FUORASSE

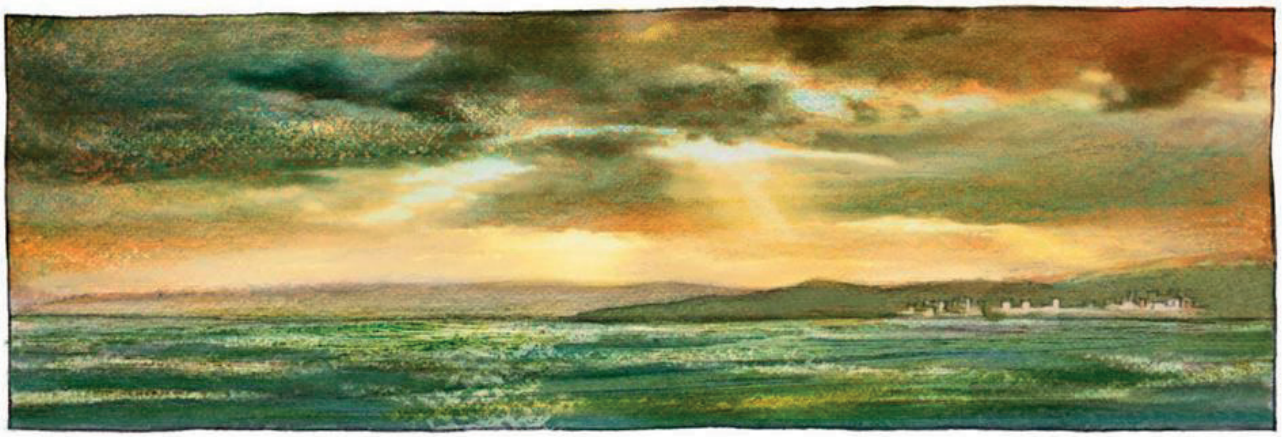
Officina della Cultura

Numero 16
[Marzo 2016]

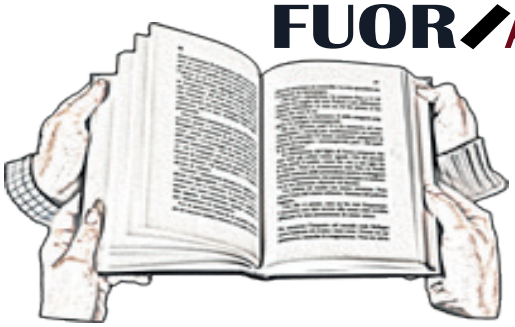
FUORIASSE

Cooperativa Letteraria

CiSle
Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee



@Luca Russo



Una coscienza nuova

Oggi sentiamo spesso dire frasi come “nello stato di crisi, le cose ci sfuggono di mano” o “nello stato di crisi, non sappiamo quali decisioni prendere”. Questi messaggi sono fortemente destabilizzanti anche per una società come la nostra, con tradizioni solide e una impronta culturale determinante. Sopraffatti dalla sfiducia nel progresso, ci lasciamo condizionare dal linguaggio quotidiano, all’interno del quale la parola “crisi” assume connotazioni fortemente negative.

Il filosofo Ippocrate identificava con questo termine la marea crescente dei quattro umori dell’organismo: flemma, sangue, bile e atrabile, indicando con la parola “crisi” il momento della *Krisis*, cioè propriamente del flusso. Nel linguaggio dei medici antichi rappresentava quel momento di passaggio che portava verso la guarigione o verso la morte. Perciò, la parola crisi, che a livello etimologico deriva dal greco *krinein* (decidere, determinare), coincide, come lo stesso Bauman sostiene, con il momento migliore per prendere le decisioni giuste, è il momento in cui si decide di dare una svolta agli eventi.

Eppure, quando oggi parliamo di crisi, in fondo sosteniamo che non c’è modo di fare una scelta valida, e anche di fronte alla possibilità di valutare una scelta, avvertiamo forti perplessità nei riguardi delle istituzioni. Il fatto è che la stessa idea di progresso ci appare, oggi, solo in negativo, colma di lacune e di crepe. Nel 1967 Daniel Bell scriveva: «oggigiorno ogni società è votata alla crescita economica, all’elevamento del tenore di vita della sua gente e alla pianificazione, direzione e controllo del cambiamento»[1]. Credo si sia persa in parte quella fiducia che ci precipitava verso il futuro attratti dal desiderio e dalla speranza di una vita sana e prosperosa. Soprattutto, abbiamo perso l’esercizio della memoria, che ci consente di attingere dal passato per mettere in discussione il nostro presente, col fine di migliorare lo stesso futuro. Vengono probabilmente a mancarci ideali concreti, ideali che gli uomini siano in grado di comprendere, perché capaci di includere i loro effettivi bisogni. Così, il futuro risulta oggi più che mai incerto non tanto perché la crisi che stiamo vivendo ci mette in una protratta condizione di indecisione, ma perché ci fa sperimentare quasi un’impossibilità del decidere.

Già un giovanissimo Piero Gobetti, nel 1919, aveva intravisto il disagio dell’uomo proprio in questa perdita di ideali; criticava infatti quei partiti che non aiutavano il progresso, e nei suoi scritti incitava a un costante ripensamento delle idee: «Il rimedio verrà da un sano ripensamento delle idee, da un processo ansioso e accurato di chiarificazione di principi, da una perfetta coscienza delle relazioni che vi sono tra

1 I.F. CLARKE, *The pattern of Expectation* 1644-2001, London, Jonathan Cape, 1979, p. 314. Cfr. Z.BAUMAN, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2011, ed. XI, p. 149.

le necessità della vita e i principi ideali che le trascendono»[2]. Ciò che Gobetti condannava fortemente era la pura accettazione delle formule, che sono un'astrazione, un simbolo, e quindi un punto di arrivo. Così, prima di pervenire alle formule, ciò che è importante, per ogni individuo, è la ricreazione del processo.

Zygmut Bauman, in *Vita Liquida*, annuncia come il susseguirsi rapido di situazioni modifichi il modo di agire dell'uomo prima che questi riesca a consolidare le proprie abitudini; ma non è improbabile che oggi l'uomo, suo malgrado, abbia imparato ad adattarsi ai continui e frenetici cambiamenti che la società gli impone. In una società così impostata risulta però molto difficile auspicare un sano processo di elaborazione delle idee. Da qui, è facile immaginare come sia la stessa società a favorire l'insediamento di quelle formule conclusive di cui parlava Gobetti e di un linguaggio permeato da slogan.

Secondo Konrad Lorenz, considerato il padre dell'etologia, è proprio *l'accumularsi della tradizione* alla base di ogni sviluppo culturale. Ai nostri giorni invece tutto ciò che è tramandato ci appare noioso mentre tutto ciò che è nuovo ci sembra attraente: assistiamo a un processo di «neofilia fisiologica», come lo definisce lo stesso Lorenz, che è senz'altro una delle cause del forte disorientamento del pensiero contemporaneo.

Il processo di cambiamento che stiamo vivendo è determinato anche da un utilizzo, per certi aspetti fuori misura, dei nuovi mezzi tecnologici. I media, per esempio, avvalendosi delle nuove tecnologie digitali, potrebbero ricreare le basi di un dialogo, ma la condivisione delle idee non conduce a visioni di sintesi elaborate da parte di una coscienza collettiva: il dialogo rimane troppo spesso impreciso e frammentario. Di frammentarietà si parla anche nel mondo della ricerca. Se da un lato manca per alcune discipline una rilevante elaborazione, dall'altro invece, come sostiene Foucault nel suo saggio *L'Archeologia del sapere*, si sono moltiplicati i livelli di analisi, si scende fino allo zoccolo duro di ogni questione, con il risultato di una forte specializzazione, ma anche di una scissione, nei vari campi di ricerca. Una serie di «sganciamenti in profondità» che possono avere conseguenze di enorme portata. Per esempio, secondo Werner Heisenberg oggi gli scienziati non si limitano ad osservare e a spiegare la natura, ma, addirittura, la producono. Heisenberg, nel saggio *Natura e fisica moderna*, sottolinea infatti come, grazie alla tecnica, nella biologia e nella genetica contemporanea, siano state scoperte le immense possibilità di alterazione dei tempi e della ciclicità della natura vivente. E, a conferma di come il confine tra reale e virtuale sia stato superato, dimostra come i dispositivi, oggi a nostra disposizione, modifichino il fenomeno da osservare, producendo una natura che paradossalmente ci viene sempre più sottratta.

Oggi, soltanto analizzando la complessità del processo di espansione entro il quale siamo inclusi – senza dubbio grazie all'impatto che i nuovi mezzi tecnologici hanno nella nostra vita quotidiana –, ci rendiamo conto della frammentarietà del sistema. Le nuove tecnologie, i nuovi media, la velocità dell'interconnessione, tutti gli strumenti di cui disponiamo non bastano a fare di noi persone informate.

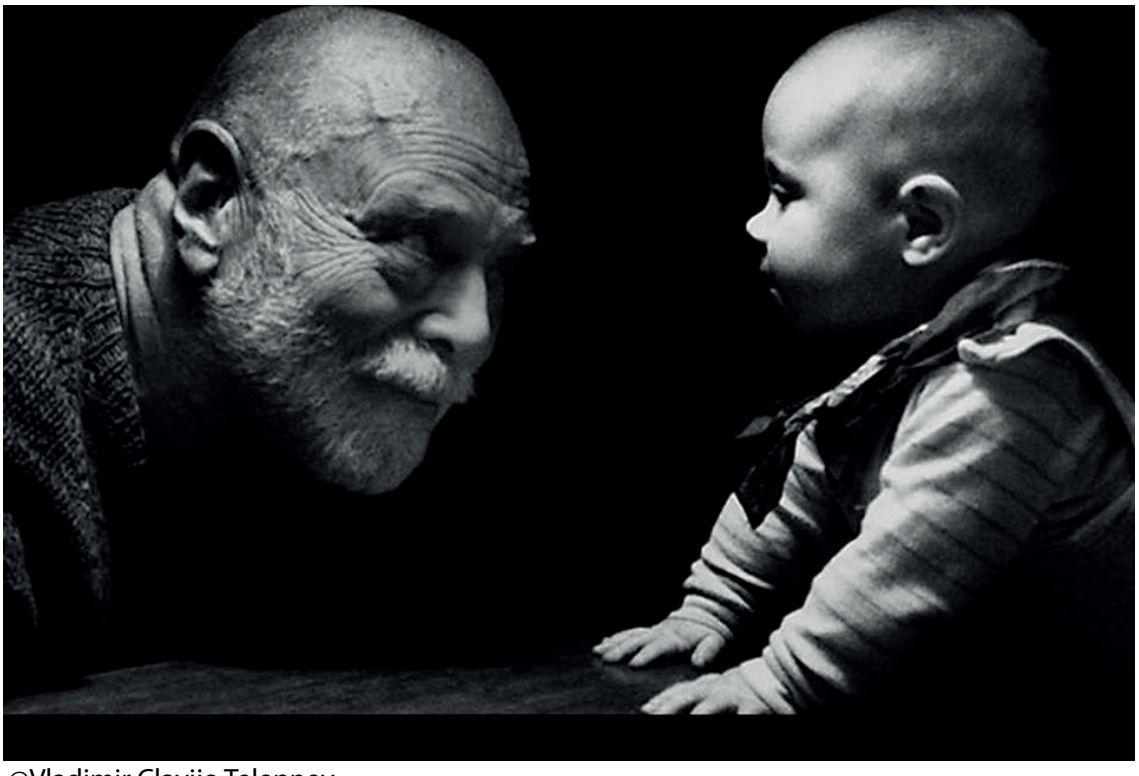
In realtà, è solo grazie alla coscienza, che l'uomo ha di sé in relazione con il tutto, che si creano le basi della solidità e della stabilità. Forse allora occorre ripensare il concetto di cultura.

2 P. GOBETTI, *La rivoluzione italiana* (1918-1925), a cura di Pietro Polito, Roma, Edizioni dell'Asino, 2013, p. 24.

In un articolo dal titolo *Socialismo e cultura*, apparso ne «Il Grido del popolo», a firma Alfa Gamma, e datato 29 gennaio 1916, Gramsci si poneva in netto contrasto nei riguardi di un sapere enciclopedico «in cui l'uomo non è visto se non sotto forma di recipiente da empire e stivare di dati empirici [...] Questa forma di cultura è veramente dannosa specialmente per il proletariato. Serve solo a creare degli spostati, della gente che crede di essere superiore al resto dell'umanità perché ha ammassato nella memoria una certa quantità di dati e di date, che snocciola ad ogni occasione per farne quasi una barriera fra sé e gli altri».

È senza dubbio una polemica accesa quella di Gramsci, per il quale per essere colti basta vivere da uomini. Per Gramsci, infatti, la cultura è davvero la capacità di entrare in tensione con il tutto: il sentirsi parte attiva all'interno di un processo di relazioni più dinamico. È la capacità di comprendere la vita e il posto che noi abbiamo nel mondo e in relazione con gli altri. E proprio per questo, tornando a Gobetti, che oggi è più che mai necessario non affidarci alle formule, ma portare «con noi un metodo nuovo. Una passione nuova». Una passione nuova che nasce da una visione più chiara della complessità dei problemi.

Caterina Arcangelo



@Vladimir Clavijo Telepnev

NOMEN OMEN

Oggi ci capita spesso di doverci soffermare sulla parola *osservatore* soprattutto se indaghiamo, tra i vari campi del sapere, quei fenomeni che pongono l'uomo all'interno di un continuo processo di tensione tra reale e virtuale. L'immagine di copertina di Luca Russo, per il suo multifocale campo narrativo, incoraggia lo spettatore a percorrere attraverso tutti e cinque i sensi lo spazio rappresentato. È lo stesso osservatore posto all'interno dell'immagine a raccogliere le tensioni di una città, Napoli, sospesa e circondata dall'acqua. Un approccio, quello di Luca Russo, particolarmente interessante, perché capace di evocare sia gli splendori di un'antica città sia di farci entrare nel rapporto più complesso tra osservatore e oggetto osservato.

L'opera di Luca Russo è degnamente raccontata da Otto Gabos, il quale, nello scritto *L'osservatore immobile*, restituisce la forza evocativa di questa particolare illustrazione.

Questo numero oltre alla ricchezza tematica fornita dalle consuete rubriche, all'interno delle quali vengono approfondite le più svariate tematiche sia della critica letteraria sia del fumetto d'autore, prosegue con qualche particolare novità. Accogliamo infatti una nuova rubrica, a cura di Nicola Dal Falco, intitolata *Piombi e Rami*, attraverso la quale si apre una finestra su un'esperienza eccezionale come quella dei piccoli editori d'arte.

A partire da questo numero anche la rubrica *In parte* a cura di Erika Nicchiosini, che in questa bella nuova fusione tra Arte e Poesia concentra la sua attenzione tra i versi di Margherita Rimi e le immagini di Letizia Battaglia.

Un altro straordinario contributo è l'interessante retrospettiva che Guido Conti ci consegna sullo sguardo affascinato di un giovane Arturo Zavattini dietro la macchina fotografica; una preziosa memoria artistica per la storia dell'immagine del nostro paese.

Ed è scorrendo le pagine di questo corposo numero, che finiamo per immergerci all'interno dello Speciale dedicato a LABirinti Festival. Lavoro, quest'ultimo, che si apre graficamente con un'immagine di copertina realizzata da Mario E. R. Bianco, artista eclettico torinese. Un'illustrazione importante e possente, perché capace di restituire a un primo impatto visivo la varietà delle dinamiche che hanno dato corpo a una manifestazione ampia, che ha coinvolto la parte culturalmente più attiva della città di Torino. Infatti, lo scopo di realizzare un numero Speciale è proprio quello di rimandare, attraverso il testo scritto, a quelle singolari voci che hanno dominato la scena del festival. I contributi raccolti sono tanti e di tutti gli eventi presentati ne scorgeremo una gran parte.

È all'interno di questo Speciale che si possono finalmente leggere i racconti e le poesie dei vincitori del concorso LABirinti di parole, con i commenti del Presidente di giuriua Giuseppe Giglio. Oltre alle opere vincitrici pubblichiamo anche il racconto e la poesia che hanno ricevuto una menzione speciale da parte di FuoriAsse.

Abbiamo, inoltre, pubblicato le interviste da parte degli studenti a Guido Conti e a Daniela Marcheschi. E ci siamo infine soffermati sui testi presentati, per ragionare insieme agli stessi autori dell'importanza della parola scritta.

Caterina Arcangelo

©Alberto Pagliaro

Direzione Responsabile: Cooperativa Letteraria

Comitato di Redazione

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

Comitato Scientifico

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

Peer Review.

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

Direttore Editoriale

Caterina Arcangelo

Direttore artistico e progetto grafico

Mario Greco

La copertina di questo numero

Luca Russo

Hanno collaborato a questo numero

Angela Arcieri, Roberto Barbolini, Valentina Bianco, Stefano Biolchini, Domenico Calcaterra, Cristian Ciamporcero, Alessandro Cinquegrani, Guido Conti, Antonio R. Daniele, Fabrizio Elefante, Otto Gabos, Giovanni Gastel Jr, Ilaria Palomba, Alberto Pavoncelli, Giacomo Raccis, Francesca Scotti

Foto e illustrazioni

Linda Alterwitz, Menoevil Aow, Letizia Battaglia, Zdzisław Beksinski, Mario E. R. Bianco, Giorgio Bisetti, Elena Bovo, Mio Cade, Stephane Charpentier, Igor Chernishov, Sergio Cippo, Natalia Ciric, Mary Corradi, Serena Dattilo, David Fedeli, Juha Forsberg, Peter Frans, Helena Georgiou, Robert Hutinski, Gavino Idili, Dariusz Klimczak, Chris Kovacs, Jarek Kubicki, Arkadiy Kurta, Veronica Leffe, Cafa Liu, Hannes Lochner, Janine Machiedo, Michal Macku, Raffy Mook, Joanna Nicewicz, Alberto Pancorbo, Fabien Pio, Luciano Ragozzino, Makoto Saito, Nat Von Sky, Marc Steinhausen, Martin Stranka, Alex Timmermans, Irina Urumova, Antonello Veneri, Brett Walker, Daniel Winter, Xetobyte, Arturo Zavattini

Riflessi Metropolitani

a cura di **Caterina Arcangelo**

I luoghi, le ragioni 33
di **Caterina Arcangelo**
In cerca di luoghi 40
di **Silvio Valpreda**
Mostri Notturni 44
di **Orazio Labbate**

Lettera 22

a cura di **Mauro Tomassoli**

Caro Leopardi, si legga Stephen King
di **Roberto Barbolini** 63
L'anatomopatologo 66
di **Stefano Biolchini**
Il nostro lui 70
di **Alberto Pavoncelli**

Alphaville Cinevisioni

a cura di **Vito Santoro**

Da Twin Peaks a Twin Peaks 98
Piccola guida pratica al mondo di David Lynch
di **Antonio R. Daniele**

FUORASSE Officina della Cultura

Il rovescio e il diritto 13
a cura di **Sara Calderoni**
Ironia, etica e poesia (I) 14
di **Sara Calderoni**
Ironia e parresia 22
di **Fabrizio Elefante**
Il senso del limite di Giuseppe Pontiggia 24
di **Giacomo Raccis**

Fumetto d'autore
a cura di **Mario Greco** 50
Stefano "S3KENO" Piccoli *Guerrilla Radio* 50
di **Mario Greco**
Francesca Scotti 55
intervista
Alessio Surian e Diego Di Masi
L'Eternauta 58
di **Giovanni Gastel Jr**

Il testo non è tutto, il teatro custodisce un altro linguaggio 93
a cura di **Fernando Coratelli**
Una conversazione con Giuseppe Giglio su *Romolo il grande* 93

Istantanee 96
a cura di **Cristina De Lauretis**
Vivian Maier

La Copertina di FUORASSE 10
Luca Russo

Lo sguardo intimo di Arturo Zavattini 46
di **Guido Conti**

Le recensioni di Cooperativa Letteraria 101
a cura di **Claudio Morandini**
Pierre Lepori *Come cani* 101
di **Claudio Morandini**
Matteo Righetto *Apri gli occhi* 103
di **Alessandro Cinquegrani**
Crocifisso Dentello *Finché dura la colpa*
di **Domenico Calcaterra** 106
Allungare lo sguardo
Sparajurij *Viaggiatori nel freddo* 108
di **Claudio Morandini**

Piombi e Rami 76
a cura di **Nicola Dal Falco**
Segni e parole 77
Due case di artisti anche editori 78
Alberto Casiraghi
Luciano Ragozzino

Redazione Diffusa 81
a cura di **Caterina Arcangelo**
Ricordando Piero Gobetti 81
interventi di **Caterina Arcangelo** e **Angela Arcieri**
Illuminismo di **Piero Gobetti** 84
Storie di memoria
di **Valentina Bianco** 86
Memoria
di **Cristian Ciamporcero** 88
Ilaria Palomba
intervista **Marked Melody** 90

In Parte 28
a cura di **Erika Nicchiosini**
Nomi di cosa-Nomi di Persona 29
Poesie di Margherita Rimi

Sguardi 110
a cura di **Antonio Nazzaro**
Antonello Veneri
La fotografia a colori è politica

LA BIBLIOTECA ESSENZIALE DI TERRANULLIUS 60
NARRAZIONI POPOLARI
a cura di **Pierpaolo Di Mino**
Albert Camus *Caligola, 1941*

119 **Le Novità EDITORIALI**

La Copertina di FUORASSE

Luca Russo

©Alessandra Rullo

La cifra stilistica del lavoro di Luca Russo è caratterizzata dalla continua interazione del linguaggio del fumetto con quello della pittura. Il suo primo romanzo grafico *(in)certe stanze* (© 2007 – Tunué, nomination premio Carlo Boscarato 2007) è realizzato con mezzatinta acrilica, matite colorate e gessetti. Il successivo *Guardami più forte* (© 2008 – Tunué) è dipinto con acquerelli e inchiostato a pennino. Entrambi i libri sono sceneggiati da Cristiano Silvi, autore con cui ha collaborato anche per la storia breve *Passione Esoterica* (© 2008 Mono – Tunué). È autore dell'illustrazione del racconto *Si combatte con la morte* (© 2008 Mono – Tunué) scritto dall'attore, regista, e scrittore Angelo Orlando, e delle tavole dell'*Artbook*-Album n°9 (© 2009 Tunué) dedicato al percorso artistico-professionale con la Tunué – Editori dell'immaginario.

Collabora con l'Eura/Aurea Editoriale come copertinista (*La ragazza tra i gabbiani* e *La pianista* © 2009 Skorpio – Eura). È tra i disegnatori del graphic novel collettivo *Nero napoletano* (© 2010 Corriere del Mezzogiorno), illustra il romanzo *Prima che il diavolo se ne accorga* (© 2010 Cooper Edizioni) scritto da Jacopo C. Buranelli, disegna la storia breve per Mono dal titolo *Animalia* (© 2011 Tunué) su testi dello sceneggiatore Giorgio Salati.

Nel 2011 comincia a scrivere le proprie storie a fumetti: *La ballata del silenzio*, racconto breve pubblicato sulla rivista «Shinigami» (© 2011 Kawama Editoriale) e un romanzo grafico, attualmente in lavorazione, in pittura digitale. Realizza il logo della compagnia teatrale La Carrozza d'oro (© 2011).

In occasione del Napoli Comicon 2012 viene presentata l'edizione speciale di *(in)certe stanze* con dvd contenente il cortometraggio animato *L'ultimo domicilio* (© 2012 Tunué, finalista Cortonero 2012) di cui è regista e disegnatore. Pubblica l'illustrazione *Fred*, omaggio a Fred Buscaglione (© 2012 Kappa Edizioni), la copertina del romanzo *Due istanti* (© 2013 Gruppo Albatros) scritto da Luca Longobardi e *Batman – art print*, omaggio al Cavaliere oscuro (© 2013 Gotham Shadows).

Dal 2004 insegna presso la Scuola Italiana di Comix di Napoli.

Sito internet: http://lucarussoart.blogspot.it/

L'osservatore immobile

C'è stata una lunga tradizione di illustrazioni di copertina realizzate da grandi autori, Karel Thole, Ferenc Pinter su tutti. Specialmente per libri per ragazzi o per le collane di genere distribuite in edicola. Molti di noi sono cresciuti con queste copertine, alimentando i propri immaginari acerbi con suggestioni poderose. Con gli occhi bambini i lettori più curiosi cercavano di capire la tecnica di realizzazione che era quasi sempre pittorica. Olio, acrilici ma più spesso tempera, vera regina del colore. La tempera, quindi i pennelli diventavano il punto più alto, quello da raggiungere se e quando un giorno si sarebbe diventati giovani illustratori. Quando ho conosciuto Luca Russo molto probabilmente (anzi ne sono sicuro) sapeva usare i colori a tempera, di sicuro sapeva usare gli acquerelli, altro strumento espressivo ostico e al contempo straordinario. C'è sempre quell'immagine di un tramonto sul mare che mi ritorna in mente nitida ogni volta che penso a lui. Nel mentre Luca ha continuato a esplorare e il suo approdo al digitale è stato quanto mai naturale. È proprio in questa città sospesa, che mentre scrivo osservo aperta in un'altra finestra sullo schermo, che il rimando alla grande tradizione degli illustratori da copertina è passo breve e dovuto. È bello vedere comunque, anche se trasferito in una penna grafica, il vigore fisico della pennellata, l'impasto materico dei colori. Cambia lo strumento ma non l'approccio in una tradizione mai tradita ma che si rinnova. I rimandi non si fermano qui e se passiamo dal segno al tema, il gioco di sponda continua con le architetture paradossali di Moebius e le città invisibili di Calvino dove Bersabea si erge con le sue finiture purissime di metalli nobili e preziosi. Fin qui tutto bene e la lettura dell'immagine ci appare limpida nei dettagli e nell'armonia cromatica. I più puntuali andranno a ricercare precisi riferimenti iconografici e architettonici e allora sarà possibile riconoscere il profilo di una Napoli nemmeno tanto fantastica, quasi si volesse preservare il cuore stesso della città. Ma non è questo il nodo centrale dell'analisi di lettura. Gli interrogativi si pongono quando allarghiamo il campo di indagine e ci soffermiamo su chi osserva, su chi resta e si pone di spalle, quasi protetto, in un altro luogo, forse terreno, di sicuro ancorato solidamente. Tutto è materia tranne l'osservatore assolutamente grafico, fatto di segno compatto che si fa massa. L'elemento disturbante che crea un cortocircuito nella composizione. Un essere quasi incorporeo di nero assoluto che diventa il termine di paragone a cui si rapporta tutto. Un osservatore sereno, quasi rassegnato o semplicemente solo distaccato. È proprio in questo distacco, che sia partenza o approdo poco importa, che l'immagine si fa racconto carico di tensione. È in quest'attimo di sospensione che si delinea lo stato d'animo definitivo, il punctum immateriale eppure incombente. Pochi dettagli ma decisivi per ricordarvi che Luca Russo è un narratore di razza e quando uscirà il suo nuovo romanzo grafico sarà una festa.

Otto Gabos

Otto Gabos nasce a Cagliari e vive a Bologna. Dall'esordio nel 1985, per una rivista del gruppo "Frigidaire", ha collaborato con svariate riviste, fatto parte dei principali movimenti del fumetto e pubblicato tanti romanzi grafici tra cui *Esperanto* per Casterman, *La giustizia siamo noi* scritto da Pino Cacucci per Rizzoli e il recentissimo *L'illusione della terraferma* per Rizzoli Lizard. Insegna Arte del Fumetto e Scrittura Creativa all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

© 2008 Russo-Silvi-Tunué

«Ogni giorno, entrando nel mio studio ritrovo tanti oggetti, fermi lì ad aspettare. Aspettare di essere guardati, ammirati per la loro sincerità bugiarda. Matite non più giovani. Acquerelli, colori d'acqua, misteriosi e mai completamente ammaestrabili. E poi la carta, le matite colorate, pennarelli, pennelli, pennini... Con loro racconto storie. Che sia un fumetto, un'illustrazione, poco conta. Sincerità bugiarda. Il ricordo di uno stato d'animo, di un'atmosfera suggerita da colori, suoni, odori percepiti durante un viaggio, magari di anni prima. Parole ascoltate per strada, all'improvviso e dimenticate, volti, gesti, architetture che ti urlano all'improvviso di voltarti, di guardare verso l'alto. Quelle immagini, quelle parole, tutto quanto improvvisamente riaffiora, un giorno, e cerca attenzione. Ti accorgi che non hai dimenticato quei momenti, ti abitano. Ti accorgi che sei un viaggiatore che ha portato con sé i ricordi di ogni sensazione, clandestina. E devi liberartene disegnando, dipingendo… raccontando. Ne devi parlare, non puoi mantenere certi segreti, ti affollano. Sincerità bugiarda sì, perché camuffata, vestita di colori, segni e tecnica che ti aiuta a imprimerla su un foglio. Meravigliosa bugia raccontare attraverso l'arte».

Luca Russo

-

©Makoto Saito

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

Ironia, etica e poesia (I)

di Sara Calderoni

©David Fedeli

Il termine *ironia* viene spesso usato in modo generico, come semplice variante, appena più sofisticata, dell'umorismo. Ma se il confine fra ironia e umorismo in molti casi si assottiglia, esistono importanti differenze, che sottolineeremo in questo breve saggio, avvalendoci dell'apporto di studiosi dell'argomento – a partire dalla considerevole ricerca di Paolo Santarcangeli[1] –, e sempre tenendo conto che gli stessi termini assumono valore diverso nella loro evoluzione storica, in una particolare area geografica, o nell'interpretazione degli autori.

Quanto all'idea di *humour*, come è noto, Ben Johnson per primo ebbe il merito, con la sua teoria degli "umori", di applicare il concetto di umore alla letteratura, portando anche ordine nelle disquisizioni letterarie dell'epoca (1550-1650); non possiamo non menzionare poi le stimolanti considerazioni di John Addison, che interessarono Leopardi[2], e che un secolo dopo scrisse:

> Fondatrice della famiglia del Ridicolo fu la Verità, che diede nascita al Buon Senso; questo generò lo Spirito Wit, che sposò una donna di

1 Paolo Santarcangeli è autore dell'importante opera *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989. In questa sua ricerca Santarcangeli, oltre a passare in rassegna le categorie fondamentali di un'estetica del Comico, analizza, in ambito culturale e letterario, gli aspetti distintivi dell'attività umoristica nelle nazioni storicamente più rilevanti in tale campo, riprendendo le speculazioni filosofiche e le teorizzazioni che hanno accompagnato le diverse letterature. Non manca inoltre in questo studio un esame critico degli aspetti dell'attività umoristica sotto un profilo più universale, laddove nell'estetica moderna, come rileva l'autore nella premessa, prevale «uno spirito epocale ubiquitario», grazie proprio al processo di «osmosi delle idee e delle culture».

2 Cfr. D. MARCHESCHI, *Leopardi e l'Umorismo*, Pistoia, Petite Plaisance, 2010.

un ramo collaterale, chiamata Lietezza, e ne ebbe un figlio: l'Umorismo. Esso è dunque il componente più giovane di quella illustre famiglia; e, discendendo da genitori dalle disposizioni così diverse, ha un carattere instabile e mutevole[3].

O ancora il contributo di Voltaire che rivendicava la presenza in Francia, già dai tempi di Corneille, del termine *umorismo* usato proprio in tal senso. Ma potremmo risalire anche a Plutarco per il quale fare dell'umorismo significò "scherzare seriamente", e prima ancora a latini quali Cicerone e Orazio.

Quando si parla di letteratura, un notevole contributo sul riso estetico fu dato dal filosofo francese Charles Lalo (1877-1953). Il riso estetico, come gioco polifonico, per il teorico, assume valore d'arte quando concerne una perdita di armonia. Nel riso estetico l'accento è posto sulla diversità, sul contrasto. Non può esservi una sintesi o unione di idee composite. Il campo del risibile si estende infatti entro due limiti – contemplazione dell'armonia e piacere della degradazione (la riduzione del proprio o altrui valore), e si può arrivare anche al piacere della decadenza – in cui il riso si perde: da un lato il bello appunto; dall'altro, l'anormale gioia sadica o masochista, il perseverare nella caduta: il riso satanico di cui parla Baudelaire, il riso infernale dei romantici. Per Lalo il riso estetico è invece sintesi fra contrasto e degradazione (le due fondamentali teorie del riso): gioco di *svalutazione*, propriamente il passaggio da un termine ad un altro con perdita di valore; nel contrappunto la risoluzione della dissonanza sulla nota inferiore. Entro il contrappunto di varie voci tecniche che si manifestano in un'opera, il contrappunto risibile si distingue allora grazie a una dissonanza speciale di due di queste voci fra le altre, che invece conservano un'armonia più serena.

Questa svalutazione, questa attenuazione del tono rispetto al puro vivere serio, diventa investimento sul diverso, e si pone al pubblico come momento critico[4].

Così l'Umorismo (nelle sue diverse declinazioni: umorismo propriamente detto, ironia, satira, parodia ecc.), inteso come processo che scorge il comico e lo rivela, sottolinea Paolo Santarcangeli, valorizza e al contempo svalorizza una data situazione, rendendo la «decisione intenzionalmente difficile»[5]. Un momento critico, appunto, che nell'intenzionalità dell'autore coincide con una sospensione del giudizio, idea sulla quale insistono gli studi sociologici del XIX secolo: che si tratti di giudizio filosofico, morale, affettivo, il giudizio – rileva Georges Minois in *Storia del riso e della derisione* – è «lasciato all'apprezzamento del lettore, che trae dunque maggiore soddisfazione nell'utilizzare la propria intelligenza»[6]. Ciò che si manifesta come gioco di svalutazione è pertanto la possibilità di riconoscere criticamente un valore, di riformularlo, di farne l'analisi e di evolverlo all'interno di una coscienza individuale e collettiva. L'Umorismo è allora un modo non soltanto di percepire e rivelare il bizzarro, l'insolito, ma un metodo di osservazione della natura

3 Queste riflessioni di J. Addison apparvero nel numero 35 dello «Spectator», il 10 aprile 1711.

4 Lalo supera il senso di una «discordanza discendente» come reazione puramente psicofisiologica, secondo la definizione data da Bain, teoria del riso condivisa anche da Spencer – giacché all'ultimo livello del gioco di svalutazione, cioè quello di un'intenzionalità (dell'autore, o prestata a un personaggio), si entra propriamente in un discorso di critica dei valori, che danno al riso estetico portata morale e sociale. Cfr. S. CALDERONI, *L'estetica del riso di Charles Lalo*, in «Kamen'», XXIV, n.46, gennaio 2015, pp. 33-37.

5 P. SANTARCANGELI, *Op. cit.*, p.61.

6 G. MINOIS, *Storia del riso e della derisione,* Bari, Dedalo, 2004, p. 686 (ed. orig. *Histoire du rire et de la dérision,* Paris, Fayard, 2000).

umana capace di porre un'intera società di fronte ai valori che le sono propri e a quelli che vorrà essa stessa ricreare.

In questa sospensione del giudizio dove è però collocata l'etica, la ricerca di verità? Ecco che ora ci troviamo di fronte a una prima e rilevante distinzione fra *umorismo* e *ironia*. Sono entrambi strumenti di conoscenza, di insegnamento, di misura: smuovono la fissità delle abitudini e tutti quegli aspetti unilaterali della vita, collocando il ragionamento in un ordine di valori nuovo e possibile. Entrambi tentano di afferrare la verità, ma mentre l'umorismo con la verità stringe una relazione più diretta, l'ironia la colloca in un luogo nascosto, al quale si accede soltanto con codici, chiavi di lettura che lo stesso autore fornisce nel testo. Del resto, ironia, dal greco *eironeia*, significa *finzione*; ed è questa una complicazione necessaria, un artificio attraverso il quale l'ironista finge di giocare il gioco dell'avversario, ma segretamente accorda fiducia al lettore, alla sua capacità di giudizio nel riconoscere un valore. Si manifesta pertanto una finta accondiscendenza all'errore, proprio laddove si vuole distruggerlo, meglio: per lasciare che si distrugga da sé. Fare dell'ironia infatti, sottolinea Jankélévitch[7], significa scegliere la giustizia. Si ricorda inoltre che l'*eiron* nella commedia greca era l'ipocrita, il dissimulatore, colui che si fingeva meno intelligente di quanto in realtà fosse. Non va infine dimenticata la connessione della parola al verbo *eromai*, interrogare, accezione sulla quale si soffermò Socrate, il cui intento, come sappiamo, era pedagogico.

7 V. JANKÉLÉVITCH, *Ironia,* Milano, il melangolo, 2003, III ed. Edizione consultata in lingua originale: *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, II ed.

Questo ci aiuta a comprendere meglio quanto sostiene Beda Allemann in *Ironia e poesia*, cioè che l'ironia non possa essere localizzata in «alcuna delle frasi singole»[8], mancandole quell'elemento sorpresa tipico dell'umorismo. Al concetto di sorpresa è sostituito infatti nello stile ironico quello di *mobilità*, o agilità come la definiva Schlegel. Non va ricercato pertanto quel significato immediatamente contrario a ciò che è espresso. Vanno piuttosto rintracciate, entro una abbondanza di manifestazioni diverse, tutte quelle relazioni fra gli elementi che «nel campo d'azione dell'ironia [...] si spostano di continuo» e in «modo discreto ma incessante» rinviano a «qualche cosa di risaputo che resta dietro le quinte», sottolinea Allemann. L'ironia insomma, con le sue allusioni, «incide su relazioni più recondite»[9].
Si potrebbe senz'altro obiettare che l'allusione non caratterizza soltanto lo stile ironico, ed è vero; lo stesso umorismo, nel suo essere «una maggiore possibilità o intenzione di verità»[10], come sintetizzò Cesare Zavattini in un'intervista, non è detto che la espliciti.

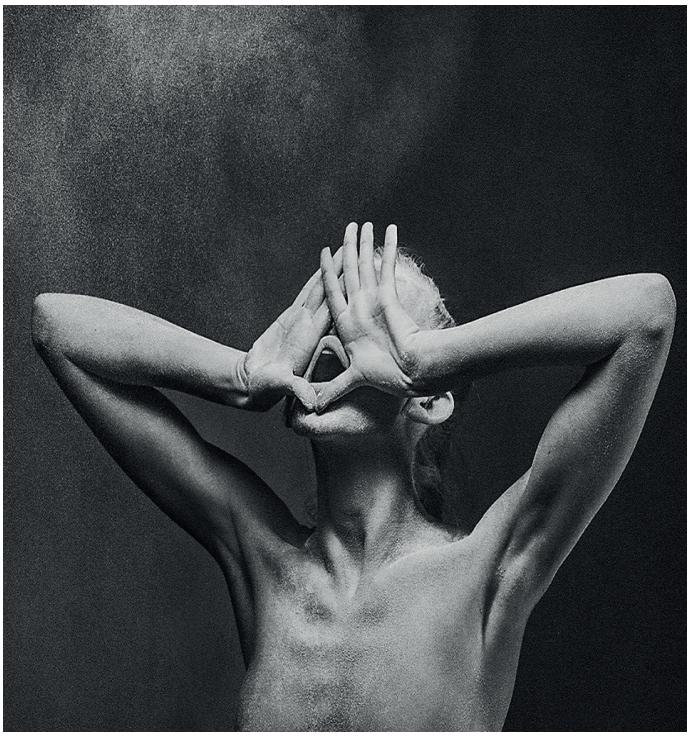
Tuttavia, l'allusione dell'ironia ha toni più smorzati, meno vivaci rispetto a un'allusione umoristica (l'ironia si avvicina al *dry mock*); inoltre il suo rinviare ad altro, questo nascondersi e mascherarsi in una grande ricchezza di particolari, questo sottile spostamento, continuamente sorvegliato, acquista nel testo via via sempre più peso.
Pensiamo per esempio alla *Caduta*, l'opera più ironica di Camus[11]. Qui, non solo l'autore ironizza sul proprio personaggio, e l'ironizzato, alterità opposta al sistema di valori positivi di Camus, a sua volta diventa ironista egli stesso, ma persino la struttura dell'opera, in un meccanismo continuamente allusivo, è *simulazione*: simulazione di un dialogo, laddove di fatto siamo in presenza di un monologo – l'interlocutore che ascolta la lunga confessione del giudice-penitente resta infatti muto e, in ultima istanza, scopriamo essere egli stesso un avvocato, un altro se stesso, un altro complice silente. Il personaggio protagonista, in qualità di ironista, ha un fine diverso da quello dell'autore. Clamence, l'ex avvocato parigino, mette in luce la vanità della propria esistenza ma, diremmo con Kierkegaard, l'atto di questo ironista è «piacere soggettivo», che ha il solo

©Alex Timmermans

8 B. ALLEMANN, *Ironia e poesia,* Milano, Mursia, 1971, p.11 (ed. orig. *Ironie und Dichtung,* Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1956).
9 *Ivi,* p. 11-23.
10 C. ZAVATTINI, in «TuttoLibri»,16, I, 1977.
11 La breve analisi qui svolta su Camus è parte di un mio più ampio studio in corso di pubblicazione: *Umorismo e ironia in Albert Camus: Immagini capovolte di un'etica,* Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sull'Umorismo, in «Studying Humour-International Journal», Università Aristotele di Salonicco, marzo 2016.

scopo di liberare in negativo il soggetto da una serie di vincoli e legami con la vita, entro i quali si sente costretto. Così, mentre analizza e distrugge ogni fenomeno della realtà, suo fine è quello di «preservare se stesso nell'indipendenza negativa da tutto»[12]. Tuttavia, è proprio l'ironia distruttiva del personaggio che si fa strumento di risveglio all'etica (etica del limite e della misura, valori fondati sul possibile e sull'idea di una libertà relativa) per Camus, quasi in una sorta di verifica del pensiero filosofico di Kierkegaard. Kierkegaard, lo ricordiamo, parte dalla stessa concezione hegeliana di ironia come *un'infinita e assoluta negatività* ma, rispetto a Hegel, tenta di estendere (pur lasciando diverse incongruenze nel proprio ragionamento) in modo positivo l'idea di ironia, conferendole la possibilità sì, di distruggere, ma solo come premessa di un'etica, appunto. L'ironista per Kierkegaard non è come «l'individuo profetico», che ha una visione del nuovo ma da lontano, e per tale ragione con la contemporaneità intrattiene «un rapporto pacifico»; non è nemmeno l'eroe tragico, che si assume «il compito di far valere il nuovo» e solo indirettamente «annienta il vecchio». L'ironista soppianta il vecchio, vedendolo in tutta la sua imperfezione, «annienta la realtà data colla realtà data stessa». Assomiglia al profeta, perché come il profeta accenna a qualcosa di là da venire, ma quel qualcosa non conosce. Il nuovo è presente in lui «κατὰ δύναμιν, come possibilità», in modo ipotetico.

Camus muove questa soggettività ironica per metterla al servizio di un'idea di evoluzione, di progresso umano, legittima cioè questo soggetto alla sua caduta, istituendo in lui la vittima – vittima non



©Arkadiy Kurta

in senso stretto, ma in quanto consumata dal suo essere al *servizio* di quello che Kierkegaard chiamava «spirito del mondo». La realtà nuova, assecondando il filosofo danese, può diventare in altre parole vero «cominciamento», e non soltanto «conclusione dal passato», collocando, in ciò che si vuole diventi passato, un'*eccedenza*[13]. Clamence risponde a tutti gli effetti a questa eccedenza. Se ne interpreti l'etimologia: eccedenza da "excedere": *andare fuori*, *superare* i limiti. Clamence supera continuamente i limiti del proprio io, con quella *hybris* che ne informa la caduta.

Come è facile intendere, allora, l'ironia necessita di un campo d'azione davvero ampio per poter sviluppare con chiarezza (pur nella contraffazione creata dal gioco) i suoi elementi significanti. Lo stile ironico, a tal proposito, si avvale anche della *ripetizione*: la stessa cosa viene detta in circostanze diverse affinché affiori-

12 S. KIERKEGAARD, *Sul concetto di ironia. In riferimento costante a Socrate*, Milano, Bur Rizzoli,2012, IV ed., p.259. Kierkegaard sviluppò questi concetti nella sua dissertazione di dottorato, *Om begrebet ironi med stadigt hensyn til Socrates*, nel 1841.

13 S. KIERKEGAARD, *Op. cit,* p. 262-264.

no alla nostra coscienza rapporti nuovi fra elementi che già conosciamo. Questo il valore, ad esempio, della formula fissa «sono giudice-penitente» nella *Caduta* di Camus; *leitmotiv* che segnala, a partire da quella del personaggio, una doppiezza insita nell'animo umano, fino a processare un'intera società, con i suoi intellettuali, le sue istituzioni giuridiche, religiose e letterarie che, «inclini al legalismo», come sottolinea Richard H. Weisberg in *Il fallimento della parola. Figure della legge nella narrativa moderna*[14], non avevano saputo opporre dura resistenza al pericolo nazista e, con la passività di un linguaggio ridotto a mero formalismo, se ne erano rese complici. La critica che Camus muoveva agli intellettuali del suo tempo è quella di avere scelto un dogma realista e non la realtà, l'efficienza a tutti i costi, l'astensione pratica: entrambe forme di nichilismo. Così come nichilista è l'uso di un linguaggio esasperato nell'enfasi di un assolutismo: una parola astratta incapace di persuadere soltanto con la semplicità e la chiarezza.

Come non pensare poi anche alla formula *Preferirei di no* di quel racconto comico e sottilmente ironico che è *Bartleby lo scrivano* di Melville? Bartleby viene assunto come copista in uno studio legale, il suo compito consiste nel copiare meccanicamente documenti, ma l'avvocato, suo datore di lavoro, avrà presto altre richieste (leggere le copie, fare una commissione, ecc.), alle quali Bartleby risponderà sempre *Preferirei di no*, fino a rifiutarsi di andarsene, una volta cacciato dall'ufficio e, ancora, di accettare l'aiuto dell'avvocato quando questi gli propone altrove diverse occupazioni, con atteggiamento caritatevole.

Melville, grazie alla ripetizione della formula, insiste su quell'uomo nuovo, senza particolarità, quell'uomo originale, che nega ogni affiliazione, che si vuole «liberato» – sostiene Gilles Deleuze in *Bartleby. La formula della creazione* – «della funzione paterna inglese»: lui, americano, è «figlio di tutte le nazioni» e «fratello dell'uomo». Bartleby con il suo *I would prefer not to* fa cadere tutte le finzioni della «maschera paterna»[15], offre una formula che dissolve ogni certezza, contravvenendo ironicamente a tutte le leggi conservatrici.

L'ironia, come ci fa notare Jankélévitch[16], preferisce essere significativa piuttosto che completa, e non sempre confuta le questioni mal poste, può semplicemente limitarsi a riproporle. Così, se Clamence ripropone tutte le storture di una società che ha negato i suoi valori, simulando egli stesso la manipolazione di un linguaggio retorico persuasivo, mostrandone la pericolosità, Bartleby tende perlopiù a una sorta di "orazione silenziosa". Ma è proprio la sua reticenza, il suo tacere quando potrebbe parlare, a influenzare l'ambiente che lo circonda, a farne emergere ironicamente le imperfezioni, le mediocrità e il vuoto.

La formula rende manifesta anche una realtà spirituale. Non rafforza soltanto l'idea di nuova democrazia americana. Deleuze, riferendosi alla visione di Melville riflette: «l'originale […] getta su ciò che lo circonda una livida luce bianca simile a quella che "accompagna nella Genesi il cominciamento delle cose"»[17]. Ciò che viene espresso con la formula affonda infatti le proprie radici in qualcosa di primigenio da cui essa deriva,

14 R.H. WEISBERG, *Il fallimento della parola. Figure della legge nella narrativa moderna,* Bologna, il Mulino, 1990 (ed. orig. *The Failure of the Word. The Protagonist as Lawyer in Modern Fiction,* London, Yale University Press,1984).
15 G. DELEUZE, G. AGAMBEN, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, p. 34 (ed. orig. *Bartleby ou la formule*, Paris, Flammarion, 1989).
16 V. JANKÉLÉVITCH, *Op. Cit.*
17 G. DELEUZE, G. AGAMBEN, *Op. cit.*, p. 34.

allude a un nucleo sostanziale che non può essere mediato. Potremmo aggiungere che Bartleby afferma quell'Uno plotiniano al di là dell'essere e del nulla, opposti che devono coesistere affinché si manifesti l'originario. Così, come nell'*Uomo senza qualità* di Musil, anche l'ironia qui perde la sua funzione mediatrice. È un'ironia che potremmo definire poetica[18], che nasce da una radicale opposizione e nuda «dalla concatenazione stessa delle cose»[19]. Proprio per questo, riesce a creare quelle condizioni in cui si manifesta «l'inesplicabilità di ogni mondo autentico»[20], per dirla con Allemann nella sua rilettura dell'*Uomo senza qualità*. Un'ironia che mette in luce la nullità di ogni esperienza storica dell'uomo, del tempo obiettivato, per conquistare un tempo del tutto nuovo. Bartleby non sospende infatti le possibilità in quanto coscienza votata alla non scelta, diremmo decadente; il suo procedere nella formula lo colloca piuttosto, mentre viene distrutta ogni soluzione, in un'*emancipazione*, come si legge in Giorgio Agamben, «tanto dall'essere che dal non essere»: è così che Bartleby «crea la sua propria ontologia»[21].

Nel gioco dell'Eterno Ritorno di Nietzsche, la volontà di potenza – rileva Agamben – tradurrebbe "il così è stato" in "così ho voluto", attraverso il quale Nietzsche tentava di superare il risentimento. Ma questo sì totale all'esistenza, lontano da uno spirito di rivolta creatrice, finisce con il divinizzare la fatalità. Il *Preferirei di no* di Bartleby è invece possibilità restituita al passato: è, tornando ad Agamben, «il ricordo di ciò che non è stato»[22]. Abolizione della necessità, del sapere. Bartleby si sottrae a tutto ciò che la società gli offre, cioè l'insieme dei valori attraverso cui "dovrebbe" definirsi, e in questo nulla consacra l'essere. Conquista il tempo dell'eterno perché rinuncia a quelle che con Emo potremmo chiamare le maschere dell'assoluto – desiderio, possesso, piaceri, gloria. Non ha null'altro da raggiungere che se stesso, il mistero della propria presenza che è insieme affermazione e rinuncia, abolizione della presenza stessa. La formula, del resto, «scava nella lingua una specie di lingua straniera», tratta «la lingua ordinaria [...], in modo che essa si presenti come la "restituzione" di una lingua originale, sconosciuta, che potrebbe forse

©Joanna Nicewicz

18 A tal proposito, si precisa che l'importante lavoro di Beda Allemann, da cui sono tratte alcune citazioni sull'ironia poetica e sulla lettura di Musil, e da cui si è preso spunto per muovere alcune riflessioni, vuole essere solo un tentativo di avvicinarsi concettualmente all'essenza della poesia, come chiarisce l'autore stesso nell'introduzione al testo *Ironia e poesia*, *cit.* p. 7-33.

19 B. ALLEMANN, *Op. cit.*, p. 218.

20 *Ivi*, p. 222.

21 G. DELEUZE, G. AGAMBEN, *Op. cit.*, p. 72.

22 *Ivi*, p. 83.

essere la proiezione della lingua di Dio, e che investirebbe tutto il linguaggio»[23], sottolinea Deleuze. Potremmo anche azzardare, allora,alla luce del pensiero di Emo, che la formula annulla qualsiasi scopo del linguaggio che non sia affermazione dell'identico in un'attuale diversità.

Se la formula, alla sua prima occorrenza, può anche creare una reazione comica e umoristica nel lettore, in virtù di quello stupore improvviso che fa sorgere un riso spontaneo, e in virtù della forza con la quale essa si oppone a tutti gli argomenti che intendono influenzare Bartleby, cioè smuovere la sua fermezza nel *non preferire*; se umoristico è il comportamento bizzarro dell'avvocato che, come in un gioco di specchi, via via che la forza della formula si espande, sembra esserne contagiato; tuttavia, nella sua persistenza, la formula diviene guida verso una verità più essenziale: la sospensione della possibilità, quel poter essere così ma anche diversamente, che rimanda alla natura ironica dell'universo stesso.

Simile all'ironia tragica, in quanto non nasce da un'intenzione cosciente al gioco, l'ironia poetica espressa da Melville sembra generarsi dunque da una diversa tensione. L'ironia tragica non conosce infatti via d'uscita e, come rileva Allemann, «non può fare a meno di cercare ciò che è efficace sul palcoscenico»[24]. È la stessa ironia di Kafka. Si pensi all'agrimensore del romanzo *Il Castello*, condannato a un solitario vagabondare, a un desiderio intimo mai appagato. A quella distanza che non si accorcia che apparentemente. All'impossibilità di scindere lo strumento dall'impedimento (la lotta positiva per raggiungere il castello, una tensione alimentata soltanto dal non potervi essere ammessi), così che l'ostacolo traccia la via e la via si ripresenta come desiderio di vittoria sull'ostacolo. Un'ironia tragica che assume il paradosso. Che è nostalgia dell'infinito, mobilità che si alterna fra autodistruzione e autocreazione.

L'uomo senza qualità di Musil e il *Bartleby* di Melville sono invece opere di carattere più aperto (non limitate da quel sentirsi dell'eroe in balia dell'ironia del destino), proprio perché svelano un mondo dalle sue origini. L'ironia è poetica perché riconducono poeticamente a quel «fondamento non mediabile dell'esistenza»[25], al nulla inesprimibile al quale si contrappone, ironicamente, quel poter essere così *e* anche diversamente del mondo.

©Raffy Mook

23 *Ivi*, p. 16.
24 B. ALLEMANN, *Op. cit.*, p. 223.
25 *Ivi*, p. 229.

Ironia e parresia

di Fabrizio Elefante

©Menoevil Aow

Comprendere le ragioni dell'universale successo dell'ironia, divenuta da tempo la forma espressiva che raccoglie i più grandi consensi e adesioni, non è semplice, se si tiene conto che ancora a fine Ottocento Friedrich Nietzsche in un suo frammento postumo la condannava; ritenendola una forma essenzialmente volta allo scadimento dell'altro, espressione ed espediente di una volontà di sopraffazione.

È nell'epoca del primo romanticismo tedesco che l'ironia, sino allora mera arma polemica nelle dispute, assurge a elemento integrante del pensiero critico. Il romanticismo prende avvio, nelle temperie culturale del neoclassico in estetica e dell'illuminismo nella critica, e sulla base di un sapere filologico («l'Atheneum» di Jena), dall'esigenza di una pratica non meramente apologetica o riproduttiva delle grandi opere della cultura antica. Ma l'impossibilità di restituire il mondo classico o l'epica antica, di riproporre il tragico dopo la rottura del moderno, il disincanto prodotto dal Manierismo, e dalla Riforma, dalla svolta illuminista, dalla realtà del Nuovo Mondo, richiede un taglio critico capace di ricreare le condizioni dell'operare artistico, lungi da una dimensione museale o monumentale, vale a dire celebrativa.

Di qui scaturisce l'urgenza etica e la vitalità intellettuale dei romantici, che richiede in primo luogo un efficace strumento di smascheramento e destituzione di produzioni che ripropongono nella lingua magniloquente dell'età classica

motivi e retoriche antecedenti la frattura storica, ed epistemica, dell'Età dei Lumi. Tale frattura deve pur trovare espressione in un nuovo pensiero, una nuova mitologia.

E, come la relazione amorosa è possibile per il romantico solo a condizione che sia impossibile – poiché la possibilità del rapporto lo rende romanticamente impraticabile, e perciò amare romanticamente significa amare ironicamente, in una sorta di disincanto anticipato –, così *Romantisieren* in campo estetico significa anzitutto porre al centro dell'attività creativa la critica; sia come potenziamento dell'opera d'arte sia come ironismo sistematico nei confronti delle convenzioni espressive entro il cui perimetro si disponeva l'operare artistico della crescente società borghese e industriale.

L'ironia divenne così strumento cruciale della critica prima in sede estetica, poi politica e più estesamente culturale, sino a una sorta di trionfo nell'epoca delle avanguardie storiche, divenendo il grimaldello con cui si scardinavano progressivamente – già nei simbolisti poi nel ready made, o nei surrealisti – le forme espressive dominanti e ottundenti.

Si può perciò concisamente dire che il predominio dell'ironia è la maggior chiave espressiva del Novecento, com'è evidente da Musil a Kafka, da Joyce a Nabokov, e in buona misura nello stesso Proust, nel suo impietoso resoconto.

Un tale predominio, nella capillare irregimentazione espressiva prodotta dall'attuale mondo mediatico, si è tradotto in una *koiné* culturale cui è riconducibile, direi, gran parte della nostra comunicazione sociale; generalizzazione di una forma tecnica per cui il senso dell'enunciato viene inteso dal ricevente in forma invertita rispetto a quello dell'emittente. Quanto presuppone una complicità tra emittente e ricevente, un terzo agente che è poi il vero soggetto dell'enunciazione. Il soggetto ironico, in altri termini, non coincide con i parlanti ma con un agente esterno che determina il loro reciproco riconoscimento. Si tratta di un dispositivo di omologazione, che trova il suo compimento nell'effetto umoristico.

L'ironismo generalizzato, che attraversa sia la comunicazione verticale dei media – in specie il confronto politico – e quella orizzontale dei Social 2.0, appare sempre più una formazione difensiva, che se abbandonata per esprimersi in forma diretta, senza corti circuiti tra sintassi e semantica, si rivelerebbe dissimulazione di visioni convenzionali e inconsistenza intellettuale.

La riproposizione recente di un termine antico come *parresia* (che significa più che sincerità, schiettezza), da Michel Foucault a Papa Bergoglio, passando per vari autori, risponde probabilmente all'esigenza di uscire dalla palude cinica che ha stravolto l'ironia in quello spirito di derisione che anima la comunicazione sociale, determinando un conformismo che annoia ma soprattutto impedisce l'empatia.

È auspicabile che l'ironia ritrovi quella rarità capace di farne un'arma micidiale anziché un battutismo endemico e coatto; e l'onestà intellettuale ritrovi la funzione, prima che morale, di fattore essenziale del pensiero critico. Quella ricerca dell'espressione autentica che era poi dei primi romantici.

Il senso del limite di Giuseppe Pontiggia

di Giacomo Raccis

-

©Giorgio Bisetti

Per un luogo comune sempre più invalso nella critica letteraria, gli anni Ottanta rappresentano, in Italia, una soglia oltre la quale «le coordinate fondamentali del discorso si sono perse, inabissate nelle nostre più recenti vicende nazionali»[1]; così Asor Rosa nella sua *Storia europea della letteratura italiana*, che in quel decennio trova giusto uno spazio per gli «ultimi classici» e spalanca, per gli anni Novanta, un baratro critico che non ha più la forma della mappa, ma solo quella del percorso. Gli anni Ottanta sono il terminale di alcune parabole decisive della letteratura italiana – Calvino, Ginzburg, Morante, Levi, Sciascia –, scrittori che portano nel nuovo decennio *habitus* maturati in altri contesti culturali, mentre gli autori che "fioriscono" nel decennio da bere rivelano un sintomatico smarrimento, almeno per quanto riguarda il comportamento nei confronti di un pubblico e di un sistema culturale in magmatica trasformazione. È invalsa l'idea che a determinare un simile paesaggio sia, con Filippo La Porta, la «convinzione diffusa della fine di un'epoca, il senso, doloroso o ilare, malinconico o liberatorio, di venire "dopo"»[2], che avrebbe condizionato l'azione e la produzione dei nuovi scrittori, imbarcati così, senza troppi scrupoli, sulla traballante nave del postmoderno italiano.

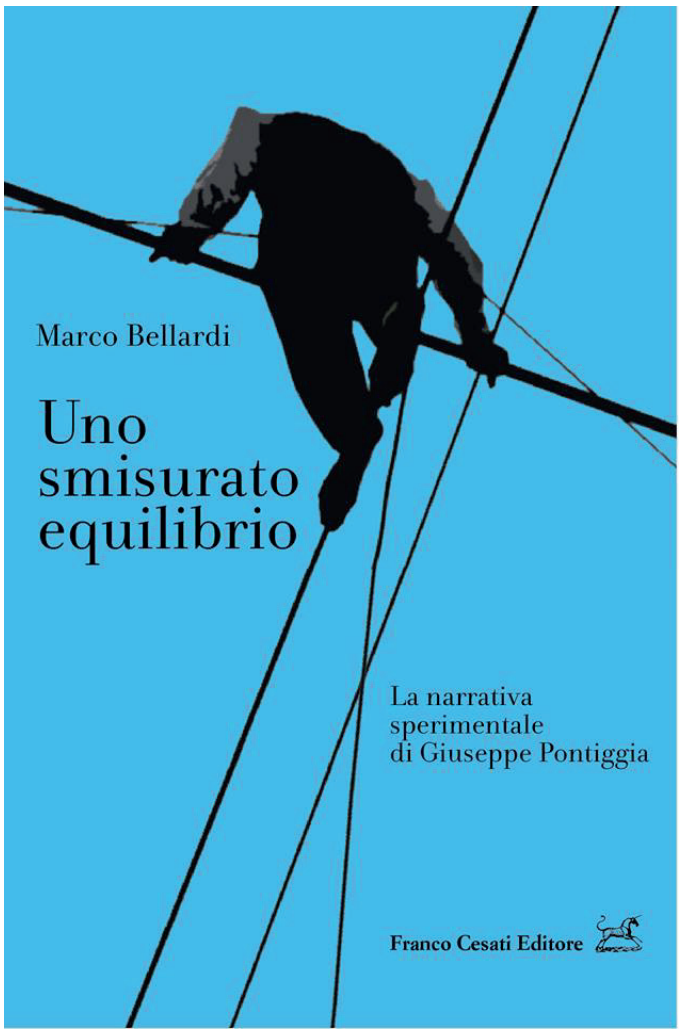
Di fronte alla parzialità di queste prospettive critiche, giunge opportuno un volume dedicato a uno di quegli scrittori che ha trovato la propria consacrazione autoriale proprio a cavallo tra anni Ottanta e Novanta e che con la sua lunga parabola intellettuale è diventato uno degli autori più significativi del secondo

1 A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana. III. La letteratura della nazione,* Torino, Einaudi, 2009, p.602.

2 F. LA PORTA, *Specchi e messinscene. Nella narrativa italiana di fine secolo,* in «Linea d'ombra», n. 88, dicembre 1993, p. 59.

Novecento italiano. L'autore è Giuseppe Pontiggia e il volume s'intitola *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, scritto da Marco Bellardi – dottorando in Italian Studies alla University of Birmingham – e pubblicato nel 2014 per Franco Cesati Editore. Bellardi lo segnala in più punti: Pontiggia, al di là delle riedizioni e del Meridiano (a cura di Daniela Marcheschi) a lui dedicato, viene considerato tendenzialmente «un autore poco importante». Colpa forse del suo «individualismo sobrio», che fu caratteristica comune anche ad altri «maestri mancati», come Consolo, Arbasino o Tadini, incapaci di diventare i punti di riferimento per le nuove leve di narratori (l'unica eccezione è costituita da Celati e dalla sua "scuola emiliana"). È così che la storiografia letteraria ha finito per ancorarsi ai più "leggibili" fenomeni editoriali – il "romanzo di ritorno", il *bestseller* postmoderno, Andrea De Carlo e i nuovi narratori di successo –, piuttosto che arrischiarsi nell'ostico tentativo di una cartografia dei valori letterari per come sono maturati negli ultimi decenni.

Il lavoro di Bellardi affronta la produzione narrativa di Pontiggia seguendone la parabola cronologica, dall'esordio nel 1959 con *La morte in banca* – "romanzo di formazione senza intreccio", secondo uno dei dettami della neoavanguardia, a cui Pontiggia, da redattore del «verri», fu inizialmente vicino – fino a *Nati due volte*, del 2000, opera in cui l'autore affronta un nodo autobiografico (la disabilità del figlio) attraverso la mediazione dell'invenzione romanzesca, consegnando a una platea di lettori finalmente ampia un'opera equilibrata, che ha lo scopo «di sensibilizzare, di *agire* sul presente». In mezzo, cinque volumi – *L'arte della fuga* (1968), la «trilogia dei romanzi a indagine» composta da *Il giocatore invisibile* (1978), *Il raggio d'ombra* (1983) e *La grande sera* (1989), e *Vite di uomini*



non illustri (1993) –, intervallati da una produzione saggistica che a partire dal *Giardino delle Esperidi* (1984) si fa sempre più corposa – *Le sabbie immobili* (1991), *L'isola volante* (1996), *I contemporanei del futuro. Viaggio nei classici* (1998) e *Prima persona* (2002).

Innanzitutto si dovrà dire che un grande merito di Bellardi sta nell'affrontare l'opera di Pontiggia utilizzando le complementari lenti della narratologia e della stilistica. Risulta evidente fin da un primo sguardo che *Uno smisurato equilibrio* non punta tanto a ricostruire la parabola intellettuale di Giuseppe Pontiggia – solo l'essenziale vi si trova a proposito della biografia letteraria –, quanto piuttosto a far emergere l'originalità e l'importanza dell'autore dai fatti testuali, nella condivisibile convinzione che da quelli, più che dalle ragguardevoli frequentazioni, si possa giudicare la

sua centralità nel secolo appena trascorso. Da un lato l'attenzione ai procedimenti di architettura narrativa, dall'altro la perizia analitica nell'individuare e valutare le scelte sintattiche e lessicali, il ricorso alle figure di parola e di suono: se queste costanti attitudini dell'analisi rendono in certi passaggi l'indagine di Bellardi fin troppo didascalica, permettono tuttavia di entrare con piena consapevolezza nella fucina dello scrittore, e di uno scrittore, peraltro, che ha saputo costruire la propria riconoscibilità proprio sui caratteri di uno stile che «punta alla semplicità passando per l'artificio, non per l'immediatezza».

La preminenza del dato testuale, d'altra parte, si giustifica anche con il fatto che sono ragioni propriamente stilistiche quelle che hanno guidato Pontiggia nelle sue scelte poetiche e quindi anche nelle sue scelte di vita: come l'allontanamento dal Gruppo 63, troppo legato a un'idea arbitraria del linguaggio che strideva con la comunicatività sempre cercata dall'autore (nonostante *L'arte della fuga*, con lo «scardinamento dello schema di lettura tradizionale», rimandi proprio ad alcuni dei dettami della poetica neoavanguardistica); o come la distanza rispetto al postmoderno italiano, che ricorreva sì alla tecnica del *double coding* e al riuso parodico dei generi tradizionali, richiamati da Pontiggia nel *Giocatore invisibile*, ma fondava la propria specificità su un esplicito sprofondamento metatestuale e su una messa in questione dell'attendibilità di qualsiasi verità che nei romanzi di Pontiggia si ritrovano solo mutati di segno. È proprio la precisione della lingua – la mancanza di ambiguità nella corrispondenza tra significante e significato – che permette di circoscrivere i piani della narrazione, di non perdersi tra le architetture testuali e di procedere, al fianco della voce narrante, nella scoperta che, seppure una verità definitiva non è possibile, gli elementi per compiere le proprie scelte e per dare un giudizio sulla realtà sono tutti a disposizione di chi legge.

È poi attraverso la perizia stilistica che si può riscattare la figura intellettuale di Pontiggia dall'etichetta dello "scrittore aforista" che, pur legittima, ha finito per impedire una valutazione integrale della sua opera narrativa e saggistica (sorte critica condivisa con Ennio Flaiano). Bellardi, fedele anche al criterio cronologico che orienta l'analisi dei testi, è bravo a posporre lo studio dello stile aforistico a una dettagliata indagine sullo stile semplice di Pontiggia, ma soprattutto sul suo culto della *brevitas*. La lezione di essenzialità dei maestri latini – e in particolare dell'amato Giulio Cesare – porta Pontiggia a condurre sui suoi romanzi un lavoro sempre più raffinato di riduzione e sottrazione, ricorrendo ad artifici retorici che non siano però percepiti da chi legge. Un altro maestro, contemporaneo questa volta, fa da modello nella ricerca di questa "*sprezzatura* stilistica": Alessandro Manzoni. Mirabile è il passaggio con cui Pontiggia, in un saggio dell'*Isola volante* dedicato al rapporto tra l'autore dei *Promessi sposi* e l'Anonimo, celebra l'abilità manzoniana nella scelta del *mot juste*: «L'equilibrio misterioso tra il minimo che si dice e l'immenso che non si dice è il sogno di ogni narratore. Raccontare significa seguire questo discrimine immaginario»[3]. È questo principio del "dir tanto con poco" a guidare Pontiggia nella costruzione di uno stile della *brevitas*, che si appoggia soprattutto su ellissi e reticenza, figure che, come giustamente sottolinea Bellardi, estendono la propria azione al piano dell'architettura narrati-

3 G. PONTIGGIA, *L'isola volante,* Milano, Mondadori, 1996, p. 162.

va. Sono questi i cardini di quella forma breve della narrazione che Marcheschi, sulla scorta di Ejchenbaum, ha riconosciuto come cifra narrativa dell'autore. Giudizio che trova conferma, oltre che nella perfetta misura delle diciotto *Vite di uomini non illustri* (dove "l'Es da scrittore di racconti" si svincola dal "Super-Io da romanziere", come ha detto Antonio Franchini), nella cura per il dosaggio delle intensità lungo l'intreccio e nell'attenzione speciale riservata alle sequenze apicali (*incipit* ed *explicit*).

Infine, è sempre la dovizia narratologica che consente a Bellardi di individuare il vero cardine della narrativa di Pontiggia: la posizione della voce narrante. Luogo di massima proiezione delle valutazioni e delle considerazioni dell'autore, la voce narrante ricopre in questi romanzi un ruolo decisivo nella costruzione del senso e nell'orientamento del giudizio di chi legge. Bellardi dedica molta attenzione a questa funzione, soffermandosi in particolare sul narratore del *Giocatore invisibile* e sulla sua "ironia". Più in generale, al narratore è affidato il compito di orchestrare il tono satirico che sempre aleggia nei romanzi di Pontiggia per smascherare un'umanità affetta da vizi inestinguibili, come cinismo, ipocrisia, falsità (e si potrebbe parlare dell'adulterio come cronotopo spiccatamente pontiggiano). L'ironia spietata di questo narratore onnisciente, che dall'alto si diverte a impallinare i personaggi a suon di sentenze insindacabili (cos'altro sono le *Vite* se non l'esibizione di un intero repertorio balistico?), trova sfogo in un moralismo lucido e sicuro, alla maniera dei classici greci e latini, laddove il moralismo di un contemporaneo a lui vicino, Sciascia, riusciva più controverso e dolente perché settecentesco. Nella ricca gamma di tonalità di cui questa voce giudicante è capace, tuttavia, non manca la tinta dell'indulgenza, che Pontiggia, osserva Bellardi, matura lungo l'intera carriera di ritrattista, ma porta a pienezza nell'ultimo capitolo della sua parabola, *Nati due volte*, dove la prima persona trasforma il cinismo in severa autocritica e l'indulgenza in un'appassionata dichiarazione di appartenenza al genere umano.

Bellardi abusa forse un po' di questa etichetta, usandola in situazioni disparate e non sempre opportune, ma lo sperimentalismo di Pontiggia è tutto qua: in una dichiarazione di limitatezza e parzialità, che dalla vita quotidiana trapassa nelle studiate pagine dei romanzi, tutti imperniati su quella consapevolezza rara che è stata di pochi grandi del secolo scorso, il senso del limite, la consapevolezza che nessun assoluto può essere raggiunto e che, per far sì che la parola letteraria torni ad avere presa sulla realtà, sia necessario riconoscere che «è meglio una parzialità possibile che una totalità irreale».

©Brett Walker

©Vincent Descotils

Poesia s. f. [dal lat. pŏēsis, che è dal gr. ποίησις, der. di ποιέω «fare, produrre»] / **Arte** s. f. [lat. ars artis].

Collegare Arte e Poesia, creare scambi tra materie evanescenti eppur così concrete, tentare di dar corpo e anima a qualcosa che ancora non si conosce. Forse sperimentazione insolita, eppure la Poesia è il genere letterario che più sa evocare immagini, creare spettri, intravedere passaggi e, proprio come l'Arte, ha costante bisogno di studio, di produzione, di evoluzione per poter essere compresa, fruita e letta ancora (con occhi sempre nuovi), oggi e domani. Questa rubrica nasce come tentativo di mettere insieme due facce di quella che potremmo considerare essere un'unica medaglia: immagini e parole, fronte e retro, chiaro e scuro, voce e scrittura. Tentiamo una lettura che forse si discosta dai parametri più usuali della critica letteraria "pura", ma che resta comunque imprescindibile da una visione delle tradizioni e da essa muove i passi, cercando di solcare difficili acque. Ci si mette in ascolto di tutto ciò che produce bellezza.

Erika Nicchiosini

Nomi di cosa-Nomi di Persona

Marsilio, 2015

Poesie di Margherita Rimi

©Letizia Battaglia

«Credo che la maggior parte degli scrittori, anche "seri", che parlano dell'infanzia, si sbagliano sempre su questo punto. Vedono il bambino dal loro punto di vista di adulti, oppure fanno uno sforzo enorme per mettersi al posto di quello che immaginano essere un bambino».
Marguerite Youcenar, *Ad occhi aperti*

Occhi grandi, sguardo disincantato, una busta per il pane sotto al braccio e una mano a portarsene un pezzo alla bocca. Strada vuota, bianco e nero, pieno e vuoto. Al centro la bambina, sullo sfondo la strada e le case diroccate del quartiere Kalsa di Palermo (1979). È un'istantanea di Letizia Battaglia, la fotografa della Mafia ma anche dei mille volti delle donne e dei bambini di Palermo, della quotidianità assediata dal virus della realtà, a fare da "intro" a *Nomi di cosa-Nomi di persona*, raccolta poetica di Margherita Rimi dedicata ai bambini e per una civiltà dei bambini.

Un binomio non casuale, quello Battaglia-Rimi, entrambe siciliane, le cui sintesi artistiche così combinate paiono anelare al disvelamento delle verità celate dietro agli sguardi, alla posa dei corpi, alle voci inespresse cui l'arte di scrivere (o fotografare) può ridare fiato. Non poteva esserci immagine più adatta e ponderata, dunque, a introdurci alla poesia della Rimi: così come lo sguardo della bimba della Kalsa rivela voci e storie ancora da narrare, così le parole della poetessa evocano immagini taglienti, suggestioni, ricordi d'infanzia; così come le foto della Battaglia riportano nella sua interezza dati di realtà, così i versi della Rimi trasportano sulla carta dati ricavati dalla propria esperienza come neuropsichiatra infantile. E ambedue paiono narrare di un'infanzia tradita, spesso violata dal dolore, dall'incapacità dell'adulto di farsi realmente interprete dei sentimenti e delle emozioni del bambino.
I versi della Rimi sono forti, sostenuti, coerenti, contenuti in unità metriche pulite che non indugiano in orpelli e coloriture e che, pur pienamente e consapevolmente contemporanei, paiono pescare a piene mani nella sapienza della storia della poesia, riuscendo a restituire al lettore una vasta gamma di immagini ed emozioni, significati e riflessioni. Da anni Margherita Rimi svolge un'intensa attività di prima linea per

la cura e la tutela dell'infanzia e dell'adolescenza, lavorando in particolare contro le violenze e gli abusi sui minori e a favore dei bambini portatori di handicap.
Ecco, è forse grazie a questa dimensione esperienziale che coniuga al suo interno linguaggi differenti – come scrive anche Amedeo Anelli nella sua nota introduttiva: i linguaggi specialistici, il siciliano, l'italiano, ma anche l'inglese e il francese – che la Rimi riesce a fare dell'infanzia e delle sue tante sfaccettature un ritratto complessivo, reale, senza sottrarsi (e sottrarci) mai a ciò che la "nega" (il dolore, la malattia, il sopruso, la violazione del corpo), ma senza nemmeno tralasciare la dimensione del gioco, del rapporto con i genitori, degli affetti. Per questo ogni cosa ha un nome e ogni persona ha un nome e nome diventa cosa, oggetto, persona, come tratti disegnati su un foglio bianco. Ciò che vede il bambino non è forse visibile all'adulto, ma ciò che il bambino porta dentro diverrà parte del suo "sé" futuro.

È nell'ottica di questo rispetto del bambino, come individuo creativo e in divenire, che andrebbe letta la poesia della Rimi che ha, tra i tanti pregi, quello di far tesoro di una memoria personale collettiva magistralmente trasformata in linguaggi e sostanza nuova.

Margherita Rimi è nata a Prizzi (Pa) nel 1957 e risiede in provincia di Agrigento. Poetessa, medico e neuropsichiatra infantile, svolge da anni un'intensa attività di prima linea per la cura e la tutela dell'infanzia e dell'adolescenza, lavorando in particolare contro le violenze e gli abusi sui minori e a favore dei bambini portatori di handicap. Tra le sue raccolte di versi, sono da segnalare *Per non inventarmi* (2002), *La cura degli assenti* (2007), *Era Farsi* (Marsilio 2012, premio Laurentum 2012 e premio Brancati Zafferana 2013), *La civiltà dei bambini. 11 poesie inedite e una intervista* (Libreria Ticinum 2015). Nel 2014 le è stato conferito il premio Città di Sassari alla carriera.

Nomi di cosa – Nomi di persona

I
Facciamo finta
Da questo disegno che si vede:

che tu ti chiami io
che non mi piacciono le scarpe: queste:

Bianche
Strette
Della festa

Scelte da mia madre

II

Da questo disegno non si vede

Facciamo finta:
che tu scompari io

E alla prossima
cancella. Non aspettare la domanda.

Forse no. Oggi no. Non lo indovino.

Dammi un altro foglio. Un'altra matita la paura.

«Dammi quattro nomi di cosa»
«Quattro nomi di persona»

@Marc Steinhausen

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

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

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

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

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

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

Che cosa sono i luoghi e i *nonluoghi*? Come percepiamo, o meglio viviamo uno spazio che, sulla scia di Newton, non possiamo pensare come separato dalla sfera sociale? È da questa serie di perplessità che nasce la curiosità di approfondire lo spazio come problema sociale e, di conseguenza, la necessità di parlare dei luoghi, delle connessioni tra essi e dei vari significati della presenza umana.

Caterina Arcangelo

©Brett Walker

I luoghi, le ragioni

di Caterina Arcangelo

©Irina Urumova

In un'epoca come la nostra parlare di luoghi diventa significativo, soprattutto se entrano a far parte del linguaggio comune nuovi neologismi usati quasi come slogan, che confondono il pensiero.

Foucault, nell'*Archeologia del sapere*, si interroga sui meccanismi che regolano la formazione del sapere e sui rapporti che si stabiliscono tra il sapere e le strutture economiche, sociali e culturali di una società. Concentrandosi sugli enunciati del discorso, l'autore evidenzia come le funzioni discorsive siano in relazione con gli oggetti nominati, analizzati, classificati. Sono questi rapporti che permettono all'oggetto di apparire in un determinato modo: «l'oggetto non aspetta nel limbo l'ordine che lo libererà e gli permetterà di incarnarsi in una visibile e loquace oggettività; non preesiste a se stesso, quasi fosse trattenuto da qualche ostacolo alle soglie della luce. Esiste nelle positive condizioni di un complesso ventaglio di rapporti»[1]. Come sostiene Foucault, occorre rimettere in questione alcune sintesi belle e pronte, e a cui in genere si ricorre senza il minimo esame. Ed ecco perché ragionare e scrivere di luoghi significa porsi all'interno di problematiche maggiori, e che presentano svariate dimensioni.

Marc Augé identifica con il termine "nonluoghi" quei campi di transito veloci, quei luoghi di passaggio, centri commerciali, in cui la comunicazione è accelerata e svuotata di significati forti, e dentro i quali l'individuo non entra in una relazione profonda né con se stesso

1 M. FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura,* Milano, Rizzoli, 1971, VIII ed. p. 61.

né con gli altri.

Eppure l'uomo non può separarsi dalla propria esistenza, anche da una moderna geografia "totemica". Lo scrittore Bruce Chatwin, nel libro *Le vie dei canti*, testo che si apre come un elogio alla «fantastica sradicatezza», dimostra come per gli Aborigeni australiani l'identità nomade sia strettamente legata alla memoria e all'elaborazione di forme letterarie. Tenere a mente una precisa ed elaborata poesia vuol dire ripercorrere quei territori che il nomade, nel suo eterno girovagare, deve attraversare. La cultura totemica insegna, quindi, come il deserto possa essere un'enorme mappa di segni per coloro che sono in grado di leggerli. La cultura totemica, oltre a essere importante, perché è tra le prime forme di cultura capace di fornirci modelli di studio sulla coesione tra i gruppi, è in grado di mostrarci come ogni riflessione sul luogo non possa prescindere da una messa in relazione tra uomo e territorio, ed è grazie a questa relazione se riusciamo a delineare una sorta di nuova geografia.

Secondo Daniela Marcheschi, il processo di relazione continua che l'uomo – il quale non può «sottrarsi alla storia stessa» – ha con lo spazio e nel tempo non può essere interrotto: «se nei nonluoghi l'individuo si trova allontanato o sospeso dalla storia, quest'ultima non viene ad essere concepita come una linea o una semplice figura geometrica all'interno o fuori della quale può scorrere la vita umana? [...] non risulta nemmeno possibile pensare la contemporaneità in maniera analoga all'altrove»[2].

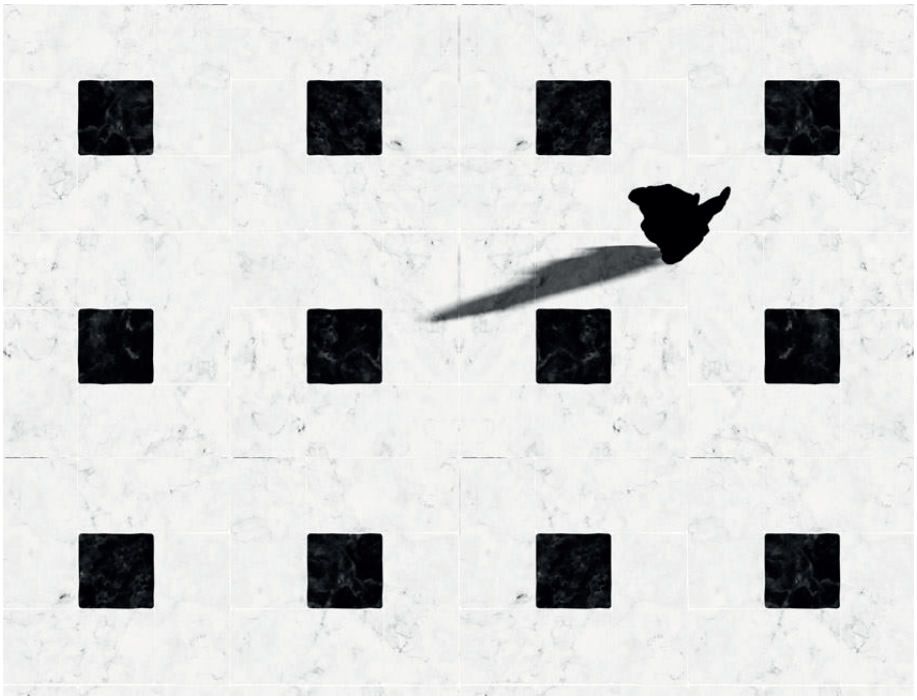
Considerazioni dalle quali occorre senza dubbio ripartire e che trovano rinforzo nelle stesse scoperte scientifiche del '900. Queste ultime hanno indotto a modificare profondamente l'immagine del mondo proposta dalla Fisica classica: l'universo non si presenta come una macchina, ma come una combinazione di caso e necessità, di cui noi stessi siamo un esempio. Nel saggio *La Nuova Alleanza* di Ilya Prigogine e Isabella Stenger, il tempo è considerato una dimensione fondamentale dell'esistenza, e le scienze umane non possono prescindere dall'idea di una freccia temporale, orientata a livello individuale e collettivo insieme. Le ricerche scientifiche di Prigogine in campo filosofico gli permettono di fondare un nuovo modello epistemologico, che consente di riflettere sul legame tra scienza e cultura, tra tempo e spazio, tra natura e uomo: la natura "libera" sarebbe in grado di rivelare particolari analoghi a quelli della coscienza umana; perciò è indagando la natura che l'uomo ritrova sé stesso.

L'intento, quindi, è quello di voler riproporre la dimensione autentica dell'uomo, inteso come un essere-nel-mondo: una proiezione continua verso il mondo e verso le sue opportunità (fisica e metafisica dell'uomo). Si tratta di voler riconoscere all'uomo una soggettività piena e di voler riscoprire il contenuto della sua presenza nel mondo, senza situarsi né solo ed esclusivamente dalla parte dell'io trascendentale, della coscienza pura, né solo ed esclusivamente dalla parte dell'*homo-natura*.

Secondo Ernst Cassirer, alla base di un'organizzazione sensibile tra uomo e natura sussiste una determinazione linguistica spaziale. Scrive Cassiser: «Sulla

2 D. MARCHESCHI, *Dai nonluoghi agli interluoghi per una critica a Marc Augé, in* «FuoriAsse», n. 15, ottobre 2015, p.26.
Daniela Marcheschi fornisce il testo riassuntivo di una discussione con Marc Augé, avvenuta in occasione del I Simposio Internacional «Quesaber(es) para o siglo XXI?» organizzato dall'Università di Madeira, a Funchal, il 31 gennaio 2014.

differenziazione dei luoghi si fonda anche la differenziazione dei contenuti, dell'io, del tu e del lui da una parte, e della cerchia degli oggetti materiali dall'altra»[3]. Per Cassirer nel linguaggio esiste uno schema a cui sono riferite tutte le rappresentazioni intellettuali. E rimanda all'uniformità delle espressioni verbali tra i vari popoli, sulla base di un'intrinseca capacità dei vari suoni di esprimere la distanza di un oggetto dal soggetto: «[…] è difficile che vi sia una classe di parole in cui il carattere di "fonemi naturali" sia così fortemente impresso come lo è nei vocaboli usati per indicare il qui e il là, il vicino e il lontano […] vi sono certe consonanti e certi gruppi di consonanti a cui è insita una tendenza sensibile assolutamente determinata»[4]. Cassirer arriva a sottolineare come l'io nella sua rappresentazione linguistica tenda a voler essere soggetto e nel contempo oggetto. L'io diventa ciò che sta dietro alle cose.
Lungo questo stesso versante di pensiero, possiamo in parte riconoscere il processo di agnizione, di ri-conoscimento di quelle realtà che si presentano come differenti o nuove. Davide Bigalli, nel saggio *Lo sguardo sull'altro. Appunti sull'impatto culturale del Nuovo mondo*, intravede, nelle descrizioni di Cristoforo Colombo, una particolare strumentazione intellettuale, che si rivela come un segnale della *forma mentis*. Bigalli indugia sull'affermazione «E l'usignolo cantava, e cantavano altri uccellini di mille specie […]», ripresa da Pietro Martire D'Anghiera, perché essa rivela attraverso quali filtri Cristoforo Colombo percepisca e accolga la realtà nuova. Scrive Bigalli: «Colombo ritraduce l'assolutamente nuovo, "altro", per entro i termini di una tradizione che assume una valenza fortemente rassicurante; i dati che la realtà esperita gli mostra divengono significanti di un universo narrativo dove essi trovano sistemazione e al quale rimandano. La scoperta diviene agnizione»[5].



©Helena Georgiou

3 E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche,* traduzione di Eraldo Arnaud,Firenze, La Nuova Italia, 1961, p.182.
4 *Ivi*, p. 179-180.
5 D. BIGALLI, *Lo sguardo sull'altro. Appunti sull'impatto culturale del Nuovo mondo,* in *Filosofia e Scienza. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, a cura di Giuseppe Gembillo, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2005, 4 voll., vol. IV, p.39.

È vero, però – tenendo sempre in conto Foucault –, che viviamo in un'epoca caratterizzata dalle "iperspecializzazioni", e che nella «civiltà materiale» si sono moltiplicati i livelli di analisi, ciascuno con le sue fratture specifiche: «ciascuno comporta una sua delimitazione caratteristica, e a mano a mano che si scende verso gli zoccoli più profondi, le scansioni si fanno sempre più ampie»[6]. Gli studi sociali devono perciò confrontarsi con una realtà urbana attraversata da mille cambiamenti, sollecitata da incontri – scontri, essi stessi accompagnati da una cultura globale e frammentata insieme.

La mia riflessione, in tal senso, ha lo scopo di individuare quei punti di connessione, ma anche di frattura, che si producono attualmente nel modo di pensare la dimensione spaziale. Occorre inoltre tenere presente come il processo di globalizzazione induca a dover analizzare tutta una serie di problematiche intrinseche al fenomeno stesso. E abbiamo visto che, all'interno di tutta la serie di questioni aperte finora, non possiamo evitare di considerare il linguaggio come una delle forme espressive che più identificano una società, una comunità o un gruppo.

In *The Cultures of Globalization*, Jameson intende dimostrare come il concetto di "globalizzazione" abbia a che fare con un processo di intersecazione di assi concettuali più profondo, che prevede l'inserimento di varie e settoriali zone di riferimento: «[…] as a concept, "globalization" knows its own internal slippages among various zones of reference». Jameson prende spunto proprio da Roland Robertson, il quale intravede nella dinamica della globalizzazione un duplice processo di particolarizzazione dell'universale e di universalizzazione del particolare: «the two fold process of the particularization of the universal and the universalization of the particular»[7].

I saggi raccolti da Marcel Mauss e Marcel Granet, in *Linguaggio dei sentimenti*, sono esemplari in tal senso, perché entrano nel "particolare" di una predefinita società, attraverso l'analisi dei codici e dello scambio di convenevoli. Mauss, nelle pagine dedicate ai riti australiani, tocca un tema molto particolare dell'Antropologia: «la necessità sociale di un'espressione codificata, altamente convenzionale, nel manifestarsi dei sentimenti più privati e incontrollabili quali il dolore»[8]. Le tesi di Mauss mostrano come all'interno di un gruppo formato da popolazioni omogenee e primitive, le lacrime siano fenomeni sia fisiologici sia sociali, al pari di ogni altra espressione orale, e nonsolo un'espressione individuale di più sentimenti.
Mauss si basa sul rituale funerario che prevede grida, canti e discorsi. Lo stesso Durkheim riprendendo Hertz si soffermò sui culti funerari per mostrare il carattere collettivo del rito «piaculatorio».

Fredric Jameson intravede nel processo di globalizzazione una vastità d'indagine e di complicazioni intrinseche, perché esso non appartiene a nessun campo specifico, ma sembra riguardare la politica e l'economia in modo immediato, e altrettanto bene richiede studi di natura sociologica e culturale, includendo informazioni sull'ecologia, riferimenti al consumismo, notizie sulla vita quotidiana, etc. etc. Il rapporto tra globalizzazione e

6 M. FOUCAULT, *Op. cit.*, p. 61.
7 F. JAMESON AND M. MIYOSHI, *The cultures of globalization,* Duke University Press,Durham and London 1998, p.11.
8 M. GRANET AND M. MAUSS, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano, Adelphi, 1975, IV ed., p. 9.

identità politica, culturale e sociale, o etnia, permette in tal modo di toccare tutto il "sistema-mondo". Per esempio, ogni tematica viene affrontata su scala mondiale con un impatto sulla scienza e le discipline accademiche, e la sua teorizzazione implica necessariamente un'unione "tra le scienze sociali e la cultura, tra la teoria e la pratica, tra il locale e il globale".

Una pluralità di saperi, di voci, che richiede necessariamente una pluralità di linguaggi per essere spiegata. Tutto ciò ben si coniuga con i temi trattati dallo stesso Prigogine: «che si tratti di musica, di pittura, di letteratura o di costumi, nessun modello può più pretendere alla legittimità, all'esclusività.
Da ogni parte vediamo sperimentazioni molteplici, più o meno arrischiate, più o meno effimere o di successo»[9]. Ma anche con i temi di Foucault, secondo il quale nell'analisi delle idee e del sapere si presta un'attenzione sempre maggiore al meccanismo delle differenze.

Da segnalare sono anche le tesi di Sharon Zukin, la quale, seppure discutibilmente, afferma che lo scopo della separazione territoriale è l'omogeneità di chi occupa un determinato territorio e che «l'etnicità» è la migliore di tutte le identità immaginabili.

Quindi possiamo facilmente desumere che vi siano identità determinate e specifiche, che entrano nel processo di globalizzazione e in qualche modo lo contaminano. Ogni "gruppo" identitario vive o occupa determinati luoghi e per comprendersi produce e utilizza determinati segnali, codici, linguaggi.

Zygmunt Bauman, in *Modernità Liquida*, rivela l'esistenza di spazi pubblici di genere e dimensione diversi, ma che rientrano tutti in due categorie complementari e opposte. Quanto alla prima, prendendo ad esempio La Défence di

©Igor Chernishov

9 I. PRIGOGINE, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi, 1981 p. 287 (ed. orig. *La Nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Paris,Gallimard ,1979).

©Irina Urumova

Parigi, Bauman dimostra come tutto quanto sia concepito in modo tale da poter essere guardato, ma non vissuto. La seconda categoria di riferimento di spazio pubblico, ma non civile, è lo spazio che trasforma «il residente in consumatore», come accade nei centri commerciali.

Secondo Bauman, i viaggi nei luoghi di consumo implicano l'esperienza di essere trasportati: «lo shopping è principalmente un viaggio nello spazio e solo in secondo luogo un viaggio nel tempo»[10]. Ma allora forse è più semplice dimostrare, avvalendosi delle parole di Foucault, che queste sono le utopie, vale a dire quelle che Foucault chiama le «eterotopie». Si tratta di «spazi differenti [...], luoghi altri, una specie di contestazione al contempo mitica e reale dello spazio in cui viviamo»[11]. Sono spazi che ci interessano particolarmente, perché luoghi utilizzati per la costruzione di un nuovo *immaginario*.

Se Bauman accosta l'esperienza del viaggio nei luoghi di consumo all'esperienza dell'*essere trasportati*, propria dei carnevali di Bachtin, è solo per quell'«interludio temporale» durante il quale la città si trasforma prima di rientrare nella sua regolare quotidianità.

Una quotidianità ribaltata confermata anche grazie all'uso di un particolare linguaggio: "il popolo che ride sulla pubblica piazza" dimostra come "l'ideale utopico" e il "reale" si fondessero, eliminando i rapporti di supremazia tra le classi sociali, creando "momentaneamente" sulla "piazza carnevalesca" un tipo speciale di comunicazione, impensabile in epoche diverse. Si poteva così assistere all'elaborazione di forme particolari di linguaggio e di gesti "della pubblica piazza", che miravano all'abolizione di ogni distanza; forme libere dalla più regolari norme quotidiane. Una sensazione di «immutabilità ed eternità», che per esprimersi aveva bisogno di con-

10 Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2002, p. 108.
11 M. FOUCAULT, *Eterotopia*, a cura di S. Vaccaro, T. Villani e P. Tripodi, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p.13.

figurazioni «mutevoli (camaleontiche), fluttuanti e in movimento»[12].
Un'idea di movimento che contagia la lingua stessa, anch'essa caratterizzata da forme di parodia e altri sovvertimenti formali, dalla logica del «mondo alla rovescia».

Vi sono, in ogni cultura e in ogni civiltà, dei luoghi reali, effettivamente rappresentabili nel fondamento stesso della società, ma che costituiscono una sorta di "contro-luogo" dove le utopie vengono realizzate.

Un esempio ne sono quelle forme di aggregazione più autonome e in spazi considerati liberi. Si può trattare di forme di occupazione da parte di gruppi che, per ragioni diverse, occupano spazi abbandonati oppure che decidono di rifugiarsi in un modello di realtà contadina o ritenuta comunque più "primitiva": animalisti, attivisti antinucleari, ecologisti, che uniti da una simbolica appartenenza intendono resistere all'omologazione della vita urbana e si organizzano in "provvisorie" forme di vita comunitaria, che potremmo, forse, definire vie di fuga. Si tratta anche di fenomeni più particolari, come i *raduni rave*. Questi ultimi vengono accolti in luoghi privati di identità, come capannoni industriali dismessi, o in luoghi poco frequentati come, per esempio, le radure boschive. Luoghi di contestazione, nei quali, potremmo dire con Foucault, «tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura, vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti»[13], ma che non possono essere definiti non-luoghi.

E con parole dello stesso Bauman possiamo dire che la vacuità del luogo è negli occhi di chi guarda: «Vuoti sono i luoghi in cui non ci si addentra»[14].

©Irina Urumova

12 M. BATCHIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p.14.
13 M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis 2001, p.23.
14 Z. BAUMAN, *Op. cit.*, p. 116.

In cerca di luoghi

Considerazioni sui paesaggi naturali nei quali mi sono imbattuto viaggiando.

di

Silvio Valpreda

©Daniel Winter

Gilles Clément, nel suo *Manifesto del terzo paesaggio*, per la prima volta pubblicato in Italia da Quodlibet, nel 2003, concentra l'attenzione su quegli spazi nei quali la natura riconquista un ambiente che è stato precedentemente trasformato dall'uomo e poi abbandonato.

L'assenza dell'uomo nei luoghi del terzo paesaggio può avere varie ragioni: spazi di cantiere divenuti inutili a lavori terminati, terreni o miniere ormai improduttivi, perdita di valore strategico a seguito di mutati equilibri militari, disastri o altro ancora. Ma nel saggio di Clément traspare una sorta di gerarchia ecologica secondo la quale il paesaggio primario (la natura non modificata dall'uomo) ha un valore etico superiore al secondo paesaggio (quello antropizzato), mentre il terzo paesaggio rappresenta una sorta di legittimo tentativo della natura di riconquistare il proprio spazio.

L'analisi di Clément considera l'uomo e la natura come due forze contrapposte agenti sul paesaggio, ciascuna con finalità e condotte unitarie.

La mia esperienza personale mi porta invece a ragionare in termini di porzioni della specie umana che si contrappongono ad altre agendo in un gioco non semplicemente bipolare con la natura ma in dinamiche caratterizzate da più attori: porzioni della natura antagoniste tra loro e la specie umana divisa in differenti classi sociali.

Nella mia vita non sono mai stato in ambienti primari: non ho mai visitato luoghi selvaggi in cui la natura non avesse mai subito una modifica a causa dell'uomo. Forse qualcosa esiste ancora in Antartide, nel profondo della selva Amazzonica o in alcune lande Siberiane, ma io, personalmente, non ci sono mai stato.

Ho visitato e abitato in città, aree urbane, industriali e agricole di vario tipo: cioè quello che si può definire come secondo paesaggio.

Come tutti ho esperienza di terzo pae-

saggio: fortificazioni in disuso, campi non più coltivati e lasciati in balia delle erbacce, massicciate ferroviarie di binari morti, templi di antiche civiltà abbandonati e tra le cui pietre si insinuano le radici della foresta.
Però ho anche esperienza diretta di un tipo particolare di terzo paesaggio: luoghi già antropizzati, nei quali alcuni uomini hanno scacciato violentemente altri con l'esclusivo scopo di ricostruire artificialmente un paesaggio primario.
Mi vengono in mente un viaggio a Balmoral (in Gran Bretagna) e uno a Ngorongoro (in Tanzania).
Una caratteristica che Gilles Clément riconosce al terzo paesaggio è quella di avere caratteri distintivi rispetto al primo; non si tratta semplicemente di un ritorno allo stato originario dopo una parentesi antropica; il terzo paesaggio si nutre e fa propri elementi portati dall'uomo e poi inselvatichiti: rovine, specie vegetali e animali allogene, modifiche idrologiche e microclimatiche.
Nel caso di Balmoral e di Ngorongoro, invece, un intervento umano ha eliminato ogni altro precedente intervento umano per far posto a una ricostruzione di ciò che c'era prima. Non si è quindi trattato propriamente di una dinamica di riappropriazione metabolica da parte della natura tipica del terzo paesaggio, ma non è nemmeno un vero paesaggio primario, anche se apparentemente potrebbe essere identico a esso.
Ammesso che a Balmoral e a Ngongoro la natura (l'insieme delle specie vegetali e animali con esclusione della specie umana) abbia in qualche modo vinto, l'uomo, nella sua azione di restaurazione, è diviso in due fazioni, una alleata della natura e l'altra con obiettivi diversi.
È senza dubbio emozionante trovarsi a Ngorongoro e poterlo visitare. Leoni maestosi cacciano branchi di zebre che corrono nella savana, mandrie di gnu si estendono libere fino all'orizzonte lungo la pianura del Serengeti, formazioni rocciose coperte da una boscaglia verdeggiante ospitano gruppi di scimmie. È

©Hannes Lochner

molto bello, è come ci si immagina che fosse quello stesso posto milioni di anni fa. Non è però come era cento anni fa o mille anni fa. Prima della creazione del parco, nel 1959, quei luoghi erano abitati e coltivati da esseri umani; lo sono stati per millenni.
La decisione del governo coloniale inglese di concentrare tutta la fauna selvatica della Tanzania in questo grandissimo parco e di sfrattare chi vi abitava non fu pacifica. Per decenni gli abitanti si opposero attraverso azioni di protesta e una guerriglia di resistenza fino a essere definitivamente sconfitti e costretti a trasferirsi nelle bidonville nelle periferie delle città limitrofe.
La creazione del sistema interconnesso di parchi dell'East Africa Britannica negli anni cinquanta (Ngorongoro, Serengeti e Masai Mara) riportando la natura a uno stato artificialmente primario aveva due scopi: uno sinergico con la natura, cioè darle uno spazio in esclusiva dove preservarla (in un'ottica comunque di utilità umana turistica e scientifica), e un altro a vantaggio esclusivamente umano, ovvero liberare le restanti aree da animali fastidiosi, pericolosi o dannosi per gli insediamenti e le attività economiche.
Anche la prima impressione che si ha nell'area di Balmoral è di accedere a un intonso giardino dell'Eden immutato dalla preistoria: i cervi imponenti sembrano perpetrare gli stessi ritmi di vita dei loro antenati prima che la specie umana giungesse a rompere l'equilibrio naturale.
Non è così. Le distese apparentemente di natura primaria delle cosiddette "terre selvagge" del nord della Gran Bretagna erano abitate fino agli inizi del XIX secolo, fino cioè alle Highland Clearances (Fuadachnan Gàidheal, in lingua scozzese, termine spesso accostato all'olocausto per l'impatto distruttivo che ebbe su un popolo).
Alla fine del Settecento un perverso sistema nobiliare diede la proprietà delle terre comunitarie di quelle zone a dei Lord. Ciascuno di questi aristocratici si affannò a sfruttare il territorio appena ricevuto dalla corona inglese rispondendo in esclusiva a se stesso. Tutti considerarono la presenza di popolazione residente come un intralcio ai propri interessi e la eliminarono con metodi più o meno violenti (dallo sterminio tramite bande mercenarie al trasferimento forzato nelle colonie). Qualcuno utilizzò gli spazi deantropizzati (in quel momento allo stato di terzo paesaggio) per attività produttive di tipo intensivo, altri (è il caso dei signori di Balmoral) decisero di trasformare quelle terre sgombrate dagli abitanti in una copia di ciò che probabilmente erano prima del- l'arrivo dell'uomo. La ragione principale per cui alcuni uomini (alcuni dei Lord) si allearono con la natura contro altri uomini (le famiglie di contadini) per restituire lo spazio alla natura fu di carattere ludico estetico.
I due esempi citati, due luoghi in cui sono effettivamente stato, sono accomunati da una dinamica complessa nella quale la specie umana si divide in gruppi sociali diversi in qualche modo alleati con la natura o meno.
Secondo lo schema di Clément, Ngorongoro e Balmoral non sono primo paesaggio (non si tratta di natura primaria), ma tantomeno sono terzo paesaggio, infatti non si tratta di un riappropriarsi autonomo da parte della natura, attraverso una metabolizzazione, del paesaggio già modificato dall'uomo.
Si potrebbe dire che, a scapito dell'apparenza primigenia, siano a tutti gli effetti secondo paesaggio, ovvero creati dall'uomo secondo uno schema umano e con lavoro umano.
Io, però, voglio provare a modificare le ipotesi di Gilles Clément: suppongo di togliere all'uomo lo status di elemento a

sé rispetto alla natura.
Si possono considerare i, diversi e contrapposti, gruppi sociali umani come facenti parte della natura e analizzare il paesaggio semplicemente come equilibrio di tutte le varie forze che vi agiscono.
Con queste premesse ogni paesaggio – anche quello primario così come il terzo –, è "secondario" in quanto frutto dell'azione di qualcosa (animali, piante autoctone, nobili, contadini, acque correnti, macchine, colonialisti, piante nate da semi portati dal vento o da semi portati da un viaggiatore, eccetera …).
Evitando di applicare a queste forze valori etici differenti, l'osservazione si limita ai rapporti di forza. Un attore influisce sul paesaggio a seconda della sua capacità o meno di occuparlo a scapito degli altri attori o con il permesso degli attori più forti.
Ad esempio, in una palude infestata dalla malaria, prima della scoperta della clorochina, l'attore forte rappresentato dalle zanzare non permetteva l'insediamento dell'attore debole uomo.
A Ngorongoro l'attore debole leone si è insediato grazie all'appoggio dell'attore forte governo (coloniale prima e indipendente poi) della Tanzania a detrimento di un altro attore debole, cioè i contadini, ribaltando l'equilibrio di forze precedente basato su un'equipollenza artigli vs lance tra contadini e leoni che in un avvicendarsi di leoni infilzati e contadini sbranati non aveva portato, durante secoli, al prevalere di nessuna delle due forze in campo. L'equilibrio tra leoni e zebre è regolato direttamente tra i due attori in base alle logiche predatore-preda determinate su cicli di fame e abbondanza.
A Balmoral gli attori deboli, cervo e vegetazione di brughiera, sono stati avvantaggiati dall'attore forte aristocratico a scapito dei contadini che in precedenza erano stati il più forte attore in gioco fino quasi a sterminare i cervi e far sparire la brughiera selvaggia, per far posto alle proprie coltivazioni. Il predatore "naturale" (ovvero il massimo predatore in assenza del predatore umano) dei cervi sarebbe la lince, ma gli aristocratici hanno deciso (per riservarsi l'esclusiva venatoria) di sterminare i pochi esemplari che alla fine del XVIII secolo avevano trovato il loro magro equilibrio con la piccola popolazione di cervi nello spazio marginale alle coltivazioni .
Si può quindi notare che, oltre alla non unitarietà dell'elemento umano in quanto a interessi e azioni verso il paesaggio, anche la natura si presenta tutt'altro che in modo univocamente monolitico.
Il paesaggio di Balmoral è "naturale" considerando l'antagonismo cervi vs contadini, tra i quali ha avuto la peggio l'elemento umano, ma è "antropico" considerando invece linci vs aristocratici; cioè sono accomunati nella sorte perdente di morte ed estromissione dal paesaggio le linci al pari dei contadini, mentre sono vincenti gli aristocratici e i cervi.
La classificazione di Gilles Clément, se pure molto interessante, si dimostra quindi troppo semplicistica, limitandosi ai macro gruppi uomo e natura, per descrivere molti dei paesaggi nei quali un viaggiatore può imbattersi.

Mostri Notturni

underground metafisico e metropolitano

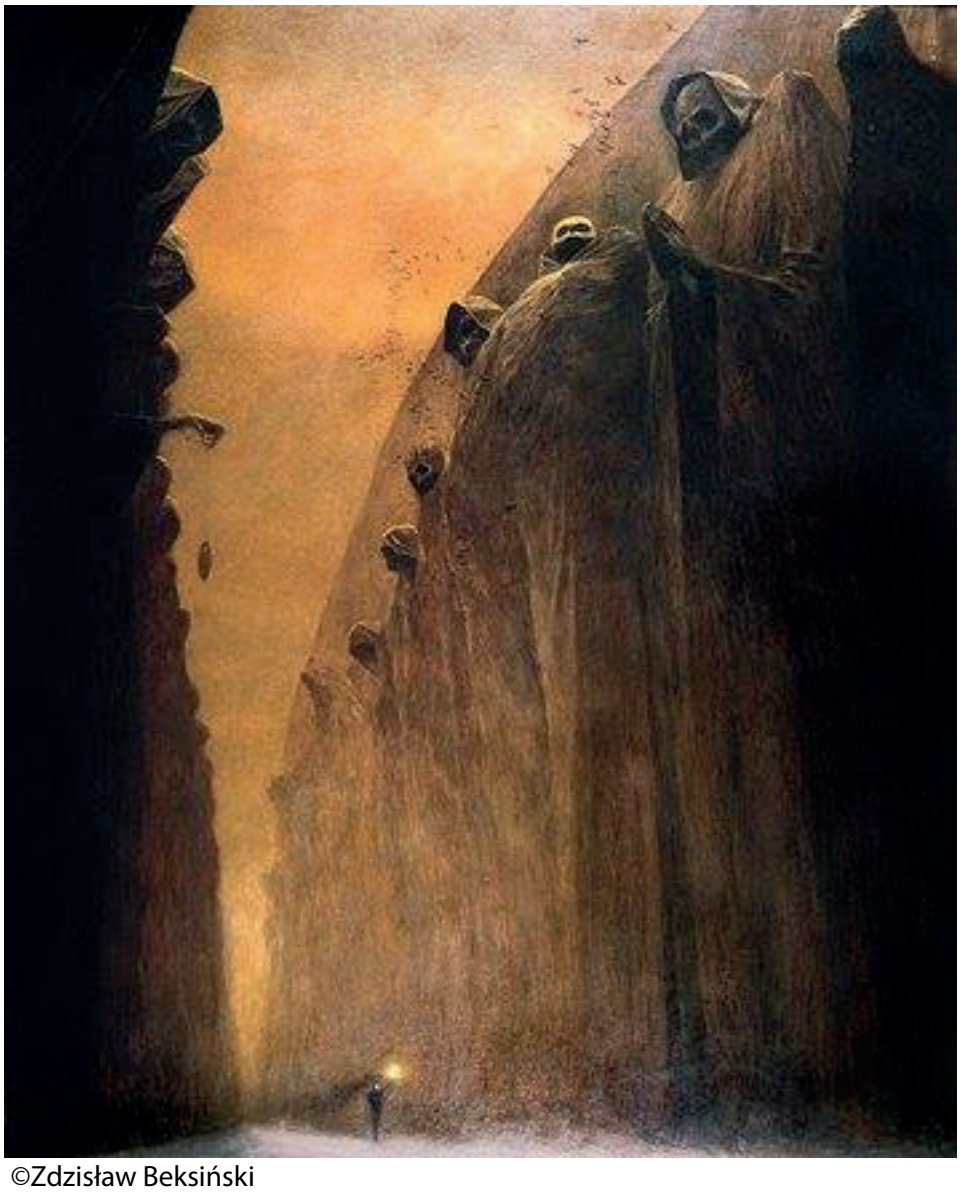
di Orazio Labbate

©Peter Frans

Il corvo del mausoleo

Ritorno nel cimitero di Corsico per dialogare con il corvo.
Il camposanto è ora ricolmo di neve sotto l'egida di un cielo estintosi per via della mano oscura di Dio. Vedo le lapidi ingombre di impronte senza umanità, mentre mi incammino nei sentieri battuti dai defunti durante la resurrezione delle scorse sere, ché nottetempo essi si mischiano alla tempesta per raggiungere malinconici le finestre delle case vissute.
Nevica ancora, qui, alla notte, e i cani affondano nella neve illuminati frattanto dai lumini circonvicini. Che il cielo possa oscurare quelle bestie delle quali intravvedo le zanne scintillare nel gelo. Supero la fontana dove l'acqua è bloccata nel tempo, in aria, come una statua e rivedo il mausoleo in cui il corvo al sopraggiungere della neve si reca per nascondersi da essa. Prima però mi inginocchio per terra davanti alla tomba di lei. La cosa morta, innanzi a me sotterrata, dice al cuore che si prosciugherà presto.
Grappoli di nevischio franano attorno ai miei occhi e orbato appare l'Aldilà in compagnia di lei. C'è la neve, c'è una nuova mano, c'è il freddo che supera ogni freddo, c'è il bacio afferrato da astri disonesti, ci siamo io e lei che mangiamo le carni dell'uno e dell'altra, e c'è la crocifissione di un corvo che dondola, quale carogna, dai rami dell'albero del primo bacio mio e di lei. C'è la mia ombra vicina all'albero per pregare la morte del corvo.
Il gracchiare della bestia, che arriva come l'eco di una cerimonia in cappella, dice al mio sonno di ridestarmi. La neve crolla da una tenebra fitta quasi imbattibile. I cani ululano, risorti, da sotto la neve come soffocati e poi rilasciati alla vita. Maledetta sia la sorte degli animali che avvicinano l'affezione dell'uomo

verso Dio.
Ingobbito dalle correnti provenienti dai crocicchi abbatto con la spalla sinistra la porta del mausoleo. L'uccello nero è davanti alla candela e mi fissa con gli occhi tristi di un piccione. Sono rossi come gli abiti di lei pieni di sangue. Cerco di raccogliere la bestia ma scompare come le ombre a noi attaccate e per gioco diabolico lontane una volta in cammino. La camera è silenziosa, giungono da lontano le urla di chi si sa da poco defunto, sibilano gli altri uccellini impauriti, oltre il mausoleo, sopra le lapidi. Sento sbattere le finestrelle delle case nei dintorni. Rimango dentro questo tempio. A pochi passi dall'ingresso c'è la tomba di lei e il corvo sta ora lì ritto sul granito ed emette versi, si fa ospite del verbo di lei. Col becco apre e chiude la parola, dice, come un ammalato senza respiro, che ci sarà anche la carne abbondante nell'Aldilà, che le labbra non cesseranno di movimentarsi, che il bacio sarà eterno, che la neve non spezzerà le ossa. Che non dovrò più recarmi in inverno nella tana del corvo affinché mi si donino questi singhiozzi inumani per convincermi a non impiccarmi nella mia camera in compagnia del coniglio immerso, sempre, nello scuro di un angolo remoto.



©Zdzisław Beksiński

Lo sguardo intimo di Arturo Zavattini

di Guido Conti

Riservato, curioso, attento, ma anche divertito e spesso commosso. Questo è lo sguardo che si coglie dietro la macchina fotografica di Arturo Zavattini, figlio di Cesare Zavattini, lo sceneggiatore di tanti film di successo come *Ladri di biciclette*, *Scuscià*, *Umberto D.*, *Bellissima* tanto per citarne qualcuno. E sarà proprio Cesare a regalare al figlio appena diciottenne una macchina fotografica, il regalo che cambia il destino di una vita. Arturo diventerà un operatore di macchina e girerà, nella sua lunga carriera, quasi 180 film tra cui capolavori come *La dolce vita* o *La veritàaaa*, l'unico film diretto dal padre. La fotografia è il primo amore di Arturo che da quel momento non si separerà più dal suo "nuovo occhio". È lo strumento perfetto per guardare il mondo che esce dalla guerra, con una nuova vitalità. Oggi è possibile esplorare quelle immagini rimaste nascoste per decenni in una mostra sorprendente e felice: *Arturo Zavattini, fotografo, Viaggi & cinema 1950-1960*, in mostra al Museo delle tradizioni popolari di Roma fino al 28 marzo, ideata e curata da Francesco Faeta e Giacomo Daniele Fragapane.

La mostra è allestita con stampe in bianco e nero di grande formato, stampate ancora in camera oscura da negativi, e questo fa riflettere molto sulla qualità della fotografia prima della rivoluzione digitale. Un lavoro artigianale che dimostra con quale impegno i curatori si sono occupati delle immagini, trattate come quadri. Le sezioni sono dedicate ad alcuni scatti della campagna Luzzarese, con primi piani di una donna dal volto antico, andino del Perù, e il marito che tira un carro. È uno sguardo attento all'umanità delle persone. Questa è la lezione imparata da Arturo durante il viaggio con il grande antropologo Ernesto de Martino a Tricarico, in Lucania. Uomini e donne vivono con gli animali, con i pulcini in casa mentre una donna

©Arturo Zavattini

lavora a maglia e una vecchia dorme sopra un letto cassettone. C'è una povertà dignitosa, fatta di scarpe rattoppate quando ci sono, e di capre che condividono la casa. Vien voglia di raccontarle queste immagini perché sono veri e propri racconti di un'Italia ferita, appena uscita dalla guerra ma che appare immobile negli usi e nei costumi da secoli. Il boom economico spazzerà via questa società, questa dignità che si legge nelle immagini. Arturo non documenta soltanto uomini che dormono per terra, in fila, con i piedi scalzi. C'è un'empatia profonda verso quei soggetti, quei poveri di cui avrà sicuramente sentito tanto parlare in casa dal padre Cesare, autore negli anni quaranta di un famoso libro di racconti *I poveri sono matti*.

L'attenzione agli ultimi, alla gente comune, al vivere quotidiano, affascina lo sguardo attento e gentile di Arturo. È un approccio discreto, quasi in punta di piedi, come se non vi volesse disturbare troppo, diventando invisibile. Così accade nelle altre sezioni dedicate alle città di Roma e Napoli, nei viaggi durante gli anni Cinquanta. Lo sguardo su Roma è verso le strade della periferia, con i bambini che giocano lungo le strade deserte di macchine, durante la ricostruzione, e poi la Napoli teatrale, sempre pronta a dar spettacolo come quell'uomo con la scimmia che fuma. Ma la vera sorpresa in una delle foto è il ragazzo che strabuzza gli occhi, più scimmia della scimmia fotografata.

Insomma si sorride, e si riflette molto davanti a quelle immagini, perché questa è una mostra dove il particolare spesso ai margini della foto, cambia il racconto. Ci vuole calma e tempo per guardare bene ogni foto. Queste immagini escono dai cassetti solo dopo decenni, perché la fotografia è sempre stata una questione intima, molto privata di Arturo. Non è stato un lavoro, non ha fotografato per vendere le immagini ai giornali, ma per un intimo bisogno di rapportarsi alla realtà in un modo molto personale. E questo modo affascina ancora oggi. Il nostro sguardo coincide con quello di chi ha scattato l'immagine. Si sovrappone il suo e il nostro sguardo in un'intima lettura fatta di empatie e corrispondenze dell'anima. E come dimenticare le foto dei backstage dei film che Arturo ha girato come operatore di macchina. Una lunga pausa di lavorazione sul set de *La dolce vita* offre ad Arturo la possibilità di aggirarsi tra la troupe, cogliendo un Fellini disteso in un prato. Anche qui si nota la differenza con lo sguardo del più famoso Tazio Secchiaroli, per esempio. Qui Arturo Zavattini passa in punta di piedi, silenzioso, scatta e va. Nulla di spettacolare, nulla di eclatante, nulla di urlato, solo una testimonianza privata di un affetto che racconta un momento di intimità e pausa di chi

lavora nel cinema insieme a lui. E in questa sezione si può anche vedere una sequenza scattata da Arturo a Ernesto Che Guevara, incontrato sul set in un film girato a Cuba. Lo scatto di Otello Martelli, uno dei grandi operatori di macchina del cinema italiano e maestro e amico di Arturo, coglie un momento straordinario con Zavattini che parla di macchine fotografiche con il famoso rivoluzionario. La mostra dunque ha molte possibilità di lettura, tra cinema e viaggio, costume e antropologia, come quello in una Cuba che sta per chiudersi al mondo, dentro nei confini della rivoluzione, e la Thailandia, che comprende le immagini riprese da Zavattini a Bangkok e nella provincia di Phetchaburi, all'estremità nord della penisola malese, in particolare lungo l'omonimo fiume e i suoi canali, nel 1956, nei ritagli di tempo lasciati dalle riprese del film *La diga sul Pacifico* di René Clément, tratto dal romanzo di Marguerite Duras, uscito nel 1957. È una mostra che si può leggere e vedere in tanti modi, con un comune denominatore, quello dei

©Arturo Zavattini

©Arturo Zavattini

©Arturo Zavattini

bambini che giocano a fare la guerra, come a Cuba, oppure a carte nella periferia romana. Sono bambini con il paltò, con le braghette corte e i calzettoni lunghi come non si vedono più. È un mondo scomparso, rimasto chiuso decenni nei cassetti di casa Zavattini. Solo oggi, ad 85 anni, Arturo mostra per la prima volta non solo al pubblico ma anche ai figli ormai grandi, il suo lavoro. Anche in questo la mostra è un gesto di affetto famigliare. E questo la dice lunga sull'etica di quello sguardo privato che ha caratterizzato il suo vivere a fianco di un gigante e di un genio come il padre, con cui discuteva di pittura, fotografia, arte e cinema. Nelle inquadrature si legge tutta la potenza dell'inquadratura del cinema, della lezione del neorealismo, del modo di fare racconto attraverso la fotografia. È una mostra da non perdere, che dovrebbero vedere i giovani d'oggi, le scolaresche e gli italiani che hanno presto dimenticato il loro più recente passato. Questo e altro racconta la mostra di Zavattini. C'è la lezione di Cartier Bresson della vita che scorre e che la fotografia ruba alla morte e al passaggio del tempo, per ciò che non accadrà mai più. Si può solo dire grazie ad Arturo per le emozioni che ci lascia, per la bellezza delle immagini che si possono rivedere e sfogliare nel ricco catalogo anche ben stampato, per ricordarci che l'Italia di oggi ha molto da riflettere su se stessa e sul suo più recente passato.

©Arturo Zavattini

Stefano "S3KENO" Piccoli

Guerrilla Radio

Vittorio Arrigoni, la possibile utopia

Round Robin

Il mondo che oggi si presenta davanti agli occhi è un quadro tutt'altro che idillico di agitazioni, violenti conflitti per ogni dove della popolazione terrestre. Non è tuttavia il caso di abbandonarsi agli umori degli apocalittici e neppure alle allegre cecità dei festanti. Piuttosto, dovremmo cercare di mantenere lo sguardo fermo e diritto sulla realtà, amica o nemica che sia.

Una realtà che sempre più viene inquinata da comunicazioni che, agendo come «protesi meccaniche artificiali» della nostra ragione, di fatto la soffocano. Per combattere le "patologie" collettive che offuscano la mente, abbiamo bisogno di vedere cosa *vive* nel buio della notizia che ci viene data. E nel farlo ci tocca una apertura agli altri senza pregiudizi né fantasie deformatrici. E può anche capitare che si debba registrare – parafrasando il poeta –, nel nostro tempo presente, *delle circostanze feroci che erigono mura reali, mura di morti che non vogliono morire*, mura di odio.

È con questa disordinata premessa, che mi avvio a tracciare le mie sensazioni dopo aver letto *Guerrilla Radio* di Stefano Piccoli (Round Robin).
Non è facile, visto l'argomento, non valicare i limiti di quanto mi sono prefisso di scrivere... Ma diamine qualcosa almeno devo concedermi.

E allora mi domando come si può parlare di Vittorio Arrigoni quando farlo ci porta in una questione connessa ancora più impervia, faccende di non poco conto, come la questione palestinese?
Semplificare forme e mondi complessi, non ci condanna, forse, ad approfondimenti ulteriori e venturi? Quasi sicuramente a qualche sfogo a carica contestativa da parte di intellettualoidi che pensano di essere dalla parte del giusto e di saperne più di te.

Argomento, in ogni caso, che meriterebbe una attenzione e una trattazione *qui* e *per me* impossibili. Posso solo registrare testimonianze di cronaca fedele, solo comprendere quel poco che si può, quasi niente, forse perché tutto ciò è

assurdo e conseguentemente insolvibile.

Ma prima di aprire il “fumetto”, prima di entrare nel racconto che Stefano Piccoli ci fa di Vittorio Arrigoni ho bisogno di semplificare, di immaginare un luogo inventato dove la parola benessere è stata cancellata. Di riporre l’attenzione sulle vicende umane di un popolo isolato dal resto del mondo, da alte mura erette dal popolo che lo ha sconfitto e cacciato da una terra che fino a prima della guerra avevano condiviso, ma anche vittima di milizie radicali interne che hanno come unico scopo l‘annientamento dell’odiato nemico. Ho bisogno di farlo con lo sguardo di un ragazzo VIK (lo chiameremo) che ha trovato nella premura per gli altri, i sofferenti, gli offesi sin dalla nascita, il proprio senso del vivere. Un ragazzo in polemica disobbidienza con «lo stato delle cose», convinto che solo il dissenso «è uno stimolo utile a un pensare e a un comportarsi non torpidi e non conformisti». Ho bisogno di immaginare che questo ragazzo, *come un raggio di sole avvolto nelle nuvole, che a volte possono un po’ venir meno*, ci sveli il suo sdegno verso le ingiustizie e le infamie del mondo e la sua dichiarata alleanza con gli oppressi, gli spogliati. E ho bisogno di immaginare che il resoconto di questo suo «slancio umano» avvenga mediante la pubblicazione di video, di racconti/resoconti giornalistici, su un blog, il suo blog: Guerrilla Radio. Che questa sia la sua speranza. Che questo sia il suo modo per dialogare con il mondo, con l’uomo qualunque. Il suo sentirsi parte del mondo, con appelli a uomini i più lontani e diversi. Che *resistere* sia la sola possibilità di *esistere*, e che l’esistenza sia, nonostante ciò, perpetuamente non riscattata.

Ma quanto è difficile vien da dire, con quel cuore che ci è rimasto dentro, dare un nome alle cose, ai sentimenti, alle azioni, all’impegno civile di questo giovane ragazzo.
Il mondo in cui si muove questo nostro personaggio immaginario è caratterizzato da una sostanziale incomunicabilità tra i troppi parlanti, dall’irreperibilità di ragioni dominanti, ragioni appunto, dalla triste consapevolezza che nulla potrà mutare, soprattutto il cuore di quelli che non vogliono la pace, ma anche i pianti di genitori tra le macerie della scuola bombardata, l’innocenza ferita. Il maledetto irrimediabile della vita. Ma lui VIK è li, a testimoniare, a lottare, a raccontarci perché consapevole che «nessun gesto è inutile purché non sia fine a se stesso».

Adesso, solo adesso potete aprire e leggere il “fumetto” di Stefano Piccoli, e la prima cosa che scoprirete è che passare dall’assoluto *atemporale* della mia immaginazione al relativo tremendo della *realtà* del nostro oggi, il passo è davvero breve.

Per quanto riguarda il fumetto di Piccoli, come lui stesso scrive, questi non è una biografia di Vittorio Arrigoni, quan-

to piuttosto «frammenti di un puzzle che spetta al lettore ricomporre e completare». Piccoli, dopo un lungo lavoro di documentazione, e grazie anche alla collaborazione della famiglia di Vittorio Arrigoni, si è soffermato su particolari momenti della sua vita: l'esperienza in Congo, in cui parteciperà a una delegazione di 65 volontari italiani che monitoreranno le elezioni della Repubblica Democratica del Congo, le prime, dopo oltre quarant'anni di guerra, ma soprattutto la Palestina, il ritorno a quella che Arrigoni considera la sua casa. Non è stato facile, dalla Palestina non solo è difficile uscire ma soprattutto entrare. Finalmente il 23 agosto del 2008 tramite le navi del Free Gaza Movement, Arrigoni giunge a Gaza via mare, rompendo un assedio che durava dal 1967. Vittorio dimostra di essere una persona lucidissima e concreta, e lo dimostra nel momento in cui comprende le potenzialità della "rete" e si attiva per realizzare il suo Blog "Guerrilla Radio", che si trasforma presto nella voce di denuncia e cronaca, a volte l'unica, di quanto avviene in Palestina. Piccoli riporta integralmente alcuni dei pensieri e delle denunce fatte da Vittorio Arrigoni sul blog "Guerrilla Radio". La sua, ad ascoltarla, è una voce accentuata dal senso di un destino che domina, il quale, non permette non solo il compimento dei desideri, dei sogni e delle aspettative a cui ciascun uomo dovrebbe poter perlomeno essere messo in condizione di tentare di conquistare, ma anche le cose più naturali, quali poter pescare senza essere arrestati o mitragliati da motovedette Israeliane.
Piccoli riporta in uno dei capitoli la critica che Arrigoni ha fatto a Saviano quando questi, il paladino che ha sconfitto la Camorra in Italia relegando gli affiliati a mere comparse di una serie televisiva, ha partecipato alla maratona oratoria "Per la verità, per Israele". E qui ammetto che devo faticare per non cedere alla tentazione di dare un'altra piega al mio discorso.

Tuttavia resta solo un punto oscuro, le forze interne del male, gli estremisti, quelli che hanno ucciso Vittorio Arrigoni. A mio avviso, se è vero che Arrigoni si è scontrato anche con questa frangia di combattenti, questi ultimi non sono stati completamente analizzati. In fondo, Vittorio sosteneva la soluzione dei due Stati. E solo un gesto forte quale è *la tolleranza* può portare a questa soluzione.

La fine la conosciamo tutti, lo hanno portato via con facilità, hanno ucciso un “guerriero della pace” dei nostri giorni, e la sconfitta non è soltanto quella della parola a cui Vittorio Arrigoni si era identificato, ma è quella di un altra storia possibile, che non ci fu per lui, e non c’è per noi.

Ma tutto alla fine finisce con il ricadere su se stesso, e la memoria, anche grazie a questo contributo di Stefano Piccoli, ha preso il nome di Vittorio Arrigoni *per sempre* e come un ventaglio che si apre, ci dà lo stimolo a cercare nelle pieghe della verità altre voci, che, nel frattempo, *cercano* di cancellare.

"OGNI CASA E' ARROCCATA SULL'ALTRA, CIASCUN EDIFICIO E' POSATO SULL'ALTRO"
"GAZA E' IL POSTO AL MONDO A PIU' ALTA DENSITA' ABITATIVA"
"PER CUI SE BOMBARDI A DIECIMILA METRI DI ALTEZZA E' INEVITABILE CHE TU FACCIA UNA STRAGE DI CIVILI"
TIK
TIK
TIK
TIK
TIK
TIK
TIK
"NE SEI COSCIENTE E COLPEVOLE, NON SI TRATTA DI ERRORI O DI DANNI COLLATERALI"
"COSI', BOMBARDANDO LA CASERMA DI POLIZIA DI AL ABBAS, IN PIENO CENTRO"
"E' RIMASTA COINVOLTA NELLE ESPLOSIONI ANCHE LA SCUOLA ELEMENTARE LI' A FIANCO"

DANILO DOLCI

Verso un mondo nuovo, mediterraneo

Becco Giallo, 2015

Francesca Scotti
intervista
Alessio Surian e Diego Di Masi

Attivista della non violenza, poeta, sociologo, educatore, uomo.
Il contributo culturale e intellettuale di Danilo Dolci, nato 1924 a Sesana, (a quel tempo in provincia di Trieste), trasferitosi in Sicilia negli anni Cinquanta, è ricchissimo. Organizzò una lotta non violenta contro la mafia e a sostegno dei diritti dei lavoratori, inventò pratiche di protesta molto intense, si impegnò in quotidiane battaglie per la pace, per la giustizia, per l'uomo. Il fumetto *Danilo Dolci. Verso un mondo nuovo, mediterraneo*, edito da Becco Giallo, scritto da Alessio Surian e Diego di Masi, ambientato nella Sicilia fra gli anni Cinquanta e Settanta, ripercorre la vita di Danilo Dolci. Le 200 pagine mostrano e raccontano le battaglie di Dolci per la democrazia e contro ogni mafia, la sua ricerca di modelli organizzativi partecipativi, l'idea di un nuovo modo di educare "dal basso", basato sulla valorizzazione della creatività individuale e di gruppo.

Alessio Surian e Diego Di Masi, che hanno gia pubblicato un libro su Mario Lodi con la stessa casa editrice, insieme ai disegnatori Emiliano e Lorenzo Martino, giovani fratelli messinesi che da anni realizzano insieme illustrazioni e progetti grafici, hanno creato un volume ricco e potente, fatto di testi, immagini, didascalie, voci di chi Danilo Dolci lo ricorda. Hanno raccontato la sua vita in relazione a quello che nel mondo stava succedendo, una vita che va letta e riletta, affinchè ci faccia riflettere sul senso di comunicare e sull'importanza delle interazioni creative ci scuota e ci raggiunga in profondità.

*****

FS: Da dove nasce la decisione di raccontare Danilo Dolci anche con le immagini?

Alessio - Diego: Il libro su Danilo Dolci è il secondo volume che pubblichiamo con Becco Giallo, il primo ha raccontato Mario Lodi e il suo impegno nel costruire una scuola antiautoritaria. Questi due fumetti fanno parte della collana "disapprendimenti", dedicata alle esperienze e pratiche educative realizzate in Italia nel '900. Attraverso le storie per-

sonali e professionali di “grandi maestri” come Lodi, Dolci, Montessori, Rodari, Manzi, vogliamo provare a rimettere al centro del discorso la dimensione trasformativa del lavoro educativo e promuovere quella che Grazia Honegger Fresco chiama l’educazione *in* libertà.

FS: Quando, nel vostro percorso, per la prima volta avete incontrato Danilo Dolci?

Alessio: Ho incontrato Danilo Dolci fra gli anni ’80 e ’90 attraverso la comune frequentazione del Movimento di Cooperazione Educativa. Ma l’incontro era avvenuto prima: partecipando ad azioni non violente in Svezia, gli amici svedesi vedevano in Dolci un riferimento importante, un poeta, un sociologo e pedagogista, un attivista la cui lettura non lascia mai indifferenti.

Diego: Solo sui libri, quando ho iniziato a studiare Sociologia all’Università. Ma l’incontro con il suo pensiero è avvenuto lavorando per questo fumetto, attraverso la lettura di libri (che oggi non vengono più pubblicati), ma anche attraverso le sue scelte e le sue lotte, alcune delle quali abbiamo provato a raccontare: i digiuni, lo sciopero alla rovescia, la denuncia contro il sistema mafioso, il convegno sulla piena occupazione, la prima radio libera.

FS: I testi, le illustrazioni, la didascalie, le voci di chi lo ricorda, la sua vita in relazione a quello che nel mondo sta succedendo: come avete lavorato per costruire il libro?

Alessio - Diego: A quattro e poi a sei mani: a Padova noi due già affratellati dal lavoro su Lodi; a Ferrara due fratelli nella vita e nell’arte, Emiliano e Lorenzo Martino, fortemente legati alla Sicilia dove sono nati e cresciuti; e poi, nella parte finale, a Palermo e Napoli Amico Dolci e Giuseppe Barone che sono appassionati della “storia” di Danilo tanto quanto del far sì che le sue proposte restino d’attualità.

FS: Quanto è stato utile aver già lavorato insieme sul volume *Mario Lodi - Pratiche di libertà nel paese sbagliato.*

Alessio - Diego: E’ stato utile per diversi aspetti. Innanzitutto la progressiva consapevolezza di una pedagogia della domanda, del mettersi radicalmente in discussione che accomuna “maestri” nati fra il 1920 e il 1924 quali anche Rodari, Manzi, Malaguzzi: come proporre relazioni educative non autoritarie?

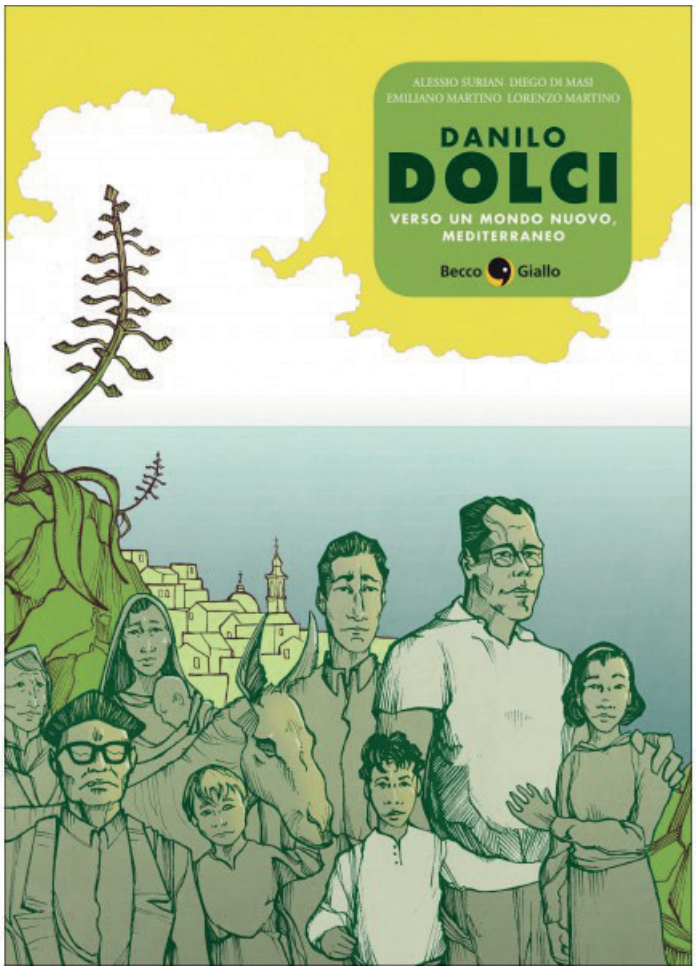
FS: Scrittore, sociologo, attivista nonviolento, e molto altro: quanto è importante oggi conoscere Danilo Dolci?

Alessio - Diego: Indispensabile! Le pratiche di costruzione di conoscenze e

azioni collettive, dei circoli di maieutica reciproca, delle inchieste, della lettura e progettazione dal basso dei territori, della risposta non-violenta all'ingiustizia e alle relazioni di dominio sono indispensabili ad un tessuto che sappia trasformare in meglio i rapporti fra le persone e con l'ambiente. In questi giorni il suo esempio di "sciopero alla rovescia" sta dando forma ad una delle azioni di lotta dei lavoratori universitari precari.

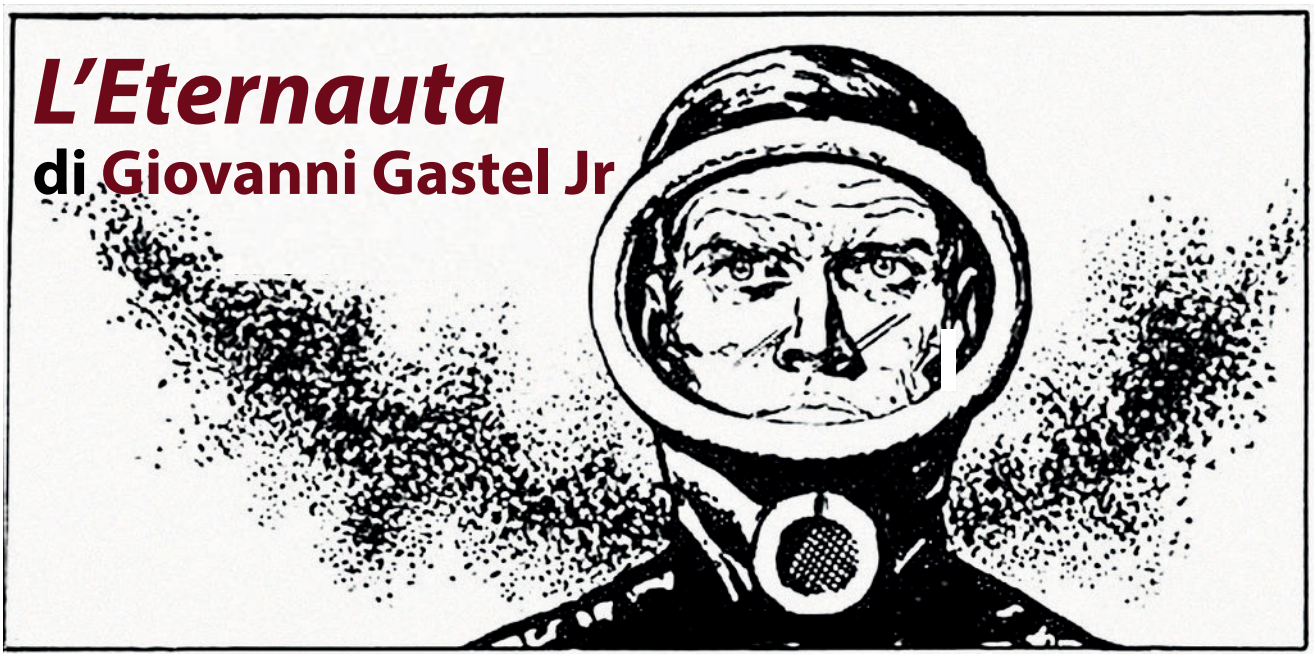
FS: Durante la documentazione e la realizzazione di *Danilo Dolci. Verso un mondo nuovo, mediterraneo*, avete scoperto qualcosa che ancora non conoscevate di Danilo Dolci?

Alessio - Diego: Innanzitutto è stata un'occasione di incontro con chi si riconosce nel suo lavoro e nei suoi scritti e sa rinnovarne la proposta educativa, in particolare dei laboratori di maieutica reciproca, promossi dal Centro per lo sviluppo creativo di Palermo dove opera Amico Dolci e con cui collabora Giuseppe Barone: il libro riporta il prezioso contributo di entrambi.



Se l'occhio non si esercita, non vede.
Se la pelle non tocca, non sa.
Se l'uomo non immagina, si spegne
Danilo Dolci

L'Eternauta
di Giovanni Gastel Jr



Il servizio di meteorologia avverte: "Sta cadendo una neve chimica, in questi giorni: dobbiamo ripararci". Ecco quanto riferiscono alcuni articoli, per me di poco conto giornalistico, che descrivono una nevicata maledetta di fiocchi incatramati di alchemiche malattie". Sembra uno scherzo alla Orson Wells, ma non è così. Non so bene se sia vero, né come potersi riparare dalla nevicata.

Era il 1957 quando se ne parlò la prima volta, ma era in Argentina, ed era sulle pagine di un periodico che pubblicava a strisce orizzontali le tavole scritte da Hector Oesterheld e disegnate da Solano Lopez. Ed era fantascienza.

Per una volta gli alieni non invadono New York o Los Angeles, colpendo gli Stati Uniti come fossero gli unici combattenti al mondo. Questa complessa invasione colpisce il mondo intero.

Se dovessi dare una forma a questo meraviglioso racconto, che nasce per la rivista «Hora Cero Semanal» sul finire degli anni '50, sarebbe un otto. Avrebbe la forma dell'infinito, ed è sorprendente perché la suspence tiene il lettore (che non dev'essere per forza un lettore accanito di fumetti!) sospeso tra la curiosità più vivida e la pienezza della soddisfazione scenica, fino all'ultima pagina.

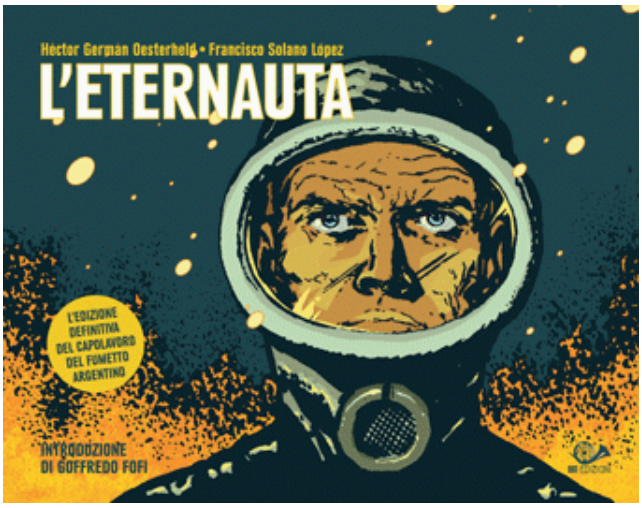
Vari editori, dalla prima pubblicazione in avanti, hanno avuto la genialità e il privilegio di ospitare questo capolavoro: anche «Lanciostory» ha pubblicato *L'Eternauta*. Poi però questioni di diritti ne hanno bloccato la diffusione fino all'opera della 001 Edizioni, che recupera le tavole originali ripulendole dal fosco inchiostro e ridando luce alla narrazione. *L'Eternauta* è il più godibile manuale di sopravvivenza mai scritto: la lotta per la vita all'interno del racconto farebbe impallidire qualsiasi serie americana dedicata all'ostilità degli invasori alieni.

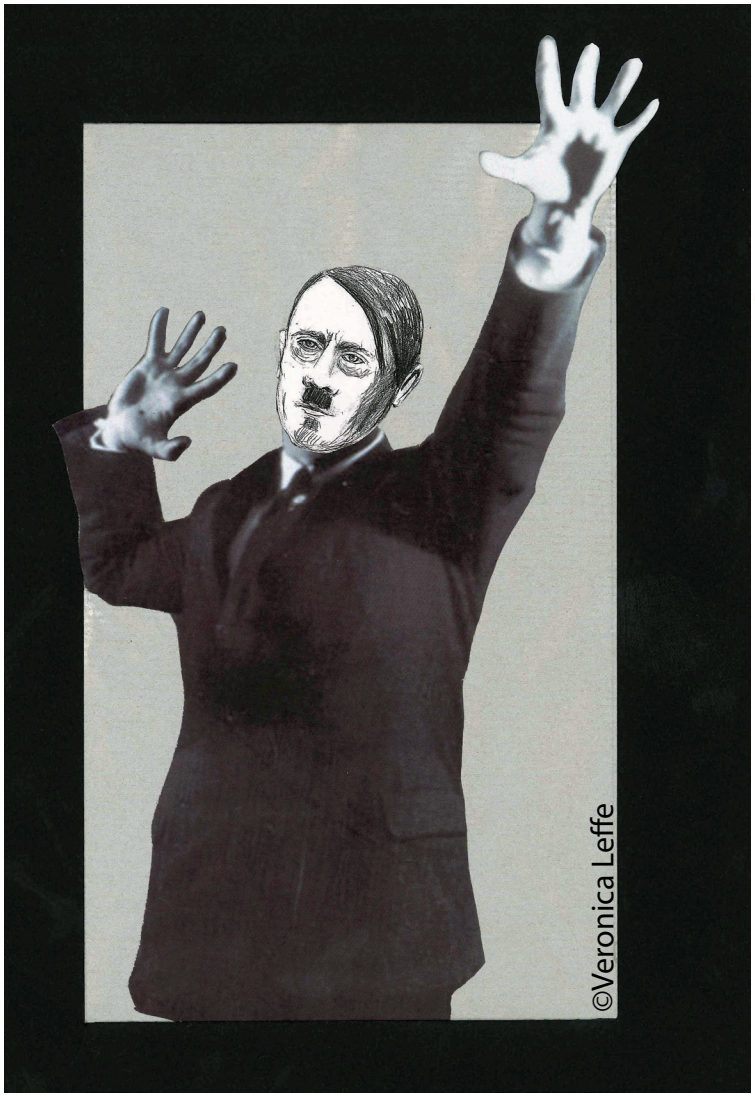
Visto le ultime tendenze cinematografiche, che in fatto di extraterrestri si sono spostate dal monumentale e divertente *Independence Day* a generi misti come lo steampunk e il thriller, con toni di splatter e di comicità (cito le serie cult *Supernatural* o *X files*, ma ce ne sono di ogni tipo, distopiche e ucroniche!) direi senza dubbi che *L'Eternauta* è una rivelazione: benchè il sottotesto del raccon-

to sia dedicato alla situazione politica argentina di quegli anni e possa essere applicato a ogni tipo di dittatura, anche intergalattica, è assolutamente quanto di più moderno si possa leggere, e i tempi narrativi, proprio per la costituzione divisa in puntate, è una delle più avvincente mai scritte. Chissà se l'avesse letto Meliès!

L'Eternauta: comprate *L'Eternauta*. È la forma di memoriale più fantascientifica e meravigliosa per ricordare che di fronte a un nemico duro ci si deve alleare, che davanti alla dittatura bisogna combattere, per sopravvivere in ogni sistema ci si deve battere, come fanno i protagonisti del capolavoro argentino.

Poi comprate una tuta isolante e un casco da palombaro, chiudete ogni porta, sigillatela, magari, e fate rifornimento di cibo, acqua e, se potete, di armi. Sarete pronti per godervi la lettura di questo capolavoro, restando tranquilli di fronte alle nevicate chimiche e pericolose di questi tempi cupi.





LA BIBLIOTECA ESSENZIALE DI TERRANULLIUS

NARRAZIONI POPOLARI

Albert Camus

Caligola, 1941

Trad. di Francesco Cuomo
Bompiani

di Pier Paolo Di Mino

Caligola un giorno disse che i senatori erano tutti asini, e tempo qualche ora tutta Roma seppe che aveva nominato senatore un asino: Caligola era nato per creare leggende e diventare un mito, e Camus, con il suo occhio lungo di uomo abituato al deserto e alle riflessioni che sconfinano, dietro il suo mito scorse coscienziosamente quello del Dioniso nicciano. Lo scrittore svilupperà questa riflessione mitologica nel corso di un travagliato lavoro di riscrittura che, dal 1937 al 1958, lo porterà a redigere tre diverse versioni della sua opera teatrale. È un lavoro tormentato, gravato dai dubbi etici dell'autore, che coincide con le vicissitudine tragiche della seconda guerra mondiale. L'iniziale rappresentazione sacra del dio cretese, che rivela agli uomini la forza sconcertante della vita indistruttibile, diventa man mano qualcosa di diverso. Questa vita pura, che si manifesta come atto per eccellenza quindi, poesia, diventa la metafora di una corrività novecentesca: un poeta al potere. Se un poeta è al potere non può fare altro che applicare le leggi implacabili della poesia, quali sono immaginate dalla fantasia del Novecento: assurde, o, se si vuole, logiche fino all'assurdo.
Questa è già Hitler, e, dunque, Camus dovrà terminare un'ultima versione, che è una castigata reprimenda della poesia, con un noioso pamphlet contro il nazismo e un panegirico della virtuosa resistenza. Camus si è sentito costretto a questo, congetturando che il suo Caligola somigliasse troppo al dittatore tedesco. Sarebbe piuttosto il caso di pensare il contrario, o, ancora meglio, che quello che ci ha portato fino al nazismo e, dal nazismo, fino ai nostri giorni, è la stessa idea di vita e, quindi, di poesia, che si agita dietro le diverse redazioni del suo Caligola. La brevità dell'esistenza non ha concesso allo scrittore francese di

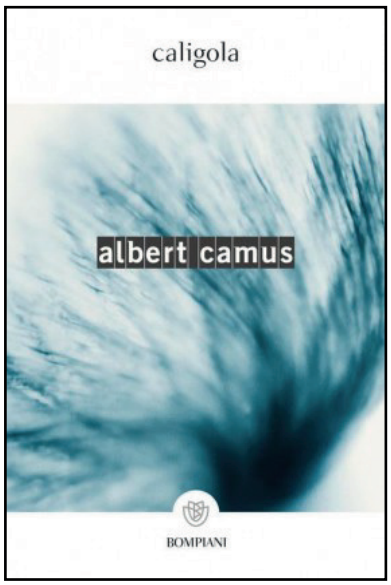
redigere oggi una quarta e conclusiva versione in cui la ragione ridotta a ragioneria, e la poesia a pubblicità, consente dittature il cui assurdo ha le tinte angosciose di un pecoreccio da *bar sport*.

Il sogno della ragione produce mostri, ma il problema è che, a forza di ragionare troppo, si finisce per annoiarsi e addormentarsi: evadere nel sogno. Con il romanticismo, la poesia, o la vita pura, è sentita come pervertimento dell'ordine sociale, e quindi della ragione (prima di tutto commerciale): sregolatezza quintessenziale. Con certa consequenzialità, Dioniso sarà immaginato come latore di questa infrazione continuata delle leggi: un Dio del delirio. Una fantasia che un greco difficilmente avrebbe condiviso, perché se la vita pura e indistinta si presenta all'uomo come cosa terribile, questo terribile è pur sempre il fondamento della sua vita individuale. Platone poteva placidamente affermare che è dal timore panico con cui ci sottomette il Dio che nasce lo Stato. Allo stesso modo, avrebbe potuto affermare (se la cosa gli fosse convenuta) che la poesia produce realtà.

Questo terribile movimento verso l'ordine, in fondo, è ciò che si rivela nelle congetture realmente rivoluzionarie (sia o meno un poeta a capitanarle, come a Fiume). Un movimento che ci sembra precluso, oggi, per sempre.

Se Caligola è la poesia come delirio e la manifestazione incontrollata della vita nella sua essenza, in effetti, non ci resta altro che reprimere questo fardello infame. Reprimere questa forza, per quanto ci può costare in termini umani, è operazione fondamentale più semplice che guardarla in faccia, e riconoscerla.

Alla fine, se ci rimane qualcosa che brucia ancora dentro, non tenuto a bada dall'ascesi psicanalitica, dai riti dell'abulismo e dell'anoressia, dalla ricerca estasiata delle piccole gioie quotidiane, dalla lotta bastevole e educata per conquistare la propria fetta di terra



al sole; se ci rimane un po' di poesia tenuta salva dalla creatività e dai suoi corsi per svilupparla (magari fino al gioioso momento dell'uscita del libro e la coronazione con coro che intona *saranno famosi*: Bolaño mostra di sapere tutto lì dove indovina la stretta correlazione che passa fra il numero delle scuole di scrittura creativa presenti sul territorio di una nazione e l'assenza di libertà costituzionali che vige in detta nazione); se ci rimane un po' di fiato vivo in corpo, avremo ancora la forza di osservare, con la vecchietta siracusana, che morto l'ultimo dittatore (ultimo in ordine di tempo); morto questo dittatore, sicuramente con un calzino in mano durante lo svolgimento di un'orgia al dopolavoro aziendale, il peggio dovrà ancora venire.

È bello oggi riprendere in mano il copione di Camus per nutrire questo sospetto. È una lettura che potremmo assumere come omeopatica. Consigliabile (prima di tutto per la sua bellezza implacabile) è soprattutto la versione del 1941, dove, insieme a Cherea, potremmo arrivare a pensare che siamo tutti Caligola. Come Caligola non stiamo riconoscendo una forza terribile ed essenziale che è nutrimento per la nostra vita. Come Cherea potremmo arrenderci all'evidenza che l'unico modo in cui facciamo salva la nostra anima è incaricando un tiranno affinché si assuma tutti i peccati del mondo.

©Xetobyte

In un'epoca come la presente, improntata a una tirannica, parolaia creatività, com'è difficile essere autenticamente creativi – in una civiltà pervasa da horror vacui, che occlude la strada alla fantasia per sovraccarico di messaggi, nella quale ogni minima porzione di realtà è catalogata, nominata, descritta, e la lingua piegata ad usi retorico-consumistici: com'è difficile essere scrittori, oggi; esserlo effettualmente.

Questa rubrica, dal titolo evocativamente rètro, si propone di selezionare racconti o altre produzioni letterarie che al chiasso della civiltà, alle mode stilistiche, oppongano una savia artigianalità: piccole, rilucenti scaglie di verità poetica. Perché stretta, si potrebbe dire, è la porta che conduce, se non alla letteratura, alla felicità creativa, narrativa: che forse è lo stesso.

Mauro Tomassoli

Caro Leopardi, si legga Stephen King*

di Roberto Barbolini

©Alex Timmermans

Ill.mo Conte Leopardi,
mi permetta di rivolgermi a Lei con estrema franchezza. Ho letto sulle gazzette della Sua recente *joint venture* letteraria e non posso che congratularmi: agganciare uno scrittore come Maurizio Maggiani per farsi avallare certe Sue prosette scabre e smilze è uno di quei colpi di fortuna che capitano una volta sola nella vita, e dal Suo punto di vista ha fatto bene ad approfittarne. Sono però dolorosamente stupito della Sua ingratitudine. Capisco che sia rimasto scottato dalle mie passate obiezioni alla Sua prosa, ma non La credevo così permaloso. Non c'era proprio bisogno di rivolgersi a un altro collega, per quanto illustre, quando nel sottoscritto – formatosi alla scuola Holden, livello Golden – aveva già sottomano l'esperto di scrittura creativa in grado di sveltire la sua prosa, rendendola *trendy* e *up-to-date* secondo i dettami del mercato globale.

Come ricorderà, fui io stesso il primo a consigliarLe un po' di editing. M'accorgo con rammarico che Lei non solo mi ha preso alla lettera, ma è addirittura andato oltre. Sfogliando il libro che le neonate edizioni Mondazzoli si sono ben guardate dal mandarmi in omaggio, vedo infatti che Le è riuscito di accorpare in uno stesso volume quelle sue prose di prolissa brevità assieme alle *Operette morali* del Maggiani stesso, perdippiù sotto lo stesso titolo. Non posso fare a meno di plaudire all'astuta trovata di

* A proposito di: Giacomo Leopardi riscrive le *Operette morali* di Maurizio Maggiani. Mondazzoli editore, s.i.d. Di questo volume circola anche una versione apocrifa, curiosamente intitolata: Maurizio Maggiani riscrive le *Operette morali di Giacomo Leopardi*, BUR Rizzoli, Milano 2015.

marketing: attaccarsi come remora alla chiglia d'un autore famoso è il primo passo per sfondare sul mercato. Se tanto mi dà tanto, è chiaro che Lei punta a vendere un sacco di copie.

Già quel titolo felicemente diminutivo, lo devo ammettere, è un vero colpo di genio. Accostare al termine fabrile *Operette*, coi suoi rimandi immediati alle startup indispensabili per uscire dalla crisi economica, l'aggettivo *morali*, che sembra offrire un'etica *pret-à-porter* buona per il manager come per la top model, suggerisce l'idea d'un manufatto portatile quanto mai attuale, forse non immemore della *Petite cosmogonie portative* di Raymond Queneau, facilmente consultabile anche da chi non ha troppo tempo da dedicare alla lettura. Congratulazioni all'editor.

Ma qui finiscono i complimenti e, per dirla con il Poeta, "incomincian le dolenti note". Il lettore colto che acquista fiducioso il libro s'immagina da parte Sua un'operazione alla Pierre Menard, che dedicò tutta la vita a riscrivere il *Don Chisciotte* tale e quale. Lei invece prende le *Operette morali* del Maggiani e ci fa i cavoli Suoi. Basta leggere. Doverosamente attento alla qualità dei tempi, Maggiani ha messo in scena personaggi storici come Charlie Chaplin e Josif Stalin, Albert Einstein e don Verzé, ma anche protagonisti dei cartoni animati come Capitan Uncino. Dialoga perfino con sua nonna, un'ortolana tosta e di poche parole: «Quello che ha avuto da dirmi crescendomi» confessa Maggiani «non era diverso da quello che diceva alle verze e alle catalogne». Dire verza alla verza e don Verzé a don Verzé: questo è il compito dello scrittore oggi. Questa è la lezione di mia nonna da tenere presente, lascia intuire l'autore delle *Operette* originali.

E Lei invece che cosa mi va a fare? Al posto di nonne e di ortaggi presi dalla vita di tutti i giorni, in cui la gente si può identificare, va a ripescare eroi della mitologia, gnomi, mummie, qualche poeta strambo come Torquato Tasso che discute col suo Genio familiare e altra roba del genere. Invece del sapido e realistico dialogo fra un operaio metallurgico e il suo rappresentante sindacale inscenato da Maggiani, ci propina addirittura quello tra Plotino e Porfirio, due filosofi neoplatonici del terzo secolo dopo Cristo. No, queste non sono cose da farsi.

E poi se lo lasci dire, caro Leopardi: Lei è un pessimista. Peggio di Maggiani stesso, che già non scherza. Anzi, Lei è un vero e proprio nichilista. Di questi tempi c'è invece bisogno di qualcuno che sappia rianimarci, rinnovando la fiducia nelle "magnifiche sorti e progressive" del Terzo Millennio. Solo partendo da questi presupposti il nostro Paese potrà uscire dalla crisi. Non è certo con la mutria dell'uomo scontento, con la brutta cera d'un cachettico dello spirito, che un provinciale come Lei può aspirare a diventare il nuovo tipo di scrittore di cui l'Italia oggi ha bisogno. Un Matteo Renzi della letteratura: ecco cosa si aspettano i lettori di questa felice era digitale, in cui il dito corre più veloce del pensiero. Ottimismo ci vuole, per rialzare il Pil dell'immaginazione e condurla finalmente al potere, strappandola al podere dove Lei e quelli come Lei vorrebbero tenerla relegata alla zappa.

Ma passi pure questa Sua insistenza ossessiva su temi deprimenti: vivere in quel tetro palazzotto di famiglia, tra quei mesti colli marchigiani che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo escludono, tant'è che piacciono solo a Lei e a Tullio Pericoli, non deve certo sollevare l'umore: molto meglio i sali di litio. Il vero *punctum dolens* è un altro: le Sue *Operette* sono indubbiamente piene di concetti, però mancano di *plot*.

Ogni forma di dinamismo narrativo è

purtroppo assente. Prenda esempio da Wilbur Smith o da Ken Follett, benedetto figliolo! Se si eccettua il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, patentemente suggestionato da Edgar Allan Poe – che va benissimo, per carità; ma perché non spingersi almeno fino a Stephen King? – mi pare che il Suo parco di letture sia piuttosto antiquato, fra Stratone di Lampsaco e il Parini.

Certo, capisco: le biblioteche di provincia…Tuttavia un po' di aggiornamento non Le guasterebbe. Impari a usare Google e Wikipedia, a scaricare testi e ipertesti direttamente da Internet.

Intanto cerchi di pubblicare le Sue prosette in e-book presso qualche editore senza troppe pretese. Soprattutto, rinunci al sogno di gareggiare con le *Operette morali* di Maggiani. E per finire si trovi un buon agente. Un tipo malinconico e impressionabile come Lei non può andare in giro da solo in mezzo al mondo crudo e spietato dell'editoria, dove circolano mummie assassine e zombi pericolosissimi. Del resto Lei dimostra di averlo già intuito quando scrive, in uno stile non indegno del *Dracula* di Bram Stoker: «Se è vero quel che si dice dei vampiri, e voi siete di quelli, cercate altro sangue da bere, che io non sono disposto a lasciarmi succhiare il mio».

©Alex Timmermans

L'anatomopatologo

di Stefano Biolchini

©Michal Macků

A S., sul grande altipiano profumato di timo e screziato dal verde spento dei lecci, le voci possedevano ali più possenti del maestrale, che pure aveva piegato senza fatica i duri ginepri dal legno di roccia. Era così, da sempre. In quel borgo di millecinquecento anime i segreti duravano quanto un lampo notturno, coi paesani sempre all'erta nelle case di pietra elevate a serragli. La Polizia d'altronde non dava alternative, ognuno diffidava, ma le orecchie erano leste, e le bocche riferivano compite, per ricompense da poco, o anche solo per scansare le strigliate di ricino. Il bersaglio più ambito del paese era il Professore.

Di lui si conoscevano, ma erano per fuor di bisbiglio, i merti e le lodi, la docenza all'Università, la cattedra d'anatomia patologica, la villa *rouge niçoise* col grande giardino reso impenetrabile dalle alte mura e dagli abeti possenti al principio del paese. La casa era oltre il recinto del camposanto, quello abbandonato, senza fiori, con le poche cappelle allineate e i cipressi di cento anni colle cime prive di foglie ora rinsecchite dal vento scheletrico.

Lì dimorava, insieme all'irraggiungibile moglie coperta dalla veletta sempre annodata al collo a nascondere i grigi occhi a mandorla, e i capelli purpurei che, nei ciuffi ribelli, facevano capolino disotto alle grandi paglie fiorite in ghirlande. E i figli piccoli e la governante francese che alla domenica a messa parlava incompresa come davanti al mare in burrasca. Impregnato, fin dentro alle mura della villa, era noto il fastidio del Professore per i riti conformi del tempo. Al fidanzamento dei cugini, tutti condannati al mito nefasto dell'epoca, il Professore ci

era andato infatti in camice bianco.
«Sono ufficiale sanitario e sempre in servizio, mi scuserete *ma cousine*», si era giustificato baciando la mano guantata di lei. La donna aveva alzato gli occhi al cielo carezzandolo costernata. Soltanto: «ah mio adorato, ma quando imparerai», le uscì a poco a poco travolta dal forte abbraccio di lui. Funerei come corvi, con tanto di fez e cinturoni e stivali tirati a lucido, tutti capirono il suo rifiuto della camicia nera, con quel bianco lucore esibito che riluceva beffardo davanti ai quadri, e nel salotto dorato in cui il professore teneva banco con battute e freddure sul Podestà, sull'Avvocato e sul Conte. La moglie se ne era lamentata invano e, prudente come al solito, per non sentirne le grida sdegnate, aveva solo osato dire: «Per il fidanzamento indossa almeno la camicia scura...».
Presto le foto di quella festa si insinuarono ben oltre la cerchia dei parenti. Così quel giorno d'inizio novembre, quando il fidato Guardiano della villa attivò il filo della campanella nascosta dietro alle cortine di velluto del letto a baldacchino della camera rossa, facendo risuonare l'allerta e svegliandolo nell'alba ischeletrita, il Professore non se ne stupì.
La lunga auto coi fari ghiacciati di morte aveva appena varcato il portone scaricando quattro corvi in pantaloni alla zuava e camicia funerea. Il professore vestiva del camice bianco di sempre, seduto davanti alla scrivania d'angolo, nell'anticamera dove si ergevano in ombra i severi antenati con gli alti colletti arricciati rinchiusi nei quadri.
«A cosa debbo l'onore?», chiese a quello che appariva come il capo.
«Eccellenza, dobbiamo fare un controllo nella villa», rispose esibendo un foglio in carta stemmata.
«Accomodatevi signori, e fate come foste a casa vostra. Solo vi chiederei di concedere il tempo ai miei cari di arrivare al salone», disse lui affabile protendendo le palme.
«Permesso accordato: amici si comincia dalle cantine, poi il pian terreno», fu l'ordine del capo.
Misero la casa a soqquadro, in un frastuono simile a una tempesta terribile, ma di compromettente non trovarono nulla. Nelle due ore di devastazione i bambini sgranavano gli occhi come lucciole alla notte, e piangevano mentre la governante pregava la Sainte Cecile e la Sainte Vierge de Lourdes.
Se ne andarono facendo risuonare i tacchi nell'atrio, con l'ultimo dei quattro che appena prima d'uscire schiacciò grave un tasto del pianoforte levando alto un ambiguo gracchiare di labbra che diceva: «A si biri, a sa prossima borta».
Il professore sbuffò e sbattendo la porta si avviò ingobbito alla volta dell'obitorio, che confinava con il vicino cimitero come se questo mondo fosse naturalmente limitrofo all'altro.
Il cielo era livido e il vento rabbioso e corrivo sui rami, che sfioravano il tetto della villa, parve volerlo fermare sulla scalinata che precedeva l'uscio. Contrariato e assorto allungò il passo come un'ombra irrequieta. Percorrendo il viale di ghiaia, sostenendo a fatica lo sguardo smarrito, ebbe pensieri di morte, ma si disse che era per lui, ormai sessantenne ed esimio patologo, coi defunti straziati pazienti dei suoi giorni consueti, soltanto un niente. E ne ebbe conforto, quasi una fede per lui miscredente. Il segreto dello spirito andava protetto. Inforcata la bicicletta spinse nervoso sui pedali e si presentò in camera anatomica che era prima mattina quando il sole ancora era piccolo nell'altipiano che era regno di lupi.
I delatori avevano descritto in maniera

precisa al Podestà quel via vai notturno di sospetti e contrari al Regno. E così alcuni Agenti lo seguirono e furono in obitorio subito dopo il suo arrivo. Il Professore intanto istruiva gli assistenti che facevano ala nello svolazzo di camici lindi come fantasmi. Il cadavere di un ragazzo annegato, l'addome gonfio come un pallone medicinale e il volto rosso e tumefatto, giaceva sul grande tavolo di marmo. Lungo il perimetro, una scura scanalatura di raccolta che finiva in un gocciolatoio in aggetto; al di sotto troneggiava nella sala un grande secchio di rame tirato a lucido con maniglie in opalescenze d'ottone come un vecchio nobile sardo impresso nell'antichità. Il Professore, levata la mano con il bisturi d'acciaio saldo fin sopra alla spalla, pronto al taglio, fu interrotto dall'ingresso vociante e sconnesso della Polizia, mentre i guardiani calmavano al guinzaglio il cane che pareva il maestrale agguerrito. Un assistente, preso il paiolo di rame lo ripose a terra con acuto fragore. Era questo il segnale d'allarme.

«Il cappello, levatevi almeno quei cappelli in presenza del morto», intimò loro il professore. «Fosse anche assassino: il morto esige rispetto», ancora emise con voce stentorea, tanto che l'eco risuonò nella sala raggelatasi.

Gli scherani ammutoliti, scoprirono il capo e si misero all'opera, allontanando per primi i Guardiani e alcuni allievi del Professore e devastando le carte, i referti impilati e le scrivanie. Rovesciati i reperti in barattoli, allineati con le scritte dorate in rilievo, rovistavano fin dietro ai quadri con le tavole anatomiche in bella evidenza, sbattendo per terra le teche insieme ai ferri appena sterilizzati. Il Primario Patologo, col bisturi fermo nella mano sinistra, si fece più serio, nel volto scavato. Fissava il viso stravolto del giovane cadavere, lo sguardo assente di quella vita abbattuta, e ne ebbe compassione. E fra sé almanaccava: «è la morte che viene prima, ed è la vita che deve ancora venire, è il morto che risorgerà».

Pensò a cosa c'era prima della morte, a

©Robert Hutinski

quel libro che aveva letto e al mondo nero a cui avrebbe voluto rifuggire. Si sentì perduto e sovrastare dal peso delle responsabilità verso i suoi assistenti, che pure in quell'attimo gli restarono al fianco. Poi vide, nei suoi occhi argentati che aveva chiuso tremanti, un bagliore, e affondò quindi la lama. Il ventre del vicino defunto fu squarciato; aveva, il morto, il sangue malfermo esploso fino al bavero del camice. Un odore sconvolgente invase l'intera sala. Era una specie di liquido denso e scuro che colava mentre il marmo si colorava. Uno degli agenti vomitò, allontanandosi con la mano alla bocca come un uccello goffo; gli altri lo seguirono tappando le nari e imprecando, mentre abbandonavano quella sala d'orrore. Ancora una volta l'appuntamento con il confino era rinviato.

Appena fu scuro, uno degli inservienti spostò appena il grande tavolo di marmo. Dalla buca scavata sotto di esso uscirono in quattro, sgranchendo appena le gambe come ragni e finalmente spalancando le braccia. Lesti scapparono via verso il bosco. Il professore trascorse una notte di pace inquieta, con la moglie ammutolita, di statua, e i bambini che gli chiedevano conto. Seduto al grande camino, mentre la catena dell'orologio si attorcigliava nervosa fra le nocche minute, lesse loro favole amiche, accarezzandoli neanche fosse un commiato. La grande caminiera d'oro e di specchio ne rifletteva lo sguardo assorto. Ebbe paura, quasi volesse divorarlo. Ma non c'era tempo per pensieri funesti, aveva i bambini, la donna, e alcuni studi da portare a termine sulla morte. Era un uomo fortunato. Così per poche ore il sonno lo vinse.

Il mattino dopo gli agenti tornarono all'obitorio, e stavolta il lavoro fu portato a termine con il garbo delle fiere assetate e il nascondiglio scoperto. Per il Professore tuttavia era scaduto anche il tempo del confino. Stramazzato a terra, come un martire mostruoso, e vinto dai calci e dai pugni, gli inservienti lo ritrovarono nello studio con il camice irrimediabilmente imbrattato del sangue e il cane sgozzato al fianco senza aliti di vento provenienti dalla carogna. Nell'abbandonarlo, gli aguzzini, con fare ossequioso e rendendogli omaggio di beffa, si erano levati il cappello, mentre la morte sopraggiungeva per prima e senza palpiti le orbite del vecchio si levavano all'infinito del cielo che aveva forma e sembianze di quello stesso altopiano ora battuto dalla tramontana ghiacciata.

©Jarek Kubicki

Il nostro lui

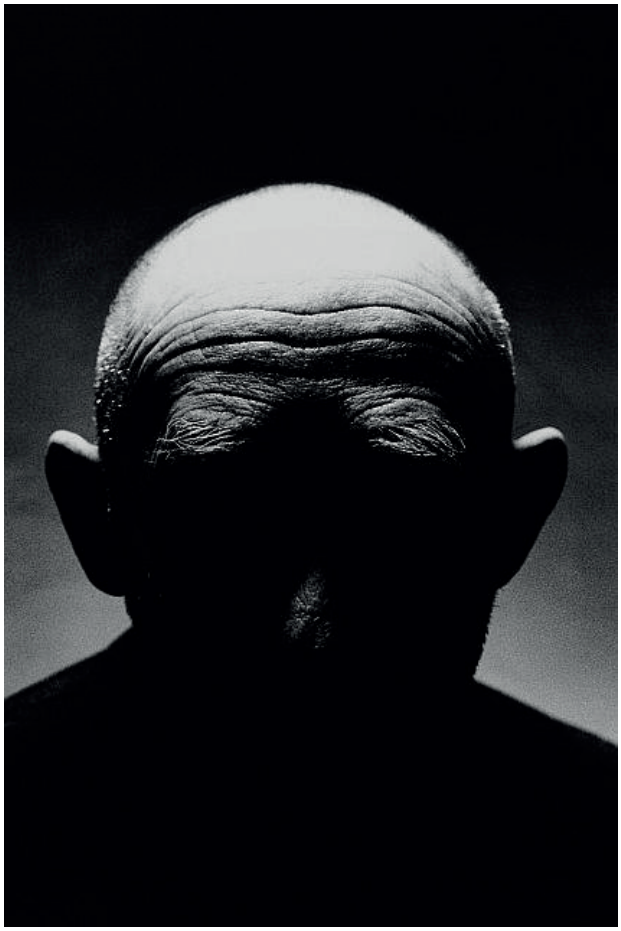
di Alberto Pavoncelli

©Martin Stranka

Appena cinque minuti fa, con ben tre quarti d'ora di ritardo, l'aereo da Amburgo è atterrato.
«Sono arrivato, tutto bene» comunica il nostro lui, uno dei passeggeri, a... no, della sua donna non abbiamo afferrato il nome, o non lo ricordiamo più: Monica? Daniela?... Nella ressa del pulmino che li porta dalla scaletta dell'aereo all'aeroporto, deve fornirle a tutti i costi un resoconto minuzioso del perché e percome di quel ritardo, e com'è andata coi clienti tedeschi, e se è stanco, se ha fame, e cosa vuole trovare per cena.
Chiude la chiamata sbuffando. C'è, quasi pigiato contro di lui, un omino pelato e azzimato, sopra i cinquanta, con occhialetti e borsetta ventiquattr'ore, che gli porge un mite sorrisetto di solidarietà: eh, queste donne! bisogna aver pazienza, ma se non ci fossero loro! Prova un po' di vergogna, lui, a sapere di essere stato udito.
Per fortuna non si deve accalcare al ritiro bagagli, non ha che una valigetta, giusto il minimo per la notte passata fuori casa. Raggiunge il capolinea del bus 73. L'aeroporto, un po' deserto a quest'ora, finalmente restituito alla sua pace e alla solida materiale dignità negata ai luoghi di transito, traspira silenziosamente. Di là dall'area aeroportuale, invece, è tutto un rombare e un ronzare di veicoli a motore. Con lui, ad aspettare il 73 al capolinea, ci sono anche l'omino di prima e altri due passeggeri dell'aereo, più un altro paio di persone. Ecco il bus, lui e gli altri salgono. Dopo un'attesa di qualche minuto si parte. La città si lascia solcare come un campo di spighe.

Dai finestrini aperti guizza uno spiritello primaverile. Milano può anche essere un posto dolcissimo, pensa il nostro lui, i tram di notte, le strade, gli alberi; peccato che, come una vuota formella, si riempia ogni mattino di una colata di piombo fuso… La stanchezza lo preme, lo pressa, non vede l'ora di essere a casa. Non è che il bus si sia riempito durante il tragitto, anzi. Nessun altro, tra lui e la testina lucida dell'omino, qualche fila più avanti.
In piazza San Babila i passeggeri scendono tutti, e quasi tutti si infilano a occhi bassi in metropolitana con le loro valigie e valigette. Eppure la piazza meriterebbe un certo riguardo, sembra vista – che strano pensiero, che strana liquida immagine – attraverso un velo di lacrime. Giù in metropolitana, il nostro lui guadagna in fretta l'estremità della banchina, è una cosa che fa ogni volta istintivamente per evitare la folla, ma adesso che è sera e i passeggeri sono così pochi stare raccolti sarebbe, oltre all'occasione di respirare del buon calore animale, un'utile precauzione. Più lontano sulla banchina, insieme a pochi altri, anche l'omino dell'aereo aspetta la metropolitana.
Dopo solo quattro o cinque fermate, a Cadorna, dove la linea rossa si incrocia con la verde, il nostro lui scende. Vede che da una delle carrozze centrali sta scendendo pure l'omino con la sua ventiquattr'ore. Che strana coincidenza. Aereo, bus, linea rossa, stesso identico percorso, stesse fermate… Ma d'altra parte si tratta degli snodi più trafficati.
Diversa linea, diversa banchina, uguale compagno di viaggio. Anche l'omino prende la verde, nella medesima direzione. Ci sarebbe da sorridersi e ammiccarsi, pare un giochino stuzzicante, chissà dove mai le rispettive strade si separerenno. Ma anche sorridere, con tutta questa stanchezza, gli costa sforzo, ha la sensazione che non un weekend solo, ma tre, cinque, dieci, tutti incatenati tra loro, potrebbero donargli un adeguato riposo, restituirgli uno stato accettabile: se solo, poi, non fosse tutto così confuso, uno strano caliginoso oblio di sé nel quale i ricordi si offuscano, le facce stesse sbiadiscono, una stanchezza, ma una stanchezza…!
Questi pensieri, mentre scende alla fermata di Porta Genova e prende le scale mobili per l'uscita, gli fanno dimenticare l'omino: che riappare puntualmente all'aperto, impeccabile con la sua borsetta, quando già da un minuto lui aspetta il bus per casa. Questo è troppo, pensa scherzosamente ma anche con un principio di inquietudine, ora esageriamo. Aeroporto, bus, metro rossa, metro verde, stessa fermata… E vuoi vedere che ora viene ad aspettare il mio stesso bus? Sì, sì, è da pazzi ma sta venendo proprio qui. Come non scambiarsi non dico qualche parola, ma un sorriso di circostanza? Gli sguardi in effetti si agganciano, scoccano i sorrisi: teso, contratto, il suo; cordiale e decorativo, un archetto di nylon, quello dell'omino. Sono tre i bus che passano di là.
«Anche lei il settantaquattro, per caso?» domanda quel tipo. E ti pareva. Ha una voce calibratissima e suadente, intagliata nel bronzo. «Neanche ci fossimo messi d'accordo» commenta ilare.
Durante il viaggio sul 74, senza apparente ragione, il nostro lui si sente addosso lo sguardo dell'omino, cui dà le spalle. Stanco com'è non gli va affatto di parlare o di continuare a sorridergli. E spera con nervosa determinazione che la catena di coincidenze non gli serbi un nuovo anello. È un uomo scontroso, non si può negare. Giunto alla sua fermata, scende di slancio senza nulla concedere alla possibilità finanche di un saluto, copre la distanza che lo separa da casa a lunghi passi marziali (di che ha

paura?), raggiunge il suo portone.
Mentre cerca la chiave nelle tasche, sente, di là dall'angolo che ha appena svoltato, un rumore di passetti sempre più vicino. Il cuore si mette a battergli forte, cerca affannosamente la toppa. E se anche fosse, se fosse quello là? mica mi mangia, pensa. Spunta una donna straniera, nordafricana. Si sorprende a sospirare di sollievo. Non esagera, adesso? Ma il sospiro gli si strozza nei polmoni: l'omino dell'aereo, proprio lui, appare dall'angolo, affilato e composto. Nel silenzio della strada buia, il calpestio leggero dei suoi piedi fa pensare chissà perché ai topi. Vedendolo, l'omino allarga le braccia – appena un po': si muove in modo molto controllato – e dice: «Non mi dica!». Non dirmi tu, avrebbe voglia di ribattergli il nostro lui, non me lo dire, no, che è lo stesso palazzo! Ma perché tanta angoscia?
«Com'è che non ci siamo visti mai?» gli domanda il tipo, subentrando con la sua alla chiave del nostro lui che non riesce a centrare la toppa.
«In effetti è strano».
Già che ci sono, una volta dentro scoprono che la scala è la stessa, la B.
«Falcetto» si presenta quello lì, mentre aspettano l'ascensore. «Che piano?» domanda il nostro lui senza presentarsi; ma già crede, prima di udirla, di conoscere la risposta.
«Quarto». Poteva essere altrimenti? Un altro rintocco di angoscia gli picchia le tempie, deglutisce nervosamente, un sentore tra di sciagura e di assurdo, l'assurdo di certi sogni, gli ghiaccia il sangue, si sforza di emettere un incredulo scoppio di riso, «No! Ma com'è... com'è possibile che non ci conosciamo? Dico: stesso pianerottolo...», ma già la voce gli si dissecca in gola: l'omino, quel Falcetto lì, si rigira in mano una chiave, dall'aspetto molto familiare, che somiglia a un cuneo... Non è possibile! No? E


©Zdzisław Beksiński

come ti pare credibile che il misterioso persecutore, dopo tanto e tale inanellarsi di coincidenze, si fermi sulla porta di casa? niente di più probabile, niente di più logico, che si stia rigirando in mano la chiave della tua porta. «I casi della vita» commenta Falcetto, con un sorriso metallico, poi si dirige verso la porta del nostro lui, infila la chiave a cuneo nella toppa, sta per dire: «Beh, piacere di averla...», ma non fa in tempo a finire. Quello che fino a un momento fa nel cuore affannato del nostro lui era stato sbigottimento, sconcerto, impotenza, incredulità, si trasforma infuria, in disperazione...
«Ma senta lei, basta, finiamola, eh! Come ha avuto la mia chiave? Chi è lei?».
Quello lì lo guarda dritto in faccia, con candido stupore.
«Non capisco. Che le prende, si sente bene?».
«La smetta di fare il finto tonto e mi dia

sta chiave, questa è casa mia!»
L'omino ha già aperto, nel frattempo, uno spiraglio di là da quale il nostro lui scorge per caso un qualcosa che lo fa trasalire. Furiosamente spinge la porta… È diverso, diverso dal solito, tutto diverso, l'arredamento, i muri, c'è addirittura la carta da parati, quando mai? Si lancia nel corridoio, grida il nome della sua donna, che di certo lo aspetta, da qualche parte lo sta aspettando. Da una stanza in fondo viene fuori sì una donna, ma un'altra, più anziana e secca, e spaventata da lui, dalle sue grida, dall'irruzione in casa di un perfetto sconosciuto.
«Stai tranquilla, Giovanna, – la rassicura l'omino, che sta alle calcagna del nostro lui – ora si sistema tutto, stai tranquilla, il signore è con me, adesso si calma e ci spiega che sta succedendo».
L'intruso spalanca le porte, schiaccia interruttori, butta le cose per aria, si agita come una bestia impazzita, grida il nome della sua compagna.
«Che ne avete fatto? Che ne avete fatto?».
«Si calmi, eh, lei è fuori di sé. Venga a sedersi, si sieda, per favore».
«Luciano, ma chi è questo signore?» domanda insistentemente la moglie sconvolta. L'omino riesce, prendendolo docilmente ma con fermezza per il braccio, a far sedere il nostro lui in salotto.
«Allora, mi vuole spiegare che le succede, eh? Ha semplicemente sbagliato porta, direi».
Il nostro lui si sente soffocare, tante sono le parole che gli si annodano in gola: «Io, ho sbagliato?! Io?! Ma se… Dio, è tutto… assurdo!».
«Si rilassi, riordini le idee. Giovanna, porta qualche cosa da bere al signore. Le piace il limoncello, eh?… Lo fa mia moglie, sa? Porta quel limoncello, tesoro, grazie».
«Ma perdio! questa, lo sa benissimo, non è casa sua!».
«E di chi sarebbe? mi dica».
«Come di chi? Mia, e che cazzo, (mi scusi), mia!».
«Ah, sì? e mi dica, da quando?».
«Da sempre, che ne so, da un sacco!».

@Stephane Charpentier / courtesy Galerie Françoise Besson

«Eh, mi pare assai improbabile – replica Falcetto con un garbato sogghigno – visto che ci abito da più di… vent'anni».
«Non è possibile. No, no, non è possibile. Mi dica la verità, è uno scherzo, vero? uno scherzo assurdo. Oppure non so, è un incubo, – e si va tenagliando di pizzicotti le braccia, il volto… (ma che scherzo e scherzo, che incubo? quel tipo appare più radicato, avvitato, confitto nella realtà di quanto sia lui stesso; più inesorabilmente "vero" di qualunque altra cosa) – che le devo dire? ci abito da quattro anni, anch'io, in questa casa!».
Lo dice: quattro; ma senza esserne certo, sparando un po' a caso.
«Quattro anni, eh?».
«Sì, sì, quattro anni!».
L'omino indossa il suo sorrisetto più mordace. «Senta, mi scusi se rido, ma a questo punto, visto che insiste così, si pone una questione ben più essenziale, radicale: ma lei – non rida, lei, la prego – è proprio sicuro di stare al mondo? No, perché altrimenti…».
«Ma che domande mi fa?! che razza di domande cretine mi fa?!» lo interrompe il nostro infuriatissimo lui, che avrebbe voglia di spaccargli la testa o di riempirlo di parolacce ma finisce per calmarsi da sé, come ammansito da un pensiero suo proprio, e mugolare: «Sì, beh, certo, che razza di domande», ma come se quel sì gli fosse cascato di bocca dopo che una freccia scoccata con implacabile precisione lo avesse centrato nella schiena; come se le parole insinuanti dell'omino gli avessero risvegliato qualcosa, uno spiacevole sospetto, il ricordo di una scomoda verità…
«Bene, allora se è così sicuro – riprende mellifluo il Falcetto – mi saprà dire, ad esempio, cosa era andato a fare ad Amburgo».
«Beh, lavoro… Sì, io credo proprio…»
«E che lavoro, se posso permettermi?».
Orrore, orrore, orrore!… È il vuoto più totale, un vuoto in cui disperatamente annaspa la sua spoglia vivente.
«Aspetti, mi lasci fare un po' di chiarezza… Per favore, sono confuso, tanto confuso».
«Oh, faccia con calma. Magari aggiusto un po' il tiro. Mi dica direttamente, sulle generali, che cosa ricorda: della sua vita, di tutta una vita». Incrocia le mani in una posa di paziente attesa. «Se qualcosa ricorda» aggiunge sarcastico.
L'interrogato si sente come al risveglio da un sogno, un momento sembra di avercelo ben inciso nella testa e un momento dopo già svanisce nel nulla. Dove diavolo sono fuggiti in un colpo quarantasei anni di vita, dove sono finiti, se mai ci sono stati?…
«Mi ricordo… i miei nonni, la campagna» biascica con la testa presa tra le mani.
«Ah, me ne rallegro. E come si chiamavano i suoi nonni?».
Mio Dio, anche i nonni, la campagna, no! Si sgretolano le facce, i nomi, le voci… Al posto loro, al posto di quei cari teporosi ricordi, c'è un deserto siberiano, tutto ghiaccio e vento ululante. Gli spuntano, calde e irrefrenabili, le lacrime.
«Mi saprà dire almeno il suo nome…».
«Il nome…?».
«Il suo nome, buon Dio: il nome di battesimo, o anche, beh, il cognome».
«Sono confuso, guardi, molto molto confuso, la prego, per carità…».
«Eh, mio caro, lo vedo, e me ne dispiace infinitamente, sa? Neanche un ricordo, neanche uno! Dev'essere terribile, non riesco a immaginare cosa si provi».
Almeno uno sì, grazie al cielo! Il primo amore, un bel viso sorridente di ragazza, sì, sì, sì, e la promessa della felicità, un tenerissimo sentimento, non c'era più stato niente di così bello, almeno questo! Questo. Cosa, questo? Neanche il tempo di riagguantarlo che già se ne va? Se ne va. Che cosa, se ne va? Non so dire, ma di certo qualcosa di bello, così bello!… Rincorrilo, rincorrilo, perdio,

qualunque cosa fosse! Ah, rieccolo, rieccoti, grazie al cielo, resta ancora qui con me, non lasciarmi, almeno tu, bel visetto innamorato, ti prego, ti prego!... Tu. Chi, tu? Qualcuno c'era, o qualcosa... e non c'è più, per sempre non c'è più, anche il sentimento di prima non c'è più, non c'è più niente, niente, niente!, c'è solo il buio, solo il vuoto. Anche la poltrona dov'era seduto adesso è vuota. Chi, era seduto?

L'omino sospira. «Entra pure, Giovanna». La moglie entra col vassoio, lo poggia sul tavolino. «Dov'è andato?» domanda indicando la poltrona vuota.

Il marito la guarda in tralice. «Chi?». Si versa il suo limoncello e lo beve a labbra strette.

@Linda Alterwitz

©Gavino Idili

Con questo primo scritto, si apre una finestra sui piccoli editori d'arte.
Un'occasione che, grazie all'ospitalità della rivista, mi permette di tornare su una precedente esperienza, durata quattro anni, dal 2006 al 2009, quando organizzai a Lucca, alla Libreria Baroni un piccolo festival, intitolato *piombi e rami*.
Presentavamo – leggo dall'introduzione di allora – dei «libri esagerati, tirati in pochi esemplari, curati come neonati, discreti, addirittura riservati nella loro follia editoriale, ma soddisfatti di stare al mondo.
Nessuno degli editori fa solo questo mestiere e anche il professionista è un professionista *sui generis*, a rovescio: un dilettante molto serio.
Editori che conoscono la carta, gli inchiostri, s'intendono di incisioni e di poesia, per i quali ciò che conta è l'incontro, l'arte imprevedibile che mette insieme due o più spiriti, chiedendo al talento di restare sincero».
Proveremo a riproporre una galleria di spiriti concreti e bizzarri, raccontando le loro imprese.
Aristocratici? Sì, nell'accezione di signori.

Nicola Dal Falco

@Luciano Ragozzino

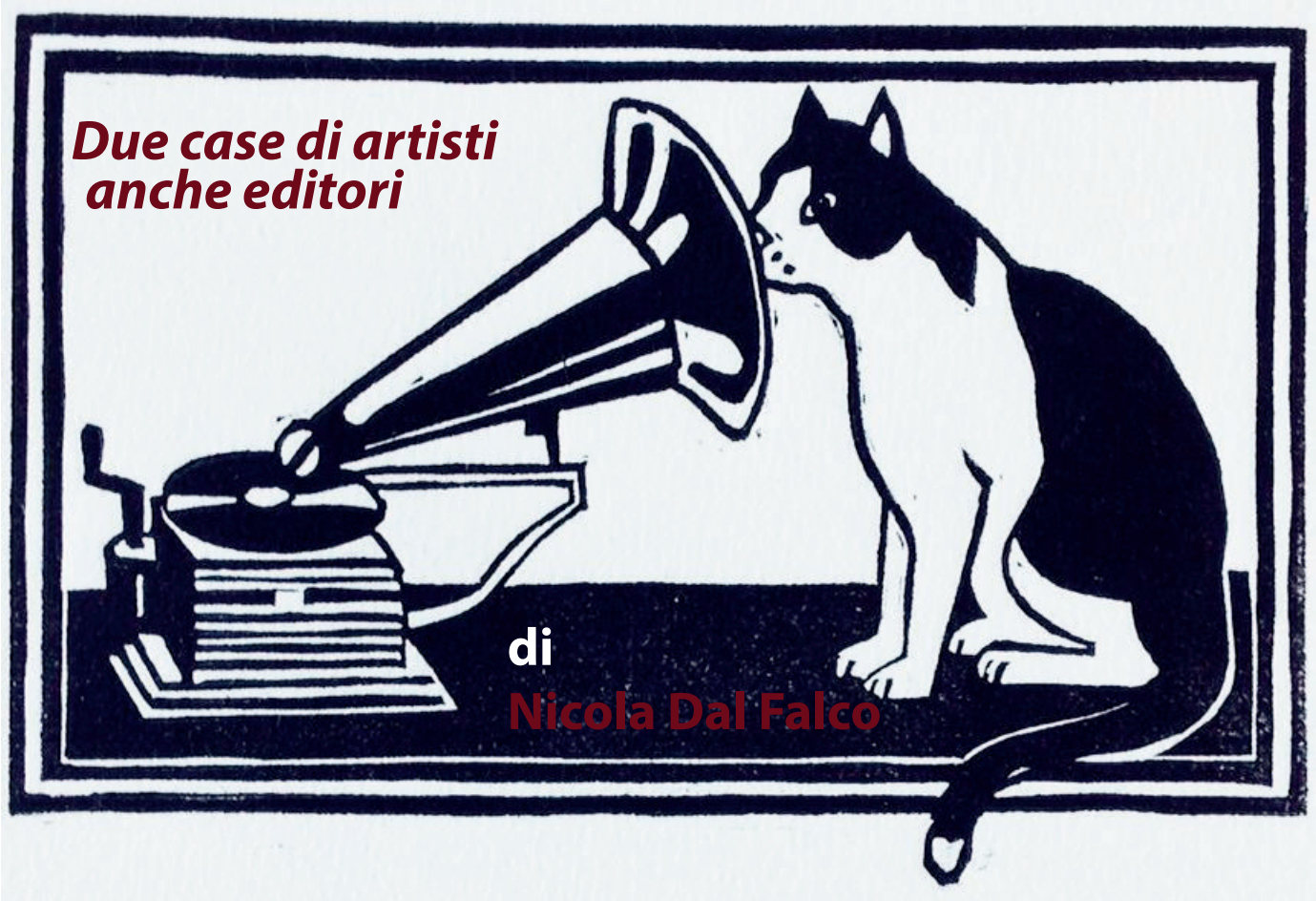
Segni e parole

Olio Officina Festival 2016

21-23 gennaio 2016
Chiostro del Palazzo delle Stelline – Milano
a cura di Nicola Dal Falco

Venti incisori per altrettanti testi, perlopiù poetici, dell'avanguardia italiana. Un'avanguardia che non disdegnava di collaborare alla rivista «Riviera Ligure», edita dalla famiglia Novaro, d'Imperia, produttrice dell'Olio Sasso.
Si rinnova così, attraverso una mostra di incisioni, il legame tra olio e cultura, tra il nobile alimento e un cibo senza scadenze che può restare vivo a condizione di essere continuamente assaggiato.
Accostare la parola poetica all'incisione è un gesto naturale. Sono arti comunicanti, simili, legate al piacere e al tormento di creare una pagina e un foglio in cui non ci sia bisogno di aggiungere altro.
Ambedue, volentieri, sfidano l'idea di perfezione.
La mostra si svolge grazie alla lungimiranza di Luigi Caricato, ideatore e organizzatore di Olio Officina Festival 2016.

Due case di artisti anche editori



di Nicola Dal Falco

©Luciano Ragozzino

La prima casa con tipografia appartiene al *Pulcinoelefante* e occhieggia il muro di un parco, lo misura come il bagnante misura il mare, ma è sul retro, dove la campagna ritrova le sue pozze di vita, le sue magre quinte, che se ne sta a disputare col cielo.

A Osnago, i libri nascono in giornata, stampati e cuciti a mano, piegando in quattro uno o più fogli di carta Hahnemülhe. Un popolo che ha toccato la vertiginosa cifra di 9.578 titoli.

Quando mi fermavo, facendo la spola tra Milano e il lago di Como, era anche per salutare le capre, ingorde di maccheroni e di carta, il coniglio voglioso e un'attempata gallina livornese, scampata alla pentola per il brodo.

Allora, nel corridoio, tra la porta d'ingresso e la stanza per stampare, suonava il telefono e la poetessa si perdeva per ore in soliloqui, dettando versi a ripetizione.

La cucina e il giardinetto ospitano ancora una riva di rifugiati, un golfo asciutto di migranti, di animali e persone che, prima o poi, meriterebbe una galleria di ritratti fotografici.

La seconda casa stamperia, una villa liberty, ex fabbrica di gelati, con lo stesso profumo di inchiostri, condivide, invece, l'ombra letargica di un cedro a due passi da via Padova.

Il lato marino si coglie superato il cancello, nel cortile che assomiglia a una darsena, ma anche a un quartierino bucolico con la fontana dei pesci, la pergola d'uva Clinto e le corse felpate del gatto di casa, Zeus.

Altri approdi per altri libri, questa volta all'insegna de *Il ragazzo innocuo*, ma sempre seminati in poche decine di esemplari, giudicati a distanza dal corteo di insetti, il bombo, la pavonia, la zanzara… che s'incammina sotto la gronda del tetto in tondi rinascimentali, dipinti dal padrone di casa.

Cosa accomuna i due indirizzi, quello di

Alberto Casiraghi (ma vive anche la forma decadente Casiraghy) e quello di Luciano Ragozzino (che anagrammato dà, appunto, Il ragazzo innocuo) artisti editori, uno in Brianza e l'altro a Milano?
È il continuo viavai di persone, un mondo pendolare che sbarca con il proprio bagaglio di inediti allegri e drammatici, di parole per orizzontale o in verticale, di segni, di progetti.

Molti si affezionano, trasformando il molo in locanda, altri fingono di avere fretta e lunghi destini in attesa, capitando un giorno e svanendo per sempre.
Tutti hanno la ventura di formare il minuscolo equipaggio che dà fiato a un titolo, dividendosi i compiti della traversata: chi scrive, chi illustra, chi stampa. Casiraghi e Ragozzino collaborano da tempo, il secondo ha addirittura imparato un po' di mestiere di tipografo dal primo, portando in dote la vena di incisore.

Di solito, lo scambio avviene all'inizio dell'estate con una busta che raccoglie gli ultimi aforismi di Alberto.

Al ritorno, la stessa busta pullula di disegni, schizzi da cui trarre le acqueforti, destinate al *Pulcinoelefante*.
Girandosi indietro, possono contemplare un tesoro di centosessanta libretti: il primo nato nel 1996, l'ultimo fresco di stampa.

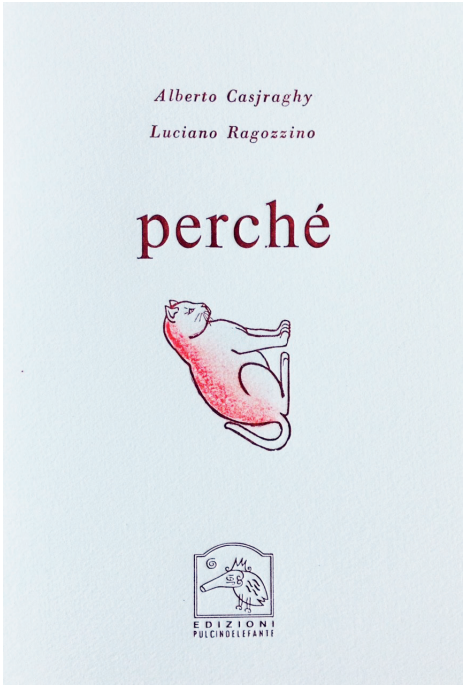
Tra questi si stacca un *corpus* di sessanta, realizzati a quattro mani, dove alla parola di Alberto risponde l'incisione di Luciano.

Il passato da liutaio di Casiraghi deve averlo ispirato nel fabbricare libretti senza guscio, nudi come suoni, già frontespizio, già musica.

Opere paragonabili a istantanei concerti da camera.
Non sarà un caso se tra i suoi lavori compaia una serie bizzarra di "teatri", piccoli spazi metafisici attraversati da una brezza di magia.

Anche in Ragozzino, il talento fa riferimento a un senso del tempo, della misura, vicino alla musica: l'ordine sot-

Alberto Casiraghi



i gatti
piangono poco
perché
sanno ascoltare

tinteso è quello della chimica e della fisica, la morsura degli acidi sulle lastre e la pressione dei segni e delle lettere di piombo sul foglio, le spiagge greche e l'entomologia.

Graveur, in francese, sembra suggerire un che di stoico, un'illimitata pazienza, unita ad un'altrettanto feroce chiarezza. Doti che Luciano amalgama attraverso un'ironia dai cui effetti ci si risolleva a stento.

Ricevere i suoi biglietti d'auguri per l'anno nuovo, equivale ad un esame di coscienza collettivo.

Il suo occhio s'apre e chiude fulmineo, realizzando aforismi visivi con la languida brutalità di un Topor.

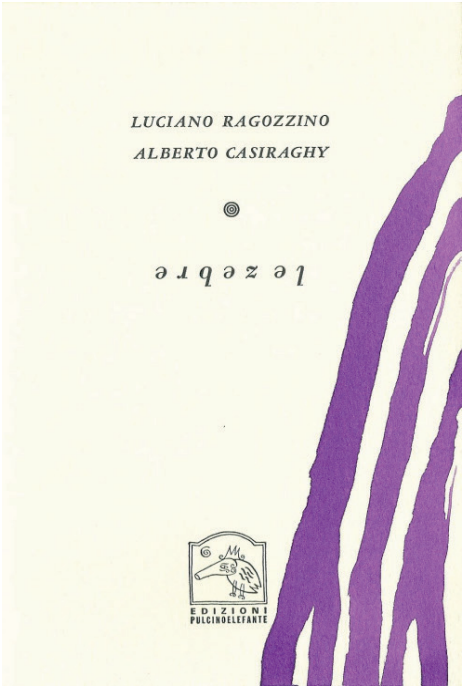
Ragozzino che, per una vita, ha fatto il biologo, accompagnando l'esercito dei sani verso la malattia, pur nel suo castissimo pullover girocollo, non stonerebbe affatto tra le pagine di un romanzo di Mikhail Bulgakov.

Come per l'ipotetica galleria di ritratti dedicata ai visitatori del *Pulcinoelefante* anche qui esiste un'anta da socchiudere. Sono i taccuini di viaggio, letteralmente ricoperti di riflessioni, informazioni, acquarelli, disegni.

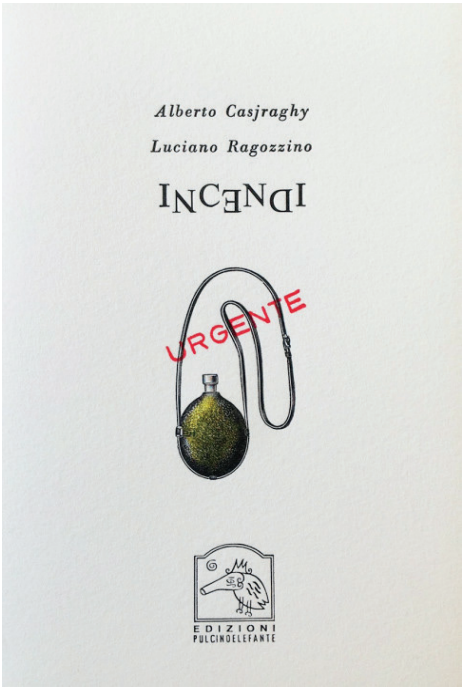
Libri impossibili dove si affaccia il non detto di uno scorcio a braccetto con la più corrosiva confessione.

Forse, un giorno, ritratti e taccuini potrebbero mostrare le mappe sentimentali dei due amici, artisti e editori.

Luciano Ragozzino



nel vocabolario
delle zebre
la parola leone
non esiste



per capire
la vita
bisogna sapersi
incendiare

http://edizionipulcinoelefante.tumblr.com/

http://www.ilragazzoinnocuo.it/

Redazione Diffusa

©Fabien Pio

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

Caterina Arcangelo

Nella ricorrenza del Novantesimo della morte di Piero Gobetti (1901-1926), «FuoriAsse» vuole restituire, attraverso la pubblicazione di uno scritto scelto dal CISLE - Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee e dal Centro Studi Piero Gobetti, la cifra e il carattere di una delle personalità più autorevoli nella storia della cultura italiana, con l'intento di scavare nei rapporti fra Gobetti e i suoi lettori contemporanei.

In una storia come quella di Gobetti, vale la pena sempre considerare quanto il fattore tempo abbia contribuito in una vicenda breve come la sua. Nonostante la sua giovane età (il suo impegno si svolge nell'arco di sette anni), egli è giornalista, organizzatore di cultura ed editore; fonda e dirige, inoltre, tre riviste: «Energie nove», «La rivoluzione liberale» e «Il Baretti». In pochissimi anni ha lasciato in eredità tantissimo materiale, sul quale è possibile scorgere il suo sguardo lucido e intransigente nei riguardi dei mali secolari dell'Italia, seguendo per se stesso e incitando gli italiani, a ricercare e a seguire uno «stile europeo». Norberto Bobbio, nel ritratto a lui dedicato, scrive: «Per quante volte mi sia accaduto di tornare a riflettere sull'opera di Piero Gobetti, non posso trattenere ogni volta un moto di sorpresa, quasi incredulità, di fronte alla sua pro-

digiosa giovinezza».
Il testo scelto per la pubblicazione è *Illuminismo*, l'editoriale con il quale Piero Gobetti apre la terza ed ultima rivista gobettiana, «Il Baretti», apparsa per la prima volta il 23 dicembre del 1924, e all'interno della quale collaborarono numerosi letterati del tempo, tra questi: Croce, Debenedetti, Montale, Sapegno.

Il titolo di quest'ultima rivista è un omaggio a Giuseppe Baretti (1719 - 1789) – scrittore e critico letterario del '700, oltre che fondatore di un'altra importante rivista, «La Frusta Letteraria» –, e la sua pubblicazione era già stata preannunciata da Gobetti nel 1922, all'interno della «Rivoluzione Liberale». A tale proposito, ecco cosa scrive Natalino Sapegno in un articolo intitolato *Cultura militante,* apparso sulla rivista «Il Contemporaneo» nel 1956: «L'intenzione fu attuata solo nel dicembre del 1924 allorché l'attività del giornale politico si faceva sempre più difficile e irta di ostacoli e si rendeva evidente la necessità di affiancarla ed eventualmente sostituirla con un organo d'idee e d'informazione operante su un terreno più sgombro».

L'intento della rivista «Il Baretti» era quello di porsi sia in controtendenza con gli «usi» dei letterati del tempo, e sia contro il diffuso malcostume di subordinare la letteratura alla politica. Proprio all'interno del suo editoriale *Illuminismo*, Gobetti sottolinea la sua volontà di arginare il dilagante dilettantismo, per riconquistare una più autentica dignità letteraria.

La rivista andò avanti dopo la morte di Gobetti, grazie al lavoro della vedova Ada e dei suoi redattori, che mai si piegarono a compromessi politici, e cercarono, fino in fondo, di preservarne il proposito morale, fino alla chiusura definitiva, che avvenne per opera della censura fascista.

Caterina Arcangelo CISLE - Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee

IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE Settimanale Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 Estero L. 30 Un numero L. 0.50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Preghiamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

NOVITÀ DELLA QUINDICINA
GIUSEPPE PREZZOLINI
PAPINI
Si spedisce franco di porto a chi manda voglia di L. 6 all'editore Gobetti - Torino

Anno I — N. 1 — 23 Dicembre 1924

SOMMARIO: p. g.: Illuminismo. — N. Sapegno: Resoconto di una sconfitta. — U. Morra di Lavriano: La scuola della "Voce„. — G. Prezzolini: Jack London. — S. George: Der Siebente Ring (tr. da G. A. e da A. E.) — E. Berth: Art et industrie. — R. Franchi: La pittura italiana del primo ottocento.

Ricordando Piero Gobetti attraverso la letteratura

di Angela Arcieri Centro di Studi Piero Gobetti

Il 5 settembre del 1925 Piero Gobetti viene aggredito e picchiato, sotto casa sua, da una squadraccia fascista. È Mussolini in persona a ordinare l'agguato perché riconosce, ormai, in quell'esile ragazzo, giornalista ed editore, il più pericoloso dei suoi nemici e ordina al prefetto di «rendere la vita difficile all'insulso oppositore del governo e del fascismo». Quelle ferite segnano il fisico del giovane Piero, ma non la sua forza di volontà, il suo spirito rivoluzionario e, così, egli le porterà con sé fino a Parigi dove si trasferisce per cercare di portare avanti la sua strenua lotta al fascismo. Qui muore, in una stanza d'albergo, nella notte tra il 15 e il 16 febbraio 1926.

Lungo tutto il mese di febbraio il Centro Studi Piero Gobetti, fondato dalla moglie Ada Prospero nel 1961, presso la casa nella quale lei e il giovane marito hanno vissuto in via Fabro 6 a Torino, organizza una serie di iniziative per far rivivere il pensiero di Piero oggi, per realizzare quello che è stato l'intento stesso con il quale il centro è nato: creare un luogo di incontro e di confronto fra giovani.

Proprio ai giovani, infatti, si rivolge Piero nell'editoriale del primo numero della rivista letteraria da lui fondata nel 1924, «Il Baretti», dal titolo *Illuminismo*, invitandoli a ribellarsi ai letterati del tempo che asserviscono la letteratura alla politica del regime, spronandoli a sprovincializzarla e a conservarne la vera essenza.

Vogliamo ricordare le sue parole per leggerne la straordinaria forza dell'anticonformismo e dell'impegno fattivo e per ricavarne una lezione di libertà, preziosa ancora oggi.

Illuminismo

di Piero Gobetti

©Dariusz Klimczak

Il sapore arcaico e polemico di questo nome di esule e di pellegrino preromantico, annunciato quattro anni fa, sono per titolo di una rivista di scrittori giovani che ora si pubblica, sottintendeva una volontà di coerenza con le tradizioni e di battaglia contro culture e letterature costrette nei limiti della provincia, chiuse dalle frontiere di dogmi angusti e di piccole patrie. Quegli intenti, in nuovo clima, non ci sembrano inattuali.

Di scoperte metafisiche, di relativismo, di arte applicata ai grandi problemi è rimasto, dopo quattro anni, appena il ricordo. La generazione che ci precedette combatté allora l'ultima battaglia della sua passione romantica. Cercò la salvezza nelle conversioni, nei programmi neo classici, negli appelli spirituali; con giovanile innocenza, come l'aveva cercata prima nel futurismo, nell'idealismo attuale, nelle cento religioni che venivano dai profeti d'oltralpi, nella guerra. Tutte quelle formule erano espedienti, fatti personali; classicismo senza classici, misticismo senza rinunce, conversioni crepuscolari. Era naturale che gli uomini che nel relativismo avevano cercata l'epoca del provvisorio venissero così a perdere nelle crisi individuali il senso dei valori più semplici di civiltà e di illuminismo e rinunciassero anche alla difesa della letteratura insidiata e minacciata dalla politica.

Le confuse aspettazioni e i messianismi di questa generazione dei programmi, che per aver messo tutto in forse si trovava a dar valore di scoperte anche alle più umili faccende quotidiane, preparavano dunque l'atmosfera di una nuova invasione di barbari, a consacrare la decadenza. Anzi i letterati stessi, usi agli estri del futurismo e del medievalismo dannunziano, trasportarono la letteratura agli uffizi di reggitrice di Stati e per vendicare le proprie avventurose inquietudini ci diedero una barbarie priva anche di innocenza. Con la stessa

audacia spavalda con cui erano stati guerrieri in tempo di pace, vestirono abiti di corte felici di plaudire al successo e di cantare le arti di chi regna.

È ovvio che con questi cenni non si fa un processo a persone ma si descrive una atmosfera spirituale da cui son pure restati immuni spiriti rari e individui originali coi quali noi abbiamo un certo obbligo di mettere in comune il lavoro. Insomma sotto il nostro linguaggio di condanna c'è una volontà di conservare, di riabilitare, di trovare degli alleati.

Non vorremmo ripetere in nessun modo certi atteggiamenti incendiari, avveniristi e ribelli che indicarono per l'appunto coscienze deboli, destinate a servire. Avendo assistito alla triste sorte del le speranze sproporzionate, delle fiduciose baldanze, delle febbri di attivismo il nostro proposito è di conservarci molto parchi in fatto di crisi di coscienza e di formule da salvazione; né di lasciarci sorprendere a escogitare nuove teorie do ve basterà la sapienza quotidiana. Abbiamo deciso di mettere tutte le nostre forze per salvare la dignità prima che la genialità, per ristabilire un tono decoroso e consolidare una sicurezza di valori e di convinzioni; fissare degli ostacoli agli improvvisatori, costruire delle difese per la nostra letteratura rimasta troppo tempo preda apparecchiata ai più immodesti e agili conquistatori.

Non era difficile imparare queste arti di stupire il villaggio se il segreto non ci fosse apparso subito troppo meschino, come se a raggiungere la perfezione in certo genere di esperienze bastassero proprio i congegni del giocoliere. La nostra vita cominciò qui, con la scontentezza di ciò che sembrava materia di entusiasmo. Perciò invece di levare grida di allarmi o voci di raccolta incominciamo a lavorare con semplicità per trovare anche per noi uno stile europeo.

Storie di memoria

di

Valentina Bianco

Operatrice culturale presso la fondazione A. Colonnetti

©Mario E. R. Bianco

La Fondazione Alberto Colonnetti, nata nel 1965 a Torino per opera di Gustavo e Laura Colonnetti a nome del figlio scomparso in tenera età, ha fatto della Memoria un suo punto focale. Laura Colonnetti, nel corso degli anni, ha raccolto un patrimonio librario vastissimo dedicato all'infanzia e all'adolescenza, e l'ha reso disponibile al pubblico. Oggi la biblioteca storica, che ha sede in Largo Re Umberto 102 bis, conta circa 12.000 testi di letteratura per ragazzi dalla fine del Settecento a metà del Novecento, provenienti da tutto il mondo, ed è aperta alla consultazione e alla ricerca tutti i giorni. Dal 2006 la Fondazione è anche una piccola casa editrice specializzata sia nella letteratura infantile sia nei temi della memoria. Tutto è nato con la scoperta di un vecchio plico di lettere, come racconta la direttrice Raffaella Bellucci Sessa:

Elena Colonnetti De Marchi, la maggiore dei figli di Gustavo e Laura Colonnetti, ed allora presidente della Fondazione, mi consegnò alcuni documenti della sua famiglia, pregandomi di conservarli ed archiviarli... Mi trovai fra le mani alcuni scritti preziosi, e fra tutti la mia attenzione fu attratta da un pacchettino di lettere, scritte a macchina o con una piccolissima grafia, su carta velina, datate 1944/45, provenienti da Roma. Mi immersi in quella lettura, e via via fui presa da un'intensa emozione. In quei pochi fogli ritrovai un mondo intero, di cui avevo respirato climi ed atmosfere nella mia prima infanzia, ancora vivissimi nella mia memoria e nel mio cuore. C'era anche molto di più, aspetti pubblici si sovrapponevano a note intime, private, e su tutto emergeva il dolore accorato che si stemperava nella speranza e nell'impegno della ricostruzione – o meglio "costruzione", come soleva precisare Gustavo Colonnetti – cui con la moglie diede un contributo fondamentale. Pensai che non fosse possibile lasciare questo patrimonio di memoria sepolto in un archivio. Ricopiai ad una ad una le lettere, ne feci dei volumetti che regalai ai figli.

Le lettere videro poi la luce come volume, *Carissimi figlioli belli*, la prima pubblicazione della casa editrice; con la

loro divulgazione la Fondazione intendeva offrire ai più giovani uno strumento per conservare la memoria di un pezzo della nostra storia: ponte fra generazioni ora come allora fu ponte simbolico fra i componenti di una famiglia che gli eventi bellici avevano separato.

L'attività culturale della Fondazione, che avvicina i bambini ed i ragazzi alla lettura, è la vocazione che la contraddistingue da più di cinquant'anni, e questa vocazione da sempre si affianca al recupero della memoria, sia nella scelta dei libri da editare, sia nell'intento di raccogliere e conservare i libri per l'infanzia di tutte le epoche storiche e di tutte le provenienze. Sui numerosi scaffali della biblioteca si trovano i libri di scuola dei nostri nonni, i nostri sussidiari, così come le tante versioni di *Pinocchio* e di *Cuore*; libri illustrati e non, enciclopedie e riviste, tra le cui pagine (che vengono restaurate e rimesse il più possibile in buono stato) è possibile ritrovare il passato, quello comune, e quello di altri luoghi più lontani.

Tra letture, recitals, incontri e mostre, la Fondazione Colonnetti si interseca da lungo tempo con scuole e famiglie nella tutela di un bene prezioso e bistrattato come il libro.

Fondazione Alberto ColonnettiOnlus, Largo Re Umberto 102 bis, 10128 Torino
Tel. 011/500333, email info@colonnetti.it,
www.colonnetti.it, www.facebook.com/fondazione.alberto.colonnetti

©Xetobyte

Memoria
di Cristian Ciamporcero

©Cristian Ciamporciero

Non ha presente: è destinata a spostarsi continuamente passando alternativamente tra passato e futuro senza soluzione di continuità. Un ballo infinito. Così è la memoria che ci concede, attingendo dal passato, di dare senso e forma ad un futuro che si struttura, frazione di secondo dopo frazione di secondo, senza mai realmente indugiare sul presente. La memoria è esistenza, è ciò che riempie il mio involucro di uomo, ciò che determina "l'atteggiamento" di ogni mia cellula.

L'uomo è memoria. Nel contempo il rifugiarsi nella memoria è l'annichilimento stesso dell'uomo essendo di per sé una strada senza sbocchi, quando si è così immersi nella propria retrospettiva in vita.

Essere senza memoria corrisponde a non essere. Spesso ci dimentichiamo di non avere memoria come se, così facendo, potessimo sfuggirci. Dobbiamo arrivare ad essere consapevolmente in pace con la nostra memoria. Tutto ciò che scrivo dipende dalla mia capacità di ricordare, concatenare eventi, fare supposizioni, elaborare teorie: tutto è possibile solo perché io possa costantemente attingere al mio data base; stavo per scrivere "schedario".... Accesso a dati più vecchi ma sempre senza tempo.

Se non possedessi queste nozioni non potrei essere.

Il corpo, inteso come organismo pluricellulare, è un concatenarsi di elementi, di messaggi, di memorie, contenuti nel DNA di ogni nostra cellula; ogni uomo condivide gli stessi miliardi di informazioni contenute nei 23 cromosomi di cui dispone. Siamo da sempre l'uno lo specchio dell'altro. Siamo lo stesso uomo con infinite facce, come infinite sono le combinazioni che possono assumere l'actina e la miosina che formano la catena del nostro essere.

Io mi vedo e riconosco, spesso. Ho memoria di me. Se il mio passato sparisse,

se non potessi ricordare, sarei un involucro vuoto senza possibilità di proiettarmi in un domani. Sarà sempre sulla "memoria" del passato che dovrà essere costruito il nostro futuro.
L'uomo è condannato a ripetersi senza averne coscienza. Rinascendo si deve costantemente ricreare, una fenice che non trattiene in sé i passati che l'hanno preceduta e così, come tentando di sovvertire l'andamento della memoria collettiva, si suicida continuamente e ama ininterrottamente, si aggrappa alla vita anelandola nella morte. La memoria ci permette sempre di cercare significati che portano ad altre domande poi, morendo, l'uomo che ha condiviso con la propria memoria esperienze, fa inevitabilmente morire anche la memoria/esperienza per poi ritrovarla in un altro involucro. Vuota.

©Cristian Ciamporciero

©Robert Hutinski

Marked Melody: l'arte della rivolta e della gioia di vivere

Un'intervista di Ilaria Palomba

©Montserrat Diaz

Ho conosciuto Marked Melody per la prima volta durante l'evento *Nella mia ferita sgorga il tuo sangue*, organizzato con Marco Fioramanti. L'avevo invitata dopo aver dato giusto uno sguardo alle foto delle sue performance e avendole trovate davvero originali. Mi si è presentato questo corpicino magro e tatuato, di una dolcezza unica, e poi durante l'esibizione di *The wounded child* (*La bambina ferita*), un portento di energia. I palloncini sono una fedele costante nelle sue azioni, una firma, e quell'energia potente, di bambina e insieme di ninfa: un essere al di là del mondo, ma furioso di fuoco anarchico. E così la incontro per saperne di più sulla sua arte.

Ilaria: Come ti definisci? Raccontami chi sei...

Manuela: Sono una giovane donna che vuole gridare con le sue Opere che questo vecchio mondo è da distruggere ed un nuovo mondo è da creare, Bakunin apprezzerebbe (ndr, ride).

Ilaria: Come nasce Manuela Maroli e come Marked Melody?

Manuela: Manuela Maroli nasce trentatré anni fa a Torino. Nel 2013 è avvenuta la mia Ri-Nascita, a trent'anni ho ricominciato a scrivere violente poesie rabbiosamente erotiche e ho allargato gli orizzonti della mia ricerca artistica, che era iniziata nel 1999 quando operavo nel campo della Body Art.

Ilaria: Qual è il tema più importante della tua vita artistica?

Manuela: La vita stessa, l'amore e il rispetto per la Vita. La Vita dovrebbe essere un dono, non una condanna.

Ilaria: Vivi la performance e la creazione come un rapporto d'amore carnale, quando è scoppiato questo amore e come?

Manuela: Nel 2010 maturai che avrei voluto creare una specie di teatro d'avanguardia, fantasticavo, sognavo, leggevo, studiavo, volevo rompere con la poesia e fonderla con la filosofia, non sapevo come fare, non sapevo come avrei potuto gestire tutte le visioni che la

mia mente partoriva. Frequentai un laboratorio teatrale nel 2013 con Paolo Musio, da lì appresi alcune tecniche corporali molto importanti ma capìi che il teatro non era ciò che mi era congeniale. Nacque tutto in maniera molto spontanea, senza nemmeno conoscere i grandi nomi dell'Arte performativa che approfondii poi solamente in un secondo momento. Iniziai la mia avventura nel mondo della Performance Art dando vita alla mia prima Opera: *Giù le mani dal clitoride*. Alla prima esibizione torinese venne molta gente e ne fui immensamente commossa. Le parole non bastano per descrivere le emozioni che provai.

Ilaria: Raccontami tre momenti fondamentali del tuo lavoro di performer (e tre performance per te importanti)

Manuela: La performance *Me.Lo.Dia* fu importantissima perché fu una vera e propria distruzione creativa, mi spogliai nuda e iniziai a leggere poesie davanti a un pubblico che era sbalordito, scandalizzato ma allo stesso tempo molto rispettoso, attento e coinvolto. Mi sentii pervadere da un grande senso di liberazione, i partecipanti apprezzarono molto la mia azione e al termine ci fu un grande applauso spontaneo e io capii di essere riuscita a trasmettere il grande messaggio di libertà che quella performance significava.

La performance *The wounded child* a Roma per la presentazione del tuo saggio sulla Performance Art, ero in cerca di anime sensibili con cui condividere le mie visioni e le avevo finalmente trovate, dopo lunghissimi anni di solitudine sentivo che sarebbe nato qualcosa di straordinario e così fu, cara amica mia, da lì a poco fondai «Svergin_Arte», collettivo artistico nato per promuovere nuove forme d'aggregazione artistica e nuove realtà artistiche e poetiche.

L'incontro con l'artista concettuale e performer austro-afgano Rahman Hak -Hagir lo scorso maggio a Milano durante la cooperazione nella realizzazione della performance *Cover the Girl* all'interno del suo progetto *Under_Cover*.

©Sergio Cippo

Durante quell'incontro Rahman e io abbiamo avuto modo di scambiarci idee, ho performato in alcune sue opere fotografiche meravigliose ed è nato il collettivo internazionale «AN ARMY Of Artists» dal la sinergia tra il collettivo «The Other Society» e «Svergin_Arte». Da quel momento ho fatto una pausa di riflessione, ho maturato le mie idee e ho ideato una dozzina di nuove performance live che spero di riuscire a proporre entro quest'anno.

Ilaria: Ci sono degli artisti cui ti ispiri? E in genere cosa t'ispira a creare una performance?

Manuela: Mi ispirano soprattutto i filosofi come tu ben sai e tu sei la mia Musa Ilaria, lo sai bene amica mia! Il coraggio ispira le mie performance, e la voglia di Vivere, una fottutissima voglia di Vivere.

Ilaria: Cosa ti piace e cosa non ti piace del mondo dell'arte?

Manuela: Del mondo attuale dell'arte non mi piace quasi nulla, a parte pochi rari casi di Artisti che sono veramente degni di essere definiti tali.

Ilaria: Qual è il tuo desiderio più forte?

Manuela: Che i giovani abbiano un futuro e che possano avere una Vita degna di esser vissuta. Quella che spesso è stata negata anche a noi. Vorrei tanto fare qualcosa per i giovani, offrire loro ciò che a me è stato negato.

Ilaria: Come affronti il presente e cosa cambieresti?

Manuela: Amo fottere il presente in ogni direzione, vorrei essere parte di un progresso culturale, vorrei morire sapendo che il mio dolore, la mia rabbia e la mia sofferenza abbiano prodotto bellezza, che siano fonte d'ispirazione per altri. Sono molto ambiziosa ma non ditelo a nessuno! (ndr, ride)
Cambierei la cattiveria, l'ignoranza, le religioni monoteiste, il servilismo, la tirannia dei potenti che si spartiscono il mondo, la violenza, la povertà, le ingiustizie, il razzismo, devo continuare?

Ilaria: La bellezza, in termini artistici, deve avere una forma di messaggio politico oppure è valida solo in quanto bellezza?

Manuela: Ti rispondo con una frase del genio di Majakowskji che calza a pennello: «L'arte non è uno specchio cui riflettere il mondo, ma un martello con cui scolpirlo».

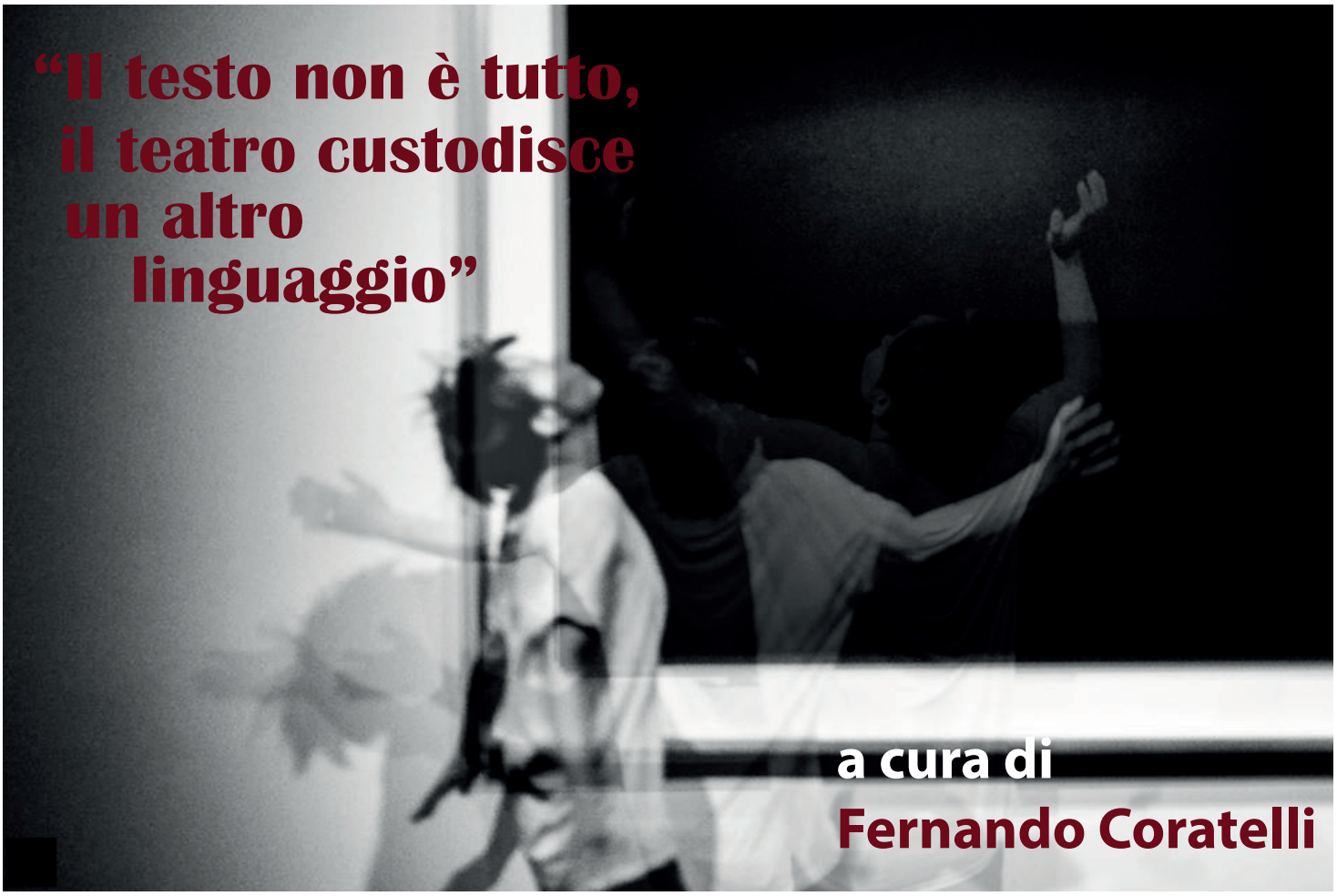
Ilaria: Cosa bolle in pentola? Cos'hai in programma?

Manuela: Sto lavorando a molti progetti. Innanzitutto il collettivo «Svergin_Arte» si sta espandendo giorno dopo giorno e abbiamo intenzione di creare un nuovo evento, non sappiamo ancora bene in quale regione. Voglio portare le mie performance all'estero e sto lavorando per portare *Me.Lo.Dia* in tour nelle maggiori città italiane, con una nuova versione rivisitata e ampliata. Ne vedrete delle bel le! Promesso! Colgo l'occasione per ringraziare Fuori Asse per lo spazio concessomi e di salutare i lettori , condividendo i miei links:

https://sverginarte.wordpress.com/
http://www.theothersociety.com/
https://markedmelodyperformanceart.wordpress.com/

Grazie Manuela, è stato un piacere intervistarti.

©Serena Dattilo



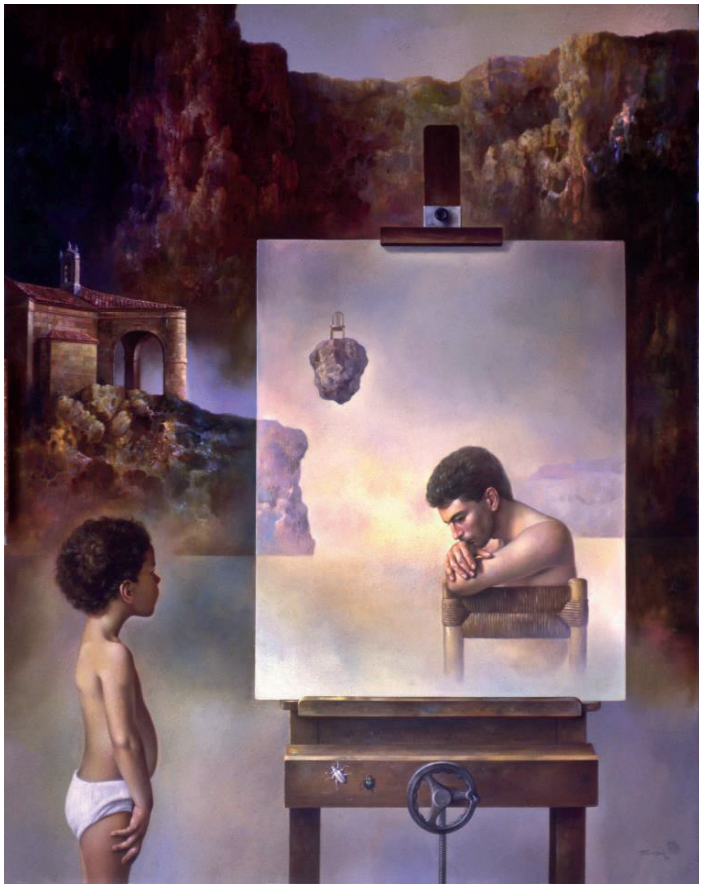
©Mary Corradi

Una conversazione con Giuseppe Giglio su *Romolo il grande*

FC: Qualche sera fa, al telefono, mentre parlavamo di scrittura narrativa e teatrale, mi hai suggerito di leggere *Romolo il Grande* di Friedrich Dürrenmatt. Ti stavo raccontando di una mia idea di testo teatrale che raccontasse una fine impero, un crollo senza eroi. Così sono corso in libreria a colmare questo mio gap, visto che del Dürrenmatt teatrale non avevo letto quest’opera giovanile. E devo dire che come mi avevi preannunciato sono incorso, durante la lettura, in svariate epifanie e idee. Di certo la prima cosa che mi ha colpito è il rapporto che il personaggio di Romolo instaura fra tragedia e commedia. Quando Rea, la fantomatica figlia dell’imperatore, recita alcuni versi di Antigone, il padre, Romolo, le suggerisce di lasciare perdere le tragedie e di dedicarsi alla commedia, e chiosa: «Quando si è ridotti agli estremi, come lo siamo noi, si possono comprendere solo le commedie». Questa battuta è interessante. Tornerà anche più avanti, proprio mentre l’imperatore dialoga con Odoacre, che è arrivato a sancire la fine dell’Impero, dirà: «Sì sbrighiamoci. Recitiamo ancora una volta la commedia, per l’ultima volta». Tra le pieghe di quest’opera grottesca c’è un’evidente rimando a quei totalitarismi del Novecento (l’opera è del 1948), in particolare al nazismo. Peraltro questi sono stati i giorni della memoria.
Ecco, ritieni che quest’epoca nella quale ci muoviamo noi sia, come ci dice Dürrenmatt, un’epoca adatta solo alla commedia? O meglio che non c’è più spazio per l’eroe tragico?
GG: Caro Fernando, mi fai venire in

mente un'inquietante domanda, che Dürrenmatt mette in bocca a Bärlach, il commissario di *Il giudice e il suo boia* (1952), uno dei magistrali gialli del grande scrittore e drammaturgo svizzero. «Che cos'è l'uomo? Che cos'è l'uomo?», si chiede Bärlach. Quando sembra che non ci sia più possibilità di manovra. Quando la giustizia è ridotta a un crudele ma inevitabile gioco del gatto col topo, che non può non concludersi con la morte. Quando all'inconsapevole, incredulo boia che Bärlach ha scelto e scagliato contro il proprio nemico (un'antica conoscenza: un avventuriero al centro di un groviglio di collusioni tra industriali svizzeri e potenze straniere, e che esercita il crimine per il puro piacere dello scacco matto, rendendo impossibile a Bärlach dimostrarne la colpevolezza), rimasto ucciso, il commissario rivela: «belva contro belva». «Che cos'è l'uomo? Che cos'è l'uomo?», dunque. Ma Dürrenmatt non aspira alla compassione, bensì alla rappresentazione, e lascia senza risposte quell'angoscioso interrogativo. Ha lo spirito, l'arguzia del moralista (un'arte scomoda, ma necessaria). E sa perfettamente che alla realtà occorre dare forma se si vuole che essa parli. La forma della commedia. Che Dürrenmatt – commediante egli stesso: come tanti suoi personaggi – non ignori quest'essenziale, vivificante nesso lo dimostrano le sue pagine, le sue opere. Che si possono leggere come atti di un'unica commedia in divenire, continuamente messa in scena. E il conto è sempre salato, come in *Romolo il Grande*. Non credo che oggi non ci sia più spazio per l'eroe tragico. Ma ogni (vero) scrittore ha il proprio occhio sull'uomo e sul mondo. E quello di Dürrenmatt è appunto l'occhio di un grande, irriverente commediante.

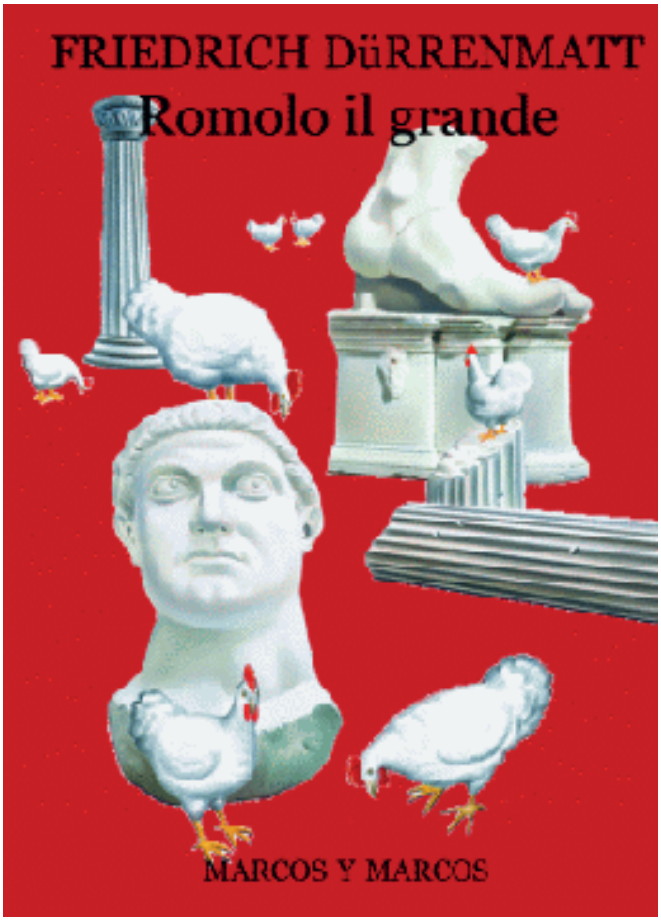
FC: Già, «che cos'è l'uomo?»: il mondo diventa un punto interrogativo, potremmo dire parafrasando Dürrenmatt. Mi piace questa tua definizione di «commedia in divenire», riferito all'opera autoriale vista nel suo complesso. C'è però un altro tema che mi interessa e che vorrei condividere con te. Prendo spunto da un'altra battuta che recita Romolo nell'opera. Allorché il ministro degli Interni insiste per comunicargli la nefasta notizia che i germani sono ormai alle porte, l'imperatore risponde: «Non sono le notizie a sconvolgere il mondo. Sono i fatti, e quelli non possiamo cambiarli perché sono già accaduti quando le notizie arrivano. No: le notizie non fanno che eccitare il mondo». Di primo acchito, devo confessarti, che ho condiviso questa battuta. Poi però, a freddo, ragionandoci mi sono chiesto – e rigiro a te questa mia riflessione – se oggi, se nel nuovo millennio non siamo di fronte a un'inversione di questa sentenza novecentesca. Mi spiego meglio. Il sensazionalismo che viviamo quotidianamente, spesso rinfocolato e alimentato dai social, finisce spesso con il nascere e



©Alberto Pancorbo

morire delle notizie, cui non sempre corrispondono eventi. È come se le notizie fagocitassero i fatti, anzi talvolta finiscono con il disinnescarli o, peggio, con il crearli.
Anche in letteratura (o nel cinema e nel teatro) noto una sempre maggiore ricerca – che talvolta mi sembra ruffiana – di storie e trame prese da «fatti realmente accaduti». Ebbene, ho il timore che questo propagarsi, questo deflagrare di cosiddetti «docu-fiction» stiano precipitando nel burrone che se tutto è realmente accaduto, forse niente è accaduto. Fuor di metafora: Truman Capote era uno, Leonardo Sciascia era uno (per stare su autori che hanno fatto della cronaca e della realtà opere letterarie), oggi questo pullulare di docu-fiction, spesso di puro entertainment, non rischia di svilire il ruolo dell'intellettuale – sempre che ce ne siano rimasti in giro? (Nota a margine, Dürrenmatt come sottotitolo a *Romolo il Grande* afferma: «Una commedia storica che non si attiene alla storia», come se avesse anticipato questo mio timore che ho appena esposto).
GG: «Non sono le notizie a sconvolgere il mondo. Sono i fatti…», risponde serafico e indolente quell'*allevatore di pollame incoronato*, al proprio incredulo ministro. In uno scenario surreale e grottesco, nel quale Dürrenmatt – proprio non attenendosi alla storia, e anzi seguendo la propria ricercata deviazione, la propria invenzione letteraria – mette a nudo le debolezze e i limiti dell'uomo, nel complicato rapporto tra realtà e verità, apparenza e sostanza, bene e male. A cominciare da Romolo: giudice inflessibile e spietato boia di un impero marcio e sanguinario, sorto «sull'ecatombe di vittime massacrate nelle guerre per la maggior gloria di Roma, o sbranate dalle belve perché Roma si divertisse». Per continuare con gli altri personaggi, ballonzolanti su una scacchiera in disfacimento che assomiglia non poco al mondo attuale. Un mondo assai greve: nel quale persino le guerre sono giustificate, all'ombra di spregiudicate tirannie economiche. Ecco, se Dürrenmatt, Capote e Sciascia (per riprendere la tua sollecitazione) – ciascuno dalla propria, personalissima finestra sulla vita, sul mondo, sull'uomo – ricreano in letteratura quella realtà e quella umanità che nei fatti (e spesso negli stessi documenti) rimangono spesso oscure se non illeggibili, se essi insomma sciolgono il caos del mondo nel cosmo della letteratura, l'esplosione di docu-fiction dimostra che (salvo qualche eccezione) da quella preziosa lezione si è imparato ben poco.

Romolo il grande di Friedrich Dürrenmatt è edito in Italia da Marcos y Marcos, nella traduzione di Aloisio Rendi.



Istantanee a cura di Cristina De Lauretis

©Vivien Maier/Maier Maloof Collection

Vivian Maier. Una fotografa ritrovata

Mostra itinerante

Vivian Maier era una bambinaia. Di lei nulla si sarebbe saputo se nel 2007 John Maloof, agente immobiliare alla ricerca di foto storiche, non avesse sviluppato le pellicole contenute in una scatola comprata a un'asta di Chicago. È grazie al suo lavoro di promozione se oggi conosciamo il nome di Vivian Maier. Maloof ha portato alla luce tutti i suoi scatti: lavoro non da poco se consideriamo che Vivian era una fotografa compulsiva e non abbandonava mai la sua Rolleiflex, arrivando ad archiviare oltre centocinquantamila negativi. Allo Spazio Forma di Milano fino al 31 gennaio sono state esposte centoventi fotografie realizzate tra gli anni Cinquanta e Sessanta e alcune immagini a colori degli anni Settanta. È una mostra itinerante: partita da Nuoro, passata per Milano, dovrebbe approdare a breve a Roma, anche se la data non è ancora stata definita. Ho provato per due giorni a infilarmi nella mostra, sfidando le lunghe ore di coda e temperature intorno allo zero. Il terzo giorno sono stata fortunata: solo un'ora. Ero determinata ad averla vinta. E ho vinto.

Le tre sale erano gremite. Ho fatto fatica a trovare una mia intimità. A guardare negli occhi Vivian attraverso il suo sguardo sul mondo. Ma poi, come spesso accade, è bastato un particolare. E quel mondo mi ha investito come un treno. Vivian Maier è fotografa di strada. Le sue foto raccontano quello che la circonda. Della vita accanto a lei. Dita intrecciate, piedi su una panchina, bambini che piangono e altri imbronciati, ubriachi, gatti immobili sotto ad una macchina. Quello che colpisce in Vivian è proprio il suo modo di guardare. Perché solo se sai guardare davvero puoi estrapolare delle immagini così sorprendenti, come quella della poltrona bruciata. La chiamo così perché tutti gli scatti sono senza titolo. Questo ritrae una poltrona, bruciata, accanto ad un cestino dei rifiuti. Il cestino è tagliato, il primo piano spetta alla poltrona, nera, sofferente, ancora fumante. Attorno non c'è nessuno. Solo la poltrona. È la sua morte la vera protagonista. Quella lenta agonia, quel fumo, che ci fanno percepire quella poltrona come cosa viva, ancora pulsante. È questo modo di vedere

che fa di un fotografo un grande fotografo. Anche se non sa di esserlo, come nel caso della Maier. Prendiamo l'immagine della donna che dorme sulla spalla del suo compagno, in autobus. Dietro si vedono alcune persone. Il bus sembra quasi pieno. Loro due sono anziani. Lei dorme sulla spalla di lui. Anche lui dorme, coperto dal suo cappello bianco. C'è una tenerezza in quella immagine. Una stanca tenerezza. Qualcosa che commuove profondamente. O ancora due alberi coperti di neve tra i quali spunta un semaforo, ed è come se quel semaforo avesse lottato per essere lì, in quello scatto, in quella fredda giornata. In un certo senso è come se Vivian scattasse a tagli. A tagli precisi e netti. Tirando fuori le immagini dal mondo accanto a lei. Alcune immagini sono buffe. Come la bambinaia alta alta che tiene per mano due bambine piccole piccole. O la donna grassa con un solo bigodino in testa. Altre più doloranti. Come l'uomo sulla spiaggia. Completamente vestito, sotto il sole, sulla sabbia. Forse addormentato. Solo. Amaramente solo.

A Vivian Maier piacevano le attese, e molte se ne trovano raffigurate tra gli scatti esposti. Uomini che leggono, tutti, il giornale sull'autobus, seduti uno dietro l'altro. Persone che aspettano alla fermata dell'autobus. Un giornalaio addormentato nella sua edicola, incastonato tra riviste e quotidiani. Pezzi di vita, momenti, che Vivian Maier riesce a catturare in modo magistrale. Molti anche i suoi autoscatti. Immagini riflesse sugli specchi, nelle vetrine. Perfino sagome nell'erba. Senza mai guardare nell'obiettivo, scattando sempre al suo riflesso. Questa cosa mi incuriosisce parecchio: immagino abbia a che fare con la timidezza e la riservatezza di questa donna.

Vivian morì nel 2009, a 83 anni, sola, senza avere mai sviluppato e mostrato le sue foto. Lasciando 200 casse piene di rullini. Mentre l'aria gelida mi penetra penso: se solo Vivian sapesse. Se solo sapesse. E mi faccio strada, felice, in mezzo a un muro di persone ancora in coda.

©Vivien Maier/Maier Maloof Collection

©Juha Forsberg

Andrea Parlangeli
Da Twin Peaks a Twin Peaks
Piccola guida pratica al mondo di David Lynch
di Antonio R. Daniele

Andrea Parlangeli, come precisa l'aletta di copertina, «è un fisico di formazione». Voi giudicherete una stranezza un suo libro sul cinema, io dico che è una fortuna. Per di più, per il suo saggio Parlangeli sceglie David Lynch: non proprio un tema tra i più semplici. Ma è proprio questo curioso accostamento – uno studioso di scienze e un regista impenetrabile – a fare di questo volumetto *Da Twin Peaks a Twin Peaks. Piccola guida pratica al mondo di David Lynch* (Mimesis Cinema, 2015) un oggetto prezioso, poiché ci libera per un poco dalla sicumera che spesso accompagna le disamine degli specialisti e rivela una gradevole schiettezza nell'esposizione.

Parlangeli deve liberarsi di un bisogno: scrivere di Lynch; non è il suo regista preferito ma non avrebbe potuto scrivere di nessun altro se non di Lynch: «mi piace molto di più Stanley Kubrick, per esempio. […] Eppure non mi sognerei mai di scrivere un libro su Stanley Kubrick. Per Kubrick parlano i suoi film». Egli ce ne parla come fosse abbagliato da un mondo che conosce pochissimo; per questo si serve, mano a mano che le pagine scorrono, di altri libri, di scrittori che forse hanno già catturato qualcosa del regista, come David Foster Wallace, i cui giudizi gli paiono necessari. Così, l'articolo che Wallace scrisse per «Premiere» alla vigi-

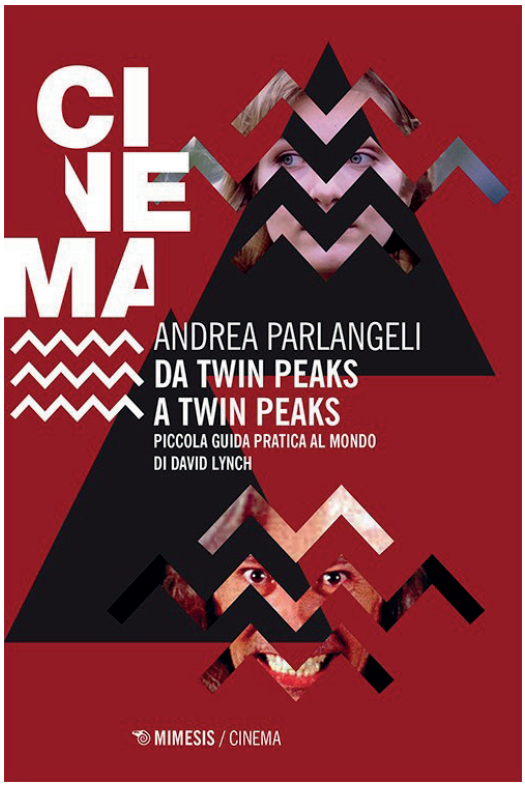
lia di *Strade perdute* diventa una specie di "timone" per il navigatore che veleggia tra gli ambigui flutti del mare lynchano.

Siamo tutti figli di Laura Palmer, pare dirci Parlangeli. Soprattutto noi italiani o, almeno, noi europei. Nell'autore di questo libro si nasconde il vizio di molti estimatori del regista: rintracciare le "spie", i segni, le impronte di un intertesto fittissimo. È, appunto, un esercizio che pertiene all'arcaismo intellettuale cisatlantico: Parlangeli ha messo sulla pagina tutte le minuziose ricostruzioni degli appassionati, ogni più bizzarra congettura, ogni tesi, e ha fatto di un tappeto di fantasie più o meno verosimili una vera e propria "prova filologica" dal sapore decisamente postmoderno. È questa la fortuna: che un tale diletto abbia finalmente un nome, che abbia avuto pagine importanti sulle quali spandere l'irresistibile impulso a decifrare ciò che sta appena oltre il nostro *visus*. Ed è per questa ragione che anche lo studioso più disciplinato e il critico più inflessibile perdoneranno la corrività di alcune pagine e i fervori che si devono a un qualsiasi fascino; perdoneranno la scansione in paragrafi molto vicina alle abitudini di un blogger ("Chi è veramente Laura Palmer?"; "Chi diavolo è Bob?"; "Che cosa ne pensa la gente") e i rimandi fra un testo filmico e l'altro realizzati spesso con spontanea disinvoltura.

Questo libro è un manualetto: spiega, illustra, descrive; è una guida per apprendisti cultori del cinema di David Lynch, malgrado muova da un elemento che viene dato per acquisito: la nozione di "lynchano". Parlangeli separa personaggi e situazioni in due ordini: quel che è lynchano e quel che lynchano non è, come se molto della comprensione di quanto è posto all'attenzione del lettore dipenda da questo manicheismo interno al regista medesimo. Ma non si cura di dirci cosa faccia di un certo frangente, di un tale movimento di macchina o di un qualsivoglia soggetto cinematografico un elemento degno di un appellativo così risolutivo. Ecco che nelle pagine dedicate a Twin Peaks – lo abbiamo detto: la cassetta degli attrezzi utile per districarsi fra i tanti congegni di quest'arte cinematografica – si legge che:

«Nelle varie puntate, molte vicende si intrecciano e finiscono sotto i riflettori i vari personaggi, ma non tutti si possono definire lynchani. Oltre a Dale Cooper, decisamente lynchana è la Signora del Ceppo, che se ne va in giro portando sempre con sé come un neonato un moncone di ramo d'albero: "incarna" il marito morto durante un incendio. La donna non si separa mai dal suo partner simbolico e ogni tanto si fa perfino portavoce di quello che il ceppo (cioè il marito) vorrebbe dire. Non lynchano è invece Windom Earle, che potremmo definire l'anti-Cooper, il personaggio che, con la sua intelligenza spietata e superiore, più di tutti darà filo da torcere all'agente dell'Fbi nella seconda stagione».

È ben strano che Andrea Parlangeli abbia presente il già citato articolo di Foster Wallace, ne riporti più di un passaggio e non approfitti, in questo

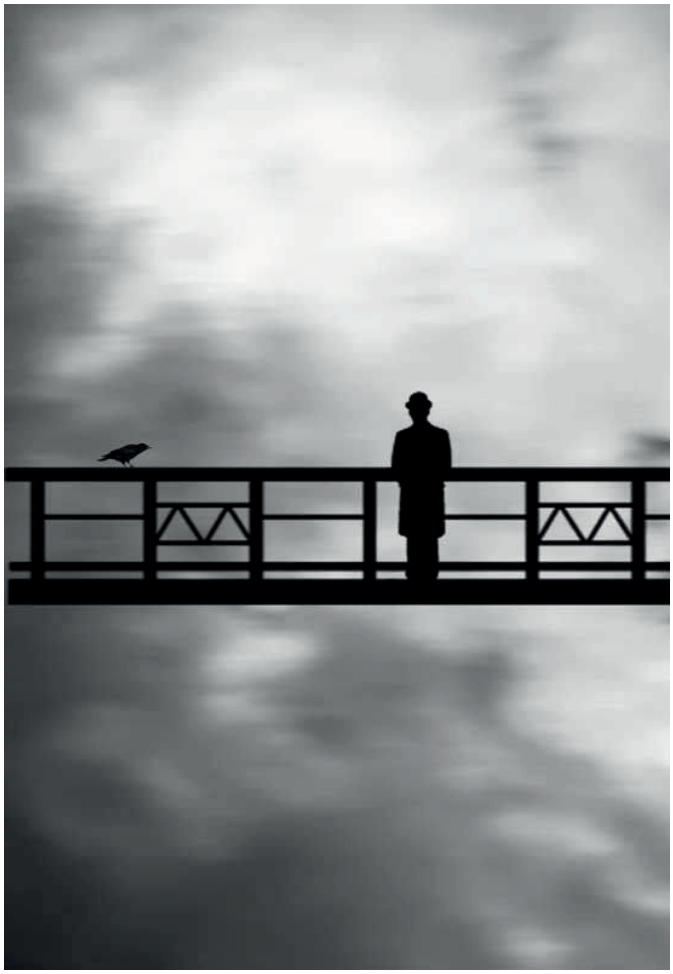


interessante vademecum, di richiamare sulla pagina, accanto al legittimo dubbio sulle possibilità di offrire una definizione immutabile («lynchano è una di quelle parole che si possono definire solo ostensivamente, cioè lo capiamo quando lo vediamo»), il tentativo, altrettanto legittimo, di abbozzarla: «il termine si riferisce a un particolare tipo di ironia in cui il molto macabro e il molto mondano si combinano in modo tale da rivelare il perpetuo contenimento del primo all'interno del secondo». Ma nella serie di esempi che l'autore ci propone, questo risvolto ironico, abilmente rinvenuto dallo scrittore di *Brevi interviste*, non c'è. E forse l'equivoco ruota attorno alla categoria stessa di ironia, talvolta male attribuita allo stesso Wallace.
Parlangeli, in fondo, non fa che soddisfare le aspettative di qualsiasi buon osservatore di cose lynchane e, là dove l'ironia alla quale alludeva Wallace poteva servire da schermo analitico per filtrare la banalità del mondo che ci contiene (e che fatichiamo capire proprio perché vi siamo dentro), egli oppone, con perizia ma anche con una certa comodità, criteri di lettura più assodati, benché stimolanti. Per cui "il fascino del deforme" di *The Elephant man* non potrà che essere «scandito da tre sequenze oniriche, che ci portano nel mondo interiore del personaggio, e che sono il marchio di fabbrica di Lynch», mentre molto potrebbe dirci il contraccolpo sardonico della sequenza iniziale, quando lo sguardo dell'elefante sembra più acuto dell'occhio della madre al quale viene opposto nel montaggio.

Che questo volumetto riponga una certa fiducia nella passione di letture non per forza sorvegliate da adeguata cognizione analitica lo dice una pagina dedicata a *Strade perdute*:

«Quello che nel film si può considerare "fuga psicogena" è ben descritto su Wikipedia: "Per fuga psicogena o dissociativa si intende un improvviso e inaspettato allontanamento dal proprio ambiente […]". Non è tanto importante che la definizione sia corretta quanto che corrisponda a ciò che avviene nel film. […] La seconda parte è piena di elementi presi in prestito dalla prima e rielaborati come in un sogno: è più o meno la stessa cosa che avviene nel *Mago di Oz* e in *Mullholland Drive*, per citare solo i due più lynchani tra gli esempi».

Ad ogni modo, tra gli aspetti più interessanti del libro vi sono le piccole appendici ad ogni capitolo dalle quali otteniamo un "percorso cinematografico consigliato": da Hitchcock al surrealismo delle avanguardie, da Bergman a Kubrick e al *Caligari* di Wiene, il mondo di David Lynch è ancora in trasformazione. E rassomiglia alla Stanza Rossa di *Twin Peaks*: un sala d'attesa senza tempo.



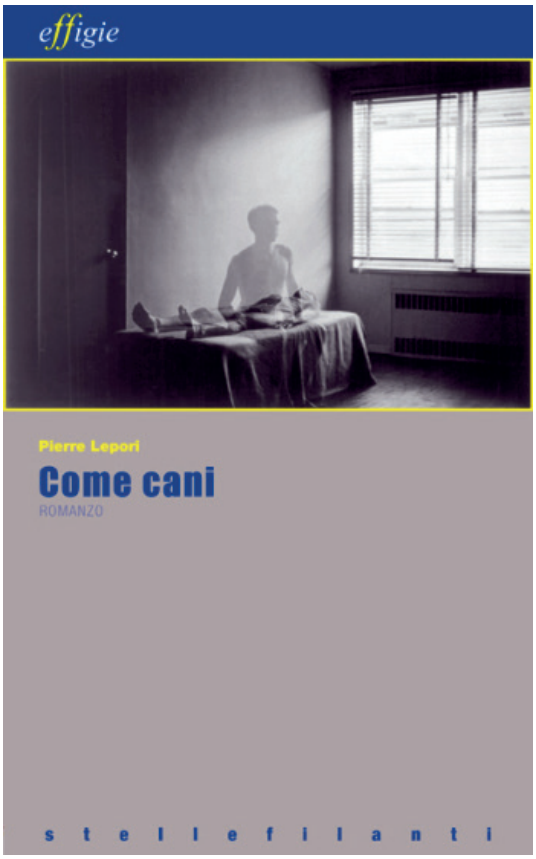
©Helena Georgiou

©Janine Machiedo

Pierre Lepori
Come cani
Effigie, 2015

Come cani, il recente romanzo di Pierre Lepori pubblicato in italiano da Effigie, è costituito da due parti. Più distesa, ampia, crepuscolare la prima, in cui si racconta di Thomas, fotografo di successo ma di temperamento solitario, che raggiunge Caterina, la sorella gravemente malata in montagna, in una casa in cui lei si è rintanata ad aspettare l'aggravarsi della malattia traducendo Emily Dickinson. Sono pagine tutte sguardi, delicatezze, scoperte, in cui l'attenzione di Thomas è catturata da un ambiente a lui estraneo, che viene perlustrato con scrupolo, e alla fine accettato e abitato. Allo stesso tempo, Thomas, con l'affettuosa complicità della sorella, parte all'esplorazione del proprio passato familiare; e si lega d'amicizia con alcuni abitanti del luogo, tutti un po' marginali, ognuno a modo suo: il giovanotto soprannominato Mork, il medico Marc, pochi altri. La montagna che circonda, racchiude e avvolge ognuno di loro, condizionandone le vite, è descritta con bella attenzione ai contrasti di luce, è massa incombente, limite, chiusura; nasconde, a ben vedere, bellezze scabre, che Thomas coglie prima con l'occhio dell'artista sempre in cerca di dettagli, poi con lo stupore dell'uomo dinanzi alla grandezza di qualcosa che gli sfugge. Fotografare è per lui «un modo di proteggersi, di sapere che gli istanti non sono il nulla, ma corrono verso il nulla»: dietro l'obiettivo, Thomas si sente protetto da una disciplina che rende accettabile la deriva della vita, la rende «programmata, raramente insidiata dall'incertezza, dall'orrore delle cose che vengono come vengono, degli esseri incomprensibili. Priva di violenza». Anche lo stile di Lepori è naturalmente fotografico: l'autore sa, come il

suo protagonista, evidenziare il dettaglio giusto, rivelatore, sfocando ciò che sta attorno, sa inquadrare il paesaggio con esattezza di taglio, sa soprattutto dosare le ombre, spandendone in abbondanza. A un certo punto, con l'esaurirsi di quest'effetto rassicurante della fotografia (dell'arte) che si è mantenuta in tutta la prima parte del romanzo, si precipita nella seconda parte, assai più breve e anche, intuiamo, più importante per l'autore. Qui accade tutto quello a cui nella prima parte si è alluso, qui i ricordi più dolorosi prendono forma. Ci scappa anche il morto, e per qualche pagina la storia, come suol dirsi, si tinge di giallo: una giovane viene trovata uccisa, e viene sospettato Mork, che soffre, incompreso, della sindrome di Asperger. Soprattutto, questa è la parte in cui emerge dal passato sempre più vivido il ricordo del suicidio di Alex, figura ispirata al pacifista sudtirolese Alexander Langer. Qui la sofferenza di Thomas trova un accomodamento in una morte cercata, alla quale sopravvivrà il saggio sulla fotografia su cui Thomas ha lavorato nel corso di tutto il romanzo.



La parte più importante, si diceva, è questa; ma noi le preferiamo la prima, per quel senso di mistero che la pervade e il pudore con cui i personaggi manifestano i loro sentimenti e tacciono i loro segreti, restando in attesa.

©Makoto Saito

©Natalia Ciric

Ci sono due modi per leggere *Apri gli occhi* (TEA, 2016) di Matteo Righetto, due modi quasi opposti eppure egualmente efficaci.

Nel primo caso il lettore potrà considerare il libro un romanzo semplice, con pochi personaggi, una situazione chiara e riconoscibile, un crescendo che giunge fino alla fine. Apprezzerà soprattutto il ricorso a situazioni archetipiche, a mitologemi che condurranno l'intreccio dal particolare all'universale: il viaggio, l'ascensione a un monte reale ed esistenziale, il rapporto tra uomo e donna, tra padre e figlio, la montagna come ricerca di sé. Si concentrerà sulla facilità di lettura, sulla scrittura semplice, fatta di periodi brevi e incalzanti. Si affezionerà a personaggi autentici, né buoni né cattivi, ma semplicemente umani, un uomo e una donna che si sono amati e si sono lasciati e che, malgrado loro, sono costretti a ripensarsi, a ritrovarsi. Proverà la loro tenacia, generata da un dolore che opprime e piega, il loro riscatto coi mezzi minimi degli uomini minuti, la loro salita sul Latemar, il loro sudore, le ginocchia sbucciate, la meraviglia della Natura, la paura, la conquista. È uno schema caro all'autore: anche nella *Pelle dell'orso* (Guanda, 2013), il suo romanzo precedente, due persone, un padre e un figlio in quel caso, affrontavano la montagna per fare i conti con se stessi. Ma qui il tempo, l'ambientazione, la struttura, i valori, sono diversi. Soprattutto è diverso ciò che noterà il secondo lettore.

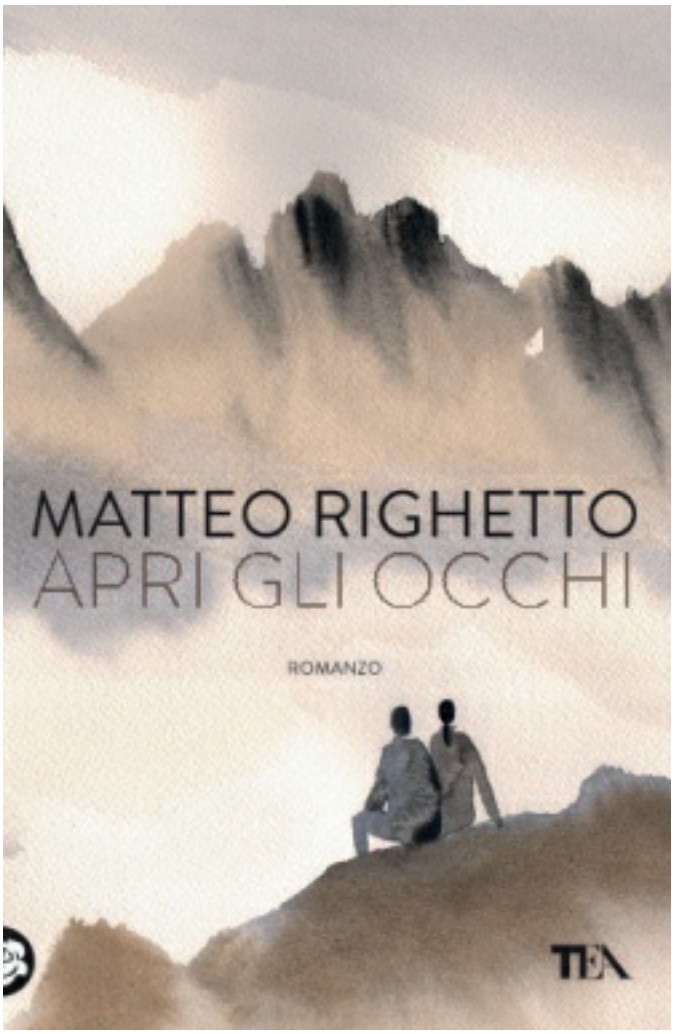
Anche il secondo lettore si immergerà facilmente nel romanzo, dopo poche pagine sarà già dentro la storia. Si lascerà sedurre da quei tempi verbali atipici che lo incuriosiscono: indicativo futuro, seconda persona singolare. Lo troverà inconsueto, ma efficace. Si chiederà se un espediente di questo tipo potrà durare l'intera estensione di un romanzo o creerà saturazione. Si accor-

gerà che già al secondo capitolo le cose cambiano: indicativo passato, focalizzazione sulla prima persona plurale. Chi è quel *noi* di cui si parla? È la coppia protagonista, ovviamente: Luigi e Francesca. Ma quel *noi* dura ben poco, perché qualche riga dopo Francesca diventa Francesca e Luigi Luigi: lei e lui, oppure loro. «Lei aveva ventiquattro anni, lui ventisette. Iniziarono a sentirsi un corpo unico. Iniziammo a sentirci un corpo unico. Ed eravamo felici». Da questo punto in poi, questo secondo lettore noterà che tutto esplode: tempi, persone, focalizzazioni, punti di vista. All'interno della stessa frase ci sono salti mortali che spiazzerebbero il critico più esperto. Per esempio: «Il giorno in cui Giulio compì sedici anni, Luigi uscì dallo studio alle sei di sera e raggiunse l'appartamento di via Sempione, dove Giulio viveva con Francesca già da due anni. Festeggiammo rapidamente fingendo tutti e tre di essere felici, poi Giulio disse che doveva uscire per una pizza con i compagni. / Gli rispondemmo che prima doveva ricevere il nostro regalo. Lo invitammo a seguirci giù. / Giulio e Francesca presero l'ascensore, Luigi le scale». Chi è quel noi soggetto di *rispondemmo o invitammo*? Certamente Luigi e Francesca, che subito dopo compaiono come terza persona. E i casi come questi, o anche, a ben guardare, più complessi, sono molti. Ma di fronte a tanta audacia, che farebbe impazzire persino Gérard Genette e i suoi discepoli, la cosa davvero stupefacente è che non ci si perde mai. E non solo non ci si perde ma sarebbe persino possibile non farci caso, tanto la lettura resta scorrevole, chiara, vivace. Le due diverse letture restano quindi compatibili, anzi devono stare insieme.

Tutto questo è possibile perché la consapevolezza dell'autore non scade mai nel mero artificio, non si tratta cioè di virtuosismi narratologici fini a se stessi, quanto piuttosto di espedienti tecnici

©Cafa Liu

funzionali al racconto e alla costruzione dei personaggi, e perciò non ingombranti. Caratteristica peculiare di queste figure assolute che campeggiano nelle pagine, è la loro mutabilità, la trasformazione delle loro certezze dovuta al tempo, alle circostanze, forse al loro semplice essere uomini e donne. E in quanto tali la percezione di loro stessi non coincide quasi mai con una visione dall'esterno, il loro essere uniti – un *noi* – è un'ipotesi destinata a rimanere inevasa, le conseguenze sul mondo esterno difficilmente vengono intuite e apprese per tempo. Così farne un ritratto cubista, che contempli a un tempo i diversi profili dei personaggi, ne racconta il carattere e la complessità. Restituisce al lettore il senso di persone vive e vitali, che si conoscono bene ma fino a dove si possono conoscere gli altri, che avranno sempre zone oscure, parti che non combaciano. Si tratta di ritratti tridimensionali che giungono oltre il disegno bidimensionale e schematico che spesso la letteratura fa.



La tecnica come mezzo e non come fine, si potrebbe dire enfaticamente, perché il fine, che il romanzo raggiunge pienamente, è quello di raccontare una storia assoluta, intima, archetipica, di montagne sontuose e di cuori stracciati, di eroi imperfetti, di ascese e di cadute. Con la felicità e l'angoscia di essere padri, mariti, uomini. Di *aprire gli occhi* ed essere se stessi.

©Mio Cade

©Elena Bovo

Romanzo di pesi e contrappesi, *Finché dura la colpa* (Gaffi, 2015), l'atteso esordio di Crocifisso Dentello che attinge alla propria vicenda di autodidatta (figlio di operai) che ha puntato tutto sulla letteratura come riscatto sociale, per tratteggiare la storia di formazione di Domenico Laurana, il protagonista del suo romanzo. Domenico è un «figlio fallito», nutrito da un quieto ma inossidabile disamore per il lavoro in fabbrica (che cerca in tutti i modi di procrastinare) e i cui tratti distintivi sono una totale mancanza di volontà e un «atavico pudore».

Perennemente «intrappolato» nella rete dei rovesci d'umore di un padre cupo e astioso (che guarda con disprezzo al rosario delle diserzioni del figlio), egli ha fatto della letteratura l'esclusivo orizzonte dei suoi giorni, della biblioteca il suo tempio sacro, della poesia di Pasolini la sua Bibbia laica. A rompere l'abulico bozzolo della sua esistenza sarà l'incontro con la solitaria Anna («siamo due pezzi dello stesso puzzle») e il determinato Agosto, sacerdote della violenza come «male necessario» per gli oppressi che intendano riscattarsi.

Il romanzo è costruito sull'alternarsi di capitoli che intrecciano il tempo dei vent'anni (siamo nel 1998) con il recupero di lacerti memoriali (per Domenico gli anni trascorsi assumono sempre più la consistenza di «ere geologiche») a ripercorrere la teoria dei traumi (dall'infanzia all'adolescenza), a svelare la meccanica perversa che ha condizionato l'esito della sua esistenza, destinandolo a un apparente scacco. Dentello gioca con la tradizione, consegnandoci la figura di un inetto di fine Novecento che incarna, nel malessere della sua alterità, una sommessa ma inesorabile rivolta alla *way of life* brianzola, all'etica del lavoro, alla radicata mitologia di normalità e prosperità contrabbandate da quel mondo dal quale egli stesso proviene (in cui dimostra fermamente credere il padre, siciliano emigrato in Brianza

negli anni ‘60).

Per lo scagliarsi contro la retorica del fallimento, per il presentarsi di analoghi nodi tematici – conflittualità padre-figlio, personaggi che intrattengono una relazione “intransitiva” con la vita –, pur trattandosi di romanzi alla fine profondamente diversi, *Finché dura la colpa* sembra essere il libro complementare al *Giordano* (Fazi, 2014) di Andrea Caterini: però mentre in Caterini, nella supposta redenzione, il protagonista segue un movimento ascendente, Dentello sceglie, per il suo Domenico Laurana, la via, non meno classica, della catabasi, inverando nel romanzo la «profezia» finale del Rimbaud di *Mattinata d’ebbrezza*: «Noi sappiamo donare ogni giorno la nostra vita intera. Questo è il tempo degli assassini».

Dentello ha i piedi ben saldi nell’autobiografia e la testa a tanto Novecento italiano, mosso com’è dall’ambizione di scrivere come uno degli amati classici: non è, per la sua scrittura, questione di attualità o inattualità dello stile, quanto di consistenza che si sforza di dare alla sua voce; ché la sua ricerca letteraria è come musica da camera, non evade dal perimetro del suo scrittoio: è letteratura introiettata. E non è nemmeno necessario scomodare il concetto d’*imitazione*: basti qui dire che il suo romanzo si accorda, naturalmente, alle voci di dentro alle quali si è educato e per mezzo delle quali, da lettore onnivoro qual è, ha consumato, a tappe forzate, il riscatto da un quotidiano di livore urbano. Ecco perché è fuorviante parlare d’inattualità, nel caso del suo esordio. Ciò non lo rende tuttavia immune, talvolta, dallo scivolare, come l’Agosto di *Finché dura la colpa*, in «frasi cariche di enfasi al limite della tenuta», per cui, per dirne una, la distruzione della foto di Vincenzo, fratello del protagonista, viene descritta come un «atto di violenza spirituale»; o dall’incappare in talune

immagini tutto sommato prevedibili come questa: «nessun punto di sutura avrebbe tirato i lembi di quel dolore».

Il sostrato di rimandi letterari è poi palesato nei diversi riferimenti che fanno capolino nel corso del libro e che finiscono per agire da *senhal* anticipatori dello sviluppo narrativo d’una trama che, per almeno un risvolto, avrebbe potuto forse beneficiare di un supplementare sviluppo (si veda la storia del fratello scomparso).

La robustezza di questo esordio, più che nello spaccato d’una data realtà sociale, di certo non un semplice sfondo – che l’autore non ha difficoltà alcuna a ritrarre, per i non pochi punti di tangenza con la sua storia personale –, credo risieda piuttosto nell’aver, quasi per biologica attitudine, messo a fuoco un campo di forze alimentato da una *certezza* e insieme da una non meno certificata zona di *disagio*: la certezza, con il Pasolini de *Le ceneri di Gramsci*, che la vita stia sempre un passo avanti alla poesia (leggi letteratura) e il disagio di fare i conti, a prescindere dalle coordinate storiche, con il non riuscire, come l’Ettore de *La paga del sabato* di Fenoglio che campeggia strategicamente in esergo, a trovarsi in questa vita.

Allungare lo sguardo

©Nat Von Sky

Allunghiamo dunque lo sguardo, stavolta verso la Russia contemporanea, cioè verso una terra che i giornali spesso descrivono come contraddittoria, inafferrabile, anche minacciosa, quasi mai dando conto della vivacità culturale che la attraversa.

Ci aiutano a correggere quest'immagine convenzionale e fuorviante Elisa Baglioni, traduttrice dal russo, e Francesco Ruggiero, fondatore del collettivo sparajurij e poeta, che proprio sotto il nome sparajurij hanno pubblicato da poco, nella ricca collana di letteratura di viaggio "Scritti Traversi" delle romane Edizioni Exòrma, *Viaggiatori nel freddo*, il racconto particolareggiato e appassionato di un'avventura umana e poetica nella Mosca invernale di oggi. Il sottotitolo *Come sopravvivere all'inverno russo con la letteratura* può suonare quasi scanzonato e ammiccare a certa manualistica, ma è naturalmente ingannevole. *Viaggiatori nel freddo*, in realtà, è tutto meno che un vademecum per muoversi da turista culturale nella capitale russa: è invece racconto d'invenzione che sintetizza e amalgama esperienze e momenti diversi, con tanto di peripezie sempre filtrate da rimandi letterari, ed è riflessione sull'essere poeti in un'epoca che non sembra concedere alla poesia che spazi angusti e seminascosti, e ancora di più sui fondamenti della parola e delle lingue, oltre che su quello che potremmo definire la specificità del mondo slavo, la incorreggibile russitudine.

Lasciamoci guidare dall'io (poeta, italiano, maschio, giovane) che il collettivo sparajurij inventa per questo itinerario tra il gelo meteorologico e il calore umano di Mosca e dintorni. Non andiamo prima a controllare chi dei due autori abbia scritto questo o quel capitolo (va bene, io l'ho fatto, per compilare

con più diligenza questa nota): le due voci sono indistinguibili, la storia è una sola, lo sguardo, sia pure con infinitesimali divergenze, è il medesimo. Rimarremo coinvolti in un'esplorazione-deriva, ci perderemo dietro a mille possibilità e distrazioni favorite da abbondanti dosi di vodka, e ci scopriremo intenti ad assecondare il temperamento malinconico e divagante dell'anima russa. Il viaggio a cui siamo invitati non è solo geografico: è, innanzitutto, un viaggio poetico, compiuto cioè da qualcuno dalla forte personalità lirica, in cerca di poeti e versi perduti, in un mare magnum di poesia che nei decenni si è stratificata, da quella favorita o tollerata dall'ufficialità a quella clandestina di ieri, a quella semplicemente ignorata di oggi. È un viaggio alla ricerca stessa del senso del fare poesia, dei postulati della parola poetica: come se fosse più facile in Russia rintracciarli, proprio per quella qualità specifica della cultura russa, in cui «la dimensione orale è ancora parte del contenuto, e la cultura, intesa nel senso più ampio, è tutt'ora incentrata sulla parola». In altri luoghi del libro, la poesia è detta «un esercizio antico… forse l'unica occupazione dell'uomo conservatasi in un forma così arcaica». In un altro punto ancora, in cui si dà conto del dialogo con un traduttore dall'italiano, fine interprete di Dante, Montale, Michelangelo, proprio là dove si parla delle difficoltà di trasferire da una lingua all'altra (e da un sistema di riferimenti culturali all'altro) l'essenza di un verso, si trova la risposta forse più profonda, che dà senso a tutto questo peregrinare: «la poesia è una sovra-lingua o un'inter-lingua, parte di un sistema culturale più fluido di quanto non ci facciano credere le singole storie della letteratura nazionale».

Viaggiatori nel freddo è, infine, il dialogo con i poeti e gli scrittori che hanno fatto grande la storia letteraria della Russia, e

che ora abitano da spettri le loro povere abitazioni trasformate in musei e minacciate da palazzi sempre più monumentali, oppure osservano dall'alto, da piazze e viali in cui troneggiano talvolta incongrui, in forma di monumenti quasi sempre enfatici, l'effetto delle trasformazioni recenti della società e non ci si raccapezzano più.

©Chris Kovacs

Sguardi

a cura di Antonio Nazzaro

©Antonello Veneri

Antonello Veneri
La fotografia a colori è politica

Parlare della fotografia di Antonello Veneri è come cercare di raccontare il crescere di un mondo sconosciuto che più si materializza nello sguardo del fotografo e più restituisce colore e umanità profonda. Quando ho conosciuto Antonello a Salvador do Bahia, in Brasile, la sua fotografia stava vivendo quel momento di transizione che il talento permette, da hobby a professione, non tanto nel senso economico del termine quanto piuttosto nel sacrificio e nel cambio del modo di vivere per il suo realizzarsi. Veneri fa parte di quella piccola ma significativa comunità che negli anni '90 ha scelto d'emigrare in Sud America, non per realizzare carriere lavorative o sogni di ricchezze, ma per trovare uno spazio proprio dove potessero svilupparsi attività sospese tra arte, impegno civile e testimonianza del presente.

«Sono arrivato in Brasile 10 anni fa per la prima volta. Era il Paese che volevo conoscere fin da bambino e dove da adulto mi sono fermato a vivere. Vivere solo di fotografia, di vera fotografia, quella documentale, quella che racconta della vita, è bellissimo ma non è facile. Io lavoro per giornali e riviste, per le ong, scrivo progetti e realizzo workshop di fotografia. Insomma, faccio parecchie cose. Ma da un po' di tempo sono gli altri che mi chiamano per lavorare, sta andando bene ma non mi fermo. Continuo a vivere viaggiando e probabilmente dovrei fotografare meno e riflettere di più, ma non ci riesco. Ma se lavorassi come fotografo in Italia sarebbe davvero dura, probabilmente dovrei fotografare matrimoni per arrotondare.

In Brasile sono uno dei pochi che fotografa la città, il contesto urbano. Mi addentro nel centro e nella periferia delle città. È il Brasile degli estremi, della bellezza e della miseria, del sacro e del profano, delle carezze e delle pallottole. Così lontano dallo stereotipo: culi, carnevale e calcio.

Mi piace la metropoli, e dire che sono cresciuto in una piccola città di provincia, Trento. Mi piace cercare la Bellezza in mezzo al Caos».

©Antonello Veneri

Antonello Veneri ha due estremi nel suo raccontare, da un lato c'è una realtà dura come quella di chi vive nella povertà e nell'emarginazione, raccontata dall'ambientazione e dall'altro lato l'umanità estrema delle figure umane che aldilà di qualsiasi storia di disagio esse rappresentino, non perdono mai la bellezza. Espressione di quella tenerezza profondamente umana, svincolata da qualsiasi stereotipo, restituita attraverso un occhio fotografico che non è solo spettatore ma condivide un'esperienza di arricchimento reciproco. Conservo due racconti nella memoria, la foto di una adolescente sul tetto di uno dei quartieri poveri, vestita con un abito azzurro al vento e un sorriso circondato dai colori intensi e "selvaggi" delle miserie sudamericane. Nello specifico siamo a Rio, nel Complexo da maré, una favela. L'altro racconto è forse l'esperienza fotografica di Veneri che più delinea la sua idea di fotografia e non solo. Si tratta di un reportage sulle persone che occupano una chiesa sconsacrata, la Chiesa da Trindade, area portuale di Salvador di Bahia. Un luogo dove la gente convive e

©Antonello Veneri

si aiuta. Nonostante la difficoltà di scegliere una foto tra quelle che compongono questo reportage, ricordo la foto di uno degli abitanti del luogo, sotto un affresco di angeli e santi dai colori incendiati dal giallo delle aureole. Qui in mezzo staglia la figura di quest'uomo, che, nella sua umanità e dignità, restituisce sacralità al dipinto.

©Antonello Veneri

«Sono arrivato in questa comunità della chiesa, perché avevo lavorato per un anno con una ong di Fortaleza (Casa da Sopa) documentando la vita di strada, dei moradores de rua. Un'esperienza incredibile, intensa. È stato grazie a questo lavoro che ho avuto accesso a chi vive in questa chiesa sconsacrata. Gli ho mostrato le fotografie di Fortaleza e abbiamo conversato parecchio. Senza fretta. Come bisogna fare a Salvador. E ogni settimana mi fermavo lì un paio di giorni. Dormivo con loro sul pavimento della chiesa, ho imparato a dormire per terra e a conoscere meglio il mio corpo. E partecipavo a tutte le attività. Tutto si svolge nella chiesa e attorno alla Chiesa. Chi vive lì ha creato anche una rivista, «Aurora de Rua». Ogni settimana, ritornavo e portavo le foto. È un piccolo gesto ma sentivo che chi riceveva la foto era felice. La fotografia non cambia il mondo, noi fotogiornalisti abbiamo perso ma la fotografia, quella che racconta delle storie, fa sentire le persone speciali e questo è importante.

Già, durante l'adolescenza, mi sono allontanato dalla religione cattolica, non la sentivo veramente vicina alle persone. Bene, dentro una Chiesa sconsacrata e occupata dagli ultimi, da quelli che la società ha espulso e posto ai margini, ho visto applicato quello che predicava Gesù Cristo, il più grande rivoluzionario della storia, secondo il cantautore F. De Andrè.

Queste persone che vivono dentro questa chiesa sono dei rivoluzionari così come lo era Gesù Cristo».

©Antonello Veneri

©Antonello Veneri

La fotografia di Antonello parte dalla cronaca, nelle sue foto la costruzione dell'attimo non è presente ma si percepisce l'attesa per poter cogliere il momento e la relazione con il soggetto e l'ambiente che lo circonda. Ma l'insieme fotografico dato da ambiente e soggetto non raggiugerebbe la capacità di sorprendere se i colori non fossero presenti e messi nel giusto equilibrio di luce, che in queste terre permette armonie di colori, sconosciute alla visione quotidiana del resto del mondo. Nonostante una grande tradizione latinoamericana della fotografia, legata per questioni d'epoca tecnologica al bianco e nero, la fotografia a colori, per tanti giovani fotografi emergenti in America Latina, è un nuovo modo di raccontare. Antonello Veneri costruisce la sua foto ma inconsciamente si avvale del colore quando racconta la sua America. In uno dei suoi viaggi di ritorno in europa, a Parigi, usa il bianco e nero quasi a segnare un confine di mondi e di colori per dipingerne l'anima:

«Mi piace fotografare a colori, il mondo è a colori. Non ho niente contro la fotografia in bianco e nero, ho fatto dei lavori in bianco e nero ma è un tipo di fotografia che non mi soddisfa completamente. Fotografare in bianco e nero è facile e difficile allo stesso tempo. Facile perché molto spesso una scarsa fotografia a colori diventa una buona fotografia in bianco e nero, ad esempio in condizioni di scarsa luce, ed è difficile, perché creare un bel bianco e nero, personale e intenso, non è uno scherzo. La fotografia bianco e nera è drammatica e per chi cerca, come me, la Bellezza nel caos, non è l'opzione migliore. Faccio un esempio: se io avessi fotografato dentro la chiesa in bianco e nero avrei passato un'idea di dramma e forse negativa, invece lì c'era luce, colore e umanità.

La fotografia a colori è politica. Nel cosiddetto primo mondo i colori servono per vendere, sono l'anima della pubblicità e del commercio. Nei paesi del cosiddetto terzo mondo i colori servono per vivere. I colori vivaci del Sud America sono una canzone cantata a squarciagola.

Se io scelgo di fotografare a colori scelgo di raccontare la vitalità di questi luoghi, scelgo da che parte stare. Per questo la considero una fotografia politica».

Quindi una fotografia che nasce da un approccio giornalistico e di vicinanza con il mondo che si svela, che rivela la sua arte, il suo fare poesia sulla dignità profonda dell'essere umano come punto focale di un'arte, che è inevitabilmente denuncia o manifestarsi di un'altra storia, umana o sociale che sia.

In una foto è ritratta quello che è la "casa" di un'anziana signora, all'interno della chiesa sconsacrata. La donna ha raccolto in pochi metri il suo povero letto decorato da qualche peluches e le sue poche collane, sistemate con ordine alle sue spalle, come dei gioielli mostrati con orgoglio da qualsiasi donna nel mondo, ma quel mondo non smette d'essere, per un solo momento, un disegno di stoffa sul muro e un letto povero.

La fotografia di Antonello come tutta l'arte che si fa con la macchina fotografica fin dal suo inizio non ha fine, in essa si trova sempre un elemento nuovo, una possibilità di vita non considerata: il vivere la sopravvivenza senza sopravvivere. E per quanto l'associazione d'immagini non rispetti temi e date, all'immagine prima descritta associo la foto di un giovane durante le manifestazioni, prima del Mondiale di calcio, a (Rio o San Paulo?). È ritratto un momento di pausa tra lo scontrarsi dei manifestanti e la polizia, in una specie di tempo sospeso si vedono persone con fazzoletti e stracci alla bocca, una coppia che sembra passare senza vedere e ci sono vari gruppi di due o tre persone che discutono, tutti guardano verso una sola parte della strada, tranne la coppia, ma tutto questo movimento, tutta questa violenza aspettata, subita, provocata, già sembra zittirsi, quasi sfuocarsi davanti all'immagine centrale del giovane contestatore, che in bermuda, infradito e canottiera, con il simbolo della pace di vernice nera gocciolante sulla maglietta, sostiene un cartello nero con la scritta Paz (pace). Come se il mondo intorno a lui si fermasse. Quasi un sovrapporsi di questa immagine sul movimento e il rumore che la circonda. Anche qui la capacità di sintesi tipica della foto giornalistica s'impasta con una visione poetica che nel tumulto mette in risalto il valore assoluto della persona umana e la richiesta di pace senza la disperazione di uno sguardo cupo, ma brillante tra la speranza e il desiderio che sono sicuramente due elementi che guidano i forti movimenti giovanili e non, dell'America La-

©Antonello Veneri

©Antonello Veneri

tina. Movimenti che combattono per un cambiamento delle politiche nazionali, soprattutto lottano per contrastare quelle disuguaglianze che continuano a marcare profondamente il continente sudamericano.

«Il Brasile attraversa una fase movimentata della propria storia. C'è grande energia mentre in Europa i movimenti popolari e l'indignazione vivono una fase di stallo già da anni. Non ci si incazza più per niente. Si ha solo paura degli immigrati e si vota a destra credendo di risolvere il problema.

Ho scelto di vivere in Brasile, per questo suo essere dinamico, sempre in movimento. Dal 2013 sono ricominciati i movimenti popolari e le proteste di piazza, la questione razziale comincia a migliorare così come quella della donna. Ma chi ha veramente ottenuto dei risultati grandiosi sono stati dei ragazzini di 16 anni. Nel 2015 a São Paulo il governatore Alckminaveva decretato la chiusura di un centinaio di scuole pubbliche e così gli alunni hanno occupato numerosissime scuole. Hanno condotto una protesta così pacifica e intensa che si è sparsa per il Paese. Ad un certo punto persino l'opinione pubblica conservatrice si è schierata dalla loro parte. Ovviamente hanno preso un sacco di botte dalle forze dell'ordine, ma quando il livello di popolarità del governatore è crollato il decreto di chiusura è stato sospeso. Ho accompagnato per varie settimane le occupazioni, li ho conosciuti e sono orgogliosissimo di questi ragazzi, anche perché ho insegnato diversi anni alle scuole superiori a ragazzi della loro età».

Nella fotografia di Antonello Veneri si coglie, nel suo ritrarre figure femminili tutta la sua empatia, mostrando la bellezza di donne che rompono tutti gli schemi di bellezza tipici della fotografia ritrattista patinata, mostrandoci nella forma diretta uno degli elementi centrali per capire le culture di questi orizzonti vastissimi: la vitalità, il vivere la vita. Basta vedere la foto della donna che si mette il rossetto nella serie dedicata alla chiesa sconsacrata o quella di una donna enorme su una barca, o quella relativa a una festività di Bahia, dove la composizione dell'immagine e la giovane

©Antonello Veneri

donna che sembra venire dal mare, assumono i tratti di una bellezza dall'incanto quasi rinascimentale, che si fa carne reale e trasognata.

Quindi la bellezza non solo quella visibile, ma anche quella non visibile viene sempre manifestata sul limitare di un mondo che ha significato grazie alla sua presenza al suo esserne elemento vivo e in movimento.

«La donna enorme sulla barca fa parte di un lavoro sugli Orixas, le divinità della religione afrobrasiliana del candomblè. Queste divinità sono di origine africana e io le immagino nelle città brasiliana al giorno d'oggi. In un contesto urbano. Questo lavoro sugli orixas, che ovviamente non è di reportage, ha avuto una ripercussione enorme. L'altro giorno, il 2 di febbraio, era la festa di Iemanjá, una delle divinità più amate e importanti del candomblè. Lemanjá, narra la tradizione, era una sirena ma nell'iconografia classica, imposta dal culto cattolico, ha sempre avuto le fattezze di una santa o di Maria. Giorni fa ho pubblicato la foto (in bianco e nero ehhehe) di una Lemanjá nera, molto in carne e molto bella. È così che Lemanjá immagino sia. Bene, Joice Berth e Juliana Borges, bloggers e attiviste, hanno condiviso la foto e scritto dei testi bellissimi a riguardo. In poche ore foto e testo si sono sparpagliate per il web e migliaia e migliaia di persone scrivevano felici e orgogliose perché finalmente Lemanjá era ritornata ad essere nera. Come immagino che debba

©Antonello Veneri

essere stata, essendo originaria della cultura nigeriana Yorubà».

Una fotografia quella di Veneri che vuole, nonostante tutto, essere non solo una testimonianza ma anche uno strumento per provocare il cambiamento e viverlo nello stesso tempo.

«A pensarci forse non è vero che, come dicevo prima, la fotografia non può cambiare le cose. Non riesce più a fermare le guerre come in Vietnam ma forse un piccolo contributo riesce ancora a darlo».

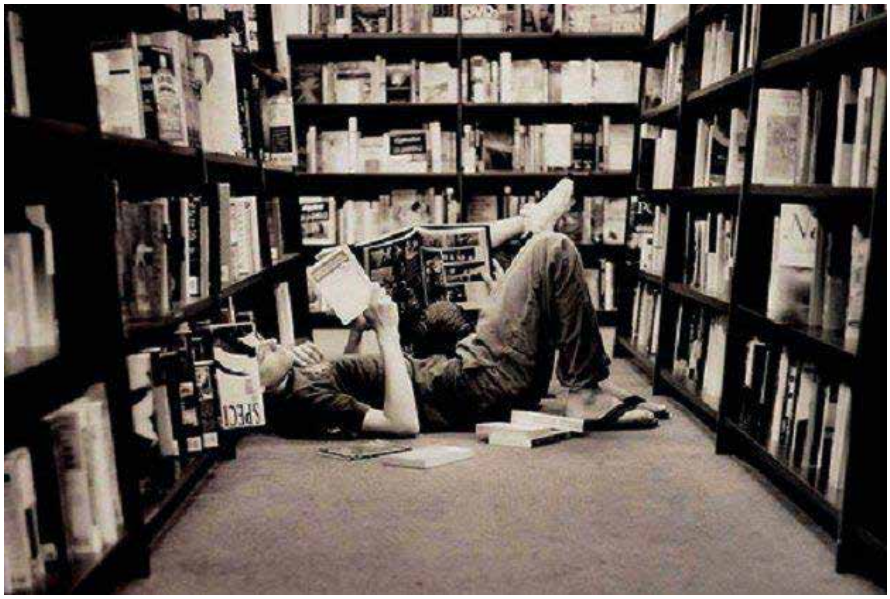
©Antonello Veneri

©Antonello Veneri

Antonello Veneri

nato in Italia nel 1973 , vive e lavora in Brasile dal 2011. Autore di numerosi reportages per «La Repubblica» , documenta ciò che succede in Brasile. Ha pubblicato reportages fotografici per varie pubblicazioni e concorsi, National Geographic Italia, tra gli altri. Collabora da vari anni con la ong Lua Nuova di San Paolo e il Ministero della Salute Brasiliano (Fiocruz) in progetti di documentazione sociale. Dal 2013 fa parte dell'Agenzia Fotografia Coofiav e pubblica reportage sui maggiori mezzi di informazione brasiliani (Folha de São Paulo, O Globo, Carta Capital, Istoé, etc). Dal 2011 porta avanti due progetti personali, *Vidas extra-ordinarias*, storie fotografiche dei senza tetto nelle principali città del Brasile e *Interiores*, ritratti di famiglie nelle favelas e periferie delle città. Nel 2014 vince il concorso del National Geographic Italia *Il Viaggio* per il miglior reportage.
Alcune pubblicazioni:
National Geographic Italia: *Salvador da Bahia, una città al femminile.*
Rio de Janeiro il Carnevale per tutti
La Repubblica: Foto *Missionario Brasile*, Fotoracconto: *Vita da strada tra miseria e leggerezza. Scontri in Brasile, Femen brasiliane, Assedio allo stadio, Il Papa nella favela*
Folha de São Paulo: *Discarica a cielo aperto, Paris*
Carta Capital: *A Maré por dentro*
The Post Internazionale: *Capoeira, patrimonio dell'umanità, Banho de mar á fantasia*

Il suo sito web è www.anotonelloveneri.com



©Gaetano Tiberi

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

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 in biblioteca 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.

○○○

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.

Biblioteche Civiche Torinesi

Città di Torino

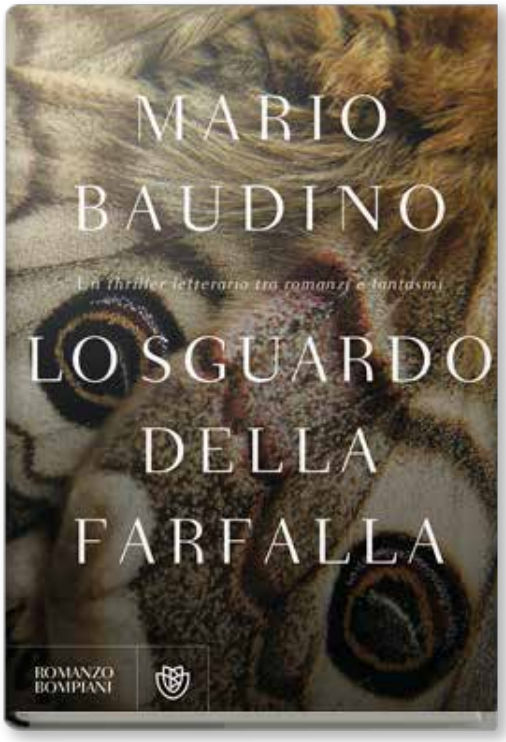
Cooperativa Letteraria

Città di Torino Circoscrizione 8 San Salvario · Cavoretto · Borgo Po

CiSle Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee

Le Novità EDITORIALI

lo sguardo della farfalla



«Quando i libri cominciarono a gridare si afferrò alla sbarra d'ottone, chiuse gli occhi, strinse con tutte le forze. Solo, in un coro di pipistrelli. Gli girava la testa, vide il buio inghiottirlo.
Non devo svenire, si ripeteva, devo resistere. Cercò di posare sullo scaffale il volume che stava sfogliando sperando di ricordarsi poi, almeno, dove l'avesse lasciato. Era un tomo consunto, pesante, di antica carta porosa. Ebbe il tempo di pensare che stava diventando un problemamolto secondario: forse non lo avrebbe rivisto mai più. Perché forse sarebbe morto. L'ultima immagine prima che tutto diventasse confuso e nero fu una dama riversa su un grande letto a baldacchino, sola nell'oscurità, i cui lineamenti si distenguevano appena, ritratta nell'attimo in cui protendeva una mano verso l'osservatore, con un sorriso disperato e beffardo. Anche quel libro si era messo a gridare, più di tutti gli altri; era come se la dama, ora, ridesse di lui».

di Mario Baudino
Bompiani
pagine 240
ISBN 978-88-4528-080-1
Prezzo di copertina € 17

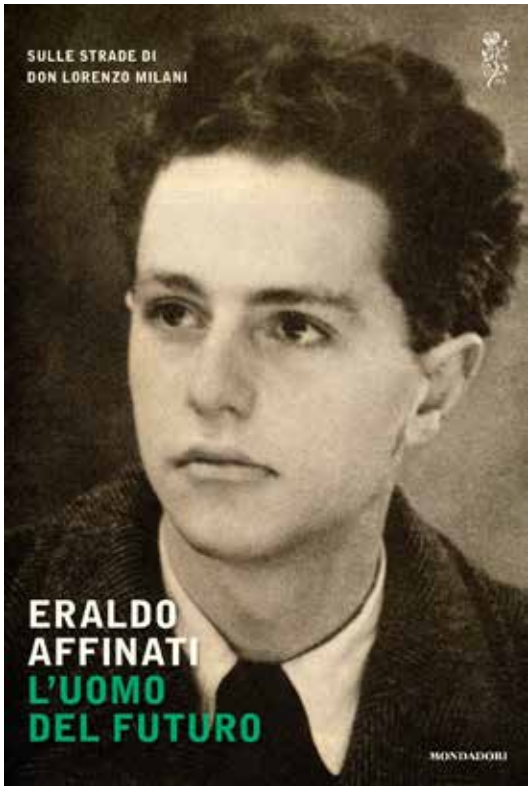
Le Novità EDITORIALI

La primavera tarda ad arrivare

«Di solito in quel breve momento di pausa, a conferma della sua natura puramente contemplativa, alzava la testa e guardava le sue montagne, colossali sentinelle accovacciate lì da secoli, millenni, avvolte in una ruvida mimetica verde-marrone, a difesa della vallata.
Stavolta invece guardò in basso, verso il secchio. Senza un motivo preciso.
Fu un lampo. Bastò un attimo. Quell'acqua. Non era limpida come al solito. Era torbida. Tendente a uno strano e rugginoso rosso».

di Flavio Santi
Mondadori
pagine 312
ISBN 978-88-0465-897-9
Prezzo di copertina € 18,50

Le Novità EDITORIALI



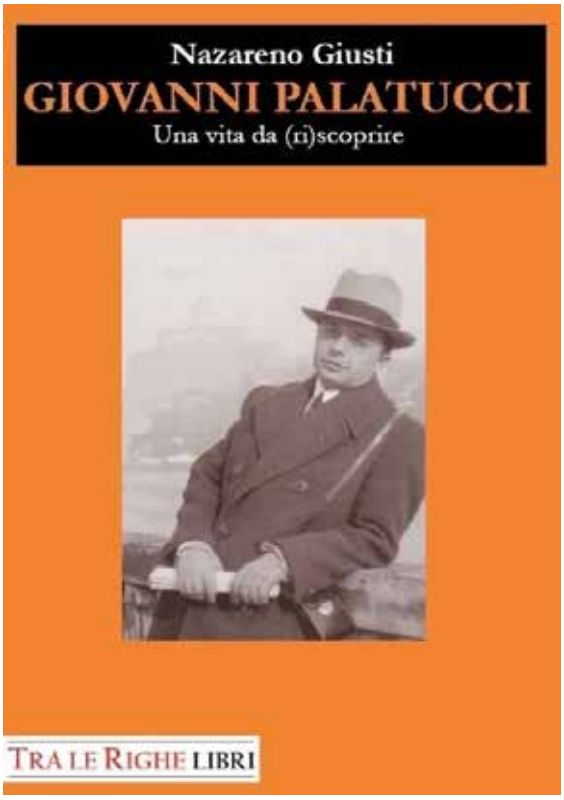
L'uomo del futuro

Sulle strade di Don Lorenzo Milani

«Fino a che punto siamo padroni di quel che facciamo?
Pascal pensava che si potesse credere in Dio anche soltanto scommettendo sulla sua esistenza, ma si trattava di una provocazione.
La luce cade sempre dall'alto, come sapeva sant'Agostino.
I pipistrelli volano via.
Chi li ha scacciati? Saranno state le facce dei tuoi duemila studenti che adesso, di fronte a questa residenza di lusso, girano intorno a te come in un vortice lungo trent'anni».

di Eraldo Affini
Mondadori
pagine 180
ISBN 978-88-5207-086-0
Prezzo di copertina € 9,90

FuoriAsse Segnala



Giovanni Palatucci

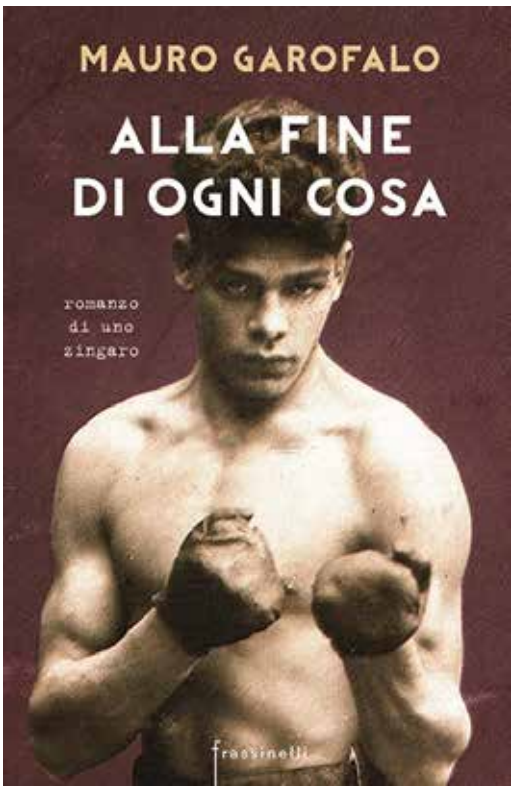
Una vita da (ri)scoprire

«Il 19 giugno sul «New York Times» Palatucci veniva accusato di essere «un collaboratore nazista». La notizia rimbalzava, improvvisamente, sui più importanti quotidiani nazionali e internazionali innescando un acceso e appassionato dibatito.
L'AntiDefamation League, l'associazione ebraica che aveva attribuito a Palatucci il suo Courage to Care Award il 18 maggio 2005, affermava: «Sappiamo adesso quel che non sapevamo allora, che cioè Palatucci non fu il salvatore in cui è stato trasformato dopo la guerra. Alla luce di prove storiche la Adl non onorerà più la memoria del poliziotto italiano». [...] Tuttavia a Giovanni Palatucci è dovuto rispetto in quanto prigioniero del campo di concentramento di Dachau, dove morì nel febbraio 1945».

di Nazareno Giusti
Tra le righe libri
pagine 160
Codice ISBN 978-88-9094-386-7
Prezzo di copertina € 14

Alla fine di ogni cosa

La vicenda del pugile a cui il Nazismo aveva tolto il titolo di campione perché "zingaro". Johann Rukeli Trollmann, il pugile che aveva avuto il coraggio di guardare dritto in faccia il grande male del Novecento.



«Si stava allenando al sacco quando i due uomini erano entrati. Teneva l'asciugamano in testa quasi fosse un cappuccio.

Il sacco oscillava a ogni diretto. I pantaloni gialli che aveva indosso sembravano di una taglia più larghi, sulla maglietta una chiazza di sudore al centro del petto.

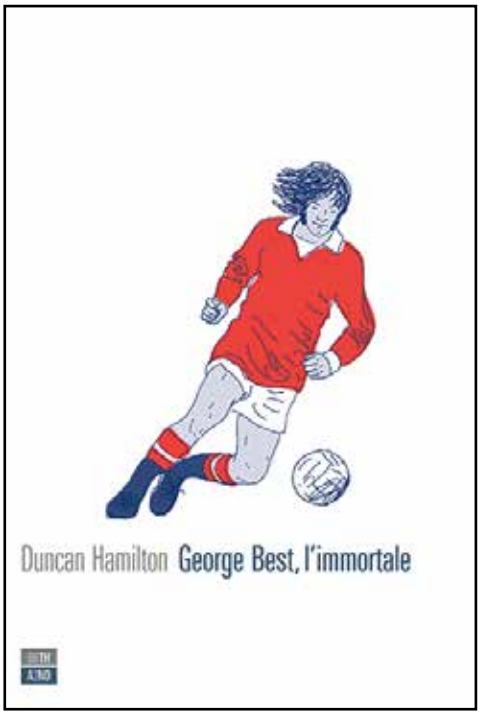
Anche gli altri pugili si allenavano eppure il ragazzo nell'ombra non li vedeva, non li sentiva. Rimaneva nascosto dal pilone centrale.

Per un istante soltanto sembrò scomparire, poi d'improvviso la figura riemerse dal buio. Scartò a destra con una torsione, il pugno che partiva allineato alla spalla.

Il secondo dei due uomini, quello che stava dietro, si fermò. Fissò bene quel pugile che continuava a colpire il vuoto di fronte a sè neanche fosse un muro da abbattere. Colpire. E ancora colpire. Colpire cosa si chiese. Il tempo forse, fino a farlo scomparire».

di Mauro Garofalo
Frassinelli
pagine 264
Codice ISBN 978-8888-320-87
Prezzo di copertina € 18,50

Le Novità EDITORIALI



George Best, l'immortale

«Intorno a George Best sono nate leggende arzigogolate. La prima è che Bob Bishop ignorasse la sua esistenza prima di essere costretto a organizzare una partita di prova appositamente per lui. Sciocchezze. *Chiunque* tirasse un calcio a un pallone a Belfast, Bishop lo conosceva. La seconda è il telegramma di otto parole che Bishop avrebbe mandato a Matt Busby: MI SA CHE TI HO TROVATO UN GENIO».

di Duncan Hamilton
66THA2ND
pagine 496
Codice ISBN 978-88-9897-037-7
Prezzo di copertina € 25

Fabrizio De Andrè
Passaggi di tempo

«Nelle sue storie apparentemente senza tempo, tra fiorite e però "essenziali" metafore, si possono cogliere le inquietudini di almeno un paio di generazioni. Il paesaggio, il dolore, la voluttà, la morte, la solitudine...; e insieme il piacere commosso dell'attimo che si manifesta in un'onda che si frange, in una bella passante che ci sfiora, in una barca all'orizzonte, in un pescatore assopito. Nel canto, nello sviluppo della sua ricerca e della sua poesia De André continua a darci la sensazione di non prendersi troppo sul serio, di saper ironizzare su se stesso, che è forse il migliore dei modi per esprimere tutto l'impegno».

di Fasoli Doriano
Alpes
Pagine 300
ISBN 978-88-6531-304-6
Prezzo di copertina € 18

Le Novità EDITORIALI

Sergio Endrigo
La voce dell'uomo

«Nella formazione musicale di Endrigo tante storie e tante culture differenti si intrecciano nel corso della sua quarantennale carriera: dai successi dei primi anni '60 passando alla canzone dialettale e all'impegno politico – mai negato anche in tempi non sospetti – per arrivare alle canzoni destinate ai più piccoli, diventando inconsapevolmente (e incolpevolmente) creatore di una moda troppo spesso non sorretta da scopi puramente 'didattici'... La gavetta è fatta di tanti mestieri: lift d'albergo, fattorino alla Mostra del cinema di Venezia, e via via prima balere e poi night club fino alla scrittura nell'orchestra di Riccardo Rauchi con il quale incide alcuni singoli editi all'epoca per La voce del Padrone. L'avventura con l'orchestra dura esattamente un anno, poi inevitabile il 'grande salto' ovvero il tentativo di intraprendere una carriera solista. È il 1960 e l'incontro 'la folgorazione' è proprio con Nanni Ricordi – a cui era stato segnalato dal maestro Giampiero Boneschi, con il quale aveva sostenuto un provino».

di Doriano Fasoli, Stefano Crippa
Alpes
Pagine 200
ISBN 978-88-6531-301-3
Prezzo di copertina € 16

Le Novità EDITORIALI

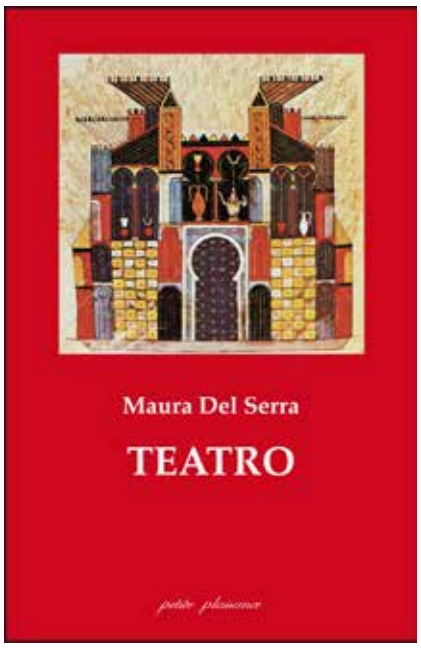
La divina interferenza

Un saggio di critica letteraria militante che, prendendo a prestito un verso degli Ossi, rintraccia, nella zona dai confini incerti in cui poesia e critica si incontrano, il senso profondo della lettura.

Oggi la poesia, scrive Montale, non può semplicemente configurarsi come una composizione in versi «condotta a regola d'arte»: essa non può esimersi dall'essere critica del mondo poiché il poeta è diventato il rappresentante di una «età dell'angoscia» che si può far risalire fino a Laforgue e Leopardi e che trova i suoi più illustri rappresentanti in Eliot e Auden, autentici poeti del «tedio angoscioso», tanto più rappresentativi del loro tempo quanto più esprimono «il loro disgusto del mondo contemporaneo».

di Chiara Fenoglio
Gaffi
pagine 256
Codice ISBN 978-88-6165-166-1
Prezzo di copertina € 16,90

Le Novità EDITORIALI



Teatro

Il teatro di Maura Del Serra, qui riunito nella molteplice complessità del suo arco cronologico trentennale.

«Inoltrarsi nella lettura di questo iridescente volume in cui si raccoglie, fin qui, tutta la trentennale opera drammaturgica di Maura del Serra, è una sorta di lavacro lustrale nei confronti di tanta drammaturgia contemporanea e della pratica del fare teatro. La sapiente composizione dei lavori crea, di continuo, i presupposti per una rigenerante percezione del Vero. E il Vero, si sa, in teatro come nell'arte in genere, non è futile verisimiglianza, ma è faticoso e sublime tentativo di rappresentare il mistero, incognito e forse inconoscibile, della vita e della morte, grazie anche all'uso di una parola che diviene senso e si fa azione perché, detta, si trasformi in strumento di quella liturgia che l'attore, nell'officiarla, attua come fisica e metafisica agnizione».
Dall'introduzione di Antonio Calenda

di Maura Del Serra
PETITE PLAISANCE EDITORE
pagine 864
ISBN 979-88-758-8138-2
Prezzo di copertina € 35

Le Novità EDITORIALI

Le fate e il burattino

Carlo Collodi e l'avventura dell'educazione

«Il paese di Collodi, nella verde e ridente Valdinievole, è una frazione del comune di Pescia, che si allarga tra il silenzio dei colli. Da Collodi, il luogo di nascita della madre, una Angiolina Orzali, figlia del fattore dei marchesi Garzoni, volle derivare, con un gesto di devoto e affettuoso omaggio, il suo felice pseudomino, Carlo Lorenzini. Nato a Firenze, in via Taddea, il 24 novembre 1826, da gente del popolo (il padre, Domenico, era cuoco nella casa patrizia dei marchesi Ginori Lisci), a queste origini popolari, a queste ragioni intime del sangue plebeo e campagnolo, il Lorenzini rimase sempre fedele».

di Renato Bertacchini
a cura di Daniela Marcheschi
Edizioni Dehoniane Bologna
pagine 176
Codice ISBN 978-88-1055-851-5
Prezzo di copertina € 18

FuoriAsse Segnala

Le mutazioni del Signor Rossi

Gli italiani tra mito e realtà

«Mi occupo di sondaggi dalla metà degli anni Ottanta. E se dovessi riassumere il senso del mio lavoro direi che cerco di "sentire il polso" del Signor Rossi, lo straordinario personaggio uscito nel 1960 dalla matita del fumettista Bruno Bozzetto.
Pochi capelli, un accenno di baffi sotto un naso vistoso, giacca rossa, farfallino nero, paglietta, il Signor Rossi è stato il protagonista di cortometraggi, di film e di una serie televisiva in cui incarnava l'italiano medio dell'epoca. Il Paese viveva un boom economico senza precedenti, si facevano esperienze inedite per molti – l'acquisto di una macchina, le vacanze al mare, lo sci in montagna – ma si avvertivano anche i primi inconvenienti del progresso: la solitudine, il troppo lavoro, l'inquinamento.
Anche se molte persone attribuiscono ai sondaggisti la sfera di cristallo e la capacità di anticipare il futuro – non diversamente da ciò che spesso accade ai meteorologi – fare rilevamenti statistici significa, in fondo, capire che cosa pensa il Signor Rossi e come nel corso del tempo ha cambiato – non sempre in meglio, non sempre in peggio – le sue abitudini e i suoi comportamenti».

di Nando Pagnoncelli
Prefazione di Giovanni Floris
Edizioni Dehoniane Bologna
pagine 216
Codice ISBN 978-88-1055-855-3
Prezzo di copertina € 16

Il racconto dello sguardo acceso

Politica e amore, sesso e letteratura si fondono in un racconto di racconti trascinante, come accade in effetti nella vita, e basta un attimo perché ragionamenti ed emozioni diventino poesia.

«“Alone alone all all alone”. È il verso che nella *Ballata del vecchio marinaio* di S. T. Coleridgeindica l’immensità devastante della solitudine. Il marinaio, uccidendo l’albatros, si è infatti condannato alla morte-in-vita; e mentre i suoi compagni sono davvero morti, lui deve espiare raccontando il crimine commesso. Si trova così solo sul vascello immobile nelle acque plumbee dell’oceano senza vento, con l’enorme uccello legato attorno al collo. Il verso, con la reiterazione ossessiva della consonante liquida-sonora, anche musicalmente contribuisce ad accentuare il significato letterale di quel “Solo solo tutto tutto solo”».

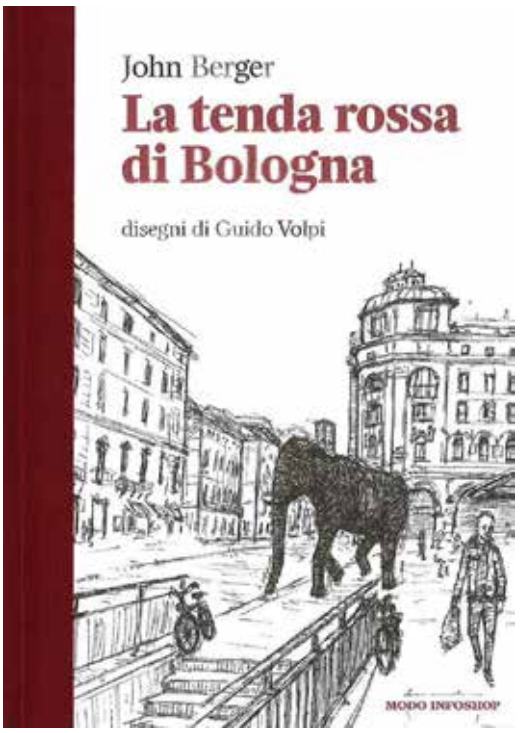
di Franco Buffoni
Marcos y Marcos
pagine 256
Codice ISBN 978-8871-687-42-1
Prezzo di copertina € 15

FuoriAsse Segnala

La tenda rossa di Bologna

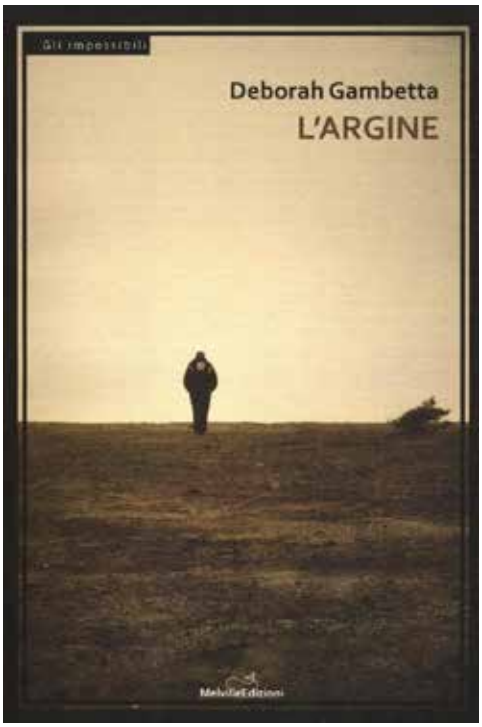
«Dovrei cominciare da come lo amavo, in che modo, fino a che punto, con quale tipo di incomprensione.

Edgar, il maggiore dei fratelli di mio padre, era nato negli anni ottanta dell’Ottocento, all’epoca in cui la regina Vittoria era diventata imperatrice dell’India. La prima volta che venne a vivere con noi, avevo circa dieci anni e lui era sui cinquantacinque. Eppure, a me sembrava senza età. Non immutabile, di certo non immortale, ma senza età in quanto non ancorato a un particolare periodo, passato o futuro. Perciò da bambino, potevo amarlo come un mio pari.
Ed era così che lo amavo».



di John Berger
disegni di Guido Volpi
Modo & Co
pagine 84
Codice ISBN 978-8890-536-29-8
Prezzo di copertina € 12

Le Novità EDITORIALI



L'argine

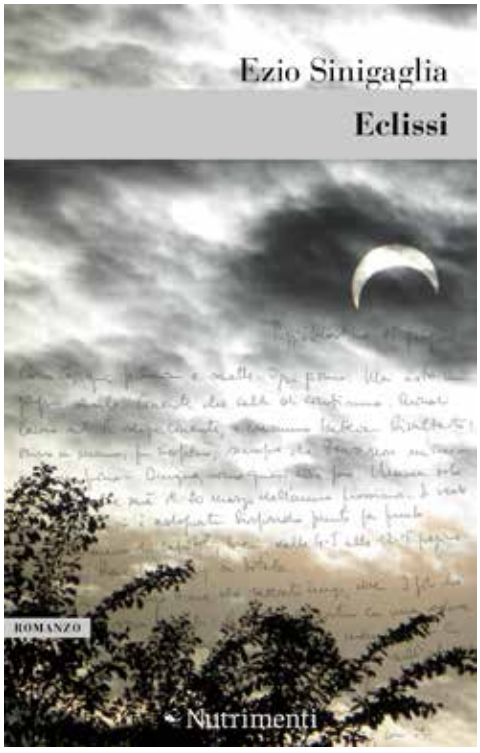
«Credeva di aver dimenticato. Mentre quel giorno correva insieme a suo figlio lungo lo sterrato in mezzo ai girasoli, forse, credeva davvero di averla dimenticata quella possibilità. Ma doveva saperlo che nella vita di tutti c'era sempre un momento in cui qualcosa finiva per allentarsi, rimanere indietro e insieme perdersi. Uno scivolare dell'esistenza dentro una nuova dimensione, uno strutturarsi diverso del proprio essere nel mondo che produceva sempre una frattura, un incrinarsi rapido di qualcosa che non si sarebbe mai più potuto riaggiustare. Doveva saperlo. Ma doveva sapere anche che non era questo, in *sé*, a procurare dolore. Non era la possibilità di un'altra vita che annientava le persone. Era il sopraggiungere del non senso dentro *quella*, di vita. Il non senso qui e ora. Era questo, che faceva impazzire le persone».

di Deborah Gambetta
Melville Edizioni
pagine 176
ISBN 978-88-9929-404-5
Prezzo di copertina € 16,50

Le Novità EDITORIALI

Eclissi

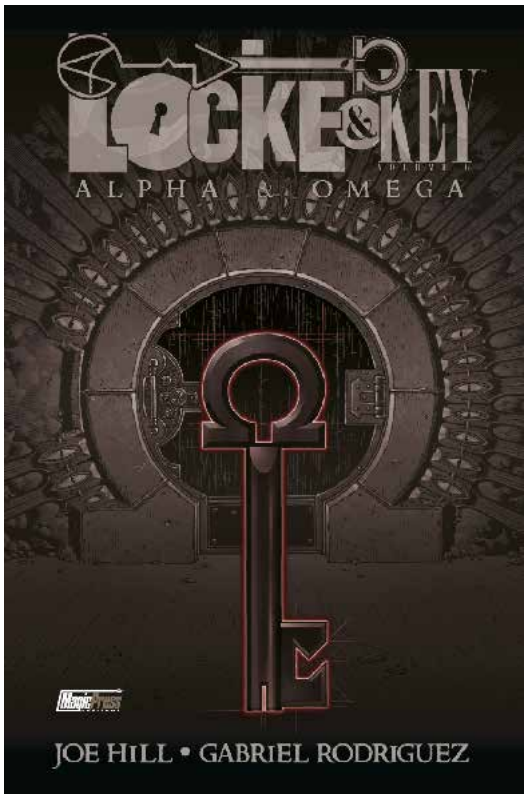
«Di solito, quando la furia cieca dei venti si scatena contro una piccola comunità di pescatori di aringhe, merluzzi e cetacei, sono i mariti, i giovani padri, i figli nel rigoglio degli anni a venire inghiottiti per sempre dai famelici abissi del mare, mentre le vedove e gli orfani e i fratellini ancora mulèti e le spose promesse ed i vèci restano vivi, senza più pane né aringhe né birra, nelle desolate dimore del lutto. Ma in questo caso fu tutto il contrario».



di Ezio Sinigaglia
Nutrimenti
pagine 112
ISBN 978-88-6594-415-8
Prezzo di copertina € 15

Locke & Key
Alpha & Omega
volume 6

Ci sono volute due intere esistenze e numerose vittime, ma Lucas "Dodge" Caravaggio alla fine ha ottenuto ciò che voleva: la chiave che è in grado di aprire la Porta Nera. Sta per disvelarsi un tragico finale? Integrità morale e odio smisurato saranno posti uno di fronte all'altro nelle caverne che corrono sotto Keyhouse. Il male è alle porte nel- l'ultimo volume della pluripremiata serie di Hill e Rodriguez!



di Gabriel Rodriguez e Joe Hill

Magic Press
Graphic Novel
pagine 192
Codice ISBN 978-88-7759-875-2
Prezzo di copertina € 18

Le Novità EDITORIALI

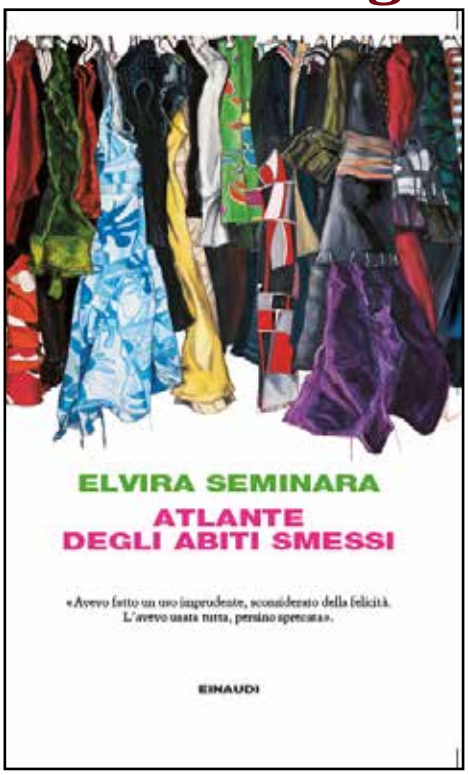
di Mignola, Arcudi, Crook e Stewart

Magic Press
Graphic Novel
pagine 156
Codice ISBN 978-88-7759-760-1
Prezzo di copertina € 14

B.P.R.D.
Inferno sulla terra
Russia

Un cimitero di non-morti viene scoperto nelle remote profondità di una miniera in Russia. Con Liz ancora dispersa e Abe Sapien sospeso tra la vita e la morte, la nuova incarnazione internazionale del B.P.R.D. invia Kate e Johann su richiesta del loro omologo russo, già incontrato in "B.P.R.D.:1946". I due si troveranno di fronte un terrificante e mortale contagio che si sta diffondendo nel territorio post-sovietico.

FuoriAsse Segnala



di Elvira Seminara
EINAUDI
pagine 184
ISBN 978-88-0622-664-0
Prezzo di copertina € 17

Atlante degli abiti smessi

«**Vestiti accoglienti**. Ci tornerò.
Vestiti che dopo vent'anni che li conosci non hai ancora capito se hanno i rombi neri o marroni.
[...]
Vestiti sexy, meglio rossi, che aderiscono molli come l'acqua al bicchiere. Ammesso che qualcuno abbia sete, e non è detto.
[...]
Corinne. Sto scappando, fra poco arriverà il taxi e l'aereo non mi aspetterà. Sul tavolo in cucina, qui a casa mia, a Firenze, troverai tre fogli che ho scritto per te, per orientarti fra i miei armadi e la socialità. È qui che devi venire, c'è l'indirizzo sulla busta – ma dovresti ricordarlo. Sono i consigli che ti avrei affidato a voce se fossimo rimaste in pace. È un patrimonio, non andava perduto. Te li lascio quasi tutti, li trovi sparsi negli armadi purtroppo senza un criterio, stagionale o d'occasione, ma puliti. Abbiamo senz'altro la stessa taglia».

Mio padre in una scatola da scarpe

«La campanella è un tuffo. Michele recupera borsa e libri, anche se chiamarli libri è una parola grossa, per come sono ridotti: quattro fogli arrotolati con i bordi smangiati, coperti di geroglifici. L'ultimo giorno di scuola è una pistolettata, qui dalle nostre parti funziona così: che siano pistolettate buone o pistolettate cattive, nessun rumore riesce mai a esser discreto. Un'intera città col volume al massimo, come il televisore di un anziano mezzo sordo.
Questo è il fischio finale dell'ultimo minuto dell'ultimo giorno dell'ultimo anno dell'ultima scuola, ci si solleva per andare sotto la curva. Qualcuno è già arrampicato sulle sue gambe pronto allo scatto.Mai più. Fine».

FuoriAsse Segnala

di Giulio Cavalli
Rizzoli
pagine 276
ISBN 978-88-1708-302-7
Prezzo di copertina € 19

La follia ritrovata

Senso e realtà dell'esperienza psicanalitica

«C'è da chiedersi se il resto del nazifascismo, e potremmo domandarci se è anche la sua essenza, non sia la *normalità* in nome della quale gli uomini agiscono anche il male, e spesso, nella sua realizzazione storica, quello più atroce. Se così fosse, il nazifascismo è risultato ampiamente vittorioso nonostante la sua sconfitta militare. Anzi, forse è proprio la sua eradicazione militare e giudiziaria che gli ha permesso di dissolversi nel mondo, di essere la *soluzione* di un potere diffuso nelle vene e nei nervi di un'umanità diventata ormai incapace di realizzarsi nella storia, proprio come se nella storia tutto fosse già compiuto, e dove, oltre il compimento, non può esistere null'altro che il nulla».

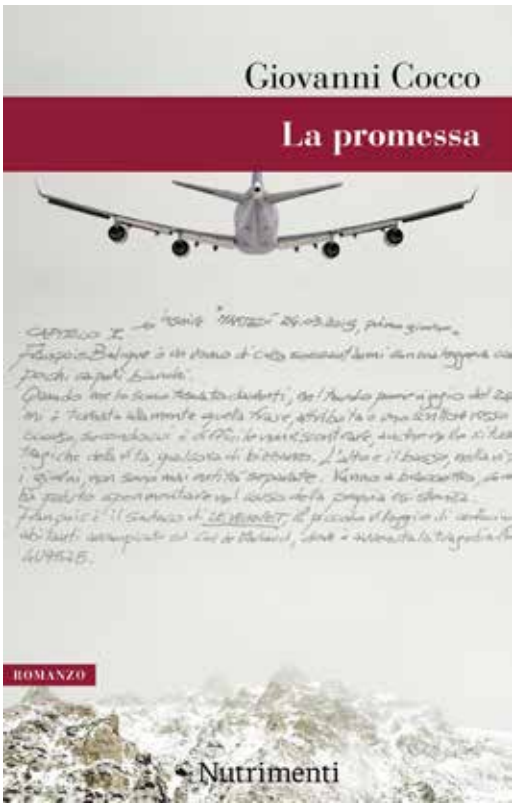
di Giovanni Sias
Alpes Italia
pagine 100
Codice ISBN 978-88-6531-307-7
Prezzo di copertina € 10

FuoriAsse Segnala

di Valerio Varesi
Frassinelli
pagine 317
ISBN 978-88-8832-083-0
Prezzo di copertina € 18,50

Lo stato di ebbrezza

«Avevamo promesso ben altro nei gloriosi Sessantotto e Settantasette portati sul petto come medaglie! Tutti a strimpellare serenate filosofiche sulle magnifiche sorti. Ne avevamo la bocca piena, ma eravamo solo un nugolo di pidocchi che avrebbero reso anemico un toro. Abbiamo cominciato presto a pensare di riempirci la pancia! I nostri padri avevan rifornito i granai, loro! Noi li abbiamo svuotati e c'abbiam buttato dentro le nostre divise da corteo e tutti i vecchi giocattoli che non ci divertivano più. Un'intera paccottiglia frusta, cianfrusaglie, carabattole, chincaglieria e l'intero catalogo di stampini per costruire castelli di sabbia. Ci hanno conquistato con le lusinghe. Ci hanno limato via una scaglia per volta gli spigoli fino a renderci tondi come ciottoli pronti a rotolare con la corrente. C'è da togliersi il cappello tanto son stati bravi».



La promessa

«Françoise Balique è un uomo di circa sessant'anni con una leggera calvizie e pochi capelli bianchi.
Quando me lo sono trovato davanti, nel tardo pomeriggio del 24 marzo, mi è tornata alla mente quella frase, attribuita a uno scrittore russo del secolo scorso, secondo cui è difficile non riscontrare, anche nelle situazioni più tragiche della vita, qualcosa di bizzarro. L'alto e il basso, nella vita di tutti i giorni, non sono mai entità separate. Vanno a braccetto, come chiunque ha potuto sperimentare nel corso della propria esistenza.
Françoise è il sindaco di Le Vernet, il piccolo villaggio di centocinquanta abitanti arrampicato sul col de Mariaud, dove è avvenuta la tragedia del volo 4U9525».

di Giovanni Cocco
Nutrimenti
pagine 208
ISBN 978-88-6594-411-0
Prezzo di copertina € 16

FuoriAsse Segnala

Nonostante tutto

«Ogni tanto chiudo gli occhi: tutti credono che io dorma, invece penso. Forse ognitanto mi addormento anche un po', ma è quello stato lì, in cui il sogno e la veglia si confondono. Vorrei stare sempre a letto. Sono stanco. Stanco di camminare, di mangiare, di rumori, di luce, un po' di tutto, ma non di pensare. Ho avuto una vita piena di cose. Lavoro, viaggi, tante donne, un figlio, bellissime macchine, tanti amici, tante conoscenti, ho molte cose da ricordare. E poi Susy, la mia seconda e ultima moglie. Quanto era bella la Susy, quando chiudo gli occhi e ripenso a lei posso stare ore e ore. E non era solo bella, era sensuale, eccitante, provocante, voluttuosa.
La cerco sempre, ma non la trovo più».

di Francesca Vignali Albergotti
Fazi Editore
pagine 206
Codice ISBN 978-88-7625-780-3
Prezzo di copertina € 16,50

Le Novità EDITORIALI

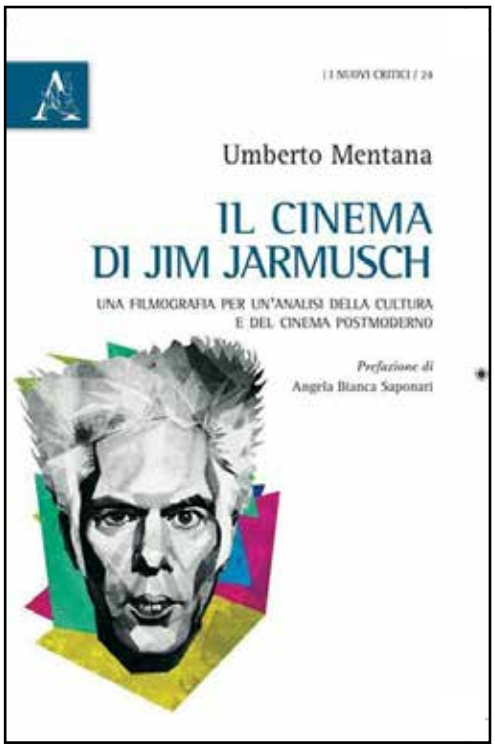
a pietre rovesciate

«Lei, nonna Dora, aveva rimosso tutto, le faccende impossibili voleva dimenticare, così da non cadere nel- l'angoscia. Ma ora, in uno schiocco di dita, ricordava parola per parola. Uno schiocco di labbra per aprire la bocca allo stupore. Parola per parola, continuava a raccontare.
C'era una volta la regina Maria Nora Ernestina Defenza Porcu, che per mancanza di voce chiamerò soltanto la regina Defenza Porcu. Una donna brutta come il debito, che le bestie s'allontanavano quanto era brutta».

Vincitore del Premio Gramsci per inediti

di Mauro Tetti
Tunué
pagine 96
ISBN 978-88-6790-151-7
Prezzo di copertina € 9,90

Le Novità EDITORIALI



Il cinema di Jim Jarmusch

Una filmografia per un'analisi della cultura e del cinema postmoderno

«Jim Jarmusch, imparando la lezione dei maestri "outsiders" del passato, ha compreso il bisogno di uscire da questo "punto di crisi" del cinema grazie ad un'Opera contemplativa e minimalista che facesse sì che lo spettatore contemporaneo reimparasse ad osservare e a *vedere* un film, in quanto non più abituato a farlo; ciò dovuto dal fatto che siamo letteralmente "bombardati" da immagini velocissime e persistenti dei mass media che hanno cambiato in noi il nostro modo di seguire un film, come afferma Charles Eidsvik, formulando la cosiddetta *estetica dell'occhiata*: si butta locchio sulle immagini che scorrono sullo schermo mentre, al contempo, si fa anche altro».

di Umberto Mentana
prefazione di Angela Bianca Saponari
Aracne editrice
pagine 180
Codice ISBN 978-88-5489-115-9
Prezzo di copertina € 12

Spiritualità per atei

Cosa resta quando si rinuncia alla fede. A cura di Paolo Costa. Postfazione di Davide Zordan

«Riassumo la mia posaizione in una frase: io sono un *ateo non dogmatico e fedele*.
Perché ateo? Questa è la domanda più semplice: perché non credo in alcun Dio. Permettetemi di non soffermarmi sulle ragioni del mio non credere; farlo mi allontanerebbe dal tema del mio ragionamento, che non è la metafisica, ma la spiritualità».

di André Comte-Sponville
Dehoniane
pagine 72
EAN 978-88-1055-549-1
Prezzo di copertina € 7

Le Novità EDITORIALI

Introduzione al mondo

«Mentre la barbarie salpa dalla ruvida spiaggia, nel porto le sartie lavorate della civiltà issano l'ancora. L'uomo è in mezzo al mare, guarda le imbarcazioni ma non sa indicarne l'origine, senza pregiudizi confonde cultura e barbarie.
I bastimenti sono distanti uno spicchio di mare. Nello spicchio è l'interpretazione. L'indeciso spicchio di mare da che parte deve volgere le onde? Acque spigolose, aguzze di vetro rotto, ficcanti come squarci di legno, impediscono l'incontro tra i naviganti. «dobbiamo tornare sani e salvi», dicono a bordo. Lo spicchio di mare – l'interpretazione – deve essere fatto proprio. Agli sconfitti resterà il proprio cadavere violato, ai vincitori un arco di trionfo che tramanderà la memoria».

di Idolo Hoxhvogli
Orientexpress Edizioni
pagine 120
ISBN 978-88-9500-741-0
Prezzo di copertina € 11

FUORIASSE Officina della Cultura

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.

@Luca Russo

@Luca Russo