

FUOR/ASSE

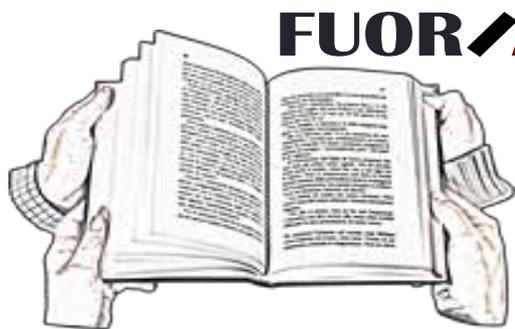
Officina della Cultura

Numero 14
[Maggio 2015]



FUOR/ASSE





FUOR/ASSE Editor/ale

Tutto ciò che è buono è bello

Ciclicamente sulla terra si abbattono grandi catastrofi e diluvi che distruggono ogni cosa e riportano le persone che si salvano allo stadio primitivo, privi di cultura e dimentichi di tutto quanto è accaduto in passato. Questo per dire che il concetto di cultura deve comprendere il costume di conservare, mediante la scrittura, la memoria di tutte le cose belle e grandi avvenute e deve incoraggiare altresì a prestare attenzione agli aspetti più concreti del vivere.

Possiamo, d'altro canto, affermare che nessun essere umano può concepire il mondo in cui si muove con occhi totalmente vergini perché persino gli impulsi umani primari sono guidati, incanalati e sottilmente modificati dalla cultura. Ogni uomo nasce in un mondo definito da modelli preesistenti. Basterà pensare a come l'introduzione della macchina nel processo produttivo ha trasformato la società da agricola in industriale e come la questione femminile ha avuto inizio proprio in quelle nazioni (Inghilterra, Germania Francia e Stati Uniti) in cui, prima delle altre, ha avuto luogo la rivoluzione industriale. Ma la questione femminile presenta problematiche ben più gravi per poterla ridurre soltanto a certe manifestazioni di movimenti femministi. L'introduzione della macchina ha mutato la visione della donna e il suo ruolo all'interno della famiglia, inserendola man mano nel mondo della produzione, della cultura e della politica. Questa è una prova tangibile di come sia stato il cambiamento o la trasformazione della realtà con la quale ci rapportiamo a lacerare quell'insieme di abitudini, costumi e comportamenti pratici. Trasformazione che ha svegliato nelle donne la coscienza delle proprie potenzialità, causa fondamentale del formarsi dei vari filoni dei movimenti femministi che, in situazioni storiche diverse, hanno lottato per i diritti della donna e l'emancipazione femminile.

Già nel mondo antico l'idea di uguaglianza tra uomo e donna è espressa nell'idea cristiana di fratellanza: "figli di un unico Iddio", tutti fratelli senza distinzione di razza, sesso, cultura e lingua. Ma tutto questo resta nell'ambito ontologico dei principi. È con la rivoluzione industriale che dalle concezioni metafisiche, dalle dichiarazioni dei principi si passa sul piano della rivendicazione dei diritti: di tante lotte condotte dalle schiere di semplici donne che riscontrano una profonda contraddizione tra la realtà di lavoratrici, quali elementi dinamici di processi che consentono lo sviluppo e l'evoluzione dell'uomo, e l'idea di donna, tramandata da generazioni, ancora legata a determinati vincoli sociali e morali. Tante e dure sono state le battaglie intraprese e comunque alcuni dati confermano tutt'oggi una realtà, per certi versi, drammatica. Perché pur tralasciando dati meramente statistici, oggi, possiamo accennare a fenomeni davvero opprimenti, quali la mercificazione del corpo della donna riscontrabile nella pubblicità di ogni tipo. O, forse, basta fare riferimento alla

propaganda consumistica che cerca di ottundere le capacità di discernimento (l'individuo, di fronte all'ubriacatura di tutti quei bisogni determinati da potenze esterne, è privo di ogni controllo) dell'acquirente quotidiano per lo più intravisto nell'immaginario femminile. Fin dall'antichità anche la bellezza femminile è stata valutata e misurata sulla base di un modello estetico di riferimento, riconosciuto dalla società in un determinato contesto storico, sociale ed economico. Ogni popolo, nel corso della storia, ha definito la bellezza secondo i canoni della propria cultura e ogni epoca storica ha avuto il suo modello di bellezza ideale, documentato da fonti letterarie e iconografiche, che da sempre si sono ispirate alla figura femminile. Il modo di rappresentarla e il ruolo simbolico da essa svolto sono cambiati con il diverso modo di concepire il ruolo della donna nella società. Così anche l'ideale estetico è frutto di costruzioni socioculturali: all'immaginario femminile sono stati associati significati socioculturali diversissimi, ognuno corrispondente a determinati canoni estetici. Questo prova come il corpo femminile, realtà anatomica e biologica, sia anche un'entità culturalmente costruita e determinata dal gruppo sociale di appartenenza. Veri e propri canoni estetici si affermano a partire dalla Grecia classica: all'idea di bellezza vengono associati i concetti di grazia, misura e proporzione. Un corpo è bello se esiste equilibrio e armonia tra ciascuna delle sue parti e la figura intera. E mentre la morale medioevale aveva insistito sull'oblio del corpo femminile, considerato come fonte di peccato (il corpo della donna è considerato appannaggio del male; prevale nell'iconografia medioevale la rappresentazione mistica e ieratica della figura femminile: la donna, svuotata di ogni connotazione sensuale, è ritratta esclusivamente nella sua sacralità, tanto che ad essere rappresentate sono soprattutto Madonne e Sante, legate a un ruolo salvifico), durante il Rinascimento la bellezza esteriore diviene oggetto di riflessioni e trattati. Allo stesso modo troviamo conferme etimologiche anche per quanto riguarda la nascita del senso del sacro dal corpo femminile, capace di creare vita e di essere in collegamento con l'energia cosmica. Da tali premesse si sviluppa il modello ciclico di vita-morte-rinascita.

Ecco che, seppure a livello generale, porci in una tale prospettiva offre talmente tante possibilità di visioni che parlare della donna diventa un compito assai arduo e questo perché sia i canoni estetici quanto il ruolo stesso della donna sono modellati e plasmati dalla società e dalla cultura del momento.

È nel Novecento, secolo contrassegnato da avvenimenti di straordinaria portata storica, che la dedizione della donna alla causa sociale diventa una leva fondamentale per l'emancipazione dai ruoli e dalle convenzioni tradizionali. Ma se ci soffermiamo per un istante all'oggi e se consideriamo la molteplicità dei ruoli che la donna ricopre in una società globalizzata come la nostra, ci rendiamo conto della necessità di mettere al riparo un altro singolare aspetto e cioè la reale mancanza, e quindi necessità, di un tempo sospeso, individuato in quel lasso di tempo che permette sia al corpo sia all'anima di rigenerare e quindi di elaborare nuovi concetti, lasciandosi interrogare dalle diverse sensibilità, cogliendo le risorse e le energie che anche le nuove generazioni posseggono. Relegata e incastrata com'è tra mille ruoli e mille compiti da svolgere può darsi che manchi, oggi, alla donna quell'irrequietezza che implica una ricerca dell'autentico, fondamento della conoscenza, e che spinge e guida verso un bene comune più prezioso riguardante la società tutta.

Nel *Timeo* Platone sintetizza l'ambizione della cultura greca a definire l'ideale di bellezza: «Tutto ciò che è buono è bello, e non senza misura è la bellezza». È, qui, sinte-

tizzato l'ideale del «Kalòskaiaagathòs» (ovvero «il bello e il buono»). È un modello di educazione integrale, infatti, quello proposto da Platone: «chi si è applicato [...] allo studio della scienza ed a veraci pensieri, esercitando soprattutto questa parte di se stesso a conoscere cose immortali e divine, se riesce ad attingere la verità, è assolutamente necessario che possa, nella misura in cui a natura umana è dato, partecipare dell'immortalità, interamente gioirne». Ecco come l'estetica in tensione con l'etica innesta quel legame profondo tra bellezza e bontà.



@Margarita Georgiadis

Officina della Cultura

FUOR/ASSE

NOMEN OMEN

Per quanto la cultura sia un modo attraverso il quale l'essere umano si adatta al contesto complessivo – perché in grado di fornire quegli elementi di continuità con gli schemi dell'agire, del sentire e del pensare –, essa non deve venir considerata come qualcosa che riduce l'individuo a una condizione di passività o di inerzia. Il processo di "adattamento" è un processo di interazione tra l'individuo e il mondo circostante, che trova i suoi riferimenti in modelli preesistenti. Adattamento che si avvia attraverso l'atto creativo, espressione fondamentale dell'irrequietezza e dell'azione di ogni individuo. All'azione muovono anche le cosiddette virtù teologali: la Virtù nell'ordine naturale è un «abito operativo» che perfeziona le facoltà dell'uomo disponendole al bene. Tra le Virtù prendiamo in esame la "pazienza", che interessa sia l'anima sia il corpo. E questo è il significato più profondo che attribuiamo all'opera di ricerca intensa di **Laura Baiu**, artista romena e residente in Italia, che partecipa a questo nuovo numero di FuoriAsse elaborando per noi l'immagine di copertina.

Un numero che apriamo con un omaggio a **Giancarlo Buzzi**, morto il 2 maggio di quest'anno: «[...] uno scrittore originale, colto come ogni autore degno del nome dovrebbe sempre essere, perché la letteratura, che è espressione e conoscenza, si deve fare con tutto, ma proprio tutto, per pensare il mondo raccontandolo e restituirne un'idea nuova, vitale». Citazione tratta dall'articolo scritto da **Daniela Marcheschi** per celebrarne il ricordo.

Di Daniela Marcheschi anche la Prefazione a **Lúisa Marinho Antunes**, *As malícias das Mulheres. Discursos sobre poderes e artes das mulheres na cultura portuguesa e europeia* (Lisboa, Esfera do Caos, 2014): «Luisa Marinho Antunes individua le tematiche e l'incrocio formale di tradizioni e generi che, a partire dall'antichità greco-romana, hanno concorso a generare la moderna tradizione delle "malizie"/virtù femminili».

Restando nell'ambito del femminile vi riportiamo il racconto *Il canto dell'usignolo*, tratto da *Miti ladini delle Dolomiti. Le Signore del tempo*, secondo volume della trilogia, dedicata ai Miti ladini delle Dolomiti, scritta da **Nicola Dal Falco** con le glosse e i saggi di **Ulrike Kindl**, la quale restituisce ai singoli temi la loro profondità antropologica, scegliendo di abbinare al testo letterario un itinerario saggistico che accompagna le storie.

Sempre per rimanere ancorati al tema della donna, nella rubrica *Il diritto e il rovescio* di **Sara Calderoni**, una bella recensione della stessa Calderoni all'antologia *Romanzi del Cambiamento. Scrittrici dal 1950 al 1980* (Avagliano) di **Angela Scarparo**. Attraverso uno sguardo libero da qualsiasi dubbio preconcetto, la Scarparo riconsegna al lettore quattordici testi tutti scritti da donne (tra queste Angela Bianchini, Fausta Cialente, Sandra Von Glasersfeld e molte altre), andando alla ricerca di quelle autrici e di quei testi pubblicati nel secondo dopoguerra con case editrici prestigiose, oggi quasi sconosciuti.

È altresì interessante allungare lo sguardo verso quelle nuove forme d'arte che ponendo il corpo al centro dell'indagine sono in grado di raccontare la realtà utilizzando linguaggi e livelli di comunicazione differenti dal comune. A tale scopo riportiamo

mo uno stralcio del testo di **Ilaria Palomba**, *Homo homini virus*.

Alle cure di **Claudio Morandini**, oltre alla singolare sezione dedicata alle recensioni di Cooperativa Letteraria, è affidata anche la selezione e la scelta di testi narrativi stranieri. Dello stesso Morandini è la recensione a *La pelle fredda* di Sánchez Piñol Albert (Rizzoli 2014 con l'esatta traduzione di **Patrizio Rigobon** nella collana BUR Contemporanea).

Un accenno lo vogliamo fare anche alla rubrica curata da **Marco Annicchiario**, *Il Garage del Sergente Pepe*, omaggio a due dischi importanti nella storia della musica: *Joe's Garage*, di Frank Zappa, e *Sgt Pepper sonely Hearts Club Band*, famoso concept album dei Beatles.

E chiudiamo questa prima impressione sul numero comunicando l'ingresso, nella redazione di **FuoriAsse**, di **Fernando Coratelli**, al quale è affidata la rubrica dedicata al teatro.

È doveroso, in quest'ambito ringraziare i nostri lettori e tutti coloro che, attraverso lo studio, la ricerca e la profonda dedizione permettono, di volta in volta, la pubblicazione di un nuovo numero di **FuoriAsse**.

Buona lettura

Redazione FuoriAsse
Caterina Arcangelo



Direzione Responsabile: Cooperativa Letteraria

Comitato di Redazione

Sara Calderoni, Vito Santoro, Caterina Arcangelo, Orazio Labbate, Pier Paolo Di Mino, Claudio Morandini, Erika Nicchiosini, Mario Greco, Marco Annicchiarico, Fernando Coratelli, Cristina De Lauretis, Silvio Valpreda

Comitato Scientifico

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

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

Direttore Editoriale

Caterina Arcangelo

Direttore artistico e progetto grafico

Mario Greco

La copertina di questo numero

Laura Baiu

Hanno collaborato a questo numero

Daniela Marcheschi, Alessandro Cinquegrani, Crocifisso Dentello, Federica D'Amato, Federica Bastoni, Roberta Gado, Nicola Dal Falco, Furio Detti, SirLocalt, Debora Pascale

Foto e illustrazioni

Margarita Georgiadis, Bianca Van Der Werf, Daria Petrilli, Giovanni Paolini, Noell Oszvald, Margherita Vitagliano, Michal Lukaszewicz, Ricak Setiawan, Jaya Suberg, Brooke Shaden, Nynewe, Rimel Neffati, Frank Gustrau, Jacqueline Roberts, Renè Groebli, Veronica Lefte, Brett Walker, Malules Fernandes, Sandra Požun, Laura Makabresku, Michał Mozolewski, Saul Landell, Sparrek, René Burri, Maurizio Rossi, Gavino Idili, Gaetano Tiberi, Leszek Paradowski, Sonia MariaLuce Possenti, Elisa Begani, Daniela Deriu, Pedro Palencia, Issaf Turki, David Plumb, Claudio Cravero

Il rovescio e il diritto



17 a cura di
Sara Calderoni

Riflessi **Metropolitani**



a cura di
Caterina Arcangelo 40

Redazione

82 **Diffusa**



FUOR/ASSE **Officina della Cultura**

Breve storia dell'innocenza perduta di **Alessandro Cinquegrani**

Il rovescio Il sabato della consolazione

di **Federica D'Amato**

Una preghiera laica **e il diritto**
per tutti gli esseri viventi.

Angela Scarparo

di **Crocifisso Dentello**

Romanzi del cambiamento

Scrittrici dal 1950 al 1980

di **Sara Calderoni**

Ilaria Palomba

Homo homini virus

di **Caterina Arcangelo**

Intervista a Meisam Seraj

Riflessi

Unghie **Metropolitani**

Diario di bordo di un'avventura umana

di **Federica Bastoni**

I San Patricios

convincono a metà

di **Furio Detti**

Fumetto

La Divina Commedia di **SirLocalt**
Quasi mille anni dopo

a cura di **d'autore Arabeschi di Nuvole**

Mario Greco Vittorio Giardino 94
No Pasarán

Dinosauri - Giorgio Specioso

di **Claudio Morandini** *La pelle fredda* - Albert Sánchez Piñol

Le recensioni di 52
Cooperativa Letteraria

Allungare

Storia segreta di Che Guevara - Marco Rizzo

lo sguardo: **Svizzera** di **Erika Nicchiosini**

Urs Widmer e il suo viaggio 1938-2014

di **Roberta Gado**

Giuseppe Culicchia

A spasso con Anselmo

di **Erika Nicchiosini** 116

LA BIBLIOTECA ESSENZIALE DI

TERRANULLIUS NARRAZIONI POPOLARI

Stefan Zweig

MENDEL DEI LIBRI

di **Pier Paolo Di Mino**

38

Per ricordare lo scrittore Giancarlo Buzzi

di **Daniela Marcheschi**

10

Le Novità EDITORIALI 65

La fotografia non è

a cura di **un telefono**

Silvio Valpreda

120

Alphaville

a cura di **Cinevisioni**

Vito Santoro

Goffredo Parise:
il cinema come confiserie
(ma anche gran patisserie)

33

**"Il testo non è tutto,
il teatro custodisce"** 114

a cura di **un altro linguaggio**

Fernando Coratelli

E non si fenda l'aria

Prefazione a Luísa Marinho Antunes

As malícias das Mulheres

di **Daniela Marcheschi**

Redazione
Diffusa

Miti Ladini delle Dolomiti

Il canto dell'usignolo

di **Nicola Dal Falco**

Il Garage del

a cura di **sergente Pepe**

Marco Annicchiarico

Generalmente

di **Debora Pascale**

109

La Copertina di FUOR/ASSE



Patientia

Laura Baiu



Laura Baiu è laureata in arte decorative e design all'Università George Enescu.

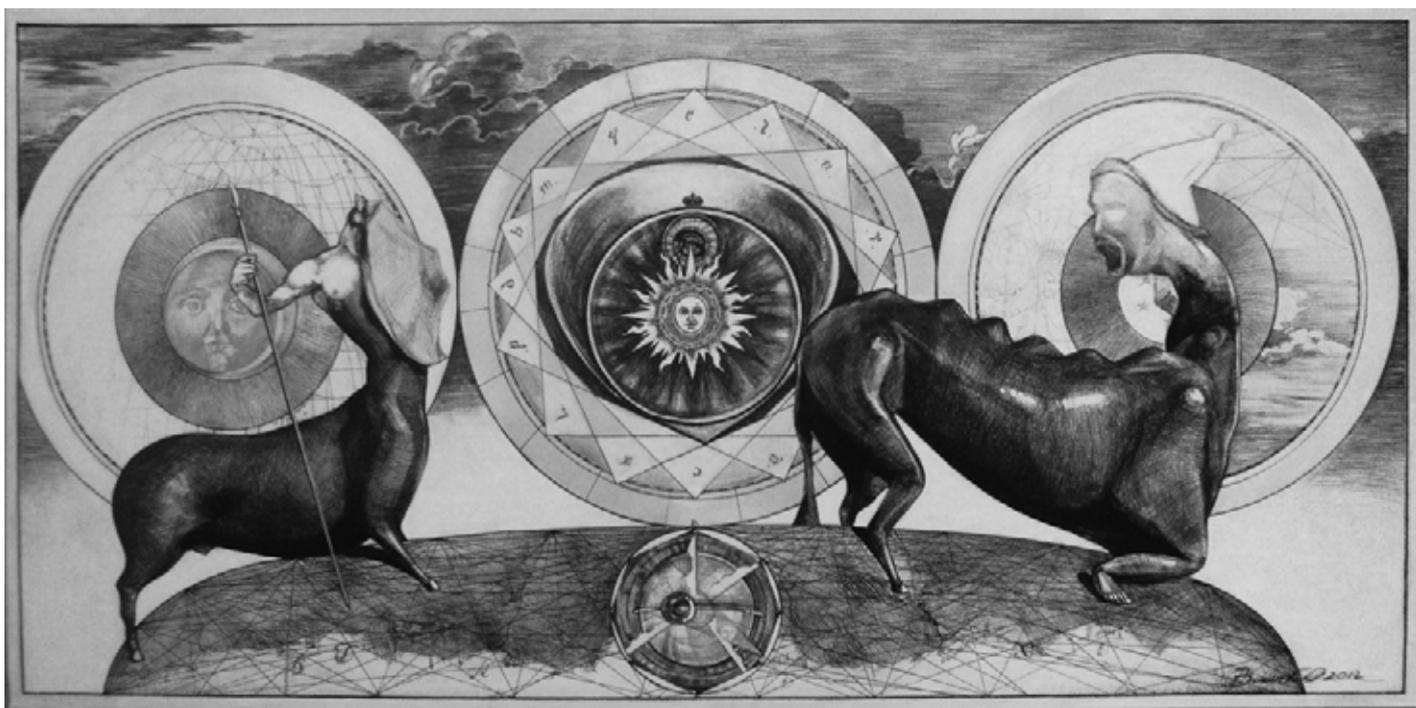
Ha sempre lavorato in progetti nazionali e internazionali. I suoi quadri sono apprezzati e acquistati soprattutto da collezionisti privati e la sua opera artistica è stata oggetto di discussione critica all'interno della rivista «Museo Hermetico», pubblicata in occasione del concorso Arte Alchemica. Tra i critici che l'hanno particolarmente apprezzata risalta l'interesse e lo sguardo di Silvana Nota, la quale si è soffermata sull'elaborazione critica della sua *Opera* all'interno della mostra *Apocalypse oggi*.

Nel 2014 è tra gli artisti finalisti del “Premio Brueghel” al concorso di Arte Alchemica. Tra i tanti progetti in corso, i più importanti da segnalare sono: il

Salone nazionale del disegno di Iasi; la Biennale di Genova; il Salone nazionale Eroica di Iasi e Bucarest.

Si sta attualmente occupando del Progetto Mundi, iniziato nel 2010 e che propone la scoperta dei valori primordiali attraverso le immagini simboliche: «usando segni, simboli, scritte, richiami e sapienze senza tempo a disposizione dell'umanità» (Silvana Nota).

Per Laura Baiu, questo viaggio di “condivisione” è l'essenza della vita stessa. L'artista è sempre alla ricerca della “source”: «Il passato viene in aiuto al presente che ancora una volta troverà ali per sopravvivere [...] La bellezza del segno grafico, l'architettura compositiva, la profondità simbologica fanno di questi lavori un'opera dalle affascinanti interpretazioni». (Silvana Nota)



Spiritus, anima et corpus

«Ritengo che la validità di un'opera d'arte derivi dalla carica emozionale che varia dall'atto creativo. Nell'ansia dell'equilibrio compositivo, nella ricerca plastica, nella dinamica dei simboli si realizza l'opera, con il miraggio del trasferimento della verità individuale dell'artista in quella appartenente all'ordine universale.

La validità dell'opera sta nella sua attiva comunicabilità, e quindi, nella possibilità di trasferire la sincerità emotiva del mondo individuale in verità.

Patientia, titolo di questo copertina è volutamente associato al tema Donne e Resistenza. Partendo dalle virtù fondamentale della vita: virtù che si conquista gradualmente come nelle varie fasi dell'opera. E rappresenta la lotta che l'anima – simbolo della donna –, con dolcezza e purezza, “vincerà”».

Laura Baiu

Per ricordare lo scrittore Giancarlo Buzzi

di Daniela Marcheschi



©Bianca Van Der Werf

Il 2 maggio 2015, è morto a Milano Giancarlo Buzzi: uno scrittore originale, colto come ogni autore degno del nome dovrebbe sempre essere, perché la letteratura, che è espressione e conoscenza, si deve fare con tutto, ma proprio tutto, per pensare il mondo raccontandolo e restituirne un'idea nuova, vitale. Purtroppo, non molti oggi conoscono o riconoscono lo scrittore Buzzi, in un tempo dove prevalgono gli epigoni, e l'essere letterati "specializzati" sembra una patente in grado di assicurare un valore, che in realtà non risulta sempre certo.

Nato a Como il 18 aprile 1929, Buzzi, studente del Ghislieri di Pavia, si era impegnato giovanissimo nella lotta antifascista; aveva poi terminato gli studi letterari e filologici alla Facoltà di Lettere dell'Università della stessa Pavia. Da questi era scaturito il suo saggio su *Grazia Deledda*¹, ma anche quelli brevi

su poeti quali, ad esempio, Boiardo, Moretti e Gozzano. Presto Buzzi era poi andato a perfezionarsi negli Stati Uniti e in Francia, e aveva cominciato le sue esperienze di lavoro che lo avrebbero negli anni portato, con ruoli di primo piano, in varie grandi aziende: fra le altre, la Olivetti, la Bassetti, la Standa, ma anche la Mondadori e infine la Vallecchi, del cui rilancio fu artefice prima dell'inopinata chiusura. Attento alla pubblicità, Buzzi era stato per un periodo pubblicitario egli stesso, inventore di campagne riuscite, come quella di promozione delle *Pagine gialle*. Il suo volume sul ruolo e gli effetti della pubblicità nel mondo contemporaneo, *La tigre domestica* – uscito a Firenze, presso Vallecchi, nel 1964² – è stato tradotto anche negli Stati Uniti da B. David Garmize: *Advertising: its Cultural and Political Effects*³.

¹ Milano, Bocca, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, 1952.

² Ora a cura di Silvia Cavalli, con prefazione di Giuseppe Lupo, Matelica, Hacca, [2011].

³ Minneapolis, University of Minnesota Press, 1968.

Buzzi – che fu uno dei protagonisti e collaboratori più stretti di Adriano Olivetti nel movimento Comunità, promosso da quest'ultimo – non tralasciò mai gli studi letterari e storici: basti pensare a volumi come *Invito alla lettura di Tomasi di Lampedusa*⁴, *Invito alla lettura di Matilde Serao*⁵, *André Gide*⁶, e il recente *Micropascaliana. I dubbi interventi del maieutico fanciullino*⁷, solo per citarne alcuni. Fra i suoi tanti esempi di ottima divulgazione storica (sugli Etruschi, Cesare e altri), che sono stati tradotti in diverse lingue e sono ancora godibili perché documentati e contrassegnati da acute osservazioni, ricordiamo qui il libro su *Giuseppina Bonaparte. La creola dell'imperatore*⁸, che ne delinea un ritratto d'insolita brillantezza. Buzzi coltivò inoltre le lingue e le letterature stra-

niere, traducendo fra gli altri (e spesso anche completando la cura con una introduzione), dallo spagnolo, Francisco de Quevedo, *Il pitocco, ovvero Vita del picaro chiamato don Pablos*⁹; dal francese, Lucien Goldmann, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*¹⁰ e, per i Meridiani Mondadori, sia Marcel Proust, *Le lettere e i giorni: dall'epistolario 1880-1922*, con uno scritto di Giovanni Raboni¹¹, sia Honoré de Balzac, *Béatrix* ed *Eugénie Grandet* in *La Peau de chagrin, Le Lys dans la vallée, La Muse du département, Béatrix, Le Père Goriot, Eugénie Grandet*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini¹², ai quali si aggiunge Guy de Maupassant, *Casa di piacere e altri racconti*¹³; e, dall'inglese, Herman Melville, *Benito Cereno e Billy Budd*¹⁴,



4 Milano, Mursia, 1972; più volte ristampato.

5 *Ivi*, 1981.

6 Firenze, La Nuova Italia, 1981.

7 Ro Ferrarese – FE, Book Editore, 2012.

8 Milano, Rusconi, 1983.

9 Milano, BCDe, 2006.

10 Milano, Bompiani, 1981, II ed.

11 Milano, 1996.

12 Milano, 2005; *Eugénie Grandet* è uscita pure nella collana degli Oscar: Milano, Mondadori, 2005.

13 Milano, BCDe, 2006, ristampa: *ivi*, 2012.

14 Milano, BCDe, 2005, ristampa: *ivi*, 2009.

Ambrose Bierce, *Il dizionario del Diavolo*¹⁵, John Dos Passos, *Servizio speciale*¹⁶ o Rudyard Kipling, *Storie proprio così*¹⁷.

Buzzi fu anche ideatore e animatore della rivista milanese «Concertino» (1992-1996), che prese alcune coraggiose posizioni nel dibattito sulla critica letteraria, e non solo, di quegli anni.

Ai suoi iniziali romanzi – *Il senatore*, pubblicato a Milano, presso Feltrinelli nel 1958¹⁸ e *L'amore mio italiano*, uscito ancora a Milano, ma con Mondadori, nel 1963¹⁹ – si è, specie negli ultimi anni, riconosciuto il merito di essere stati fra i primi ad affrontare le tematiche dei rapporti fra società e industria nell'Italia moderna.

Tuttavia, la serie dei suoi romanzi maggiori, di notevole innovazione formale, si inaugura dopo l'incontro decisivo con il capolavoro di Malcolm Lowry, *Under the volcano*²⁰, comparso nel 1947. Lowry – che intendeva il suo romanzo, tradotto in italiano da Giorgio Monicelli (*Sotto il vulcano*, Milano, Feltrinelli, 1961), come «una profezia» del cammino d'inferno e redenzione che spetta a ogni essere umano sulla terra – ha permesso a Buzzi di leggere un'opera moderna, a cui Dante è sotteso con tutta la sua forza di poeta del destino contemporaneo. Nasceva così, edito a Milano All'Insegna del Pesce d'oro, nel 1967, *Isabella della grazia*, cioè la prima parte del romanzo *Isabella delle acque*, pubblicato nel 1977, dopo essere stato riveduto e ampliato nel dittico *Isabella della grazia e Isabella della stella*, presso la medesima casa All'Insegna del Pesce d'oro. Il dittico è stato riproposto in anastatica a Milano, presso La Vita Felice, nel 2002.

Successivamente, Buzzi dava alle stampe anche altri due importanti romanzi: *L'impazienza di Rigo*, a Milano, nel 1997, per le edizioni congiunte Giunti-Camunia, (Premio Pisa, Premio Feronia), e *Dell'amore*, a Reggio Emilia, presso Aliberti Editore, nel 2004. Completava cioè una vera e propria trilogia sui «mille linguaggi e occhi» dell'amore (*Isabella delle acque*, II, § II, p.38), e di nuovo viaggio dantesco rivisitato e ri-semantizzato, attraverso le scienze e la cultura moderna e contemporanea.

Isabella delle acque è la storia di una donna divisa fra due amori, ma soprattutto l'affermazione della necessità, per tutti gli umani, di conoscere calandosi nell'abisso del corpo, della materia (per la protagonista l'accoglimento della maternità), dove risuona «l'inevitabilità del proprio e altrui lamento» (*Isabella della grazia*, 1967, p. 33). Solo in questo modo è infatti possibile attingere a un orizzonte metafisico, perché per la specie umana c'è un prima e un dopo, mentre Dio/l'eternità/il nulla dopo la morte è il «non tempo». E Isabella, gli esseri umani tutti, devono affrontare il «viaggio» verso la «grazia», ossia il calarsi pienamente nelle ragioni della materia; e ciò per gli stessi motivi espressi da Simone Weil: «Il pensiero della morte esige un contrappeso, e questo contrappeso – a parte la grazia – non può essere che una menzogna»²¹. Isabella è la femmina-terra, è la necessità dell'arrendersi alla vita, dell'immersione nell'inferno della materia, per poter giungere dantescamente «a riveder le stelle». Dalla materia, infatti, si risale immergendovisi.

La vita nasce e muore nel segno dell'amore, che ha tante facce, tanti valori

¹⁵ Milano, BCDDe, 2005, ristampe: ivi, 2009 e 2012.

¹⁶ Milano, BCDDe, 2008.

¹⁷ Roma, Newton Compton, 2011.

¹⁸ Poi riveduto e riedito: cfr. Firenze, Vallecchi, 1981; Milano, Lampi di stampa, 2010.

¹⁹ Nuova edizione riveduta, a cura di Silvia Cavalli, postfazione di Giuseppe Lupo, Roma, Avagliano, 2014.

²⁰ Più precisamente: New York, Reynal and Hitchcock, 1947.

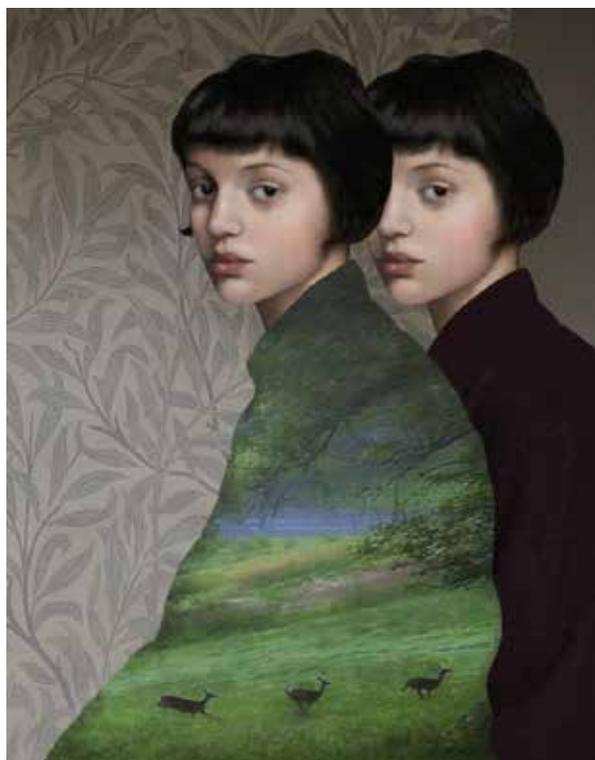
²¹ *L'ombra e la grazia*, Introduzione di Gustave Thibon, traduzione di Franco Fortini, Milano, Edizioni di Comunità, 1951, II, 59; edizione originale: Paris, Plon, 1947.

di intensità, quanti ne hanno gli esseri umani nel loro intimo. Questi ultimi devono cioè vivere la propria verità, sperimentare, ma anche diventare «il tempo del non tempo»: il darsi «per morire di vita non d'amore» » (*Isabella delle acque*, II, § V, p.177), nel «viaggio» dall'«ignoranza» alla conoscenza, perché «scrutare cose difficili è un onore» (*Isabella delle acque*, I, § III, p. 93).

L'impostazione dialogica, fra il dialogo socratico e le modalità allocutorie delle lettere di San Paolo, il continuo rivolgersi ai «coreuti» o lettori da parte di Isabella, oltre ad essere la caratteristica di un romanzo in cui l'autore recupera un protagonismo di ascendenza antinaturalistica, si tinge di una valenza quasi profetica. Qualcuno – Isabella – parla a un pubblico che partecipa o deve partecipare della sua “tragedia”: vivere/morire per essere veramente vissuto; e del resto nei suoi *Pensieri*, Blaise Pascal asseriva che «Gesù sarà in agonia fino alla fine del mondo» (717). Buzzi fa anche riferimento «all'azzurro riso di dio», per alludere al mistero che circonda la vita in sé e per sé, sintetizzandolo in una frase di grande intensità poetica: «Come io mi alzai, si alza l'albero d'autunno, e la terra tutta si alza incontro all'azzurro riso di dio» (*Isabella delle acque*, II, § II, p.49).

L'impazienza di Rigo rappresenta invece la forma di amore che deve reggere la «civitas hominum», basata sul diritto e la giustizia. Quest'ultima è aristotelicamente virtù perfetta, quindi la regina delle virtù: la giustizia fornisce infatti una regola per vivere non solo per se stessi, ma anche per gli altri.

Il protagonista è Amerigo – Rigo – Pomponazzi, un industriale, che ricopre il ruolo di sindaco di una piccola città o, meglio, paesotto della Beanza, ironica denominazione che subito rimanda alla Brianza. Ad un certo momento Rigo cede alla corruzione per salvare la propria azienda, ma tenta anche, inutil-



©Daria Petrilli

mente, di espianare la colpa in un mondo in cui l'etica e la giustizia sono divenute meri formalismi. Tematiche molto ampie di natura politica, sociale e filosofica, si intrecciano a raccontare l'urgenza dell'utopia nella vita degli uomini. Perché nutrire una utopia è ascendere, salire a un grado più alto di amore: quello per il bene degli altri come coincidente con il bene proprio. L'etica come utopia, l'utopia come etica, la giustizia, sono cioè un'altra forma di “resa” alle istanze della vita, in questo caso sociale. Hans Urs von Balthasar vede non per nulla una solidarietà costitutiva del genere umano, figlio di Adamo, sul piano prima di tutto antropologico; ed è in questa solidarietà, di conseguenza universalità, che si devono radicare l'etica e la giustizia.

Dell'Amore è una sorta di ascensione paradisiaca: al centro, l'esperienza di Don Clemente, che aiuta concretamente le persone sofferenti, disabili, bisognose di cure e di un sostegno pratico per vivere. È un parroco semplice ma santo, che si interroga sull'essenza dell'amore, ponendo quello per le creature nell'orizzonte metafisico e teologico del divino. Con tutto ciò si tocca il livello più eleva-

to e rivoluzionario dell'amore cristiano, che ama senza pretendere niente in cambio. È l'amore più difficile da praticare e riconoscere, eppure non meno amore di quello che si consuma nella sessualità. La chiusa di questo romanzo buzziano, altrettanto profondo, è potente: prossimo alla morte, Don Clemente si fa condurre il giovane Remo, condannato, a causa di una encefalopatia, a una vita di silenzio e alla sedia a rotelle a cui deve essere legato per non cadere. Don Clemente ha invano e per anni atteso una parola, un cenno di vita da parte di Remo, del quale si è preso cura; ma, ora, proprio il silenzio imminente che lo attende porta Don Clemente finalmente a raggiungere Remo e a congiungersi con lui nel *Supra nos*: il grande silenzio della fine sua e di tutti, il mistero cosmico dell'esistenza, che è palese ma di cui non si può parlare, perché sfugge alla nostra conoscenza di esseri umani. Dio, del resto, si manifesta ad Elia nella *Bibbia* come «voce del silenzio».

Buzzi si è rivelato come uno degli scrittori più innovativi della scena letteraria. Nell'idea della materia che leopardianamente pensa e parla, si è creato una lingua nuova, una parola che fosse il più possibile «concrezione dell'intelletta-ta materia». Si tratta di un linguaggio in cui «fare convivere il massimo di astrattezza con il massimo di matericità»²² e come pochi altri hanno fatto nella nostra cultura: ad esempio, Folengo o l'autore dell'*Hypnerotomachia Poliphili*. Da tutto questo ha avuto origine la sua caratteristica – e non gaddiana – «mescidazione di lingue e dialetti, citazione di materiali culturali d'ogni genere, parole spinte mediante i loro accostamenti e le loro deformazioni a dilatare e a ri-articolare le loro peculiari sfere semantiche e la sfera semantica del contesto, rottura

degli schemi tradizionali di sintassi e grammatica»²³; insomma la costruzione di una «macchina» stilistica fra le più complesse che possa vantare oggi la nostra letteratura.

La parola di Buzzi, tutta calata nello sforzo di conoscenza razionale delle cose, è consapevole di nascere dal silenzio del mistero, quello della vita dell'universo, e a quel silenzio di dover ritornare. «Come l'amore, la parola è il Signore stesso, [...] il mistero» su cui riflettere (*Dell'amore*, cit., p. 72); e la ricerca da parte di Buzzi di un linguaggio nuovo incarna la «non speranzica» speranza di poter dire tutto. Utopia e lucido pessimismo; mai suono ornamentale.

I romanzi *Isabella delle acque*, *L'impazienza di Rigo* e *Dell'Amore* formano una delle esperienze più ambiziose della letteratura contemporanea quanto a interrogazione sulla natura dell'amore e sull'essere al mondo e nel mondo, sulle sue implicazioni di significato e valenze di senso nell'esistenza dell'essere umano come tale.

Con la sua trilogia Buzzi ha creato un moderno romanzo filosofico, e, proprio per l'impegno di battere sentieri poco frequentati dalla letteratura italiana degli ultimi decenni, si perdonano volentieri alcune pesantezze analitiche, alcuni momenti di opacità di queste opere. Restano infatti l'ammirazione per la cultura dell'Autore, il suo coraggio di affrontare tematiche insolite e di grande rilevanza concettuale, l'originalità e il tentativo di forgiarsi uno stile proprio nella continua tensione fra prosa e poesia.

22 Così in una risposta a Antonella Doria, Buzziana. *Conversazione con Giancarlo Buzzi*, in «Il Segnale», 2012, 93, pp. 3-11; ora *on line* <http://www.giancarlobuzzi.it/antonella-doria/>, da cui si cita.

23 *Ibidem*.



da *Isabella delle acque* (II, § II)

Ricordati, mi dite, dei frutti e del tuo fruttificare. E non cercare di sapere, mentre allelui e glorifichi il signore.

Ma voi, coreuti, guardate l'albero d'autunno e la gloria creaturale dell'autunno, più gloria nel suo sciente abbandono e nella sua sciente testimonianza. La cortecchia che cede il suo sole, la foglia che dà il suo umore alla terra. Ecco lo stesso pendio polposo di frutti squarciarsi all'incontro del cielo e il verde tutto accartocciarsi, cercare terrestri nascondigli per lasciare l'azzurro irrompere a gelare gli opimi turgori. Come io mi alzai, si alza l'albero d'autunno, e la terra tutta si alza incontro all'azzurro riso di dio.

Non è forse d'autunno che il cielo si lascia guardare? Non è forse d'autunno che l'azzurro si offre alla vista e predica se stesso, la propria verità e guardabilità? Azzurro dovunque. E rosso, rosso che sbuca più vivo, inasprito dall'azzurro e suo battistrada, per cancellarsi in azzurro, in orgonicità tesa e ronzante. Tutto si lacera e squarcia, tutto si leva all'altissimo per danzare nel suo riso. L'azzurro cresce dietro il lancinante vermiglio dei boschi, ventila sugli scricchiolanti tappeti di aghi e foglie.

E vedetelo come penetra appunto nel collaborativo verde, abbrunandolo e asciugandolo, come lo scava e scarnifica, e come l'aria la terra bevono il rosso annidato nel verde, lo sfibrano in sé dopo la sua più lampeggiante virulenza. Rosso organismo di verde, per presenza dell'azzurro divino. Azzurro dilagante nel balenoso grigiazzurro delle acque libere da ogni verzurante distrazione, tese nella solitudine del proprio rombo sciaquio silenzio.

Sì, coreuti; l'autunno è predicazione d'azzurro, e suprema presenza dell'altissimo, suo riso di più evidente glacialità negli ultimi scossoni dell'agonizzante calura, somma evidenziazione del gesto nel suo disfacimento, dimostrazione della possibilità del gesto di non essere, offerta possibilità al gesto di non essere dopo la sconfitta e brama di sconfitta, libertà all'altissimo di non gestire, e come all'altissimo a noi che con lui e di lui siamo, arbitrio, e con l'arbitrio costrizione al rifacimento del gesto per il suo totale compiersi e il suo mai durare, anzi suo sfarsi e cancellarsi, sicché il gesto è e non si accampa, si pone stende oblitera.

Vi dirò ancora del rosso dell'autunno. Eccolo che cammina, su con le linfe fiaccate insanguina foglie e indiafanisce la luce, la accoglie in sé, grandi masse di luce che perdono sul rosso il loro gonfiore e alle cortecce giungono tersificate e forbite, alleggerite della loro virulenza, liberate del contagio del glutine seminale. Spugna e filtro il rosso lava la luce che ferrigna e secca sta su muri e cortecce, sui vostri stessi volti brividanti, coreuti miei smarriti. Poi il rosso delle foglie, gonfio di detriti di luce, crolla sulla terra e si fa bere, si fa esso stesso prosciugare, sicché l'azzurro ne esce pian piano, prima blando marrone, poi spasmodico viola, poi demenza di marrone e viola, finché le linfe tutte penetrano nella terra, con sé recando la gravità della luce, e gli alberi si tendono al riso assiduo, con pochi superstiti verdi rimasti ad addensare intorno a sé il riso, a sottolinearne l'ambiguità, la finitezza infinita, a rammemorare il tempo dei frutti con la loro sterilità (come è giusto in ogni caso, che una cosa rammemori il suo contrario, la sterilità la gravidanza, l'aridità il frutto). Ed è bene anche che frutti allignino nel trionfo della agestuale tersificata luce, ansimanti uve di lacrimosa maturazione, gocciolose o ruvide pere, esplosive bacche di acuminato rosso più rosso del rosso delle foglie. Perché il tutto è, e non può essere altrimenti, nel non tutto. Lasciate che ve lo ridica, aggrottati di bel nuovo coreuti, protendenti labbra in menzognera disapprovazione. Sì, il tutto è nel tutto, come l'infinito è solo nel finito e dal finito scatta per essere quello che è.

Ecco perché, coreuti, una donna sarà vinta in autunno. Perché in autunno sarà oltre il suo gesto compiuto, nella sacralità e tersità del riso divino. Perché si sentirà parte di quel riso, anch'ella divinità di riso, e dunque il suo contrario. Si sentirà illimpidita e deseminata, e dunque ricettacolo disponibile di seme. Si sentirà arbitraria, tutta ridente di libertà, tutta azzurra potenza. Ma come potrebbe la potenza sentirsi tale se non verificasse la propria meraviglia di grazia nel farsi gesto?



©Bianca Van Der Welf

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 Gombrovicz, di «acquistare peso e vita».

Sara Calderoni

Breve storia dell'innocenza perduta

di **Alessandro Cinquegrani**



©Noell Oszvald

Nell'ambito dell'approfondimento di studio e ricerca, promosso dalla rivista «FuoriAsse» su tematiche quali “tradizione”, “storia letteraria”, “ironia” etc., si accoglie lo scritto di Alessandro Cinquegrani, che ne tratta aspetti diversi rispetto a quelli ispirati dal pensiero critico che muove la rivista.

«Magari da me si copiasse tanto quanto dagli altri ho copiato»¹, con questa breve e ironica affermazione, Andrea Zanzotto, nella sua nota a *Gli sguardi i fatti e senhal*, inquadra tutto il problema delle fonti. L'aspirazione di ogni scrittore, si potrebbe parafrasare, è inserirsi all'interno di una tradizione, che prevede dei precedenti e degli eredi: una genealogia della propria scrittura, capace di conferirle identità e senso. Così la letteratura diviene simile alla vita vissuta, nella quale sono i figli – copie certo *sui generis* dei padri – a doversi fare a loro volta padri per gli altri.

Eppure pare ci sia un punto della nostra storia letteraria in cui questo rapporto si incrina, e sembra degenerare, nel momento in cui si crea uno squilibrio tra

mento in cui si crea uno squilibrio tra tradizione e esperienza o, per dirla più suggestivamente, tra arte e vita. Celebre l'esempio di Umberto Eco che in *Postille a Il nome della rosa* scrive: «Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle “ti amo disperatamente”, perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: “Come direbbe Liala, ti amo disperatamente”. A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta»².

¹ ANDREA ZANZOTTO, *Alcune osservazioni dell'autore*, in Id., *Gli sguardi i fatti e senhal*, Milano, Mondadori, 1990, p. 44.

² UMBERTO ECO, *Postille a Il nome della rosa*, in *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, p. 39.

Può darsi che il messaggio possa raggiungere comunque la donna, come si dice, ma in ogni caso l'innocenza è perduta e perduta per sempre: l'eredità della tradizione, di qualsiasi autorevolezza essa sia, priva la nostra esistenza di qualcosa fino ad allora ritenuta essenziale ovvero quell'innocenza che potremmo definire autenticità. La tradizione non rafforza più l'identità, ma la allaga fino a farla annegare. Salvarsi, in un quadro simile, richiede un salto mortale, un paradosso dell'intelligenza.

La prima edizione di *Gli sguardi i fatti e senhal* è del 1969, l'intervento da cui ho estrapolato le parole iniziali risale al 1973. *Il nome della rosa* è del 1980, del 1983 le *Postille*. Nel volgere di un decennio, sembra che tutto sia cambiato, che un equilibrio si sia rotto. E quella rottura, che pure diversi critici fanno risalire a epoche precedenti o successive, attribuendovi caratteri diversi per diverse tradizioni letterarie, si chiama Postmoderno.

Eppure il Postmoderno è finito. Difficile dire quando, le opinioni divergono, per alcuni già a metà degli anni Novanta, per altri l'11 settembre 2001, per altri ancora dopo, infine per alcuni critici (fortunatamente non molti) il Postmoderno deve ancora finire. Tra queste versioni la più suggestiva è senz'altro quella che sia terminato con l'attentato delle Torri Gemelle. Benché sia ovvio che non tutto possa cambiare in un solo giorno in campo letterario, l'attribuzione di un valore così alto a quel giorno è già un racconto, la narrazione di un cambiamento. Perché l'abbattimento delle Twin Towers ha necessariamente ridefinito il rapporto tra tradizione letteraria e vita vissuta che il Postmoderno aveva decisamente messo in crisi. La riattivazione della storia, messa in atto quel giorno, ha restituito alla vita il suo primato sulla letteratura, sulla tradizione. Ma questo primato della realtà, come è stato più volte significativamente ribadito, è passato attraverso la sovraesposi-



©Noell Oszvald

zione dell'immagine: l'irruzione del reale, cioè, è passata attraverso l'eccesso del virtuale, nell'immagine icona ripetuta all'infinito, fino all'assuefazione, dai canali televisivi. La frattura, perciò, è avvenuta, anche se si tratta di una frattura probabilmente fittizia, forse inautentica o almeno mediata. L'efficacia simbolica di questo momento storico è comprensibile al meglio se si analizza ciò che è avvenuto dopo.

In *New Italian Epic*, «memorandum» scritto da Wu Ming a partire dal 2008, si discute proprio la frase di Umberto Eco su riportata: «Oggi la via d'uscita è sostituire la premessa e spostare l'accento su ciò che importa davvero: "Nonostante Liala, ti amo disperatamente". Il cliché è evocato e subito messo da parte, la dichiarazione d'amore inizia a ricaricarsi di senso»³. Benché esista una decisa virata nella percezione che lo scrittore-amante ha del proprio ruolo, il recupero dell'innocenza è ancora impensabile. L'autore descritto da Wu Ming riconosce lo squilibrio generato da una tradizione ancora schiacciante al punto da non consentire un'adesione totale alla vita, ma nonostante questo decide di crederci ancora. Certo, l'autore è disilluso, ma cerca consapevolmente la via della persuasione: so che non è così, ma ci credo; so che non posso più dirti che ti amo, se non per gioco, ma lo faccio comunque e ti prego di credermi.

Il rapporto di uno scrittore con la tradizione è dunque rappresentativo di un modo di porsi nel mondo. La proposizione "non è così ma ci credo" racchiude in sé il senso dell'epoca presente. Come ho tentato di dimostrare nel mio volume *L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*⁴, gli autori degli ultimi anni cerca-

*1Q84*⁴, gli autori degli ultimi anni cercano di mettere in scena questo problema ontologico ancor prima che letterario. Mauro Covacich, per esempio, ne fa un vero e proprio manifesto, racchiuso nella lettera con la quale termina la sua decennale *Pentalogia delle stelle*, nel finale di *A nome tuo*. L'anonimo autore, infatti, rinfaccia allo scrittore la totale e perpetua finzione messa in scena nella videoinstallazione *L'umiliazione delle stelle*, concludendo tuttavia: «mentendo ha rilasciato una deposizione autentica, mentendo ha detto la verità: lei non ha segreti per noi»⁵. Nonostante la menzogna, nonostante la perdita dell'innocenza di cui parlava Wu Ming, si potrebbe parafrasare, lei è comunque autentico. Secondo Brian McHale⁶ mentre l'epoca moderna era per lo più attraversata da una dominante epistemologica, il post-moderno è fondato su una dominante ontologica che mette in discussione l'intero universo finzionale. Uscire da quell'epoca è necessario, ma tornare indietro è impossibile. Gli autori allora non negano che il mondo della finzione (e non solo) sia basato sul falso, ma giurano che avranno fiducia comunque in quel mondo. L'onda lunga del citazionismo ironico del Postmoderno si converte in un gesto etico (altra parola chiave di Wu Ming) volto a imporre fiducia nel lettore. Così, per esempio, Walter Siti può catapultare se stesso in un mondo esplicitamente falso («qui a persone reali, indicate con nome e cognomi, si attribuiscono fatti esplicitamente fittizi»⁷, scrive nella nota a *Troppi paradisi*), sapendo tuttavia di poter trarre da quel mondo considerazioni valide nella realtà («io sono l'Occidente»⁸, per esempio). E cosa pensare di Roberto Saviano che può affer-

3 WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 24.

4 Cfr. VALENTINA RE, ALESSANDRO CINQUEGRANI, *L'innesto. Realtà e finzione da Matrix a 1Q84*, Milano, Mimesis, 2015.

5 MAURO COVACICH, *A nome tuo*, Torino, Einaudi, 2011, p. 337.

6 Cfr. BRIAN MCHALE, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987.

7 WALTER SITI, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2008, p. 2.

8 *Ivi*, p.131.

mare «io so e ho le prove»⁹, anche se queste prove non hanno nessun valore nella realtà, nessuna incidenza giuridica, ma sono soltanto letteratura, *fiction*?

Il ritorno del reale, per dirla con le parole dello storico dell'arte Hal Foster¹⁰, o la *fame di realtà*, per riprendere il manifesto di Shields¹¹, passa attraverso un recupero del potenziale della *fiction*, un ritorno fiducioso al racconto libero da ogni costrizione dovuta al potere schiacciante della tradizione. Discutendo sull'impossibilità di un autore di essere davvero autobiografico, Nicola Lagioia in un celebre articolo proprio su Shields, scrive: «Non si hanno notizie di uomini trasformati in scarafaggi nella Praga degli anni Dieci, e tuttavia nessun racconto è più autobiografico della *Metamorfosi* di Kafka¹²». Il lettore della *Metamorfosi* non può più credere al patto narrativo con l'autore, non crede, nemmeno mentre è immerso nel racconto, che ciò che legge sia reale, ma crede che la *fiction* abbia

senso comunque per ciò che può dire sul suo autore.

La letteratura di piena finzione può dunque riattivarsi, possiamo tornare a dire «ti amo disperatamente», anche senza riferirci in nessun modo a Liala. Sappiamo dell'esistenza di Liala, sappiamo che ci sta privando dell'innocenza, ma non abbiamo alternativa che credere nelle nostre stesse parole.

«Magari da me si copiasse tanto quanto dagli altri ho copiato», diceva Zanzotto. E in questa semplice frase il punto di svolta è l'io. Io ho copiato dagli altri, da me si copierà. Il Postmoderno elimina il valore di quell'io, se l'io può parlare solo con le parole degli altri, saranno gli altri ad essere copiati se si copierà me. L'epoca successiva al Postmoderno, che ancora non ha un nome condiviso, torna a mettere al centro l'io (l'«io so» di Saviano, l'«io sono l'Occidente» di Siti), solo così la letteratura può tornare a inserirsi nel flusso della tradizione, nel corso del tempo, dal passato al presente al futuro.



©Noell Oszvald

9 ROBERTO SAVIANO, *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006, p. 234.

10 Cfr. HAL FOSTER, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia Books, 2006.

11 Cfr. DAVID SHIELDS, *Fame di realtà. Un manifesto*, Roma, Fazi, 2010.

12 NICOLA LAGIOIA, *Risposte a Shields*, <http://www.minimaetmoralia.it/wp/risposte-a-sheelds/> (ultima visita 12 maggio 2015).

Angela Scarparo

Romanzi del cambiamento

Scrittrici dal 1950 al 1980



©Margherita Vitagliano

L'antologia *Romanzi del Cambiamento. Scrittrici dal 1950 al 1980*, curata da Angela Scarparo (Avagliano Editore 2014, prefazione di Daniela Marcheschi), non è soltanto un sentito e dovuto tributo ad autrici che, pur estranee alle grandi classificazioni della letteratura, non sono state per questo meno capaci di altre (Morante, Ortese, Ginzburg, Anna Banti) di interpretare le problematiche della storia del loro tempo, svolgendole sul piano di una personalissima intelligenza creativa. Questo libro è qualcosa di più: è un invito agli editori a investire in modo consapevole su testi oggi ingiustamente dimenticati, a contrastare il mercato «come generatore di casualità» (Scarparo); è un invito ai critici a porsi l'alto obiettivo, anche se scomodo, di ripensare costantemente la Storia della Letteratura. Come sottolinea, a ragione, Daniela Marcheschi nella prefazione: «Il compito di ogni genera-

zione che si voglia assumere responsabilmente il rischio di costruire il futuro è leggere nuovamente, di altro e in altro modo: leggere ed interpretare le tradizioni che tramano la storia e la cultura, costruire gerarchie nuove».

Scrittrici quali Flora Volpini, Teresa Nessi, Angela Bianchini, Sandra von Glasersfeld, Fausta Cialente, Bianca Garufi, Clotilde Marghieri, Mary de Rachewiltz, Marilena Ponis, Letizia Fortini, Giuliana Ferri, Armanda Guiducci, Ginevra Bompiani, Luce d'Eramo, antologizzate in ordine cronologico dalla Scarparo, rappresentano la possibilità di esplorare trent'anni di cambiamenti sociali – dall'immediato e desolante dopoguerra al boom economico degli anni Sessanta, fino a quelle riforme giuridiche (legge sul divorzio e nuovo diritto di famiglia del 1975, legge sull'aborto del 1978) che hanno segnato anche la nostra cultura – attraverso percorsi nar-

rativi e stilistici lontani da intenti mimetici, piuttosto capaci di far risuonare la storia collettiva in una profonda intimità femminile, confrontandosi con la letteratura di genere senza mai impigliarsi tra le sue maglie.

Accomunate da una prosa decisa, ariosa, libera in una felice dissonanza di toni anche dai modelli dominanti del naturalismo, restituiscono, queste autrici, il valore di una scrittura come mezzo per ripensare la quotidianità – pure di un'esistenza drammatica – con il giusto distacco, senza alzare la voce, senza l'esuberanza di un io ossessionato dall'autobiografismo, nella scelta di quella misura che consente di allargare la visione su un mondo che non è soltanto il proprio. Con uno stile scevro da tentazioni estetizzanti, raccontano storie di abbandono, solitudine e ricostruzione, affondando nel groviglio delle pulsioni intime, ma senza ripiegarsi su stesse (anche quando la narrazione è in prima persona e in forma di diario), riuscendo così a illuminare di una luce del tutto naturale la nostra stessa esperienza morale.

Come sottolinea Angela Scarparo nel-



©Michal Lukaszewicz

l'introduzione, le quattordici donne protagoniste di questi romanzi hanno in comune soprattutto un bisogno: il bisogno della relazione. La relazione si fa istanza interrogante di un disagio, di una felicità possibile, di una crescita interiore. Quando autentica, la relazione riporta alla vera grandezza dell'uomo che, come leggiamo in Simone Weil, è «sempre quella di ricreare la propria vita. Ricreare ciò che gli è dato». Penso al romanzo *Rosa Cardinale* (1968) di Bianca Garufi, al personaggio di Sandra, costantemente alla ricerca di condizioni assolute nel rapporto con l'altro, segnata com'è da assenze che ne hanno fatto una creatura poco solida; a quel suo corpo bulimico, sconfitto dalla depressione, che lentamente emerge dalla malattia per ritornare, grazie all'attenzione e alle cure del suo psichiatra e poi compagno, risanato alla vita. Non più vittima di un inconsolabile senso di abbandono, infine consapevole che non si può desiderare di essere capiti dagli altri senza prima cercare di capire se stessi, Sandra con la vita si riconcilia: «Pare che io sia guarita, pare che io abbia dimenticato, e perdonato me stessa e tutti coloro che dandomi di volta in volta gioia e dolore, hanno fatto, un giorno dopo l'altro la mia vita».

Condannata a permanere in una condizione di estraneità è invece la protagonista di *La fiorentina* (1950), il romanzo di Flora Volpini. Letizia è una donna che nella relazione, fra le tante avventure e disavventure di una nuova *Moll Flanders*, resta sempre diversamente esclusa: dall'altrui desiderio di possesso, dall'altrui violenza, dalle false promesse, dall'ipocrisia di chi come Alfonso, l'ultimo dei suoi incontri e fallimenti, da lei pretende una rieducazione: un adattamento studiato degno delle sue colte frequentazioni borghesi. Non sa cogliere, Alfonso, la bellezza dell'autentico mutamento interiore di una donna, prima rancorosa e ribelle, infine disposta a



©Michał Łukasiewicz

ricreare se stessa nella gioia del rapporto: «Divenni remissiva, quasi docile. Però mi accorsi che il mio nuovo modo di fare lo allarmava [...]. La mia bontà per lui era un'arma peggiore della cattiveria: gl'impedivo di soddisfare il suo bisogno di far soffrire». Una volta di più, Letizia è annullata. E si annulla, in una triste, ormai desiderata, dimenticanza: «M'ascoltava distratto, quasi senza interesse.[...] Alfonso continuava a tacere; allora mi sdraiai sul bordo della barca, chiusi gli occhi, e mi feci dimenticare [...]».

Senza comunicazione, senza la possibilità di condivisione di quella verità dell'io che non abita la convenzione sociale di una maschera, il presente sembra non prendere forma, sembra costringere a una rarefazione dell'essere: i giorni possono trascorrere in «una malinconia neutra», una «specie di tristezza annoiata» che resta «fuori come il dolore di un altro», come accade alla protagonista di *Sabato sera* (1956), il romanzo di Maria Teresa Nessi. La Nessi ci fa entrare nel mondo conflittuale di una donna che si fa carico di una scelta di vita anticonvenzionale (nell'impossibilità di un'intesa con il padre di suo figlio, vive sola con il bambino) per il suo tempo, interpretandone il coraggio di saper stare soli e insieme la difficoltà di

rompere una solitudine protettiva – «Perché non ci dev'essere mai dato di scoprirci, piangere, esagerare anche, gridare [...]. Essere ridicoli, fare una scena [...]. Ci si può commuovere senza pudore per le cose degli altri, ma mai per le proprie» – che lentamente si fissa in un «dolore di marmo».

Il fatto letterario, collocato in un realismo del quotidiano, consente la diagnosi dei mali, delle storture di una società chiamata in causa nei suoi valori contraddittori. Lo spirito d'osservazione coincide non di rado con un sospetto, con la volontà di una denuncia, di una rivendicazione di un diritto. Così per Giuliana Ferri, che affronta la mancanza di un ruolo femminile attivo e consapevole in una società ancora dominata dal potere maschile.

La quiete, sembra dirci la Ferri – in una cifra letteraria che sa felicemente rischiare sull'equilibrio sempre teso della lingua, del ritmo –, quando è il risultato di una resa, di un vissuto passivo e obbediente, può essere simile a una morte provvisoria che annulla la coscienza, cancella i volti familiari, fa della propria casa «appena un recapito», ma può poi esplodere in un risveglio improvviso: un'inspiegabile malattia che non si manifesta in «un dolore esatto» ma in «spezzoni di dolori», in «una gran confusione di desolazioni, di inquietudini». È ciò che avviene in un *Quarto di donna* (1973). È ciò che accade a una donna che vive compiacendo un marito fino ad assecondarlo nella scelta di un aborto (un aborto praticato privatamente con un ferro da stiro), che per lui si chiude come «un'ipotesi di sofferenza», mentre in lei tutto riaffiora come un disturbo, una nostalgia, una febbre, un «delirio ragionato». Scagliata in un «mondo antico moderno» nel quale cammina «con piglio da uomo, alzando la voce come un apparecchio radio», questa donna accusa se stessa, le proprie «insufficienti ragioni da invertebrata» e insieme

interroga un tempo volgare cui non sembra voler appartenere, ma al contempo non vuole «disertare». La *malattia*, quell'agitato sovrapporsi di pensieri dissociati, non si può allora curare con «una medicina qualunque» perché quello «struggimento sulla realtà che procede al ritmo di una doglia» è l'importante confidenza che l'io fa a se stesso della propria disperazione e insieme nutrimento di una libertà nuova. Sono pagine scritte in forma di diario in cui Giuliana Ferri ci restituisce un momento storico di grandi rivoluzioni sessuali e sociali, indagando la pluralità di un io femminile costretto a fare i conti con una realtà che non offre certezze morali. La moralità va portata addosso come un sigillo, ci domanda l'autrice? O è forse piuttosto qualcosa il cui senso va costruito giorno per giorno a partire dalla propria ragionevolezza?

Un altro ritratto femminile che si fa diversamente ritratto di una società è il personaggio di Camilla, in *Un inverno freddissimo* (1966) di Fausta Cialente. Abbandonata dal marito Dario, non tornato dalla guerra (riapparirà in seguito con una figlia avuta da un'altra donna), Camilla si ritrova sola con tre figli e una grande famiglia (di nipoti, congiunti, c'è anche una neonata) con la quale condivide le stanze di una polverosa soffitta, nella Milano postbellica ferita dai bombardamenti.

Lo spazio angusto della soffitta è il luogo scenico che consente di esplorare da vicino le reazioni dei personaggi, di misurare i loro gesti in una quotidianità afflitta dalla miseria, tormentata dal disagio. Se il romanzo non si sofferma sull'analisi dei fatti storici e il tempo si consuma allungandosi in un inverno sempre più freddo in questa soffitta,



©Michal Lukaszewicz

non è questa una lacuna. È piuttosto una scelta: quella di una narrazione come avventura della coscienza in cui le istanze della storia ancora una volta si riflettono nel vissuto. Qui, in un'intimità in cui ciascuno osserva gli altri e se stesso, dove la relazione *costretta* con l'altro muove all'*attenzione*, ma anche crea la necessità di un riserbo, di un luogo non esposto – la narrazione che a tratti procede per frammenti individuali di coscienza, fra loro alternati fino a comporre una visione corale, sembra rispondere su un piano strutturale proprio a un'esigenza di sopravvivenza di ciascuno di questi io, fra gli altri, con gli altri.

Se su tutti prevale lo sguardo di Camilla è perché questo personaggio rappresenta una visione socio-politica: si fa modello di una società responsabile, capace di tenere salda la propria unità e di contrastare le forze disgreganti. La famiglia che Camilla sostiene è una piccola umanità cui lei infonde la speranza di una rinascita, è quella famiglia che, come scrisse Franco Cordelli a proposito di *Ballata levantina* (1961), «viene detta comunità: e fu quella comunità in cui possiamo intravedere la luce di una fede che un tempo veniva detta comunista. Se oggi si volesse sapere qualcosa di ciò che di buono, di decente, di dignitoso, di eroico, furono i comunisti italiani, è alla Cialente che si deve ricorrere»¹.

La Cialente è scrittrice colta, come dimostrano la sua ricerca espressiva, la sua tecnica narrativa in cui si mescolano le influenze della letteratura anglosassone – Conrad, Henry James – e della letteratura francese – Gide, Proust –, sui quali si forma. Come non pensare per esempio a una rimediazione di Proust laddove la memoria in *Un inverno freddissimo* non è mai indugio, ma si fa apprendistato, possibilità di rileggere il passato per convalidare le scelte del presente? Un Proust del resto già rintrac-

ciabile con il suo linguaggio dei segni in *Ballata levantina*.

Proust risuona anche in Clotilde Marghieri, in quell'esperienza di mutamento, di discontinuità dell'io nel tempo, e di un tempo ritrovato, felicemente ricreato nel romanzo attraverso lo stile. Allo stile la Marghieri affida proprio il compito di unificare l'esperienza, di darle ordine, restituendole quel significato nascosto che appare soltanto al secondo sguardo. A colpirci difatti nella Marghieri – in *Il segno sul braccio* (1970) ci lascia testimonianza di incontri e amicizie con grandi personaggi della letteratura, fra i quali Croce, Borgese, Sibilla Aleramo; ma come non ricordare Nicola Chiaromonte o Goethe così come ci vengono descritti in *Amati enigmi?* (1974) – è un continuo cercare, interrogare il passato, un irrequieto mettere gli altri (e se stessa) sotto inchiesta, come volesse trattenere dell'io (proprio e altrui) qualcosa di sorgivo. Lo spavento è tutto nel non poter riconoscere il vero, dietro quell'immagine dell'io che il tempo corrode. La scrittura è attenzione al gesto perduto, dimenticato, è volontà di dominare i sentimenti per consegnarli nella loro pienezza. Consente, la scrittura, di salvare ciò che si è.

Angela Scarparo, con questa sua accurata selezione di testi, ci riporta, assieme al valore di una prosa e di una lingua ricreate nel segno delle grandi esperienze letterarie di un Novecento europeo, anche i motivi, i valori (ripercorsi e rinnovati) delle tradizioni di formazione a queste autrici. Se pur non chiamate in causa come riferimenti intellettuali dalla società loro contemporanea, non hanno vissuto un isolamento culturale e sono senz'altro meritevoli di una riconsiderazione critica che ne valorizzi lo spessore della parola scritta, di quella loro risposta consapevole e rigorosa a tutte le problematichità del fare romanzo.

¹ FRANCO CORDELLI, prefazione a FAUSTA CIALENTE, *Ballata levantina*, Roma, Baldini e Castoldi, 2003, p.9.

Paolo del Colle *Spregamore*

Una preghiera laica per tutti gli esseri viventi.

di **Crocifisso Dentello**



©Ricak Setiawan

A lettura ultimata, si avverte la sensazione che *Spregamore* di Paolo del Colle (Gaffi Editore, 2014) non sia un libro premeditato, spoglio com'è di qualsivoglia auto-affermazione. Le sue cento-quaranta pagine non hanno l'impronta del travaglio creativo. Manca quasi un timbro finzionale, un passaporto autoriale di riconoscimento. *Spregamore* sembra avanzare un passo fuori dal perimetro della letteratura convenzionalmente intesa, perché brilla come un vetro d'acquario dove la parola non racconta ma rivela, e allo stesso tempo affonda dentro la letteratura, perché la parola è attinta da un deposito inconscio di letture esperite e dunque ha in sé una codificata riconoscibilità. Sovvengono le parole con le quali Sartre battezzò un romanzo di Faulkner: «I buoni romanzi finiscono per somigliare moltissimo ai fenomeni naturali; si dimentica il loro autore, li si accetta come pietre o alberi, perché ci sono, perché esistono».

Una misura espressiva, quella di Del Colle, tanto sorgiva da lambire giusto, per dirla con Barthes, “la toilette del

morto”: tradisce sì una ripulitura formale, ma questo protratto monologo interiore, prossimo all'autoscopia, è autentico con una efferatezza – nella mimetica simmetria tra io narrante e autore – che trascende l'autofiction, il romanzo tradizionale, e si colloca in una dimensione quasi inesplorata.

La scrittura muove da un lento avvolgersi delle frasi, in una accumulazione di sezioni testuali montate con un mutuo rimando circolare. Privo di scansione moralistica, lo stile ha quella sospensione da referto, quel taglio asettico che mostra ma non dimostra tipico del cinema di Herzog, non a caso richiamato nel romanzo allorché Paolo, l'io narrante, intercetta in tv un documentario del regista tedesco.

C'è il silenzio di chi osserva, e nel silenzio coglie la verità. «Ogni silenzio», scriveva Calvino in *L'avventura di un poeta*, «consiste nella rete di rumori minuti che l'avvolge». E i rumori minuti, in un interno domestico che assume i connotati di un disperato lazzaretto, sono una madre morente e un gatto in diarrea.

Come in un *Bildungsroman* ritardato, reinvenzione dell'età adulta, Paolo diventa padre di sua madre in uno strenuo indefesso accudimento. Egli affronta il compito con puntiglio spagnolesco e compila bollettini di dati fisiologici dei suoi "pazienti". Questo abbandonarsi all'esattezza dei gesti (viene in mente, esaurite le debite differenze, il «pensare più con le mani che con il cervello» del Primo Levi di *Il fabbro di me stesso*) non attende a uno scrupolo salvifico ma a propiziare la barca di Caronte, a rendere evidente l'inevitabilità della dipartita. Questo «figlio dimezzato con una testa divisa in due, spaccata dall'emicrania» sconta il dramma di una personale *spoon river*: un padre, un fratello, un cane. La morte qui non è la vita che finisce, è piuttosto la vita che resta incompiuta. Per Paolo, il lutto, come ferita aperta dentro un vissuto, è una condizione pre-morte, un diaframma di spoliazione emotiva in divenire. La separazione

dei genitori pertanto è un'agonia attutita e persistente se è vero che da bambino leggeva *Pinocchio* «affascinato dalla possibilità di nascere da un tronco e di non avere genitori». Il corpo a corpo retrospettivo con la figura del padre sciupafemmine e del fratellino nato morto non è il recupero di una genealogia di sentimenti ma proprio la ricostruzione di un'estraneità quasi ontologica.

La *pietas* sopraggiunge solo quando Paolo, sciolto qualsiasi vincolo filiale, vede la madre come «questa vecchia» minata dalla malattia. La compassione elude la conoscenza, ricusa la confidenza per inverarsi compiutamente nel suo gesto gratuito eppure vano. La controprova emblematica di questa "visione" di Del Colle la si rinviene in due momenti distinti ma speculari. Dapprima nel brano straziante che descrive la morte del cane amato: «[...] nei suoi occhi c'era ancora un qualcosa che lasciava trapeolare una non condivisibile intimità,



©jaya Suberg

un'estraneità a se stesso presente da sempre, dalla nascita, una sorte non vissuta [...] che posso conservare solo se rimani al mio fianco, sembrava dirmi con la testa stretta tra le zampe senza guardarmi [...] amami ancora di più ora che siamo finalmente due estranei che si guardano come non hanno mai fatto prima». Poi nell'epilogo del romanzo, quando con sguardo colmo di disincanto Paolo identifica la madre come «una coetanea senza età» e in quel suo disperato sussurro: «Perdonami se non siamo stati fatti uno per l'altra». Se sopravvive un residuo d'amore è solo in virtù di una sodale *pietas* tra esseri viventi; e la morte del cane ha in tal senso un fulgore esplicativo.

Il dolore animale, sembra suggerirci Del Colle, è persino più alto e pregnante del dolore umano. Nell'uomo, nella sua parabola terminale, sopravvive un canale di comunicazione. Nell'animale appena «comincia a morire» la vita è già estinta. La zoofilia di Del Colle ha un valore simbolico assoluto. Il gatto in diarrea sembra fare da contrappeso alla dissimulazione umana. Pare davvero che qui il felino svolga il medesimo ruolo del Bébert celiniano: quando entra in scena in *Nord*, affiora un minimo di verità, «perché le parole sono il massimo della miseria. Solo il gatto è sincero. Non parla, dunque non mente». E cosa rappresenta il gatto moribondo se non lo speranzoso contraltare – per riprendere un passaggio della simpatetica postfazione di Andrea Caterini – di «un padre con il quale è impossibile conciliarsi, al quale Paolo non assomiglierà mai, che odia di un amore disperato, osservato mentre flirta con altre donne, mentre discute con quella moglie che diventerà inesorabilmente una ex – ex moglie ma anche, perdendo l'identità appunto, una ex madre»?

Paolo vuole essere dalla parte del vero, dunque dell'inconoscibile, dunque dell'inappartenenza. Se l'infermità diviene misura del vero, mostra altresì l'inutilità

di qualsiasi tentativo di lenire il dolore e pertanto di sottrarre alla morte il suo precipitato metafisico. La morte in *Spregamore* ha lo stesso disarmante spessore che enuncia il norvegese Knausgard: «è una giacca che scivola da una gruccia e cade per terra». Le preghiere di Paolo alla Madonna, recitate sull'onda di uno stanco distratto esorcismo, sono la dimostrazione che l'escatologia è per lui una scienza vuota, che non colma e non redime. Paolo prega un Dio al quale non crede, per confermarsi nell'idea di una rettitudine impossibile perché «l'io è troppo invadente, anche di fronte a Dio, troppo falso, troppo cattivo». Come in Cristina Campo, semmai «è la preghiera a impadronirsi dell'uomo, non l'uomo della preghiera». Questa preghiera laica che è *Spregamore* ci insegna che non esiste affatto una distanza da attraversare tra vita e fine vita, che il passato e il presente si saldano in un orizzonte privo di memoria, sola condizione per ritrovare dentro se stessi un disperato superstite nucleo d'amore.



PAOLO
DEL COLLE

SPREGAMORE

 GAFFI

Il sabato della consolazione

di Federica D'Amato



©Brooke Shaden

Il Messia verrà soltanto quando non ci sarà più bisogno di lui, arriverà solo un giorno dopo il proprio arrivo, non arriverà all'ultimo giorno, ma all'ultimissimo.

Franz Kafka¹

Ci sono dei giorni in cui, per andare più avanti, bisogna voltarsi, lasciando a chi c'era prima di noi ciò che gli appartiene, e a noi quanto ci è già caro del non ancora avvenuto. Il sabato, contravvenendo alla regola del riposo, potrebbe essere un buon giorno per scegliere di chiudere il passato in un giro di spalle, nella chiusa di un'abitudine, di un volto, di una parola che non dovremo pronunciare mai più. Immagino, allora, che il tracio Orfeo sia sceso nell'Averno di sabato, messo alla prova dagli olimpici nel giorno in cui nessun altro avrebbe potuto impietosire la morte cantando, in una luce di nebbia e sconforto dove le cose ridiventano quello che sono da sempre; immagino, anche, che Cesare Pavese abbia scritto *L'inconsolabile* in un sabato del 1946, a Roma, mentre tutti gli altri si godevano il sonno, tra la fine di marzo e gli inizi di un aprile dol-

cissimo, lui lì a scrivere com'è che si fa a diventare se stessi: in una luce, anche questa, di resa e abbandoni, in una luce di solitudine. *L'inconsolabile* è uno dei *Dialoghi con Leucò*², il libro più enigmatico di Cesare Pavese, forse il libro più importante della letteratura europea del Novecento, tanto enigmatico e tanto importante da non essere stato ancora compreso a dovere dalle generazioni di coloro che ormai, dai libri, potrebbero, con guadagno, apprendere il piangente mestiere di vivere; e vivere, in quest'opera così come in tutte le altre dello scrittore torinese, non è altro che quel girare le chiavi nel tempo delle proprie date, facendo fiorire il passato del destino attraverso la fessura imprevedibile di una scelta, la sola che ci libera dal mito di noi stessi, dal mito di quel volto che crediamo essere deciso in partenza. E invece cambia, e ci cambia.

¹ FRANZ KAFKA, *Gli otto quaderni in ottavo*, in *Confessioni e diari*, Mondadori, Milano, 1972.

² CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, 1968.

Si prendeva un sentiero in salita attraverso il silenzio, arduo e scuro con una fitta nebbia. I due erano ormai vicini alla superficie terrestre: Orfeo, temendo di perderla e preso dal forte desiderio di vederla, si voltò ma subito la donna fu risucchiata, malgrado tentasse di afferrarla le mani non afferrò altro che aria sfuggente. Così morì per la seconda volta, ma non si lamentò affatto del marito (di cosa avrebbe dovuto lamentarsi se non di essere stata amata così tanto?) e infine gli diede l'estremo saluto. (Ovidio, *Metamorfosi*, IV, 53)³

L'inconsolabile tratta di questo momento conclusivo del racconto, del colpo di scena di Orfeo che, riavuta Euridice, tradisce il patto contratto con Ade voltandosi, scegliendo di perderla definitivamente. Pavese, nella reinterprete che ne fa, ci pone in "ascolto" del fitto parlare tra Orfeo – «cantore, viandante nell'Ade e vittima lacerata come lo stesso Dioniso»⁴ – e Bacca, la piccola ninfa che chiede spiegazioni sul perché di quel gesto, sul perché dello spreco di tanto dolore; lo scrittore ci suggerisce, nel quadretto d'apertura a commento del testo, che il suo Orfeo «valse di più»⁵: vorrei partire da qui, da questo "valere di più" per comprendere come Orfeo, perdendo Euridice, ha salvato il proprio essere umano e mortale.



©Nynewe

essere umano e mortale.

Sappiamo, dalle carte preparatorie l'opera, che Pavese aveva catalogato *L'inconsolabile* tra i testi della «ribellione confortevole», della «liberazione dal sesso», delle «salvezze umane e dèi in imbarazzo»⁶ – tra questi i dialoghi *La rupe*, *Le streghe*, *La strada*, *Il lago*, *La nube*, *La vigna*, *L'isola*, *In famiglia*, *Il toro*, *I fuochi*, *L'ospite*, *Gli Argonauti* – dando dunque al colloquio il segno positivo di quelli che riscattano l'uomo dal capriccio e dalla signoria delle divinità olimpiche, il segno di autonomia che li fa valere tutti nel gesto che sono in grado di compiere, nel momento decisivo di una scelta che inerisce se stessi e nient'altro: «il tempo passa, Bacca. Ci sono i monti, non c'è più Euridice. Queste cose hanno un nome, e si chiamano uomo. Invocare gli dèi della festa qui non serve»⁷. Ma le carte preparatorie ci dicono anche altro, a conferma della volontà autoriale di stagliare il destino dell'uomo in un riscatto di luce e futuro che trasformi Euridice in destino: in una lezione precedente, conservata ancora sul primo foglio di minuta, Pavese faceva rispondere Orfeo all'incertezza di Bacca con queste parole: «Ti ripeto che ho fatto apposta a voltarmi. Ne avevo abbastanza di questi pensieri. E di' pure a quelle altre che mi vengono dietro che, se potessi voltandomi cacciare anche loro all'inferno, lo farei»⁸. Qui non ci interessa capire perché Pavese poi cambi una lezione così diretta – e indubbiamente troppo esposta autobiograficamente –, ma avere la conferma che dietro il clamoroso gesto vi sia, nelle intenzioni dello scrittore, l'urgenza di dire che «non si ama chi è morto»⁹, la necessità di accettare se stessi, di assumersi la

3 PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1979.

4 CESARE PAVESE, *Op. cit.*, p.76.

5 *Ibidem*.

6 *Ivi*, pp.175-178.

7 *Ivi*, p.79.

8 *Ivi*, p.181.

9 *Ivi*, p.78.

responsabilità di un «destino che non tradisce [che] è dentro di te, cosa tua; più profonda del sangue, di là da ogni ebrezza. [che] Nessun dio può toccarlo»¹⁰. E cos'è che risveglia Orfeo al mondo intangibile e proprio dei semplici mortali? a quel mondo caduco ma intenso, palpitante e vivo di giorni cangianti? La luce, la semplice luce di quando si esce da un passato di morte per diventare finalmente l'altro da sé che dovevamo intuire ritrovando e perdendo Euridice: «[...] quando mi giunse il primo barlume di cielo, trasalii come un ragazzo, felice e incredulo, trasalii per me solo, per il mondo dei vivi. La stagione che avevo cercato era là in quel barlume. Non m'importò nulla di lei che mi seguiva. Il mio passato fu il chiarore, fu il canto e il mattino. E mi voltai»¹¹. In *La nascita della tragedia* Nietzsche scriveva che nei momenti dionisiaci l'uomo «[...] si sente come dio, egli stesso cammina rapito, in attitudine sublime, così come ha visto camminare nel sogno gli dèi»¹². È questo a rapire Orfeo, questo a rapire ogni uomo, che lo spinge a voltarsi dissolvendo il passato: dire no alla morte, gettare il proprio mito tra le braccia di un destino che sfugge persino al dio cui si è votati. Orfeo risale il rischio di un limite in preda all'estasi del futuro, e nulla può e nulla di altro deve scegliere, se non di voltarsi, una volta per tutte, per continuare ad andare avanti. In tal senso, i *Dialoghi* segnano una svolta significativa all'interno della riflessione pavesiana sul mito: nei testi antecedenti era stato il destino individuale a essere catturato dal mito, ma dai *Dialoghi* in poi il processo è invertito: qui è il mito, al contrario, ad essere assorbito dal suo destino tutto umano, dalla scelta di voltarsi e tornare nel mondo solo, umanamente e pienamente

solo, risalendo l'Ade della vita in cammino verso il rovesciamento della legge, verso l'accadimento dell'uomo.

Qual è, dunque, l'alta lezione che Pavese intende impartire con la sua reinterpretazione del mito di Orfeo? Forse che una Euridice ci vuole per tutti, come per tutti è necessario il limite, l'orizzonte da cui allontanarsi in direzione di mari sempre diversi, più aperti di quelli visibili «dal lato della vita [dove] tutto è più bello», dove è tutto nel tempo, è tutto certo più facile, tutto un passare di cose immortali. Ma bisogna credere «a chi è stato tra i morti»¹³, a chi, scendendo tra le sostanze immutabili, ha compreso che ogni passato «non vale la pena»¹⁴, che bisogna voltarsi per perdersi e ricominciare, ancora e ancora, fino al giorno ultimissimo della consolazione, quando nel riposo di un'attesa Euridice tornerà a prenderci.



©Rimel Neffati

¹⁰ *Ivi*, p.79.

¹¹ *Ivi*, p.78.

¹² FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1977, p.61.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Alphaville

Cinevisioni

a cura di
Vito Santoro



©Frank Gustrau

Goffredo Parise: il cinema come confiserie (ma anche gran patisserie)

La riproposta da parte di Adelphi, dell'opera completa di Goffredo Parise – proprio in questi giorni, per la cura di Domenico Scarpa, esce il suo carteggio con Carlo Emilio Gadda, *Se mi vede Cecchi sono fritto. Corrispondenza e scritti 1962-1973* – ha riaperto un grande interesse nei confronti dello scrittore vicentino. Tuttavia non è ancora emersa appieno l'influenza che il cinema ha esercitato sul percorso creativo dell'autore dei Sillabari.

È stato lo stesso Parise a ricordare in alcuni articoli, come film quali *Un chien andalou* e *L'âge d'or* di Luis Buñuel, *Zéro en conduite* e *l'Atalante* di Jean Vigo, *Il fuggiasco* e soprattutto *Il terzo uomo* di Carol Reed, abbiano suscitato in lui un'«emozione di mistero», «intensa e ineffabile», che si è tradotta nelle

pagine visionarie dei suoi primi due romanzi *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e *La grande vacanza* (1953), quelli in cui dà vita a un mondo «meta-morfico» e notturno, popolato da personaggi vivi-morti. È stato nel buio della sala – dove le immagini proiettate si ritrovano e si combinano con quelle interiori – che il giovane scrittore ha scoperto la sua vena di narratore sperimentale, capace di procedere per epifanie immaginifiche, «per associazioni» o «collage», quasi a creare «una cineteca personale di volti, immagini e sensazioni deliberatamente priva di nessi storici».

In seguito però, agli inizi degli anni Settanta, Parise confessa ad Altarocca «un'idiosincrasia quasi filosofica per la macchina da presa»: il cinema «dà il senso del nulla», in quanto «cristallizza

l'apparenza di una realtà cronologica, che è invece più complessa e meglio esprimibile con la parola». Il cinema «appare ma non c'è. C'è un telone bianco, su cui appaiono delle ombre che scompaiono». In altre parole, si avvale delle apparenze delle cose per generare altre apparenze: inganna due volte la realtà. Da qui il primato della parola sull'immagine: è meglio immaginare piuttosto che vedere immagini. Per questa ragione – scrive in un articolo del 1982 – il cinema non può essere un'arte: «nel migliore dei casi è una confiserie, anche una gran patisserie, ma se gratiamo in forma e contenuto il cinema è cosa che appare ma non c'è».

Questo radicale mutamento di opinione di Parise è frutto probabilmente della delusione suscitata in lui dalla frequentazione diretta del mondo del cinema, all'indomani del trasferimento a Roma nell'aprile del 1960. Lo scrittore (il quale ha già al suo attivo una prima, piccola, esperienza di sceneggiatore nel medio-metraggio 'industriale' *Michelino 1° B* di Ermanno Olmi, 1956, prodotto dalla Sezione Cinema Edisonvolta) ha modo di porre la sua penna al servizio di registi come Gianni Puccini (*Il carro armato dell'8 settembre*, 1960), Roberto Rossellini (*Vanina Vanini*, 1961, dalle *Cronache italiane* di Stendhal), Federico Fellini (*Le tentazioni del dottor Antonio*, episodio di *Boccaccio '70*, 1962) e Luciano Salce (*La cuccagna*, 1962, e *La moglie bionda*, episodio di *Oggi, domani, dopodomani*, 1965). Dal canto suo, Marco Ferreri ricava lo spunto per *L'ape regina* (1963), dall'atto unico del 1961, *La moglie a cavallo*, alla base anche del soggetto de *La Matriarca* di Pasquale Festa Campanile (1964). Ma la collaborazione cinematografica più significativa è senza dubbio quella con Mauro Bolognini, per il quale Parise scrive la sceneggiatura di *Senilità* (con Tullio Pinelli) e di *Agostino*, entrambi del 1962, nonché firma il soggetto de *La balena bianca*, episodio di *La*



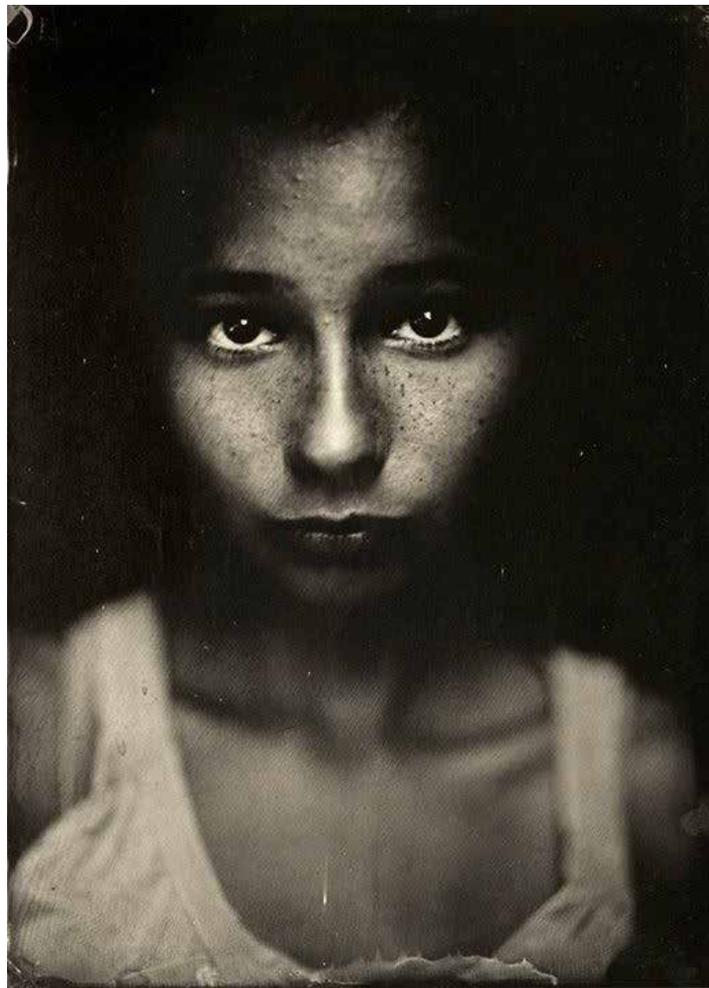
Goffredo Parise

donna è una cosa meravigliosa (1964), che sceneggia con Benvenuti e De Bernardi. A sua volta, il regista toscano si ispira ai testi di Parise in altre due occasioni, vale a dire nell'episodio *I miei cari* de *La mia signora* (1964), dal racconto omonimo, uscito sul «Corriere della Sera» del 30 dicembre 1963 e poi raccolto nel *Crematorio di Vienna*, e nell'*Assoluto naturale* (1969), trasposizione dell'omonima pièce teatrale, pubblicata nel 1967, ma scritta nel 1963.

L'avventura cinematografica di Parise è dunque di breve durata. Solo pochi anni, ma sufficienti per fargli capire che il cinema non fa per lui, dal momento che sull'esito finale di ogni singolo film pesano notevolmente le incidenze della produzione. «Sono – dichiara in un'intervista – molto amico dei registi con i quali ho scritto sceneggiature: Rossellini, Fellini, Bolognini e Ferreri. Sono persone molto simpatiche, che mi hanno insegnato alcune cose: per esempio a non essere tentato dal cinema».

È naturalmente difficile individuare il contributo originale di Parise nei suoi lavori a Cinecittà, specie in film come *Il carro armato dell'8 settembre*, che annovera ben nove autori, tra soggettisti e sceneggiatori (tra cui Pasolini, Guerra, Sonogo, Petri), o come *Vanina Vanini*, dove peraltro il suo nome non compare neppure nei credits. Per non parlare delle *Tentazioni del dottor Antonio*, dove la personalità di Fellini è nettamente

dominante su tutte le altre. Per il resto, appartengono a Parise alcuni dialoghi della *Cuccagna*, da un soggetto di Alberto Bevilacqua e di Luciano Vincenzoni. Possiamo poi ipotizzare che forse è sua l'idea di dare all'Angiolina di *Senilità* i connotati di una donna dalla forza naturale irresistibile e selvaggia. Una Angiolina poco sveviana, molto simile invece alla Silvia – donna dalla passionalità quasi animale e al contempo misteriosa – di *Descrizione di una farfalla*, romanzo destinato a rimanere incompiuto, che Parise sta scrivendo proprio in quel periodo. Analogamente il trasferimento della vicenda dal mondo austro-ungarico di fine ottocentesco alla appena fascistizzata Trieste del 1928, consente al film di affrontare un discorso su come le convenzioni sociali condizionano la vita dell'individuo, analogo a quello sviluppato nella trilogia provinciale e 'fogazzariana', composta da *Il Prete bello* (1954), *Il fidanzamento* (1956) e *Amore e fervore* (1959). Venendo allo sfortunatissimo *Agostino*, uscito in sala per solo una settimana e poi condannato all'oblio (ancora oggi è molto difficile, quasi impossibile, vederlo nel formato corretto), è certamente attribuibile a Parise l'unica modifica al romanzo di Moravia, cioè l'ambientazione veneziana in luogo di quella viareggina. Questo probabilmente per rafforzare quel tema del mare, che nel corso della narrazione, tanto letteraria quanto cinematografica, assume per il giovane protagonista una fortissima e misteriosa connotazione simbolica, ancestralmente materna da un lato e sessuofobica dall'altro. Invece nel film a episodi – vero e proprio sottogenere della commedia all'italiana – Parise ha la possibilità di immettere nella scrittura per lo schermo quella vena sulfurea, ricca di humour nero, che innerva i suoi due lavori principali degli anni Sessanta, *Il crematorio di Vienna* e *Il padrone*, vale a dire quei testi dove indossa le vesti dello scrittore



©jacqueline Roberts

scienziato per analizzare la condizione alienante dell'uomo ridotto a oggetto razionalmente mercificabile nella società consumista occidentale e smascherare le ipocrisie della borghesia italiana degli anni del boom.

Discorso a parte merita il primo viaggio americano di Parise, un avventuroso *tour* in automobile da una costa all'altra degli USA, in compagnia del regista Gian Luigi Polidoro, avvenuto nel marzo-aprile del 1961, su commissione del produttore Dino De Laurentiis, interessato al soggetto di un film ivi ambientato, destinato a restare nel cassetto. Questa trasferta negli *States* si rivela una esperienza conoscitiva fondamentale – a Montale Parise parla di un vero e proprio *choc* – destinata ad innervare molti dei suoi scritti successivi, in particolare il *reportage* cinese del 1966, e soprattutto i 'dispacci' dall'inferno del Vietnam e del Laos.

Tra gli episodi di questo primo soggiorno

statunitense che si ritagliano un posto di rilievo nella memoria di Parise, c'è senza dubbio l'incontro con Marilyn Monroe, «dolce libellula umana», presentatagli in un famosissimo locale notturno del jet set newyorkese, il Morocco, da Truman Capote, accompagnatore della diva in quella occasione e ormai irrimediabilmente alcolizzato.

Abbandonato definitivamente l'ambiente di Cinecittà, intorno alla metà degli anni Sessanta (fa eccezione la partecipazione alla sceneggiatura di *Ritratto di borghesia in nero* di Tonino Cervi del 1978), Parise si interessa di cinema come spettatore in pochissime ma significative occasioni. Le sue sono semplici impressioni su carta, lontane da qualsivoglia premessa teorica e da qualsiasi ipotesi di scientificità. In genere, il film in esame rappresenta per Parise un pretesto per parlare della cultura e della società. Poetica e stile non sono ignorati, ma vengono valutati in funzione di una visione complessiva del mondo: il medium cinematografico viene considerato in quanto offre, al pari di qualsiasi altra espressione artistica, una rappresentazione ed una interpretazione del reale.

Ad esempio, in Nanni Moretti, già rivelatosi due anni prima con *Io sono un autarchico*, Parise individua, in un articolo uscito sul «Corriere» del 15 aprile 1978, un autore «autentico», capace di portare «un'aria di realtà», dopo quella grande ondata di inautenticità rappresentata dal Sessantotto e dal suo «ideologismo verbale incontrollato e permanente» (quello stesso ideologismo colmo di «parole difficili», anche da «pronunciare», che egli va contrastando da qualche anno con le «poesie in prosa» dei Silabari). *Ecce bombo* ha il merito indubbio di mostrare con una notevole dose di humour, una varia umanità, per lo più giovanile, «ancora rincretinita» da «quell'aria del '68 che ha segnato non l'inizio di qualche cosa ma certamente la fine:

la fine della logica associativa, della funzione della scuola, della cultura umanistica (per non dire tradizionale e appunto scolastica), della convenzione famiglia, Stato, religione, politica, ideologia». *Ecce bombo* è un film di «persone» più che di personaggi: «non racconta storie a cui lo spettatore deve necessariamente credere» e, pur parlato in romanesco e pur «ambientato in quartieri periferici di Roma», rifugge da «quel nazionalismo provinciale, quel "paese" o meglio strapaesismo che sta sullo sfondo di moltissimi film girati a Roma o in Italia».

Altro cineasta 'sincero' è Robert Altman, che Parise incontra nel settembre 1982 alla Mostra del Cinema di Venezia, dove il regista è venuto a presentare fuori concorso il suo *Jimmy Dean, Jimmy Dean*. Si tratta di un film di impianto teatrale, tratto dalla omonima commedia di Ed Graczyk, portata a Broadway dallo stesso Altman – ambientato interamente in un emporio di una cittadina texana, dove si ritrovano, vent'anni dopo la morte del divo di *Gioventù bruciata*, alcune sue fan, vere e proprie praticanti di un culto necrofilo: «un campionario di pazze create, si direbbe dalla fantasia appunto di Truman Capote o Tennessee Williams, semoventi in una sorta di *remember* ritmico, rituale, certamente folle ma di grande stile americano». La visione di questo film spiazza Parise, il quale in alcune pagine di *Guerre politiche* e di *New York*, ha già osservato come in America l'artificiale sovrasti di gran lunga il naturale, senza però spingersi a immaginare come esso possa assurgere a vera e propria teologia.

Anche per spiegare le ragioni secondo cui *Querelle di Brest*, opera postuma di Rainer Werner Fassbinder, presentata in anteprima mondiale a Venezia nel 1982, neanche tre mesi dopo la morte del suo autore, non debba essere bloccato dalla commissione censura, Parise si sofferma sulla nozione di autenticità,

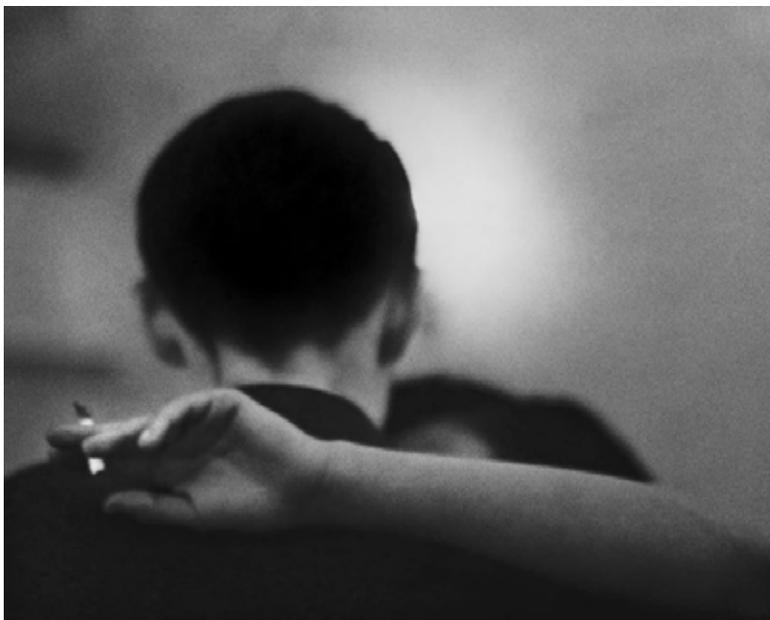
sia pure ribaltandone la prospettiva.

Querelle infatti è «un film casto e liturgico»; è un film «sull'essenza vera dell'omosessualità, appunto la liturgia, la fede religiosa, di fronte a cui ogni omosessuale si inchina» («È possibile – si chiede Parise – una liturgia omosessuale? Sì, per tutti gli omosessuali è non soltanto possibile ma imperativa la liturgia, l'omaggio e la fede nell'omofilia, il culto del *fascinum*, come dicevano i latini»). E appunto perché «tempio» di questa liturgia, *Querelle* non può essere censurato, ma «liberalizzato ed esposto al pubblico».

Dunque, Parise scrive di cinema, solo quando questo riesce a coinvolgere la sua coscienza etica ed estetica, pur non mancando mai di esprimere i suoi dubbi sul suo statuto di arte. Non a caso, la sua «ex-passione» fa capolino anche nel 'maledetto', *L'odore del sangue*, scritto di getto nell'estate del 1979 e uscito postumo nel 1997. Qui leggiamo riferimenti sarcastici alle rappresentazioni hollywoodiane della guerra del Vietnam, proposte da film come *Il cacciatore* di Michael Cimino o *Tornando a casa* di Hal Ashby, segno della consapevolezza da parte di Parise che l'industria culturale americana, anche nei settori almeno apparentemente più *liberal* e illuminati, si sia impadronita del conflitto

per costruire un'epica quanto mai artefatta.

Oltre a queste notazioni, figlie delle riflessioni maturate in seguito al viaggio politico newyorkese, è importante rilevare come nel “sanguinante testamento” di Parise ricompare, sia pure secondo una declinazione non lirica, la “scrittura cinema” degli esordi. Il romanzo si fonda infatti sull'antinomia tra l'odore del sangue e una ‘visione’ platonica e sublimata della sessualità, la quale pervade la coppia protagonista, Filippo e Silvia. Una antinomia tra due sfere sensoriali diverse: da un lato un sentire tutto fisico, che genera una contrazione della carne e un guizzo del corpo, una figura indicibile del desiderio, dall'altro una febbrile immaginazione che si nutre di *eidola* cinematografici, di false immagini, le quali cristallizzano la realtà rendendone nulla la carica esistenziale. In particolare, Filippo si presenta come «accecato – al pari del Don Giovanni di Mozart nell'interpretazione di Kierkegaard – da un'immagine della “femminilità completamente astratta”» (lo suggerisce Arturo Mazzarella), che genera in lui un cinema tutto mentale, che ha per protagonista sua moglie Silvia, la quale, tra l'altro, ha «gli occhi [...] lunghi e bruni da film di Marcel Carné».



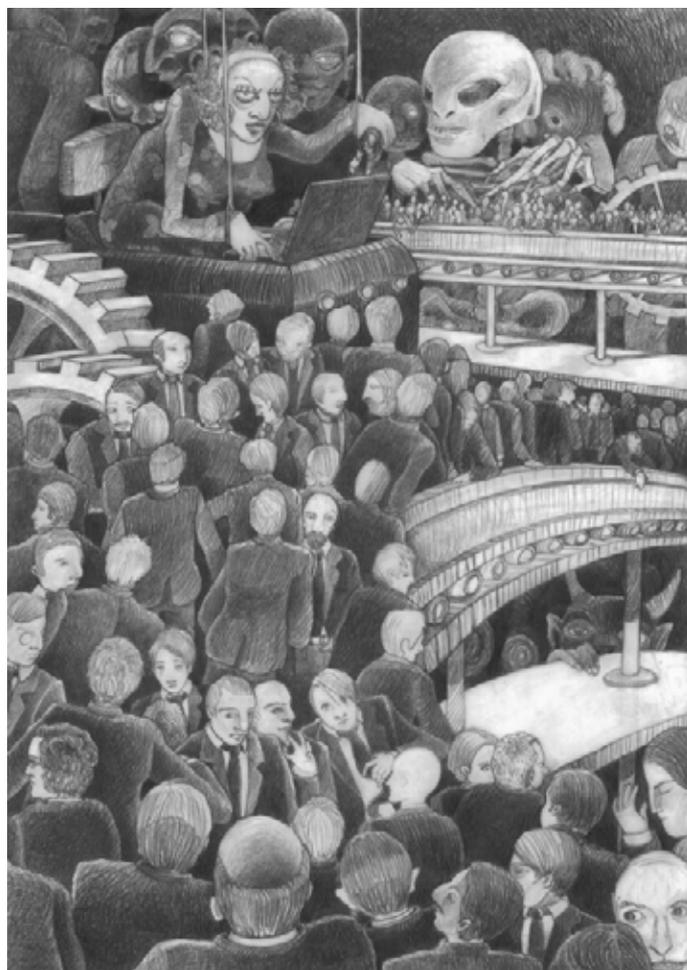
©Renè Groebli

LA BIBLIOTECA ESSENZIALE DI TERRANULLIUS NARRAZIONI POPOLARI

di Pier Paolo Di Mino

“La Biblioteca Essenziale” è un catalogo permanente e inesauribile dell’essenziale; ossia di quelle forme “letterarie” che danno espressione rigorosa all’essenza delle cose e della vita così come è stata immaginata e raccontata dall’uomo. A firma di diversi autori e con cadenza bimestrale su TerraNullius.

FuoriAsse ne offre una riedizione scelta e rivista, la curatela è di Pier Paolo Di Mino.



©Veronica Leffe

Stefan Zweig **MENDEL DEI LIBRI**

ADELPHI – Biblioteca Minima

Questo racconto, a volerlo avvicinare a certe considerazioni possibili sulla nostra sconcertante attualità, ci parla dritti al nostro cuore di turlupinati.

Stefen Zweig non è certo l’unico a pensarlo e dirlo, ma è quello che la mette giù nella maniera più dura: l’unica nostra possibilità di salvezza, di liberazione dal nostro commercio e scialo quotidiano è la pazzia. Ma, se per Platone la pazzia è santità, e il furore amoroso una chiave filosofica, per Zweig la santità è una condizione morbosa e, come mostra in *Amok*, l’unico furore amoroso possibile è la follia omicida. Il tutto, mi sembra, fa una maniera piacevolmente complessa per dire che non abbiamo speranza alcuna. E parrebbe proprio.

In *Mendel dei Libri*, poi, sotto questo riguardo, Zweig è ancora più esplicito. Ci troviamo in una Vienna di fine Austria totale. Il narratore cammina, ma è chiaro che la stagione di Baudelaire è finita. La folla è assente: forse sono tutti a lavorare e a fare affari; forse è spazzata dalla pioggia. In effetti piove. Piove e il narratore si ripara dentro un locale. Ed è qui che inizia questo stupore dinnanzi ai miracoli della memoria. Infatti, piano piano, la voce narrante si rende conto di conoscerlo questo posto; di averlo vissuto tanti anni prima. Di avervi vissuto un’esperienza fondamentale. Si introduce così il nocciolo della questione: la memoria come eccezionalità; la memoria come trauma e, in quanto trauma, poesia (e lo sapevano i greci). Tutto molto

Benjamin, Bergson; ovvio Proust. Ma ancora: la memoria non è, forse, l'arte rinascimentale per eccellenza?; l'arte per concepire il mondo? Un'arte che ha un segreto: la memoria è immaginazione: immaginare è sapere. L'ultimo a dirlo con forza è Giordano Bruno; il quale, visti i tempi nuovi, la Chiesa, che si deve svecchiare da certe mistiche superstizioni e scandalosi paganesimi che ragionatori luterani, lucidi, laici e scientifici gli additano a colpa, te lo fa primo martire della modernità: ucciso dalla modernità. Voglio dire, la modernità sarebbe questo (non perfetto dal punto di vista del pensiero) *penso dunque sono*; che significa anche penso al posto di sentire, vivere, agire, provare, immaginare. Insomma, il pensiero come corollario ad un istinto proto-umano al risparmio; proto-umano e proto-capitalistico. Il pensiero serve per lavorare di meno ed accumulare di più, fino al massimo ottimo dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Al contrario, l'immaginazione è un incessante e faticoso lavoro: quello della poesia, per esempio, o della mistica. Non è un caso, dunque, che, dal Settecento in poi, i mistici, per non lasciarli lì ad ingombrare i sistemi di produzione e sfruttamento, finiscano in manicomio e i Pico delle Mirandola diventino fenomeni da baraccone o casi clinici.

Il Mendel di cui racconta Zweig è appunto uno di questi fenomeni da baraccone: è un ometto che conosce a memoria tutta la bibliografia tedesca, che sa trovare tutti i libri del mondo; che vive nel paradiso estatico della sua missione paranoica e santa di conoscere i titoli e i prezzi di ogni libro pubblicato, e che finisce nelle maglie della burocrazia fino alla sua terminale eliminazione fisica; che, da demente e paranoico, si immette volontariamente in queste maglie. Perché questa paranoia, dice Zweig è la migliore qualità umana: ma non è una qualità.

Scritto nel '29, questo racconto è uno delle tante voci, più o meno piccole, che cercano di fare la più stridente resistenza alla marcia inarrestabile della macchina-mostro della nostra società contemporanea. Il '29 stesso è simbolo di questa marcia, per via della vitalità che il capitalismo, liberale o di Stato che sia, ha saputo manifestare, riuscendo più forte da quella crisi, più globalizzante, nel caso della Germania nazista perfino più efficiente, fino all'apoteosi teologica (di marca manichea) che ha visto, dopo la seconda guerra mondiale, affrontarsi due capitalismi, per la scontata vittoria finale del capitalismo.

Una vittoria che nella sconcertante attualità di cui sopra, in questa attualità senza santi e senza memoria e senza poesia, e quindi senza senso, permette perfino ad un modesto paese come il nostro di rilucere di un suo lume, sia pure in vulgata pecoreccia e grottesca, maligno: mentre la gente, in pieno *amok* tribale, si prende a coltellate per strada e ricominciano le paranoiche e dementi cacce agli zingari, il nostro personale capitalismo da avanguardia matriciana arriva a vette che coniugano la possibilità di consentire il falso in bilancio per l'imprenditore con la negazione del diritto ad ammalarsi per il lavoratore.



Riflessi Metropolitani

(teorie, immagini, testi della mutazione)

Intervista a Meisam Seraj

a cura di

Caterina Arcangelo

©Brett Walker

TUTTE LE ACQUE DEL MONDO

Ed ora,
mi mancano anche quei gatti del nostro vecchio vicolo!
Dal loro camminare tranquillo,
non si capiva che
fanno fermare il giro rosso dei miei pesci nella piscina del mio cortile.

Sicuramente non erano loro!
Era la fame!
La fame è crudele amore mio!

Io ho visto con i miei occhi
come attraversa i vetri dei negozi
come sale sul muro...
La fame può anche vestirsi di trasparente!
Attraversa i cappotti,
attraversa i veli...

Amore mio, io ho parlato anche con la fame,
non capisce niente sull'amore!
Si siede davanti a te
mette il piede sul piede,
fuma la sigaretta
e traduce le tue parole romantiche a qualche ruga sulla mano.

Amore mio,
tu dov'eri quel giorno?
Sulla barca?
Io ero seduto con la mia infanzia accanto a quel fiume stretto,
ma tutti e due eravamo sicuri che ci saremmo ritrovati!
Perché un giorno
in un punto
arrivano insieme tutte le acque del mondo.

PRIMA CHE SIA TARDI

La cenere di nessuna guerra è rimasta nel tuo posacenere!
Tranquillo e aspira!

Tu non senti piangere i bambini che a piedi nudi
corrono in questo circolo metallico
e l'unico gas amaro che forse gira nella tua gola
è per portare quel rosso al filtro.

Prima che sia tardi
spegnila!
Non ti preoccupa nemmeno che
la gamba di una donna
sia fuori
dalla cenere.

CA: Cosa ti porta a scrivere della guerra?

MS: La mia esistenza! Quando viviamo su un pianeta in cui le bombe costruite bastano a distruggerlo e forse a distruggere anche un altro pianeta, quando viviamo su un pianeta sul quale si pagano miliardi di dollari all'anno per conservare le bombe, quasi gli stessi soldi con cui si può eliminare la povertà di tutta l'Africa, sicuramente la nostra esistenza è legata strettamente alla guerra; in questa situazione, la guerra visibile, ma anche la guerra invisibile, è vicina a tutti noi.

CA: C'è un luogo preciso al quale pensi e sul quale, in particolare, ti soffermi quando scrivi della guerra. E comunque fai riferimento ad una guerra in particolare? O sono le guerre di tutti gli uomini ad annullare il corpo, i corpi dei soldati, degli uomini?

MS: La guerra è un fenomeno che minaccia tutti gli esseri umani. Quindi il mio obiettivo è ostacolare tutte le guerre di ogni luogo del mondo. In un Paese la guerra può essere tangibile, ma in un altro può essere nascosta; le ideologie nascoste nella mente, a volte possono essere come la polvere da sparo nel magazzino! Da un altro punto di vista, si può dire che la soddisfazione è un fenomeno comune e non personale, quindi come può l'inconscio dell'uomo sentirsi in pace quando in un altro angolo del mondo le persone sono sotto il fuoco?

CA: I tuoi versi suggeriscono corpi dei soldati in movimento. Corpi trafitti, bruciati, invalidati. Un uomo contro un altro uomo? Possiamo pensare il corpo come estensione dell'anima? E l'anima può essere concepita anche in maniera



Meisam Seraj

separata dalla sostanza, cioè dal corpo?

MS: A volte nelle mie poesie, i corpi invalidati sono una metafora della situazione critica propria del conscio e dell'inconscio personale e comune dell'uomo, quindi le mie poesie vogliono rendere visibile la guerra calda e fredda tra uomo ed uomo, ma anche tra uomo e natura. Ma per l'altra domanda che riguarda l'anima, io credo sia meglio impiegare le parole "consciamente" ed "inconsciamente", senza imbatteci in discorsi metafisici inutili.

CA: Pensi che l'arte possa riuscire nel suo intento? Intendo dire, l'arte può aiutare l'uomo nella scelta dell'azione? E quindi qual è per te il senso dell'arte e della poesia nella vita dell'uomo?

MS: Assolutamente può! Quando l'arte viene fuori da un'aureola sacra o dall'illusione, diventa uno specchio che si ferma davanti all'uomo ed è sicuramente uno specchio che riflette la realtà, per cui la mente sveglia, attraverso l'arte, può trovare la strada giusta.

Unghie



Diario di bordo di un'avventura umana

di **Federica Bastoni**

©Brett Walker

Fra le divinità femminili dell'induismo un posto particolare lo occupa Sarswati, venerata come dea delle arti, ma anche della verità, del perdono, della guarigione e della nascita. Il suo nome, letteralmente, significa "colei che scorre", infatti negli inni vedici è rappresentata come un fiume le cui acque purificano, creano e nutrono. Associata al colore bianco Sarswati è la vera conoscenza, una tela pura su cui poter davvero porre un segno nuovo, e cavalca il pavone dominandone la vanità e l'arroganza. Da qui parte la mia riflessione sulla ricerca affrontata da Marco De Meo, anima artistica del progetto *Elektromove | visual and performing arts*, all'indomani di *Darkroom*. 7,51 € per una bandiera italiana e *Versus. Il potere* (realizzati in collaborazione con la video maker Ilaria

Vergani Bassi): da corpo-voce solista ha così attraversato il tema dell'empatia, pur non sempre solo sulla scena, con sapiente coraggio, lanciandosi in un vortice di storie all'italiana 2.0 e poi nelle sottili dinamiche dei rapporti di potere, e aprendo le porte ad un nucleo di argomenti complessi, impossibili da dipanare – sul piano performativo – in un solo capitolo. Da quella che non amiamo definire una compagnia teatrale quanto un luogo di condivisione, prende definizione, il linguaggio audiovisivo, utilizzato sempre più come repertorio di simboli; la luce, e in essa il movimento, come alfabeto di impulsi; lo spazio diviene invece il confine della rappresentazione di un mondo, o perlomeno, di una fetta di esso. Io seguo il lavoro e tengo memoria delle sue tappe. È il momento di

porsi altre domande e di non porsele più in solitaria, per quanto sfaccettare questo “io” in tanti “io” empaticamente sentiti come prossimi tanto da poter vestire i loro panni, avesse condotto al primo piccolo traguardo.

Occorre chiedersi “Che vuol dire empatico?” oppure “Cosa, questa empatia, può portare a scoprire e quindi a riportare sulla scena di noi, degli uomini, del nostro tran-tran quotidiano?” o ancora “L’empatia, come dote particolare di sentire profondamente l’altro, come può dare spunti originali alla ricerca performativa?”.

Fatale a proposito l’incontro con Marcello Gori, compositore elettronico per teatro e video (conosciuto nell’ambito di una collaborazione con la compagnia milanese Sanpapié) che fa dell’armonia fra disarmonie la sua cifra più apprezzabile insieme ad una facilità di penna come cantautore di momenti, atmosfere, situazioni: il risultato dello scorrere di queste inedite connessioni è *Unghie*, una drammaturgia a quattro mani che parla proprio di cosa c’è oltre la scoperta dell’empatia come strumento, cioè l’empatia come argomento sia della vita che della rappresentazione della vita. Lo scambio è potente e il dialogo non sempre lineare fra due linguaggi, la musica e il movimento del corpo-voce diventa immediato campo “dell’indagine”: i presupposti sono i medesimi – un ecosistema temporaneo in cui sbirciare tipi umani – ma il contenuto evolve e il nocciolo della questione non è più riportare una pluralità di voci vestendo una pluralità di vite, ma vivere uno scambio umano, un momento autentico di ascolto-incontro. Paul Watzlawick, molti anni dopo la pubblicazione del celeberrimo *La pragmatica della comunicazione umana*, nel 2007, ha scritto *Guardarsi dentro rende ciechi* che, fra le altre cose, tratta proprio dell’inconsistenza, dal punto di vista psicoterapeutico, della pratica comunemente accettata da

diverse scuole di pensiero della definizione esatta delle cause, cioè *insights*, del proprio malessere per raggiungere il traguardo del cambiamento. In questo senso, la ricerca che *Unghie* sviluppa rilancia il tema dell’empatia alla luce del rapporto di un “io” non più solo con se stesso, ma con un “tu”, con o contro il quale deve o necessita di erigere un ponte per la comunicazione. Fluisce, come la dea Sarswati, questa scoperta dal piano teoretico a quello scenico tange altri nuclei, spostandone le energie.

Questo ne abbiamo ricavato e questo vi riportiamo, così come l’abbiamo osservato nell’affrontare questa produzione, collaborando insieme come professionisti:

- lo spazio, concettualmente percepito a partire dal bagaglio medio di conoscenze a cui ci appelliamo per definirlo, appare quanto di più misterioso e incomprensibile infuria oltre i confini di questa matassa non sempre dipanata a cui diamo il nome di “io”; quel mondo ostile, quell’insieme di elementi fra cui non esiste alcuna apparente connessione, il maledetto “fuori”. Ma fuori da cosa? “Fuori” rispetto a cosa? Immediatamente “io” e “fuori” divengono così due entità agli antipodi dell’esistenza, il cui collegamento sembra impossibile, per quanto sognato.

- La quotidianità delle nostre vite metropolitane lo rende evidente, delimitata com’è da spazi rigidamente concepiti ad assolvere precise funzioni, luoghi deputati a ogni sorta di attività professionale, ricreativa, commerciale, no-profit, assistenziale, politica, di genere strettamente privata o rigorosamente pubblica ma sempre comunque volta a contenere l’umana tragicità del sapersi infiniti dentro vesti più che finite. Ancora ritroviamo il messaggio subliminale della estraneità fra “io” e “fuori” nello psicologismo del considerarsi approdati a una

qualche consapevolezza, solo dopo essersi a lungo “guardati dentro”, “conosciuti a fondo”; oppure nella comune percezione che ciò che conta, l'essenza delle cose, sia insita nella sostanza magmatica contenuta in inservibili contenitori tanto che una “persona superficiale” è di certo poco intuitiva e scarsamente impegnata nell'assurdo merito di ossequiare il confine del dentro.

- Conseguenza di questa sopravvivenza in nome del compartimento stagno, è una certa tendenza della ricerca perfor-

mativa contemporanea a ridefinire lo spazio prima scenico e quindi esistenziale in cui l'artista afferra porzioni di reale tanto quanto l'individuo afferra, solcando gli spazi del suo cammino esperienziale, il proprio posto nel mondo.

- Sentire e comprendere non sono prerogativa unica delle orecchie, del cervello e della parola. Ma questo speriamo di poterlo classificare come traguardo delle nostre umanità più che delle nostre carriere.



©Malules Fernandes



Homo homini virus

Ilaria Palomba

©Sandra Požun

Proponiamo un breve estratto del nuovo romanzo di Ilaria Palomba, *Homo homini virus* (Meridiano Zero, marzo 2015) allo scopo di riassumere e di restituire al lettore le idee principali che hanno condotto la giovane autrice alla stesura di tale romanzo. Ilaria Palomba è filosofa, vincitrice di una borsa di studio alla Sorbonne e ricercatrice di nuove forme d'arte che pongono il corpo dell'uomo al centro dell'indagine.

Nel romanzo i personaggi si aggirano in un perenne stato di conflittualità interna. Una conflittualità che è modello e testimonianza dello stato attuale di rapporti umani che risentono, e soprattutto nella realtà metropolitana, della spietatezza di un accanito individualismo che li condiziona e li guida. Oltre a un linguaggio estremamente autentico, in grado di colpire e trasportare il lettore, incuriosendolo su quelle che sono le tematiche affrontate da un'arte che mira all'elevazione dello spirito, che riafferma la sacralità della vita attraverso il martirio del corpo.

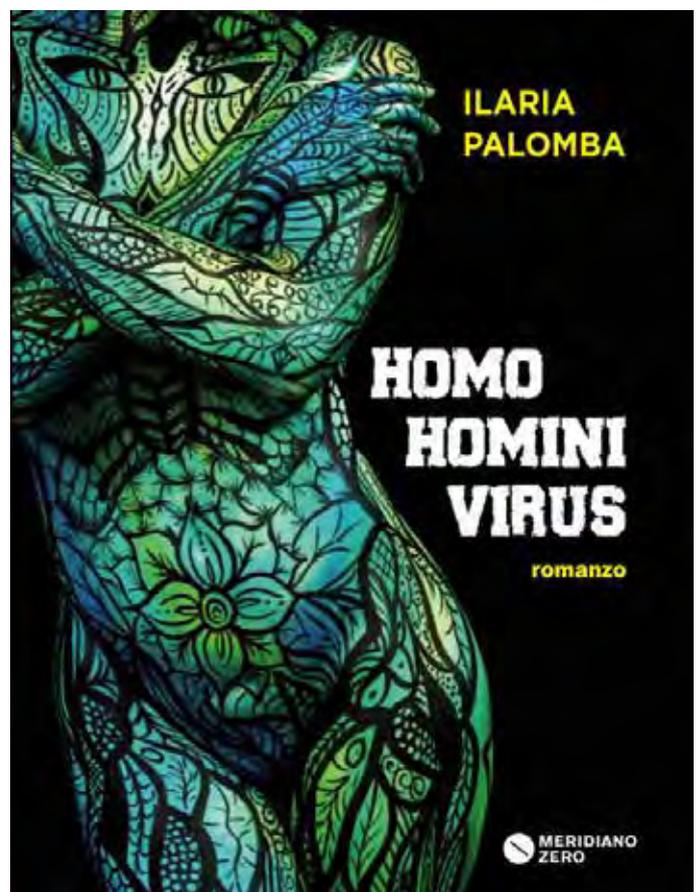
Le prime foto sono in bianco e nero e la ritraggono con indosso solo una rete nera, collo e polsi legati da catene di ferro, attorno al suo corpo parole che sembrano spruzzate con una bomboletta spray, di quelle che usano per dipingere sui muri. La notte laverà la mia anima dall'impunità del tempo, c'è scritto. Vado avanti veloce, scorrendo una per una queste foto: man mano che proseguo, lembi di carne vengono scoperti ed esposti, sempre più mischiati al colore porpora. Via via che vado avanti le foto diventano più erotiche, ma anche più inquietanti. Cominciano i primi rivoli di sangue, i primi piercing, i primi aghi sulla pelle. Una in particolare mi colpisce, sembra un fotomontaggio: c'è Iris con del sangue spalmato addosso, sulle braccia, sul ventre e sulle gambe, e degli aghi infilati nei polpastrelli, e poi, al suo fianco, come in un'altra dimensione, c'è una donna anziana, con gli occhi spenti come la clochard che ho incontrato all'uscita dal laboratorio di

giornalismo. La donna è su una sedia a rotelle, è grassa e sul mento ha una specie di barba, i suoi occhi fissano il vuoto. La scritta orizzontale in basso recita: UN SOLO VENTRE PARTORISCE DIVERSI TIPI DI SANGUE: IL PRIMO LAVA LE OFFESE, IL SECONDO SUCCHIA LE ANIME.

Mi dà i brividi. Sono tentato di smettere di guardare. Tenermi a distanza da questa roba folle. Voltare le spalle ai deliri di quella creatura misteriosa e demoniaca. Invece non solo arrivo fino alla fine come se mi avessero piantato un coltello tra le tonsille, ma dopo, invece di addormentarmi, comincio a fare una serie di ricerche su performance art, body art, avanguardie, arte contemporanea: tutta quella roba che sino a poco fa avrei giurato di disprezzare. Apro pdf, osservo fotografie, guardo video su You-Tube. Mi accorgo dell'esistenza di qualcosa che sino a questo momento ho ignorato. Performance art sta a indicare una forma d'arte effimera, fugace, in cui azione e fruizione coincidono, esperienza viva ed esperienza performativa fondono pubblico e artista come unità di iniziati in un rito tribale, sacro e insieme profano, o forse sarebbe più corretto dire pagano. Taluni fanno risalire la prima performance all'estate del 1951, quando David Tudor esegue l'opera 4'33' di John Cage stando seduto in silenzio al pianoforte, alla presenza dei Quadri bianchi di Robert Rauschenberg. Il Futurismo, il Surrealismo, la poesia Dada, l'esperienza del Teatro della Crudeltà di Artaud: tutto sin dallo scorso secolo volgeva in direzione di una dissoluzione delle arti in favore dell'estetizzazione dell'esistenza. Ma quel che mi colpisce è l'esperienza dell'Azionismo Viennese: performance della durata di giorni, il Teatro delle Orge e dei Misteri di Hermann Nitsch, così simile ai riti misterici e dionisiaci greci, in cui venivano consumati sacrifici animali, violenze carnali a danni di donne, adolescenti, masochisti,

deboli. Come nietzschiani anticristi rendevano carne ciò che sarebbe dovuto restare nella sfera dell'immaginario. Hanno aperto la botola. Mi domando se mai potrà, quella botola, richiudersi.

Alle informazioni storiche si sommano foto di contemporanei body artists che penzolano sospesi, infilzati da ganci di ferro. Lingue biforcute. Rose conficcate sulle braccia e sui capezzoli con aghi. Uomini dipinti di bianco. Ferite nel fianco. Parrucche di sangue. Aghi sulle pupille. Pitoni liberi su corpi nudi. Stelle di sangue su ventri di donna. Stelarc, Marina Abramović, RonAthey, Franko B, Gina Pane. Ciascuno nel suo orizzonte di senso. Ma tutti verso il dissolvimento del corpo in favore dell'idea. Come se potesse, questo corpo, essere solo un'astrazione sottomessa alla potenza del messaggio comunicativo.





Mostri Notturni underground metafisico e metropolitano. di Orazio Labbate

©Laura Makabresku

Dialogo interrotto tra nonna morta e nipote vivente.

Due notti fa, nella stazione di Corsico, mia nonna è fluttuata, nelle sembianze di fantasma, giù dal treno. Spirito, il suo, però non privo di un lugubre scheletro di fiamma. Rimembro che il treno, prima dell'arrivo, scintillava come se fosse una grossa porzione di stella imprigionatasi nella stazione. Ricordo ancora che nonna mi faceva segno di non potersi spegnere gli occhi, e mi segnava la camera dove vivo mentre mimava la masticazione convulsa del coniglio da me ospitato.

Durante il camminamento verso via Bozzi n°15 lei non riusciva a parlare, continuava invece a fluttuare e protendere gli occhi accessi in direzione del portone il quale ora sibilava come sottoposto ad un incendio in grado di far tremolare i vetri. Una volta dentro la stanza il fantasma ha iniziato a strozza-

re la sua gola, fino ad emettere il primo verbo altissimo che ha dato incominciamento al dialogo che ora vi riporto. Un empirico dialogo di morte che mi riesce difficile ridurre ad un gioioso pianto perché ne abbia per sempre memoria.

Nonna, dove sei?

Non lo so. Sono a ricamare nel porticato Cammarata, però ci sono tante fimmine senza braccia, le seminariste che non sanno pregare, e la manica ricopre tutto il braccio! Nonna, dove sei andata? Dove le pitredde le gioca il Diavolo con la tua sottana ricamata, quella di peperoni scurdati?! Te la infilavi, e i peperoni disegnati nella trama della vestaglia, azzurra azzurra, parevano fuoriuscire dalla seta rigonfia: vedevo, da carusu, peperoni veri, rossi, come quelli raccolti dallo Zio Guglielmo nel ragusano, la

domenica nel tramonto rosso peperone
d'una provincia odorosa di frutta sazia!

Nipote, rimino la cazzarola, il pentolino
bruciato sul fondo dopo le raschiature,
dopo lo strofinamento del cucchiaino d'ar-
gento lucido che non porta cattiva sorte,
con le mie dita spurtusate, forate, dalla
forbice messa intra la coscia di tua
matri: m'aveva fatto MARA MEO, m'ave-
va chiamato mummia, e il ferro di ruggi-
ne gliel'ho incarcato dentro la carne,
ancora ci piango sino a riempire il
lavabo. Qui, però, non mi lavo, non vedo
il tempo suonato dalla sveglia col gallo,
quella con la ricarica automatica che mi
sistemavi tu quando subivo l'addormen-
tamento. Qui, non vedo la manopola per
caricare il tempo, la sveglia, la sveglia
con gallo che fa Tric Trac!

Nonna, perché, adesso, zoppichi, come
un lenzuolo ed un grillo? L'uno oscilla
perché incagliato, da dieci anni, sui
rami della quercia ficcata nella Villa
davanti a casa tua, si fa toccare dai vor-
tici dello scirocco in quelle sere che
sbraitano, in quelle sere dove la tua
coperta pungeva come spilli invisibili.
L'altro, la bestia, prima frinisce, e poi si
calma come un Allelujah ubriaco nelle
campagne dove narravi che i tuoi ulivi
erano tre, sì, tri.

Nipote, la fiamma fa filastrocche, respi-
ra a stento e la pasta, qui sotto, è
sempre scotta: perciò sono bianca. Il
sugo non è buono come quello che
lasciavo vicino il motorino dell'acqua. Il
sugo, in questo loculo, luogo, la notte
disturba i diavulaccia della paci, e per
spegnere lesta il rumore, ora ora, non
ho le gambe buone: perciò sono un
grillo!

Nonna, perché la tua pancia non s'alza
assieme alla tua tenda in quelle estati in
cui il vento ti levigava la fronte rasposa
come i monti notturni?

Qua dentro non si può respirare, non
rapu la vucca, parlo muta, non prego,
scalio chicchi del mio rosario sul tuo
cuscino per svegliarti nel sonno. Qua

sopra fa freddo, freddo come la camera
del nonno dopo il Sacramento benedet-
to. Freddo di diavuli senza coperta,
friddu di come quando la finestra sbat-
teva e pareva l'apocalisse. Prima aprivo
il frigorifero, quando mangiavo nella mia
casa, ora rapu il buio, il segreto di mia
madre.

Nonni, perché la scala di pietra, di
marmo bianco, come il tinnirumi am-
muffito, è spaccata? Sì, la scala minuta
di casa tua. Io ci gridavo Nonni Nonni!
Perché il labirinto delle caramelle alla
frutta non c'è? Che fine hanno fatto le
cose? Ci sono ma sembrano addormen-
tate. Impetrate.

Razziddù l'orfanotrofio della Villa qui si
mangia pure i tuoi sogni. L'orfanotrofio
che non posso più vedere. Non lo ricor-
do. Le suore sono qui con me, gli orfani
con gli occhi di buio, non si inginocchia-
no, qui, davanti alla tua faccia. Però... io
ti guardo, tocco la tua testa e sembra un
piru, piccolo, campestre, spicchiato dal
mio bacio battesimale. Si cancellano an-
che le cose nei sogni, sapevo, ma qui



©Michał Mozolewski

non sogno una scala; m'obbligano a sva cantari colori e materia come il brodo di fave quando si spacca con il cucchiaino ed allora il verde si scioglie e si divide. Scumpariennu.

Nonna, hai spento la luce dello scaldino con l'acqua per le piante... qui è ancora accesa, e l'acqua s'è prosciugata come le piante, sul balcone arrugginito, che sono adesso foglie gialle come il palmo della tua mano a forma di patata.

Nonna, hai il palmo di un sole a patata non sbucciata; la patata che per la domenica delle Palme lanciavi nella pentola e l'acqua schizzava, zampillava irrequieta come il tuo russare molesto davanti alle fauci piene di sputazza dello zio che le ficcava, alla fine, nel forno ed

il forno s'alluminava uguale alla tua guerra vissuta rannicchiata (le tue gambe sottili, nane, grosse come una verga ammollo). Eri pericolosa come i botti di San Rocco. Nonni senti ancora i botti? Dimmelo. Ti prego!

Razziddu le mani sono lorde di terra nera, come il cielo inchiodato da Cristu per il Venerdì Santo; mi piacevano i veli rossi che ci mettevano, durante la processione pasquale, attorno ai polsi di Gesù, era sangue, ma non c'avevo il fazzoletto per berlo, ero troppo nica, bassa, nella gloria di Cristo io sono bassa...penso...e tu pensi, nipote? Tu puoi scipparmi da questo posto?

Non lo so, anche sulla Terra c'è buio e ci sarà buio... Verrò.



©Saul Landell

Kamen'

Rivista di poesia e filosofia

In questo numero:

KAMEN'/ Eridano Bazzarelli

- *Eridano Bazzarelli* Da "Blok e la metafora": Nota sul paragone; Osservazioni supplementari sulla metafora e sui simboli in Blok
 - *Eridano Bazzarelli* La *liberazione* come momento esistenziale ed estetico nel *Maestro e Margherita*
 - *Eridano Bazzarelli* Da Lidija Vukčević, *Il velo*: Nota al testo; Traduzione di *Inevitabile poesia*
 - *Eridano Bazzarelli* Presentazione a Giovanna Melodia, *La quarantena. Gli italiani nel Lager di Dachau*
- Maestro Eridano milanese padano di *Anna Maria Carpi*

POESIA / Bazzarelliana

- *Aleksandr A.Blok* Poesie scelte.
Traduzione di Eridano Bazzarelli e, in suo omaggio, di Amedeo Anelli, Erica Klein, Stefania Sini

LETTERATURA E GIORNALISMO / Arrigo Benedetti

- Nota a Arrigo Benedetti di *Alberto Marchi*
- *Arrigo Benedetti* Storia di «Solaria»
- *Arrigo Benedetti* San Pietro dirà a De Gasperi
- *Arrigo Benedetti* Stampa in allarme
- *Arrigo Benedetti* Impegno e no
- *Arrigo Benedetti* Proust gironalista
- *Arrigo Benedetti* Il giornalismo in Italia



di **Le recensioni**



**Cooperativa
Letteraria**

a cura di

Claudio Morandini



© Sparrek

Giorgio Specioso *Dinosauri*

Baldini & Castoldi, 2015

Giorgio Specioso, con il suo primo romanzo, lavora con accanimento e una buona dose di perfidia sul senso dell'attesa. Noi, che da bambini adoravamo i rettili preistorici e sognavamo di incontrarne davvero, ci caschiamo subito, e con gratitudine. La copertina presenta una sagoma di tirannosauro o affine dentro la quale, oltre al nome dell'autore, compare il titolo dell'opera, *Dinosauri* appunto. Una bandella generosa di spoiler parla senza pudore di "enormi bestie estinte da milioni di anni" che dalla Preistoria, a seguito di un misterioso passaggio temporale denominato "Secondo Grande Evento Nebbioso" (il Primo Evento, assai più innocuo, aveva catapultato sulla terra una quantità inverosimile di memorabilia dagli anni Settanta), minacciano l'oggi, aggirandosi all'orizzonte. Qua e là, nella narrazione, si citano annunci dal Bollettino radio che parlano di avanzata di creature mostruose che niente e nessuno (nemmeno i Pompieri! nemmeno i volon-

tari accorsi da tutta Italia!) riescono a fermare. Il protagonista, Beniamino, un giorno incappa perfino in uno di essi, un cucciolo di specie indefinibile, lo mette sotto con l'automobile, lo lascia agonizzare, e noi tutti temiamo che la madre del cucciolo arrivi inferocita (ma no, sarebbe troppo presto, sarebbe troppo ovvio, e questo non è un romanzo di Crichton).

Questo non è un romanzo di Crichton, appunto, e nemmeno di Verne o di Conan Doyle. I dinosauri restano fisicamente al di là dell'orizzonte, vaghi e pressanti, e di essi percepiamo non la presenza, ma gli effetti dell'attesa del loro arrivo sulle loro prossime vittime. Specioso dilata (vivacizzandolo con dialoghi brillanti, con situazioni piacevolmente grottesche) la parte iniziale di ogni romanzo-d'avventura-con-creature-mostruose, quella in cui l'attenzione del lettore è vigile e la sua disposizione d'animo ideale, e in cui ci si può anche permettere qualche divagazione, qual-

che momento di assestamento, perché prima o poi... Ecco, prima o poi il libro finisce e i dinosauri non si sono fatti vedere (esagero con gli spoiler? Ma questo è un bel romanzo, che regge bene lo spoiler in virtù delle sue qualità narrative). I dinosauri, insomma, ce li siamo sentiti noi alle spalle, sin da quando abbiamo adocchiato il libro di Specioso su uno scaffale e lo abbiamo preso in mano con l'intenzione di lasciarci illudere, e l'autore può andar fiero di questo risultato.

Più mostruosa dei mostri è in realtà la vita d'ufficio descritta da Specioso: va bene, tanti altri hanno descritto l'assurdità ritualizzata di quell'inferno che è il mondo della burocrazia, dell'industria, dei colletti bianchi, del settore terziario, e non pochi hanno usato le armi del grottesco per evidenziarne la crudeltà. Specioso, di suo, oltre a una certa grazia veloce nel dipingere momenti di pura follia aziendale, ci aggiunge una coloratura sessuale compulsiva e ricattatoria che diverte e mette tristezza allo stesso tempo. Da questo mondo molto primitivo e insomma preistorico, tutto tensioni trattenute, rapporti di forza vischiosi, rituali insensati e sveltine consumate dove capita, il protagonista (ma anche la moglie Giorgia, in altri uffici) trova finalmente la forza di scappare, grazie all'emergenza-dinosauri di cui si parlava. E chissà se Specioso ha in mente l'antica, preistorica commedia di Silvano Ambrogi, *I burosauri*, che nel 1962 già tesseva un filo tra rettili del Giurassico e mondo dell'amministrazione (quella pubblica, nella commedia di una certa fortuna, legata a un mondo scomparso da un pezzo nelle dinamiche, non nei vizi). Forse no: ma certo il *trait d'union*, mai dichiarato esplicitamente, sembra solido: la vera giungla primeva è quella della vita d'azienda, i dinosauri sono già tra noi, siamo noi, e ci stiamo già azzannando gli uni con gli altri; la competitività e il carrierismo amorale di

oggi, la frenesia e il perdurante e molto contemporaneo senso di precarietà non fanno che aggiungere ferocia a ferocia. (A conferma di quanto la metafora giurassica sia collosa: vi è un altro *Dinosauri* in libreria, un saggio giornalistico firmato da Corrado Giustiniani e pubblicato da Sperling & Kupfer, sui "Superburocrati di Stato": la copertina ricorda perfino quella di Specioso).

Specioso non avrà in mente quella vetusta commediola, ma certo avrà altri riferimenti. Il suo libro, senza ostentarlo troppo, allinea omaggi e ammiccamenti a mondi letterari e cinematografici disparati, in un gioco di *contaminatio* allegramente postmoderno (anzi, se vogliamo, postpostmoderno): Crichton lo abbiamo già citato, ci sarebbe anche King (Stephen), con l'idea della nebbia da cui escono creature di volta in volta diverse (*The Mist*, ricordate?). E il bunker in cui nell'ultima parte del romanzo la famiglia del protagonista e altri pazienti del terapeuta Silvano si rifugiano ricorda altri film, altri romanzi. Crichton, King: sono tutti portentosi frullatori di idee già usate da altri, o se volete di miti già condivisi. E dunque Specioso contamina il già contaminato, gioca non al quadrato ma alla terza con insinuanti ossessioni collettive. Lo fa con invidiabile levità e con una condivisibile malinconia di fondo.



© Jaya Suberg

Albert Sánchez Piñol ***La pelle fredda***

traduzione di Patrizio Rigobon

Rizzoli, 2014

Di mostri è generoso invece, sin dalle prime pagine, un romanzo del catalano Albert Sánchez Piñol, *La pelle fredda*, del 2002, di cui Rizzoli ha pubblicato nel 2014 l'esatta traduzione di Patrizio Rigobon nella collana BUR Contemporanea (ma già Feltrinelli lo aveva stampato nel 2005, in un'edizione ora introvabile). Mostri marini a bizzeffe, a orde, assediano sin dalla prima notte il protagonista, un giovanotto irlandese capitato su un'isola al largo della Patagonia a fare rilevamenti meteorologici. Non mancheranno di farsi avanti, i mostri, sempre più numerosi e cocciuti, notte dopo notte, presentandosi come possibili minacce e, sempre più, come vittime sacrificali di un massacro che si perpetua sempre più vicino al genocidio. Chi sono, da dove provengono (dalle profondità marine, d'accordo, ma da dove esattamente? da quale piega sconosciuta dell'evoluzio-

zione animale, o da quale evento?), perché allungano così bramosi le loro braccia, e si accaniscono e allo stesso tempo si lasciano uccidere senza davvero opporsi? Sembrano muoversi non come membri di una società, ma come quegli insetti che sacrificano la propria individualità in nome di priorità legate alla specie. Poco importa che l'autore nel descriverli non pecchi di eccessiva fantasia: viscide caricature umanoidi con un che di pescesco, definiti familiarmente "ranacce", ricordano certi mostri delle paludi dei film di serie B degli anni Cinquanta. Più interessante che, con il passare del tempo, la loro fredda, stolidità estraneità diventi accettabile – al punto che il protagonista si sentirà attratto da una di loro, che l'unico altro abitante dell'isola, il guardiano del faro Batís Caffó, tiene in casa come aiutante tuttofare e schiava sessuale, e da questa

attrazione nasceranno copule straordinarie, e poi una vera e propria passione, e anche amore, di quello divorante e doloroso di chi non sa se l'oggetto del proprio amore corrisponde. Sempre meno spaventosi, i mostri riveleranno certi aspetti gradevoli e anche teneri del loro essere – a questo punto il protagonista smetterà di definirli “ranacce” e passerà a chiamarli “cитайca”, perché così ha creduto di decifrare certi loro suoni, e si affeziona ai loro cuccioli, o se volete bambini, che saltano fuori proprio quando i due uomini stanno progettando di far estinguere tutta la razza con una serie spaventosa di esplosioni.

Nel romanzo tutto è mosso da un'ossessione compulsiva: gli attacchi dei mostri, le stragi, i rigurgiti sessuali non dominabili, perfino i temi di discussione tra i due unici umani dell'isola. Ogni giorno ripete i precedenti, con l'unica variante della progressione, del crescendo. Il climax opprimente rende l'isola un luogo chiuso, una prigionia dimenticata dagli uomini (da tutti gli altri uomini, compresi quelli che hanno portato fin lì prima l'uno poi l'altro dei personaggi, e non sembrano voler tornare a riportarli a casa). Il tempo, scandito in giorni indistinguibili e tendenti sempre a un indefinito peggio, finisce per annullarsi; nei due personaggi umani la tensione provocata dal continuo stato di allerta diventa apatia, o almeno atarassia, la speranza sfuma in una disperazione indaffarata, l'inermità sfocia in un perenne e dissennato bricolage da cui sembra dipendere la salvezza precaria, della notte, o almeno della prossima mezz'ora.

Attratto da ciò che prima gli provocava repulsione, il giovanotto irlandese sembra davvero l'uomo occidentale ottocentesco (l'eroe di Verne, ancora, più smagato, però, meno graniticamente ottimista) che la scoperta dell'altro (di altri popoli, altre usanze, altri valori, altri

miti) mette in crisi: insieme estraneo e simile, l'altro (il “cитайca”) è oggetto di desiderio e insieme di raccapriccio. Si tenta un contatto, un abbozzo di sintonia, un inizio di comunicazione, ma invano: troppo diversi linguaggi e sentimenti per riuscire nel contatto. Eppure anch'essi, i mostri, esternano sentimenti equiparabili ai nostri: piangono, ad esempio – semplicemente, per troppo tempo il loro pianto è stato confuso con un canto stolido e lamentoso – e sanno manifestare solidarietà gli uni per gli altri – dunque non sono proprio identici alle colonie di insetti o ai banchi di pesci in cui il singolo non conta nulla.

Sulla guerra cieca tra civiltà che non si capiscono Albert Sánchez Piñol è tornato nel 2005 con *Congo – Inferno verde* (Fazi, 2011), romanzone d'avventure africane che recupera e rivitalizza le convenzioni ottocentesche del genere. Seguendo il modello di H. G. Wells nel declinare in chiave fantastica il conflitto di classe (pensate ai Morloch de *La macchina del tempo* o alla società selenita de *I primi uomini sulla Luna*), Piñol trasforma il conflitto etnico dell'era coloniale in materiale da profantascienza: e i Tectoni, umanoidi bianchi e calvi che in *Congo* hanno formato sottoterra una civiltà parallela, insieme aliena e simile, sembrano imparentati con le creature marine de *La pelle fredda* – se nel romanzo africano sono gli uomini a scoprirli scendendo da loro spinti dalla bramosia dell'oro, nel romanzo patagone sono loro, gli alieni, a venire ossessivamente a cercare l'uomo.

Sotto l'apparenza del genere avventuroso, insomma, Albert Sánchez Piñol mette in scena ossessioni e roveli che ruotano attorno alla condizione umana, al rapporto con la natura, al senso dell'ignoto, e li incarna in legioni di creature dalla pelle solo apparentemente fredda.

Marco Rizzo
**Storia segreta
di Che Guevara**
L'uomo al di là del mito

Newton Compton Editori

di **Erika Nicchiosini**



© René Burri

«Uno che lo ha conosciuto disse: «Ricordo uno sguardo limpido come all'alba». È stato un simbolo; in un certo momento, non vi era camera di studente dove non fosse appeso il suo ritratto: un volto bello, incorniciato dalla barba, i capelli folti e ricciuti, gli occhi vividi e ironici. Di educazione borghese – la madre gli aveva insegnato le lingue e l'amore per la poesia, il padre, ingegnere, il senso della giustizia sociale – era diventato un rivoluzionario. Da ragazzo, i suoi compagni di gioco erano i figli dei diseredati delle bidonvilles di Córdoba, l'esempio che lo suggestionava di più era quello di Gandhi: ma non credeva che si potesse distruggere il privilegio senza ricorrere alla violenza». E. Biagi, *Quante storie*, Rizzoli, Milano 1989.

Pare forse particolare, magari inopportuno, scrivere di un libro citandone un altro. In questo caso *Quante storie*, del giornalista italiano Enzo Biagi, classe 1920. Biagi, di 8 anni più vecchio del "Che" (nato a Rosario nel 1928) fu uno dei tanti intellettuali affascinati dalla figura del rivoluzionario argentino che Marco Rizzo cita nel suo libro *Storia segreta di Che Guevara. L'uomo al di là del mito*. E, in questo senso, la sopraccitata frase di Biagi ci aiuta a capire perché Marco Rizzo ha deciso di confrontarsi, nonostante la già ampia bibliografia a lui dedicata, con la figura del ribelle medico argentino adottato da Cuba. Ernesto Guevara de la Serna è un mito, un'icona che tutti al mondo cono-

scono. Un mito di cui molti hanno scritto e da cui molti si sono lasciati ispirare: giornalisti, scrittori, intellettuali, fumettisti, non ultimo lo stesso Rizzo con il graphic novel *Que viva el Che Guevara* (Becco Giallo, 2011), ma anche manifestanti, politici, studenti che in quell'icona hanno saputo – o voluto – riconoscere un ideale di giustizia, di speranza, di lotta contro l'oppressione o magari, più banalmente, uno stile. Un'icona, infine, di cui non tutto è stato ancora svelato, come testimonia il fatto che alcuni documenti dei servizi segreti americani che lo riguardano sono stati desecretati solo di recente.

In questo saggio, costato all'autore due anni di lavoro e di ricerca, Rizzo va oltre

perché non solo tratteggia “semplicemente” una biografia dell’eroe, raccontandone gli episodi giovanili (i viaggi sulla Poderosa in giro per l’America latina, la decisione di studiare medicina, le prime amicizie fra cui quella importantissima con Alberto Granado), la presa di coscienza sulle ingiustizie del mondo e l’avvicinamento alle filosofie comuniste, il primo incontro con Fidel, le amicizie rivoluzionarie, la politica, la teorizzazione della guerriglia e la sua “applicazione” a Cuba (con tutto ciò che ne conseguirà), ma ci offre uno spaccato attualissimo della percezione che si ha oggi di questo eroe attraverso la musica, la poesia, il cinema, l’attualità e la cronaca. E soprattutto alla luce del recente incontro tra Raul Castro e Obama, in vista della fine dell’embargo sull’isola caraibica.

Ci racconta, in buona sostanza, l’impressione e l’influenza che Guevara ancora esercita sulla contemporaneità e sull’immaginario collettivo. Il tutto con un linguaggio semplice, accessibile, che non edulcora né enfatizza alcuni tratti del carattere del Che e, allo stesso tempo, analizza i processi politici, l’evoluzione

del suo pensiero e lo attualizza.

Sulla necessità e gli intenti di questo saggio, scrive Rizzo stesso:

«Un’altra ragione per cui vale la pena continuare a scrivere del Che è legata alla cronaca. Oltre alle novità della Cuba dopo Fidel, se già possiamo osare definirla così, negli scorsi decenni scoperte, interviste, rivelazioni e ritrovamenti hanno arricchito di dettagli la vita del Che. In questi casi, bisogna muoversi con cautela tra millantatori ed esagerazioni. Ancor più quando i dettagli emersi riguardano invece la scomparsa del guerrigliero: il mistero intorno alle sue ultime ore di vita, alla sua sepoltura, alle strade che hanno preso gli oggetti in suo possesso, spesso diventati macabri cimeli o trofei della guerra fredda. Tenterò di fare ordine anche su queste ultime mosse del “fantasma” di Che Guevara».

Ecco perché, ancora oggi, vale la pena continuare a interrogarsi sulla storia di questa icona “pop”, riprodotta su magliette e bandiere, che tanto ha influenzato generazioni di giovani ed è diventata simbolo della rivoluzione *tout court*, tanto da immaginarne l’esportazione nei paesi oppressi da ingiustizie e dittature. Proprio come teorizzato da Ernesto Guevara.



© Jacqueline Roberts



©Maurizio Rossi

Allungare lo sguardo: Svizzera

Della letteratura svizzera di lingua tedesca, geograficamente così vicina, che cosa sappiamo davvero? Certo, in Italia si pubblicano diversi autori di fama come Robert Walser, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Friedrich Glauser – ma ci capita anche di dimenticare che sono svizzeri, non tedeschi o austriaci. E al di là di classici moderni come questi, della vivace scena culturale elvetica di oggi continua a sfuggirci molto. L'equivoco e la disattenzione tutta italiana si estendono anche alla letteratura delle altre aree linguistiche della Svizzera – per non parlare di quell'isola ancora misteriosa che è la letteratura romancia, che solo grazie alla tenacia di editori come Casagrande e Keller non ci è ignota.

Tra coloro che hanno il grande merito di renderci più familiari gli scrittori svizzeri c'è senza dubbio Roberta Gado. Nata nel 1974, piemontese, laureata in filosofia a Pavia, residente a Lipsia, da oltre una decina d'anni traduce letteratura moderna e contemporanea dal tedesco in italiano, con incursioni nel romancio e nello svizzero tedesco. Tra i suoi autori citiamo Juli Zeh, Klaus Merz, Melinda Nadj Abonji, Edgar Hilsenrath, Arno Camenisch, Leo Tuor, Jonas Lüscher, Ulrich Becher, Urs Widmer, Monika Zeiner e Guy Krneta. È anche consulente editoriale e mediatrice culturale; collabora tra gli altri con la Fondazione svizzera per la cultura *Pro Helvetia* e la Fondazione *ch* (incontri nelle scuole su letteratura e traduzione) e codirige il Centro di traduzione della Fiera del libro di Lipsia. Nel 2014 le è stato assegnato il "Premio Italo-tedesco per la traduzione".

Insomma, è la persona più indicata per dirci quale autore ancora poco noto in Italia vale la pena seguire. La sua scelta è caduta su Urs Widmer.

Claudio Morandini

Urs Widmer e il suo viaggio 1938-2014

di **Roberta Gado**



©Sparrek

«Nessuno scrittore con la testa a posto scrive un'autobiografia. Perché l'autobiografia è l'ultimo libro. Dopo l'autobiografia c'è il nulla.» (Urs Widmer, *Viaggio ai margini dell'universo*, 2013)

Da quando è morto lo scorso aprile, di Urs Widmer non ho più tradotto una riga.

Colgo questa occasione per riprendere in mano le sue, le mie cose e rimettermi al lavoro: quattro romanzi mi aspettano, ed è proprio il caso di dire che nel complesso (per annose questioni di diritti editoriali) hanno aspettato abbastanza. La morte di un grande scrittore – «uno degli scrittori svizzeri più importanti della generazione successiva a Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt» secondo Roman Bucheli e «uno scrittore di livello mondiale» per Marcel Reich-Ranicki¹ – è sempre un duro colpo per il suo traduttore, soprattutto se era un uomo spu-

meggiante e fantasioso con una voce calda e sincera (*warmherzig*, diremmo in tedesco). Ma il colpo è stato così duro che negli ultimi mesi mi sono spesso chiesta perché, intuendo che ci fosse anche dell'altro, una specie di affinità elettiva. Credo di aver trovato una parziale risposta nel fatto che, nel suo essere scrittore, Urs Widmer fosse egli stesso traduttore nell'accezione più profonda del termine.

Lo fu innanzitutto per biografia: anche se cominciò a scrivere in proprio relativamente tardi, si accostò alla letteratura sin da piccolo per il tramite di suo padre, Walter Widmer, grande amante delle lettere e appassionato traduttore

¹ Questa è l'unica nota di questo contributo, che non ha carattere scientifico. La voce di Wikipedia dedicata a Urs Widmer in italiano è fatta benissimo e molto aggiornata: vi rimando informalmente per i dati fondamentali e le fonti. Tutte le traduzioni contenute nell'articolo sono mie.

di Denis Diderot, Stendhal, François Villon, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert. «Ha desiderato per tutta la vita di scrivere un libro, un romanzo, e non lo ha fatto. Gliene sono grato. Così ho potuto farlo io, posso farlo io. Appoggiandomi alle sue spalle» racconta Urs nella prima delle sei lezioni di Poetica tenute a Graz, riunite in un bellissimo libretto dal lungo titolo, *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen über Literatur* ("La sesta bambola nella pancia della quinta bambola nella pancia della quarta e altre riflessioni sulla letteratura", condotte secondo il principio delle matrioske). Ma se a differenza di suo padre Urs diventò scrittore, come lui è stato traduttore (per esempio di *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad) e ha continuato a tradurre anche scrivendo in proprio e riflettendo sui suoi autori preferiti – una sorta di imprinting in cui anche la parte materna della famiglia, di origine italiana, può aver svolto un ruolo.

Ma procediamo per ordine, supponendo che l'opera di Urs Widmer sia poco nota ai lettori italiani: non è un caso che ci siamo trovati subito immersi nella sua storia familiare, dato che i maggiori successi della sua vasta produzione narrativa (una trentina di volumi in prosa tra romanzi e racconti) ruotano più o meno direttamente intorno alle vicende biografiche dei primi decenni di vita e ai difficili rapporti tra i genitori. Anche l'ultimo libro – uno dei migliori –, *Viaggio ai margini dell'universo*, pur presentandosi come un'autobiografia, si concentra soltanto sulla prima trentina d'anni, dedicando pagine memorabili ai personaggi già noti ai lettori dalla cosiddetta trilogia pseudo-autobiografica: *Der Geliebte der Mutter* (2000, l'unico dei tre libri a essere stato tradotto in italiano da Eugenio Lio come *L'uomo amato da mia madre*, Bompiani 2002), *Das Buch des Vaters* (2004, "Il libro del padre") e *Ein*



Urs Widmer

Leben als Zwerg (2006, "Una vita da nano"). Del padre (cui è dedicato il secondo romanzo, di prossima traduzione), sempre seduto alla macchina da scrivere nel suo angolo domestico, si è già detto; la madre, Clara, non avrebbe potuto essere più diversa da lui, come si legge nel «Catalogo dei contrari: mio padre era basso, mia madre alta. Lui era divertente, lei seria. Lui si entusiasmava per castelli in aria d'ogni tipo, lei aveva un robusto senso del praticabile. Lui, che avesse soldi o no, spendeva, lei ricordava al centesimo il saldo del suo libretto di risparmio e faceva la spesa all'EPA – articoli a buon prezzo, offerte speciali –, benché ogni volta temesse di essere scoperta dalle sue amiche della Basilea bene. Lui si scagliava con diligenza e sarcasmo su tutte le persone di un certo rispetto, lei ammirava gli uomini con il carisma del capo. Lui diceva fredde che mettevano a disagio lei e non proferiva quasi mai frasi che non fosse ironica. Lei intendeva sempre alla lettera quel che diceva». Eccetera. Ma soprattutto lui traduceva e lei soffriva di gravi crisi depressive, durante le quali registrava appena l'esistenza del figlio piccolo e vaneggiava per il celebre direttore d'orchestra Edwin (ispirato al celeberrimo Paul Sacher con il quale pare avesse avuto una brevissima *liaison* in gioventù). Di ritorno dai sanatori in cui la "curavano" a suon di elettrochoc,

palesava un'apatia resa quanto mai evidente dalla situazione storica: «Hitler attaccò la Russia, e mia madre piantava cipolle. Hitler strinse d'assedio Mosca. Mia madre raccoglieva rape», una citazione breve ma esemplificativa del collegamento che Widmer ha sempre tenuto a stabilire, con riuscita leggerezza, tra le vicende individuali e la storia (come fa notare Roman Bucheli nel bell'articolo pubblicato sulla *Zürcher Zeitung* in occasione della morte dell'amico). Una preoccupazione, questa, che non investe soltanto i contenuti ma anche e soprattutto la lingua, il principale problema dell'autore all'inizio del suo percorso: «Nel mare sterminato delle parole in cui nuotavo, non trovavo mai le mie. Mi sembravano tutte dello stesso peso, e dunque intercambiabili. [...] Il problema di una "lingua individuale" era per di più aggravato dal fatto che il mio istinto teoretico ne negava l'esistenza. Non esisteva, non poteva esistere. Perché il nostro problema non è innanzitutto trovare una lingua individuale bensì, al contrario, apprendere pian piano la

lingua di tutti. Un'operazione di adattamento, non di individuazione».

È il problema che si pone, grossomodo negli stessi termini, anche al traduttore, con un passaggio in più: non lingua propria, non lingua dell'autore, ma lingua dell'autore (e un po' anche lingua propria) nell'idioma comune a un'altra comunità di parlanti o, meglio, di lettori. E dramma che si è posto in misura estrema – semplificherò – a uno degli scrittori non a caso più amati da Urs Widmer, Vladimir Nabokov. Soffermandosi più volte sulle sue opere americane, Widmer evoca sempre le parole della postfazione di *Lolita* in cui l'esiliato Nabokov accenna alla propria «tragedia privata», l'aver dovuto abbandonare la lingua russa, «il suo idioma naturale», per permutarla in una specie di «inglese di seconda categoria» e poi scoprire nove anni più tardi, tentando di autotradursi in russo, quanto l'impresa fosse tutt'altro che facile. Come del resto non lo fu per un altro scrittore amatissimo e persino tradotto in tedesco da Widmer, anch'egli costretto innanzitutto a tradurre se stesso (in



©Maurizio Rossi

questo caso dal polacco all'inglese): Joseph Conrad.

Verrebbe a questo punto da chiedersi che cosa traduca l'Urs Widmer scrittore. Se stesso, mi sentirei di rispondere, per se stesso e per i suoi lettori: «Ho sempre voluto capire, e sono sicuro di essere diventato scrittore proprio per capire», e: «È stata la mia attenzione per la lingua a spingermi presto dove mi trovo tuttora. Ci sono molti scrittori, e non tra i peggiori, che prendono tutt'altra strada. Hanno una materia, un contenuto che li assilla, magari un messaggio da comunicare, e cercano poi una lingua per veicolare. La lingua è l'ultima cosa a prendere forma, spesso con riluttanza. [...] Nel frattempo anch'io ho trovato dei contenuti, ma credo di essere uno che ha avuto innanzitutto la lingua, che ascoltava la lingua, i suoi suoni belli e quelli sbagliati: all'inizio senza avere una materia. Dovevo prima interpretarla. Era nascosta dietro le tante parole». E proprio la lingua è il veicolo di passaggio dalla scrittura privata alla letteratura: «Soltanto una storia sufficientemente generale da poter essere letta dai lettori come la propria ha accesso a quello spazio pubblico che chiamiamo letteratura». Per farlo occorre la lingua di tutti di cui si diceva, occorre tradurre la propria storia in lingua e, per quanto riguarda il traduttore, ripetere in un'altra "lingua di tutti" l'operazione già compiuta consapevolmente da lui («la letteratura esige distanza»); questo mi rende Urs Widmer particolarmente vicino per approccio, oltre che forse per certi vigorosi tratti caratteriali comuni.

I pochi accenni contenutistici che ho fornito potrebbero far ipotizzare un'opera cupa, se non persino tragica: non è così. I conti con la propria storia Urs Widmer li ha fatti fuori dai libri, perlomeno prima di scriverli; non per niente ha



©Gavino Idili

cominciato tardi. E quando racconta, trasforma come un mago («scrivere ha molto a che fare con la magia») il tragico in comico con una leggerezza e un'ironia straordinariamente fresche, nel tentativo di creare con le parole una realtà migliore o di dilatarla con espedienti surrealistici e fantasiosi: «Suona più infantile di com'è, o meglio: noi uomini siamo tutti così infantili». Celebre, a questo proposito, il fantastico viaggio nel tempo di una delle opere più famose dell'autore, il romanzo breve *Der blaue Siphon* («Il sifone blu»), in cui l'adulto e il bambino si scambiano i ruoli e l'odierno Urs Widmer si ritrova nella Zurigo minacciata dall'invasione nazista, mentre quello di allora vive nella realtà contemporanea.

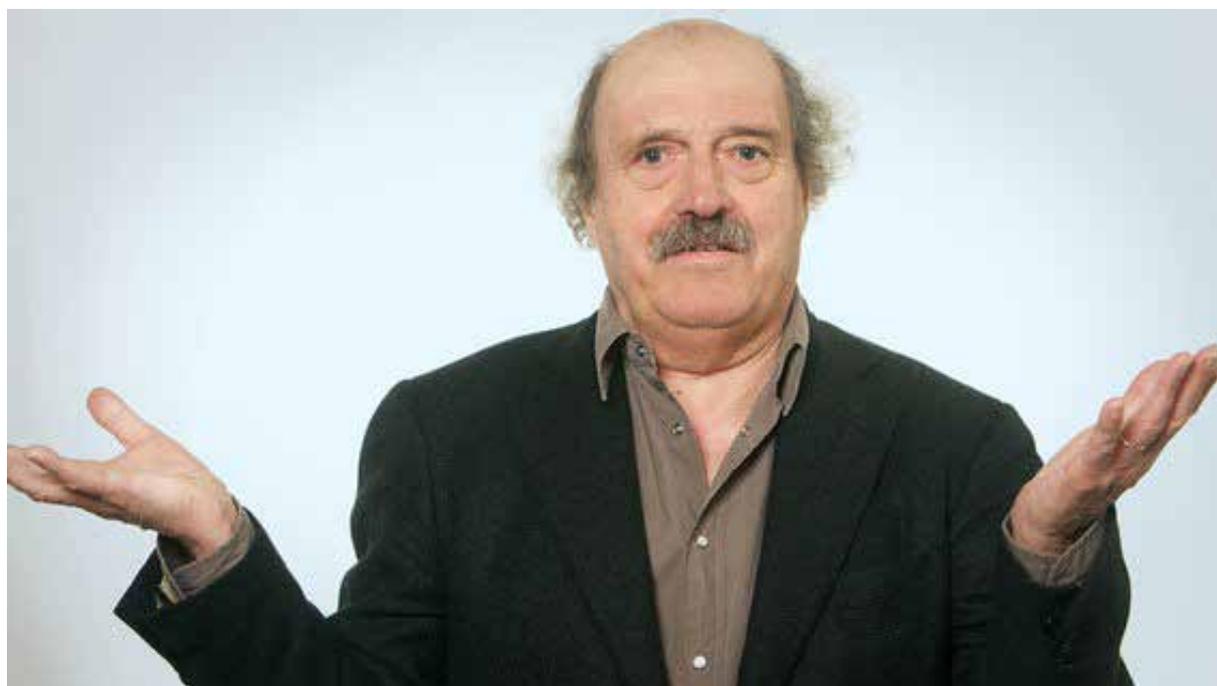
Per concludere avrei voluto aggiungere qualche riga sul fatto che programmaticamente per Urs la scrittura non è soltanto una presa di coscienza ma il tentativo estremo di bandire la morte, come peraltro lo è per il traduttore che tragetta le sue parole da una riva all'altra², e invece mi accorgo che non ce la

² Derogo alla mia regola sulle note perché è impossibile non citare al riguardo lo splendido *Mai più come ti ho visto. Gli occhi del traduttore e il tempo* di Massimo Bocchiola, da poco uscito per Einaudi Stile Libero.

faccio. Basti accennare al fatto che l'autobiografia, davvero il suo ultimo libro – come lui quasi certamente sapeva – si conclude con il compimento dei trent'anni e l'inizio del percorso di scrittore. Alcuni hanno scritto che lasciare come testamento un libro che richiede un

seguito è stato il suo ultimo scherzo; secondo me invece l'autore ha voluto dirci che, diventato finalmente scrittore, lo troviamo tutto intero nei suoi libri (o forse tutte e due le cose). Ma magari è un mio modo di consolarmi: non ci siamo mai incontrati.

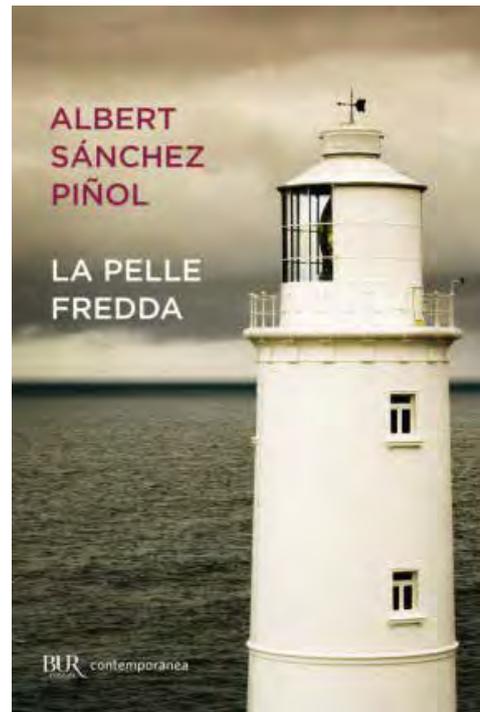
Urs Widmer nacque a Basilea nel 1938, studiò Germanistica, Romanistica e Storia alle Università di Basilea, Montpellier e Parigi e conseguì il dottorato nel 1966 con una tesi sulla letteratura tedesca del dopoguerra. Una breve esperienza come editor da Suhrkamp lo portò in Germania, a Francoforte, dove restò fino al 1984 (in seguito visse a Zurigo insieme alla moglie psicoanalista) lavorando come scrittore, critico per la FAZ e professore di Letteratura tedesca contemporanea all'Università. Debuttò nel 1968 con il racconto *Alois*, cui seguirono numerosi romanzi, racconti e opere teatrali. Particolare successo hanno riscosso la già citata trilogia pseudo-autobiografica, i romanzi brevi *Il sifone blu* (1992) e *Mr Adamson* e l'opera teatrale di satira sociale *Top Dogs* (1997, tradotta in italiano da S. Fusaroli per Mimesis a cura di D. Vecchiato nel 2012). Prossimamente quattro suoi romanzi saranno pubblicati nella mia traduzione da Keller Editore, a cominciare dall'ultimo, *Viaggio ai margini dell'universo*, in programma per la fine del 2015.



Urs Widmer



di Giorgio Specioso
Baldini & Castoldi
pagine 224



di Albert Sánchez Piñol
BUR
pagine 283

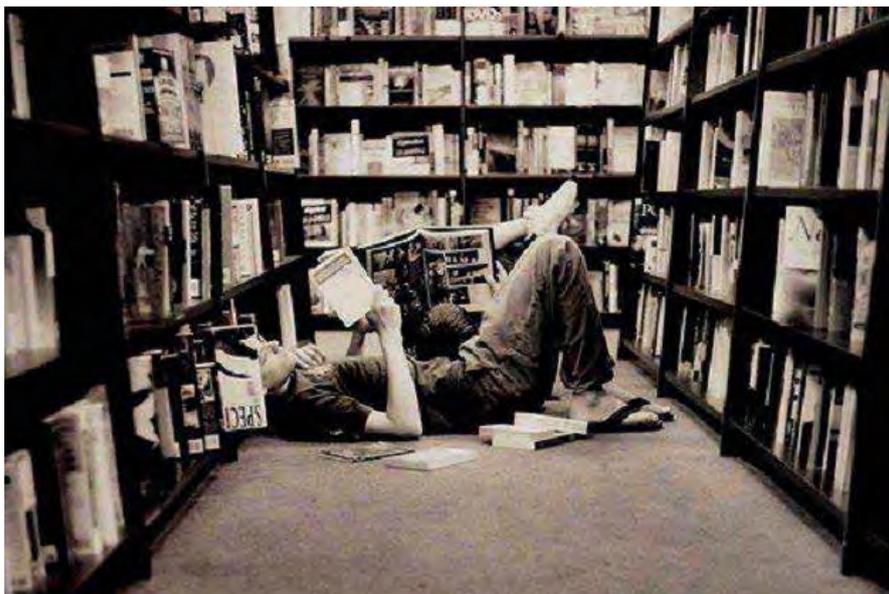


di Urs Widmer
Diogenes
pagine 176



di Marco Rizzo
Newton Compton
pagine 334

FUOR/ASSE Le Novità EDITORIALI PUNTOZERO



Tra gli scaffali della
**Biblioteca civica
Natalia Ginzburg**
nasce
PuntoZero.

©Gaetano Tiberi

Uno spazio per le Novità **Editoriali** selezionate da Cooperativa Letteraria, risultato del dialogo tra FuoriAsse (Cooperativa Letteraria - CISLE) ed Editori. I testi sono messi in evidenza nella Biblioteca civica Natalia Ginzburg (via Cesare Lombroso - Torino) nello spazio **PuntoZero** e successivamente inseriti nelle raccolte delle Biblioteche civiche torinesi a disposizione di lettori e lettrici di tutta la città.

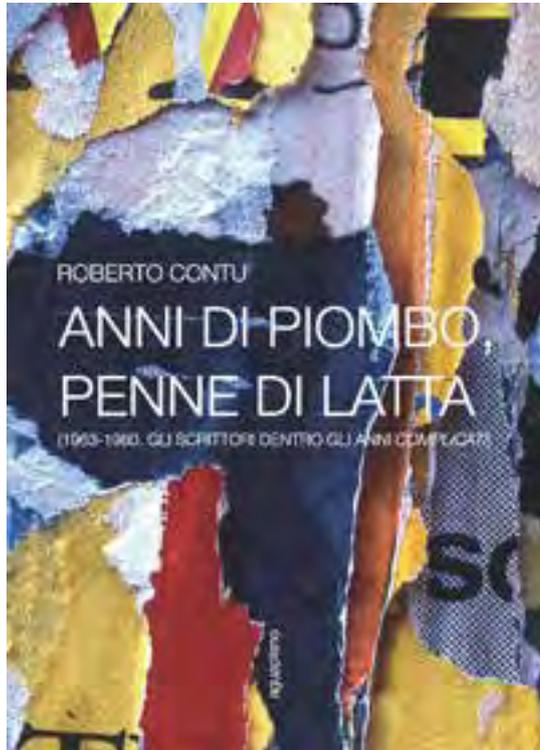
Biblioteche civiche torinesi e Cooperativa Letteraria avviano in città **Letture di traverso, letture solitarie e incontri collettivi** con autori e autrici di cui si è letto in precedenza il libro. Gruppi di lettura itineranti per scorrere tutta una galleria di personaggi che amano, odiano, soffrono, che cercano amore. Tutti eroi di carta che, per questo comune denominatore dei romanzi che è la vita stessa, con le sue contraddizioni e gli eventi spesso inspiegabili, intendiamo conoscere meglio.



CITTA' DI TORINO



Le Novità EDITORIALI



di Roberto Contu

Aguaplano

pagine 512

Codice ISBN 978-88-9773-852-7

Prezzo di copertina € 25

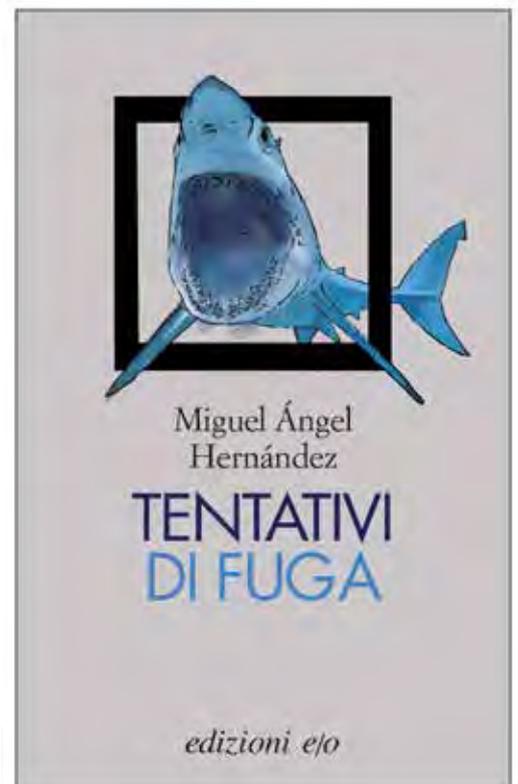
Anni di piombo Penne di latta

«[...] Serantini così come Pinelli, così come Valpreda, sarebbe divenuto presto uno dei simboli dell'antagonismo anarchico, martire della repressione poliziesca e dei metodi di uno stato additato come assassino e criminale. Molte sarebbero state le espressioni a suffragio del ragazzo, rappresentate definitivamente dal monumento posto nel 1982 a Pisa, in piazza San Silvestro, che riportava l'epigrafe «Franco Serantini / 1951-72 / Anarchico ventenne / colpito a morte dalla polizia / mentre si opponeva / ad un comizio fascista». Fortini dal suo canto aveva pubblicato, a distanza di qualche mese dalla morte del ragazzo, la poesia *Per Serantini* su «Unità operaia». Il componimento si apriva con l'annuncio del dramma della morte del giovane e della mostruosa complicità degli assassini di stato [...]»

Le Novità EDITORIALI

Tentativi di fuga

«Non avevo ben chiaro che cosa significava essere l'assistente di un artista. Non sapevo nemmeno se effettivamente fossi l'assistente di Montes. Sapevo soltanto che dovevo essere i suoi occhi in città. Ed è quello che tentai di fare. Perciò per qualche giorno mi dedicai ad andare in giro, a guardare, a studiare il mondo come Montes mi aveva detto. Mi sedevo nei parchi, osservavo, prendevo nota di abitudini, movimenti, ascoltavo conversazioni, buttavo l'occhio su tutto quello che mi circondava. Cercavo di contemplare il mondo come se fosse l'ultima volta che lo attraversavo».



di Miguel Ángel Hernández

Edizioni e/o

pagine 240

Codice ISBN 978-88-6632-577-2

Prezzo di copertina € 17

Le variazioni Reinach

«II. La stanza è al buio benché non sia notte ed è al buio perché il buio non è rischioso le imposte sono serrate e questo lascia credere che il casale sia disabitato Bertrand è seduto sopra una sedia impagliata Léon è in piedi appoggiato al muro umido sono uno di fronte all'altro ma poiché è buio non si scorgono ascoltano i rumori che provengono dalla strada e sono parole strane dialetti lontani e questo gli fa tornare in mente parole ascoltate altrove tempi migliori colori diversi sapori distanti mentre cullano in quel buio e in quel silenzio gravi preoccupazioni e valutano il barlume di una possibilità per questo vorrebbero ascoltare pensieri felici e vorrebbero essere altrove vorrebbero aver già passato quel momento vorrebbero aver attraversato il confine ma le immagini svaniscono rimane il fiato grosso di suo padre e il pensiero di Bertrand *non ce la farà*».

Le Novità EDITORIALI



di Silvia Rocchi, Francesca Riccioni

Rizzoli Lizard

Graphic Novel

pagine 160

Codice ISBN 978-88-1708-147-4

Prezzo di copertina € 16

Le Novità EDITORIALI



di Filippo Tuena

beat edizioni

pagine 384

Codice ISBN 978-88-6559-234-2

Prezzo di copertina € 13,90

Il segreto di Majorana

«Enrico Fermi diceva che esistono tre tipi di fisici. Quelli che militano, per così dire, nella serie B della disciplina. Ottimi professionisti che aiutano nel lavoro collettivo, ma che non forniscono contributi individuali davvero rilevanti al progresso della conoscenza. Poi ci sono i fisici di serie A – gruppo cui Fermi, senza falsa modestia, si iscriveva – che invece danno contributi individuali significativi. E infine ci sono i geni assoluti: gli Archimede, i Galileo, i Newton, gli Einstein. Ebbene diceva Enrico Fermi, a questo gruppo, al gruppo dei geni assoluti, appartiene Ettore Majorana.

[...] La sua scomparsa ha acceso l'interesse di molti. [...] In molti hanno cercato la risposta. Invano».

Le Novità EDITORIALI



di Mario Capello

Tunué

pagine 144

ISBN 978-88-6790-138-8

Prezzo di copertina € 9,90

L'appartamento

«C'era un odore forte nell'aria. Stanze poco areate. Umidità. Polvere, nonostante avessimo fatto pulire. Lo conoscete, no? È l'odore delle case sfitte. L'odore del lavoro, per quelli come me. L'uomo e sua moglie non ne sembravano contenti. Era come se l'appartamento avesse voluto accoglierci con il suo aspetto peggiore. Mentre mi aggiravo per le stanze in penombra, tirando su gli avvolgibili via via che entravamo in una nuova camera, mi sembrava di vedere la casa per la prima volta, attraverso gli occhi dei miei clienti. Sulle pareti i mobili avevano lasciato una specie di impronta fanfasmatica. Sopra i caloriferi si alzavano sbaffi di pulviscolo annerito. E su tutto, resa visibile dalla luce che filtrava dalla tapparella, una patina di polvere.

Sorrisi come volessi scusarmi».

L'invenzione della madre

«Chi muore viene spesso accusato di una colpa assurda: quella di volersene andare. Come se chi guarisce avesse un merito. E poiché tutti – nel tempo immobile della malattia – hanno sempre lodato la madre per la sua forza di volontà, forse la salvezza è ancora possibile. Finché un prelievo di liquido spinale rivela, nel novembre del 2004, la presenza di una carcinoma meningeo inoperabile».

Le Novità EDITORIALI



di Marco Peano

Minimum fax

pagine 280

ISBN 978-88-7521-633-7

Prezzo di copertina € 11,90

Aforismi e Pensieri

1

Contro la Superficie
la profondità!
Contro la profondità
la vertigine.

1

Non c'è
un io sono
c'è un sono
che sostiene
anche l'io

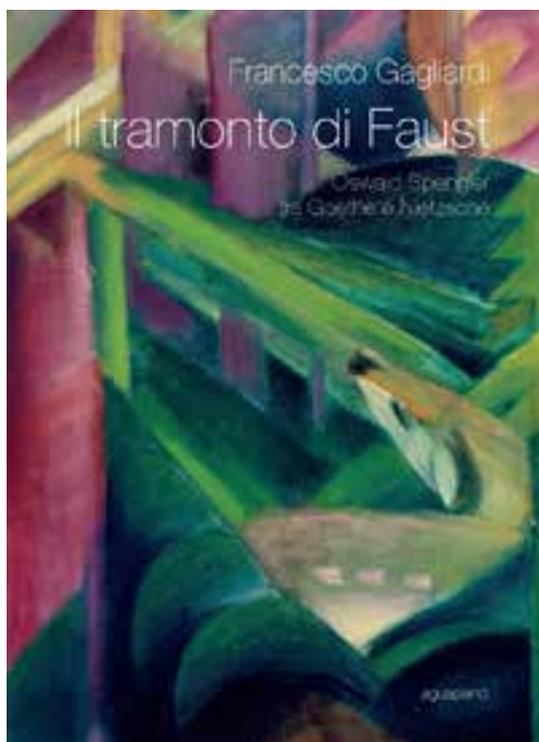
Le Novità EDITORIALI



di Edgardo Abbozzo
a cura di Amedeo Anelli
Libreria Ticinum Editore

pagine 160
ISBN 978-88-9098-663-5
Prezzo di copertina € 12

Le Novità EDITORIALI



di Francesco Gagliardi
Aguaplano

pagine 268
Codice ISBN 978-88-9773-850-3
Prezzo di copertina € 20

Il tramonto di Faust

«Mefistofele e i tre bravacci sono rimasti sordi alle parole di Faust, che voleva uno *scambio*, non una *rapina*. Faust maledice inutilmente gli esecutori del comando che lui stesso ha impartito e, con l'avvicinarsi della *mezzanotte*, vede le stelle celare il loro sguardo e il loro splendore, il fuoco diminuire e bruciare più fioco. Un brivido di vento spinge verso di lui fumo e vapore. Mentre riflette ancora sul comando presto dato, troppo presto eseguito, qualcosa di simile a un'ombra gli muove incontro: sono le quattro donne grigie, fra le quali vi è la Cura».

Il cuore inesperto

«[...] Se Gabriele non avesse avuto al barba, forse Anita avrebbe notato, oltre a un'espressione di piacevole meraviglia, anche un leggero rossore. Lei aveva la viola sulla spalla. Dal sacchetto blu di Ricordi che aveva in mano estrasse uno spartito di Vieuxtemps, l'*Elegia*. «È che ora vorrei studiare questo», e lo porse a Gabriele, rispondendo così alla domanda che lui certamente stava per farle: *cosa ci fa qui?* Lui prese il libro con entrambe le mani: più che la scelta lo incuriosiva l'urgenza di mostrargliela.

Era stato lui a dirle che dopo l'esame di ottavo avrebbe potuto decidere in autonomia cosa suonare. E dall'esame erano passate alcune settimane».

Le Novità EDITORIALI



di **Francesca Scotti**

Elliot

pagine 192

ISBN 978-88-6192-840-4

Prezzo di copertina € 17,50

Le Novità EDITORIALI



di **Rosanna carnevale**

Portaparole

pagine 144

ISBN 978-88-9753-945-2

Prezzo di copertina € 16

Andante affettuoso

«M compone, infaticabile e alieno al mondo che vive. Immerso in modo maniacale nei riti più triti della quotidianità, frequenta caffè e bordelli con asettica cadenza e si adopera con rabbia per promuovere la sua musica. Discussioni accese con gli editori, lamentose raccomandazioni epistolari ad amici e colleghi per sollecitare esecuzioni delle sue composizioni, studio rabbioso e moltiplicazione degli impegni concertistici: uomo inesistente, appeso al suo talento.

Le ore e i giorni trascorrono e scivolano via con spietata fatica. Crolla. Schiacciato, insieme alla sua indole pragmatica, dall'improvvisa consapevolezza della imprevedibilità dell'esistenza. Disarmato, emotivamente, dalla certezza che non è dato essere completamente artefici del proprio destino».

IO SONO ALFA



di Patrick Fogli

Frassinelli

pagine 240

ISBN 978-88-8832-069

Prezzo di copertina € 16

«L'insegnante aveva un braccio fasciato, il proiettile ha attraversato il bicipite e spezzato l'osso. Deve la vita a uno starnuto.

I miei ragazzi mi guardano come un ufo, ha detto. Qualcuno, ogni tanto, mi risponde che non può sapere e che non è importante, perché non era nato all'epoca dei fatti che gli chiedo. Così penso che il mondo ha avuto fortuna che siano nati adesso, con la loro curiosità non avremmo avuto Aristotele e Platone e Kant e Einstein e Manzoni e Petrarca e Dante e Aristofane e Shakespeare. Con quell'indifferenza non ci sarebbe stata la scoperta dell'America e non mangeremmo pomodori o la polenta. Da un po' di tempo i genitori si lamentano che i figli a lezione si annoiano, come se fossimo in un pub. [...] D'altra parte abbiamo illuso i ragazzi che ci si possa laureare in tre anni. Come è possibile averlo solo immaginato? Come si fa a diventare ingegneri in tre anni? Che cos'è una laurea in scienze equine?»

Le Novità EDITORIALI

FINZIONE INFINITA

«Xu era certamente uno di quelli che erano convinti che il nemico non esistesse e che l'invenzione dell'esistenza di una razza extraterrestre pronta a invadere la Terra fosse soltanto una gigantesca messa in scena dei governi mondiali per tenere le popolazioni sotto controllo con la scusa del perenne stato d'assedio.

Era una teoria diffusa persino tra i militari, perlomeno tra quelli che non si erano mai trovati a combattere in prima linea contro il nemico. Qualcuno ci scherzava sopra sostenendo che essere mercenari ben pagati per combattere un nemico inesistente era il più bel lavoro del mondo.

Alexander riteneva quelle teorie prive di fondamento».



di Silvio Valpreda

Illustrazioni di Marco Martz

Eris

pagine 288

ISBN 978-88-9864-410-0

Prezzo di copertina € 13

Le Novità EDITORIALI

Profonda Notte



«Nella stagione fredda, quando il vento nordico percuote il paese e l'uomo, assalito dalla violenta sferza, cerca di rintanarsi più che può nei panni, quasi timoroso di una scudisciata mortale, capita qualche volta di vedere un uccelletto sorpreso da una forte raffica a pochi metri dal suolo. Il misereello sembra sostare nello spazio, immobilizzato dall'invisibile nemico, poi si abbassa, torna in alto, sbandato da una parte, dall'altra: è la lotta fra la sua forza e quella del ciclone. Si vedono le misere alucce dibattersi, dibattersi, dibattersi, come le braccia di uno che non vuole affogare».

di Dino Terra

Introduzione Luísa Marinho Antunes

ricerche Marsilio

Fondazione Dino Terra

pagine 208

ISBN 978-88-3172-097-7

Prezzo di copertina € 16,50

Cade la terra

«Le erbacce sono ovunque, negli antichi orti, su per i muri. La furia della natura si è riversata anche sulle vecchie botteghe, che sono mangiate dai rampicanti; la fucina del fabbro è murata da una falange di muschi che ne impedisce l'accesso. E guarda le cantine: sembrano sarcofaghi con i pezzi di cemento staccatisi dalle pareti a far da canopi.

Nella polvere di queste rovine, in questa polvere che il tempo ha sparpagliato posso riconoscere volti oggetti capelli rimasti fra i sassi, lacci di scarpe confusi con le piccole nervature delle foglie, giunture schiantate e sedie e tavoli e abiti transitori, e una parola per volta, finché avrò vita, imbastirò la storia di questo paese».

Le Novità EDITORIALI



di Carmen Pellegrino

Giunti

pagine 224

Codice ISBN 978-88-0979-254-8

Prezzo di copertina € 14

Le Novità EDITORIALI



di Franco Arba
LiberAria Edizioni
pagine 256
ISBN 978-88-97089-82-7
Prezzo di copertina € 15

Dicono che
domani ci sarà
la guerra

«La guerra è una grande maestra e imparai subito che per rimanere vivo dovevo saper uccidere. [...] In guerra, il nemico e i miei compagni d'armi cadevano e rimanevano sul terreno. Anche dopo la battaglia, anche alla fine della giornata. E la famiglia dove ritornare, senza neanche avere la possibilità di lavar via il sangue che sporcava la divisa, quella famiglia era il reggimento, senza mamma, con un Capitano a fare da padre e tantissimi fratelli. Finita la battaglia rimasi stordito tutto il giorno, appoggiato a quel muretto che avevamo difeso. Continuavo a vedere il viso del primo austriaco che avevo ucciso: lui curvo che si alzava per correre meglio e cadeva, che si alzava e cadeva, che cadeva...».

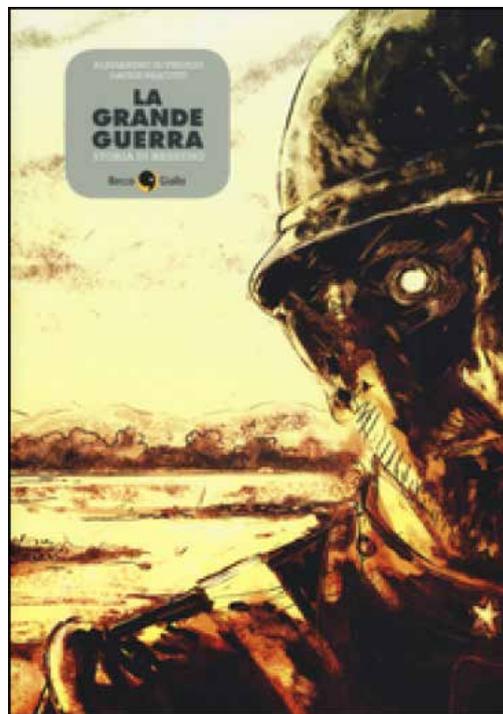
Le Novità EDITORIALI

La grande guerra
storia di nessuno

Tratto dalle lettere e dai diari di trincea, la storia del giovane soldato nessuno, chiamato a difendere l'Italia nell'inferno della prima guerra mondiale, torna in libreria in una nuova edizione.

«Ti ricordi che ti ho scritto del tenente, di come che ci voleva bene, a tutti noi? Oggi un colpo di cannone lo ha ucciso. Poco prima scherzava, e poi non c'era già più». Lettera dal fronte, 1917

«Intanto che scrivo, sono le dieci di sera. Il tempo è brutto, piove e fa vento. Si sente le nostre fanterie che combattono, si vede il faro del nemico, i razzi sopra le nostre teste, si sentono la fucileria e le bombarde e la mitraglia. Noi speriamo, per questa notte, di poter riposare». Diario da una trincea del Carso, 1916



**di Alessandro Di Virgilio,
Davide Pascutti**
Becco Giallo
Graphic Novel
Pagine 144
ISBN 978-88-9755-539-1
Prezzo di copertina € 15

Voglio uno specchio!

«Comincio, Marina, dall'angolo di un cimitero qualsiasi, da una di quelle tombe affossate e piene di erbacce fra le quali a malapena si scorge una croce storta o una pietra con scritto «persona sconosciuta».

Una delle proprietà degli esseri viventi è quella di rimediare all'irreparabile e di scordare ciò che non si può sostituire. «Persona sconosciuta» è dimenticanza e rimedio. Non a caso tu — che queste cose sapevi — hai scritto, vivente, una poesia da morta, da sconosciuta agli sconosciuti per aiutarli a ricordare chi eri. Avevi diciotto anni, fioriva maggio».

Le Novità **EDITORIALI**



di Curzia Ferrari

corsiero editore

pagine 176

Codice ISBN 978-88-9842-029-2

Prezzo di copertina € 16,50

Le Novità **EDITORIALI**



di Davide Rondoni, Federica D'Amato

CartaCanta editore

pagine 56

Prezzo di copertina € 3,50

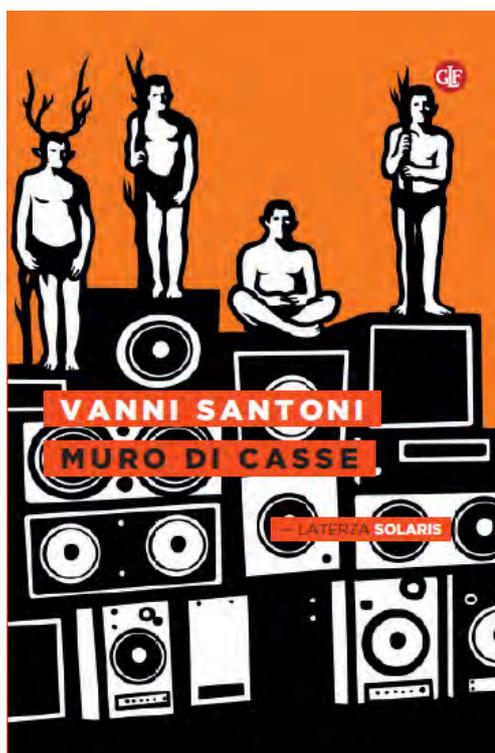
I termini dell'amore

«*Davide*: Il poeta lavora sulle parole perché ha il senso del mare, a differenza del filologo che lavora sì con le parole, ma può non avere necessariamente il senso del mare. I filologi bravi sì, però! Tant'è vero che tra Otto e Novecento non c'era distinzione tra il grande filologo e il grande critico letterario.

Federica: Da dove viene questo senso del mare? Perché mio padre non ce l'ha?

Davide: Ce l'ha anche lui, magari non lo esprime attraverso le parole, ma ce l'ha. Un uomo, se è vivo, ha il senso del mare, proprio come dice Baudelaire nella poesia *L'uomo e il mare*».

Le Novità EDITORIALI



di Vanni Santoni

Editori Laterza

pagine 135

Codice ISBN 978-88-5811-618-0

Prezzo di copertina € 14

I pesci non hanno sentimenti

«Cinque anni di scuola di graphic design e mi ritrovo a fotoritoccare foto di morti.

Ore e ore passate a ricostruire parti di volti di anziani in ombra e a colorare cieli grigi.

Eppure i volti mi affasciano. Sono come finestre su cui affacciarsi.

I volti sono carte da esplorare sono mappe se si impara a leggerli ci raccontano un sacco di cose persone che li abitano.

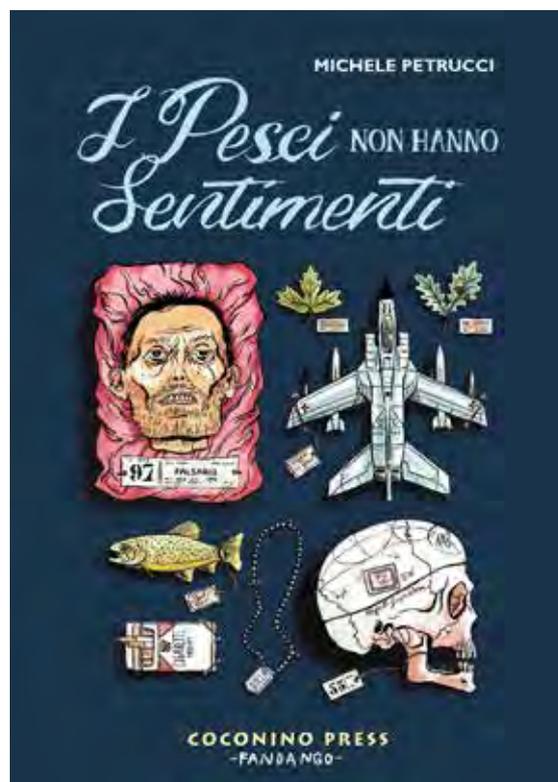
Avete presente le teorie di Cesare Lombroso vero?».

Muro di casse

«All'orizzonte, punti rossi sospesi in aria, luci di invisibili tralicci o installazioni estrattive, mentre sulla strada si susseguivano animali schiacciati, specie di volpi o cani selvatici, le budella che uscivano lunghe e viola a tagliare l'asfalto.

Il panorama era immutato da quasi due ore quando ai lati della strada cominciarono a vedersi mucchi di sabbia e macchinari abbandonati; si manifestò anche un puzzo di sterco e concime chimico, finché non spuntarono una, due, dieci abitazioni».

Le Novità EDITORIALI



di Michele Petrucci

Coconino Press

Graphic Novel

pagine 136

Codice ISBN 978-88-7618-274-7

Prezzo di copertina € 16



L'Innesto

Realtà e finzioni
da Matrix a 1Q84

In quale mondo viviamo? Che tipi di mondo esistono? Cos'è un mondo, e chi siamo noi? Questi gli interrogativi che sorgono di fronte a *Matrix* o a *1Q84*, a *Inception* o ai *Canti del caos*. È possibile trovare una risposta a queste domande o sono destinate a rimanere insolute? Come comportarci di fronte al caos al quale alludono film e libri? Accettarlo e imparare a conviverci o rifiutarlo e ritrovare il nostro ordine e le nostre certezze? Questo libro decide di accettarlo, e prova anzi a trasformarlo in occasione per riflettere sui molti modi in cui gli universi plurali delle finzioni, letterarie e cinematografiche, degli ultimi vent'anni partecipano alla costruzione del nostro "senso della realtà".

di **Valentina Re, Alessandro Cinquegrani**

Mimesis Cinema

pagine 268

Codice ISBN 978-88-5752-083-4

Prezzo di copertina € 18

Le Novità EDITORIALI



Un'ora d'aria

Doppia vita

«Ogni mattina Adelina si alzava dal letto estenuata. Aveva una vita onirica tumultuosa, correva da un sogno all'altro. Accadeva di tutto nei suoi sogni: spaventosi assalti, passionali amori, morti orribili e tenerissime sorprese, travagli di ogni tipo in un susseguirsi concitato di eventi. E poi aveva sempre fretta nei sogni: scadenze pendenti, un passaggio a livello che sta per chiudersi, un portone che sta per essere serrato, una coincidenza da afferrare al volo. Si svegliava stanca, spossata dalla vita notturna nel suo letto. Viveva perciò una vita inerte, di rassicurante monotonia domestica, per riposarsi dell'affanosa turbolenza dei suoi sogni. Calma, diceva, so io cosa mi aspetta stanotte».

di **Marcello Veneziani**

Illustrazioni di Dalmazio Frau

Avagliano editore

pagine 91

ISBN 978-88-8309-218-3

Prezzo di copertina € 12

IL lavoro del poeta

«I capitoli che compongono *Il lavoro del poeta* hanno come obiettivo primario l'esplicazione del testo e l'individuazione dei procedimenti che conducono alla sua forma definitiva; alla dimensione tecnica dell'analisi letteraria (fondata qui in prevalenza sul metodo stilistico, sulla critica delle varianti e su quella più propriamente genetica) si aggiunge però anche la considerazione della viva esperienza degli autori, del loro calarsi nel presente che gli è appartenuto, fatto di sentimenti, amicizie, persone, oggetti, libri, film, musiche».

Il lavoro del poeta

Montale, Sereni, Caproni

Niccolò Scaffai



Carocci editore

di Niccolò Scaffai

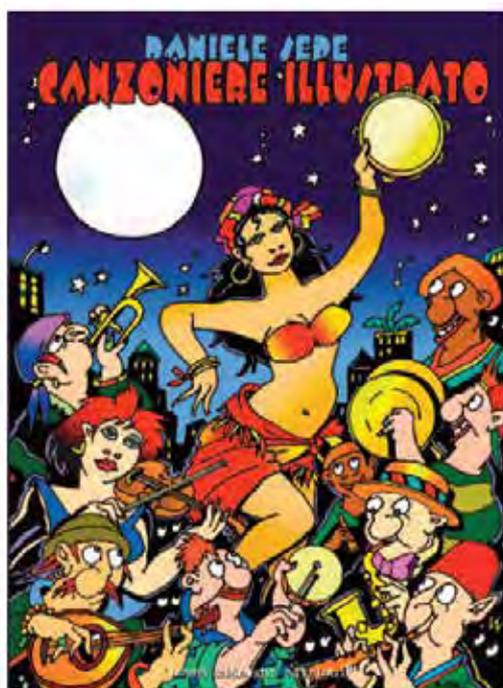
Carocci editore

pagine 248

Codice ISBN 978-88-4307-432-7

Prezzo di copertina € 25

Le Novità **EDITORIALI**



di Daniele Sepe

'round midnight edizioni

Graphic Novel + CD

pagine 104

Codice ISBN 978-88-9079-599-2

Prezzo di copertina € 18

Canzoniere illustrato

«O tiranno nemico della vita, amante delle tenebre
Calpesti la dignità di un popolo indifeso
la tua mano è immersa nel suo sangue
Danneggi la magia dell'universo
semini piano spine di disperazione
Non t'incantano la primavera e la luce dell'alba
Nell'immenso spazio c'è il buio, il tuono e il soffio
del vento
Attento! sotto le ceneri arde ancora la fiamma, chi
semina spine raccoglie ferite».

Le Novità EDITORIALI

L'altra faccia dell'angelo o la mummia turca

«Istanbul un poco la conosceva. La cosa che aveva apprezzato molto in una precedente visita era stata una cisterna sotterranea, e grandiosa, per acqua potabile, edificata forse sotto Costantino, in Sultanhamet, non lontano da Santa Sofia. E vi si recò appena arrivato, per esaudire ad un pulsione interiore fortissima. Nemmeno posò il bagaglio in albergo, saltò sul taxi all'aeroporto e si fece condurre in quel luogo, detto Yerebatan Sarayj.

Ricordava soprattutto silenzi, oscurità, ombre, singolare atmosfera di mistero sotto quelle volte, tra i grandi pilastri basati in un fondo verde di acque leggermente mosse».



di Mario Bianco

NEROSUBIANCO edizioni

pagine 200

ISBN 978-88-98007-26-4

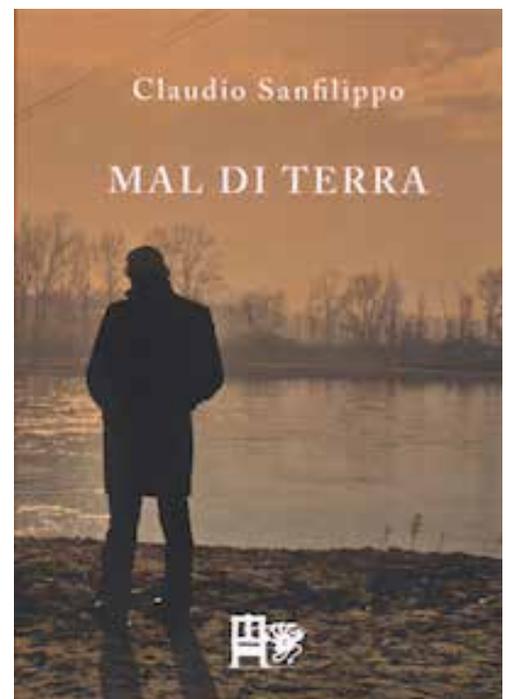
Prezzo di copertina € 12

Le Novità EDITORIALI

Mal di terra

In quel silenzio che
chiamano demenza
ci siamo noi, che siamo
i rumori inattesi.

A quel silenzio tesa
solleva ogni cosa
muta – e viva – nel lieve
scandaglio dell'ascesa.



di Claudio Sanfilippo

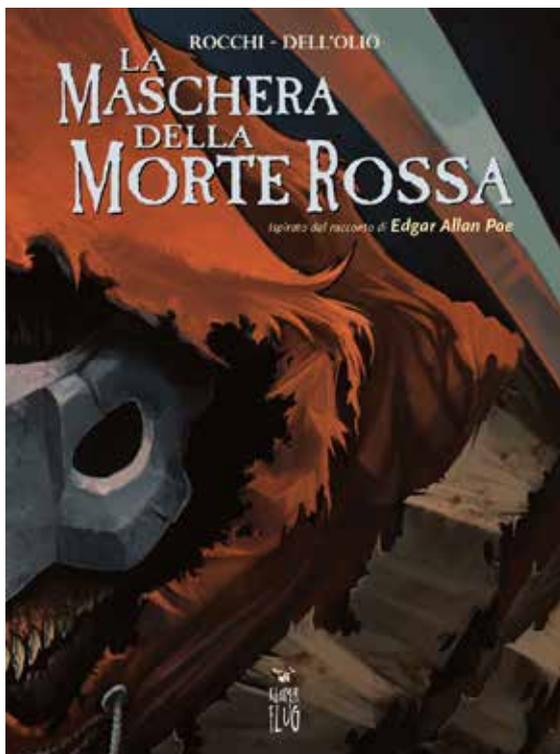
edizioni del Foglio Clandestino

pagine 176

Codice ISBN 978-88-9401-902-5

Prezzo di copertina € 12

Le Novità EDITORIALI



di Rocchi, Dell'Olio

Kleiner Flug

Graphic Novel

pagine 96

Codice ISBN 978-88-9843-939-3

Prezzo di copertina € 17

La maschera della morte rossa

Ispirato dal racconto di Edgar Allan Poe

«Benvenuti ospiti di questo conviviale, intorno al fuoco della mia musica gioviale.

Vi accolgo amici cari, o anime perdute, voi che per scelta o caso siete qui venute.

Da molti lustri vado di borgo in borgo errando, in rispetto di un sacro patto la stessa storia narrando.

Affinché sia da monito per le future genie, per curar l'uomo da superbia e altre sue follie.

Sarete testimoni a vostra volta, com'anchio fui, di una storia truce, vissuta in questi tempi bui.

Una storia di vendetta, prestate attenzione, soltanto il tempo di cantar la mia canzone».

Simple & Madama Avventure al metrò

Le vicissitudini della coppia dei tenerissimi fidanzatini Simple&Madama avranno come sfondo una location che rappresenta l'incubo di tutti i pendolari: la metropolitana! Lasciate ogni regola del galateo voi ch'entrate! E preparatevi a imbattervi in veri e propri archetipi (o casi umani) che popolano questo mondo sotterraneo: il mattiniero, lo studente impanicato, l'anziana attaccabrighe, l'impicciona, i "pomicioni" e il suonatore di chitarra! Forse era meglio prendere l'automobile!

Le Novità EDITORIALI



di Lorenza Di Sepio

Magic Press

Graphic Novel

pagine 96

Codice ISBN 978-88-7759-999-5

Prezzo di copertina € 6

FUOR/ASSE Le Novità EDITORIALI PUNTOZERO

Gli editori possono diventare soci onorari di Cooperativa Letteraria impegnandosi a fornire copia delle novità editoriali che saranno messe in evidenza, per un certo lasso di tempo, in biblioteca, nello spazio **PUNTOZERO**, dedicato a Cooperativa Letteraria. Saranno in seguito inseriti nelle raccolte delle Biblioteche civiche torinesi, a disposizione di lettori e lettrici di tutta la città.



©Leszek Paradowski

Associazione Culturale



Con un'offerta minima si può aderire a Cooperativa Letteraria per sostenerne le varie attività e la pubblicazione di FuoriAsse.

Quota minima Socio Ordinario 10,00 Euro

Quota minima Socio Sostenitore 30,00 Euro

Aderire è semplice, basta scaricare il modulo d'iscrizione disponibile sul sito www.cooperativaletteraria.it/associarsi, compilarlo e inviarlo all'indirizzo info@cooperativaletteraria.it allegando alla mail la ricevuta del bonifico effettuato. La tessera soci sarà inviata al vostro indirizzo.

Cooperativa Letteraria è un'associazione culturale nata a Torino, ma con aderenti in diverse regioni d'Italia, e con il progetto di accogliere tutti coloro che condividono la passione per la lettura, offrendo, per questo, uno spazio comune. Uno spazio che si concretizza nella creazione di occasioni di incontro, di condivisione di valori e idee, nella promozione e difesa di un modello di convivenza sociale allo scopo di portare senso di aggregazione e appartenenza. Questi i principali obiettivi. Aggregazione e Comunità diventano le parole attraverso le quali tentiamo di identificarci, un punto di riferimento importante per alcune istituzioni torinesi, che si avvalgono dei suoi servizi per diffondere e portare cultura all'interno del territorio, anche e soprattutto nelle zone periferiche della città, di solito snobbate e forse più facilmente sottoposte alle varie forme di alienazione metropolitana.

I punti cui l'Associazione si sofferma vengono di volta in volta "rianimati" da un'attenta analisi di ciò che accade all'interno del mondo editoriale e culturale insieme. Il tentativo è quello di mettere il libro alla portata di tutti, e la peculiarità è quella di prestare attenzione e dare valore non al "prodotto" editoriale messo a punto per generare profitto, ma al testo stesso, andando alla ricerca, attraverso la verifica continua della parola e del linguaggio, di una letteratura autentica.

I quattro punti cardine del nostro progetto sono i seguenti:

Il Punto Lettura (Punto Zero); Letture di Traverso (Gruppo di Lettura); Progetto Scuole; LABIRINTI (LABirinti di parole, LABirinti di nuvole, LABirinti di FOTografia, LABirinti Festival).

A noi interessa trovare nuovi spunti di riflessione sociale attraverso la lettura e il testo, dando la possibilità al lettore di incontrare titoli raffinati, lontani dalle logiche della grande distribuzione di massa. Il nostro intento è quello di far crescere lettori consapevoli e curiosi, e lo facciamo proponendo titoli che sono al di fuori di meccanismi pubblicitari e commerciali. Forse portiamo avanti un progetto arduo, ma cerchiamo di proporre nuove forme di promozione e distribuzione di testi recenti, pur senza demonizzare o colpevolizzare a priori i mass-media o la pubblicità, ma spronando il lettore a riflettere sulla parola e sulla letteratura.



Redazione Diffusa

Prefazione a Luísa Marinho Antunes

As malícias das Mulheres
Discursos sobre poderes e artes das
mulheres na cultura portuguesa e
européia
(Esfera do Caos)

di Daniela Marcheschi



©Brett Walker

Uno studio europeo di lingua portoghese: una tale espressione sintetica ci sembra la più consona per definire e premettere – lasciandone subito intendere la sostanza – questo ricco saggio di Luisa Marinho Antunes Paolinelli, studiosa e critico di letteratura fra le più brillanti e solide in campo internazionale.

Con una ampiezza di visione storica insolita, ricorrendo ad accostamenti pertinenti e alla testimonianza di testi e documenti non sempre noti e, soprattutto, facendo tesoro dell'insegnamento di Ernst Curtius, la Marinho Antunes individua le tematiche e l'incrocio formale di tradizioni e generi che, a partire dall'antichità greco-romana, hanno concorso a generare la moderna tradizione delle "malizie"/virtù femminili. Tradizione-tradizioni nella pienezza e nel dinamismo delle reciproche acquisizioni: la tradizione in lingua portoghese dei Baltasar Dias, dei José de Almeida Cardoso ad esempio, come declinazione particolare di una più vasta tradizione europea,

e la tradizione europea nelle lingue maggiori del nostro continente come declinazione, a sua volta, della tradizione di lingua portoghese.

Come in una sorta di trionfo, in tale tradizione non solo si moltiplicano e si alternano variamente i generi letterari, ma anche – nelle persistenze tematiche e dei *topoi* relativi – si intrecciano e si scambiano mutualmente le esperienze della cultura alta con quelle della cultura popolare in un continuo gioco di rispecchiamenti, riprese e innovazioni formali. Si tratta infatti di una vera e propria messe di giudizi, credenze, dialoghi, trattati, poemetti e tanti altri testi di varia destinazione e forma, ispirati a preconcetti d'ordine sociale, religioso, o morale, volti a svelare ai giovani, e denigrare, le presunte arti incantatorie, appunto «malizie», delle donne ai danni degli uomini, oppure ad esaltarne le doti spirituali ed intellettuali idealizzandole. Bastino due nomi – o due poli, potremmo dire – per tutti: il Dante dello *Stilnuovo*, quindi della Commedia in cui Beatri-

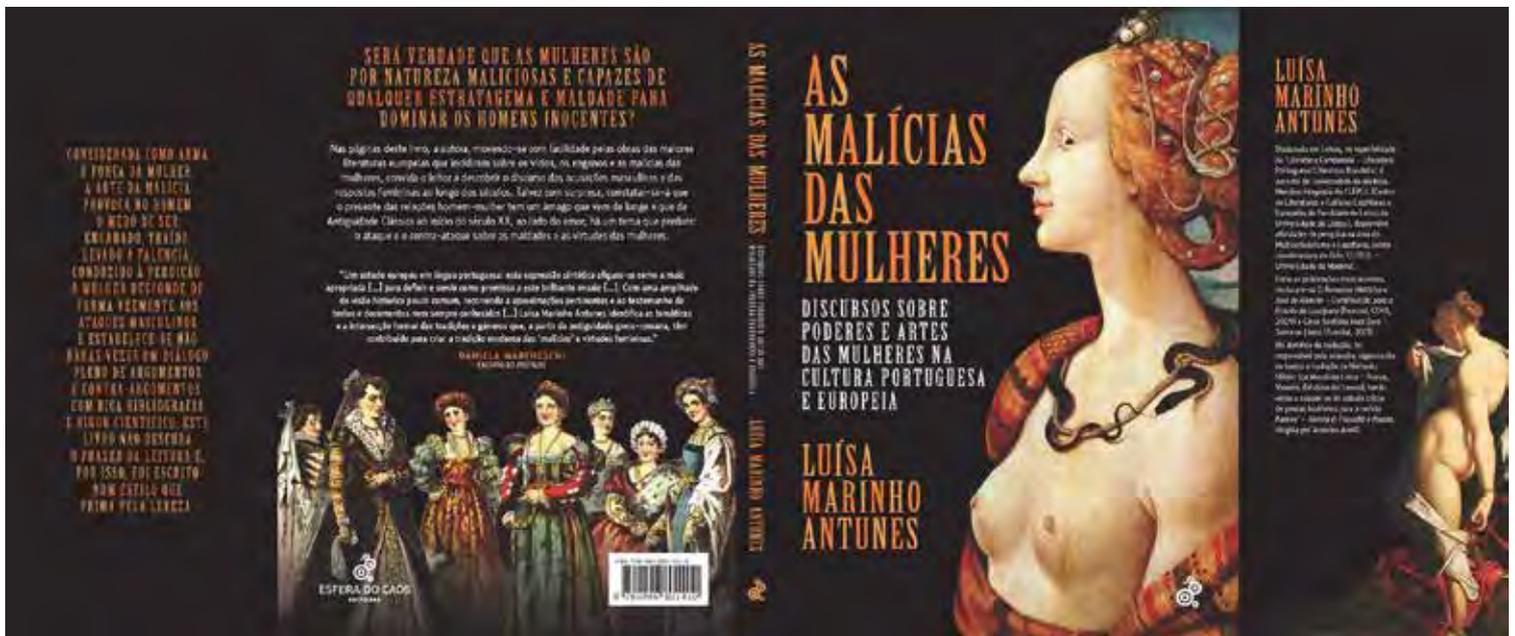
ce da donna-angelo viene a incarnare la Teologia rivelata; e il Boccaccio, nella sua piena maturità, della narrazione in prosa del *Corbaccio* (1365). In questa opera, che si costituisce come esposizione di un sogno rivelatore, e che potremmo considerare una sorta di controcanto al *De mulieribus claris*, steso fra il 1361 e il 1362, l'autore del *Decameron* vuole stigmatizzare il «carnale amore». Ecco allora che la donna, ossia la latina «domina», diventa «femmina» ed è rappresentata come carica di ogni difetto fisico e morale: «l'essere le femine così fiere, così vili, così orribili, così dispettose» – si legge non a caso, avviandoci alla conclusione della visione onirica di Boccaccio. Tuttavia gli esempi (più o meno insistiti non importa) di lettura di «malizie»/virtù femminili, adottati dalla Marinho Antunes – che si presentano come vere e proprie tappe esemplari di percorsi critici nella letteratura e nel pensiero portoghese ed europeo sulle donne (e gli uomini) –, sono numerosi e molteplici. Si potrebbe così continuarne diversamente l'elencazione, da Chaucer a Shakespeare da Jane Austen a Charles Darwin; da Eça de Queiroz a Camilo Castelo Branco o da José de Almeida Cardoso al brasiliano Machado de Assis; da Cornelius Agrippas von Nettesheim – con il suo *De nobilitate et praecellentia Foeminei sexus*, fondamentale per lo sviluppo e l'affermazione della poesia femminile nel pieno Rinascimento italiano – al sessismo di Otto Weininger; da René Descartes a Diderot o da Rousseau a Barbey d'Aurevilly: *ad libitum*.

Grazie alle competenze linguistiche, che le permettono di accedere diret-

tamente a più letterature, alla puntuale individuazione di temi, generi e filiazioni, la Marinho Antunes ricostruisce così, in modo magistrale, il mosaico delle relazioni e delle connessioni formali che, nelle «malizie», uniscono la cultura classica a quella medioevale, il Rinascimento o l'Età dei Lumi ai «Folhetos de Cordel» del XIX secolo. In tale modo, l'Autrice contribuisce a portare alla luce e a riconnettere in un insieme organico una quantità di itinerari teorici e di opere letterarie, che non solo – giova ribadirlo – rendono familiari testi meno frequentati, ma raccontano anche molto della cultura europea *tout court*: dalle sue conquiste avanzate (l'Agrippa, che arriva a invocare l'accesso delle donne al sacerdozio) ai pregiudizi annidati in pensieri che pure si stagliano potenti, come ad esempio quelli di Nietzsche o Freud.

L'antologia finale di testi, la stessa nutrita bibliografia rappresenteranno un'ulteriore avventura di ricerca e stimolo intellettuale per il lettore di queste pagine. Da segnalare, in particolare, che la sezione bibliografica dedicata all'Italia costituisce il regesto finora più ampio, nell'ambito delle «malizie», delle opere sul tema apparse nella lingua della penisola.

Il volume della Marinho Antunes – che ha inoltre il merito di unire raffinatezza della cultura, consistenza di studio alla vivacità dello stile – induce a tenere presente un elemento che non è sempre di così pacifica consapevolezza: ovvero che l'essere umano non è una tabula rasa e che il processo stesso della creazione del nuovo avviene nel radicamento delle tradizioni, attraverso cui si pensa, si conosce e ci si riconosce per inventare il futuro.



Índice

Prefácio	11
Introdução	
Uma temática antiga de tradição compósita	13
1 Obras, autores, diálogos, tratados e disputas nas malícias femininas	19
1.1. Virtudes e enganos: a antiguidade greco-latina	19
1.2. A mulher entre a paridade e a polaridade: à semelhança de Deus ou a causa de todos os males	27
1.3. Idade Média: Inferioridade vs Idealização	32
1.4. As Malícias das Mulheres	42
1.5. As guerras: querelles, disputas e battle for the breeches	45
1.6. Feiticeiras e bruxas: senhoras da malícia diabólica	54
1.7. Sem malícia?: as teses científicas e filosóficas dos séculos XIX e XX	59
2 Faladoras, enganadoras, infiéis, traidoras, falsas e pecadoras: topoi mais característicos	85
2.1. O demónio feminino e o homem perdido: o preconceito religioso	86
2.2. A mulher falsa e o homem enganado: o preconceito moral	105
2.3. A mulher faladora e poderosa e o homem diminuído: o preconceito social	117
2.4. A mulher gulosa e gastadora e o homem falido: preconceitos quase inocentes	124
3 O confronto português entre os sexos: reciprocidade nas acusações	137
3.1. Argumentos virtuosos: os exemplos do mérito e da heroicidade	144
3.2. Contra-argumentos: as malícias masculinas e a visão deturpada das mulheres	148

Uma “inteligência universal” sobre as mulheres (e sobre os homens)	157
LEITURAS	
[Excertos]	161
A Malícia das Mulheres de Baltasar Dias (1738)	163
A Malícia das Mulheres ou Embustes Femininos, por um indiscreto (1842)	167
A Malícia e a Maldade das Mulheres Solteiras, Casadas, Divorciadas e Viúvas, segundo J. Pascoantes (19?)	169
A Mais Completa e Verdadeira Malícia e Maldade das Mulheres, Augmentada com “A Bondade dos Homens”, de José de Almeida Cardoso (1912)	175
Bondade das Mulheres vindicada, e Malícia dos Homens manifesta. Papel métrico, e apologético, em que se defende a femenina innocencia, contra a que injustamente se arguê a sua maldade, com o titulo de Malícia das Mulheres, o zelo de Paula da Graça (1741)	179
Espelho Critico, no qual claramente se vem alguns defeitos das mulheres, por Irmão Amador do Desengano (1761)	185
Primeira Carta Apologetica, em favor, e defesa das mulheres, escrita por Dona Gertrudes Margarida de Jesus, ao Irmaõ Amador do Dezenango, com a qual destroe oda a fabrica do seu Espelho Critico (1761)	189
Segunda Carta Apologetica, em favor, e defesa das mulheres, por Dona Gertrudes Margarida de Jesus, em resposta, de novo, ao Irmão Amador do Desengano (1761)	193
Conselhos Que Dá Hum Brasileiro Veterano [...] Advertencias Saudaveis Contra o Genero Feminino, Que He o Que Mais Arruina (1789)	195
Discurso, que fizeraõ duas senhoras portuguezas em resposta a um Brasileiro (1789)	199
Bondade das Mulheres contra a Malícia dos Homens, L.D.P.G. (1805)	203
Malícia dos Homens contra a Bondade das Mulheres: Embargos, que os Homens, resposta de M.D.M.C.D.M.A.E.C. (1805)	207
Bibliografia de interesse para o estudo dos textos de malícias e enganos e textos de resposta e defesa das mulheres	209
Bibliografia	225

Miti Ladini delle Dolomiti



@Su gentile concessione dell'Istitut Ladin Micurà de Rù¹

Le Dolomiti custodiscono un antico tesoro. In quelle valli, oggi patrimonio dell'Unesco, si sono consumati secoli e secoli di isolamento. Solo così, poté sopravvivere ed essere tramandato di generazione in generazione un racconto poetico, saturo di immagini e di significati. Storie in cui si fila la luce della luna, si piega il raggio solare nel suo cammino verso le ombre dell'inverno, dove all'alba si sale fino agli alpeggi per rendere omaggio alle antenate marmotte. Tra le memorie più affascinanti affiora l'idea di un regno immaginario, situato sull'altopiano di Fanes, sopra Cortina d'Ampezzo.

Le tradizioni popolari ladine furono raccolte dallo scrittore bolzanino Karl Felix Wolff (1879-1966), in lingua tedesca, durante la prima metà del Novecento. L'autore, ispirandosi al modello dei fratelli Grimm, le rielaborò in chiave novellistica, abbellendole secondo il gusto dell'epoca e i canoni della letteratura d'intrattenimento.

La trilogia, dedicata ai Miti ladini delle Dolomiti, scritta da Nicola Dal Falco con

le glosse e i saggi di Ulrike Kindl, germanista dell'Università Ca' Foscari di Venezia, punta invece a ritrovare la qualità originaria dell'immaginario ladino, restituendo ai singoli temi la loro profondità antropologica in modo da eliminare le contaminazioni di stampo romantico o fantasy. Lo fa scegliendo di abbinare al testo letterario un itinerario saggistico che accompagna passo passo le storie. La rilettura e riscrittura dei miti ladini ha permesso di ritrovare il filo nascosto di una tradizione d'origine mediterranea, risalente all'Età del bronzo. Le Dolomiti, i cosiddetti Monti pallidi, sono il luogo in cui si colloca la scena divina che ha per protagoniste assolute le epifanie della Grande Madre anatolica e cretese, una divinità ctonia e lunare che si manifesta nei suoi tre aspetti di luna crescente, luna piena e luna nera. Tutti e tre i volumi sono editi dall'Istitut Ladin Micurà de Rù (www.micura.it) e da Palombi Editori (www.palombieditori.it).

Miti ladini delle Dolomiti - Ey de Net e Dolasila (Roma 2012) narra la caduta del Regno di Fanes che la tradizione

¹ www.micura.it

orale ladina immagina tra le Dolomiti, di Aurna, il paese delle luci e dell'oro, di un'arciera, vestita di bianco, di segni incompresi, di un eroe straniero che fin dal nome, Occhio di Notte, tradisce la sua devozione per la Triplice dea.

Storie del tempo prima del tempo, veri e propri miti delle origini, in cui fatti umani e divini sono regolati secondo gli imperscrutabili disegni del fato. Anche se Fanes è destinata a scomparire, l'alternarsi di luce e ombra promette l'avvento di un nuovo inizio.

Nessun regno storico avrebbe mai potuto sopravvivere tra le rocce delle Dolomiti, ma la storia di un popolo, che discende dalle marmotte ed è governato da potenze primordiali, sì.

Miti ladini delle Dolomiti - Le Signore del tempo (Roma 2013). I ventuno racconti, divisi in tre serie di sette, scandiscono il ritmo sacro delle Signore del tempo che hanno potere sulle tre età dell'uomo e del mondo.

Nel loro aspetto di Regine, Spose e Parche srotolano ineffabili il gomitolo che permette di orientarsi nel labirinto dell'esistenza.

E ad ogni incontro, il tempo chiede il

giusto compenso, un tratto di filo che, avanzando, né si consuma né si rompe. C'era e c'è un luogo dove il mistero del tempo era narrato in forma mitica.

Miti ladini delle Dolomiti - Enrosadira (Roma 2014). L'enrosadira è il rosseggiare delle Dolomiti al tramonto, quando, in determinate condizioni atmosferiche, le rocce di origine corallina avvampano, coprendosi di tutte le sfumature del rosso, dall'arancio al viola. L'immagine, che fa parte del più antico repertorio ladino, è associato al ricordo di un tempo prima del tempo, in cui la benevolenza divina non era confinata in cielo, ma si manifestava attraverso l'età dell'oro.

Nel corso dei secoli, l'immagine del ricordo di un tempo e un luogo perfetti si è sovrapposta e confusa con quella del giardino delle rose, un tema comune nell'arco alpino. In questo terzo volume sono state raccolte e districate le storie che riguardano sia l'uno sia l'altro motivo, l'intero corpus, compreso il carne alto tedesco dove si narra del duello tra Teodorico da Verona e Laurin, il re dei Monti cavi, ristabilendo l'esatta precedenza.



@Margarita Georgiatis

Il canto dell'usignolo

(Tratto da *Miti ladini delle Dolomiti - Le Signore del tempo*)

di

Nicola Dal Falco

©Sonia MariaLuce Possenti

Per chi la legge oggi, questa è una storia crudele.

Una storia che, come i veri insegnamenti, mostra attraverso il dramma della scelta quanto sia ridotta la possibilità stessa di scegliere.

Il fatto, quindi, di considerare o meno la crudeltà molto più appariscente della verità suggerita, resta legato ad un problema di prospettiva.

Alla fanciulla che, dalla finestra socchiusa, ascolta il canto dell'usignolo, è permesso di sognare un sogno che immediatamente si realizza.

Amare a tal punto le note, da dare corpo al canto e, subito, temerlo.

Seduta sotto la finestra, la fanciulla cercava di immaginare dove fosse l'usignolo: sul ramo che sfiora il tetto o sopra lo steccato? Dietro la legnaia o ai piedi del lavatoio, lungo il rigagnolo che taglia in due l'aia?

O forse, lanciava i suoi trilli, un acuto melodioso che avvolge l'aria in panni crèmisi, sulla trave che sporge dal ballatoio?

A meno che non continuasse quel remoto dialogo con la rosa, su cui era precipitato, nella notte dei tempi, un frammento di bellezza, direttamente dalla profondità dei cieli.

Proprio allora scorse l'ombra di un rapace e quasi sentendosi in colpa, si precipitò fuori a salvare il suo usignolo. Le grida fecero alzare il falco che sparì dietro le punte dei larici.

L'usignolo se ne stava, impietrito, in un cespuglio. Alla vista dell'uccellino, l'emozione le impedì di avvicinarsi troppo e mentre si girava, sorridente, per tornare a casa, dal cespuglio udì una voce.

«Per quanto hai fatto – disse l'usignolo – meriti una ricompensa».

«Una ricompensa? Io...» – e nel pronunciare l'ultima sillaba si accorse che le veniva fuori, particolarmente, tonda e decisa.

«Io – pensava tra sé e sé – l'ho salvato. Salvato!»

«La giusta ricompensa – proseguì l'uccello – sarà quella di trasformarti, ogni volta che lo vorrai, in usignolo.

«Ti basterà pensarci intensamente e la

metamorfosi si compirà all'istante.
Così, al contrario, appena desidererai tornare fanciulla.»

«Attenta, però, che se nel frattempo, indossando le mie piume, qualcuno morirà, il potere che ti offro non avrà ritorno e rimarrai per sempre usignolo».

«Morire... per colpa mia»? – disse, spaesata la ragazza.

«Ricordalo. Per il resto potrai volare e cantare a tuo piacimento».

E dopo aver lasciato gravare un silenzio interrogativo, se ne volò via senza aggiungere altro, nemmeno un saluto.

La ragazza rimase a lungo incerta se usare o meno il potere di trasformarsi, ma bastò un mattino di sole, quella luce che, sorridendo, prende per mano i pensieri, a darle voglia di provare.

Scelse la prima ombra del bosco, con la casa ancora in vista, e pensò di essere un usignolo.

Lentamente, iniziò a rimpicciolire, sentì le labbra e gli zigomi indurirsi e prendere forma di becco; poi uno sfarfallio sulle scapole, seguito dalla puntura di decine di penne nascenti che si disponevano, fitte fitte, a raggiera.

Vide le braccia allungarsi un po' all'indietro e i piedi, di cui spesso si vantava, trasformarsi e separarsi in legnetti appuntiti.

Volgendo il capo di lato, ora qui ora là, proprio come fanno gli uccelli per guardare, cercò almeno di piangere, ma senza riuscirci.

Gridò allora e - meraviglia! - dalla gola contratta uscì qualcosa di noto e diverso. L'amaro, dolcissimo canto che si ripete dalla prima notte del mondo.

Cantava come solo un usignolo sa fare. Ogni giorno, ripeteva a se stessa di essere e non essere la creatura volante, dividendo il tempo promesso tra la vallata, i torrenti e le cime, in perfetta letizia e saggezza.

Sì, proprio saggezza, dal momento che ebbe ali per carpire il giudizio del mondo, per riflettere liberamente su ciò

che si muove e respira, su quanto era ed è.

Parlare la lingua degli uccelli significa conoscere con chiarezza tutta la sottilità e la profondità di cui si ammanta l'esistenza.

La ragazza usignolo percorreva spazi sempre maggiori, sfidando il buio, fino a quando, una sera di piena estate, venne sorpresa dalla notte sopra il bosco di Vallenosa.

Non si era persa, ma per pura curiosità aveva seguito un cacciatore insieme ai suoi cani che, nonostante fossero in giro dal mattino, battevano il sentiero del ritorno come una pista, andando e venendo col cuore in gola.

L'uomo, al contrario, procedeva lentamente sotto il peso del camoscio, abbattuto ai piedi del Sassolungo.

Ogni tanto, quando si allontanavano troppo, fischiava per richiamarli e quei due come fosse un gioco lo raggiungevano di nuovo, assalendolo col rischio di fargli perdere l'equilibrio. Per un attimo, l'uomo pareva sorreggere non una, ma tre bestie insieme e l'ombra proiettata



©Jaya Suberg

sul sentiero assumeva un profilo inquietante.

La casa di pietra, dove viveva il cacciatore, poteva offrire all'usignolo un nido nel muro e alla ragazza un riparo più familiare del bosco.

Era la prima volta, infatti, che le toccava trascorrere la notte fuori, con il suo abito di piume. Dentro, l'uomo accese il fuoco, si udirono dei rumori di cucina e poi, lento e soprapensiero, un motivo fischiettato a fil di labbra. Come resistere?

L'usignolo, celato in una fessura, iniziò a cantare mentre il cacciatore, fattosi silenzioso, venne a sedersi davanti alla porta.

Erano vicinissimi e l'incanto durò abbastanza da segnare un varco nel cuore.

La fanciulla, osservandone l'abbandono e cogliendo qualche vago sospiro rivolto alla notte, provò piacere.

All'alba, prima di ripartire, l'usignolo salutò nuovamente l'ospite. La stessa scena si ripeté spesso.

L'usignolo seguiva l'istinto della fanciulla e alla fanciulla non pareva vero di poter esercitare il proprio fascino a distanza, indossando una maschera così gentile e intonata.

Il tempo, mentre sembra gocciare attimi benedetti, cova invece improvvisi strappi e mutò direzione.

Giocando con maggiore leggerezza il ruolo fatale di sirena, la fanciulla dimenticò per qualche tempo la casa di pietra, distratta da altri successi.

La sua voce d'usignolo riusciva, infatti ad incatenare destini d'ogni età e condizione.

E il cacciatore, non più visitato dal canto, ne avvertì la mancanza come una ferita.

C'era, si diceva, un salván che appariva e scompariva in direzione del passo, tra Sella e Sassolungo.

Un giorno di grande ubbia, il cacciatore, legò i cani e si mise in testa di incontrarlo.

Passò due giorni e due notti alla posta, sperando di incrociarne il passo leggero. Alla terza sera, senza un alito di vento in giro, sentì muovere le fronde dei baranci. Non aveva acceso fuochi e cercava di ripararsi dal freddo, disteso sotto i rami più bassi.

«Sono qui». – disse il salván.

Le parole erano chiare, ma non si scorgeva nessuno.

Solo i baranci più vicini continuavano ad ondeggiare.

«Sto male. Un uccello mi ha stregato». – disse l'uomo.

«Segui il canto».

Del cacciatore non si seppe più nulla. La neve, giunta quell'anno in anticipo, ricoprì il corpo mentre i due cani, impazziti per la vana attesa del padrone, furono liberati a fatica e lasciati andare.

Naturalmente, la fanciulla restò per sempre usignolo, mescolando luce ed ombra nel canto, il buon inizio e la fine.



©Elisa Begani



Il mesto canto dell'addìo

(dalle glosse di Ulrike Kindl)

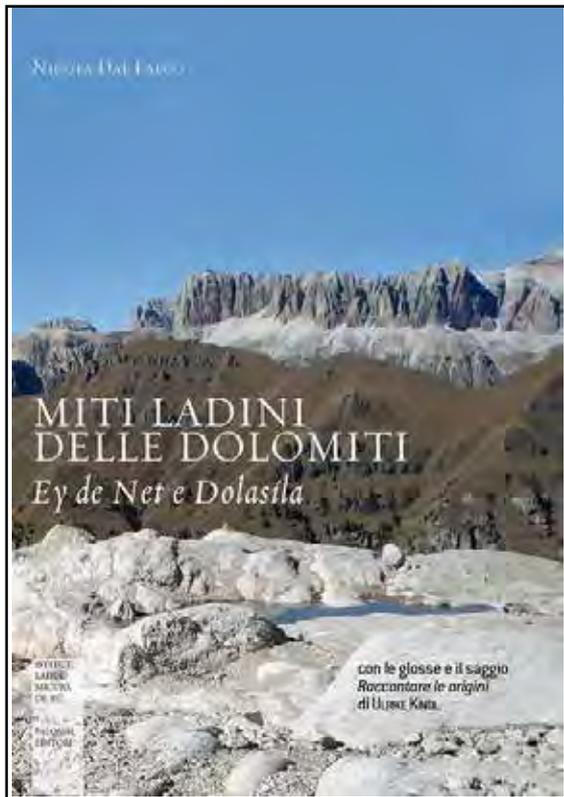
©Sonia Maria Luce Possentini

(...) La fanciulla, nella veste dell'usignolo, causa la morte del cacciatore, stregato per sempre dal canto della ziriola in cui riconosce la presenza di un nume femminile fatale, rimane però in contempo prigioniera per l'eternità dell'aspetto teriomorfo assunto. La ziriola, in altre parole, non appartiene alla sfera dei numi degli Inferi, perché forma un tutt'uno indiscindibile con il fato assegnato agli esseri umani, di cui rappresenta l'aspetto immortale: l'essenza lieve ed eterea dell'anima, immaginata dall'intera tradizione classico-mediterranea in chiave ornitiforme.

La principessa della leggenda volazza felice e spensierata per la selva benevola dei suoi anni ignari, gode della vita e della gioia del canto che innalza in onore delle forze solari della luce e dell'estate, finché il suo sguardo cade sul cacciatore, l'emblematica personificazione di Ade, signore degli Inferi, che esce dal profondo dei boschi neri e vede a sua volta la vergine solare, Kore, figlia di Demetra, e se ne innamora. Sinistro è il richiamo al celebre mito che narra della decisione di Ade di rapire Persefo-

ne, descrive il lutto di Madre Terra, ed infine il compromesso che assegna la vergine, divenuta sposa di Ade, per tre mesi (o più precisamente per tre lunazioni) agli Inferi, e per l'altro tempo alla madre Demetra. Al sorgere della tredicesima luna la ninfa dei fiori deve scendere di nuovo sottoterra, e per la durata dell'inverno regnerà sulle anime morte, come stabilito dal ciclo dell'eterno ritorno.

Riconosciuta la vera dimensione del cacciatore, la ziriola fugge, ma il suo destino è segnato: il "preciso caso di lutto" l'ha colpita, l'occhio della morte l'ha sfiorata, e non le resta altro che abbandonarsi al fato. Pietosa coglie l'ultimo respiro dell'uomo che muore invocando il perduto bene, e da allora l'anima morta intona un mesto inno all'ora fuggita, uno struggente lamento della *conditio humana* che un imperscrutabile volere degli Dei ha riservato al genere dei miseri mortali.



Si nasce perché l'anima

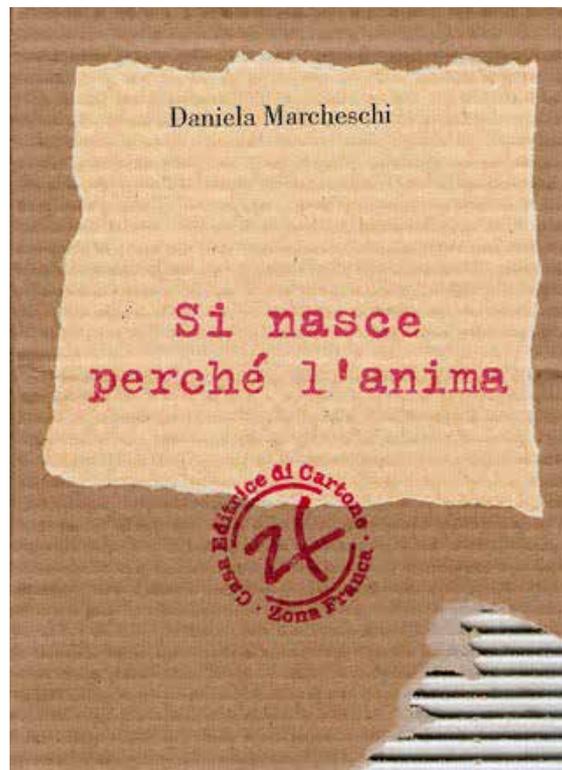
Daniela Marcheschi

Si nasce perché l'anima
vasta, ma eterea,
ad un certo punto
ha bisogno del corpo.
Il soffrire e gioire puro
mancano del filtro della carne,
del saporoso
vivere animale –

dell'unico appetitoso
di spirito e materia.
Camminatrice è l'anima
e, come zoppicasse,
con un gran fracasso
per un tacco rotto,
vuole una zeppa, un aggiunto
che le pareggi il passo.

L'espiazione non conta.
Io cambio l'assunto.
Si nasce perché l'anima
calda non è magra, né grassa:
La forma viene dalla materia
- è la sostanziosa impronta -
ne riceve il peso
ne trae la carcassa.

Senza misure certe,
è una femmina l'anima
ma troppo sensuale
e aspira ad occupare
e ad essere occupata.
D'amore sempre in voglia
lo fa, e senza pensare,
infine, resta impaniata.



Facile allora
che la delusione sia una soglia
larga e fatale:
così lascia il corpo
l'anima frustrata
prima o poi, per ritornare aerea,
quella traditora,
e per tornare incarnata ancora.

C'è chi più la sopporta
e per trattenerla ingrassa,
ma quale corporea vastità
potrà mai farle da sporta?
Si nasce perché l'anima
forse non esiste,
perché il corpo forse non resiste,
a pensarsi da solo:

si tratta d'un corpo-donna ancora
che figlia i propri inganni
che si dannava perché non tollera
che il sé coincida con gli anni.

Vittorio Giardino *No Pasarán*

Una storia di Max Friedman

La guerra come sappiamo si dispiega nello spazio fisico, è potente, enorme e annienta l'uomo. Al contrario della natura, che schiaccia l'uomo senza coscienza, in guerra l'uomo governa e pensa alle modalità di annientamento. Oggi, a distanza di anni, la narrazione dei fatti di guerra del nostro passato è in grado di restituirci l'angoscia e i diversi contrasti della guerra. In questo numero faremo riferimento alla guerra da noi solo sfiorata con Paco Roca, *I solchi del destino* (Tunué). Si tratta della guerra civile spagnola (1936-39). Lo faremo attraverso le vicende di Max Friedman, un agente dei servizi segreti Francesi «in sonno». Uno dei grandi personaggi, insieme a Jonas Fink, creati da Vittorio Giardino, autore bolognese che ama ambientare le vicende dei suoi protagonisti nelle aree più oscure della storia. In particolare la storia che approfondiremo è la trilogia di *No Pasarán* (edito in versione integrale da Rizzoli Lizard), in cui il nostro protagonista entra in scena, in Catalogna, alla fine di ottobre del 1938. S'intuisce sin da subito che il suo è soprattutto un ritorno in una guerra eroica e piena d'infamie, atroce e spietata in cui a emergere è, chiaramente, il doppio conflitto tra repubblicani e franchisti. Mentre intorno ai sostenitori della repubblica, compare più netto lo scontro tra i comunisti legati alla Russia di Stalin e le forze della sinistra socialista,



democratica e anarchica.

È il tema del destino individuale – rintracciabile nella scomparsa del suo amico Guido, con il quale, nel concatenarsi delle cause, avevano combattuto insieme nelle Brigate Internazionali (unità militari, costituite da gruppi di volontari stranieri, per appoggiare l'esercito repubblicano a combattere i Franchisti) –, a condurre Max Friedman per la seconda volta in Spagna.

Occorre seguire il filo logico dei pensieri del protagonista, i suoi flashback, i dialoghi, i continui interrogativi, i pedinamenti a cui viene sottoposto e anche i rapporti con i personaggi che incontra



per comprendere appieno quel senso di inadeguatezza di fronte a quel mondo d'intrighi, dove la guerra, lontano dai campi di battaglia, è lotta politica che, in forma aperta o nascosta, è improntata alla ferocia.

Tuttavia l'apparente stato di distacco dalla realtà circostante del protagonista, il sentimento d'inquietudine che lo pervade, quel sottile e vile meccanismo della menzogna che culmina negli intrighi di potere non producono altro effetto che quello di indurre Friedman a percorrere tutte le strade possibili per vincere la coltre di mistero, di cose non dette, che avvolge la sparizione del suo amico.

Tutto è in sotterraneo contrasto con la speranza di Friedman di ritrovare l'amico o comunque di scoprire la verità.

Ma sono tanti i tasselli che tracciano la mappa di quest'opera intensa.

A cominciare dalla figura di Claire Blon giornalista dell'Echo du Belgique.

Claire si pone sin da subito come una figura positiva. Ella seguirà e suppor-

terà Friedman nelle sue indagini. Gli consente altresì di unirsi al gruppo di giornalisti che hanno ottenuto il permesso speciale ad andare sul fronte dell'Ebro, ultimo baluardo di resistenza repubblicana. Ma Claire è altrettanto importante perché rappresenta un modo di fare giornalismo diverso, che si contraddistingue per la capacità di indagine delle cause. Mentre gli altri sembrano essere espressione di un giornalismo rassegnato. Tuttavia necessita chiarimenti il percorso di Friedman e Claire, poiché pur sviluppandosi in parallelo, i due non riescono mai a "incontrarsi" affettivamente se non nella comune ricerca della verità. E qui emerge ancora più forte la personalità di Friedman, la cui unica preoccupazione è riuscire a ritrovare l'amico e finalmente potersi ricongiungere con la figlia a Ginevra.

Nella seconda parte del viaggio, quella verso le linee di difesa repubblicane, ultimi barlumi di resistenza contro gli attacchi Franchisti (questi ultimi continuamente riforniti da Germania e Italia,



mentre i Repubblicani sono allo stremo: i russi bloccano le loro navi in Francia per la presenza di spie che impediscono ogni forma di rifornimento), non mancano momenti dolorosi e istantanee di profonda durezza (è nella guerra civile spagnola che per la prima volta le città vengono bombardate e i civili sono considerati obiettivi militari), momenti di alto eroismo (penso ai due piloti repubblicani) e momenti in cui la tensione ansiogena del nostro protagonista ci ricorda che la guerra fa paura soprattutto a chi l'ha vista da vicino.

Tornati a Barcellona la ricerca dell'amico si tinge di trame spionistiche, ma quello che emerge è la personalità di Guido, l'amico scomparso. Si scopre che Guido fa parte di "Giustizia e Libertà", il movimento antifascista italiano il cui rappresentante a Barcellona è Italo Colorni (che fa pensare alla figura di Eugenio Colorni, filosofo, politico e antifascista italiano), il quale inquadra bene la figura di Guido che da idealista puro ha intrapreso una personale battaglia contro la disciplina disumana imposta dai commissari politici. Interessante scoprire che Colorni conosce Friedman perché ne ha sentito parlare, in Italia, a casa



della famiglia Levi. Questo aspetto apre due brevi riflessioni: la prima riguarda il fatto che il movimento abbia abbandonato Guido, oramai ritenuto una scheggia impazzita in un momento storico in cui – data per scontata la perdita della guerra – per poter contrastare il fascismo fosse necessario accettare l'alleanza comunista con tutte le relative conseguenze. Riflessione che conduce ad acquisire quella consapevolezza che in guerra ci sono talmente tante variabili che l'unica cosa che cambia, in effetti, è la cornice (il luogo dove essa viene com-



battuta), ma non il quadro (le modalità, gli intrighi le regole del gioco). Il secondo aspetto è che i personaggi di Giardino sono profondamente legati alla cultura ebraica, si tratta di un dato presente sottocutaneo, che emerge in modo esplicito raramente, come ad esempio in questo incontro tra Friedman e Colorni (lo stesso alter-ego Eugenio Colorni è ebreo), oppure altro caso è il dettaglio di un candelabro a sette braccia (menorah) che troviamo sul camino della casa di Friedman a Ginevra. Un'appartenenza culturale non banale quella che Giardino dà a Friedman. Lo stesso Giardino in un'intervista rilasciata nel 2000 a Tino Adamo e Alberto Cassani dice a proposito:

«Nel caso di Friedman è importantissimo che lui sia ebreo: fa parte della sua essenza. Essere del gruppo di ebrei della Diaspora, in cui la religione non è più un elemento così importante, era importantissimo sia perché gli permetteva di avere parenti e conoscenti dappertutto nel modo più naturale sia perché gli permetteva certe cose in modo più semplice che per uno non ebreo. È molto importante anche perché la minoranza ebraica nelle vicende europee è stata la testimone esemplare delle contraddizioni e delle atrocità che sono state espresse. È il modo più drammaticamente evidente di metterle in luce. Questa appartenenza non è religiosa né tantomeno etnica: è culturale».

Tornando a *No Pasarán* e a Vittorio Giardino non possiamo non soffermarci

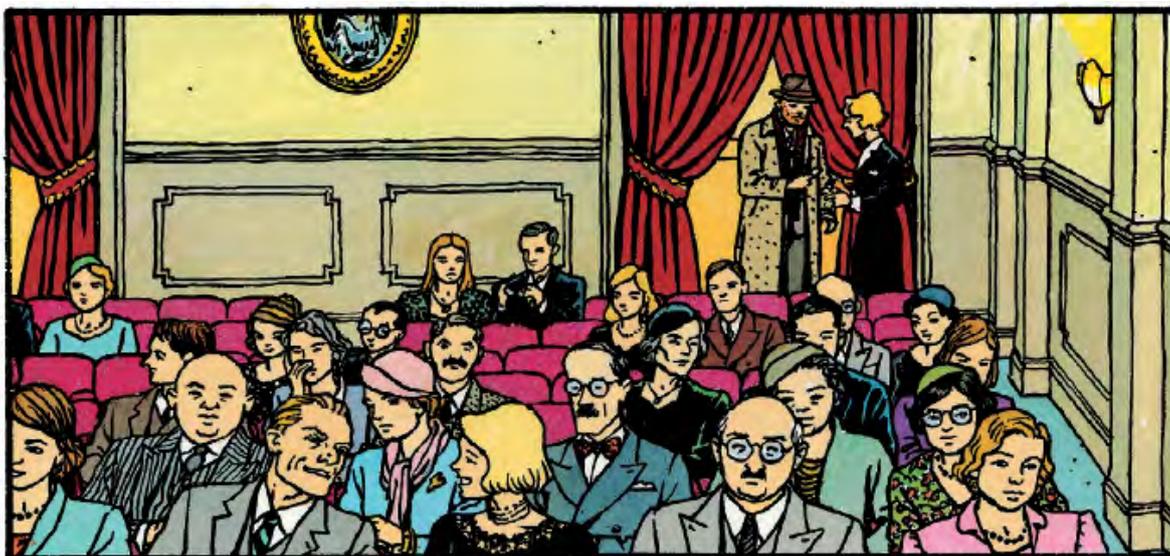


sul suo rapporto irrinunciabile e fondamentale con il disegno. Tutto deve concorrere a sostenere la narrazione, indipendentemente dal fatto che il nostro protagonista sia nel suo studio a Ginevra, si aggiri per Barcellona o vicino alle linee nemiche tra monti e fiumi. Vittorio Giardino con la sua linea chiara ci restituisce le diverse sfumature, le forme, i colori, ogni contrasto.

Un'opera intensa dunque e un autore



Un'opera intensa dunque e un autore che, con la consapevolezza che nessuno è detentore di una verità assoluta, è in grado di riconsegnare al mondo degli umili la sua dignità. Un autore che rappresenta un pezzo di storia del fumetto italiano e che vale davvero la pena scoprire. Non è un caso che la casa editrice Rizzoli Lizard abbia realizzato con la pubblicazione di quest'opera un volume di notevole qualità.



I San Patricios convincono a metà di Furio Detti



La storia di Ferraris e Coconino ci porta nel sangue e nell'onore della Guerra messicana

Agosto 1847: un battaglione di disertori statunitensi nel cuore del Messico combatte l'ultima battaglia per la libertà. Al fianco del paese, aggredito dall'imperialismo USA, il "Batallon San Patricio", Italiani, Spagnoli, Irlandesi e altri *desperados* diserta la bandiera a stelle e strisce e passa dalla parte dell'esercito messicano, aggredito con facili pretesti nell'area del Rio Grande e ben all'interno di quello che era appunto il "Messico storico" (attuali California, Utah, Nevada, Texas, New Mexico). Che cosa spinga questi soldati immigrati a marciare verso un destino di forza e infamia, qualora vengano catturati dagli ex-compagni, rimane un mistero per gli storici, i quali possono solo immaginare motivi religiosi. Eppure nelle storie e nelle vite di questi combattenti si racconta una battaglia più grande e terribile, universale, quella dei forti contro i deboli, quella degli oppressori contro gli oppressi. Andrea Ferraris, con quest'opera della Coconino Press prova a immaginare e raccontare dal "suo" punto di vista questa epopea.

Cercare pregi nell'opera di Ferraris non è così immediato, tuttavia. Cominciamo comunque con i punti di forza: più che la tematica e l'ormai pomposa definizione di "graphic novel" o la chiamata in causa del "fumetto-giornalismo", o "sto-

rifumetto" altrettanto abusata, in *Churubusco* fa molto piacere la semplice presa d'atto di un capitolo poco noto dell'epopea della Frontiera americana. Un capitolo che ci ricorda come la costruzione, e la relativa mitografia del West, non è stata solo conquista di territori "liberi" (che in fin dei conti proprio liberi non erano, vista la presenza dei nativi nordamericani). La narrazione fila, senza essere didascalica, e ha una sua forza interna, in effetti la critica che muovo al "testo" è più per quel che si poteva vedere – che non si è visto – che per le immagini e le parole imbastite da Ferraris, che mi pare faccia un po' il verso a Gipi. I personaggi principali sono ben delineati, assai meno purtroppo la figura del



Capitano statunitense, Scott, affascinante per silenzi, ma meritevole di ben altro approfondimento. Di certo comunque la migliore psicologia descritta da Ferraris rimane paradossalmente quella del Comandante statunitense, per la sua capacità da *gambler* di manipolare l'inquieto protagonista della storia, il soldato Rizzo. Forse un po' troppo scontata, invece, trattandosi di personaggi del tutto immaginari – la rivalità Gibson-Rizzo: il primo ci sembra proprio una caricatura d'antagonista, eccessivo, stereotipato e quindi poco "vero"; il capitano è invece forte nella sua presenza drammatica e vagamente mefistofelica. Interessante la "scenografia" della luna come testimone del travaglio parallelo di inseguiti e inseguitori nel deserto; vittime e carnefici sono tutti uguali per l'occhio bianco nel cielo. Mozzafiato il finale e intensa la scelta che il protagonista farà prima della catastrofe. Sarebbe, fra le "cose-non-viste", stato più apprezzato

e molto più completo anche conoscere la storia personale dei disertori, dei *Sanpatricios*, troppo lasciati sullo sfondo, compressi e sacrificati nell'ultimo capitolo; mentre quasi tutto il fumetto si snoda nella marcia statunitense verso il pueblo-fortino di Churubusco, l'obiettivo. Parlando schiettamente, i ribelli ci sembrano pedine sul fondale del personale viaggio di Rizzo.

A ogni modo la loro storia colpisce e tiene duro. Ferraris ha incassato un buon merito, per metà della torta, perlomeno.

Più forti, almeno personalmente parlando, le perplessità sullo stile grafico. Il segno e il disegno di Ferraris sembrano ancora immaturi, se solo talvolta indecisi o poco rilevati nei paesaggi, che sembrano più abbozzi o cartoni, quinte di fondali in successione, talvolta penalizzati da un'ombreggiatura troppo campita e monotona, talaltra "annegati" in un'assenza totale di dettagli (migliore



nei notturni, comunque); la resa si fa invece sensibilmente rozza nelle anatomiche di uomini e animali e nel mosso delle scene d'azione. Rigide le anatomiche, poco vivi i cinetismi. Con vistosi errori nel particolare – come il ciuffo d'erba a pagina 50, prima avanzato rispetto alla mano di Rizzo e poi arretrato nella successiva inquadratura in controcampo. Certamente l'impostazione stilistica conta, ma non mi pare sostenuta da una tecnica adeguata sul piano della resa anatomica e volumetrica. Al di là delle scelte artistiche – volti segaligni, affilati, tagliati quasi dalla matita, espressionismi vari – si percepisce una qualità che arranca (per esempio nel lupo del sogno di Rizzo) specialmente se facciamo rife-

rimento ai precedenti di genere (Micheluzzi, Toppi, Pratt... per dire i più noti). Decisamente sacrificata per esempio a pag. 170 la scena della danza di Rizzo e Maria, parlando di composizione. Rigide, ma un poco più forti le scene della "fiesta" nel pueblo. Complimenti invece per la scena degli impiccati di pagina 181; al posto giusto, con la forza precisa e la sua muta violenza. Insomma, ammesso sia parsa a Coconino un'opera pubblicabile, mi pare ancora graficamente molto molto grezza, forse ferma a una sorta di schizzato preparatorio, con uno stile che personalmente condivido in linea generale, ma che bovbbe trovare e meritare più sostanza tecnica.



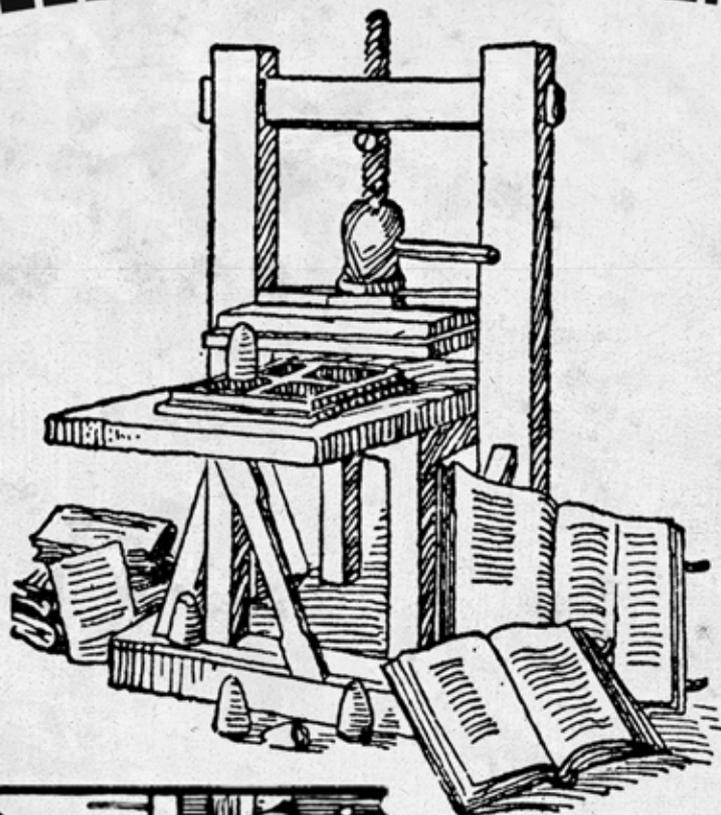


Nel periodo che vede susseguirsi le celebrazioni per il 750° anniversario della nascita di Dante Alighieri esce in libreria uno spiazzante quanto raffinato omaggio al Sommo Poeta. Si tratta de *La Divina Commedia - quasi mille anni dopo* (14,00 €; 128 p.; Magic Press Edizioni), opera del collettivo a nome Feudalesimo e Libertà, “movimento politico per il ripristino dei diritti feudali” che è diventato un vero e proprio culto su Facebook dove, al momento, annovera ben 298.000 fan. Il libro illustrato racconta, servendosi di un forbito eloquio (*neo*)volgare, il peregrinare di Durante nei gironi (neanche tanto) immaginari di un modo futuribile falciato dalla Grande Pestilenza, scatenatasi per punire i peccatori più incalliti. L’umile e un po’ tardo Durante scende negli Inferi, accompagnato da Magister Pierilio Àgnola da Augusta Taurinorum, vate di *SuperQuarzo* e magno dispensatore di conoscenza, che ha il compito di guidare il timido viandante. Gli mostra quindi gli orribili supplizi a cui vengono esposte le anime dei peccatori, rei, nei loro campi di (non)elezione, di avere misconosciuto con le loro azioni la dottrina di Feudalesimo e Libertà.

Queste anime penitenti hanno in comune l’appartenenza e l’aderenza a un immaginario collettivo in larga misura di matrice mass-mediatica, testimonianza probante di un’empia modernità e dei grotteschi fenomeni che ha generato. Gli strali satirici di FeL si abbattano sulla celebrità senza arte né parte nutrite dai talent show, sui cosiddetti scrittori di successo (Fabius Volo, Federigo Moccia), ma anche sui salotti tv fintobuonisti e patinati (*Quod tempus est* di Fabius Fatio) e su una delle manifestazioni più selvagge in voga nei nostri tempi: la corsa abbruttita al nuovo modello di I-Phone.

Prende le mosse in questo primo libro uno sfavillante rimescolamento semiotico che, giocando con gli stereotipi immaginifici del nostro tempo, li spoglia della loro aurea e li relega a una punizione esemplare. Un intelligente esercizio del contrappasso adattato alla post-modernità che anche il sommo Dante avrebbe, neanche troppo velatamente, apprezzato.

**BOICOTTA LA STAMPA
DELL'EMPIO GUTENBERG!**



**Sostieni
li monaci
amanuensi!**

Questo libello è stato interamente vergato *ex manu et*
rigorosamente su *charta pecudina*

Arabeschi di Nuvole

grovigli di visioni che s'intrecciano con la realtà

La riflessione tracciata con questa rubrica mi porta in questo numero a raccontare il mondo attraverso lo sguardo delle donne. Di quelle donne che, per ingenuità/sensibilità o per situazioni al di sopra del loro controllo, ci forniscono una rappresentazione del reale tale da farcene cogliere le incongruenze e, per questa via, introducendoci in una riflessione finalizzata a porre in evidenza più che le cose la loro potenzialità significativa: morale e sociale.

Il primo fumetto di cui vi parlerò e che tratta di una realtà complessa per nulla scontata è *Piena di niente* (Becco Giallo). Sceneggiato da Alessia Di Giovanni e illustrato da Darkam (Eugenia Monti), il fumetto in questione affronta il tema "scottante" dell'interruzione di gravidanza che in Italia è regolato giuridicamente dalla legge 194 del 1978.

Piena di niente ci parla di quattro donne Giulia, Monica, Elisa e Loveth, quattro storie di gravidanza indesiderata in cui il medium fumetto diventa un resoconto fattuale che, escludendo le mediazioni consolatorie, riesce a proiettarci fuori dal tempo storico di un diritto acquisito, dimostrandoci come nella realtà non vi sia liberazione della società se non c'è liberazione dell'individuo dalla servitù degli intellettuali cattolici e di quei moralisti legati al loro proto-genuino populismo.

Una donna nigeriana costretta a prostituirsi e che deve fare i conti non solo con i suoi sfruttatori o aguzzini ma anche con lo stupro di un cliente, la giovane madre di due bambini che vive in un contesto familiare in cui si fa fatica a vivere, una ragazzina spregiudicata come tante se ne trovano oggi, una donna bisognosa d'affetto, sola, ferita e abban-



donata dall'ennesima delusione amorosa. Quattro storie diverse, quattro donne legate da ciò che sperimentano: una sorta di radicale annientamento della volontà, una vita disillusa, inermi, con un generale senso d'impotenza e quell'astratto «furore» verso un genere umano perduto dietro la maschera dell'obiezione di coscienza.

Una realtà esterna che si pone in netto contrasto con la loro condizione, eccessiva nel giudicare e che si pone contro tutte quelle lotte, quelle conquiste sociali che hanno portato alla conquista di diritti umani fondamentali. Tanto più quando riguardano l'essere umano donna.

Tutto ciò inevitabilmente porta all'isolamento, all'emarginazione da una realtà che di fatto è rimasta primitiva, e a percorrere vie artificiali che inevitabilmente ingigantiscono gli effetti colpendo la donna stessa. Non stupisce, forse non fa scandalo se queste storie che ci vengono consegnate sono storie vere. No, non stupisce perché se guardiamo i numeri, in Italia oltre l'80% dei gineco-

Loveth

Italia, è obiettore di coscienza. Se si pensa che in tutti gli stati membri la pillola dei 5 giorni dopo è acquistabile in farmacia senza prescrizione medica, mentre in Italia oltre alla ricetta serve anche un test di gravidanza.

In merito al fumetto, le tinte decisamente forti, ma anche una grande quantità di sfumature fanno sì che emerga il substrato emotivo delle protagoniste, le immagini non assumono ai nostri occhi sembianze troppo realistiche permettendo così una maggiore identificazione con le loro esperienze, con il loro modo di abitare il proprio corpo: come se esso non gli appartenesse del tutto, restituendoci l'ultima immagine che queste donne hanno di sé.



Elisa



Monica



Altro tema scottante è quello affrontato dal fumetto *Eluana 6233 giorni* (001 Edizioni) che affronta, appunto, il tema del diritto alla morte, come nel caso di Eluana, tenuta in vita, in stato vegetativo, dalle macchine.

Il fumetto di Claudio Falco, Marco Ferrandino e Martina Sorrentino, quest'ultima ai disegni, oltre a descrivere la battaglia giudiziaria di Beppino Englaro, padre di Eluana – il fumetto è arricchito da una conversazione con lo stesso Beppino –, esplora il mondo dei sentimenti, la personalità di Eluana e il suo attaccamento alla famiglia e alla vita.

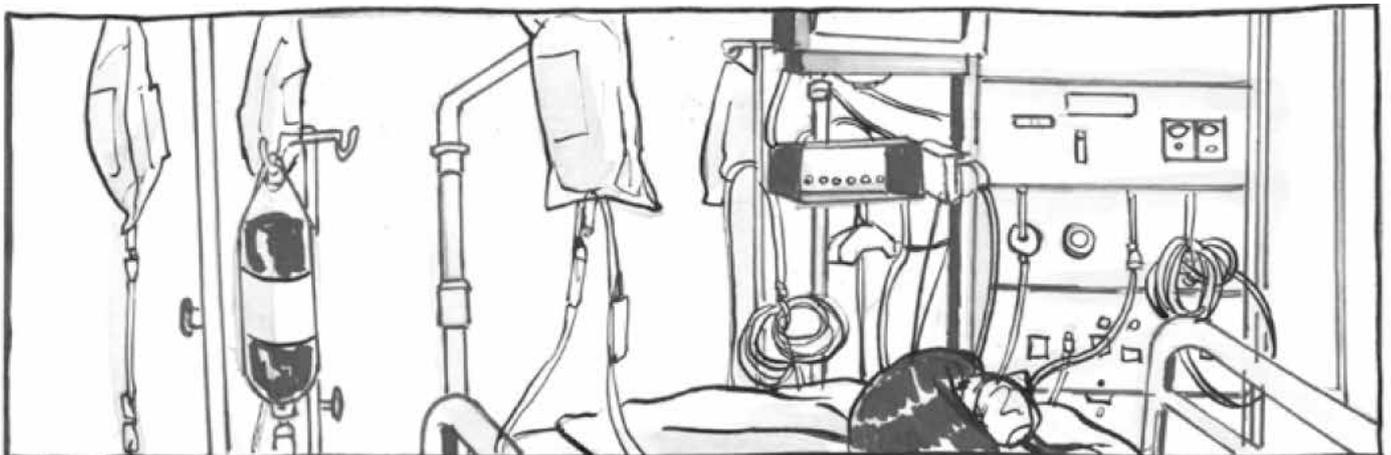
Il caso di Eluana è stato importante nel momento in cui ci ha dimostrato come in determinati casi bisogna saper guardare all'individuo (sia che si tratti di uno stato vegetativo come quello di Eluana o di una malattia terminale) con una nuova, e prima impensabile, consapevolezza: la morte come espressione del diritto alla vita.

Questa vicenda personale, infatti, presenta similitudini con un'altra opera, questa volta cinematografica, che coglie questo aspetto della libertà di decidere della propria vita e del proprio corpo quando le condizioni sono tali per cui non esiste altra soluzione. Faccio riferimento all'opera prima di Valeria Golino *Miele* (ispirato al romanzo *A nome tuo* del triestino Mauro Covacich) che affronta il tema dei suicidi assistiti.

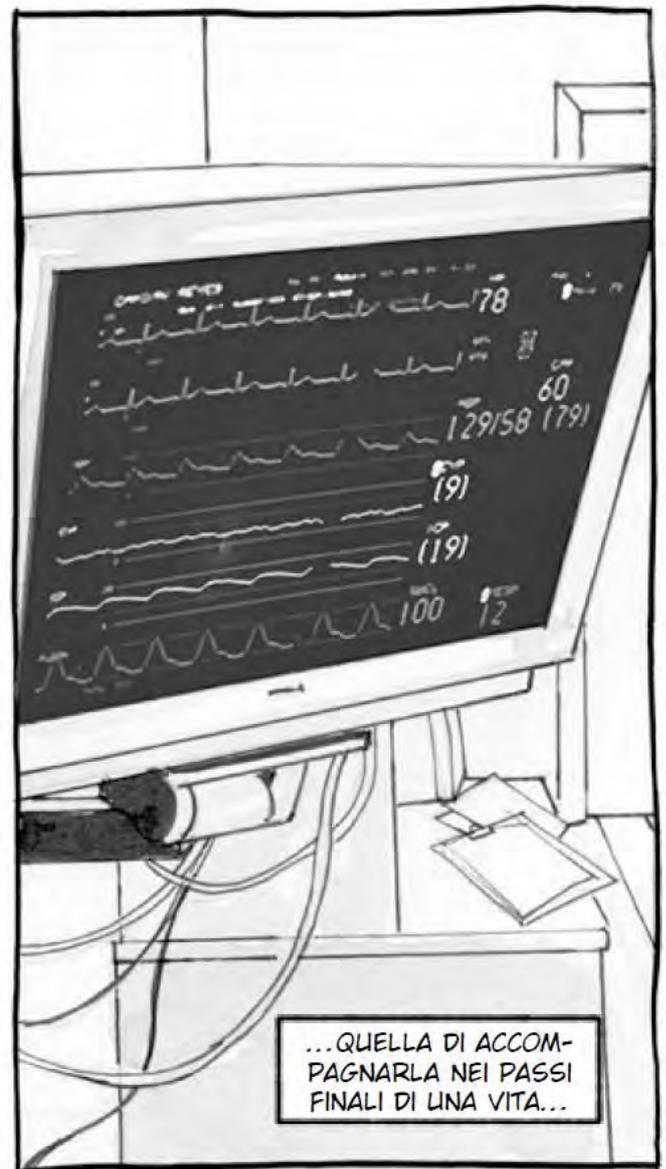
Vi invito quindi sia a leggere il fumetto

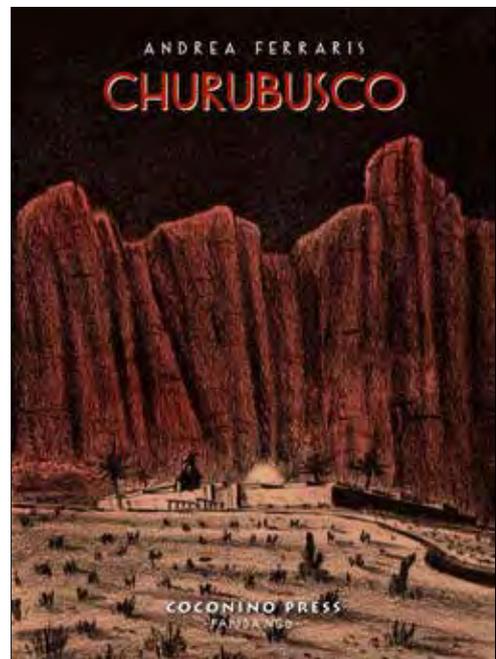
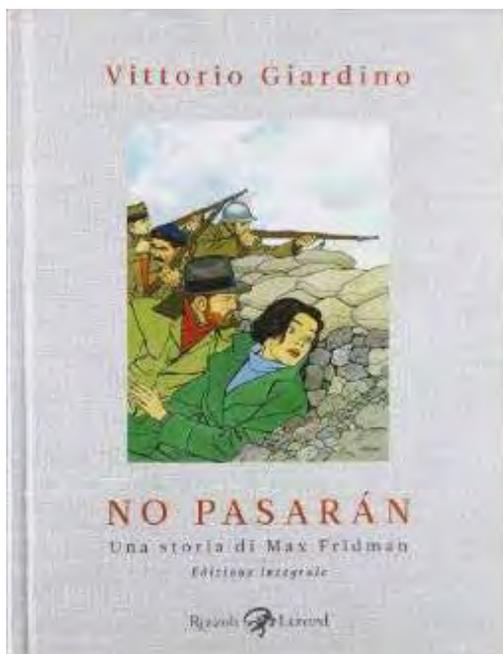


pubblicato dalla 001 edizioni sia a vedere il film di Valeria Golino. La riflessione verte sul dolore, su quel dolore che colpisce i genitori quando una figlia, a seguito di un incidente automobilistico, entra in stato vegetativo ed è tenuta in vita solo da macchine create dall'uomo; o su quel dolore che ti coglie quando tutto dentro di te si disorganizza.



za, si squarcia lentamente, e tu diventi impotente e in balia di te stesso; quando, solo con te stesso, ti ritrovi a guardare l'oscurità desiderandola e rifiutandola al tempo stesso. Ecco che di fronte a ciò che viene lento e inesorabile, di fronte a tanto dolore ci si pone il dilemma della scelta: è giusto o no avere la libertà di decidere di lasciare i propri cari ed essere accompagnati in questa scelta? Il tema degli obiettori di coscienza è purtroppo fortemente presente anche nella somministrazione della terapia del dolore, soprattutto quando si tratta di prescrivere farmaci come la morfina.





Il garage del sergente Pepe

a cura di
Marco Annicchiarico



©Leszek Paradowski

FUORI DI TESTO

**“Il prodotto interno lordo ed i manganelli gratis
le paure importate, gli occidenti armati
la distrazione globale, qui sembra sempre tutto normale”**

*da Storia dell'uomo che volò nello spazio dal suo appartamento
di unòrsominòre*

Il Garage del Sergente Pepe è un omaggio a due tra i dischi più importanti nella storia della musica: Joe's Garage, lavoro in tre atti di Frank Zappa, e Sgt Peppers Lonely Hearts Club Band, famoso concept album dei Beatles. Anche se per qualcuno potrà sembrare insolito, l'abbinamento tra questi due artisti non è del tutto casuale; infatti, in diverse occasioni, gli stessi Beatles hanno dichiarato che durante la realizzazione del Sergente Pepe si sono ispirati al primo lavoro di Frank Zappa, il concept album Freak Out!. Questa rubrica quindi vuole diventare una sorta di garage nel quale trovare recensioni, racconti di avvenimenti del passato (Suonava l'anno) e consigli musicali (In&Out) su quella musica che, spesso, circola solo tra gli addetti ai lavori.

Marco Annicchiarico



©Daniela Deriu

Generalmente di Debora Pascale

Quasi tutti, in genere, conoscono a grandi linee gli avvenimenti storici del Novecento. Tutto ciò che è stato il secolo breve ha prodotto un boato e oggi è esplosa, o sta per esplodere, una bomba. È così che dalla fuliggine germogliano stereotipi che si consolidano, tecnologie che avanzano di pari passo a una crescente alienazione, il tutto patinato e confezionato per l'avvento di una nuova situazione sociale in cui l'individuo viene plasmato e agglomerato nella "massa", tra gerarchie di più o meno fortunati, e da essa viene influenzato in modo più o meno esplicito.

I mezzi di comunicazione nati nel Novecento, il nascente cinema, la nascente televisione, rivestirono un ruolo fondamentale nel fare presa sul pensiero collettivo: il loro minimo comune denominatore è l'essere forme di intrattenimento, in taluni aspetti di informazione, di diffusione di cultura. Non da ultima è da annoverare tra questi la nascente industria musicale. Una delle analisi più dettagliate e critiche sui cambiamenti della

musica nel Novecento viene fatta nel 1941 da Theodor Adorno. Musicologo, sociologo e filosofo tra i fondamentali dell'ormai secolo scorso, mette la musica e la società a lui contemporanea sotto il vetrino di un microscopio, discernendo nel *mare magnum* di influenze quelle secondo lui essenziali per capire cosa sia quello che ascoltiamo e che funzione abbia.

"Cos'è la "buona musica"? È forse quella che viene distribuita ed accolta come "buona" secondo gli standard correnti [...] Non possiamo accettarla come "buona" solo sulla base dei grandi compositori o esecutori, cioè, per una convenzione sociale.

Tratto dal suo saggio *Sulla Popular music*, Adorno analizza la musica che non è esclusa da quel processo che chiama "standardizzazione", comunemente detta "popular music".

L'idea di Adorno si sviluppa dall'elaborazione del nuovo concetto di società di massa, o "capitalistica": in essa, il materiale musicale distribuito su larga scala

ha come scopo il generare profitti e nel contempo assume il compito di illudere che «il meglio sia alla portata dell'uomo comune»; nel'41 come oggi, questo materiale raramente spinge a cercare oltre, e soprattutto nella maggior parte dei casi, rende i fruitori lungi dal criticare le realtà sociali. Nello stesso saggio, Adorno elabora una teoria che chiama "dell'ascoltatore": l'ascolto di massa si fonda sul riconoscimento, che è reso possibile dalla ripetizione dei brani, che in gergo viene chiamata *plugging*; all'epoca di Adorno questo fenomeno veniva attuato dalle radio, come negli anni a venire dagli emittenti televisivi musicali, come oggi da *youtube*, quello che è drasticamente cambiato in quanto forma, è di poco cambiato in contenuto. Il *plugging* presuppone che ci siano agenzie con un grado di autorità tale da poter ripetere una determinata serie di brani piuttosto che altri, di promuovere determinati artisti piuttosto che altri; probabilmente quindi quello che viene più trasmesso non è necessariamente «il meglio che c'è», visto che il meglio viene stabilito con dei termini di paragone che se non ricerchiamo oltre quello che imbastiscono per noi, non possiamo avere. Il *plugging* per Adorno è appunto il fenomeno che porta al riconoscimento, di un brano o di un artista, che vengono automaticamente oggettivati, e «resi accettabili». Spesso ciò che non rispetta quei determinati canoni viene cestinato, o quantomeno non ritenuto degno d'essere ascoltato. Immancabilmente, gli standard che si sono consolidati condizionano implicitamente il nostro modo di pensare, anche su quel poco di libertà che possiamo avere in un mondo di scadenze, regole, cioè quella di sfruttare tutti i mezzi a disposizione per conoscere cose nuove, anche col pericolo che non ci piacciono. C'è da dire che Adorno fosse contrario all'avvento della pop music in toto; il suo saggio, non di meno, venne criticato per "incomprensione accademica".



©Pedro Palencia

ca". La popular music, come ogni cosa, tuttavia, non può avere solo connotati negativi; anche in essa vi sono stati rappresentanti degni di nota.

Tuttavia, Adorno ha delineato anche un altro aspetto della questione: la musica popular (o almeno, la maggior parte) ha presa sulle masse perché non richiede (particolare) attenzione e consente la distrazione. Il concetto di "distrazione" si ritrova anche nel pensiero di Noel Chomsky, – linguista, filosofo, teorico della comunicazione e anarchico statunitense, che elaborò la lista delle 10 strategie della manipolazione attraverso i mass media, detta "la teoria della distrazione", dei quali in particolare:

- 5 Rivolgersi al pubblico come ai bambini.
- 6 Usare l'aspetto emotivo molto più della riflessione.
- 7 Mantenere il pubblico nell'ignoranza e nella mediocrità.
- 8 Stimolare il pubblico ad essere compiacente con la mediocrità.

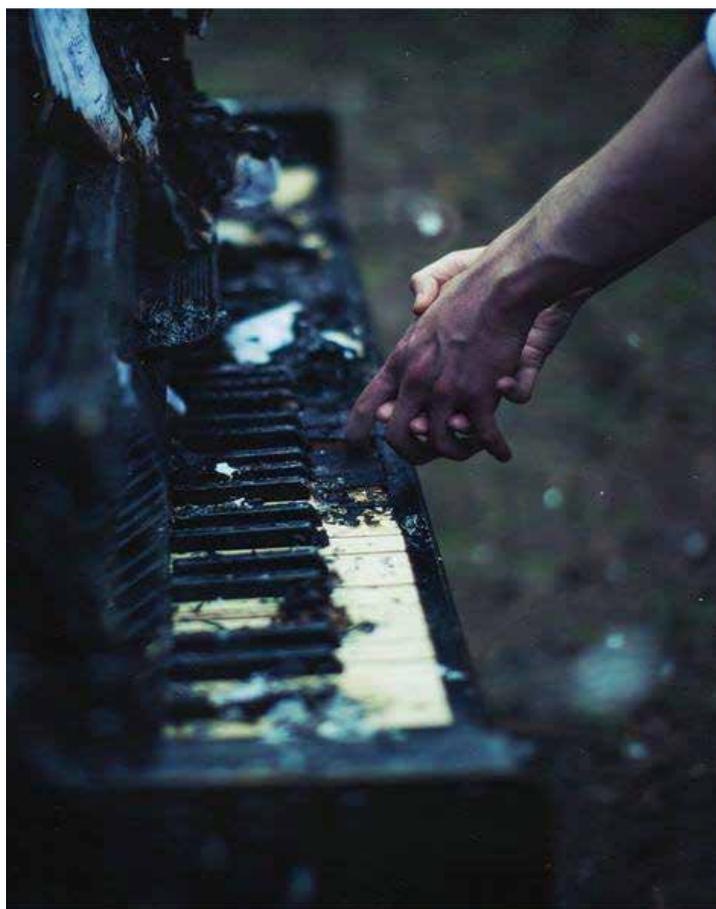
sono fattori riscontrabili in buona parte della produzione musicale di massa. Testi e motivi ripetitivi come filastrocche; i fiumi di lacrime versati ai "talent" shows; un panorama in cui la volgarità

spacciata per moda spesso trionfa sulle tangibili capacità. Abituare il pubblico a tutto questo e venderglielo a caro prezzo, cercando di precludergli una ricerca personale, è ciò che rientra nei parametri della mercificazione musicale. Ciò che agli albori teorizzava Adorno, applicato ed estremizzato nella realtà, acquisisce potere mediatico e promuove la tanto auspicata mediocrità. In *Waking life*, film d'animazione in rotoscope del 2001, il regista Richard Linklater fa dire ad un personaggio che «Il regno del vero spirito, del vero artista, del santo, del filosofo, sono in pochi a raggiungerlo». Tutto ciò per dire che non è così facile come tendono a farci credere. Nelle arti ci vuole costanza e sforzo come in ogni altro mestiere, se si vuol farlo nel migliore dei modi. Promuovere finti talenti è uno schiaffo a chi dedica gran parte della propria vita alla musica, o alla pittura, piuttosto che alla fotografia o al cinema, cercando di rendere complementari il bello e il contenuto, trattando argomenti di cui non sia scontato parlare in modo che risulti lineare anche nella forma.

La vera bellezza di una canzone non la fa un genere specifico, come non è tutta da buttare la popular music. Per ognuno dei generi esistenti ci sono due macrocategorie, la musica ben fatta e quella che non lo è ma che spesso viene promulgata come tale. Allargare i propri orizzonti anche nella ricerca musicale non è affatto inutile, perché ci rende più critici verso la realtà che ci circonda; e forse non ci aiuterebbe a capire tutto, ma quantomeno a cercare di percepirlo e poterlo immaginare, senza precluderci alcuna possibilità di conoscere realtà, situazioni o stati emotivi diversi o uguali ai nostri.

Il punto è che non dovremmo guardare in modo passivo, ma osservare in modo attivo, soprattutto quando altri ci impongono implicitamente “il meglio che c'è” in base ai profitti che ne traggono,

occultandoci il resto non facendocelo ascoltare, o vedere. Abbiamo moltissimi mezzi a disposizione per accrescere le nostre conoscenze: il sapere non è solo quello accademico, spesso standardizzato anch'esso, ma anche quello che possiamo trovare se ci avvaliamo di questi mezzi in modo proficuo, procedendo nella ricerca sempre con un margine di dubbio, padre della conoscenza per Platone, verso gli imput che riceviamo. Solo allora potremo essere più consapevoli, fuggire dallo stampino e formare la nostra identità per come siamo; e solo allora, dopo aver scavato a fondo, saremmo comunque una molecola nel mare, ma senza liquefarci con il suo “meglio che c'è”, ma finalmente col “meglio che c'è per noi”.



©Issaf Turki



Cesare Basile

Tu prenditi l'amore che vuoi e non chiederlo più
(Urtovox)

Uno degli ultimi artigiani della canzone, sospeso tra l'italiano e il dialetto, con echi di De André.



Dimartino

Una paese ci vuole
(Picicca Dischi)

Torna una delle scritture più interessanti degli ultimi anni con un disco da non perdere.



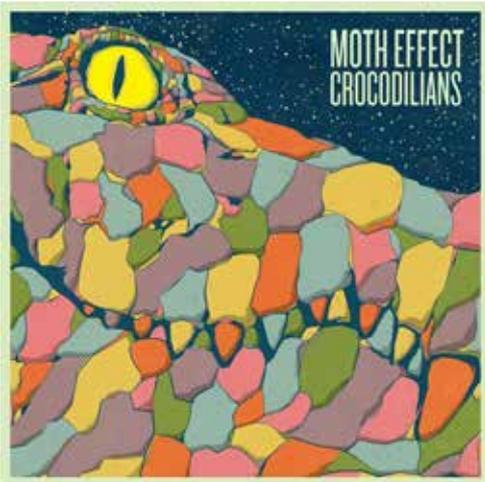
Andrea Chimenti

Yuri
(Santeria / Soffici Dischi)

Dopo il libro (omonimo) dello scorso anno, arriva il disco, intenso, poetico, scuro.

In & Out

Consigli per l'ascolto



Moth Effect
Crocodilians

(Sunstone Records)

La psichedelia ritorna protagonista in un album imperdibile.



Steven Wilson

Hand. Cannot. Erase.
(Kscope)

L'album solista più maturo del leader dei Porcupine Tree.



Gov't Mule & John Scofield

Sco-Mule
(Evil Teen)

Un doppio live registrato nel 1999, in cui l'anima jazz di Scofield abbraccia il rock dei Gov't Mule.

“Il testo non è tutto, a cura di **Fernando Coratelli** il teatro custodisce un altro linguaggio”

(Antonin Artaud)

E non si fenda l'aria

©David Plumb

Spesso sedersi in una platea di un teatro italiano significa ancora scontrarsi con un teatro di parola accorato e sacrale, e una recitazione ricercata nella maniera e nell'impostazione tanto da farmi ripensare tutte le volte al discorso che Amleto rivolge agli attori arrivati a corte per mettere in scena *L'assassinio di Gonzago*.

In quella occasione il principe di Danimarca ricorda alla compagnia di recitare (oggi tradurrei, meglio, interpretare) nei limiti della naturalezza (oggi direi, meglio, in aderenza al vero). E li ammonisce di non “falciare” l'aria con la mano – cosa che mi è capitata non tanto tempo fa mentre guardavo *I vicini* del tanto acclamato Fausto Paravidino, gesti enfatici, sconnessi dalla parola.

Eppure l'insopportabile birignao, insieme a un movimento di maniera sembrano persistere nascosti nelle maglie di un'eccessiva aura delle parole e dei gesti rarefatti.

Ma è sulla parola, secondo me, che bisogna tornare a discutere nell'universo

teatrale e non solo, perché poi spesso il linguaggio narrativo e quello cinematografico sono affini, vasi comunicanti che si scambiano personaggi e interpreti. Talvolta una estrema ricerca della parola del testo, l'ossessione che la parola travolga lo spettatore, o anche il solo lettore, fa perdere di vista il “sottotesto”, cioè quel che il personaggio pensa e prova mentre recita una battuta, lo scolamento è spesso evidente fra una recitazione a balzi che insegue il testo invece che permeare realisticamente un personaggio e vedere la parola soggetta all'interpretazione attoriale e alla scelta della regia.

Una vecchia e antica querelle, certo, che nasce già con Antonin Artaud e prosegue con Carmelo Bene. Ma se volessi aggiungere un elemento ulteriore a quella discussione, che finisce con lo spargliare quelle stesse posizioni, potrei provare a trasportare la regola dello “show, don't tell” della scrittura creativa di scuola americana alla stessa interpretazione. Lo stato d'animo, i sentimenti, il

pensiero del personaggio si introiettano e senza parole che li esprimano noi li leggiamo nei gesti, nel timbro di voce, nell'incedere, nello stare in scena dell'attore. Potrebbe anche recitare in islandese (o se si preferisce in russo con sottotitoli in polacco) eppure noi riusciremmo a cogliere l'essenza e il profilo psicologico del personaggio e addirittura potremmo intuire la trama della vicenda.

È per questo motivo che spesso mi capita di leggere (o ascoltare) dialoghi italiani assai improbabili, rarefatti e con una lingua lontana dalla realtà, dall'aderenza al vero al quale una certa ricerca intellettuale e autoriale si discosta con gran fracasso in nome di lirismo, egocentrismo ombelicale e presunta ricerca linguistica o stilistica. Così un aspetto eccessivamente narrativo – e si veda la tanto decantata ultima opera di Ronconi, *Lehman Trilogy* – porta via l'interpretazione non solo dell'attore,

che diventa una pantomima, ma anche e soprattutto dello spettatore cui non viene più lasciato margine di riflessione e di empatia, perché narcotizzato con la fabula.

La sacralità della parola non esiste, non è il lavoro sulla parola a dovere sovranizzare un testo teatrale, non è il suo elemento narrativo bensì ciò che quella parola immagina o sottende. Ritengo che un passo indietro dell'autore e a maggior ragione dell'autore/regista/interprete aiuterebbe o potrebbe dare un impulso a un teatro italiano sempre più asfittico e ripetitivo.

Ci sarebbe da affrontare anche il tema della lingua del singolo personaggio o della voce e dell'intonazione che spesso sono irreali, ma su questo ci sarebbe altro su cui discutere e idee sulle quali lavorare, non ci sarebbe spazio ora in queste battute. Sarà prossimo argomento di riflessione.



©Iwang

Giuseppe Culicchia A spasso con Anselmo

(Gallucci)



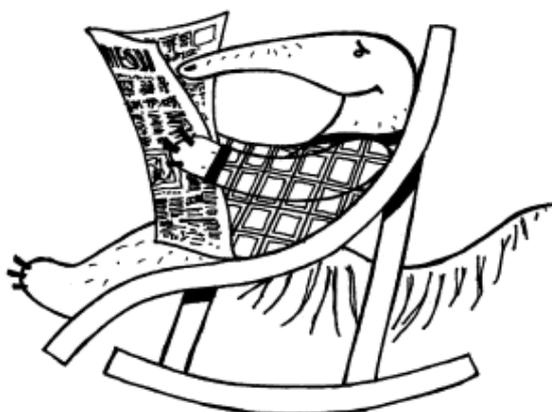
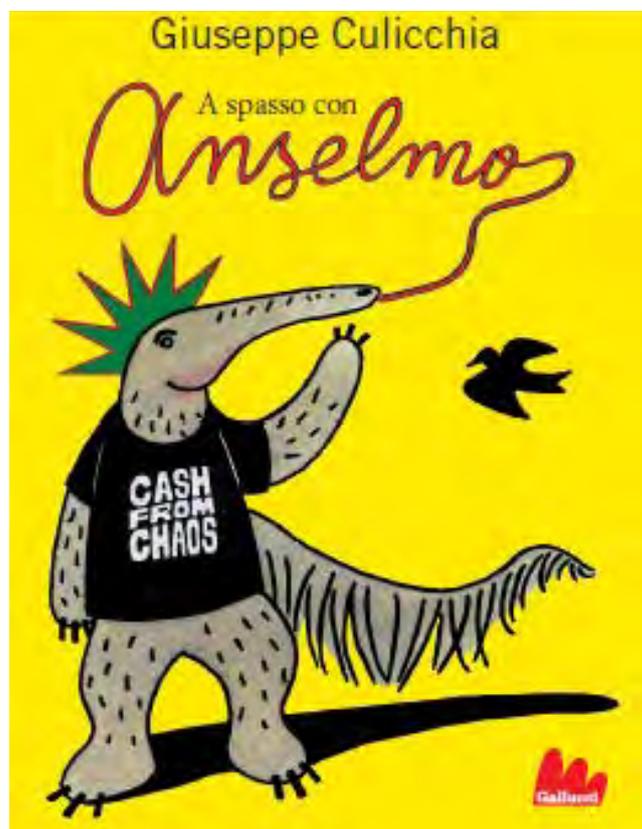
di **Erika Nicchiosini**

Anselmo è un giovane formichiere di 12 anni, giunto a Torino dal Brasile ormai dieci anni orsono per seguire la sua squadra del cuore durante i Mondiali di calcio. Ha una laurea in filosofia, parla quattro lingue, usa il computer e, soprattutto, possiede una caratteristica speciale: guarda il mondo con sguardo candido e privo di pregiudizi. Anselmo condivide un mini appartamento con lo scrittore Giuseppe Culicchia, è goloso, timido, simpatico e non esce molto di casa perché si vergogna di non portare i pantaloni fino a che un giorno, vinta la paura, decide finalmente di andare a scoprire il mondo. Sarà compito dell'amico scrittore fargli capire come ciò che lo circonda possa essere talvolta semplice, talvolta complicato: Culicchia spiegherà ad Anselmo le contraddizioni della società degli uomini e lo spingerà a intraprendere il viaggio che lo porterà a scoprire sé stesso.

Riedizione di *A spasso con Anselmo*, la divertente rubrica de "La Stampa" in cui Culicchia raccontava la convivenza con un formichiere che adora la marmellata

di formiche e passeggiare per le strade di Torino, il volumetto edito da Gallucci (192 pagine, collana UAO) si offre come spunto di interessante lettura per adulti e bambini. Scorrevole e allegro, *A spasso con Anselmo* tocca e affronta temi differenti: dal rispetto delle diversità alla tolleranza, dall'amore per gli animali al rispetto dell'ambiente, dalle problematiche dell'adolescenza al rapporto con la famiglia, dalle problematiche dell'adozione alla ricerca della propria identità e del proprio "essere nel mondo". L'autore pare mettere a confronto due modi differenti di guardare la realtà: Anselmo è buono, altruista, generoso, emozionato e ingenuo, guarda il mondo con continuo stupore e reagisce agli stimoli esterni con estrema naturalezza. Il suo compagno di appartamento è invece maturo e responsabile, conosce le possibili conseguenze delle proprie azioni e media continuamente tra sé e le regole implicite che impone il vivere in società per poter vivere con serenità. Anselmo e Culicchia si guardano allo specchio, come due lati della stessa medaglia: da un lato la

libertà dell'ingenuità e dall'altra la conoscenza delle regole del mondo che, talvolta, genera indolenza. Attraverso la metafora della convivenza con Anselmo, Culicchia mette a nudo le debolezze e le assurdità del vivere moderno e recupera i piccoli piaceri dell'amicizia, della comunità e della fratellanza. Per questo diventa ancora più significativo il decalogo del buon formichiere posto a chiusa del libro. Dieci regole che nella loro semplicità racchiudono tutto ciò che serve per crescere e trovare il proprio posto nel mondo.



Istantanee

a cura di

Cristina De Lauretis

BRASSAÏ

Pour l'amour de Paris

dal 20 marzo al 28 giugno 2015

Palazzo Morando – Via Sant'Andrea, 6 – Milano



©Brassaï

Viste dall'entrata, le fotografie sembrano formiche nere in fila indiana: si susseguono una dopo l'altra, sala dopo sala, sopra pareti bianche e ampie, dentro cornici di legno chiarissimo. Prima di guardarle una per una le inseguo con lo sguardo, forse perché il bianco e nero delle foto colpisce dritto come un pugno. Sospese: solo così posso definirle. Sospese in tutto quello spazio. Eccolo Brassai. Sta davanti a me. Racconta della neve ai giardini del Lussemburgo, di fari, lampioni, solitudini, di corpi appena illuminati, di bocche che si baciano, di locali notturni, bordelli, prostitute. Protagonista assoluta è proprio la notte: con la nebbia che si mangia tutto e le luci che fanno fatica ad attraversarla, le insegne luminose che sembrano quasi sbiadite e pallide, i rigagnoli che diventano serpenti dalle squame lucenti. Immersa nel liquido amniotico della nebbia, Parigi appare altera e malinconica, a tratti quasi dolente. La nebbia e la neve attutiscono ogni suono. Sembra di essere lì, per

quelle strade, mentre un faro illumina per un attimo due corpi abbracciati in un vicolo. Viene da chiedersi a chi appartengano quei profili, quelle labbra, quelle mani. Ed è così anche nella sala a seguire, dove si trovano le fotografie scattate nei locali notturni e nei bordelli. Anche qui ci sono bocche che si cercano, ma ora la nebbia lascia il posto alla confusione, alle sigarette accese, alle risate, al sudore, a bicchieri quasi vuoti, a uomini che si rivestono velocemente. In ogni scatto percepisco qualcosa di amaro: nella sedia ribaltata sotto la neve, nelle cancellate imponenti, nell'uomo che legge, da solo, nella prostituta che fissa l'obiettivo, nelle lunghe ombre degli alberi. La fotografia che più mi colpisce appare alla fine della mostra. Ritrae due giovani, al luna park, su un seggiolino volante. È estate, c'è sole. Lei è seduta. Lui si alza e la bacia. Così, semplicemente; quel bacio, all'apparenza così banale, mi entra dentro e non mi lascia più. Quel bacio ha una potenza devastante, e me ne starei qui, così, a

rubare quell'attimo ancora e ancora. Forse l'estate a margine della fotografia mi ricorda questa prima domenica calda, qui a Milano. Forse è per questo motivo che su 260 fotografie mi porto via questa più di altre. Più del lampo che cade su Parigi; o dei binari del treno che brillano nella notte. Mi porto via questo bacio. Mentre esco mi appunto una frase di Gyula Halász, meglio cono-

sciuto con lo pseudonimo di Brassai: «a Parigi ero alla ricerca della poesia della nebbia che trasforma le cose, della poesia della notte che trasforma la città, della poesia del tempo che trasforma gli esseri». Un bacio, una frase, e tutto intorno Parigi. Voltandomi per un'ultima volta penso che non è solo Parigi, davanti a me ho la vita di un uomo. E sono felice di essere stata qui, oggi.



©Brassai

La fotografia non è un telefono

a cura di
Silvio Valpreda

La fotografia è solo una traccia di pigmenti su un foglio di carta, ciò nonostante osservarla provoca delle emozioni.

I sentimenti di uno spettatore possono essere concordanti o discordanti con quelli di chi lo ha preceduto nella visione, ma esistono e sono, per ciascun soggetto, interamente veri. Non accade altrettanto per alcuni dati materiali.

La fotografia è decontestualizzata. Non si ha la possibilità di localizzarla con certezza nello spazio e nel tempo, persino il riconoscimento esatto del soggetto non è sempre ovvio, ma la fotografia assume la dignità di rappresentare l'infotografabile: le sensazioni e i sentimenti che hanno influenzato l'occhio del fotografo e poi dello spettatore, anche se non sono stati in grado di impressionare fisicamente la pellicola.

Nelle vecchie cartoline la foto era accompagnata da una breve descrizione nella quale erano riportate le cose apparentemente più ovvie, come ad esempio: *veduta aerea della città di... con il duomo ed il palazzo ducale.*

Quelle note erano in realtà necessarie per comunicare i dati concreti che ingenuamente potremmo pensare più semplici da trasmettere con un procedimento basato sulla luce e su delle reazioni fisico chimiche rispetto ai sentimenti, ma che in realtà se non li leggessimo non potremmo conoscere e rischieremo di credere quella città un'altra, il Duomo una chiesa qualsiasi e il palazzo non sede ducale, ma, forse, vescovile.

Invece, non sarebbe per nulla necessaria una didascalia tipo: *paura della morte e tristezza per l'abbandono.*

Queste sono emozioni che hanno attraversato la testa e il cuore del fotografo davanti al soggetto, lo hanno condizionato al momento dell'inquadratura e dello scatto e poi, mediate dalla nostra sensibilità diversa da quella dell'autore, germogliano nella nostra percezione.

L'immagine fotografica è povera di dati oggettivi, è sufficiente prendere una qualsiasi immagine, anche di quelle considerate di pura cronaca e provare, per esercizio, ad elencare le informazioni riguardo ai dati reali che possiamo conoscere con esattezza, o anche solo scoprire per deduzione, osservandola.

Domandiamoci semplicemente dove e quando sia stata scattata. Se non riconosciamo direttamente un monumento o uno scorcio distintivo, l'unico indizio per conoscere il luogo può essere un'eventuale scritta, la targa di un'auto, una specie vegetale, ma in mancanza di una didascalia non potremmo mai essere sicuri che non si tratti del veicolo di un viaggiatore giunto da lontano parcheggiato in un giardino di specie esotiche.

Pur non sapendo nulla di oggettivo riguardo alle informazioni contenute in una fotografia, la stessa ci può dare molto. I grandi giornali illustrati che si sono sviluppati nel ventesimo secolo hanno trovato la soluzione di lasciare alla parola scritta, sotto forma di rac-

conto giornalistico, la comunicazione dei fatti ed alle foto la comunicazione degli aspetti emotivi legati a quegli stessi fatti.

Il numero di bombe scagliate sulla popolazione vietnamita dall'esercito sta

tunitense è stato riportato in molti testi, ma è un numero che difficilmente avremmo potuto comprendere nella sua drammaticità senza le foto dei civili colpiti scattate da Nick Ut, premio Pulitzer nel 1972.

La foto scelta per questa puntata è del fotografo torinese **Claudio Cravero**, secondo classificato nel concorso LabirintiFOTOgrafia con il suo progetto HISTORY OF VIOLENCE.

Questa immagine è tratta dalla serie Fantasmi.



GRAZIE

