIPI. La partecipazione attiva e convinta di così tanti studiosi dimostra che l’obiettivo è stato raggiunto, e in proposito vorrei ringraziare Carmen Van den Bergh e Claudia Conti per il loro fondamentale aiuto. Il secondo obiettivo era di iniziare a sviluppare una riflessione critica e sistematica sulla letteratura del non-lavoro, nella consapevolezza che gli sviluppi di questa ricerca sarebbero andati oltre l’arco temporale della Summer School.

### Quali sono gli elementi più significativi che avete individuato?

Per prima cosa, abbiamo cercato di capire quale posizione fosse stata assunta dagli scrittori all’interno del

campo culturale. Il paratesto di alcune opere, le copertine e le interviste, danno la sensazione di seguire precise strategie retoriche, come ha dimostrato il prof. Donnarumma in riferimento alla retorica generazionale, secondo cui un romanzo si incaricherebbe di raccontare la condizione di tutti i giovani precari, e a quella realista, per cui lo scrittore svelerebbe la verità alterata dai media. Queste strategie possono avere una connotazione politica, come nel caso dell’antiberlusconismo. Più in generale, si può verificare che la scelta del tema non è neutrale, poiché implica un posizionamento nel sistema culturale che tende a legittimare certi messaggi e a delegittimarne altri. Prendendo atto di questa situazione, si è cercato di proporre un insieme di metodologie efficaci per condurre le ricerche. Il prof. Zinato si è soffermato sulla dialettica tra servo e padrone, con riferimenti alle teorie di Girard e di Orlando. La continuità della dialettica, che aiuta a collegare questi testi alla tradizione letteraria del Novecento, permette di estendere il perimetro della riflessione letteraria ai campi della sociologia e del diritto, come ha evidenziato Tiziano Toracca. Inoltre è possibile ridiscutere i soggetti coinvolti nella dialettica stessa, assumendo per esempio la prospettiva delle donne lavoratrici. Allo stesso tempo, è emersa l’importanza della riflessione sulle forme, sui generi e sui canali del discorso sul lavoro. Il prof. Chirumbolo ha approfondito il legame tra cinema e letteratura con una lezione sui documentari dedicati al tema del lavoro. Il discorso sulle narrazioni trans-mediali ha permesso di riflettere sui modi della rappresentazione, confrontando da un lato il documentario con la satira e con la commedia grazie all’intervento di Maria Elena Alampi, e riflettendo, dall’altro,

sulla tecnica di montaggio del reportage e sulla componente di metafiction presente anche nelle opere che si dichiarano realiste. Una terza linea di ricerca è stata indicata dalla prof.ssa Jansen con una lezione dedicata al testo *La Merda* di Cristian Ceresoli. A livello metodologico, questa lezione ha permesso di esplorare le questioni della partecipazione dei lettori, della lettura creativa e della poetica esperienziale, grazie anche alle testimonianze delle studentesse che hanno partecipato all'occupazione del Teatro Valle di Roma. Durante i lavori sono inoltre emerse le intersezioni tra le rappresentazioni del lavoro e le narrazioni dei fenomeni mafiosi; l'influenza di Volponi; la riflessione sulla figura del padre; i punti di contatto con la letteratura francese, greca, spagnola, tedesca, americana.

**Prima parlati di obiettivi a lungo termine. Quindi il progetto andrà avanti?**

Sì, e ne siamo felici. Nel XXIII Congresso AIPI, che si terrà all'Università per Stranieri di Siena dal 5 all'8 settembre 2018 (<http://www.infoaiipi.org/siena.asp>), verrà dedicata una tavola rotonda proprio al tema letterario del non-lavoro. Avremo così l'occasione di verificare la validità delle considerazioni emerse ad Aix-en-Provence a un anno di distanza, e di confrontarci sugli sviluppi delle nostre ricerche, con la pubblicazione degli atti. Credo che sarà un'occasione importante per rafforzare la vocazione internazionale e interdisciplinare del progetto.



III SEMINARIO INTERNAZIONALE DI STUDI  
SULLA FAVOLA



CENTRO INTERNAZIONALE  
DI STUDI EUROPEI  
SIRIO GIANNINI



15-16 Dicembre 2017

La favola nell'opera di Antonio Gramsci

Teatro Cuderie Granducali - Area Medicea patrimonio Unesco Viale Leonetto Amadei Seravezza (Lu)



www.gramsci.it



**Il testo non è tutto,  
il teatro custodisce  
un altro  
linguaggio**

**a cura di  
Fernando Coratelli**

©Francesca Cari

## ***Spin Off - I dispersi***

*I dispersi* è una pièce di Fernando Coratelli andata in scena in Prima nazionale al Teatro Out Off di Milano dal 17 al 22 ottobre 2017, per la regia di Margherita Remotti, con Alberto Barbi, Donatella Bartoli, Marco S. Bellocchio, Ilaria Fioravanti, Margherita Remotti e Lisa Vampa.

Quando nel 1993 vinsi la Borsa di studio Erasmus per studiare un anno all'Université X de Nanterre a Parigi ebbi un giramento di testa – lascio la provincia dell'Impero (Bari), dove ero nato, per andare nella metropoli-cuore-pulsante degli ultimi due secoli di arte e letteratura. Ricordo che nelle due settimane precedenti alla partenza a metà settembre mi vedevo in una soffitta di un palazzo del Marais con una lampada a olio, la boccetta di inchiostro, una penna d'oca e un diario con la copertina di pelle tagliata a mano a scrivere poesie, testi teatrali e magari qualche

racconto. Era una visione fuori tempo e assai romantica, ne avevo consapevolezza, tuttavia non mettevo in dubbio che l'appartamento che mi avrebbe fornito l'università sarebbe stato in pieno centro.

A ventitré anni si crede di non essere più degli adolescenti ingenui, si pensa di essere già navigati e di sapere come vanno le cose nel mondo. Così quando arrivai a Parigi, anzi a Nanterre per la precisione, scoprii che l'università era in una periferica landa fuori città, una banlieue come le chiamano i francesi. A quel tempo non esisteva Google Maps e

non avevo potuto studiare prima la posizione del college. Poi con mia somma sorpresa scoprii che l'appartamento fornito dall'università era una stanza in una struttura all'interno del college. Fu così che finii nella camera 804 del Bâtiment F – una stanza stretta e lunga all'ottavo piano di una costruzione fatiscente su cui spiccava sbiadita la scritta «Revolution» fatta dagli studenti in rivolta nel Sessantotto.

Dalla finestra della camera vedevo l'autostrada e la Grande Arche de la Défense e cemento anni ottanta. Non c'era Parigi, non c'erano artisti di strada, c'erano invece desolazione e bande di emarginati che la sera tardi spadroneggiavano per la banlieue; scene e storie che di lì a poco avremmo visto tutti nel film *L'odio* di Mathieu Kassovitz.

Nel 1998 rivissi la stessa esperienza. Stavolta lascio Bari (e sarebbe stata poi una scelta definitiva) per seguire un Master a Milano. Tramite amici di famiglia reperi un monolocale in città – beh, tecnicamente era in città, in realtà si trovava a 150 mt dal cartello su cui sbarrato c'era scritto Milano. Da lì in poi era provincia. Insomma ero di nuovo in una periferia, quella di Crescenzago, da me ribattezzata «Krescenzager» poiché in quel punto la metropolitana usciva dal ventre sotterraneo e saliva in superficie per scaricare alle ore di punta una barilata di persone ingrignate che tornavano a dormire in quei casermoni. E in uno di quelli c'era il mio monolocale. Un sesto piano che affacciava sul vuoto di via Palmanova: otto corsie e i binari della metro, e dall'altro lato un enorme palazzo di fine anni ottanta costruito sulla falsariga di un castello, con torrioni e finte merlature.

Nel 2010 mi trasferii per poco più di un anno in Germania, a Francoforte. In verità a Francoforte non ci ho mai vissuto, mi sono fermato a Mainz, nella città

di Gutenberg; tuttavia i primi tre mesi li passai in un'altra periferia, quella di Ingelheim, paese di ventimila abitanti – era la periferia di Ingelheim o quella di Mainz? Le due cittadine sono così vicine che si spartiscono le periferie.

Dov'è la città? Questa la domanda che mi ha spesso inseguito nei miei spostamenti migratori. E dagli ultimi piani di casermoni fuori mano osservavo la città disperdersi ai miei occhi, o forse il disperso ero io, impaurito in principio da storie orrifiche che si tramandano di generazione in generazione su qualsiasi periferia. Al tempo stesso, poi, ne subivo un'attrazione fatale.

Dov'è la verità? Questo il secondo interrogativo che mi sono sempre posto girando per le banlieue, guardandomi le spalle, sobbalzando ogni volta che incrociavo un'ombra che non fosse la mia. Cerchiamo il cuore dell'Impero, e temiamo i suoi suburbi. Releghiamo lì migranti e profughi, sottoproletariato e disagio, infine sogniamo muri da innalzare per impedire ai dispersi delle periferie di arrivare in città.

Alla fine, a ben vedere, ci siamo dispersi tutti – nascosti al sicuro nel backend social delle nostre vite, da dove odiamo con serenità, da dove fomentiamo i Pennywise altrui restando invischiati nelle nostre stesse ragnatele.



© Francesca Cari



Rebecca Horn - *Piccoli spiriti blu*, Luci d'Artista, Monte dei Cappuccini, Torino, 1999 - Ph. © Luca Pannoli

«FuoriAsse» inaugura Interferenze, una nuova rubrica, che tratterà in maniera interdisciplinare i rapporti tra Uomo, Arte e Spazio. Il termine “interferenze” è utilizzato in ambiti disciplinari differenti e designa la presenza di sovrapposizione e scambio reciproco tra elementi diversi e di trasformazione. In questo preciso contesto e più specificamente nel rapporto tra Uomo, Arte e Spazio, ciascuno nei campi peculiari d’indagine, la rubrica vuole essere un luogo d’incontro di azioni, iniziative, interessi, idee varie che tendono ad influire l’una sull’altra.

**Luca Pannoli**

# Luci d'artista.

## Un esemplare caso di arte pubblica a Torino

Nella città antica l'arte pubblica era demandata al monumento con funzione di celebrazione, ricordo, o monito, di personalità o eventi. Nella metropoli contemporanea essa "scende dal piedistallo" e diventa installazione e murale. Questo processo di rimozione dell'aura sacrale ha origine negli anni Sessanta quando l'arte inizia ad uscire da musei e gallerie, ovvero dai luoghi deputati alla sua fruizione e divulgazione, per entrare prepotentemente nello spazio pubblico. Nel decennio successivo questa pratica si fa intensa e coinvolge sia i territori naturali che l'ambiente urbanizzato. Se la "Land Art" trova la sua più feconda applicazione soprattutto negli Stati Uniti, grazie alla fascinazione che la vastità degli ambienti naturali produce sugli artisti, la "Public Art" vede la città come luogo elettivo della propria indagine. Tale interesse per lo spazio pubblico può essere ricercato nei cambiamenti economici e sociali che, a partire dagli anni Settanta, hanno portato da un'attività legata alla divisione, come accadeva nella prospettiva fordista (ovvero legata al lavoro parcellizzato e concentrato in un luogo fisico in cui ciascun processo di lavorazione è suddiviso in movimenti semplici e organizzato in compiti frammentari), a quella legata invece alla condivisione (nella prospettiva post-fordista le fabbriche sono delocalizzate, le macchine informatizzate e connesse in rete, i dati condivisi). Lo spazio pubblico,

quale luogo della condivisione (e in scala ancor più ampia quello della città *tout court*) diventa quindi il campo d'indagine privilegiato di numerosi artisti attraverso l'elaborazione di linguaggi interdisciplinari. Essi, tramite le proprie opere, creano innesti tra le varie discipline: arte, architettura, design, sociologia, filosofia, linguistica, ecologia, ecc. in un approccio inedito, che aiuta a «comprendere ed a svelare» e attraverso il quale lo spazio pubblico viene rielaborato, «restituendone complessità e diversità, significato e valore»<sup>1</sup>.

In tal senso il termine *luogo* è inteso da un lato come spazio caratterizzato dalla dimensione soggettiva e personale dell'individuo, legato alla memoria e alla relazione, e dall'altro come luogo d'incontro, condiviso con gli altri soggetti. Uno spazio che si fa discorso, quindi un luogo praticato: «lo spazio sarebbe rispetto al luogo ciò che diventa la parola quando è parlata»<sup>2</sup>.

Con diverso avviso, come ben sappiamo, scriverà Marc Augé per il quale un *luogo* è per definizione "identitario, relazionale e storico" e contrapposto a quegli spazi, privi di tali caratteristiche e prodotti dalla "surmodernità", che egli definirà con l'ormai abusata locuzione di *non-luoghi*<sup>3</sup>.

Dovendo parlare di un caso concreto, e che mi ha coinvolto direttamente, non posso non citare una manifestazione

1 Bartolomeo Pietromarchi, *Il luogo [non] comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Barcellona, Actar, 2005.

2 Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien Vol. 1, Arts de Faire*, Union générale d'éditions, 1980. Trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 1990.

3 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Édition du Seuil, 1992. Trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1996.

artistica che quest'anno giunge alla ventesima edizione e che ha avuto nel corso del tempo un'ampia eco e numerosi epigoni. La sua origine è scaturita, sorprendentemente, da un evento alquanto casuale.

*Luci d'artista* germinò a Torino nell'estate del 1997 da una, è il caso di dirlo, luminosa intuizione dell'assessore al Commercio, al Turismo e alla Promozione della Città, Fiorenzo Alfieri al quale le associazioni dei commercianti chiesero al Comune di partecipare alla realizzazione delle luminarie natalizie. L'amministrazione comunale si dichiarò disposta a collaborare a patto che non fossero installate le solite, stereotipate luci. L'obiezione dei commercianti fu che i fornitori erano sprovvisti di luminarie differenti dalle tradizionali e così, prontamente e di comune accordo, si decise di commissionarne delle nuove ad artisti. In pochi mesi a disposizione

fu coinvolto Emanuele Luzzati, che creò per piazza Carlo Felice, davanti alla stazione di Porta Nuova, un presepe che ottenne unanimi consensi sia dai commercianti della zona sia da residenti e turisti.

Per l'anno successivo, sotto la direzione artistica di Pier Giovanni Castagnoli, direttore della GAM Galleria d'Arte Moderna e dell'architetto Sergio Jaretti, furono invitati dodici artisti e bandito un concorso per giovani artisti, vinto da Enrica Borghi e dal sottoscritto, che realizzarono quattordici installazioni luminose per differenti zone della città. Fu un grande successo, e le *Luci d'artista* a Torino divennero un formidabile richiamo turistico ed un esempio imitato, nel corso degli anni successivi, da altre città italiane ed europee. Tra queste Lione, Glasgow, Monaco, Eindhoven, Amsterdam, Praga, Firenze, Roma, ecc. Ad un Comitato Scientifico costituito da



Su un rigoroso apparato geometrico, le cubiche lanterne luminose formano, attraverso il pattern tipico di Buren, un disegno astratto che dialoga con lo spazio urbano di piazza Palazzo di Città.

Daniel Buren, *Tappeto Volante*  
Luci d'Artista, Torino (1999-2017)  
Ph. Luisa Cicero

Ida Gianelli, direttrice del Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea e da Pier Giovanni Castagnoli furono affidate le successive acquisizioni così che a quelle prime quattordici installazioni luminose se ne aggiunsero altre fino a costituire, unico esempio al mondo, un museo a cielo aperto che attualmente comprende circa trenta opere artistiche luminose.

Non solo. *Luci d'artista* favorì anche il coagularsi attorno a questo evento di altri, abituali appuntamenti artistici cittadini: dalla fiera di arte contemporanea Artissima, alle mostre alla GAM e al Castello di Rivoli (il primo Museo d'Arte Contemporanea in Italia, lo ricordiamo), alle più recenti fondazioni Sandretto Re Rebaudengo e Merz, alle numerose gallerie private, tanto che novembre è per

Torino il mese dell'arte contemporanea (ContemporaryArt).

***L'amore non fa rumore***  
***Luci d'artista, Torino, 1998-2017***

L'installazione intitolata *L'amore non fa rumore*, che proposi nel 1998, per *Luci d'artista* fu collocata il primo anno in Largo Saluzzo a Torino. Essa scaturiva da un mio specifico interesse per il rapporto tra arte e spazio pubblico che mi convinse ad utilizzare quello che il semiologo Omar Calabrese, definisce «lo zoccolo comunicativo della città»<sup>4</sup> ovvero le strade e i palazzi, per un'altezza di circa 4 metri (oggi – a 20 anni di distanza – questa fascia, grazie alle nuove tecnologie, si è notevolmente ampliata interessando l'intera facciata degli edifici:



Domenico Luca Pannoli  
*L'amore non fa rumore*  
 installazione  
 Dimensioni variabili  
 Alluminio, pvc, Plexiglas, lampade fluorescenti, cavi acciaio e tubo a led  
*Luci d'artista* (1998-2017)

Ideata nel 1998 per la prima edizione di *Luci d'artista* e destinata a Largo Saluzzo a Torino, viene collocata ogni anno, come le altre opere della collezione, in ambiti urbani differenti sia in Italia che all'estero.

Quest'anno l'opera è visibile in piazza Santa Rita a Torino.

<sup>4</sup> Omar Calabrese, *La città "comunicativa"*, in «Domus 783», giugno 1996, Editoriale Domus.

mi riferisco alle cosiddette *architetture mediatiche*, alle *mapped surfaces* e alle interfacce architettoniche<sup>5</sup>). La genesi dell'opera traeva spunto anche da un saggio sulla metropoli che fu pubblicato alla fine degli anni '70 dagli architetti americani Robert Venturi e Denise Scott Brown *Learning from Las Vegas*<sup>6</sup>, in cui si denunciava il grigiore delle periferie urbane contrapponendolo alle luci e ai colori della famosa città americana.

L'idea, quindi, fu quella di utilizzare questa fascia decorativa e funzionale della città con i suoi segni standardizzati e

d'immediata lettura: le insegne commerciali in genere e i segnali stradali. L'intento era di sottolineare la mancanza di senso dovuta alla ridondanza dei messaggi comunicativi urbani attraverso la riproposizione degli stessi segni svuotati del loro significato, cercando, in tal modo, di spiazzare lo spettatore assuefatto. "Sembra l'insegna di una nota marca di benzina", "sembra un segnale stradale", eppure qualcosa non va; l'effetto di straniamento è provocato dall'accostamento di un'immagine consueta (o percepita tale) con un significato inusuale. Con queste intenzioni, ad



Alberto Garutti  
*Ai nati oggi*  
installazione  
Bergamo, 2000

Nell'intervento installativo di Alberto Garutti i lampioni di Piazza Dante a Bergamo aumentano l'intensità della loro luce ogni volta che al reparto maternità degli Ospedali Riuniti nasce un bambino.



«Quando lavoro dentro a un museo o una galleria voglio agire con la massima libertà, ma nel territorio o nella città sento il dovere di pormi in un atteggiamento di ascolto e di rispetto nei confronti dei luoghi, del tessuto urbano preesistente e della sensibilità dei cittadini che vi abitano».

Fonte: Corriere della Sera.it – Bergamo - Cultura e spettacoli - 12 settembre 2013

5 Cfr. Alice Imperiale, *Nuove Bidimensionalità. Tensioni superficiali nell'architettura digitale*, Torino, Testo&Immagine, 2001; Cfr anche Alexandro Lagada/Silvia Manteiga *Strati mobili. Video contestuale nell'Arte e nell'Architettura*, Roma, Edilstampa, 2006.

6 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, University Press, Cambridge, 1972. Trad. it. *Imparando da Las Vegas*, Venezia, Cluva Editrice, 1985.



Domenico Luca Pannoli

*Moonlight*

installazione

2,5x2,5x8 m

Alluminio, acciaio, tubo a led, proiettori rgb

Salerno, 2016-2017

L'opera, site-specific, ideata per il lungomare della città di Salerno è costituita da una serie di profili metallici a sezione circolare che, con il loro andamento sinuoso, richiamano le onde marine, il profilo degli alberi e delle nuvole. Alla sommità dell'opera sono riportate le parole di una lirica di Federico Garcia Lorca: «Nella rete/ della luna/ ragno /del cielo / si impigliano / le stelle / svolazzanti».

esempio, il marchio di una nota marca di benzina diventa “Love”, utilizzando la stessa grafica della parola “Esso” (secondo la metafora dell’amore come carburante dell’uomo); o l’insegna “T” di “Tabacchi valori bollati” si trasforma in “Tolleranza valore universale” o, ancora il logo “Barilla” diventa “Natale” per la sottile e nascosta similitudine tra due locuzioni: «dove c’è Barilla c’è casa” (famoso slogan pubblicitario di quegli anni) e “Natale con i tuoi, Pasqua con chi vuoi” (noto proverbio).

Si realizza così una sorta di corto circuito di senso (o percettivo) attraverso immagini che, integrandosi nella città, confondendosi con le altre luci e segni della metropoli, si mimetizzano «in una sorta di clandestinità dell’arte nello spazio metropolitano»<sup>7</sup>.

Un altro aspetto importante su cui volli riflettere – forse anche in virtù del mio essere architetto – e che spesso viene trascurato, fu la fruibilità dell’installazione luminosa durante le ore diurne, quando naturalmente essa risulta spen-

ta. L’utilizzo di una tecnologia consolidata come quella delle insegne luminose mi permetteva di ottenere quanto voluto: anche quando spenta (seppur meno attraente), l’installazione non avrebbe perso la sua efficacia comunicativa.

Un’ultima considerazione riguarda il titolo dell’opera *L’amore non fa rumore*, parte integrante dell’installazione e proposto come slogan pubblicitario luminoso. Esso è in parte legato al quartiere nel quale l’opera venne inizialmente allestita: San Salvario. Questa zona, nel ’98, ben prima che diventasse il centro della *movida* torinese, era spesso agli onori delle cronache poiché lacerata da forti contrasti sociali. Naturalmente il quartiere non era solo quello, come poi si dimostrò, e per tale ragione ideai quella frase poetica che metteva in luce, è il caso di dire, un amore presente ma silenzioso, a testimonianza di come spesso ciò che non fa rumore, che non si sente, non fa notizia o, per dirla con altre parole, “il rumore della guerra contro il suono silenzioso di un bacio”.

<sup>7</sup> Ida Gianelli, *Sculture di Luce*, Torino, Allemandi&C., 2005.

# Istantanee

a cura di **Cristina De Lauretis**



Coco en la playa - Hendaya 1934 @Jacques Henri Lartigue

Museo Bagatti Valsecchi è una dimora storica, situata nel pieno centro di Milano. Lungo i suoi corridoi si snodano le trentatré fotografie che compongono la mostra di Jacques Henri Lartigue, artista già settantenne quando fu consacrato alla fama, con una personale al MoMA di New York, e oggi considerato uno dei fotografi più importanti del Novecento. A prima vista, la casa museo e Lartigue non hanno nulla in comune. In realtà, si tratta di due mondi molto vicini: da un lato l'aristocrazia milanese cui appartenevano i fratelli Fausto e Giuseppe Bagatti Valsecchi, dall'altro l'alta borghesia francese tratteggiata da Lartigue a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Lartigue comincia a fotografare a sette anni, spronato dal padre, e andrà avanti per

tutta la vita, mosso dal desiderio di fissare in immagini tutti quei momenti che il tempo porta via. Per lui la fotografia è proprio questo: uno strumento di conservazione della memoria. Percorrendo gli ampi corridoi della dimora riviviamo la *Belle Époque* nella sua dimensione più intima e privata. Immagini di donne che guardano altrove con sguardo sognante, mentre sorseggiano una tazza di tè, che fissano l'orizzonte dal tavolo di un ristorante, o che sono tagliate a piccoli pezzi dall'ombra di una persiana. E a seguire donne che ridono, felici, e altre eteree e fragili, minuscole sotto gli ampi cappelli. Immagini malinconiche, calde, di un tempo lontano. Spiagge, estati, feste rivivono nelle ampie stanze della casa museo. La sensazione è che Lartigue collezioni momenti, come si

collezionano monete o francobolli. Nulla deve essere dimenticato. Se ne esce con una piacevole tristezza, mentre gli occhi di quelle donne continuano a frugare dentro. E il pensiero torna lì, a quella tazza di tè sorseggiata e a quel tavolo di ristorante dove una donna sola si perde guardando l'orizzonte. In assoluto sono le fotografie che mi hanno colpito di più. Quasi mi sento in imbarazzo per avere frugato in mezzo a quei pezzi di vita. Ma, in fondo, sono loro che mi si sono offerti, e io non ho fatto altro che coglierli e tenerli un po' con me. Concordo con Lartigue: fotografare è preservare, fare in modo che nulla vada più via. Perché, nell'istante stesso in cui scattiamo, l'attimo è già volato via e non ci sarà un secondo momento. Credo sia per questo che l'artista donò la sua intera opera fotografica allo Stato francese: perché nulla andasse perso e tutto fosse tramandato. Esattamente come fecero i fratelli Bagatti Valsecchi con la loro



*Bibi au Restaurant d'Eden Roc Cap d'Antibes, 1920*  
©Jacques Henri Lartigue

dimora. Sono felice di avere conosciuto Lartigue, uomo schivo che annotava e disegnava su un taccuino tutte le scene che fotografava. Lartigue oggi mi ha raccontato Lartigue. Perché, attraverso quelle immagini, ha raccontato un tempo passato, ma anche e soprattutto se stesso.



*Renée Perle - Villar de Lans 1930* ©Jacques Henri Lartigue



©Nerina Toci

## Nerina Toci

come fare della vitalità una ricerca appena trattenuta in un click

Nerina Toci, giovane fotografa, appare all'appuntamento video con una massa di capelli che si muovono in continuazione ed incorniciano uno sguardo profondo, ma mai quieto. Le sue fotografie, così perfette nella loro tensione, sembrano lontane da questa ragazza non ancora trentenne, che sorride e parla senza mai fermarsi, nella continua ricerca di un posto dove stare, dove essere. Proprio in queste settimane è stato pubblicato *L'immagine è l'unico ricordo che ho*, il libro fotografico, il primo, di Nerina Toci, con la prefazione di Letizia Battaglia, una delle figure storiche della fotografia italiana e siciliana.

«Cercavo un mezzo per esprimere le mie inquietudini e la mia visione della vita. Vita che cerco di capire e mostrare in un processo che non implica un passaggio definitivo dalla comprensione al mostrare, ma nell'atto del far vedere inizia un nuovo percorso di conoscenza».

Spalanca occhi e sorriso e domanda: «Troppo seria?» e scoppia a ridere coprendosi con mano e capelli. Una fotografia sospesa e vitale tra ricerca di se e dell'altro e di una terra da potersi voltare e dire propria.

Nerina, nonostante i capelli corvini e un accento siciliano che gli scappa tra le mani, non è figlia di questa terra. Lei è nata a Tirana. A nove anni viene portata via dal suo mondo, che sembrava cattivo. Era la metà degli anni '90 quando l'Albania era immersa in una crisi economica, politica e sociale, che provocò un'imponente flusso migratorio verso l'Italia. Dichiarò: «Non voglio parlare di quel momento» e mentre lo dice esce fuori dallo schermo.

Eppure nelle sue foto questo concetto di perdita – come può aver perso la propria terra una bambina di nove anni –

appare, per esempio, evidente nella foto dove la si vede appesa a un filo tra due alberi su un mare d'erba incolta, vestita di nero e quasi annaspando. Questo stare dell'emigrante nel mezzo tra due case, che ti fanno straniero, appare evidente. Un'altra fotografia, legata al tema del ricordo come chiave che, in questo caso, gli consente di recuperare un tempo rubato è la foto in cui ritrae se stessa, come capita in molte altre fotografie, di nuovo in equilibrio su una sedia in una stanza vuota, forse abbandonata ma vissuta e dove nel riflesso di una finestra sul muro cerca di disegnare un'ombra con la mano mentre familiarmente i piedi si appoggiano alla parete.



©Nerina Toci

«I luoghi che scelgo per le mie fotografie sono luoghi che mostrano un vissuto, una storia, non una decadenza, ancora respirano vita».



©Nerina Toci



©Nerina Toci



©Nerina Toci

Difficile trovare nella fotografia di Nerina qualcosa che non abbia un senso vitale, che non trasmetta un'energia appena trattenuta dall'immagine stampata. Ed è così che l'erotismo e il corpo, in questo immaginario, hanno sempre una spinta verso l'altro.

«Credo che l'erotismo sia un gioco vitale una complicità e una particolare visione di un dettaglio; un dettaglio di piacere sottolineato dalla presenza di un altro».

Il piacere trattenuto ed immaginato le dita che escono da un ricamo e si apprestano a dare un piacere-dolore al capezzolo o forse solo lo incorniciano ad indicare una via.

«Credo che il corpo nelle mie foto serva come una porta per entrare in un'altra dimensione quasi originaria capace di rompere gli schemi del tempo e dello spazio e restituire una forza ancestrale».

Ma proprio per il vitalismo è anche provocazione-gioco come nella foto che ritrae un seno in primo piano e corpi s'uniscono nello schermo di un televisore che si fa oggetto intimo.

In questo movimento continuo di ricerca sugli aspetti del valore del corpo come elemento ludico, eredità anche di un passato di modella, la provocazione assume un ruolo fondamentale e mentre abordiamo il discorso si ferma per un istante e sembra cercare qualcosa: «Sì, credo sia importante il gioco, che spesso nelle mie foto si faccia ironia e provocazione, come in un corteggiarsi – si ferma finalmente ha trovato cosa cercava. Credo sia importante divertire divertendosi...». Non finisce la frase mentre s'avvicina allo schermo fatto specchio e si passa il rossetto sulle labbra e poi ride: “Ad esempio”. Gioco e provocazione che si fanno ancora più evidenti nella foto del “mostrare una gamba” dietro a un idolo antico in un gioco continuo tra corpo e terra e vitalità che riempie spazi, che non riescono a stare fermi neanche sulla carta.



©Nerina Toci



©Nerina Toci

Nelle foto di Nerina è prevalente il “plein aire”, dove lo spazio aperto che circonda non è mai opposto alla figura che ospita, anzi, spesso la figura centrale della fotografia viene posta a un lato, non per cercare di metterla in risalto isolandola, ma per offrire una visione così forte di appartenenza al mondo da volersi fare parte integrante di esso e non una figura al suo interno: «Sì, credo che sia parte del mio sentirmi parte del tutto, quasi come se cercassi di passare inosservata perché lì da sempre». Lo sguardo scappa dallo schermo e le mani si nascondono tra i capelli. Se in una foto sui tetti di una città vestita di nero sembra voler prolungare lo stendersi dell'ombra, in un altro scatto in un bosco, il corpo di un uomo persino nel camminare si fonde con il fusto di un albero. «Forse proprio perché spesso mi sento inadeguata, nelle fotografie trovo uno spazio nel mondo che non definisce

una figura dentro qualcosa, ma qualcuno che questo lo vive dentro, che ne faccia parte». Guarda seria e poi cerca un sorriso che non arriva.



© Nerina Toci



©Nerina Toci

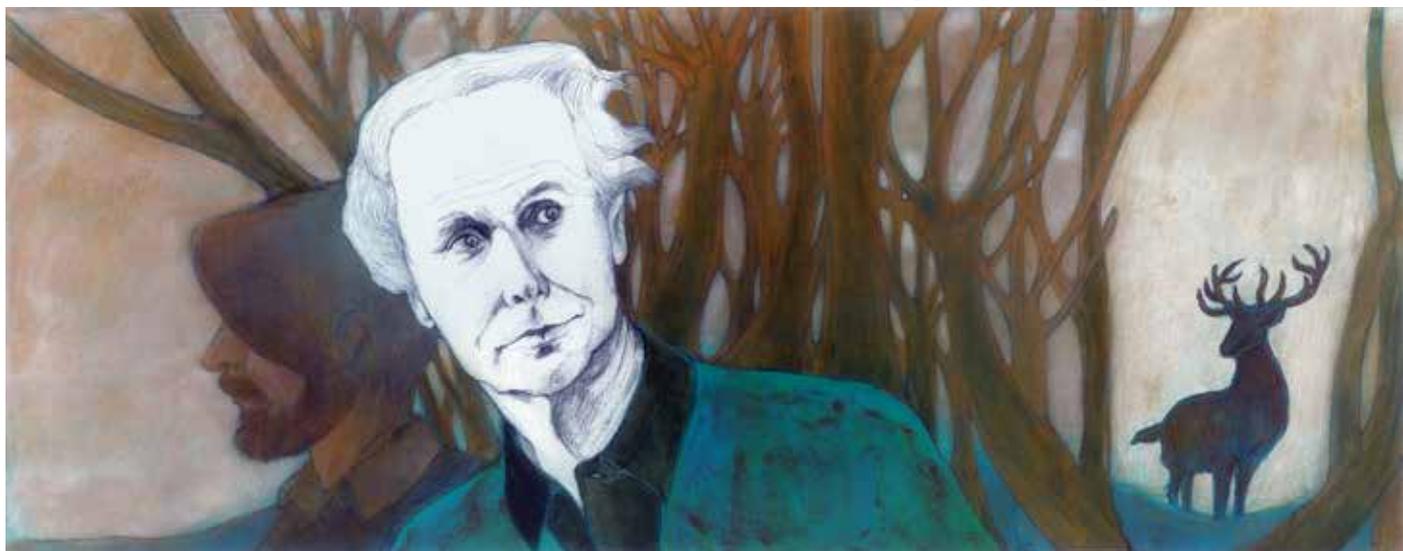
In questa ricerca di sé, o forse in questo registro di una vita che sembra irrefrenabile, anche l'ambiente naturale deve piegarsi al familiare, a un quotidiano, a un ricordo. Così che una piccola collina diventa un'aula di una scuola chissà dove, tra Tirana e Sicilia, in cui come il bambino che arriva per sempre ultimo si affaccia nell'angolo basso della fotografia: «Il ricordo permette di annullare il tempo, e lo spazio intorno si fa scenario, rafforzato dall'imprescindibile uso del bianco e nero, e diventa un oggetto familiare, un posto dove riconoscersi, dove il ricordo si fa adesso». Sullo schermo si vede una parete bianca, riappare con la sigaretta in mano a sfumare l'immagine.



### **Nerina Toci**

nasce a Tirana il 21 Gennaio 1988. A otto anni si trasferisce in Sicilia dove attualmente vive. Intraprende l'attività fotografica nel 2015, scegliendo se stessa come soggetto. Predilige il bianco e nero. Nel 2016 vince il primo premio del Concorso Fotografico Guido Orlando – Premio Peppino Impastato. Ha esposto in Italia, Albania e Cile.

# LA BIBLIOTECA ESSENZIALE DI TERRANULLIUS NARRAZIONI POPOLARI



©Veronica Leffe

## Max Ernst

### ***Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini***

a cura di Giuseppe Montesa-  
Adelphi Edizioni, 2007

## di Pier Paolo Di Mino

Diciamo che il mio incontro con Max Ernst è stato questo. Eravamo in una foresta. Non è esagerato chiamare quell'intrigo di vegetazione in questo modo. C'era questa elettricità liquida. E una certa idea di fatica e paura. Ovviamente, per sciogliere la tensione, mi sarebbe piaciuto parlare. Di argomenti ce ne erano tanti.

Bosh, per esempio. Anche quelli di Bosch sono collage, direttamente prelevati dalla realtà. E poi le illustrazioni di Botticelli alla Commedia. Anche le illustrazioni di Botticelli sembrano collage, ma forse questo è dovuto al fatto che è la Commedia a essere un collage che unisce il divino al terreno. Anche questo sarebbe stato un buon argomento, e parlarne mi avrebbe aiutato ad allentare

la tensione. Avrei potuto parlare anche di Omero? Anche l'*Iliade* e l'*Odissea* sono un collage, in fondo. Per non dire poi dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, anche se qui, piuttosto che le parti di un collage, abbiamo i pezzi di un gioco enigmistico da risolvere. Insomma, gli argomenti non sarebbero mancati, ma Ernst, prima che io aprissi bocca, mi fece cenno di tacere. Fu un'importante lezione di poesia, perché, questo è il punto, la poesia non ha bisogno di parole e nemmeno di argomenti. La poesia mira direttamente al cuore della realtà. Ernst indicò qualcosa con il mento. Vidi il cervo. Poi Ernst fece un'espressione severa ma divertita. Capii che dovevo sparare.

La poesia non ha bisogno di parole e

argomenti, e nemmeno di arte. È ovvio: la poesia può usare miliardi di parole, e dispiegare infiniti argomenti, e usare un'arte raffinatissima. Però, non ne ha bisogno. È il minimo dire che la poesia non coincide con le parole e gli argomenti che la compongono, e nemmeno con l'arte per mezzo della quale dispone le parole e gli argomenti che la compongono. In questo ricorda la vita, che non coincide mai con la somma delle parole che la compongono. Forse, però, la poesia ricorda la vita, perché la vita e la poesia, in effetti, coincidono.

Ci sono epoche, particolarmente infelici, in cui è difficile afferrare la coincidenza fra vita e poesia. Sarà perché in epoche come queste si reputa invece credibile quella fra poesia e arte? Molto probabilmente la spiegazione è questa. De Sanctis nota qualcosa del genere lì dove, per dare conto di quel processo degenerativo per il quale la letteratura italiana, appena dopo gli esordi danteschi, è precipitata fatalmente in Petrarca, e, peggio ancora, nel petrarchismo, afferma che l'Italia ha avuto con Dante il suo poeta e con Petrarca il suo artista. Che cosa intendeva dire De Sanctis distinguendo in maniera così felicemente schematica fra poesia e arte? Quello che intendeva dire anche Ungaretti nelle sue lezioni su Leopardi: ovvero che il poeta cerca di raggiungere la cosa (o la Cosa, direbbe qualcuno; o un cervo, direbbe il mio Ernst), mentre l'artista cerca di sostituire la cosa con le parole.

Tiriamolo fuori dai denti: c'è un infinito attuale che la poesia tende a raggiungere, o che tenta di raggiungere, e che fa il suono di un abbacinante silenzio. Un poeta può essere ridondante e sensuale come un ragazzo verde pisello alle prime prese con l'amore, oppure più avaro di

parole e sibillino di uno che non ha la minima idea di quello che sta dicendo, ma, in entrambi i casi, il risultato della sua poesia, se è poesia, è questa tensione, o questo tentativo di dire quello che tanto non si può dire.

Non si può dire perché non puoi fare a meno di vederlo, sentirlo, provarlo, in una parola di viverlo? In effetti, i greci, per istruirsi alla vita, si recavano ogni anno a Eleusi, dove, con quella giusta mescolanza di patema tragico e oscena comicità, i sacerdoti mostravano chiaramente a tutti quanti qualcosa che, però, non poteva mai essere pronunciato e che doveva essere reputato indicibile.

I greci, con ogni evidenza, alla teologia e alla morale preferivano la poesia. Del resto, poesia è parola loro. Una parola che ha un significato specifico, niente affatto elusivo. La parola poesia significa: produzione. Produzione di cosa? Di realtà. La poesia produce la realtà. La poesia, per mezzo di parole o immagini o suoni o numeri o gesti o di qualsiasi altra cosa, produce la realtà. La evoca. Gli dà forma effettiva. La rivela quale effettivamente è. La poesia tende alla rivelazione della vita. Tenta la coincidenza con essa quale effettivamente è. Chiaro, quindi, che con quel tipo di produzione che chiamiamo poesia, e che coincide con la vita quale effettivamente è, siamo agli antipodi di quel tipo di produzione che cerca, per mezzo dell'efficienza, con grandi dispiegamenti artistici e tecnologici, certamente non di rivelare la vita, ma piuttosto di sopraffarla. Parlo di quel tipo di produzione che non si interessa, anzi nega vigorosamente, il disvelamento della vita; che non si interessa alla realtà, ma soltanto al suo meticoloso inscatolamento. Massima utilizzazione al minimo costo.

Produzione di ideologie, religioni, romanzi vari, cibo in scatola, armi di distruzione di massa: tutte queste cose che tengono in ordine, ben organizzato e contabilizzato, sanità e beni di consumo incluso, il mondo. Il nostro mondo, quello in cui viviamo cercando ognuno di trovare il senso unico e speciale del nostro destino, coscienti che Dio ci ama ognuno senza saltare nessuno.

Non è un caso che il Cristianesimo abbia imposto questo Dio così pignolo nell'amore combattendo prima di tutto contro la poesia greca, e, quindi, la poesia in genere. La poesia è affare per gente che spreca quasi tutto il giorno a parlare di nulla al mercato. Questo erano i greci, gente che usava perfino il mercato per cercare di dire quello che non si può dire, e che fa il suono del

nulla. Gente, è il caso di dirlo, senza né arte né parte. Quanto all'amore, poi, questi greci, piuttosto che cercare di farsi amare dai loro dèi, preferivano invece amare proprio come facevano loro. Goderne, perfino.

Detta così sembra una cosa bella, ma, in realtà, parliamo di amore vero. Parliamo di desiderio che strazia. Parliamo di quell'essenza innominabile dell'amore e del desiderio, della vita, che può essere espresso solo attraverso il sacrificio umano o la poesia. Come fa Max Ernst, per esempio. Penso soprattutto ai suoi romanzi. *La donna cento teste*, *Sogno di una ragazzina che volle entrare al Carmelo* e *Una settimana di bontà* o *I sette elementi capitali*, raccolti nell'edizione adelphiana curata da Giuseppe Montesano. Max Ernst fa questo,



© Giorgio Toniolo

cercare di toccare la vita per mezzo della poesia, o del sacrificio umano, senza tentennamenti, in maniera costante, diffusamente puntuale, ridondante e ossessiva. Per farlo, sceglie di usare il romanzo. Per la precisione, sceglie di usarlo nello stesso modo di Dostoevskij, non a caso il suo autore preferito. Il romanzo è un congegno artistico che trova fioritura in epoche, come l'alessandrina o l'attuale post-illuminista, dove le libertà umane decisamente non brillano, e in cui appare almeno latitante un esteso e completo senso e orgoglio dell'umano. Il romanzo è un tipico prodotto di queste epoche, o, forse, queste epoche sono un tipico prodotto del romanzo. Meccanismi narrativi che fanno muovere personaggi prestabiliti secondo sentimenti imperniati su questa o quella retorica, il realismo se non il fantastico, il simbolico oppure l'astrattismo, e via dicendo: non diversamente può essere descritta l'esistenza dell'uomo in epoche come le nostre. Data una premessa qualsiasi (non so: per mangiare è necessario lavorare) ecco che le nostre esistenze si dipanano attraverso un meccanismo ferreo (alzarsi, lavorare, guadagnare, consumare, vincere, avere successo, espandersi, crescere, produrre, riprodursi) recitando dialoghi coerenti con il meccanismo avviato dalla premessa (la vita è dura, dice uno seguendo la retorica del realismo; l'etica del lavoro, risponde l'altro secondo i dettami dell'astrattismo; il negro mi ruba il lavoro, dicono i personaggi onirici; chi non lavora non fa l'amore, sospirano tutti secondo la moda fantastica). Se Dostoevskij decide di usare il romanzo, ovviamente, è perché è pienamente cosciente che è un meccanismo: un meccanismo di parole che sopprimono e si sostituiscono alla realtà della vita. Anzi, il romanzo è un

giocattolo, e Dostoevskij è un bambino che trova una gioia intensa e sanguinosa nel romperlo. I suoi romanzi sono un'immensa estensione di parole e pensieri, ritagliati e riuniti minuziosamente insieme (ma raramente con coerenza), che si perdono lungo un labile filo rosso che fiaccamente imita una narrazione. Quel labile filo rosso, in realtà, è la voce di un sonnambulo che sa la verità sul mondo, e, ridendo di nascosto, la dice con esasperante lentezza finché non si perde in un incomprensibile sospiro. Chiaro, come osserva Brodskij, che a Dostoevskij non possa bastare la sintassi: è un poeta, e la sua frase si spinge sempre oltre se stessa, precipitando nel nulla, ovvero nel punto in cui la cosa che cerchiamo ci sfugge per farsi inseguire ancora da noi. Ernst non usa diversamente il romanzo, ed è un particolare di poco conto che, lui, per spezzare la coercizione del meccanismo narrativo, anziché usare le parole, impieghi unicamente immagini, appena



complicate da brevi didascalie. Diciamo che se Dostoevskij è un bambino che rompe un giocattolo, Ernst è un sacerdote eleusino che fa vedere qualcosa che non si può e, soprattutto, non deve essere detto a parole. In fondo, penso, nella nostrale fantasia cristiana un greco e un bambino si sovrappongono: sono qualcosa di primitivo che va battezzato e convertito il prima possibile. Meglio se prima che parli, e possa scrivere una poesia.

Incendi, prelibatezze sadiane, sottintesi deliziosamente torbidi che si scambiano mute le cose fra loro, complotti surrettizi dell'essente, stupri, incesti, cabale e camarille fra incubi e succubi, amori criminosi fra uccelli e donne, con cento o nessuna testa: la proteiforme e polivera perversione dell'anima umana ancora non battezzata. In effetti, Ernst, mostrandoci tutto questo, non fa altro che restaurare al loro posto, con ostinazione selvaggia (o pagana; o infantile) i nostri dèi lì dove stanno.

Ma dove stanno i nostri dèi? Questo, comunque, nessuno lo può dire. In realtà, fuggono da sempre. È stata davvero una vana vittoria quella su questi imprendibili fuggitivi. Eccoli, che sono sempre lì, nel punto in cui fuggono da sempre. In questo desiderio che strazia. Nell'essenza innominabile dell'amore e del desiderio, della vita, che può essere espresso solo attraverso il sacrificio umano o la poesia. Che poi sono la stessa cosa, come dice immediatamente Ernst, fin dalla prima pagina de "La donna cento teste". Abbiamo questa immagine: un uomo, o il suo simulacro divino, in una notte di vento (o in un giorno sconvolto dal buio) è elevato e dilaniato insieme da intangibili, eppure visibili forze umane. La didascalia



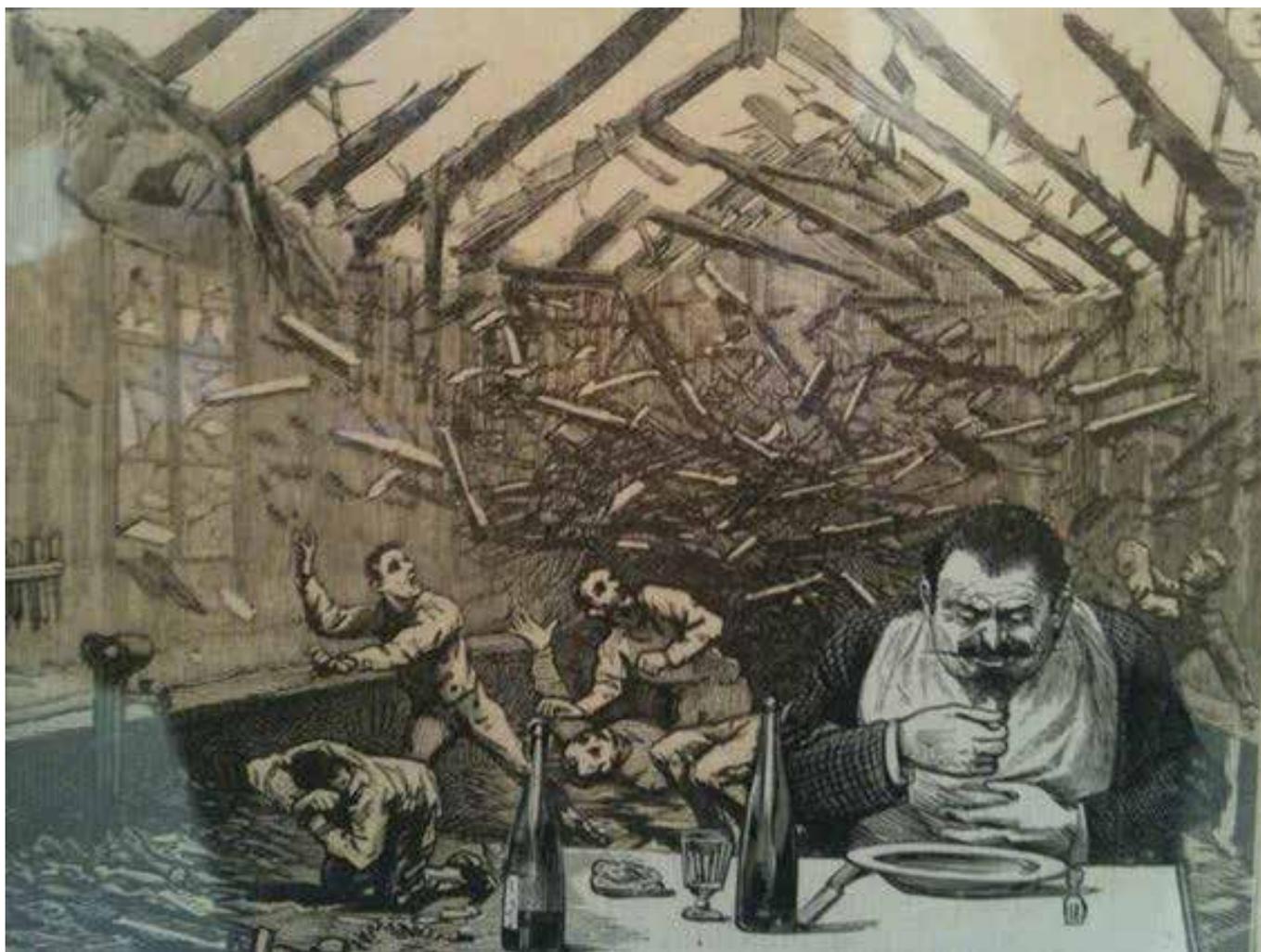
© Max Ernst, *Una settimana di bontà*

suggerisce che siamo davanti a un delitto o un miracolo che, comunque sia, porterà all'uomo completo. Ritroviamo, dopo centinaia di pagine di concottura erotica e omicida, la stessa immagine a chiusura del libro. Fine e seguito, recita però la didascalia. Non diversamente ci si sarebbe espressi a Eleusi. Si può diventare un uomo completo solo dopo il processo che chiamiamo iniziazione ma che i greci chiamavano piuttosto: compimento, esito, fine.

Ne *La donna cento teste* Ernst si prende il gusto di rivendicare il senso e l'orgoglio dell'umano, con conseguenti libertà di diritto e di fatto, ostentando quel processo erotico e omicida, scevro da qualsiasi meccanismo sentimentale, che fra orrori e facezie (direbbe più o meno Aristofane) da sempre favorisce nell'uomo ciò che è indifferente chiamare umano o divino: la vita quale è, dico. In *Sogno di*

una ragazzina che volle entrare al Carmelo troviamo, invece, un tono più polemico e didascalico. Più polemico, però, che didascalico. I motivi sono anche personali. Cerco di essere breve. Cresciuto in una famiglia molto cristiana, Ernst da bambino fugge di casa nel cuore della notte. Indossa una sottana, e per strada viene scambiato per Gesù Bambino. Torna a casa, e, prima che il padre possa sgridarlo e punirlo, annuncia di essere Gesù Bambino. Ovviamente, il padre (non ho capito se perché molto religioso o temendo che il figlio fosse pazzo) lo perdona immediatamente. Ad ogni modo, da quel momento in poi, Ernst si sente investito di una certa autorità religiosa, e, così, a trentotto anni, si innamora di una minorenne e la sottrae al convento religioso dove era

educata. Dopo qualche anno, però, dichiarando di sentirsi insozzata, la minorenne (che però non era più una minorenne, e ora era la donna di Ernst) lo lascia per tornare alla vecchia religione. Questi i fatti, in breve. I fatti che, chiaramente, hanno scatenato la polemica che vediamo agire in *Sogno di una ragazzina che volle entrare al Carmelo*, che può essere descritto come un'agile contrapposizione fra la poesia e la religione. Con la poesia, ci mostra in queste pagine Ernst, si tocca quel qualcosa che fugge sempre, e che per questo fa il suono del nulla: la vita. Con la religione, come mostra tutto il congegno mistico della salita al Carmelo, si ottiene quel certo nulla dei Dionigi Areopagiti, Meister Eckart, Giovanni della Croce: nulla nel senso di nulla. La morte.

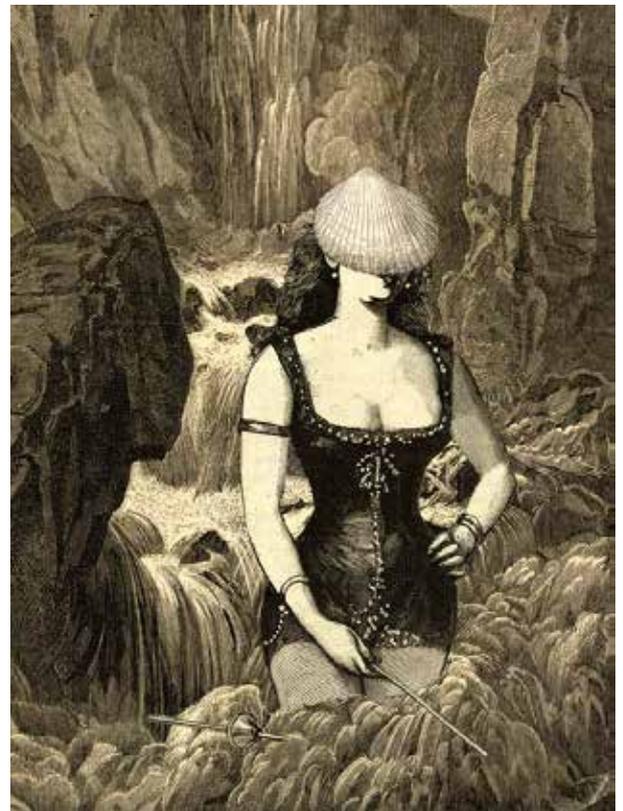


© Max Ernst, *La donna cento teste*

Infine, opera cosmogonica completissima e lavoro raffinato di teologia applicata, *Una settimana di bontà* o *I sette elementi capitali* offre al lettore insieme una summa del pensiero di Ernst e l'occasione di un'esercitazione pratica. Inutile dilungarsi troppo su una materia che necessita, piuttosto che esegesi, di un'esplorazione paziente e immediata. Diremo solo che troviamo qui finalmente restaurata in maniera completa e filologicamente appagante quella più che soltanto utile meditazione alchemica sulle sette pecche fondamentali vive nella natura divina della materia che tanto tempo fa ci è stata sottratta da quella prassi lì di polizia sociale, la contrizione e attrizione causa sette peccati capitali. Solo un suggerimento: fate molta attenzione al settimo elemento. Ernst lo chiama: l'ignoto. In effetti, fugge sempre, e per questo, erotico e delittuoso, fa il suono del nulla.

Ernst era proprio un sacerdote eleusino. Forse, però, era anche un bambino. Gesù bambino. Ma non importa. I bambini e i greci conoscono entrambi i segreti delle numerazioni e delle enumerazioni esatte: greci e bambini sono selvaggi che fanno la guardia alle stelle, di cui sanno calcolare sempre la posizione reale. Forse questi selvaggi sono cacciatori. Forse, Ernst era un cacciatore. Ecco perché ho detto che il mio incontro con Max Ernst è stato questo. Eravamo in una foresta. Non è esagerato chiamare quell'intrigo di vegetazione in questo modo. C'era questa elettricità liquida. E una certa idea di fatica e paura. Poi è venuto il cervo. Spara, mi disse quindi Ernst. E qui non importa davvero sapere come finisce la storia. Forse, poi, il cervo è morto. Forse è fuggito. Io so solo che un'immagine, che a parole risulterebbe fin troppo evanescente, ora

si staglia, non so dire se fuori o dentro di me, con una chiarezza e una fissità che abbaglia. Tornammo a casa, parlando d'amore.



© Max Ernst, *Una settimana di bontà*



***Dal paesaggio al cinema digitale.  
Viaggio all'interno dello spazio  
cinematografico***

**di Umberto Mentana**

**FUOR/ASSE**  
**Cinema** a cura di  
**Giovanni Canadè**

©Bruno Boudjelal

Che significa guardare un paesaggio? Vuol dire sostanzialmente vedere certe cose e nascondere altre.  
(Bernardi S., *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2002)

Nell'arte cinematografica, quando un regista prepara una serie di inquadrature, che andranno poi a comporre il film, compie sempre una scelta: questa è la base della regia, così come viene riportato su un qualsiasi manuale, o è ciò che viene trasmesso agli studenti di una scuola di cinema. Compiendo questa scelta, il regista, tramite l'occhio della macchina da presa, decide di mostrare un (s)oggetto posto lungo uno spazio e attraverso un tempo, dettato dal ritmo

del montaggio. Se analizziamo ogni singola inquadratura, ci rendiamo conto che lo spazio in cui si muove la narrazione non assume solo connotati di "ambientazione" e di sfondo dove, appunto, ambientare una storia, ma diventa un vero e proprio personaggio plasmabile, con una propria identità e linfa vitale e che, come vedremo, con lo sviluppo e il mutamento delle singole cinematografie, ha assunto le caratteristiche più svariate.

Innanzitutto, bisogna tener presente, come dice Paolo Bertetto:

che alla base del fascino del cinema ci sia soprattutto la capacità di *inventare* luoghi e spazi che, di fatto, *non esistono* se non nel nostro immaginario, nella nostra memoria di spettatori. I film ci conducono in posti e paesaggi facilmente riconoscibili o totalmente ricreati come universo fantastico, ma, anche quando preesistenti, questi sono *sempre* il frutto delle falsificazioni costitutive della macchina del cinema<sup>1</sup>.

Soprattutto nella Hollywood classica, il Cinema statunitense, con i suoi *studios* e i suoi luoghi privi di Storia e di *classical architectures*, ha saputo vendere allo spettatore sogni ricreati nella celluloida. E a fomentare ancor più questo sogno, costruendo maggiormente la sua immagine archetipica, c'è una persistenza costante dei cosiddetti *luoghi simulacro*, in particolar modo all'interno del cinema di genere. Basti pensare alla Monument Valley del cinema Western o alla Los Angeles notturna del noir *ellroyano*, che, ancora oggi continuano a vivere in chiave citazionistica anche nella serialità televisiva, oltre che nel cinema contemporaneo<sup>2</sup>, in show come *Westworld* (Hbo, 2016) o la seconda stagione di *True Detective* (Hbo, 2015):

(Il cinema) è una pratica di invenzione del luogo perché riscrive, manipola e organizza lo spazio in funzione dell'immaginario, fino a che l'immaginario non diventa esso stesso

un "luogo". È cioè il carattere di immagine che «garantisce la comunicabilità e la mediatizzazione della Monument Valley e la sua permanenza nel ricordo e nella fantasia della gente<sup>3</sup>.

Quindi, l'autore cinematografico ha operato tanto a fondo e ha tanto insistito su determinate immagini che quest'ultime, per lo spettatore, sono diventate "reali", fondando un vero proprio credo, una mitologia immaginifica:

L'immagine della Monument Valley viene inserita in un percorso di valorizzazione iconica, di moltiplicazione mediatica della sua configurazione e della sua pregnanza visiva, sino a diventare qualcos'altro: un'immagine che porta con sé uno spessore iconologico di tipo nuovo. E la stessa immagine dell'essente è modificata dalla sua diffusione e consacrazione mediatica. Non si può più vedere la Monument Valley come se fosse una formazione naturale. Ormai la sua stessa formazione naturale è diventata un'immagine mediatica, una forma dell'immaginario<sup>4</sup>.

Come abbiamo visto, perciò, il Cinema ha il potere di trasmutare, seppur imponenti, ma comunque anonime, formazioni naturali, come appunto quelle desertiche del *western*, in luoghi carichi di forza, di mito dove lo spettatore riesce a specchiarsi ricordando il carattere epico di quei racconti che ha vissuto all'interno della sala. Diversa è la concezione del cinema europeo nel come si è rapportato ai suoi luoghi. Innanzitutto perché gli ambienti su cui per decenni sono state

---

1 Andrea Minuz (a cura di), *L'invenzione del luogo. Spazi dell'immaginario cinematografico*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p.8.

2 Vedi alcuni cult movies di oggi come *Mulholland Drive* (*Mulholland Dr.*, 2001) di David Lynch, *Vizio di Forma* (*Inherent Vice*, 2014) di Paul Thomas Anderson o, per quanto riguarda il western ibrido contemporaneo, ricordiamo *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, 2007) di Ethan e Joel Cohen, *Le tre sepolture* (*The Three Burials of Melquiades Estrada*, 2005) di Tommy Lee Jones o i svariati remake dei classici del genere come *I magnifici sette* (*The Magnificent Seven*, 2016) di Antoine Fuqua.

3 Andrea Minuz (a cura di), *Op. Cit.*, p. 19.

4 *Ivi*, p. 31.

costruite le storie del cinema europeo sono pregnanti fino al midollo di tradizione culturale, di atmosfere e di storia, cosa che non lascia assolutamente indifferente un autore di cinema. E non è un caso che il luogo imprescindibile del cinema europeo è la città, in particolare la capitale europea. Ma questo, in relazione a quel peculiare contesto storico di riferimento, quello in cui c'era grande fermento ma anche preoccupazione verso un'industrializzazione così attiva, poteva essere frainteso. Infatti, coloro che volevano fare della Capitale la propria musa ispiratrice, finirono per essere oggetto di aspre critiche su vari fronti, a tal punto da creare una sorta di "controfilone", volto a valorizzare, invece, un ritorno alla semplicità e all'*otium*, dettato dalla vita bucolica e campestre<sup>5</sup>. Ad ogni modo, tutt'oggi, è innegabile che l'esperienza metropolitana serbasse, invece, un potenziale visivo incontenibile,

richiamando, anche se a volte con polo negativo, l'esperienza sociale che quella città portava nelle sue fondamenta influenzando, poi, il film stesso.

Andando un po' avanti con gli anni, come possiamo non rimanere affascinati dalle atmosfere della Parigi di *Midnight in Paris* di Woody Allen (2011), dove la tradizione letteraria, pittorica, cinematografica prende vita in tutte le inquadrature del film, addirittura portando sullo schermo fisicamente personaggi della memoria artistica della città, come Salvador Dalí, Ernest Hemingway, Luis Buñuel, Man Ray, in un *voyage sentimental*, in cui la vera protagonista della storia, colei che regge i fili, poiché la magia del maestro di Brooklyn si compie, è solamente una: Parigi. Nelle sessanta inquadrature iniziali a camera fissa del film, in cui vediamo la Città che si sveglia per poi spegnersi, distinguiamo tutta la sua potenza, tutto il suo



©María Tudela Bermúdez

<sup>5</sup> Vedi ad esempio *Sunrise* (1927) di F. W. Murnau o *Modern Times* (1936) di Charlie Chaplin per citare gli esempi più eclatanti.

virtuosismo megalomane, arrivando anche a farci allontanare emotivamente dalla storia che verrà da lì a poco raccontata sullo schermo. Siamo talmente rapiti da quelle immagini straordinarie che tutto il resto diverrà secondario. Possiamo, quindi, benissimo affermare che ogni grande film, come lo è stato *Midnight in Paris* regala un impatto con la Città estremamente potente, producendo un influsso incondizionato sull'autore dell'Opera cinematografica in modo da instaurare un legame indissolubile e un dialogo generazionale costante di spettatori con la metropoli di riferimento.

Potrei continuare per ore cercando di approfondire l'ascendente che una città, nel bene o nel male, ha avuto all'interno della cultura cinematografica. Poiché nutrendosi di immagini vive e/o sognanti di uno spazio, il cinema le ha fatte proprie, offrendo immortalità. Si pensi alla Roma felliniana, o alla Berlino di Wim Wenders ritratta ne *Il cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin*, 1987).

Proprio Wenders, infatti, può considerarsi un vero autore del paesaggio, uno dei più grandi maestri, che ha fatto del viaggio il punto cardine e d'incontro con culture differenti dalla sua. E non solo perché nella sua lunga e sterminata carriera ha diretto e prodotto anche poderosi documentari<sup>6</sup>, la forma cinematografica più semplice per accordarsi nel raccontare dati oggettivi e, quindi, una realtà empirica visibile a tutti; ma nei suoi film più importanti, quei titoli che hanno fatto sì che lui assumesse un

ruolo di primo piano all'interno della storia del cinema moderno<sup>7</sup>, i suoi paesaggi, metropolitani e non – fotografati per lo più dal *Master of Light*<sup>8</sup> Robby Müller –, avvolgono lo spettatore con continui spostamenti visivi, dovuti a un'ininterrotta volontà di percorrere quegli spazi immensi carichi di continua scoperta e allo stesso tempo colmi di quella ostinata solitudine di cui sono portatori le anime dei protagonisti *wendersiani*.

Luogo come espressione dell'anima, un motivo da sempre presente nella cultura europea e che il cinema ha fatto suo fin dalle origini, essendo quest'ultimo funzionale a plasmare il carattere di un dato personaggio:

Il cinema francese si sviluppa infatti nella direzione di un'equivalenza *paesaggio-anima* di Balázs e di Epstein. L'albergo solitario e inverosimile, creato dalla fantasia di Prévert e Trauner, che appare come per incanto fra le rocce deserte di *Lumière d'été* (Grémillon, 1942), è un altro esempio di questa valenza metaforica del paesaggio: dalle grandi vetrate i personaggi guardano la valle desolata come un lato oscuro della loro stessa anima<sup>9</sup>.

Basti pensare agli "esclusi" di Jarmusch che da sempre popolano la sua filmografia e che calpestano i bassifondi e le periferie di una America postmoderna senza più eroi e senza mito. Concezione già anticipata decenni addietro dal nostro Michelangelo Antonioni che ha visto, nella città, nel paesaggio moderno del boom economico:

6 Vedi ad esempio *Appunti di viaggio su moda e città* (*Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten*, 1989), *Buena Vista Social Club* (1999), *Il sale della terra* (*The Salt of the Earth*, 2014).

7 Imprescindibile non citare *Alice nelle città* (*Alice in den Städten*, 1973), *Falso Movimento* (*Falsche Bewegung*, 1975), *Paris, Texas* (1984), *Il cielo sopra Berlino* (*Der Himmel über Berlin*, 1987), *Al di là delle nuvole* (coregia di Michelangelo Antonioni, 1995) e *The Million Dollar Hotel* (2000).

8 Prendo quest'accezione dall'esibizione su Robby Müller presente quest'anno al Museum für Film und Fernsehen della Deutsche Kinemathek di Berlino a cui ho personalmente assistito.

9 Sandro Bernardi, *Il paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 56.

una giungla selvaggia, incontrollabile, infestata da potenze che sovrastano l'uomo. Siamo ormai pienamente dentro l'atmosfera paurosa che Antonioni ha ricreato nel film *Il deserto rosso*. L'uomo si aggira con incertezza e con paura fra le sue stesse creature<sup>10</sup>.

Una definizione che va a rompere definitivamente il legame che l'individuo aveva intessuto con il suo *habitat*, uno spazio, quello del cinema italiano che anche se totalmente distrutto, come quello ritratto dal cinema neorealista, celava pur sempre ancora un mito, una statura tragica, alle spalle. L'individuo del cinema neorealista, a differenza di quello antonioniano, aveva una carica mitica dettata da una volontà di recupero, di lotta continua per far risorgere il sole sulle rovine belliche dell'Italia. Invece con Antonioni questo non accade, l'uomo è defraudato della sua identità, non c'è alcuna lotta ed il paesaggio industriale domina e conquista senza speranza alcuna i protagonisti, per lo più piccoli borghesi. Nel cinema di Antonioni domina il *vuoto*, la vacuità e i suoi personaggi sono ammorbati e nauseati. Il regista ferrarese può considerarsi un vero e proprio anticipatore della concezione postmoderna dell'esistenza. Per dirla con le parole di Sandro Bernardi:

per Antonioni la borghesia diventa emblema del cosiddetto *homo oeconomicus*, o anche *homo sapiens*, quello che secondo Rosario Assunto, ha distrutto il paesaggio e sta distruggendo il mondo, chiuso com'è nel suo spazio-tempo puramente quantitativo. Abituato al pieno delle giornate, delle strade, delle stanze, a rapporti misurati in tempo lavorativo, in denaro, com'è appunto il caso delle nostre «amiche» (da il film *Le amiche*, 1955, ndr) e dei loro amici, l'uomo industriale, l'abitante di megalopoli, come



©Brett Walker

lo chiamerebbe Assunto, non può che provare una grande insofferenza, noia e fastidio di fronte al residuo dell'infinito che il mare rappresenta in questa scena<sup>11</sup>.

L'individuo antonioniano non prova nessun piacere e gioia nel rapportarsi allo scenario naturale; i luoghi dominati da una natura incontaminata non sono più *locus amoenus* o luoghi predisposti per la riflessione ma, anzi, sono paesaggi che recano a chi li contempla un senso di noia, di *nausea sartriana* che mette in uno stato continuo di disagio il personaggio "contemplatore", oramai assuefatto dai suoi nuovi dei; i grattacieli industriali, che non lasciano spazio all'uomo di servire altri padroni. E, spaziando sull'importanza dei valori, quali quello del sacro e del mito, che nella società arcaica e rurale erano ben presenti, ma che con quella cittadina borghese sono sempre più in via di sparizione, proprio per l'imporsi dell'industrializzazione e del *meccanicismo*, in questo Antonioni richiama molto Pavese:

<sup>10</sup> Ivi, p. 14.

<sup>11</sup> Ivi, p. 144.

la festa che anticamente era una grande esperienza di reimmersione nel tempo mitico e rigeneratore è divenuta ormai un momento vuoto e insignificante nella società sconosciuta dell'homo oeconomicus.

[...] Ora, se consideriamo che l'innocenza è ciò di cui questi personaggi sono privi, come dice lo scrittore, e che l'innocenza è per Pavese sempre collegata con la capacità di vivere dentro il mito, dentro il tempo sacro dell'infanzia, o di vivere la campagna e la natura in modo «estatico», e che la morte, specialmente nella trilogia (*Il diavolo sulle colline, La bella estate, Tre donne sole*), diventa l'ultima tappa di una ricerca inutile di queste «estasi» perdute dell'infanzia<sup>12</sup>.

Se nella trilogia di Pavese la campagna e la festa erano motivi nostalgici e malinconici, realtà perdute, nel film l'incapacità di

guardare il mare, di godersi la festa, di partecipare alla vita della natura traduce vividamente questo tema, e mostra come la festa, un tempo momento di pienezza della vita, diventi il giorno più noioso della settimana<sup>13</sup>.

Come è prevedibile da questa analisi dell'anima dei protagonisti, nel cinema di Antonioni non c'è spazio per l'azione. Il racconto è reso una mera scusante, un minimalismo acuto dove rimane solo una casualità, il portare in avanti una storia; tutto è dettato dall'ambiente, dal moltiplicarsi delle soggettive, dalla corallità, dal destino comune dei personaggi, individui senza futuro e senza passato costretti a muoversi all'interno del



©Brett Walker

<sup>12</sup> Ivi, p. 147, 148.

<sup>13</sup> Ibidem.

grigiore e dei fumi della città industriale in cui spesso capita di venirne fagocitati<sup>14</sup>.

Ne *Il deserto rosso* (1964), non a caso il suo primo film a colori, Antonioni opera il taglio netto nei confronti di quei valori arcaici che ancora persistevano. Giuliana (Monica Vitti) si muove con infinita malinconia e cupezza tra le esalazioni delle fabbriche; è un mondo, il suo, dove «il colore si trova dove non c'è vita: i tubi che trasportano sostanze sconosciute sono forse arterie di un nuovo essere vivente; Dentro la fabbrica trionfa il colore che è stato cacciato dal mondo circostante»<sup>15</sup>. Un passaggio fondamentale che farà da base per la distopica visione del mondo presente in *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott che, per il cromatismo interiore e visivo, mostra delle affinità non indifferenti con il succitato film di Michelangelo Antonioni. In *Deserto Rosso* Antonioni, in modo inquietamente provvidenziale, va ancora più in profondità, ovvero verso la perdita del paesaggio naturale favorendo il propagarsi, dopo quella industriale, della società virtuale; a oggi l'unico scenario su cui il cinema contemporaneo e post-moderno – con il suo bombardamento di immagini, con la sua velocità e con la sua artificialità di trasmissione – si basa per raccontare le sue storie e di cui l'individuo è completamente assuefatto, anche al di fuori della sala, o meglio, anche al di fuori della sua connessione internet del suo smartphone:

Il cinema contemporaneo contribuisce, con i suoi giochi in cui tutto equivale a tutto, a rendere incerto il concetto di realtà; spesso insinua in noi l'idea di camminare e di vivere dentro le immagini, o l'idea che la tecnologia sia l'unica realtà, e l'uomo una

sua variabile dipendente. Le immagini non si propongono più come interlocutrici o interpretazioni della realtà, ma come realtà esse stesse *tout court*. Il nostro mondo si riempie di replicanti, di chimere, di paesaggi e scenari digitali; cresce la convinzione che la natura e la realtà siano un sogno ormai lontano, appartenente al passato<sup>16</sup>.

Oggi, quindi, abbiamo ulteriormente subito un altro passaggio verso la meccanizzazione dell'esistenza. Dalla società industriale, di cui Antonioni era uno dei cantori più critici, siamo arrivati alla virtualizzazione e alla digitalizzazione delle nostre vite. E il cinema ha considerato, come giusto che sia, l'uso del computer e della grafica 3d il mezzo più consono per costruire ambienti e luoghi. Non più come semplice *surplus* all'interno delle storie, ma un vero e proprio personaggio fondamentale, tant'è che alcuni film e alcune "cornici" presenti in queste storie, solo grazie all'uso di questa avanzatissima tecnologia, hanno potuto vedere la luce: basta ricordare il successo che ultimamente stanno riscuotendo i *cinecomics*, l'elogio più importante alla civiltà videoludica, o pensiamo all'universo ricreato davanti ai computer e al "green screen" di *Avatar* (2009) di James Cameron oppure, ultimamente, alla trasposizione dell'anime giapponese *Ghost in the Shell* (2017) dove anche la splendida Scarlett Johansson non è più una donna reale ma un individuo ricreato in CGI; un ambiente, quello digitale, che ha preso il sopravvento anche sui suoi personaggi, rendendoli succubi alla macchina, non avendo più bisogno che gli attori siano presenti attraversando e percorrendo un set reale: la loro vita artistica è dettata dall'uso di sensori di rivelamento

14 Vedi ad esempio *L'avventura* (1960) e *Blow Up* (1966) entrambi diretti dal regista ferrarese.

15 Sandro Bernardi S., *Op. Cit.*, p. 183.

16 Ivi, p. 13.



©Alessandro Amaducci

grafico, la cosiddetta pratica della *motion capture* di cui Andy Serkis, il Gollum de *Il Signore degli Anelli* (Peter Jackson, 2001 – 2003), è un maestro ormai consacrato, addirittura definito dalla rivista Wired lo *Shakespeare della motion capture*<sup>17</sup>.

Questo brevissimo e assolutamente non esauriente excursus sui *luoghi del cinema* è quasi giunto alla fine. Mi voglio congedare, però, con una piccola riflessione se mi è concessa: ci sono state grandissime opere della contemporaneità, non solo cinematografiche, che hanno criticato aspramente questo evolversi sempre più veloce della digitalizzazione in ogni campo, anche della stessa sussistenza di ognuno di noi; costretti ad una comunicazione indiretta, perché ora capaci di muoverci e mostrarci solo in luoghi tramite lo schermo del computer o smartphone, questo continuo e costante comportamento, purtroppo, non si sa dove porterà il mondo dell'arte e, di conseguenza, le nostre vite. Un'unica

soluzione, abbastanza estrema, fu quella adottata da Ingmar Bergman che decise, sul finire degli Anni '50, di scegliere l'isola di Fårö inizialmente come set ideale dei propri film, diventando pian piano «habitat ideale per viverci e morirvi (come puntualmente è accaduto), una *finis terrae* di solitudine e silenzio, aspra e primordiale, divenuta per lui il correlativo oggettivo della spoglia desolazione dell'io»<sup>18</sup>.

Ci resta da attuare un ritorno a ciò che c'era? Ad alcuni interesserà, ma forse si tratta di una soluzione troppo estrema, si rischia nella maniera più assoluta di restare fuori dal meccanismo sociale oggi giorno concretizzato, come infatti capita ai vampiri vegetariani di Jim Jarmusch in *Only Lovers Left Alive* (2013), in cui non hanno più interesse a specchiarsi e a far parte di un mondo che ha distrutto la natura e dove gli uomini vengono chiamati zombies e, quindi, preferiscono coltivare i propri interessi: la cultura, l'arte e l'amore come unica

<sup>12</sup> Ivi, p. 147, 148.

<sup>13</sup> Ibidem.

medicina ai disagi della modernità. Io personalmente sono d'accordo che forse proprio questo sia l'antidoto: continuare ad interessarsi alle cose belle, alle cose che hanno fatto grande il nostro pianeta e, nonostante le bombe, le esplosioni, l'assordante rumore dei mondi fantastici ricreati al computer, ciò che resterà sarà il silenzio e la contemplazione della bellezza. Quel silenzio pieno di poesia presente nel finale di *Her* (2013) di Spike Jonze, dove un malinconico Theodore (Joaquin Phoenix) decide finalmente di accettare la fine della relazione con il suo sistema operativo Samantha (nuovamente una Scarlett Johansson "replicante") e si associa all'abbraccio profondo di Amy (Amy Adams), anche lei una ragazza abbandonata dal "suo"

sistema operativo. Ed ora, uniti nella *malinconia d'amore*, entrambi osservano finalmente sereni e liberi, su di un grattacielo, il dispiegarsi della metropoli notturna. Theodore ed Amy sono, insomma, tornati umani e sono nuovamente pronti a contemplare l'infinito su di un piano visivo privilegiato, calpestando il simbolo della civiltà industriale (rappresentato dal grattacielo) e mentalmente liberi dai dettami della società virtuale (il sistema operativo): l'individuo è tornato ad essere padrone della sua identità e riesce a rinnamorarsi di nuovo del suo ambiente reale e di un altro individuo composto da sangue, battiti, sentimenti, e bellissime imperfezioni.



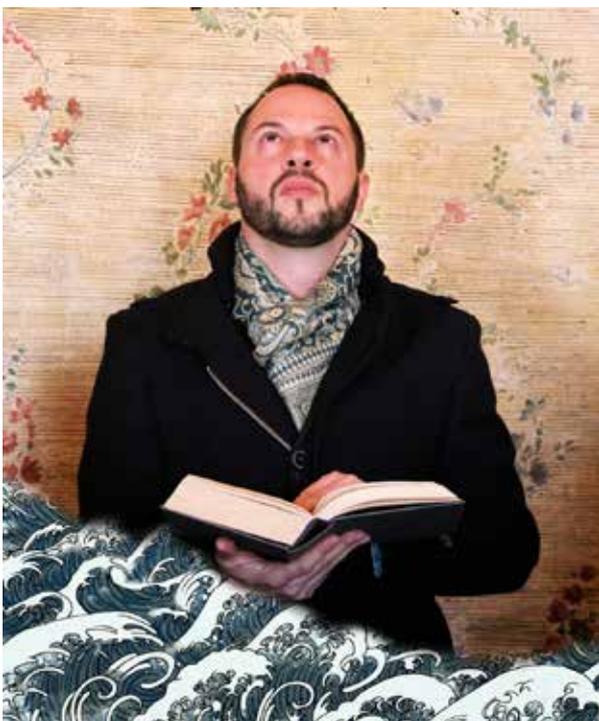
©Tina Kazakhishvili



## **FUOR/ASSE** **Musica**

## **Conversazione con MURUBUTU di Concetta Ferraina**

In questo numero di «FuoriAsse» si parla di luoghi, ma soprattutto di relazioni tra territori e persone. Per questo abbiamo voluto conoscere più da vicino l'origine dei testi di Murubutu che, forse, molto deve anche alle immagini che certi luoghi sono in grado di evocare. Concetta Ferraina, dopo una piacevole conversazione telefonica con Murubutu, ne riporta quanto segue.



*L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti del rapper Murubutu rappresenta una storia dei venti fortemente iconica, caratterizzata da un'impostazione a metà tra prosa e poesia. L'idea di associare ai venti dei personaggi che richiamano le loro caratteristiche fisiche e naturali non va però interpretata come un'operazione di umanizzazione, ma come il pretesto per plasmare dei personaggi originali e dare loro voce, nonostante essi appaiano alla stregua di una trasposizione umana della rosa dei venti. A tal proposito, lo stesso rapper spiega: «Non si tratta di identificazioni così nette, piuttosto i venti sono un espediente per sviluppare*

delle storie; delle storie che hanno al loro interno dei protagonisti con caratteristiche che si compenetrano, ma che non si identificano». La compenetrazione tra le caratteristiche dei personaggi e quelle dei venti si rivela anche se si analizza il contesto in cui le storie vengono inserite. Per esempio, nel brano *Scirocco* sembra quasi che personaggio e paesaggio urbano convergano, combacino, come se uno fosse specchio delle vicende dell'altro, mentre in *Linee di Libeccio* il paesaggio è fonte di straniamento e alienazione, quasi come se il concetto di *ànemos*, che introduce l'intero disco, quindi di anima come soffio vitale, avesse a che fare con una visione olistica del vento, dell'uomo e del paesaggio. Murubutu, ispirato dall'idea di Schelling, chiarisce che il suo riferimento non riguarda un «assoluto indifferenziato» tra io e natura, tra soggetto e oggetto, tra spirito e materia. «Il vento piuttosto» afferma Murubutu «permette di avere una visione totale della realtà e i rimandi tra ambiente e personaggio sono funzionali all'espressione del contenuto. Non si tratta sicuramente di monismo ontologico alla maniera di Spinoza». Anche quando il climax della narrazione sembra essere caratterizzato dall'accostamento dei venti ai personaggi e ai paesaggi, l'elemento vento è comunque elaborato sotto forma di pretesto narrativo; il vento, in quanto elemento fisico-naturale, costituisce il tema chiave e permette all'autore «di attraversare tutto l'album. In questo senso, l'intensità emotiva, veicolata dal crescere del vento, risulta essere un fattore puramente tecnico. O anche estetico».

Per quanto riguarda il genere musicale che connota il disco, da un lato, è indubbio che si tratti di un disco rap, per via della forma sonora e anche perché i testi sono «rappati» dall'autore,



©Gaetano Bevilacqua

dall'altro lato, pur non potendo definire i temi affrontati come appartenenti o tipici al genere della musica hip hop, a quest'ultimo lo stesso si resta aggan- ciati per le caratteristiche del linguaggio, o meglio per il discorso poetico di Murubutu. Infatti, una serie di elementi distraggono l'ascoltatore dal genere cui il disco appartiene, tra queste la presenza di liriche costruite senza gli stilemi tipici dell'hip hop, come gli epiteti che i rapper si auto-attribuiscono. Per citare un esempio significativo, Danno dei Colle der Fomento, uno dei rapper più seguiti dagli ascoltatori, sul ring si auto-definisce Jake La Motta evocando il celebre pugile e associandolo a se stesso. Le rime cantate da Murubutu non si riferiscono a quei miti che invece solitamente vengono introiettati dai rapper,



come quello del rapper puro e guerriero, o ancor di più come quello del gangster, che già Robert Warshow identificava come l'eroe tragico del nostro tempo, spianando la strada agli studi sulla mitologia nella nostra società. Un esempio tra tutti è Noyz Narcos, non solo per il *nick name*, ma anche per quello che canta nel pezzo *Dope Games*, prodotto da The Night Skinny: «Nel mio crew tutte sporche fedine». Questi richiami dimostrano qualcosa, forse che è possibile fare mitologia anche in un'epoca a bassa intensità come la nostra. In effetti, secondo la teoria del mediologo Ortoleva, il mito s'insinua nelle narrazioni e fa parte della quotidianità diventando partecipativo. Il recupero dei temi mitologici da parte di Murubutu potrebbe inserirsi nell'ambito di una riflessione più ampia, che analizza l'hip hop come genere musicale affine all'epica sia per

forma espressiva (parole e accompagnamento musicale) sia per contenuto. Se nei racconti epici il poeta celebrava le gesta degli eroi, nelle canzoni hip hop vengono invece cantate le gesta dei rapper, anche quando non si è di fronte al cosiddetto rap auto-celebrativo, è sempre presente nei testi rap un rimando a se stessi, anche se solo attraverso un epiteto, in qualità di "personaggi" o di *personae*, volendo usare un sostantivo latino che identifica la maschera, l'attore, e quindi la volontà di vestire i panni dell'eroe, anche se tragico. Proprio Murubutu, attraverso questo recupero, come McLuhan, sembra dirci: «Welcome back to the future» e lo fa usando una forma espressiva come l'hip hop, genere di cui si serve per raccontare le gesta di qualcun altro, proprio come avveniva in passato, nell'epica tradizionale. Infatti, a partire dal riferimento

al mito di Apollo e Dafne, alla storia di Eolo, il dio dei venti, alla storia di Re-Cambise II, di cui non si possiedono tracce storiche precise, escluso un racconto di Erodoto e delle tracce archeologiche rinvenute nel 2000, tutte le trasposizioni mitiche e storiche che Murubutu costruisce sembrano mostrare un'altra faccia dell'hip hop, che viene quindi associato al racconto epico o anche al romanzo cavalleresco, comunque ad un'idea di narrazione poetica o di poesia narrativa, caratterizzata, dal punto di vista semiotico, da una struttura narrativa solida. Quindi, il genere musicale qui svolge un ruolo centrale in quanto costituisce una "forma" espressiva idonea al recupero e all'esposizione di racconti mitici. Lo stesso rapper connette il contenuto delle sue canzoni alla forma musicale identificando questa commistione come un "binomio": «La mitologia è come un repertorio di immagini che permette di reinterpretare la

contemporaneità; il rap è uno stile musicale con una fortissima capacità espressiva, che si presta anche a spiegazioni molto complesse, come quelle della mitologia. Questo risulta essere un binomio perfetto».

D'altronde, l'epica come il mito hanno sempre basato i loro contenuti sulla forma poetica che in passato era forse ancor più ritmica di quella che si ritrova nel rap. Il ritmo che i cantastorie o i poeti del passato usavano nelle proprie opere non coinvolgeva solo l'accompagnamento musicale ma anche la parola attraverso la "metrica". Anche da questo punto di vista, Murubutu, oltre al recupero tematico e contenutistico della mitologia, si può identificare come un "collante" tra passato e presente, e forse per questa ragione si definisce in questo modo: «Sono un rapper. Che io sia un MC potrebbe essere opinabile, sono un intrattenitore live, e sicuramente sono un cantastorie».

---

**Murubutu**, al secolo Alessio Mariani, è un rapper di Reggio Emilia e fondatore e voce del collettivo reggiano La Kattiveria Crew, collettivo hip-hop di Reggio Emilia composta da Murubutu, Il tenente, U.G.O., Yanez Muraca e Dj T-Robb. Oltre al rap, Alessio Mariani svolge la professione di insegnante di storia e filosofia presso il Liceo Matilde di Canossa di Reggio Emilia. Suoi album da solista sono *Il giovane Mariani e altri racconti* (2009), *La bellissima Giulietta e il suo povero padre grafomane* (2011), *Gli ammutinati del Bouncin' ovvero mirabolanti avventure di uomini e mari* (2014). *L'uomo che viaggiava nel vento e altri racconti di brezze e correnti* (2016) è il suo ultimo album da solista.

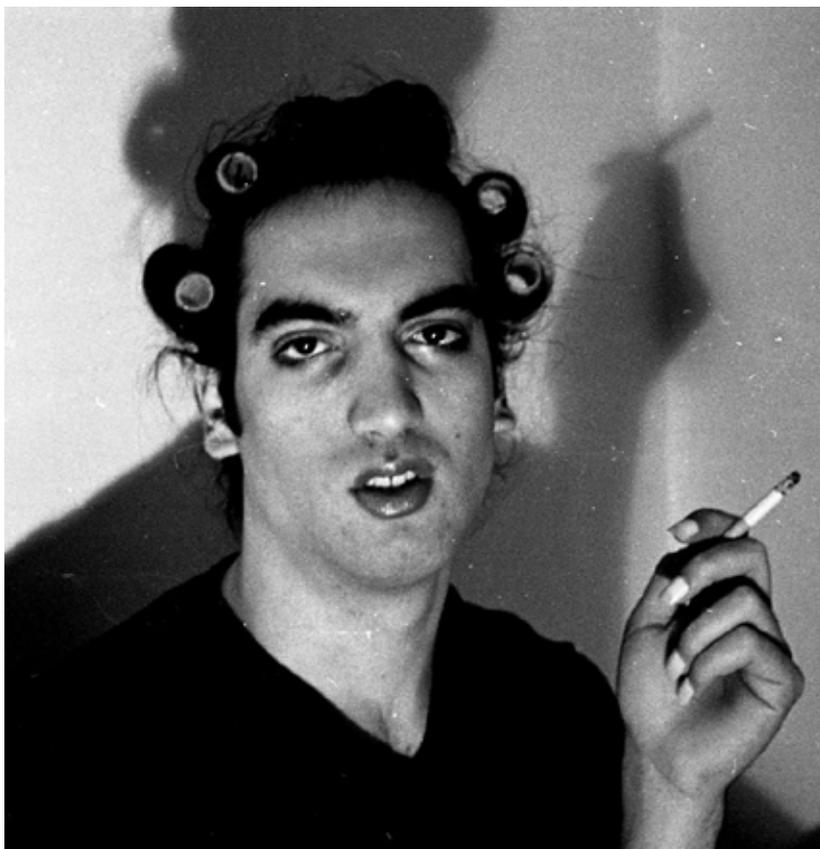




© Stefano Cirillo

Nel maggio del 1954, intervistato da George Plimpton, Hemingway dichiarava: «Io cerco sempre di scrivere secondo il principio dell'iceberg. I sette ottavi di ogni parte visibile sono sempre sommersi. Tutto quel che conosco è materiale che posso eliminare, lasciare sott'acqua, così il mio iceberg sarà sempre più solido. L'importante è quel che non si vede».

**Andrea Serra**



©Diane Arbus

## **Circoletti ai tempi di facebook**

**di Angela Scarparo**

La prima cosa che senti il bisogno di fare, fu questa: mandare un messaggio, in privato, di insulti a quella mentecatta che le aveva fatto una critica sulla *Home*. Gliela aveva fatta *in pubblico*. Capito?

La povera demente aveva detto, del suo ultimo film: «*Cara Peri, però lo scorso era meglio...*»

*Peri*, perché *Peripatetica* era il suo nickname, ma lo sapevano tutti che si trattava di lei: Giada Giadetti.

E chi se no?

E così pigiò *messaggio*, e, senza salutare, né niente, ci scrisse dentro: «*Lo scorso film, cosa?*»

Doveva aggiungercelo, o no: «*In pubblico!*» e, «*Tu, povera mentecatta?*».

Ma sì, sempre meglio terrorizzare un po'. Alla fine, scrisse così:

«*Lo scorso film, cosa? Cosa nei sai, tu, dei miei film? Tu, cara Giovanna, faresti meglio a tacere! In pubblico, poi! Evitati, solenni figura di merda, se puoi. E se vuoi.*»

Adesso, quella si sarebbe sfogata, certo.

Avrebbe parlato con altri poveracci, registi e sceneggiatori dei *circoletti*, («Sfigati!») suoi simili. E mai più le avrebbe parlato in pubblico. L'avrebbe costretta al privato, per sempre.

«Il suo circoletto di arraffoni!», ripeté. Si fermò un attimo.

«*Arraffoni o arruffoni? Come è che si dice?*».

Il vantaggio che lei, Giada Giadetti, ne avrebbe ottenuto sarebbe stato impagabile. Quella mentecatta di Giovanna Alamari avrebbe smesso di scriverle in *Bacheca*. La cosa, ogni tanto la preoccupava. Perché se è vero che esisteva la funzione: **Controllo Diario**, era anche vero che quella poteva commentare un *post* mentre lei dormiva, o inserirsi («comunque») nella conversazione in qualche modo. Sì, doveva scriverle! La doveva offendere.

«Bloccarla?»

No, non poteva. Le avrebbe dato, involontariamente, troppo rilievo. Andava bene così.

Avrebbe finalmente smesso di intervenire, riguardo a lei, sulla *Home*.

«Nei post che parlano di me, certo non viene più!».

Era già qualcosa.

Cristo! Guardò la profilatura, color carta da zucchero, di **Facebook**. che ben conosceva.

«Ma perché, dovrebbe parlare di me? Sono io che decido con chi voglio parlare!», si disse. «Liberi!»

Se volevano parlare di lei, se potevano, dovevano solo farle complimenti. Altrimenti, cosa ci stava a perdere tempo su **Facebook**? Per questi deficienti dei *circoletti*?

Dopo una breve indecisione, aggiunse quindi: «*Tu, povera mentecatta...*».

Veloce ritrasse un secondo la mano, come se si fosse pentita, ma poi cliccò il pulsante e spedì. Non era un po' troppo? Ma no!

Scorse di nuovo la *Home*. Si avventurò su. Più su.

«Ecco quest'altra cretina: Reina Mercanzia.»

Lo sapevano tutti che aveva imparato l'inglese guardando film porno. E che ne aveva fatti, anche. E adesso pretendeva di recensire, di scrivere. E tutto solo perché era stata con un funzionario (peraltro anche di un *circoletto*, di seconda categoria!), della Scuola di Cinematografia. Si capiva come mai. Era negra. Si vedeva anche dalla *foto profilo* che aveva messo, che non era poi tutta sta grande intelligenza. Quella camicia a quadri. La boccia del pesce rosso sulla testa! La bocca a O, come se fosse stata anche lei, un pesce rosso.

«Sarà vero che agli uomini piacciono di più, le negre? O è una leggenda?».

Che cosa aveva scritto?

«Fatemi leggere, per Dio!».

Spinse bene gli occhiali, con la mano sinistra, se li spinse fino quasi a farseli

andare a sbattere sulla fronte. No, così no, era troppo. Dio, se si odiava! Il suo corpo, i suoi occhi miopi. La sua stazza. Perché? Perché non poteva (non doveva) essere alta, magra? Sai quanti problemi in meno avrebbe avuto? Merda di occhiali. Le impedivano di aprire e chiudere bene le palpebre.

«Saida!», gridò.

«Cosa c'è?»

«Ricordiamoci che devo rifarmi gli occhiali!»

Dall'altra stanza nessuno le rispose.

«*Notiamo in John Ford un allargamento dell'idea geografica di libertà...*», aveva scritto la Mercanzia. Che cosa voleva dire, quella cretina, con quelle parole? Di che stava parlando?

«Mamma!».

Oddio, il suo figlietto si era svegliato e la stava chiamando. Merda, doveva scrivere! Non gli rispose. Poi pensò che non sarebbe mai diventato il primo in tutto, se lei lo avesse ignorato. Si sa che i ragazzini che non vengono trattati *da primi*, hanno poche possibilità di diventare *i primi*.

E perché la *marocchina* che lei pagava (e con il suo lavoro, non con quello del marito, uomo troppo spesso assente!), non alzava le sue larghe chiappe, per andare a vedere che volesse?

«Saida!», gridò.

Nessuno rispose. Porca miseria, quanta energia negativa anche quella mattina. Ma perché se l'era tirata in casa?

«Mamma!»

«Cosa vuoi, Ferruccio?», gli urlò. «C'è Saida a farti da mangiare?». No, doveva stare calma. Non doveva farsi prendere nel gorgo della negatività. Era quello che quella stronza di Saida voleva. Ignorarla. Ecco, che doveva fare.

«Sì, ma io non voglio mangiare. Voglio darti un bacio. E poi no, non c'è!», gridò il bambino dall'altra stanza. Quanta

negatività!

*Porco zio.* Le veniva da bestemmiare. Ma il nuovo fitoterapeuta le aveva detto, anzi, le aveva imposto che «No, no, no! Tutto, ma non deve lasciarsi andare a scatti d'ira! Mi si ingrassa così. È per questo, che mi si ingrassa...».

«Ok. Ok. D'accordo. Se mi viene da bestemmiare, devo trasformare la bestemmia in uno scherzo...».

Si sforzò di atteggiare la bocca ad un sorriso. Si ricordò.

Le aveva detto: «Forza, sorrida! Positività, positività ci vuole!».

«Ho capito. Un attimo. Adesso taccia per favore...», gli aveva risposto l'ultima volta che si erano visti. Poi aveva stirato la bocca, come stava cercando di fare adesso.

«Mamma!», quello, di là, si lamentò ancora.

Giada Giadetti abbassò lo sguardo. Era veramente troppo robusta. Senza volere si era vista petto e cosce! Aveva sofferto prima di bulimia, poi di anoressia, ora di nuovo di bulimia. Ma si stava curando. Era la migliore. Camminava. Quando era sola in casa, danzava pure.

«Mamma!»

«Che impiastro! Saida!», gridò. La saliva le andò per traverso. Tossì.

Si alzò, decisa a dirgliene quattro. Tossì di nuovo.

In cucina trovò suo figlio, sdraiato su due sedie, che, con il dito in bocca, guardava un punto imprecisato sotto il tavolo.

«Che cosa stai facendo? Alzati! È tardi!»

«Non si va a scuola oggi. È sabato»

«Ah, già! E Saida dov'è?»

Il bambino, col dito in bocca, continuava, in pigiama, a fissare quell'unico punto di riferimento, sotto il tavolo.

«Saida!»

«Sì, Giada!».

Se era stata lei, Giada, a dirle di



© Margherita Vitagliano

chiamarla per nome, quella mattina se ne pentì. La povera scema era in bagno. «Brava. Crepaci nella tua negatività di merda!», pensò Giada.

«La colazione! Saida!», le gridò. L'altra le rispose. Ma lei non sentì.

Se non sentì fu perché si era girata.

Sullo schermo, da lontano, nell'altra stanza, erano comparsi (porca miseria, doveva tornare a sedersi!) i numeri rossi (la sagometta, è chiaro!) in alto:

**Facebook!**

Le *Notifiche!*

Dio, quante erano. Che bella sensazione! Le veniva quasi da piangere all'idea di avere così tante relazioni. Relazioni che corrispondevano ad *amici*. Amici di **Facebook**, amici che aumentavano, ad ogni suo film, ad ogni sua battuta simpatica e/o spiritosa! Amici e amiche!

Tutti lì, tutti i giorni, erano lì. Per lei. La simpatia che provavano per lei: *Giada Giadetti: regista*.

Ecco cosa c'era scritto, sul suo **PROFILO**. Dio, quei numeri.

«Che bella cosa, la modernità. Quanta energia!»

Quei numeri! Indicavano la presenza di altre persone, di là. Persone vive, pulsanti. Persone, la cui vita, lei aveva

l'obbligo, il dovere, e in qualche modo anche il piacere, di istruire, far ridere, controllare, divertire. Doveva tenersi in contatto. Invitarli a cena ogni tanto: non tutti, certo. Solo gli intimi. E non troppo spesso, certo. Ma lo faceva!

Vederli d'estate (anche quello faceva: prima di Ferruccio, il bambino, di più, certo!). Per non perderli. Sempre. Per sempre. Avrebbe fatto un altro film.

Si chinò sul bambino. Ne annusò l'odore. «Dio, quanto ti amo!», gli disse.

«Tesoro, adesso arriva Saida e ti prepara la colazione, ok?».

Poi, poiché il bambino sembrava tranquillo tornò in studio. Si sedette.

Sudore. Sudore fra le tette. Sudore sotto le cosce. Sudore.

«Se non fossi così grassa non suderei...».

Si tolse la stoffa, troppa, del vestito (larghissimo) che indossava in periodi come quello, da sotto le chiappe.

«Dio! Quando ero anoressica non conoscevo il sudore! Era bello...». Non voleva indulgere in ricordi.

Lasciò scorrere il pulsante sulla *Home*.

«Quanta roba inutile».

Lesse un po' di nomi.

«Quanta gente, scrive. Ma perché?».

Lasciava che i pezzetti di testo le scorressero sotto gli occhi, senza davvero leggere.

«Non c'è ancora nessuno...», pensò. Era ancora troppo presto. Era mattina.

«Solo quelli dei *circoletti!*», si disse.

Rimise la freccetta bianca sul *post* della Mercanzia. Lo aveva appoggiato apposta sull'angolo, a destra dello schermo, in basso. Ci cliccò dentro una volta. La pagina si aprì.

Lesse. Di nuovo quelle due dita sugli occhiali. «Questa qui, pensa di essere una profonda intellettuale...» pensò. Lo ripeté a voce bassissima. Ci aggiunse: «È incredibile!».

Invece, la frase: «Ma non lo è! E in altre

epoche...ma zitta, idiota!», la gridò quasi. La espresse, comunque, in modo molto chiaro.

Controllò i *Mi Piace* che la Mercanzia aveva ottenuto con quella banalata su John Ford. Fra i tanti dementi ce n'erano due che conosceva. Una era Daniela, sua amica. Ne raggiunse la bacheca. Schiacciò il pulsante *messaggio*.

«Ma cosa ti salta in mente di piacciare la *mentecatta?*», scrisse. Inviò. Sicuro, dormiva. Ripigiò il quadratino con su scritto *messaggio*, e aggiunse: «*La negra!*». Ne avrebbero riso!

«Questa dorme anche da sveglia!», rise, ancora, rivolgendo all'amica Daniela questo pensiero tenero.

E poi, Davide Megliori? Stava leggendo bene? C'era il *Mi Piace* di Davide Megliori, sotto il pezzo della Mercanzia?

«Non ci credo...». L'unico che non le avesse recensito il film. L'unico che non avesse risposto ai suoi messaggi privati. Oddio, non è che fosse proprio l'unico. Ce n'erano altri due o tre. Forse anche tre o quattro. O quattro o cinque anche, che la ignoravano. Ma erano gente inutile, senza importanza! Invece, Megliori.

«Sfigati!», ripeté. Però, lui no!

Ricercò in fretta la bacheca di Davide Megliori e su *messenger* scrisse: «*Carissimo, hai ricevuto il mio invito a trascorrere una serata in casa mia, a Salita del Grillo, per vedere il mio ultimo lungometraggio? Se non vieni, capirò. È un film noiosissimo. Firmato, Giada Giadetti*».

E no, però doveva metterci anche qualcosa per poter parlare – nell'eventualità – male, malissimo di quella demente della Mercanzia. La negra che lui aveva piacciato. Doveva dirglielo. Ma come? «È out!», pensò. «È completamente out! Pessime energie, correnti di negatività. Una perdente totale!»

Scrisse: «*P.S. Volevo anche dirti...*». Ma no, non poteva essere esplicita. Con il

dito indice, tre volte: *toc-toc-toc*.

Cancellò.

«Ma sì, ignorare...», pensò.

«Mamma!»

«*Don't worry*, signora! Ci sono io», gridò Saida dall'altra stanza. Giada non rispose.

«*Certo, io non sono John Ford...*», scrisse.

Avrebbe capito? Doveva arrivarci così.

La malattia. La grassezza. Il ricatto emotivo: «...*sono solo una donna malata...*».

Doveva fargli sentire quel leggero senso di colpa. Non una cosa violenta. Quanto bastava perché se la ricordasse.

Cancellò, riscrisse: «*Sono malata, e non certo John Ford*».

Rilesse, e: «*Ma mi sto curando. Ho bisogno di amici, non sto bene, venga a cena. Ho una bellissima terrazza, e ci sarà la luna piena...non sia razzista al contrario, la prego...non siamo poi così ricchi!*»

«Mamma!»

«Questa demente...di Saida!».

Si alzò.

Che cosa altro doveva scrivere su quel cazzo di *messenger*? Che cosa, perché Davide Migliori le rispondesse, e si decidesse a recensirla, il bastardo?



© Dara Scully

# **Il maestro di scherma**

**di Roberto Barbolini**



© Brett Walker

Con questo caldo, tirare di scherma indossando una maschera in maglia d'acciaio con gorgiera bianca sul collo e una giubba aderente poco adatta alla mia stazza gigantesca, in più strizzandomi le coglie dentro a un paio di braghe bianche strettissime acquistate di seconda mano su e-Bay, credetemi, è un vero inferno. Ma a questo mi sono ridotto, e dati i tempi è grasso che cola. Devo anzi essere grato al barone Lo Cicero che mi ha trovato lavoro in questa palestra scalcinata alla periferia di Roma, lupa insaziabile dal cui ventre, io che ai piaceri del ventre ho tanto sacrificato, sono stato lentamente divorato fino quasi a perdere la memoria di me stesso.

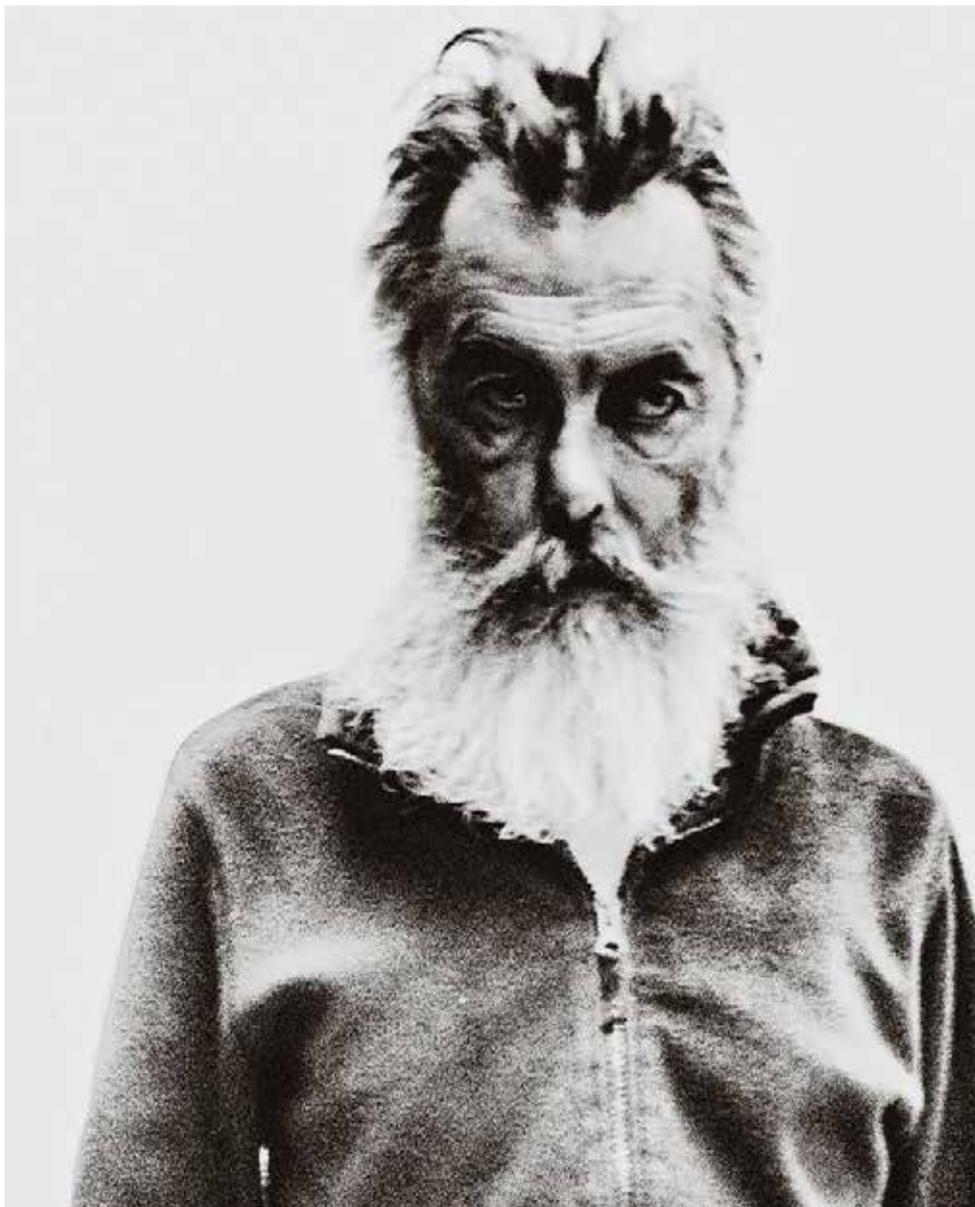
La palestra si chiama Vigor (non un grande sforzo di fantasia) ed è gestita da un ex rugbista che s'è innamorato della scherma dopo un placcaggio malriuscito costatogli tre mesi d'ospedale. Il barone Lo Cicero gli ha chiesto di assumermi come maestro per i corsi estivi dei principianti. Un lavoro precario e umiliante per uno spadaccino della mia esperienza; ma sempre meglio del posto da giardiniere che, incurante delle mie palle araldiche, avevo elemosinato al mio nobile amico. «Anche tu fosti barone, perciò non puoi diventare servitore d'un tuo pari grado», mi aveva liquidato Lo Cicero.

Ed eccomi qui, con 35 gradi all'ombra, a tirare stoccate per finta a mocciosi supponenti e a ragazzine in attesa del menarca, cercando di instillare nelle loro zucche dure e nelle loro membra torpide i cosiddetti fondamentali della nobile arte della scherma: cavazioni, finte, affondi, botte dritte con la lama in linea retta a cercare per la via più breve il bersaglio. Ma sì: è già molto insegnargli a tenere la guardia, con l'avampiede destro in direzione dell'avversario e l'avampiede sinistro orientato verso il bordo della pedana. Il saluto si fa portando l'arma in linea per poi flettere il gomito, alzare la coccia fino a sfiorare il volto, e distendere nuovamente il braccio. «En garde!». Il combattimento può finalmente incominciare.

Il vero spadaccino è ghiotto della lama, perennemente affamato di duelli. Ma deve saper frenare la sua furia: la parola scherma deriva da schermirsi, ossia proteggersi, ripararsi. «La prima cosa da

imparare è la difesa»: questo il signore di Treville insegnava a noi cadetti; questo io e i miei amici inseparabili cercammo a nostra volta di inculcare nella testa di quel giovane guascone irruente che poi divenne il migliore di noi. Assieme formavamo un quartetto invincibile, nessun avversario era in grado di resisterci. Persino le guardie del Cardinale ci facevano un baffo, che portavamo fieramente all'insù. O, come allora si diceva, "alla moschettiera". Erano tempi memorabili: succhiavamo il midollo della vita. Vino, donne, musica; e poi duelli, zuffe, sfide a nemici soverchianti: rischiare ogni giorno la pelle ci rendeva più preziosa la

vita. Se allora m'avessero ucciso, sarei morto da re. Invece il barone Porthos du Vallon de Bracieux de Pierrefond, gigante strizzato in una bianca tuta striminziata, è qui che suda in una palestra di periferia cercando vanamente d'insegnare i fondamentali di un'arte che il mondo non può più capire. Che importa? Da sempre sono abituato alle sfide. E sono ancora ghiotto della lama. Ecco, me la sento penetrare nel petto, fredda e precisa come la morte. Ansimo, mi manca l'aria, ma non ho paura. Mentre lascio cadere il fioretto e cerco di strapparmi la gorgiera, vedo Athos, Aramis e D'Artagnan venirmi incontro sorridenti.



© Brett Walker

# Ecco un artista!

di Giulio Artom



© Pedro Jimenez

“Ciao, alzati che ti ho fatto il caffè.”  
“Grazie. Ma il pane non è tostato? Ah già...”  
“Appunto, ah già; da quanto tempo devi portare ad aggiustare il tostapane?”  
“Hai ragione.”  
“Lo so che ho ragione. Oggi cosa fai?”  
“Vado dal dentista e poi ufficio, pomeriggio ho un convegno in Associazione Industriali.”  
“Ecco, potresti approfittarne per portare a riparare il tostapane, il centro assistenza è vicino all’Associazione.”  
“Non oggi. Non posso andare dal dentista col tostapane.”  
“Non sapevo fosse vietato introdurre tostapane nello Studio Dentistico Galeazzi & Scolari.”  
“Non mi va di portarmelo appresso tutto il giorno. Ci vado sabato.”  
“Sono almeno sei sabati che ci devi andare e non ci vai.”

“Apra largo che così diamo un’occhiata. Qui va bene. Qui anche. Qui ci sarebbe l’ottavo sinistro incluso: beh, questo va tolto, serve solo a pigliare polvere.”  
“Sarebbe a dire?”  
“Il dente del giudizio in basso a sinistra. È parzialmente sommerso nella gengiva, ed è cresciuto in direzione scorretta. Probabilmente è anche cariato e se non lo è succederà presto, quindi va tolto.”  
“Adesso?”  
“Vuol toglierlo adesso? Va bene. Alice, prepara per l’estrazione”  
“No! Oggi pomeriggio sono relatore a un convegno, non vorrei mai, sa com’è.”  
“Alice allora portami l’agenda per favore.”  
“Dottor Galeazzi, sarà una cosa semplice come gli altri denti del giudizio che mi ha tolto anni fa?”  
“Sì, più o meno, magari questo un po’ più impegnativo.”

“Per me o per Lei?”  
“Per tutti e due.”  
“Ma per Lei è routine vero?”  
“Certo!”  
“E allora perché dice che è più impegnativo?”  
“Perché come le ho appena detto, il dente è messo male, è coperto dalla gengiva e forse anche dall’osso, quindi dovrò tagliare e limare con il rischio di dover andare in profondità e magari estrarlo in due o più pezzi.”  
“E sentirò male?”  
“No. Ovviamente Le faccio l’anestesia.”  
“Però sentirò ravanare dentro vero?”  
“Un po’ sì. Ma il ravanare non è doloroso, è solo fastidioso.”  
“E quindi perché sarà più impegnativo anche per me?”  
“Perché se l’estrazione diventa più laboriosa la parte le si potrebbe gonfiare, infiammare. Quindi dovrà tenere la borsa di ghiaccio e prendere gli antidolorifici. Ecco, vediamo l’agenda, Le può andar giovedì mattina alle undici?”  
“Giovedì? Sì, va bene. Ho solo un impegno la sera alle otto, devo andare al Teatro dell’Opera.”  
“La sera? Ma l’intervento è alle undici, in un’ora al massimo la mando via.”  
“Sì, ma la sera potrò uscire?”  
“La sera potrà uscire. Al massimo si prenderà un antidolorifico più forte”  
...  
“Il Dottor Galeazzi arriva subito, può cominciare ad accomodarsi e fare un bello sciacquo.”  
“Alice, me lo dica Lei: posso stare tranquillo?”  
“Certamente. Ma parliamo d’altro intanto che arriva il Dottore: allora stasera va all’opera?”  
“Sì, o almeno questa sarebbe l’intenzione se il dottore non mi massakra.”  
“Buongiorno, sono il massacratore, come andiamo?”

“Beh francamente preferirei essere altrove.”  
“Per quello anch’io, con questo sole è un delitto lavorare. Allora, adesso Le faccio una bella anestesia, apra bene per favore. Sentirà come al solito prima pungere e poi bruciare per qualche momento. Ecco fatto. Male?”  
“Tollerabile.”  
“Bene. Adesso aspettiamo un paio di minuti che faccia effetto. Allora stasera va all’opera?”  
“Sì, se mi sento vorrei proprio andarci.”  
“Mai stato all’opera. Cosa danno?”  
“Simon Boccanegra, un’opera di Verdi, anche se non è tra le più conosciute.”  
“Mai sentita nominare, ma di che parla?”  
“Torbidi politici e lotte di potere nella Genova medioevale”  
“Ah però. Alice, tu lo conosci il Simon Boccanegra?”  
“No, io di opera conosco solo il Vincerò, quello che canta Bocelli.”  
“L’anestesia dovrebbe essere attiva, mi raccomando tenga la bocca bene aperta e morbida, non contragga.”  
...  
“Ancora un attimo e ci siamo. Ecco, finito. Si sciacqui pure.”  
“Ecco un artista!”  
“Prego?”  
“Era una citazione operistica per dire che è stato veramente bravo, non ho sentito quasi nulla.”  
“Ecco un artista! E che opera è?”  
“Tosca, terzo atto.”  
“E cosa succede nel terzo atto della Tosca?”  
“Storia complicata, gliela racconto un’altra volta.”  
“Ascolti, Lei è a posto, per oggi si tenga la borsa di ghiaccio venti minuti ogni ora. Le scrivo la ricetta dell’antidolorifico, ne prenda una compressa al bisogno, senza esagerare.”  
“Grazie Dottore.”

“E buona opera stasera. Quindi va a sentire la Tosca?”

“No, Simon Boccanegra”

“Ah sì giusto quella di Verdi poco conosciuta sui torbidi genovesi.”

...

“Senti, mi fa un male cane.”

“È normale quando passa l'effetto dell'anestesia. Hai preso l'antidolorifico?”

“No, me lo dai tu per favore?”

“E stasera? Vieni a teatro o lo dico a mia madre?”

“Se mi passa un po' vorrei proprio venire.”

“Non ho capito perché hai fissato il dentista proprio per oggi dato che sapevi che stasera avevamo l'opera.”

“Appunto per quello, l'ho volutamente fissato per oggi per vedere una luce in fondo al tunnel, così ho affrontato meglio l'intervento pensando che stasera sarei andato a teatro. Suona il telefono, vedi tu chi è per favore”

“Arduino Berti di Campobasso Legge, ti vuole parlare, tieni.”

“Buongiorno! Sono Arduino Berti, ho il piacere di comunicarle che è stato scelto tra i vincitori del premio letterario e il suo racconto sarà pubblicato sull'antologia.”

“Ah ecco, bene.”

“Ma come, non è contento?”

“Sì, solo che ora ho un gran mal di denti, mi scusi se non manifesto tutto l'entusiasmo che Lei si attende.”

“Beh, allora vuol dire che la notizia la distrarrà dal male! La aspettiamo a Campobasso per la premiazione, tante belle cose!”

“Ma chi è questo?”

“Niente, uno di un concorso letterario a cui ho partecipato, ho vinto, mi pubblicano. Hai capito? Pubblicano un mio racconto, sei contenta?”

“Sarai contento tu. Per quanto mi riguarda preferirei ti dedicassi ad altre



© Jame Lou

attività più utili della scrittura. Da quanto tempo devi portare ad aggiustare il tostapane?”

...

“Quell’antidolorifico è una bomba, mi sono fatto una gran dormita e il male si è molto attutito. Stasera vengo”

“Insomma non ti fai mancare nulla”

“Esatto, non mi faccio mancare nulla”

“Neanch’io, quindi a teatro ci andiamo in taxi”

...

“Buonasera, al Teatro dell’Opera per favore?”

“Certo. Cosa danno stasera?”

“Simon Boccanegra, un’opera di Verdi, ma non tra le più note”

...

“Perdon perdono Amelia... indomito geloso amor fu il mio”

“Magari se eviti di cantare durante l’intervallo.”

“Ogni volta che ascolto quel terzetto ne rimango soggiogato. Però sai che mi sta tornando male?”

“Vuoi sentire l’ultimo atto o preferisci andare a casa?”

“Ma scherzi? Perdere il terzo atto del Simone è come perdere tutta l’opera, c’è la scena della morte con l’invocazione al mare, è il momento più toccante, imperdibile”

...

“Andiamo, che magari se usciamo per primi si riesce a trovare un taxi senza fare la fila”

...

“In Via San Sisto 14, grazie”

“Subito. Cosa c’era alla Scala stasera?”

“Simon Boccanegra, un’opera di Verdi, ma non tra le più note”

“Infatti non la conosco”

“Parla di torbidi di potere nella Genova medievale”

“Sì è vero che l’acqua a Genova è torbida, io ho fatto una settimana al mare a Varazze ed era marrone”.

“Buonanotte. Ti fa male?”

“Non più di tanto, ho sonno, adesso dormo.”

“Domani vai per il tostapane?”



© Margherita Vitagliano



© Jame Lou

Il noir, letterario e cinematografico, è stato una grande avventura ludica prima ancora che concettuale. La sua essenza fluida è sempre stata oggetto di volontà sistematizzanti che hanno cercato di inserirlo in un quadro teorico ben preciso. L'oggetto del "nero" ha storicamente avuto un doppio volto: quello, forzando un poco la terminologia, del *genere*, e quello del particolare *mood* che si muove tra le barriere dei generi come un'ombra sfuggente, ostacolando ogni ambizione che abbia pretese di fissità. Questa dualità ha infine portato a un punto di sintesi nell'intendere il noir come un *meta/genere*, caratterizzato da elementi stilistici e tematici ricorrenti ma che percorrono trasversalmente generi e sistemi mediali. Proprio questa natura obliqua ha portato alla nascita di *Tracce di noir*: una ricognizione a-sistematica sulla portata immaginifica del "nero", individuato nelle manifestazioni artistiche più disparate anche quando la sua influenza non sembrerebbe così evidente. Come un detective del frammento, alla ricerca di tracce esemplari.

**Luca Ippoliti**

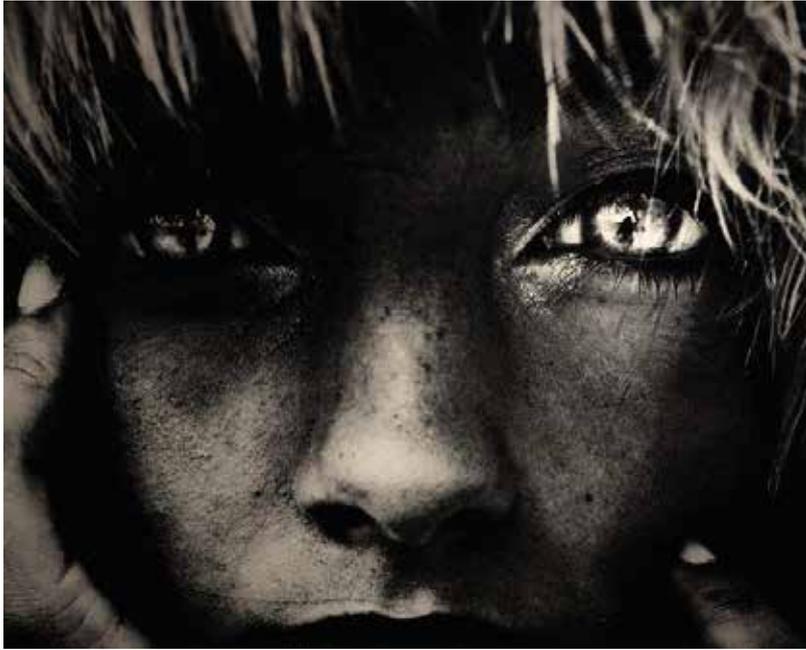
## JIM THOMPSON

### *L'assassino che è in me*

Quando si parla (e scrive) dei noir post periodo classico – quelli di Dashiell Hammett e Raymond Chandler, per intenderci – che hanno lasciato il segno nelle anime dei lettori spesso si abusa, nel descriverli (p)e(r) magnificarli, di aggettivi come “efferato”, “malato”, “amorale”. Ma nel caso dell'opera di Jim Thompson sono termini che calzano a pennello. Soprattutto se si parla del suo romanzo più noto e citato, *L'assassino che è in me*, da poco oggetto di un valido tentativo di adattamento a fumetti (*Jim Thompson: L'assassino che è in me*; 132 pp. a colori; MPE; 15,00 euro; introduzione di Stephen King). Pubblicato originariamente nel 1952, *L'assassino che è in me*, è il romanzo che ha innalzato Thompson nell'Olimpo che accoglie i più grandi scrittori di noir di tutti i tempi. Nell'adattamento a graphic novel, spintamente didascalico (ma non poteva essere altrimenti) vengono rievocati gli abissi in cui è sprofondata la mente di Lou Ford, vice-sceriffo di una piccola città del Texas, all'apparenza stereotipato tutore della legge senza troppe ambizioni. Infatti, il peggio che si possa dire di lui è che sia compassato e un po' noioso. Nessuno ovviamente sa della sua “malattia”, quell'impulso omicida che lo ha quasi fatto beccare quando



era giovane e che sta per riaffiorare di nuovo. Jim Thompson è ancora oggi una lettura imprescindibile perché catapultò, senza troppi riguardi e in presa diretta, il lettore nell'oscurità della mente del serial killer americano, anni prima di Charles Manson e *American Psycho* di Brett Easton Ellis. La narrazione è infatti impostata come una soggettiva pacata e agghiacciante del serial killer, tecnica che negli anni a venire ispirerà e farà la fortuna di molta letteratura e cinematografia. Della penna di Jim Thompson si “innamorò” infatti anche il regista Stanley Kubrick, che lo volle come sceneggiatore dei suoi film *Orizzonti di gloria* e *Rapina a mano armata*, pietra miliare del noir cinematografico e prova provata che la portata immaginifica dello scrittore di Anadarko ha travalicato la letteratura, sporcando (di nero) l'anima di una nazione.



**FUOR/ASSE Segnala**  
**Agi Mishol**  
***Ricami su ferro***  
**Poesie (Giuntina, 2017)**

© Solarixx

***Il pavone***

Guardate come incede, questo incantevole arrogante  
che preferì la bellezza al volo

come si avvicina piano  
col meglio della sua menzogna,  
la coda dispiegata frusciante che fa tremolare  
il ventaglio d'occhi  
e cento ballerine di flamenco ti provocano all'improvviso  
dalle sue pieghe  
con occhi di mandala viola.

Dal mezzo di tanto turchese  
guardate come incede  
come porta la sua corona,  
colui che mai valse lo sguardo a contemplare  
la propria bellezza  
ci si avvicina ora,  
la piccola testa  
conficcata come un pollice al centro della distesa.

Questo arrogante che è soltanto  
una gallina ripiena di gemito,  
distogliete lo sguardo e ascoltatene la voce:

qualcosa tra il gatto e il gufo  
tradisce il tormento che alberga nel cuore del bello,  
il pollo profano che abita sotto le penne.

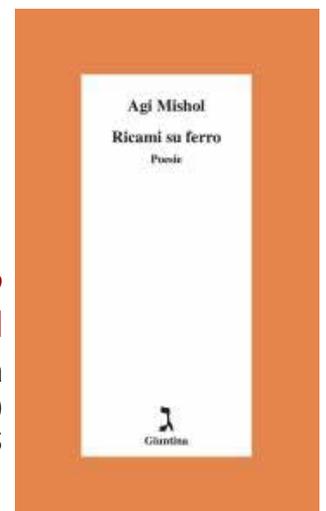
## **I nuotatori**

Vecchie signore dalla casa di riposo  
arrivano alle dieci in punto per nuotare.  
Piano piano immergono il corpo nell'acqua  
e poi galleggiano là nelle corsie  
e solo gli occhi luccicano da sotto le cuffie di gomma rosa.  
Di tanto in tanto si rovesciano sul dorso  
e si dibattono come se stessero andando a fondo nel senso  
più ampio del termine  
e le membra ormai mescolate le una alle altre  
tanto da non essere più degne del loro nome  
affiorano qua e là dalle ondine  
come se là qualcuno avesse rinunciato a simili piccolezze.  
Ma noi veri nuotatori che laceriamo l'acqua,  
con i corpi bruniti che luccicano al sole  
e i muscoli in festa per il movimento,  
noi che irrompiamo dalle profondità  
e a polmoni pieni di nuovo ci immergiamo in esse,  
stentiamo a privarci del godimento segreto  
di sfrecciare loro accanto  
e con graziosa incuranza spruzzarle  
della nostra giovanile irriverenza.

E non abbiamo compassione per gli impostori.  
Al contrario:  
con gesti rudi le cacciamo al posto che loro compete  
e in nessun modo è qui tra noi  
che nuotiamo  
per nulla interessati a contemplare proprio ora  
la fine verso la quale ogni nostro sforzo è diretto.

**Ricami su ferro  
di Aghi Mishol  
Giuntina**

Pagine: 230 (testo a fronte in ebraico)  
Prezzo di copertina € 15





© Ankica Vuletin

# Le recensioni

di **Cooperativa Letteraria**  
a cura di **Claudio Morandini**

## **Leggero sulla soglia** di **Nicola Dal Falco**

Intendiamoci, questa è solo una nota, anzi no, un invito alla lettura di cinque poesie, utili come le dita della mano. Necessarie come l'*Educazione*, annunciata nel titolo. La poesia è un fare e se arriva a educare è perché trova nella realtà, nei fatti e nelle emozioni, la messa a punto di un pensiero. Non c'è psicologia, sociologia o letteratura che tenga di fronte al banco di collaudo di un poeta. La sua tuta da meccanico, il suo grembiule sporco, rilavato, inamidato e di nuovo usato è la migliore garanzia che si è fatta la riparazione, che il motore gira, ronzando fluido nell'aria.

Luca Bragaja ha sistemato i pezzi che ora brillano, visibili o nascosti, sostenendo lo sforzo e la melodia di cinque componenti che hanno i luoghi e la memoria per struttura.

Sempre, il celeste (*Un quadro elementare*) si accompagna alla metafisica di uno sguardo, nel tentativo di essere oltre. L'altrove di un disegno, «facevo dei cieli

bellissimi» è anche l'immanenza di case storte e atri deformi «in fila ridicola fessurata di verde».

In quella crepa, dove giace la potenza del verde, risorge e rimuore la vita «già pronta a restare parola», a farsi ricordo, un altrove cioè educato, sopportabile, messo in dispensa per i giorni a venire. Educato come *I cani del ritorno*, randagi sotto il cielo del Pindo, ancora senza nome, ma stretti nelle maglie del branco.

Randagia quanto la ragazzina «intravista tra i tralici sulla banchina di Imola» inconsapevole Persefone tra «desiderio» di un ratto «e paura» di un nuovo reame (*Stazione*).

Poi, se conti a modo nostro, partendo dal pollice, le ultime due poesie, corrispondenti all'anulare e al mignolo: *Enigma* e *Una soluzione*.

In una, si finisce per invocare la distrazione, magistrale sconfitta dell'ovvio, pari ai prevedibili colpi di tosse quando,

appunto, riavvii un motore, rimasto a lungo fermo. A colpi salutari di distrazione lavorano cocciuti i poeti.

Nell'altra, infine, solo dopo aver elencato tutte le voci all'osteria, tenendo registro

dei fatti, rendendo insomma giustizia, si può immaginare «il perdono/che attende in ogni scuotersi di foglia/del pergolato al vento, leggero sulla soglia».



©Gaetano Bevilacqua

## EDUCAZIONE

### *Un quadro elementare*

Facevo dei cieli bellissimi  
di un vero celeste estasiato  
ma poi la mano mi moriva a scatti  
storte case vedendo e deformati atrii  
in fila ridicola fessurata dal verde  
che dietro tracima dalle colline.  
Nel celeste striato di nuvole – il bianco  
del foglio – un segno d'azzurro  
brillante cupo era l'errore  
che rompeva il sereno, la vita  
che invertiva il disegno  
già pronta a restare parola.

### *I cani del ritorno*

Chi torna da un viaggio porta sempre con sé  
porta verso lontananze che la fantasia deforma  
perché nessun altro potrà mai sentire l'odore  
esatto di quella mattina sotto il cielo coperto  
quando nubi lenticolari riflettevano la luce  
e le altre sfrangiate sul Pindo spruzzato di neve  
dicevano non sei solo sei come noi ricorda se puoi  
non soffrire guarda i cani randagi di tutta la Grecia

per questo chi torna da un viaggio porta sempre con sé  
qualcosa che tu gli hai dato per un ricordo futuro  
di un'ora che non torna ma scolpita nel riverbero  
ma un'ora qualsiasi un'ora proprio come la tua.



©Gaetano Bevilacqua

## **Stazione**

Curva la schiena la ragazzina  
intravista tra i tralicci sulla banchina di Imola  
si richiude poi che sporgeva il volto bruno  
a guardare lontano o forse l'annuncio del treno  
ma il vento le muoveva i capelli e negli occhi  
corrucciati era la pianura  
come un'idea e un bagliore già perduto  
e le nuvole alte cirri a perdita d'occhio  
mentre tutto già tornava quel che sembra  
subito prima di desiderio e paura  
traguardati per l'aria serena.



©Gaetano Bevilacqua



©Gaetano Bevilacqua

## **Enigma**

Dà bagliori sul fondo della notte  
rimanda voci che nessuno ascolta  
in riverberi coagulati alle parole  
che tutti sanno.

Sai cos'è? Io  
che lo so non lo so  
e la mia colpa è che spesso mi distraigo  
al brivido incolore del vento per i rami.

### **Una soluzione**

Amarezza dei giorni d'estate  
quando lungo le calde giornate  
o ariose e infine tramontando il sole  
alla collina, si riempie l'osteria  
di voci e di tutte le persone  
avvinte dalla strada sempre uguale  
e ripensando i miei errori e i tuoi  
trovo solo solitudine e il perdono  
che attende in ogni scuotersi di foglia  
del pergolato al vento, leggero sulla soglia.



©Gaetano Bevilacqua

---

**Luca Bragaja** è docente di Lettere al Liceo Classico “Scipione Maffei” di Verona. Nell’Università della sua città ha ottenuto il Dottorato di Ricerca in Letteratura e Filologia. Si è occupato della *Commedia* di Dante, approfondendo il tema astronomico, escatologico e la dimensione dell’aldilà. Nell’ambito della poesia del Novecento, ha scritto saggi, dedicati a Vittorio Sereni, Alda Merini, Eugenio Montale e Andrea Zanzotto. È anche autore, oltre che di testi sulla didattica della Letteratura italiana, di alcune raccolte di poesia tra cui *Piccolo Canzoniere* e *La strada che sale*.



**16 ottobre 1968  
Città del Messico  
Non per voi...**

**Lorenzo Iervolino**  
**Trentacinque secondi ancora**  
66THA2ND, 2017  
**di Mario Greco**

*I luoghi, lo sguardo, chi osserva chi:* suggestioni di questo nuovo numero di «FuoriAsse».

I luoghi sono un'invenzione dell'uomo? Sicuramente sì, lo sono nel momento in cui vengono circoscritti all'interno di ben delineate linee di confine; quando più che un'invenzione diventano una realtà concreta. In questo senso *i luoghi* sono appartenenza, perché esprimono un tracciato preciso, misurabile, percorribile dai sensi, dalla memoria, dal linguaggio. Al tempo stesso *i luoghi* sono espressione di possesso.

I luoghi, novelle di fantasmi e apparizioni, trame di fughe, di lotte, di scontri e di sangue.

Città del Messico, 1968.

Il massacro di Piazza delle Tre Culture: centinaia di morti, la violenza cieca della polizia, le cariche, gli spari.

I luoghi, epicentro inconsapevole dei giochi di potere.

Le Olimpiadi, il grande teatro della cieca manipolazione che si nasconde dietro lo spirito sportivo.

I luoghi, liberati dalla volontà dell'uomo, che con la sua azione ne modifica irreversibilmente l'orizzonte del "fenomeno" in corso.

Un teatro costruito su colpevoli silenzi, furiose censure e inganni può crollare se gli attori che salgono sul palcoscenico recitano lo spettacolo della realtà – e la realtà non è bella, non sempre. Basta arrivare sul palcoscenico da protagonisti e avere quella consapevolezza, propria dei «non riconciliati» o ribelli, della necessità della lotta. Basta questo per far crollare il teatro.

I luoghi, il potere evocativo di un'immagine che indissolubilmente li lega

all'esperienza dell'uomo. Immagini che, senza nulla di mitico e direttamente simbolico, sono dotate di quella forza propulsiva che fa cessare di esistere sia *i luoghi* sia gli uomini, tramutandoli, in altro: in una nuova geografia.

I luoghi non hanno confini.

In Città del Messico, Tommie Smith e John Carlos, l'anima nera degli USA, riveleranno, attraverso il loro gesto, che la normalità può essere «insultante». E la normalità, negli USA, è oppressione, ingiustizia sociale, abbandono o segregazione, violenza. Ma la normalità, in Città del Messico, è una sfida buttata in faccia al potere. Sfida immortalata dal fotografo John Dominis che ritrae sul podio Tommie Smith e John Carlos, rispettivamente medaglia d'oro e di bronzo nei 200 metri, con i pugni alzati «per gli emarginati, per le donne e gli uomini ancora schiavi dopo la fine della schiavitù»; con i guanti neri, simbolo del black power; i piedi scalzi, segno di povertà; la testa bassa, segno di paura e orgoglio. Sullo stesso podio salì sul secondo gradino Peter Norman, un australiano che, per solidarietà con i due atleti afro-americani, indossò durante la cerimonia la coccarda dell'*Olympic Project for Human Rights*.

Quello era il momento in cui la storia poteva cambiare.

Ma chi sono Tommie Smith e John Carlos? Perché compiere un gesto che gli costerà la squalifica a vita dalle Olimpiadi? Cosa ne è stato di loro? E cosa sappiamo dell'australiano Peter Norman?

«Mostrano sempre l'immagine. Ma non raccontano mai la storia» ricorderà un giorno Carlos.

Lorenzo Iervolino, che già ci aveva raccontato con occhi incantati la storia di Socrates (*Un giorno triste ma felice*, 66THA2ND, 2014), con il suo schierarsi



©John Dominis -Time & Life Pictures/Getty Images

istintivo e la sua capacità di guardare controluce nelle pieghe e nelle piaghe della storia, si prende carico, con *Trentacinque secondi ancora*, di raccontarci la sofferenza, il furore, la determinazione, il percorso di questi eroi moderni e le contraddizioni sociali di quel complesso, traumatico, vorticoso periodo storico.

Lorenzo fa tutto ciò senza perdere di vista l'assunto fondamentale: la loro storia è la *storia* – filtrata dalla loro percezione – degli afro-americani.

Ed ecco emergere nella sua narrazione personaggi quali Malcom X, Nina Simone, Martin Luther King, Muhammed Ali. Uomini che sono l'espressione «del cammino di un popolo» che ha lottato contro le leggi di segregazione razziale, contro la violenza della polizia e per la riconquista della dignità nera. Persone

che hanno dilatato il loro amore al mondo intero e a costo della loro stessa vita. Iervolino ci fa intravedere la storia di questi due uomini. Tommy e John sono espressione della consapevolezza, dello stato reale delle cose. È Harry Edwards, sociologo, pioniere della Sport Sociology e ispiratore del *Progetto olimpico sui diritti umani*, la figura più incisiva: è grazie a lui che i due atleti ebbero il coraggio di agire utilizzando «il linguaggio più rivoluzionario che avevano a disposizione: quello del corpo». Lo stesso Harry Edwards che Lorenzo Iervolino ha incontrato; lo stesso Professore Edwards, che trascorreva ore a parlare con i due atleti durante e dopo le lezioni tenute nella San José State University, il centro della contestazione, *il luogo* dove i due atleti sono giunti, partendo da posti diametralmente opposti – uno è un figlio di Harlem, l'altro un *country boy* texano –, e da esperienze diverse.



I luoghi, nel romanzo, sono compagni di viaggio che non rinunciano all'ironia della contraddizione.

In effetti, gli Stati Uniti d'America delimitano una porzione vasta ed eterogenea di terra.

I luoghi sono ombra.

L'ombra della vendetta e dell'oblio attendeva i nostri eroi al ritorno dal Messico. Nessuna gratitudine, nessuna offerta di lavoro, pedinamenti e continue interferenze nella loro vita e in quella dei loro cari. L'urto dell'oppressione. Passano gli anni e bisogna fare i conti con il salto generazionale: i giovani ignorano cosa sia successo in Messico, nel 1968, «vedono la foto, ma non conoscono la storia». «Così, proprio quando i due uomini hanno ormai superato i sessant'anni e imparato a convivere con un dignitoso anonimato», trentacinque anni dopo, ecco irrompere sulla scena Alfonso De Alba, messicano nato il 16 ottobre 1968, lo stesso giorno della loro premiazione, e che in Città del Messico aveva già visto sulla porta di un chiosco, in lamiera, la foto gigante del podio e ne restò folgorato.

Alfonso riesce, non senza difficoltà, a togliere dalla palude dell'indifferenza e all'oblio i due atleti riportandoli nel *luogo* al quale appartengono. Ed ecco che, grazie alla realizzazione della statua a loro dedicata, la canzone della libertà non è più una fiammata che nasce e muore in un giorno, ma è qualcosa che va al di là dell'attuale generazione. Una scultura in cui la presenza è contro la sparizione e l'assenza diventa presenza.

L'assenza di Peter Norman, l'australiano che con il suo gesto di solidarietà sul podio ha vissuto lo stesso ostracismo di Smith e Carlos, significa che quel posto è destinato ai prossimi Peter Norman.

I luoghi sono destino.

**FUOR/ASSE Segnala**

**Anton Čechov  
Iginio Ugo Tarchetti  
Emilio De Marchi**

**Il Punto  
esclamativo  
e altri incubi ortografici**



© Brett Walker

– Prendiamo, ad esempio, anche solo voi, Emif Fomič – si era rivolto a Perekladin un giovanotto – Voi occupate un posto decoroso... ma che istruzione avete ricevuto?

– Nessuna. Del resto, da noi non si esige alcuna istruzione – aveva risposto bonariamente Perekladin. – Scrivi correttamente, e questo basta...

– E dove imparasti a scrivere correttamente?

– Mi ci abituai... In quarant'anni di servizio ci si può fare la mano... Certo, all'inizio è stato difficile, facevo degli errori, ma poi mi abituai... ecco qua...

– E i segni di interpunzione?

– Per i segni d'interpunzione, lo stesso... Li metto correttamente.

– Uhm... – si confuse il giovanotto – Ma l'abitudine è cosa del tutto diversa dall'istruzione. Non basta che i segni d'interpunzione li mettiate correttamente... non basta! Bisogna metterli consapevolmente! Voi mettete una virgola, e dovete avere la consapevolezza del perché la mettete... sissignore! E questa vostra ortografia inconsapevole... meccanica... non vale un centesimo. È una produzione automatica e niente di più.

Dal racconto *il punto esclamativo* di Anton Čechov

**FUOR/ASSE** 163



Nota di lettura di  
Roberto Alessandrini

Lampi  
d'autore  
EDB

Cooperativa  
Letteraria

# Allungare lo sguardo



© Ankica Vuletin

## Arno Camenisch

### *La cura*

Keller, 2017

### di Claudio Morandini

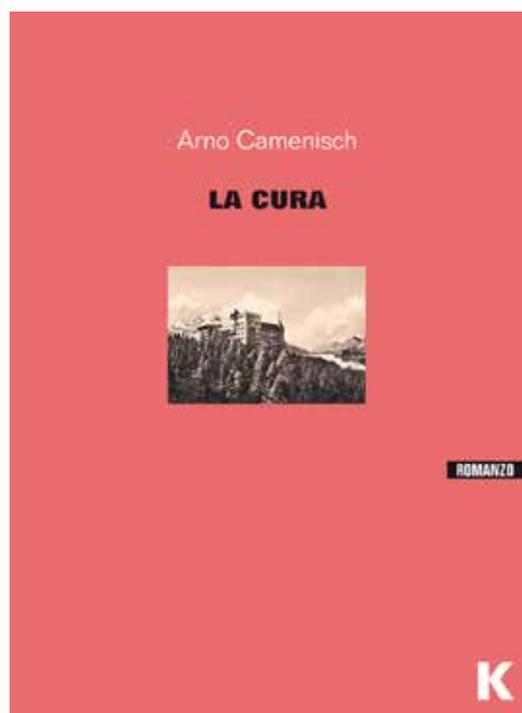
Divertente, esasperante, *La cura* è il recente romanzo di Arno Camenisch apparso quest'anno nella brillante traduzione di Roberta Gado nella collana "Vie" delle edizioni Keller. Una coppia di pensionati dei Grigioni ha vinto un soggiorno in un elegante hotel dell'Engadina. Lei, la moglie, mostra entusiasmo per ogni cosa, trasuda ottimismo, conserva della vita una visione rosea, inattaccabile; lui, pessimista, avrebbe preferito rimanere a casa, spaparanzato sul divano, invece di avventurarsi in una vacanza-premio che potrebbe nascondere chissà quali insidie, e che il suo pessimismo integrale carica di colori cupi. Lei controbilancia lui, nei numerosi quadretti che compongono il romanzo, in cui assai poco succede, ma quel poco, pagina dopo pagina, accumulandosi, rivela angoli nascosti, ricordi e rimpianti,

bellezze e mestizie di una vita in comune. Il duo, in apparenza così mal combinato, funziona invece come certe inossidabili coppie umoristiche del fumetto, come Andy Capp e Flo, Arcibaldo e Petronilla, Blondie e Dagoberto, Pedrito e Paquita: lui brontola, oppone resistenza, scivola costantemente con il pensiero in scenari di desolazione, è sedentario e ciabattone, i suoi ricordi tirano in ballo soltanto amici o conoscenti morti o almeno incidentati, e in questo tracimare della te-traggine si prende la maggior parte dello spazio; lei, meno scioccamente di quanto si possa supporre, oppone toni rosei, e alla fine, a ben guardare, decide per entrambi.

L'insistenza con cui si ripropongono i dialoghetti tra i due anziani mi ha ricordato le opere più ossessive di Achille Campanile, come *Celestino e la famiglia*

*Gentilissimi*, in cui compiti borghesi rimangono prigionieri delle convenzioni del loro piccolo mondo, come in un inferno pieno di garbo a cui solo l'esplosione di colossali gaffe impedisce di trasformarsi in un modesto e rassicurante paradiso. Intendiamoci, la mia è solo un'impressione, ce ne vuole prima di dare del "campanilista" a Camenisch; però nella lettura di *La cura* è stata un'impressione persistente e tutt'altro che sgradevole. Così come intriga la coloritura via via più simbolica che il romanzo sembra assumere: la vacanza-premio dell'anziana coppia allude (non troppo esplicitamente, com'è d'uopo) a un viaggio più cruciale e universale, e il senso di disorientamento e di deriva che pervade molte pagine (grazie soprattutto al rimuginare disfattista dell'uomo) pare diventare una sorta di generale riflessione, per quanto confusa e smangiucchiata, sulla vita umana.

E la montagna? I lettori che di Camenisch ricordano le straordinarie asprezze sursilvane di *Sez Ner*, pubblicato anni fa da Casagrande, avranno modo di sbirciare la montagna prima come paesaggio di contorno, come sfondo



cartolinesco che sembra in dotazione dei clienti del lussuoso albergo; poi, messa da parte l'ironia reticente di buona parte del libro, abbandonati gli interni, Camenisch consentirà ai suoi personaggi di immergersi, e di perdersi. E noi sentiremo la potenza irriducibile di quell'ambiente attraverso il sospettoso pessimismo di lui, piuttosto che coglierne la bellezza attraverso la visione pacificata di lei.



© Maria Tudela Bermudez



@ Ljiljana Popovic Andjic

## **Claudio Morandini** *e le rolling stone del paese delle transumanze* **di Erika Nicchiosini**

*Comunque, una volta, quando i nostri vecchi erano giovani, questa valle non era così, un mondo in frantumi. Crediamo di sapere da chi è iniziata tutta la storia. Lo sappiamo perché continuiamo a raccontarcelo gli uni con gli altri, la sera, fino alla noia.*

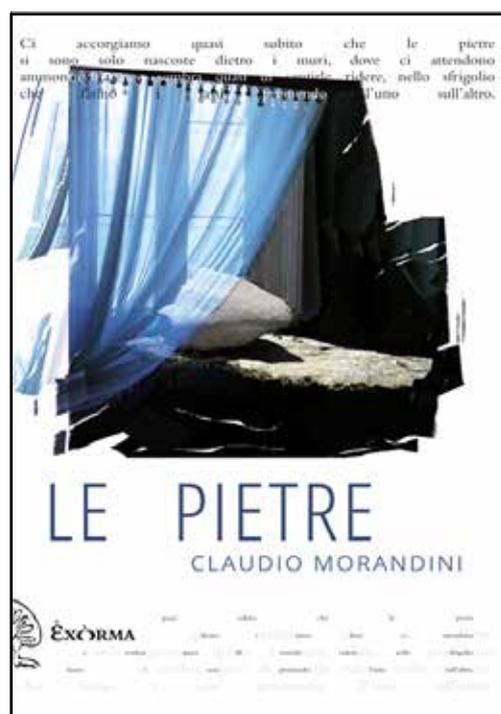
Rotolano, modificano il paesaggio, mantengono in continua tensione la comunità con cui vivono. Decidono di apparire a seconda del proprio gusto movimentando – in ogni senso – la vita di una piccola comunità. Piccola comunità che vive circondata dalle montagne, ma non da montagne svettanti, maestose, degne di quei panorami da cartolina che si è soliti inviare ad amici e parenti, bensì montagne destinate allo sgretolamento, che poco hanno da offrire a parte un generale e instabile sfasciume.

E su un gioco di continui movimenti, di rimandi e di memorie che si snoda il filo dell'ultimo romanzo di Claudio Morandini, *Le pietre* (Exorma, 2017). Con la memoria, gioca. Ma non è questo un gioco da prendere con leggerezza, perché quest'ultima è materia da trattare con cura, dignità e onestà, poiché genera le fondamenta da cui si dipanano le vicende degli abitanti di Sostigno – o della speculare Testagno, a seconda delle transumanze – e del tempo che ancora ha da venire.

Nuovamente, dopo *Neve, cane, piede* (Exorma, 2015), la montagna è protagonista indiscussa: luogo ove la vita è difficile, faticosa, scandita dai cambiamenti stagionali, in cui la vita stessa dell'uomo, degli animali, delle cose, è attaccata alle rocce come i ricordi all'esercizio della memoria. Ma se in *Neve, cane, piede* l'autore affronta e narra senza troppi fronzoli l'isolamento dell'uomo, immerso in un ambiente ostile così come nell'ostilità e nella ripetizione dei suoi stessi gesti, ricordi, pensieri, con *Le Pietre* egli prende il lettore contropiede, pur regalando un seguito a coloro che dal precedente romanzo erano rimasti con un «po' di acquolina in bocca». Come le pietre ballerine di cui racconta, Morandini prende in giro, fa una piroetta, ribalta la feroce realtà di Adelmo Farandola e la trasforma nella realtà surreale di Sostigno e Testagno ove, da che l'io narrante ha memoria, le pietre hanno preso possesso del paese. Arrivate quasi alla chetichella a casa dei coniugi Saponara, cittadini trasferitisi in montagna per rilassarsi, si sono impadronite del paese e gli sparuti abitanti se le trovano ormai ovunque: nelle scarpe, nel letto, persino nella zuppa.

Che fare, dunque, quando l'elemento naturale prende il sopravvento sulla volontà dell'uomo, sulla sua necessità di regolamentare tutto sempre e comunque, di assoggettare ciò che è l'ambiente alle proprie necessità e desideri? Nulla. La comunità si abitua, la gente si adatta, edulcora o amplifica alcune situazioni, esprime la propria singolarità ricamando racconti e visioni personali. Morandini riesce, attraverso un lessico puntiglioso e musicale, capace di toccare differenti registri narrativi, a creare una carrellata di personaggi strabilianti: maghi, santoni, giornalisti, geologi,

uomini di culto, ma anche semplici paesani che nelle pietre vedono il Male o una opportunità di guadagno, offrono una propria versione dell'astrusa vicenda che coinvolge il paese. Ogni personaggio, attraverso i ricordi e le memorie filtrate da un io narrante – ragazzino all'epoca delle prime pietre semoventi, ormai adulto nella realtà di una Sostigno quotidianamente alle prese con le pietre –, fornisce elementi attraverso cui il lettore ricostruisce la storia del paese e Morandini è abile nel guidare quest'ultimo in un continuo altalenarsi tra racconto corale e in prima persona, rimescolando consapevolmente i piani del reale e del fantastico. Innescando, infine, una sorta di cinematografica “sospensione dell'incredulità”. In uno scenario plausibile, reale e riconoscibile, ove abitudini e fatiche sono vivide e concrete – tangibili, perché ereditate da tradizioni antiche – in cui i discorsi sono quelli di tutti i giorni, semplici e alla mano, si innesta la vena di una “follia” che è parte stessa della natura. Sta a noi decidere se credere oppure no. Morandini ce ne lascia facoltà.





©Elzbieta Ela Marczak

## Malgrado noi

**a mano libera**  
di Riccardo Rama De Tisi

Fine luglio, tardo pomeriggio, un'intera giornata di caldo da smaltire. Non ha nessuna voglia di andarsene, questo caldo.

Al telefono con Caterina. Rumori di sottofondo. «E dopo questo, il prossimo di FuoriAsse?»

«Parleremo di luoghi e di relazioni tra luoghi e persone».

Bang! Hai detto poco, ho pensato.

Gesti, odori, movimenti intuiti.

Il tempo che si espande e contrae.

Altre energie. Un soffitto di paglia, venature, odori che si risvegliano di colpo.

Prima spigoli, poi nuove superfici da accarezzare.

Spazi dove fingere di non perdersi. Vuoti e pieni che non sono stati, ma presenti. Ipotesi in dilatazione, attese le meno probabili.

Universi squilibrati. Imperdibili.

Minuscoli e mastodontici i passaggi in cui annullarsi.

Come i percorsi sproporzionati che cerchiamo, salvo averne paura.

Sconfinati. Senza consapevolezza.

Nelle ipotesi. Da fingere di misurare.

Ricordi da ripercorrere. Nulla di sporco, fa parte del gioco. Ricondurre la memoria a meno frizioni.

Da annusare, da accarezzare.

Il respiro si concentra dove tu manchi a te stesso.

Libera l'energia per riportare i singoli pezzi alla fluidità necessaria.

Come quello che sai essere dove è più opportuno stia.

I luoghi che ci sopravviveranno, inchiostro che divora la carta generosa.

Che abbiamo cancellato.

I tagli di luce. Da desiderare.

Vanno, oltre noi, piccole, fragili e irritanti.

Anima e le sue immagini. Provocazioni, generosità, la terra sotto le unghie.

Le persone. Come sono.

Vivono nel tempo, non lo subiscono, nè hanno l'urgenza di una narrazione.

La facciamo noi. Per gioco. Per scarmanza, devozione, amore della memoria.

«Do per scontato che noi sentiamo la bellezza di una poesia prima ancora di pensare al suo significato», scriveva Borges.

La pelle, la pancia, il respiro di luoghi e persone.

Quello che siamo, inevitabilmente.

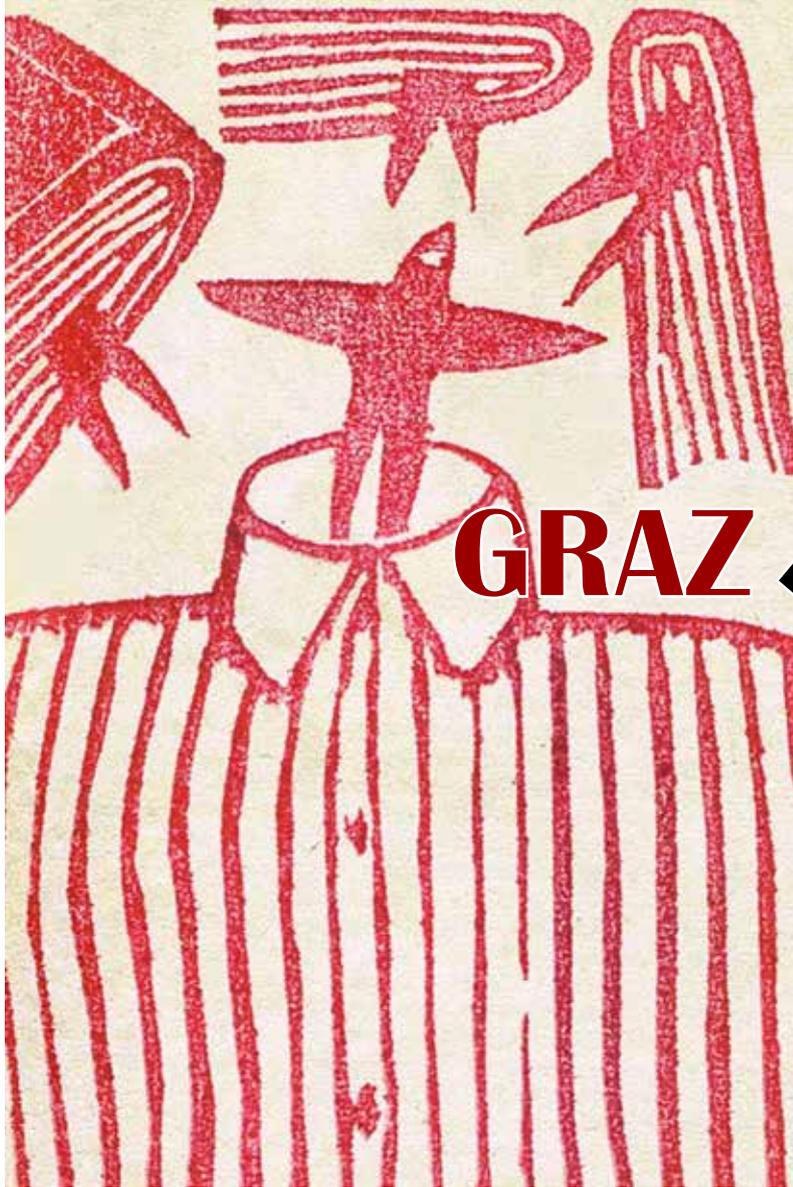
Malgrado noi.

# FUOR/ASSE

## / luoghi



© Ankika Vuletin



**GRAZ / E**

@ Gaetano Bevilacqua