

FUOR/ASSE

Officina della Cultura

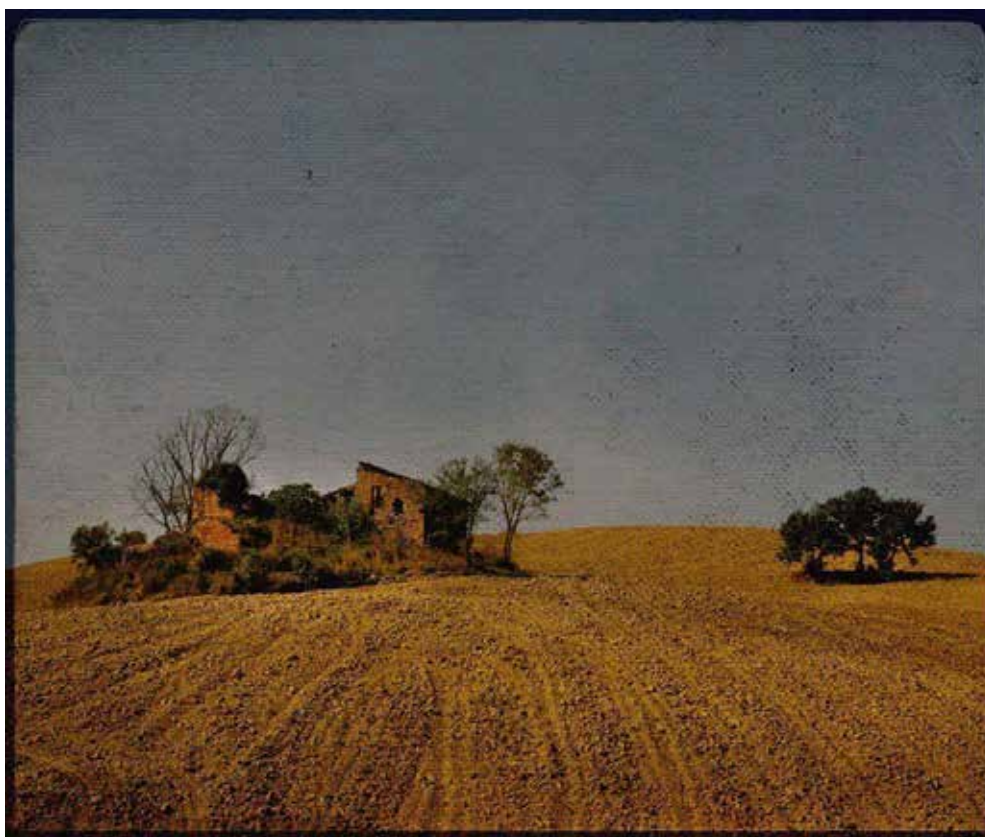


Numero 22
[Aprile 2018]

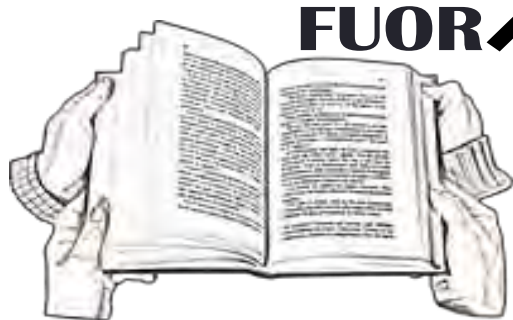


FUOR/ASSE

La memoria de/luoghi



©Ann Ivanina



FUOR/ASSE

Editor/ale

I luoghi della memoria

A volte, vicende drammatiche o di cronaca su cui si accendono i riflettori si legano a certi luoghi in un modo tale che, irrimediabilmente, finiscono per costruirne la memoria in un immaginario collettivo, che ne diventa la forma di rappresentazione più comune all'interno di un sistema sociale.

Si tratta di preconcetti, talvolta fabbricati *ad hoc*, che non permettono né di verificare né di acquisire consapevolezza di quanto, invece, vivace, variegata e diversamente immaginabile possa essere la realtà di un luogo. È il caso di Ustica, per esempio, che dal 1980 – data del controverso disastro aereo avvenuto nelle acque siciliane –, viene identificata molto più spesso con *La strage di Ustica*. L'isola in se stessa, nella sua realtà effettiva, è come se non esistesse più.

Il compito della cultura è di fornire i mezzi con cui riappropriarci dei luoghi della memoria. Tentando, in qualche modo, di ricostruire tale memoria senza dimenticare i drammi del presente e del passato meno recente che l'hanno più o meno condizionata.

Accade di leggere in *Lettere dal Carcere*, di Antonio Gramsci, una descrizione dell'isola e di ritrovare in queste pagine lo sguardo curioso e acuto di chi, come Gramsci, in un altro tempo – nel dicembre del 1926, anno in cui vi fu condannato al confino – e in un'altra epoca, si sofferma ed è capace di guardare al territorio come un luogo accogliente e pieno di vita, nonostante sia lì a scontare una pena. Ha la capacità Gramsci di uscire da se stesso, di ampliare lo sguardo e di dirigerlo oltre i limiti di sé e delle condizioni contingenti in cui è costretto a vivere. Le parole di Antonio Gramsci in una delle sue lettere alla cognata Tatiana Schucht sono particolarmente illuminanti:

La mia impressione di Ustica è ottima sotto ogni punto di vista. L'isola è grande 8 chilometri quadrati e contiene una popolazione di circa 1300 abitanti, dei quali 600 coatti comuni, cioè criminali parecchie volte recidivi. La popolazione è cortesissima¹.

In questo stralcio si nota come le informazioni, seppure minime ed essenziali, bastino a fornire una prima idea dello spazio terrestre in cui Gramsci si trova. Gramsci, addentrandosi nel cuore dell'isola, continua la lettera in questo modo: ricordi la novella di Kipling intitolata: *Una strana cavalcata* nel volume francese *L'uomo che volle essere re*. Mi è balzata di colpo alla memoria tanto mi sembrava di viverla. Finora siamo 15

¹ Antonio Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di Paolo Spriano. Prefazione di Michela Murgia, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014, p. 6.



amici. La nostra vita è tranquillissima: siamo occupati a esplorare l'isola che permette di fare passeggiate abbastanza lunghe, di circa 9-10 chilometri, con paesaggi amenissimi e visioni di marine, di albe e di tramonti meravigliosi: ogni due giorni viene il vaporetto che porta notizie, giornali e amici nuovi [...] Ustica è molto più graziosa di quanto appaia dalle cartoline illustrate che ti invierò: è una cittadina di tipo saraceno, pittoresca e piena di colore.

Quello che Gramsci vede e presenta al lettore è un luogo ameno, ricco di paesaggi e piacevole da vivere e da condividere. Tale è l'impressione della lettura che induce a discostarci da quel collegamento automatico che porta ad associare Ustica solamente al disastro aereo. La nostra mente articola meglio il suo pensiero e tutto ciò che viene messo in evidenza ha la forza di restituire anche la profonda umanità di Gramsci, capace com'è di sapersi affidare alla magica armonia dei luoghi, nonostante il confino. Non sfugge, infatti, la formidabile chiave di lettura del mondo e dei posti in cui ha vissuto, soprattutto se si pensa alla sua condizione di confinato, che, discostandosi da sé e dalle sue condizioni di singolo uomo, apparentemente sconfitto, reagisce alle dure prove della vita, si ribella e neutralizza chi lo aveva già dato per morto. In tal modo, Gramsci è in grado di rappresentare una realtà di cui lui fa parte, nonostante tutto.

Uno spirito analogo si può trovare in due lettere accolte, nel 1827, da Giacomo Leopardi nella *Crestomazia* e scritte da Jacopo Bonfadio (Gazzane, 1508 - Genova, 1550), decapitato dopo un processo per sodomia. Bonfadio è capace di descrivere i luoghi del Garda con grande ricchezza di suggestioni che colpiscono ancora oggi. Quei luoghi offrono uno spettacolo sempre nuovo, capace di destare ancora in chi vi torna spesso «meraviglia nuova, e nuovo piacere». Leggere e gustare la bellezza libera così il lettore da ogni incrostazione causata da un modo sciatto e banale di intendere la cultura anziché come strumento privilegiato di conoscenza e di esperienza artistica:

Il lago è amenissimo: la forma d'esso, bella: il sito, vago. La terra che lo abbraccia, vestita di mille varii ornamenti e festeggiante, mostra d'esser contenta a pieno per possedere un così caro dono: ed esso all'incontro, negli abbracciamenti di quella dolcemente implicandosi, fa, come d'industria, mille riposti recessi, che a chiunque gli vede empiono l'anima di meraviglioso piacere².

Se pensiamo al romanzo, poi, non si può certo trascurare il significato di un luogo scelto da uno scrittore per ambientare la sua storia. Per esempio in *Torno presto* (Palermo, Sellerio, 2017), James Barlow (Birmingham, 1921 - Cork, 1973) descrive con toni freddi e opachi lo spazio intorno ai due personaggi che per primi entrano in scena: un uomo e una donna, che, affranti e segnati dal dolore, avanzano a passi lenti e incerti. In questa prima pagina non è solo la rappresentazione di queste due figure a infondere una sensazione di logoramento, ma è la stessa descrizione dell'ambiente naturale, del posto in cui i personaggi sono collocati:

Lo sfondo è insolito. Se fosse quello di una città, in gran parte sporco od opaco, la coppia passerebbe inosservata; ma qui il verde trionfa contrastando con i loro abiti scuri. Campi ed alberi fuggono su tre lati; in lontananza, si profilano le alture del Galles; dalla parte opposta, s'agita il mare freddo in tempesta, nonostante l'aria immobile: con acque verdi screziate di bianco. Ci sono poche nubi oggi e queste poche si ammassano in due strati e si intersecano, creando figure mostruose.

² Le lettere di Bonfadio sono state di recente riproposte nel saggio *Il volto umano dell'olio* di Daniela Marcheschi (Milano, Edizioni Olio Officina, 2016). Secondo la Marcheschi Leopardi antologizza una lettera «piena di dignità» del Bonfadio; una lettera «di grande forza evocativa, che resta fra le più belle pagine della letteratura italiana, dedicata non solo al lago di Garda, ma ad un luogo tout court del nostro paese».

La scena in cui solo due personaggi si muovono – descritta magistralmente dall'autore – diventerà di fondamentale importanza per lo sviluppo della trama, proprio perché, con la sua forza espressiva, imprime nella mente del lettore un'orma incancellabile.

Sono tanti gli esempi sui quali potremmo soffermarci, ad esempio l'opera di Ernst Hemingway intitolata *Festa Mobile* (Mondadori, 2015), in cui lo scrittore fa rivolgere l'attenzione del lettore alla Parigi degli anni Venti.

Noi pensiamo in genere al viaggio come al semplice spostamento fisico, grazie al quale si possano vedere posti nuovi o fare “una vacanza”; ma in realtà, si dovrebbe pensare sempre a un viaggio fisico e nella cultura: la Parigi degli anni Venti non è comunque morta, se possiamo riviverla tramite la cultura. L'uso consapevole del patrimonio culturale, identificato come bene comune e come eredità ricevuta e da trasmettere, è l'unico mezzo che consente un'appropriazione del reale e l'apprendimento della sua complessità.

Altrimenti si perde l'esperienza stessa del viaggiare, e gli spostamenti dei turisti assomigliano in realtà a dei semplici movimenti di trasloco umano; in questo senso non pensiamo più alla cultura come possibilità di offrire una conoscenza/viaggio che vada oltre la percezione di intendere il proprio sé in uno spazio. Capacità, quest'ultima che avevamo visto e riconosciuto in Gramsci. Oggi è difficile non dirsi d'accordo con Franco Ferrarotti che, nel suo saggio *Il viaggiatore sedentario. Internet e la società irretita* (EDB, 2018), sottolinea l'invasione di un modello di società «cablata, tecnicamente progredita ed elettronicamente assistita»; una società che ha perso il contatto stretto così come il peso e la complessità di un'esperienza corporea e diretta. Per questa ragione, seppure agevolata negli spostamenti, siamo incapaci di viaggiare veramente. Secondo Ferrarotti, la vera esperienza del viaggiare deve invece consistere nel viaggio stesso e si domanda «che cosa sta accadendo alla vita, all'anima di molti, troppi giovani?»

E anche l'esperienza della lettura ci permette un viaggio nel tempo, nella cultura e nella storia attraverso la memoria dei luoghi.

Caterina Arcangelo

@Carlo Antonio Atzori



Direzione Responsabile: Cooperativa Letteraria

Comitato di Redazione

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

Comitato Scientifico

Luisa Marinho Antunes, Miruna Bulumete, Guido Conti, 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

Pia Taccone

Hanno collaborato a questo numero

Roberto Barbolini, Giorgio Bona, Annalaura Benincasa, Antonio Celano, Paola Cendrelli, Katia Cirrincione, Eliza Macadan, Cecilia Montaruli, Brian Mura, Martina Puliatti, Andrea Roccioletti, Antonio Rubino, Francesco Scaramozzino, Francesca Scotti, Meisam Serajzadeh, Marco Solari, Silvia Tomasi, Luigi Vergallo, Nando Vitale

Foto e illustrazioni

Alessio Albi, Amrashelyanwë, Carlo Antonio Atzori, Aurèle Andrews-Benmejdoub, Shane Balkowitsch, Sarolta Bán, Ketil Born, Des Brophy, Eva Buendia, Vittorio Catti, Mauchi, Katia Cirrincione, Paulo Correia, Benoit Courti, Damien Daufresne, Stefano Davidson, Montserrat Diaz, Adrian Donoghue, Thanos Efthimiadis, Malules Fernández, Sarthak Ghatak, Michal Giedrojc, Patrick Gonzalès, Jamie Heiden, Ayatullah R. Hiba, Jo Hoffman, Robert Hutinski, Ann Ivanina, Pedro Jimenez, Geoffrey Johnson, Mosonyiné Sülyi Judit, Georgy Kolosov, Tomoe Komukai, Jarek Kubicki, Saul Landell, Betina La Plante, Veronica Leffe, Guoman Liao, Giulia Marcon, Jesus Macias Martin, André Maynet, Menoevil, Giovanna Meo, Cecilia Montaruli, Raffaele Montepaone, Daidō Moriyama, Hideki Motoki, Brian Mura, Martin N Oberpal, Katarzyna Olter, Maro Phee, Yumiko Rain, Andrej Šafhalter, Makoto Saito, Christian Schloe, Dara Scully, Anton Semenov, Azereth Skivel, Daša Šcuka, Marc Steinhausen, Martin Steinbrecher, David Testal, Laurence Thomas, Flavio Ullucci, Thierry Valencin, Margherita Vitagliano, Ankika Vuletin, Brett Walker, Magdalena Wanli, Marina Yushina, Anka Zhuravleva

Fumetto D'autore



32

a cura di **Mario Greco**

Manu Larcenet

Lo scontro quotidiano nel rapporto tra luoghi e memoria 32

di **Mario Greco**

Minetaro Mochizuki 40

Chiisakobe

di **Francesca Scotti**

Nottetempo 44

Annalaura Benincasa

intervista **Luca Russo**

Le recensioni 100
di **Cooperativa Letteraria**

a cura di **Claudio Morandini**

Nicola Dal Falco 100

La dama alla fontana

di **Paola Cenderelli**

La casa dei bambini 102

Caterina Arcangelo

intervista **Michele Cocchi**

Patrik Fogli 108

A chi appartiene la notte

di **Mario Greco**

Allungare lo sguardo

Nona Fernández 110

Chilean Electric

Mariana Enríquez 112

Qualcuno cammina sulla tua tomba

di **Claudio Morandini**

Amedeo Anelli 113

Neve pensata

di **Francesco Scaramozzino**

Giulio Milani 116

I naufraghi del Don

di **Cecilia Montaruli**

Incontri **Roberto Barbolini** 118

di **Andrea Serra**

I pizzini di **Marco Solari** 90

Il testo non è tutto,

il teatro custodisce
un altro linguaggio 50

a cura di **Fernando Coratelli**

Libertà e arbitrio

Istantanee

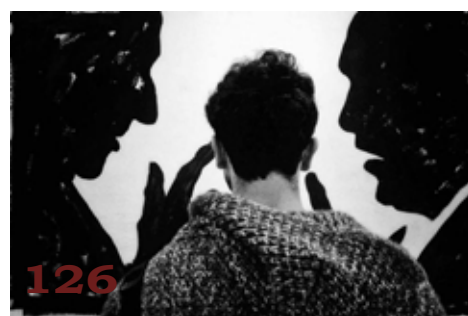


48

a cura di **Cristina De Lauretis**

James Nachtwey *Memoria*

Redazione Diffusa



126

a cura di **Caterina Arcangelo**

Diario di vigilanza

di **Eliza Macadan** 126

Due rette parallele

di **Andrea Roccioletti** 129

Le cicale cantano nel nostro silenzio

di **Giorgio Bona** 130

8 giugno liberano le modelle

di **Meisam Serajzadeh** 138

Echo charnel

di **Brian Mura** 142

**Il rovescio
e il diritto** 53

a cura di **Sara Calderoni**

Arturo Mazzarella 54

*Le relazioni pericolose. Sensazioni
e sentimenti del nostro tempo*

di **Sara Calderoni**

Breve topologia letteraria della follia

di **Antonio Celano** 60

Sguardi 167

a cura di **Antonio Nazzaro**

VITTORIO CATTI

Interferenze

a cura di **Luca Pannoli** 162

Creative Cities

Cinema 94

a cura di **Giovanni Canadè**

Il luogo della trasparenza

Glass House di **S. M. Ejzenštejn**

di **Martina Puliatti**

Bianca 172

a cura di **Erika Nicchiosini**

Tina Modotti

Tracce di Noir

a cura di **Luca Ippoliti** 120

Jason Aaron

LA BIBLIOTECA ESSENZIALE DI

TERRANULLIUS

NARRAZIONI POPOLARI

a cura di **Pierpaolo Di Mino**

Hillman come Pan

144

Officina della cultura

FUOR/ASSE

Officina della Cultura

Editoriale 3

I luoghi della memoria

di **Caterina Arcangelo**

La Copertina di 10

FUOR/ASSE

Pia Taccone

Riflessi Metropolitan

a cura di **Caterina Arcangelo** 65

Distruzione, assenza ed oblio

di **Nando Vitale** 66

Bandiere - Arazzieri

di **Silvia Tomasi** 70

Deindustrializzazione, spazi urbani e letteratura

di **Luigi Vergallo** 81

Le città e le loro anime

Siviglia 84

di **Cecilia Montaruli**

Imparare a scrivere

con **Guido Conti** 12

I Sillabari di **Goffredo Parise**

Centuria di **Giorgio Manganelli**

Due opere a confronto

Quaderni per l'infanzia

a cura di **Margherita Rimi** 24

Piero Gobetti e L'Angioletto di **Andreev**

di **Caterina Arcangelo**

Il principio dell'iceberg

a cura di **Andrea Serra** 151

Roberto Barbolini

Ma la fame è peggio ancora 152

Antonio Rubino

Ma posso solo immaginarlo 154

Musica 122

a cura di **Katia Cirrincione**

Daniele Visconti

FUOR/ASSE **Officina della Cultura**

NOMEN OMEN

Ad aprire questo nuovo numero è la suggestiva illustrazione di **Pia Taccone**. Immagine che ha rappresentato la rivista durante i lavori della settima edizione di **Olio Officina Festival**, tenutasi da giovedì 1 a sabato 3 febbraio 2018, presso il Palazzo delle Stelline, Milano, e di cui «FuoriAsse», con il coordinamento scientifico di **Daniela Marcheschi**, ha curato la sezione degli eventi letterari.

OOF, ideata e diretta da Luigi Caricato, oleologo, scrittore, giornalista ed editore, dedica tre giorni all'olio e ai condimenti. Quest'anno, Olio Officina Festival ha proposto oltre 60 oli in degustazione, abbinando alla scoperta dei segreti e degli abbinamenti dell'olio, la cultura culinaria, e non solo. In programma difatti anche eventi culturali di ogni genere: arte, letteratura, spettacoli, sostenibilità e design. Il titolo del tema scelto per l'edizione 2018 è stato *Io sono un albero*. Ecco dunque in quale preciso contesto si inserisce l'illustrazione di Pia Taccone, che con questa opera pone un'importante questione sui luoghi nel tempo: «Il tempo passa e i luoghi mutano, ma non per forza in peggio. Senza contare che il tempo non trascorre veloce uguale per tutti gli elementi: mentre un albero cresce un poco, una bambina diventa adulta».

In questo numero di «FuoriAsse» leggeremo il saggio di **Guido Conti** su *I sillabari* di Goffredo Parise e *Centuria* di Giorgio Manganelli. Sempre per OOF, su questa stessa tematica, Conti ha tenuto la sua *Lectio Magistralis*.

Come il saggio di Guido Conti, il contributo di **Luigi Vergallo** sul rapporto tra deindustrializzazione, spazi urbani e letteratura, appare con il logo di OOF. L'intervento è stato infatti proposto, durante le giornate del festival, all'interno del *Dibattito interdisciplinare sui luoghi della memoria rurale e urbana*.

Resta sempre aperta in «FuoriAsse» la discussione sui luoghi e soprattutto nella rubrica **Riflessi Metropolitani**, dove **Silvia Tomasi** continua un nuovo paragrafo, questa volta sulle bandiere colorate di Alighiero Boetti e su molti altri artisti arazzieri. Un esempio tra tutti sono i nove arazzi oversize di *Street of the city* di William Kentridge, l'artista sudafricano che, con il suo lavoro, ha esplorato l'ingiustizia sociale e la memoria dell'apartheid.

Si pubblica, sempre in Riflessi Metropolitani, il testo dell'amico **Nando Vitale**, come contributo a un dibattito sui luoghi, nonostante pareri diversi, sull'impostazione teorica in «FuoriAsse».

Continua inoltre il percorso sulle città e le loro anime, questa volta con un contributo di **Cecilia Montaruli** su Siviglia, città che l'autrice ha esplorato a fondo.

Di luoghi e di memoria si parla anche in **Redazione Diffusa**, in cui si accoglie un brano inedito di **Giorgio Bona** *Le cicale cantano contro il silenzio*, testo in cui l'autore percorre tradizioni e culture di luoghi ben specifici, quelli abitati dalle lavoratrici del riso.

Mentre **Meisam Serajzadeh** con il testo *8 giugno liberano le modelle*, titolo della performance di Alicia Framis, spinge a chiederci come la stessa nudità in un'opera d'arte possa assumere una funzione erotica o una posizione radicale e politica, mentre, in un altro tipo di immagini, possa diventare pornografia, talvolta con una funzione kitch e sgradevole...

Suggestivi gli scatti di Vittorio Catti nella rubrica **Sguardi** a cura di **Antonio Nazzaro**. Mentre impressionante è il racconto di **Cristina De Lauretis** sulla mostra itinerante di James Nachtwey, fotografo di guerra, considerato l'erede di Robert Capa.

Inauguriamo in questo nuovo numero una rubrica a cura di **Marco Solari** intitolata **Pizzini**. Si tratta di «Microracconti, falsi diari, brevi schegge di dialoghi».

Proseguono con contributi da leggere le attività delle altre rubriche più o meno recenti (**Quaderni per l'infanzia** a cura di Margherita Rimi; **Il testo non è tutto, il teatro custodisce un altro linguaggio** a cura di Fernando Coratelli; **Il principio dell'iceberg** a cura di Andra Serra; **Musica** a cura di Katia Cirrincione; **Il rovescio e il diritto** a cura di Sara Calderoni; **Interferenze** a cura di Luca Pannoli; **Cinema** a cura di Giovanni Canadè; **Bianca** cura di Erika Nicchiosini; **Tracce di noir** a cura di Luca Ippoliti; **La Biblioteca essenziale di Terranullius** a cura di Pierpaolo Di Mino; **Le recensioni** a cura di Claudio Morandini; **Fumetto d'Autore** a cura di Mario Greco).

Tra le altre informazioni, comunichiamo che a partire da questo numero Guido Conti, Direttore Scientifico del CISLE, è ora anche membro del Comitato Scientifico di «Fuori**Asse**».

Buona lettura dalla redazione



©Alessio Albi

La Copertina di FUOR/ASSE



La memoria dell'albero

Pia Taccone



Pia Taccone nasce nel 1978 a Torino. Fa l'illustratrice: disegna immagini e copertine per libri e albi illustrati. Ha pubblicato con Eli edizioni, Pearson Italia ed Éditions Rue des enfants. Espone in gallerie in Italia e all'estero, partecipa a mercatini e tiene laboratori, portando l'illustrazione ovunque ci sia spazio per raccontare una storia.

Ama le contaminazioni: collabora volentieri con artisti, artigiani, professionisti e aziende per illustrare i supporti e gli oggetti più svariati (stoffa, packaging, bigliettini, ecc.)

Si è formata con Cinzia Ghigliano presso l'Accademia Pictor di Torino, ha conseguito il Master in illustrazione per l'editoria presso l'Ars in Fabula di Macerata e ha frequentato numerosi corsi e workshop di illustrazione, incisione, scrittura creativa, fumetto, ecc.

È coordinatrice artistica di «CARIE», la rivista letteraria che va alla polpa.

Fa lunghe passeggiate e intrattiene conversazione con qualsiasi animale abbia la pazienza di darle retta.

Usa soprattutto i pastelli colorati. Ma anche tempere, acquerelli e collage, in tecnica

La memoria dei luoghi

di Pia Taccone

Illustrare la memoria dei luoghi. Subito ho pensato a luoghi che nel tempo sono molto cambiati, ma il rischio di cadere nello stereotipo pessimista era dietro l'angolo: la campagna diventata area industriale, la casa diroccata, il paese abbandonato, ecc. Ma siamo sicuri che il passare del tempo peggiori sempre i luoghi? Assolutamente no. Il tempo passa e i luoghi mutano, ma non per forza in peggio. Senza contare che il tempo non trascorre veloce uguale per tutti gli elementi: mentre un albero cresce un poco, una bambina diventa adulta. Nel frattempo le stagioni si sono alternate centinaia di volte, l'albero ha qualche ramo in più e il tronco un poco più robusto. Per lei, invece, è trascorsa quasi una vita. La bambina ormai donna matura è tornata a leggere nella casetta sull'albero dove si arrampicava decenni prima. Si rivede piena di sogni, desideri e dubbi; alcuni li ha inseguiti e afferrati, altri avevano gambe troppo veloci per stargli dietro. Altri ancora, a guardarli bene, sono diventati irrilevanti o sono stati spazzati via da nuove mete. Molti rimangono misteriosi, alcuni oggi la fanno sorridere e altri le hanno dato piacevoli soddisfazioni. Mi piace pensare che l'albero sia contento di rivedere una vecchia amica. Che abbia memoria.



oof



I Sillabari
di Goffredo Parise
Centuria
di Giorgio Manganelli
Due opere a confronto
a cura di Guido Conti

©Des Brophy

Centuria, cento romanzi fiume di Giorgio Manganelli, pubblicato da Rizzoli nel 1979, e i *Sillabari* di Goffredo Parise, usciti sul «Corriere della Sera» e raccolti in un unico volume nel 1984 (i primi 22 scritti dal 1971, editi nel '72 da Einaudi in *Sillabari n.1* e gli altri, 32 scritti dal 1973 al 1980, editi da Mondadori in *Sillabari n.2*), sono due libri da leggerli in parallelo. Nascono entrambi negli anni settanta, in un momento di forte sperimentazione letteraria, e si offrono per essere letti in concomitanza perché

s'illuminano a vicenda. Parise e Manganelli sono due scrittori molto diversi che tentano, con questa operazione, un'*opera mondo* – per usare una categoria che Franco Moretti ha coniato per il romanzo moderno – dove l'ambizione dello scrittore è quella di un'opera capace di racchiudere un mondo. Un'opera tesa a essere definitiva, capace di contenere un intero universo.

Nei *Sillabari* i diversi racconti sono in ordine alfabetico. Quando cominciarono a uscire sul «Corriere della Sera», critici

e lettori rimasero sconcertati dalla prosa di Parise, non capivano quello che stavano realizzando. Leggere racconti man mano che sono pubblicati sul quotidiano o leggerli raccolti in un unico volume, sono due esperienze molto diverse di lettura. In un'antologia i racconti dialogano tra di loro, si creano delle corrispondenze sotterranee che arricchiscono il senso che il singolo racconto non ha. Oggi disponiamo dell'opera completa anche se l'indice finisce con la lettera S. Parise, nell'introduzione del 1982 al volume definitivo, lo scrive:

«Nella vita gli uomini fanno dei programmi perché sanno che, una volta scomparso l'autore, essi possono essere continuati da altri. In poesia è impossibile, non ci sono eredi. Così è toccato a me con questo libro: dodici anni fa giurai a me stesso, preso dalla mano della poesia, di scrivere tanti racconti sui sentimenti umani, così labili, partendo dalla A e arrivando alla Z. Sono poesie in prosa. Ma alla lettera S, nonostante i programmi, la poesia mi ha abbandonato. E a questa lettera ho dovuto fermarmi. La poesia va e viene, vive e muore quando vuole lei, non quando vogliamo noi e non ha discendenti. Mi dispiace ma è così. Un poco come la vita, soprattutto come l'amore». (Goffredo Parise, SILLABARI, *Avvertenza*, Gennaio 1982).

Parise ci offre alcune chiavi per entrare nella sua opera: "sono poesie in prosa" che raccontano i sentimenti umani, così "labili", e il suo progetto si è interrotto alla lettera S perché la poesia lo ha abbandonato. Un'opera quindi inconclusa, che non ha la perfezione voluta e cercata, lasciandoci dunque un primo insegnamento, che le opere mondo non sempre si chiudono nella perfezione della forma compiuta, spesso si riducono a frammento. L'opera sfugge al suo autore che dichiara una specie di fallimento parziale del suo lavoro.

Proviamo a leggere il primo racconto che s'intitola *Amore*, vediamo come scrive Parise e come lavora sulla scrittura.

L'operazione che intende fare l'autore de *Il ragazzo morto e le comete* e de *Il prete bello*.

AMORE

Un giorno un uomo conobbe una giovane signora in casa di amici ma non la guardò bene, vide che aveva lunghi capelli rossastri, un volto dalle ossa robuste con zigomi sporgenti da contadina slava e mani tozze con unghie molto corte. Gli parve timida e quasi impaurita di parlare e di esprimersi. Il marito, un uomo tarchiato con occhi sottili e diffidenti in un volto rinchiuso pareva respirare con il collo gonfio e gli ricordò i ranocchi cantanti. Aveva però caviglie fragili e senili e le due cose, collo e caviglie, davano al tempo stesso una idea di forza e di debolezza. L'uomo sapeva che queste prime impressioni, quasi definitive, non potevano esserlo del tutto perché si sentiva distratto e perché non era accaduto niente, infatti quasi non si accorse quando uscirono dalla casa e non ricordò il timbro della voce di nessuno dei due.

Fermiamoci un momento. La prosa di Parise è all'apparenza semplice eppure il suo stile è complesso, la sua scrittura molto precisa ma nello stesso tempo misteriosa. Bisogna fermarsi e riflettere bene su cosa scrive l'autore e come lo scrive. Rileggiamo e vediamo i primi due paragrafi. Questo inizio è pieno di contraddizioni. Prima dice di non aver visto bene la donna ma poi la descrive puntualmente con grande attenzione, descrive il marito con metafore non usuali. Dice che queste prime impressioni, "quasi definitive", non potevano esserlo, come se il pregiudizio che abbiamo di una persona non possa avvicinarci alla sua verità, e infine che non era accaduto niente, e invece possiamo intuire che è accaduto tutto. Alla fine del paragrafo l'autore dice che il personaggio non ricordò il timbro della voce di nessuno dei due quando non è vero, perché paragona la voce del marito a quella dei "ranocchi cantanti".

Lo scrittore fin dalle prime battute spiazza e sconcerta, perché si contraddice

continuamente, afferma una cosa e ne dichiara un'altra. Se seguiamo la lettura Parise continua con questo gioco narrativo.

Passò del tempo e li rivide in un ristorante. Anzi, vide soltanto la moglie, ritta presso il tavolo e nel gesto di sedersi: in quel gesto lei scostò da un lato, con un lieve scatto della grossa mano ma poi lasciandoli, i capelli sono rossi del colore delle carote sporche di terra e fece questo inarcando la schiena. Indossava un pigiama nero, una cintura di metallo dorato appoggiata ai fianchi, scarpette di vernice nera con una fibbia e tuttavia, per una fulminea coincidenza di ragioni tanto misteriose quanto casuali, era bellissima. L'uomo che la guardava da un tavolo non vicino sentì aumentare comicamente le pulsazioni del suo cuore perché capì di avere capito tutto di lei. Anche lei capì tutto di lui (anche che lui capiva) perché in quello stesso istante si girò, lo riconobbe e lo salutò con un sorriso esultante che subito (e ingenuamente) cercò di contenere entro i limiti di una buona educazione da adulti. Ma l'impeto di quel sorriso le aveva fatto staccare le braccia e le mani dal tavolo e la punta delle scarpette di vernice premeva per terra per sollevarsi. Fu



©Guoman Liao

questione di un momento, poi la donna si rivolse ai suoi commensali con volto gentile ma serio, spesso nascosto dai capelli, e le scarpette tornarono tranquille. L'uomo invece seguì a guardarla fino a quando le pulsazioni del suo cuore si calmarono. Allora la guardò un po' meno incantato e un po' più curioso come fosse, e come avrebbe dovuto essere, una estranea: ma anche questo modo di osservarla, che avrebbe voluto tener conto di particolari banali, non fece che confermare la grande e naturale bellezza della presenza femminile al punto che il ristorante gli parve deserto o tutt'al più avvolto in uno sfarfallio di colori e di suoni come si vedeva in certi vecchi e forse brutti film. L'uomo si sentì improvvisamente debole e riconobbe i segni di una emozione che da quando era bambino e vedeva sua madre salire da un giorno di limpido gelo, il collo sporgente dai renards con le puntine bianche, la bocca rossa e lucida, il neo sulla cipria, erano sempre gli stessi segni. Sollevò gli occhi dal tavolo nello stesso momento in cui anche lei li sollevava obliquamente verso di lui, non più sorridendo ma con il volto percorso da una vampata, ammaccato da un dolore imprevedibile e ingiusto che non capiva. Gli occhi erano mongoli, aperti come se guardasse nel buio.

Anche qui l'apparente semplicità di Parise sta nella scelta linguistica e nella forma sintattica. Prima dice di aver visto i due al ristorante poi inizia la seconda frase con "anzi", in modo da correggere l'affermazione iniziale. La corregge e la puntualizza. Dice che non la guardava da lontano ma da "un tavolo non vicino". L'uso della litote è significativo. L'uso di "anzi" come avversativo è corretto nella scelta continua dei "ma" anche a inizio di frase. C'è un uso cinematografico della descrizione, come quella luce che si concentra su di lui come un "occhio di Bue" facendo sparire tutto il resto. L'attenzione di Parise è tutta nei particolari, con quelle scarpette e quei capelli rossi come carote sporche di terra. Una similitudine questa che non è certo adatta a raccontare la bellezza di questa donna vestita con un "pigiama". Parise vuole portarci dentro una realtà che non rispecchia i canoni della

solita commedia romantica, delle metafore abituali che si usano per narrare un amore, è come se l'autore ci volesse dire che l'amore è qualcosa di misterioso, che nasce non nella bellezza a cui siamo abituati, e questo è uno dei primi grandi insegnamenti dell'autore. Adesso si comincia a capire anche perché i suoi lettori sul «Corriere della Sera» furono spiazzati da un racconto del genere. E poi quel sentimento è paragonato a quello della madre vista avvolta in una pelliccia di volpe, creando così una misteriosa e profonda identità.

Un'altra osservazione: i personaggi non hanno nome. Come capiterà spesso, salvo qualche rara eccezione, Parise non dà mai un nome ai protagonisti del suo racconto. Perché? È una domanda importante per il senso complessivo di tutta l'opera. Allora bisogna interrogare di nuovo il testo. Cosa ci vuole dire Parise, cosa ci sta raccontando davvero sull'amore?

Parise c'insegna che non è necessario dire tutto dei personaggi. È così importante? No. Parise va contro tutte le regole della scrittura creativa, quelle che insegnano nelle scuole improvvisate, quando dicono che del personaggio devi sapere tutto, cosa fa, cosa mangia, come pensa, da dove viene. Parise ci sta insegnando che in letteratura non ci sono regole, ci sono strumenti fondamentali per scrivere, poi, come uno li applica al proprio mondo narrativo, è un'altra cosa. È lì che si gioca il genio dell'autore. Chi scrive deve conoscere la musica ma poi per scriverla bisogna conoscere l'armonia, le possibilità e le voci degli strumenti per creare musica per "solo" o "per orchestra". È come usi questi strumenti e come li combini nel vero lavoro creativo, non bastano le regolette. Per questo motivo s'impara a scrivere solo leggendo bene i grandi autori. Solo i grandi scrittori insegnano a scrivere



©Amrashelyanwë

davvero attraverso le loro opere. Andiamo avanti nella lettura.

Una sera, insieme ad amici che nominarono quella coppia, l'uomo si sorprese a dire a se stesso, con voce alta per nascondere l'emozione: «Il destino ci farà incontrare ancora». Gli amici non capirono a cosa si riferisse, ma pochi istanti dopo si udirono alcune automobili e una compagnia rumorosa e allegra, in cui l'allegria non era completa e qualcosa, al contrario, la turbava, entrò nella casa: si guardarono per pochi istanti, anzi si guardarono abbassando lo sguardo. Dopo i primi momenti di timidezza si parlarono. Lei disse che aveva studiato molti anni danza classica ma che aveva abbandonato la danza quando si era sposata, dati gli impegni della famiglia. Ora, ogni tanto, provava una grande malinconia.

«Perché?».

«Mah, non lo so».

«Forse le sarebbe piaciuto diventare ballerina?».

«Mi sarebbe piaciuto, ma sa, pochi riescono, e poi mi sono sposata. Non capisco perché ogni tanto ho una grande malinconia. Eppure sono felice, amo molto mio marito e i miei figli, la nostra famiglia è perfetta ed è, per me, la cosa più importante di tutte. È strano. Mio marito dice che è un po' di esaurimento nervoso».

Le parole di un dialogo sono fondamentali, come accade al protagonista, quando, per nascondere la timidezza,

parla ad alta voce a se stesso. Siamo ancora nelle contraddizioni di Parise, nel paradosso. Il dialogo è incerto, quasi balbettante. Parise ci mostra tutta la banalità della prima volta che si parla a qualcuno a cui sappiamo di piacere e che ci piace, tra imbarazzo e timidezza, con frasi che dicono tutto e niente. Proviamo a pensare ai nostri incontri, alla prima volta che abbiamo parlato a una ragazza o a un ragazzo che ci piaceva, il dialogo spesso è banale, è fatto di parole incerte, spesso sbagliate. Parise c'insegna a scrivere dialoghi. Andiamo avanti.

L'uomo sapeva che non era strano ma, per rispetto e delicatezza, non lo disse. Volse gli occhi verso il marito, che aveva visto così poco. Stava immerso in una poltrona e avvolto con atteggiamento autoritario e ottocentesco nel suo collo che respirava. Anche quello che diceva era autoritario ma le caviglie deboli toglievano ogni autorità al modo di dire le cose (e anche alle cose) e queste parevano uscire dal largo taglio della bocca con soffi lievi e regolari che si perdevano nella stanza. Egli lo capì e fece

pressione dentro se stesso e nella poltrona, evitò di parlare e cominciò in quel modo e da quel momento a gonfiare dentro di sé pazienza e astuzia.

L'uomo osservò che la donna fumava e beveva molto. La sua voce, lentissima e infantile, che esprimeva concetti elementari, era un po' rauca, di tanto in tanto tossiva. Eppure la sua bellezza era limpida e intoccata come non avesse avuto marito, figli e famiglia e non avesse mai fumato né bevuto.

Anche queste sottolineature di Parise sono notevoli per capire il suo stile. Ancora una volta osserva attentamente prima il marito e poi la moglie come se entrambi non li avesse mai visti, cosa non vera peraltro. Chissà perché dopo aver visto la debolezza del marito l'uomo gonfia dentro di sé "pazienza e astuzia". Cosa nasconde questo pensiero? Forse l'idea che un giorno quella donna sarà sua perché il marito è un debole? O perché è consapevole che si sono riconosciuti? Parise non lo chiarisce, lascia tutto in sospeso. La scrittura



©Ankica Vuletin

limpida di Parise nasconde, in verità, grandi ombre, e proprio queste ombre sono le cose più importanti in questo racconto. Lei ha figli, fuma, tossisce, ma lui ne coglie la bellezza originaria, la purezza, l'essenza primigenia che ogni persona nasconde dentro di sé. È forse questo dunque l'amore, quel particolare sguardo che ci fa riconoscere all'altro, invisibile agli occhi dei più? E quanto ci emoziona questo sguardo? E gli sguardi sfuggenti saranno alla base dei diversi incontri casuali tra i due.

L'uomo passava molto di rado per la città dove abitavano i due coniugi ma la rivide ancora, tra due finestrini, mentre le auto correvano in direzioni opposte, e lei lo salutò con lo stesso sorriso impetuoso di quella prima sera al ristorante. Ognuno guidava solo nella sua automobile (erano due automobili della stessa marca e dello stesso tipo) e tutti e due frenarono bruscamente. L'uomo aspettò che la strada fosse libera, girò l'automobile e si avvicinò a quella di lei ferma sul lato opposto ma appena giunse vicino la signora riprese a correre ed egli la vide per pochi secondi nello specchietto, con un volto gonfio come di ragazzo che ha preso un pugno molto forte; per questo la lasciò andare.

La gioia dell'incontro in verità nasconde un dolore. L'amore è anche un pugno nello stomaco. Non c'è solo la gioia del momento. Perché quell'attimo alla fine lascia come un pugno nello stomaco? Forse perché quel sentimento e quell'amore non è sbocciato completamente o non si sono realizzate le aspettative tanto attese? Parise non chiarisce, dice ma non illumina.

Un giorno la donna gli telefonò da molto lontano per invitarlo a cena, una domenica. Lui dapprima non capì di chi si trattava, poi fu preso insieme dalla sorpresa e dall'emozione. Le disse che avrebbe fatto centinaia di chilometri, molte volte, soltanto per vederla, e farfugliò un po'. Lei rispose che doveva «mettere giù» il telefono.

Anche in questo caso Parise è molto vero. L'uomo prima non capisce chi è poi è sorpreso dall'emozione. Il tentativo

di mettersi in contatto via telefono, delle attese, dei silenzi, in un mondo tecnologico come il nostro, tra cellulari, messengerie e chat, è impossibile da capire oggi. Le contraddizioni dei comportamenti umani, le difficoltà di capirsi e di comprendersi, di dialogare veramente, creano questi presupposti che Parise indaga con la sua prosa poetica. E quando i due si rivedono a una festa tutto è cambiato.

Si rividero a una grande festa, il volto di lei, nella grossa testa rotonda era bellissimo, impaurito e infelice ma c'era anche in quel volto, purtroppo, un'ottusa superbia che lo ferì e soprattutto ferì i battiti del cuore che rallentarono e diventarono normali. Quando ebbero occasione di parlarsi (ma lei lo sfuggiva e lui ballò tutto il tempo con una donna bella che rideva rovesciando la testa) gli disse che era offesa e disgustata per quanto le aveva detto al telefono. Era felice, molto felice e innamorata del marito, il loro matrimonio era «una cosa superiore, eccezionale». Gli disse che aveva raccontato al marito di quella telefonata perché non c'erano segreti tra loro due. Nel dir questo sorrise con fierezza ma il suo volto era tumefatto dal dolore e dalla vergogna e due solchi erano apparsi agli angoli della bocca fin quasi al mento. L'uomo guardò il marito che li aveva osservati di sottocchi e ora si aggirava, un po' curvo e ondulante, perdendo e conservando autorità. A un certo punto si sedette su un gradino fingendo di seguire la musica dell'orchestra li accanto, e con la gola e gli occhi rivolti all'insù mandò un urlo acido, raspante, che nella confusione della serata nessuno udì.

Davvero lei ha detto tutto al marito? Davvero lei era offesa per le parole di lui, che non aveva detto quasi nulla se non che avrebbe fatto chilometri per rivederla? O forse lei davvero nascondeva un forte sentimento per quell'uomo che aveva soffocato dentro di sé? L'uomo urla, la donna, dopo una scenata, probabilmente ubriaca, appoggia la fronte sui vetri di una finestra. Quanta solitudine in questi uomini e in queste donne! Parise ci racconta anche la paura di amare qualcuno, che riconoscersi fa

paura, ma questo lo lascia tra le righe. Parise pretende un lettore forte, un lettore che sappia incunearsi nelle pieghe della trama narrativa.

Improvvisamente la donna disse: «Mi lasci stare», si scostò dall'uomo inarcando la schiena e con passi dolorosi e danzanti andò a posare la fronte contro i vetri di una finestra con il bicchiere di whisky in mano. Più tardi qualcuno disse che aveva pianto e fatto anche una scenata, forse perché aveva bevuto.

Nonostante tutto l'uomo fu invitato da loro a una grande cena ed egli non volle rifiutare, per educazione e perché desiderava vederla ancora. Sedette alla destra di lei che manteneva i solchi ai lati della bocca, gli parlava con sfida contadina e non sorrise mai, se non in modo sprezzante e senza mai distendere il volto qua e là sconvolto da quei gonfiori. In due o tre occasioni accadde che le mani o le spalle dei due si toccassero ma lei si ritrasse, offesa. L'uomo stette bene attento che non accadesse mai più un simile caso e allontanò la sedia, poi addirittura si alzò e girovagò un poco per la casa. Passando per un corridoio semibuio, ad ora inoltrata, incontrò una bambina in camicia da notte, sperduta, rossastra come la madre, che egli carezzò sulla testa; la bambina gli prese subito la mano, se la posò sul petto, gliela strinse come accade nel sonno guardando davanti a sé il corridoio con lunghi ciuffi di capelli addormentati in aria. Poi si staccò dalla mano di lui e andò chissà dove. L'uomo tornò nella grande sala da pranzo dove il marito distribuiva champagne: lei stava sempre seduta a capotavola, forte e severa; il marito sorrideva ed era buono e servizievole.

Durante la cena finale che decreta la fine del loro amore, un amore davvero strano, dove non accade nulla, l'uomo accarezza la testa della figlia di lei con tenerezza. Quante volte sotto i nostri gesti si nascondono altri pensieri, diversamente da come appaiono agli altri. Quella carezza è come se l'avesse data alla madre, non alla figlia e basta.

La cena chiude il racconto come si chiude il loro amore, con il senso di aver vissuto e disperso molti anni della propria vita.

L'uomo tornò sempre più di rado in quella città.



©Menoevil Aow

Non vide più la coppia degli sposi, pensò a lei e sempre gli parve che fosse passato molto tempo. Invece erano passati solo pochi mesi ma il sentimento che lui e la giovane signora avevano provato (e qui descritto) era tale che essi, senza volerlo e senza saperlo, avevano vissuto e disperso nell'aria in così poco tempo alcuni anni della loro vita.

Proviamo a leggere adesso alcuni inizi dei racconti di Parise. Leggendoli sul giornale i suoi lettori non avevano ben chiaro quello che stesse facendo l'autore, dove andasse a parare. Oggi, leggendo l'intera raccolta *Centuria* (Rizzoli, 1979), sono chiare le sue intenzioni e il senso delle sue scelte stilistiche. Ecco come inizia *Affetto* sottolineando i paradossi emozionali e stilistici di Parise.

Affetto

Un giorno un uomo molto ricco ma “per bene” che conosceva la vita anche grazie alla mondanità e alle cose futili e costose entrò nell'immensa casa di famiglia con l'intenzione di far capire alla moglie che non l'amava più pure amandola moltissimo.

Altri

Il giorno di ferragosto dell'anno 1938 un bambino di otto anni, di "ottima famiglia", con la testa molto rotonda ma fragile si aggirava nei pressi della capanna sulla spiaggia del Grand Hotel De Bains al lido di Venezia alle due del pomeriggio.

Amicizia

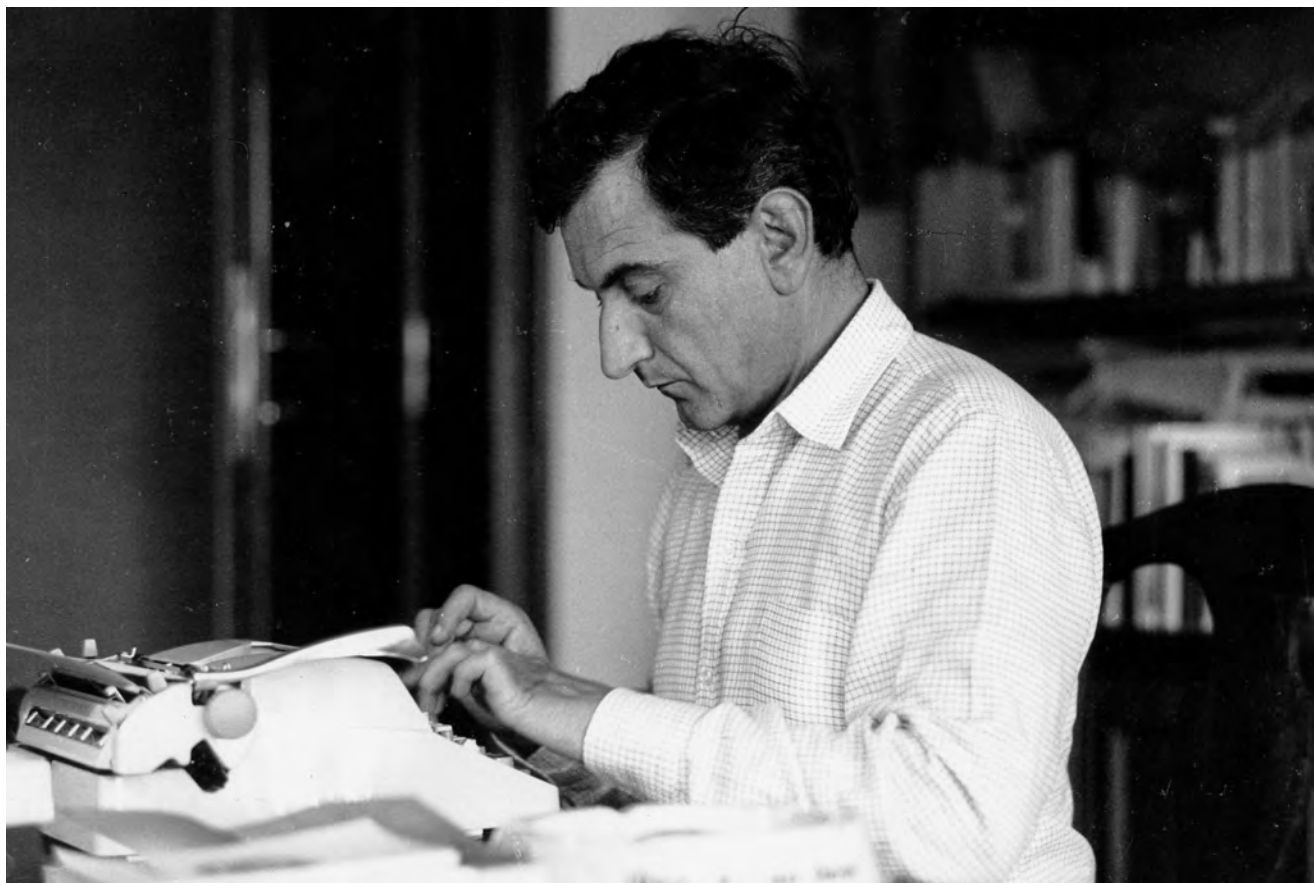
Un giorno di fine inverno in montagna un gruppo di persone che si conoscevano poco e si erano ritrovati per caso su una vetta gelida e piena di vento decisero di fare con gli sci una pista molto lunga e solitaria che portava a una valle lontana.

Allegria

Un giorno una madre e un figlio di diciotto anni, molto somiglianti tra di loro, di condizioni modeste e di carattere semplice partirono per un luogo di villeggiatura che la madre aveva sentito nominare da alcune signore.

Bastano questi pochi esempi per capire lo stile di Parise. Gli *incipit* sono quasi tutti simili. Siamo sempre in situazioni generiche, una donna, un

uomo, un figlio, un bambino, un cane; in luoghi sempre generici, in montagna, in città e sempre in stagioni o in anni mai precisati se non per qualche eccezione... Parise sta compiendo un'operazione di astrazione dalla realtà concreta. Ogni racconto deve essere puntuale ma nello stesso tempo generico, come capita in un "glossario". Non dimentichiamo che il libro di Parise è un sillabario, dunque massimo della concretezza nel massimo di astrazione e concentrazione: un paradosso che determina tutte le scelte stilistiche del suo lavoro di narratore. La realtà è contraddittoria, complessa, sfuggente, difficile da racchiudere in una semplice definizione o in una parola. Allora, cosa sono questi pezzi? Sono veri e propri racconti o poesie in prosa come scrive Parise? Cesare Garboli ha scritto su quest'opera: «Non sono racconti, non sono apologhi, non sono operette morali. Io non riesco a trovare migliore definizione che



Goffredo Parise in via della Camilluccia, foto di Serena Rossetti

questa: sono romanzi virtuali. Intendo dire che pochi, insignificanti particolari contengono in sé virtualmente delle architetture complesse, degli intrecci, dei rapporti romanzeschi. Sono dunque cellule, cellule da cui potrebbero scaturire innumerevoli romanzi possibili».

Anche Calvino sottolinea in una lettera che Parise ha trovato un suo stile, evitando di cadere negli intellettualismi:

Torino 9 maggio 1973

Caro Parise, tenevo lì il tuo *Sillabario*, e ogni tanto ne leggevo un pezzo, e ora che l'ho letto tutto tengo a scriverti che questa tua poetica, questa tua precisione nel rendere facce, cibi, giornate, funziona molto bene. Finché leggevo le tue dichiarazioni nei colonnini del Corriere potevo dire: ma sì, le solite cose che ogni tanto si dicono per cercare di scrollarsi di dosso l'intellettualismo di cui non possiamo liberarci, rimpiangendo un modo di raccontare che tanto ormai non riesce più a nessuno, perché è finito con i russi dell'Ottocento. Invece in pratica sei riuscito a fare qualcosa di diverso da come si faceva ieri e da come si fa oggi, proprio nel modo di costruire il racconto, di mettere a fuoco il vissuto attraverso alcuni particolari e non altri, e a dare un taglio alla prosa che è molto tuo e serve molto bene a quello che vuoi dire, insomma uno stile. E anche quel tanto di partito preso che ci metti nell'applicare questa tua poetica, è proprio il segno del fatto che scrivi oggi, che "esegui un'operazione letteraria" (protesta pure) e il senso di quello che fai è proprio lì. Come esempio di racconto che mi piace (non tutti mi piacciono ugualmente) citerò AMICIZIA e in genere quelli del tipo più indiretto e con movimenti nel tempo.

Tanti cari saluti

Tuo

Calvino

La scrittura di Parise è elegante, rarefatta, i personaggi e i luoghi e i sentimenti sono tanto vaghi e indefiniti da sembrare che racconti tutto il contrario del sentimento che sta descrivendo. Davvero è amore quello che ha raccontato in questo racconto dove non c'è neanche un bacio tra i due, dove l'unica

carezza è stata data alla figlia? Garboli sottolinea questo aspetto, che tutto ciò che resta in ombra e di misterioso in questi racconti, potrebbe svilupparsi in possibili romanzi.

Leggiamoci adesso *Centuria, cento romanzi fiume* di Giorgio Manganelli. Manganelli non dà titoli ai suoi romanzi, li numera da uno a cento. Sono racconti identici per misura, come se Manganelli si fosse dato un prontuario ferreo per la stesura dei suoi romanzi in una pagina, nato da una risma di carta particolare. Questa volta non leggerei il primo racconto ma uno dei cento, e in particolar modo il numero *Quarantanove*. Lo leggiamo per intero e poi facciamo qualche considerazione.

Quarantanove

Un signore amò follemente una giovane donna per tre giorni, riamato per un periodo di tempo all'incirca corrispondente. La incontrò per caso il quarto giorno, quando per due ore aveva cessato di amarla. Inizialmente, fu un incontro lievemente imbarazzante; tuttavia, il colloquio si movimentò, quando risultò che anche la donna aveva cessato di amare il signore, esattamente un'ora e quaranta minuti prima. All'inizio, questa scoperta, che il loro folle amore era comunque cosa del passato, e che presumibilmente avrebbero cessato di torturarsi con domande sciocche, penose e inevitabili, comunicò all'uomo ed alla donna una certa euforia; e parve loro di vedersi con occhi di amici. Ma l'euforia fu effimera. Infatti, la donna rammentò di quei venti minuti di differenza; ella lo aveva amato per venti minuti ancora, quando il signore, lo aveva confessato, aveva già cessato di amarla. La donna ne trasse argomento di amarezza, di frustrazione, di rancore. Egli cercò di mostrarle come quei venti minuti rivelassero in lei una costanza affettiva che la qualificava moralmente superiore. Ella ribatté che la sua costanza era fuori questione, ma che in questo caso qualcuno ne aveva abusato, e l'aveva coperta di oltraggio, calcolato e freddo. Quei venti minuti durante i quali, amando, ella non era stata amata scavavano fra di loro un abisso che nulla avrebbe più colmato. Ella aveva amato un frivolo e un sensuale, in questa vita e nell'altra

egli ne avrebbe l'onta. Egli cercò di far notare che, giacché più non si amavano, il problema poteva considerarsi superato, e comunque non tale da indurirli a troppo amare considerazioni: ma lo disse con una certa vivacità, che tradiva insieme la paura e il fastidio. La donna rispose che la fine del loro amore era non già un conforto, ma solo l'indizio che qualcosa di pravo era stato fatuamente consumato, e che ella ne portava le cicatrici. Egli ebbe una breve risata, non cordiale. In quell'istante, cominciò tra i due un



©Flavio Ullucci

grande odio, un odio meticoloso e travolgente; in qualche modo entrambi sentivano che quella differenza di venti minuti era veramente qualcosa di atroce, e che qualcosa era accaduto che aveva reso impossibile la vita di almeno uno dei due. Ora cominciano a pensare di esser destinati ad una morte drammatica, insieme, come avevano fantasticato, febbrilmente, durante il loro folle amore.

Manganelli usa un metodo paradossale. Si inizia da una situazione e dopo una pagina tutto è ribaltato, come accade davvero nei romanzi in cui l'eroe attraverso un'esperienza cambia. Non siamo in presenza di un racconto ma di un romanzo di una pagina. In un'intervista dell'8 aprile del 1979 Manganelli confessa a Stefano Giovanardi:

«I racconti li ho scritti tutti fra il settembre e il novembre dello scorso anno, e sono stati pubblicati nell'esatto ordine di composizione; questo soprattutto perché credo che nel loro insieme essi disegnino, se non una trama, certamente un ritmo; il ritmo degli stati d'animo che si succedevano assolutamente e incompatibili tra di loro come le ipotesi di universo di volta in volta narrate... Avevo per caso molti fogli di macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere sequenze narrative che in ogni caso non superassero la misura di un foglio: è un po' il mito del sonetto, cioè di una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi. Ma il fascino è tutto qui: in un tipo di scrittura che ti obbliga all'essenziale, che ti costringe a combattere contro l'espansione incontrollata. Insomma, credo che se non avessi avuto quei fogli non sarei mai riuscito a scrivere questo libro».

Sono indicazioni di poetica interessanti per capire la macchina narrativa di Manganelli, il suo modo di lavorare "forzato" da una misura vessatoria come quella del foglio paragonato ad un "sonetto". Anche in questo caso si parla dell'essenzialità della "prosa poetica". La costruzione ci indica inoltre un modo di leggere il libro perché *Centuria* ha una sua unità per ispirazione e per costruzione, anche se poi possiamo leggere

aprendo a caso, per cogliere un esempio della sua scrittura. Dunque, come per Parise, possiamo parlare di “canzoniere in prosa” come ha ben scritto Paola Italia nel saggio a chiusura dell’edizione Adelphi di *Centuria*. Come per Parise anche Manganelli sceglie la prosa poetica, “piccoli poemi in prosa” dove il virtuosismo stilistico diventa acrobatico. Anche per Manganelli gli inizi sono tutti molto simili, come variazioni sul tema.

Due

Un signore di media cultura e costumi decorosi incontrò, dopo una assenza di mesi, dovuta ad eventi orribilmente guerreschi, la donna che amava.

Tre

Un signore estremamente meticoloso ha fissato per l’indomani tre appuntamenti pomeridiani: il primo con la donna che ama, il secondo con una donna che potrebbe amare, il terzo con un amico, cui egli, in breve, deve forse la vita e la ragione.

Quattro

Verso le dieci del mattino, un signore di buoni studi e umori moderatamente malinconici, aveva scoperto la prova irrefutabile dell’esistenza di Dio.

Cinque

Un signore che non aveva ucciso nessuno venne condannato a morte per omicidio; avrebbe ucciso, per motivi di interesse, un socio d’affari la cui condotta privata non intendeva né spiegare né commentare.

Anche Manganelli non usa mai nomi propri, parla sempre in maniera generica di un signore, di una donna, e i suoi inizi sono sempre uguali. Ogni pezzo è un mondo, un tema o un paradosso che Manganelli sviscera attraverso il suo bisturi, ribaltando spesso l’assunto iniziale. Gli strumenti usati da Manganelli sono molto simili a quelli di Parise: brevità, inizi sempre uguali con piccole varianti, ma con risultati completamente diversi. In Manganelli c’è il

senso della parodia e dell’ironia, prende in giro il romanzo nella sua forma, usa la pagina come strumento di riflessione poetica e metafisica, con esplorazioni di generi e temi che fanno di questo libro un universo di universi. Troviamo amori impossibili, fantasmi, animali fantastici alla fermata dell’autobus, riflessioni metafisiche sull’esistenza di Dio... Il centesimo racconto in *Centuria*, a chiusura del libro, è un gioco di specchi dove gli scrittori si moltiplicano insieme ai romanzi che scrivono in un universo che esplose in una miriade di mondi narrati e scritti, nell’idea di una biblioteca che si rigenera all’infinito, alla Borges.

Se guardiamo agli anni settanta c’è una vena sperimentale, tra parodia dei generi e arte combinatoria, invenzione di forme e desiderio di sintesi in un’opera mondo, che porta frutti letterariamente importanti come *L’arte della fuga*



Giorgio Manganelli

(Adelphi, 1968) e *Il giocatore invisibile* (Mondadori, 1978) di Giuseppe Pontiggia, *Le città invisibili* (Einaudi, 1972), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Einaudi, 1979) e *Il castello dei destini incrociati* (Einaudi, 1973) di Italo Calvino; *Comiche* (Einaudi, 1971) e *Le avventure di Guizzard* (Einaudi, 1973) di Gianni Celati, ma non possiamo dimenticare il *Non libro* di Cesare Zavattini (Bompiani, 1970) dove l'idea del libro viene squadrata sull'onda della neoavanguardia, con tanto di disco allegato. Un'idea che preannuncia quelli che saranno i nuovi prodotti editoriali degli anni Novanta e Duemila. Questa vena parodica umoristica, apocalittica, enciclopedica, dove i linguaggi e i generi sono messi in crisi per ritrovare una nuova freschezza,

diventa ancor più interessante se riletta accanto a romanzi tradizionali come *La storia* (Einaudi, 1974) di Elsa Morante o vicino ai libri di un Achille Campanile che ritrova, in quel decennio, uno dei momenti più felici della sua lunga carriera come *Manuale di conversazione* (Rizzoli, 1973), *Gli asparagi o l'immortalità dell'anima* (Rizzoli, 1974) e *Vite degli uomini illustri* (Rizzoli, 1975).

Manganelli e Parise rappresentano dunque un momento straordinario della nostra letteratura, insegnano a riflettere sugli strumenti e i generi, le forme e le tradizioni, che sempre vengono rinnovate. Tradizioni che ancora oggi possono rappresentare una boccata d'aria per gli scrittori.



@Ketil Born



@Ann Ivanina

Quaderni per l'infanzia **Dalla Letteratura ai saperi** **a cura di Margherita Rimi**

«Per una civiltà dei bambini». Con questa nuova rubrica «FuoriAsse» si propone di trattare i temi dell'infanzia, offrendo al lettore degli spunti significativi, se non nuovi, per riflettere sull'argomento.

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

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

Attribuire sentimenti, emozioni e anche una sessualità da adulto ad un bambino è un meccanismo tipico dell'abuso.

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

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

maggiore rilevanza nelle diverse parti del mondo.

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

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

Margherita Rimi



@ Yumiko Rain



Piero Gobetti e *L'Angioletto* di Andreev di Caterina Arcangelo

@Georgy Kolosov

Piero Gobetti tradusse insieme con la moglie Ada Prospero le novelle *L'abisso*, *Pace* e *L'Angioletto* dello scrittore russo Leonid Nikolaevič Andreev (1871 - 1919)¹. Tutte e tre le traduzioni vennero pubblicate, nel 1919, in «Energie Nove», la prima delle tre riviste pubblicate da Gobetti insieme con «La Rivoluzione Liberale», pubblicata tra il 1922 e il 1925, e «Il Baretti», che gli sopravvisse fino al 1928.

L'Angioletto è la novella che meglio di altre porta il lettore a comprendere come Gobetti fosse particolarmente interessato ai giovani e ai temi dell'infanzia e della gioventù, ed è per questo che scelse di leggere altri giovani a lui affini. Si può pensare a Gobetti come un giovane che legge altri giovani, capaci come lui di infondere “nuove energie”. In questo

senso, *L'Angioletto*, novella appartenente al periodo di elaborazione giovanile di Andreev (nel 1899 l'autore aveva 28 anni), è un'opera in grado di soddisfare tutte le aspettative di Gobetti.

L'Angioletto presenta dei personaggi che appaiono lacerati da un conflitto interiore o tormentati a causa di una serie di avvenimenti ingovernabili, poiché determinati da scelte passate o da un destino avverso. Tali personaggi incarnano l'eterno conflitto tra il bene e il male, il tormento psicologico, la doppiezza degli istinti. Tra questi risalta in assoluto il piccolo Sasca, protagonista della novella, il cui dissidio interiore è frutto di una situazione storica, sociale e familiare assai controversa: una madre che non prova e, di conseguenza, non dimostra affetto nei suoi riguardi, anzi usa anche

¹ *L'abisso*, in «Energie Nove», I, 7- 8, 1/28 febbraio, 1919, pp. 114-120; *Pace*, in «Energie Nove», II, 1, 5 maggio 1919, pp. 28-32; *L'Angioletto*, in «Energie Nove», II, 7, 15 agosto 1919, pp.141-148.

violenza verso il piccolo, e un contesto sociale, come quello della scuola, che gli procura infelicità e risentimento e rabbia. La condizione difficile viene presentata sin dalle prime righe della novella:

A volte Sasca avrebbe voluto smettere di vivere ciò che chiamano vita: non lavarsi al mattino con l'acqua fredda, nella quale galleggiavano sottili schegge di ghiaccio, non andare al ginnasio, non sentire là che tutti lo ingiuriavano non provare dolore alle reni e a tutto il corpo quando per l'intera sera la mamma lo faceva stare in ginocchio. Ma poiché aveva tredici anni e non conosceva tutti i mezzi coi quali gli uomini smettono di vivere, quando vogliono, continuò a recarsi al ginnasio e a stare in ginocchio, e gli pareva che la vita non sarebbe finita mai. Sarebbe passato un anno e ancora un anno, ancora un anno: egli sarebbe andato al ginnasio e a casa sarebbe stato in ginocchio.

E poiché Sasca possedeva un'indocile, ardita anima, non poteva tranquillamente adattarsi al male e si vendicava della vita [...] Quando nella rissa gli rompevano il naso, a bella posta si tormentava di più la ferita e urlava senza lagrime, ma così forte che tutti ne avevano una spiacevole sensazione, s'accigliavano e si tappavano le orecchie².

Sin da subito si avverte la tristezza e la disperazione del protagonista, ma ciò che più colpisce è il pensiero della morte, che Sasca sente molto forte, pur trovandosi nell'età della fanciullezza: una fascia di età in cui raramente un bambino desidera di darsi la morte. L'idea o la volontà della morte esprime un senso di profondo sconforto (lo esprimono anche oggi tutti i bambini che, con una determinazione pari a quella di Sasca, riferiscono di voler morire a causa di orribili drammi e affezioni vissute).

Il titolo dell'opera *L'Angioletto* prende il nome da una statuina di cera che Sasca intravede tra i rami di un albero di Natale, a casa degli Sviecnicov, un'aristocratica famiglia della Russia di fine Ottocento, che desidera aiutarlo. L'angioletto diventa per Sasca un oggetto

dotato di anima; e sembra rimandarci a quell'area d'illusione, di sogno e di gioco che, secondo il pediatra e psicoanalista inglese Donald W. Winnicott (Plymouth 1896 - Londra 1971), diventa il tramite di un'esperienza d'amore e di crescita. Come capita a volte, la letteratura anticipa conoscenze scientifiche che saranno acquisite più tardi.

L'angioletto è molto importante in quanto Sasca proietta su di esso attese fantastiche, oltre che affetti. Si tratta di un oggetto esterno al quale Sasca affida i suoi bisogni interiori, le speranze, l'amore, e proprio per questa ragione è significativo il momento stesso in cui il fanciullo si accorge dell'angioletto, che gli appare come qualcosa di nuovo e luminoso, tra l'oggetto fisico e metafisico. Sasca, che vive in condizioni disagiate, di estrema povertà, di violenza, si sente estraneo e prova disagio a casa degli Sviecnicov, ma la visione dell'angioletto gli infonde subito sicurezza e gli trasmette anche una certa vivacità e meraviglia:

Sasca era cupo e triste, – qualcosa di cattivo si agitava nel suo cuore ferito. L'albero lo accecava colla sua bellezza e il provocante, insolente



@Jarek Kubicki - su concessione del Museum of WWII in Gdansk

² *L' Angioletto*, cit., p.141.



@Maro Phee

splendore di innumerevoli candele, ma gli era estraneo ed ostile, come pure i belli, lindi bambini che si aggruppavano intorno ad esso [...]. Ma improvvisamente gli acuti occhi di Sasca luccicarono di meraviglia e il suo viso istantaneamente riacquistò l'ordinaria espressione di audacia e di sicurezza. Nel rovescio dell'albero volto dalla sua parte e illuminato più debolmente degli altri lati, egli vide ciò che mancava nel quadro della sua vita e senza il quale tutto intorno era vuoto come se i circostanti fossero stati senza vita. Era un angioletto di cera negligenemente appeso nel folto degli oscuri rami e che pareva si librasse nell'aria. Le sue trasparenti alucce di cicala fremevano alla luce che cadeva su loro ed egli tutto pareva vivo pronto a volare³.

Alla base dello stato di estrema povertà e di degrado esistenziale, che Sasca subisce con profondo dolore, c'è anche un malessere interiore determinato da un contesto sociale privo di ogni stabilità etica e che per Andreev intende essere una rappresentazione della coscienza nazionale russa, prima della Rivoluzione d'ottobre. I perni su cui è impiantata la storia sono le azioni di Savvic e Petrovna, rispettivamente il padre e la madre di Sasca, poiché è la caratterizzazione dei due personaggi, a loro volta distinti e contrapposti, l'uno mite, l'altra aggressiva e violenta, a dare risalto al malessere di Sasca. Un senso di sgomento e di impotenza, che, per il carattere emblematicamente tragico, ricorda quello del protagonista del racconto *Il*

cappotto di Gogol'. Al di là della particolare collocazione sociale, c'è la condizione del singolo uomo, in tutti e due i casi dominata dalle azioni altrui: anche se l'ambientazione dei racconti è diversa, è la sensibilità dei due personaggi a essere scossa da circostanze imposte prepotentemente dall'esterno. Nell'*Angioletto*, però, il protagonista non soggiace alle brutalità, né tantomeno agli insulti della madre. Sasca soffre ma reagisce e batte i compagni, strappa i libri, dice bugie. Mente soprattutto alla madre, che, quasi sempre ubriaca, definisce Savvic e Sasca ironicamente dei «letterati». L'utilizzo di questo termine, come chiarisce Gobetti nelle note al testo, mette in risalto la natura intimamente fragile e sognante di Savvic e Sasca. È proprio la mancanza di cure materne a ferire Sasca; una mancanza di attenzioni che si manifesta anche con gesti arroganti, un linguaggio volgare e violenza fisica. Sasca difatti instaura un rapporto di fiducia solo con Savvic, il padre: lo stesso angioletto è portato a casa e condiviso come oggetto d'amore con il padre.

Nella parte finale della novella, parlando con lui alla sera come non ha fatto mai, Sasca fa credere al padre che l'angioletto gli sia stato donato dalla aristocratica amata in gioventù e che Savvic non poté unire a sé. Un amore mai

³ *L' Angioletto*, cit., p.141.

dimenticato, nel legame infelice e degradato con la madre di Sasca: l'orizzonte di una realtà possibile, intravista e perduta. Durante la notte l'angioletto di cera si scioglie accanto alla stufa, e tale evento assume un significato particolare. L'angioletto è l'espressione simbolica dell'amore che ricongiunge Sasca al padre e che, allo stesso tempo, afferma in Sasca una consapevolezza maggiore del mondo e di se stesso e gli fa intravedere un universo positivo di cui non aveva percepito prima la possibilità. L'angioletto che si liquefà rappresenta per Sasca, così, uno sviluppo attraverso l'amore, che segna il passaggio al mondo adulto. È emblematico come un bambino si faccia portatore, nel racconto, di un simbolo dell'amore; simbolo che assume anche un valore umano e universale di amore-ricompensa di tutte le violenze subite.

È singolare in questo contesto la conclusione della novella, perché è qui che inizio e fine della storia convergono: Sasca vuole porre fine alla sua esistenza, per le violenze subite e la mancanza di cure, ma è nell'angioletto e nella reciprocità con il padre che trova la forza della sua salvezza.

Andreev è, secondo Gobetti, «ricercatore dell'oggettività»: attinge da fatti esteriori per poter vedere ancora più limpidamente il tormento delle anime degli uomini. Il conflitto è dunque fondamentale nell'opera di Andreev, in special modo nell'*Angioletto*, in cui il contrasto si compie perfettamente, perché proprio nella tensione, nell'attrito, esso crea un vincolo necessario, portando alla completa unità tra arte e vita. Unione tanto supposta quanto agognata dallo stesso Gobetti che, nelle sue ricerche su Andreev, proprio a questo mira. Gobetti pone attenzione, infatti, alle aspirazioni,

ai sogni, ma anche ai tormenti strazianti e alle umiliazioni patite dai personaggi senza nessuno indugio sentimentale. Come afferma Gobetti in più punti, l'opera di Andreev appare «tutta spezzata, frammentaria, episodica»; allo stesso modo l'agitazione cui spesso si fa riferimento meglio si rivela in alcuni episodi o passaggi, e il contrasto si realizza anche grazie alla figura «un po' ingenua e manierata» dell'angelo, che ha bisogno, per opposizione, delle tre figure centrali di Sasca e dei suoi genitori:

Nell'Angioletto luce sognata che si perde nello squallore della realtà: il contrasto realizzato attraverso la figurazione un po' ingenua e manierata dell'angelo, poco vera se verità non vi apportassero le figure centrali: Ivan Savvic, Sasca, Feotista Petrovna, che da idee astratte, da simboli, si fanno artisticamente persone⁴.

Per Gobetti, Andreev è un autore che ha bisogno di sognare una società dove «domini la legge suprema d'amore»: ecco perché, in una tale atmosfera di tensione utopica, chiama «fiabe» o «favole» alcune straordinarie novelle come *L'Angioletto* o *Il Cappotto* di Gogol'. I termini «novella», «fiaba» o «favola» sono difatti per Gobetti intercambiabili, poiché si tratta di narrazioni, storie che, più o meno, presentano una ricchezza di immaginazione fantastica. Del resto, questi generi, proprio per il valore storico o di riscoperta intellettuale che fiaba e favola sono in grado di rappresentare, hanno per Gobetti il merito di poter contribuire alla formazione stessa di una nazione.

Per comprendere il peso preponderante che Gobetti conferiva a tali generi, basti leggere l'articolo *Visita alla Fiat*, apparso per la prima volta il 15 dicembre 1923 sul quotidiano genovese «Il Lavoro». Il pezzo a cui si fa riferimento può subito far pensare a un articolo di

⁴ Piero Gobetti, *Paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, Introduzione di Vittorio Strada, Torino, Reprints Einaudi, 1976, p. 69.

natura socio-economica, ma in fondo rivela anche l'attenzione di Gobetti sia nei riguardi dell'infanzia sia della favola come genere letterario:

Si passa il Valentino tra la nebbia, anche a mattina inoltrata; itinerario nordico senza il bel sole italico, senza indulgenza di paesaggio. Clima eretico: uomini intirizziti, che non hanno tempo di sonnacchiare e che il freddo rende acuti e quasi goffamente frettolosi, come nel Paese in cui Pinocchio trova la sua fata laboriosa. Il Valentino offrirebbe consolazioni romane, ma solo di pomeriggio, col sole, quando le bambinaie vi conducono i marmocchi e stanno ad ascoltare gli ingannevoli e dilettoni idilli di studenti e di ufficialetti a spasso, imparando quanto siano irresistibili Minerva e Marte, se vi aggiungi le seduzioni di artificiali boschetti e il canto monotono del fiume che scorre là dietro gli alberi. Gli operai ci passano di mattino, gli occhi intenti sul giornale che ancora odora di grassi inchiostri da rotativa; quando escono dopo otto ore di fatica nessuna lusinga di natura li riconcilierrebbe col mondo. C'è un'altra poesia nei loro cuori, che sdegnano trepidi sorrisi e gli incanti dei giardini artificiali. La loro psicologia è dettata dalla macchina e dalla vita in fabbrica.

Il legame di Gobetti con le *Avventure di Pinocchio* potrebbe essere solo affettivo, nel senso di una reminiscenza di letture infantili: non dimentichiamo la giovane età dell'autore; tuttavia, non si può non tenere conto del fatto che *Le Avventure di Pinocchio*, pubblicate da Carlo Lorenzini o Collodi in volume nel 1883, cominciavano in quegli anni a ricevere una attenzione più cospicua da parte della critica, tanto da cominciare a essere annoverate tra i classici della Letteratura italiana: si ricordi l'*Elogio di Pinocchio*⁵ del critico toscano Pietro Pancrazi (Cortona 1893- Firenze 1952).

In *Visita alla Fiat*, Gobetti coglie di sorpresa il lettore, in quanto il riferimento a *Pinocchio* sopraggiunge in maniera

inaspettata. Pinocchio è per Gobetti un emblema del rispetto delle regole; ha l'obbligo e il dovere di eseguire i propri compiti. Il valore della fabbrica risiede dunque in quel senso di educazione alla coordinazione sociale; allo stesso modo, il Pinocchio di Collodi, dopo tante avventure, è impegnato ad entrare in un sistema dentro il quale il burattino comprenderà meglio le ragioni e il senso del lavoro.

C'è un altro aspetto altrettanto importante nel capolavoro collodiano, che riguarda la funzione genitoriale di Geppetto e della Fata turchina. Geppetto è il padre amoroso che si prende cura di Pinocchio come farebbe una madre: lo nutre e lo accudisce, gli insegna a camminare e gli cuce il suo primo vestitino. Invece, la Fata turchina è severa e



@Daša Ščuka

⁵ Con sede di uscita «Il Secolo», Milano, ottobre 1921, ristampato in *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923 (Cfr. Daniela Marcheschi, *Bibliografia*, in Carlo Collodi, *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1995, p. 1122).

affettuosa e “paternamente” provvede alla sua educazione morale:

Amorevole e ferma, la figura femminile presente nel Pinocchio non poteva non essere una fata: distante precisamente – lo ribadiamo – come un padre ottocentesco, dal mondo in cui si muove un burattino – bambino, segno di un’infanzia ancora bisognosa di premure, eppure già tutta tesa all’autonoma scoperta del mondo⁶.

Un simile rovesciamento di ruoli, che dimostra la straordinaria apertura intellettuale di Collodi, allo stesso modo si riscontra nella novella di Andreev, che attrae Gobetti. Come accade in *Pinocchio* (ma anche in *Rosso malpelo* di Giovanni Verga), nell’*Angioletto* il ruolo

del genitore affettuoso e amorevole è affidato al padre, l’unico in grado di infondere sentimenti di speranza in Sasca.

Ciò di cui Gobetti andava in cerca erano i valori autentici, le virtù civili che sono frutto visibile di un nuovo atteggiamento morale introiettato, certo, che fa diventare tutto naturale, spontaneo. Per questo, gli eroi di Gobetti sono uomini semplici, pronti ad assumersi le responsabilità che ciascun momento richiede, ma uomini capaci di conservare l’autenticità e l’essenzialità che sono proprie degli eroi delle favole⁷.



@Jo Hoffman

⁶ Così ancora Daniela Marcheschi, *Il naso corto. Una rilettura delle Avventure di Pinocchio*, Bologna, EDB, 2016, p.75.

⁷ Per un’analisi più approfondita di questi aspetti cfr. Caterina Arcangelo, *Non eroi, ma semplici uomini: a proposito di Piero Gobetti* in *La Favola nelle Letterature Europee* a cura di Daniela Marcheschi (Atti del II° Seminario Internazionale, Seravezza, 2 dicembre 2017), Pistoia, Petite Plaisance-CISESG (in corso di stampa: uscita prevista nel giugno 2018).



Manu Larcenet

Lo scontro quotidiano nel rapporto
tra *luoghi* e *memoria*



«Nulla mai nell'Universo va perduto», ma dove vanno a finire le cose perdute? Come fanno a resistere al tempo? In quali ampole vengono sigillate le preghiere, le malefatte, la malafede, le lacrime e i sospiri degli uomini, il tempo sprecato, le gioie e i dolori? Dove si conserva il senno di chi ha perduto il senno, in tutto o in parte? Dove si nascondono le atmosfere delle città, delle montagne, delle pianure, delle fabbriche, dei fiumi, dei *luoghi* che viviamo nel nostro tempo eppure *altri* da quelli nostri?

Questo è il territorio delle storie raccontate da Larcenet. Sono le storie dei nostri luoghi, ma di un mondo *altro*. Un mondo talmente pulsante, talmente pieno di verità, da infrangere le barriere fra i due mondi, quello nostro e quello *altro*, fino a ribaltarne le prospettive e rivelarsi nella sua concretezza.

Ed ecco la miscela esplosiva di immagini e scrittura messa a punto nel contesto del fumetto *Il rapporto di Brodeck*, edito in due volumi raffinati dalla Cocconino Press (2016 e 2017). Sicché ti ritrovi in bilico tra due mondi, tra passato, presente e gli spettri del futuro; nel vortice di un bianco e nero che di pagina in

pagina s'infiama di una forza evocativa tale da inabissare il lettore nelle mille sfaccettature della natura degli esseri umani e dei luoghi che, inevitabilmente, fanno da palcoscenico.

«Mi chiamo Brodeck, e non c'entro niente, devono saperlo tutti. Io non ho fatto niente. E quando ho saputo cos'era successo avrei preferito non doverne mai parlare. Ma gli altri mi hanno costretto. Quando, circa tre mesi fa, mi hanno chiesto di scrivere il rapporto, erano ancora pieni di ferocia...».

Il rapporto di Brodeck è l'adattamento a fumetti dell'omonimo romanzo di Philippe Claudel (Édition Stock, 2007) ed è ambientato sulle montagne dell'alto Reno, al confine tra Francia e Germania.

Il rapporto che Brodeck deve stilare riguarda l'*Ereigniës* (l'indicibile), quello che era appena successo alla locanda di questo sperduto paese di montagna. La locanda, appunto, dove Brodeck giunge subito dopo l'accaduto.

«Dirò tutto, senza altro assillo che quello della verità. Dirò com'è andata, dirò i segreti di questi uomini, ma anche i miei. Se questa confessione sembrerà alla fine una sorta di mostro composito

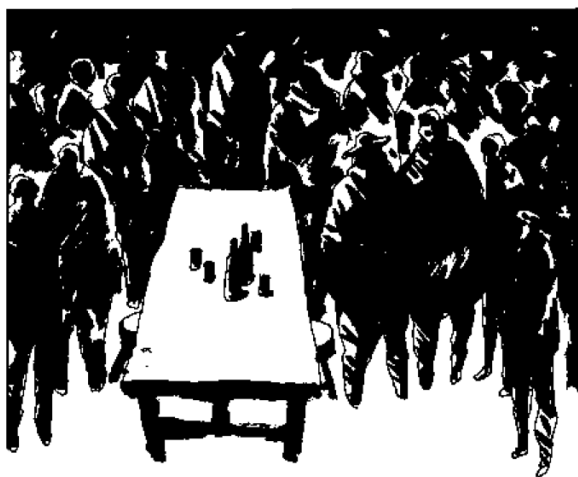


e misterioso, sarà perché rispecchia la mia vita», le cose non sono quali sono, solo perché sono tali. Come immaginiamo gli uomini di un paese tranquillo, che, fino a prima della Seconda Guerra Mondiale, poteva sembrare perfetto? Come dunque immaginiamo un paese apparentemente perfetto quando, con l'arrivo dei soldati, della forza e della brutalità, la ragione compie un passo indietro nell'evoluzione del genere umano? Quando tutto diventa incerto e buio e ci si allontana dalla forma perfetta, regredendo verso la degenerazione umana? Cosa immaginiamo accada quando l'unica morale che conti è quella della "Vita"? Cosa è rimasto nel cuore di uomini che hanno vissuto il loro fallimento e il cui cuore è implso in una specie di deserto desolante? Cosa gli

rimane se non dimenticare? «Se aveste vissuto la guerra che c'è stata qui, con tutte le sue devastazioni, fareste come noi. Cerchereste di vivere nel modo meno doloroso possibile. È umano». Ma dimenticare non sempre è facile, talvolta è così difficile da indurre alla follia, oppure, talvolta, dimenticare – senza redimersi – rischia di lasciarti impigliato in una rete che non conduce a nulla ma che ti tiene prigioniero alle paure, ai rancori, alle incertezze e alle nefandezze che, invece, si vorrebbero dimenticare.

E allora basta trovarsi di fronte un *anderer* (l'altro, diverso da te, straniero) che il tuo passato, la tua vera natura, si sente in pericolo. Che si precipita tutti nell'abisso di nuovi accadimenti, di un nuovo *ereigniës*... Perché «il mistero, come la diversità fa paura». Forse per





questo, oggi siamo chiamati, più che mai, all'esercizio della memoria, per non dimenticare, per impedire che tutto venga fagocitato e finisca impigliato nella rete, che ci porta sempre a guardare con sospetto l'altro invece di accoglierlo, ascoltarlo, parlargli.

E la memoria vuole pazienza, vuole esercizio, e vuole vicende come questa. Le vicende narrate, questa *ripetizione di eventi*, non possono che essere rappresentate con il nero sul bianco. Il bianco dell'elemento naturale, il *luogo* della memoria, quasi a voler mettere a fuoco due paesaggi – quello dell'anima e quello naturale – profondamente compatibili pur nella loro differenza.

E poi diciamola tutta, chi con la propria indifferenza, con i propri silenzi, con le proprie azioni si macchia del "peccato", sicuramente ha più vie da percorrere



per dimenticare, a volte basta confessarsi al prete di turno, mentre per chi come Brodeck ha vissuto l'esperienza del campo di concentramento, per chi ha davvero sofferto, si «cammina senza sosta lungo il ciglio dei suoi personali crateri».

Il rapporto di Brodeck, la memoria appunto, contro la legge dell'oblio. Come se l'oblio, l'amnesia, la dimenticanza, si potessero imporre per legge.

Voltando pagina, scopriamo un autore completamente diverso. A voler cercare similitudini si passa da un'opera wagneriana al rock progressivo. Il segno non è più un graffio, il colore domina, diventa pensiero, azione, leggerazza, enuncia la poetica della memoria. Parlo del fumetto *Lo scontro quotidiano*, edito sempre da Coconino Press (2014).





Anche qui si ritrova il tema della memoria legato alle atrocità della guerra, anche se si parla di una guerra meno conosciuta. Come evocato in precedenza, il rapporto tra il male e l'indifferenza, che accompagna la continua azione dell'oblio, persiste sulle crudeltà commesse. Tuttavia, qui la «metamorfosi» del carnefice è sottoposta al giudizio morale del protagonista. Nel disordine delle esistenze del nostro tempo, il carnefice è schiacciato dal peso del suo passato.

Ma nello *Scontro quotidiano* un altro tipo di memoria prende il sopravvento, essa è più incentrata sulla dinamica delle trasformazioni sociali – soprattutto in relazione ai processi organizzativi della produzione – tipiche del nostro presente. Una memoria filtrata dallo sguardo di Marco, il protagonista, che appartiene alla generazione dei figli di quegli operai che hanno passato la loro vita in fabbrica. È la sua quotidianità, la sua costante ricerca di un senso esistenziale, i suoi rapporti umani, che fanno diventare le cose *altre*, gettandole in movimento insieme al riscatto personale, che diventa così riscatto di una generazione

che si doppia in una *non più-identità*, apparentemente lontana: quella dei propri padri.

Il realismo di Marco, il suo senso dell'umorismo, le sue problematicità, tipiche delle generazioni di oggi, il suo rapporto con le donne, con il fratello, la psicoanalisi – «probabilmente la psicoanalisi mi ha portato a questo... Se si smette



di voler attribuire a qualcuno le responsabilità, i problemi diventano appassionanti» – si scontrano, qui, con le inevitabili trasformazioni sociali, e Marco, nel suo scontro quotidiano con la vita, comprende che queste non devono far piombare nell'oblio una generazione, da cui anche noi stessi, per via di un grossolano equivoco, vogliamo liberarci.

E mentre Marco, attraverso la sua arte – è un fotografo che fino a quel momento aveva solo fotografato i confini del mondo, dove i conflitti continuano a mietere vittime innocenti – si fa portavoce del diritto alla memoria di una generazione di operai che continueranno a lottare per evitare la chiusura del “reparto 22”, – il luogo dove hanno trascorso ogni giorno della loro vita –, il padre, colto dall'Alzheimer, quella stessa memoria, di cui andava fiero, la sta perdendo.

Forse in questa storia emerge con chiarezza come le trasformazioni dei nostri tempi sono tali da aver segnato non solo la fine di un'epoca, ma il tramonto di una generazione che si è lasciata sfruttare per poter far progredire i propri figli, farli emergere da quel «Pozzo Sociale», parafrasando Jack London – *Il senso della vita (secondo me)*, Chiarelettere, 2016 –, cui i padri sono stati

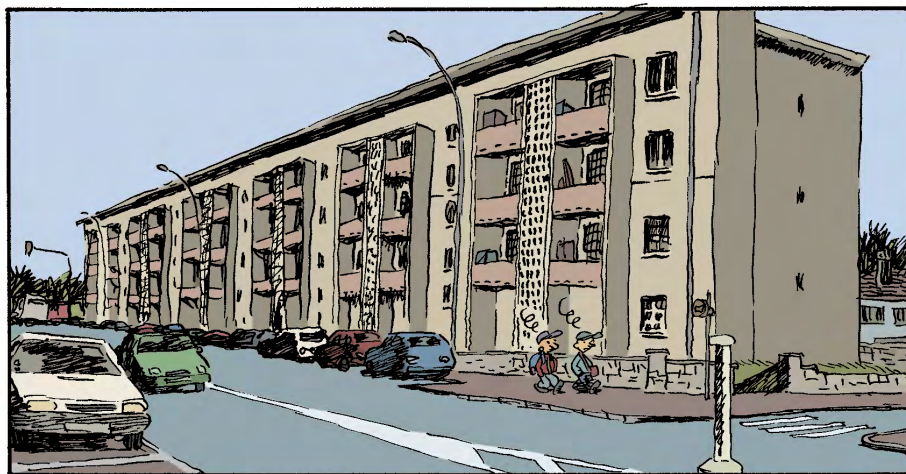




relegati, che ha lottato per migliorare le dure condizioni di lavoro, per non farsi chiudere la porta in faccia dai padroni. Una generazione che ha ceduto il passo alle nuove dinamiche del progresso e alle cupe solitudini digitali dell'uomo contemporaneo.

In ciò risiede il merito di questo straordinario autore: nelle sue opere la memoria dei *luoghi* o i *luoghi* della memoria sono, parafrasando Caterina Arcangelo sul pensiero di Gobetti («Kamen' n°49»), una «spinta alla comprensione profonda e al non riconoscimento di ciò che viene fornito come simbolo di risultati conquistati».







©2013 Minetaro MOCHIZUKI, Shugoro YAMAMOTO / SHOGAKUKAN. All right reserved

Minetaro Mochizuki *Chiisakobe*

J-POP, 2017

di Francesca Scotti

Il protagonista di *Chiisakobe* – il manga di Minetaro Mochizuki uscito in Giappone nel 2013 e ora anche in Italia per i tipi di J-Pop Manga, vincitore del Prix de la série del Festival d'Angoulême 2017 – è un ragazzo-uomo con lunghi capelli neri e una folta barba a nascondergli il viso. Nelle prime pagine lo incontriamo rannicchiato, raccolto in posizione fetale, con il capo chino, disilluso, afflitto. Questo perché d'un tratto, tra le mani, al posto della propria casa e della famiglia, si è ritrovato il fuoco, la combustione, e infine soltanto la cenere. Inizialmente sotto la cenere sembrano esserci unicamente dolore e delusione ai quali il giovane carpentiere Shigeji risponde chiudendosi, votandosi alla resa, finché qualcosa ricomincia a liberare calore. “Io non capisco affatto questi tempi in cui tu vivi, ma da che mondo è mondo le cose importanti per una

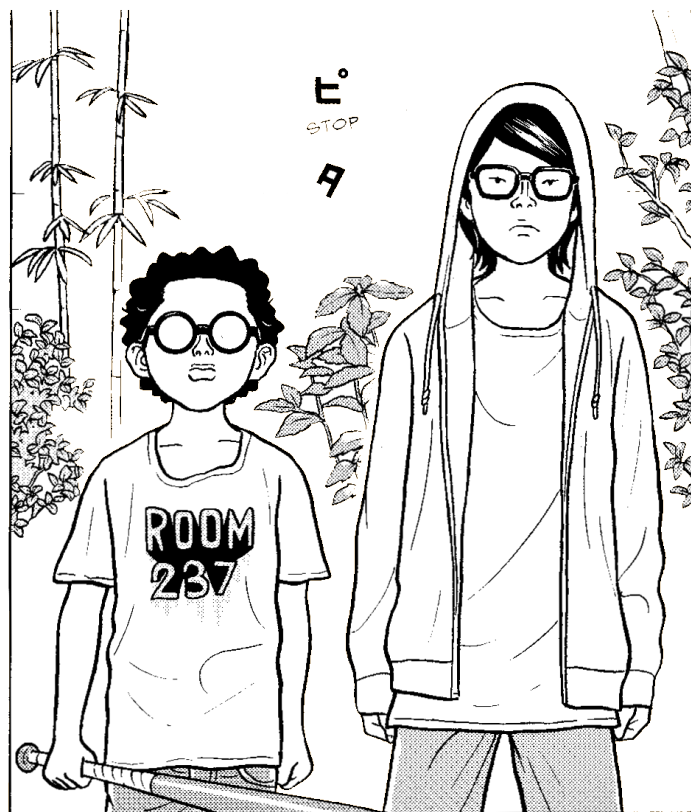
persona sono umanità e forza di volontà,” diceva il padre del protagonista, ed è proprio grazie a questa forza di volontà che Shigeji impegna se stesso nella ricostruzione della ditta bruciata e promette di realizzarne i progetti e prendersi cura degli operai che rischierebbero di rimanere senza un lavoro. Come assistente per questa importante impresa assume Ritsu, un'amica d'infanzia, anch'essa sola e senza un posto dove andare.

L'incendio però non ha cancellato solo la casa dei suoi genitori, la loro vita e la fabbrica, ma anche altre strutture tra cui l'orfanotrofio che sorgeva nel quartiere. E così una solitudine incontra altre solitudini, la perdita di un legame incontra altri legami spezzati. Ritsu, per dare ai bambini un posto che non sia la strada, propone a Shigeji di ospitarli tutti a casa propria assicurandolo che

sarà lei ad occuparsi di ogni cosa. E così le solitudini, i vuoti, le mancanze si mescolano, si aprono nuovi orizzonti, punti di osservazione, e idee che modificano tanto realtà quanto la personalità del protagonista.

La storia di questo manga è tratta da un materiale narrativo già esistente e nello specifico da un romanzo ambientato nel 1600 di Shūgorō Yamamoto, scrittore giapponese della prima metà del secolo scorso; una storia breve, di sole settanta pagine che però colpisce molto il fumettista che sceglie appunto di trasporla in un manga attualizzandone l'ambientazione.

Minetaro Mochizuki nei quattro volumi in cui si articola *Chiisakobe* racconta un'avventura fatta di rinascita, ricostruzione, consapevolezza in maniera unica,



©2013 Minetaro MOCHIZUKI, Shugoro YAMAMOTO / SHOGAKUKAN. All right reserved

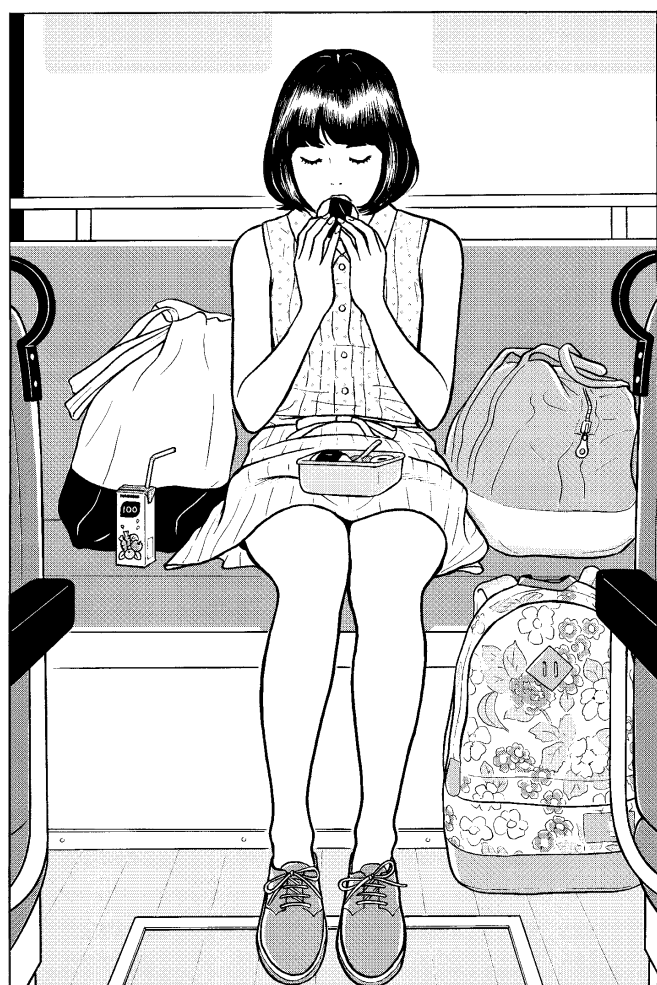


©2013 Minetaro MOCHIZUKI, Shugoro YAMAMOTO / SHOGAKUKAN. All right reserved



limpida, talvolta geometrica, passando attraverso assemblaggi di oggetti, composizioni, senza mai perdere il contatto profondo con l'animo dei personaggi e offrendolo al lettore con immediatezza sorprendente. Il dramma non è mai forzato e il linguaggio che Mochizuki sceglie per le sue immagini e scene e inquadrature mescola sapientemente più approcci, più sguardi, più modi per mostrare e raccontare tra i quali indubbiamente quello del teatro, del cinema (classico e contemporaneo non solo giapponese) e quello della grafica: Minetaro Mochizuki, classe 1964, nasce infatti come grafico e designer e sarà il suo interesse per i manga a spingerlo verso il disegno.

Le pagine scorrono con un ritmo controllato, ma non artefatto. La sensazione è quella di assistere alla costruzione di un futuro da parte dei protagonisti attraverso piccoli scarti, movimenti magari impercettibili ma sicuri, non eclatanti ma che portano a una trasformazione, a una metamorfosi lenta e poetica, dolorosa e vitale che forse si può concentrare nei termini crescita e formazione.



©2013 Minetaro MOCHIZUKI, Shugoro YAMAMOTO / SHOGAKUKAN. All right reserved



©2013 Minetaro MOCHIZUKI, Shugoro YAMAMOTO / SHOGAKUKAN. All right reserved



©2013 Minetaro MOCHIZUKI, Shugoro YAMAMOTO / SHOGAKUKAN. All right reserved

Annalaura Benincasa intervista Luca Russo



Fumetto
d'Autore

Nottetempo
Tunué, 2017

Il recente graphic novel di Luca Russo *Nottetempo*, pubblicato lo scorso anno da Tunué, affronta tematiche legate all'amore: la gioia provata per un sentimento appena nato, la felicità, la sofferenza, memorie di momenti legati alla sua forza, la sua bellezza.

Ma non è solo la sua bellezza a colpire particolarmente; a volte la sua mancanza, la sua fine rappresentano uno strappo che l'arte può provare a ricucire. E *Nottetempo* di Luca Russo affronta questo dolore.

Alberto è un pianista di successo, che ha passato la vita ad amare Giulia e la musica.

La repentina perdita della sua musa ha purtroppo compromesso il suo rapporto con l'ispirazione, richiudendo se stesso in una spirale di dolore e malinconia.

Nottetempo ripercorre in quattro capitoli il travagliato tentativo di Alberto di elaborare la morte di Giulia, che ancora vede camminare per casa, nel tentativo di ricongiungersi con lei.

Nella scelta dell'ambientazione, Venezia si impone con la sua malinconica tristezza, con la sua fama di città dell'amore, anche se viaggi nel tempo e nello spazio

si alternano al lineare corso della storia, interrotto da escursioni nel subconscio di Alberto che dialoga con se stesso, con silenziose ed enigmatiche figure e la Paura stessa, che prova a spingerlo nel baratro, sempre più giù.

Ma cosa rende *Nottetempo* una storia così bella da leggere e da sfogliare?

La scelta tecnica dell'uso della pittura digitale, che consente all'autore di misurarsi con la pittura ad olio, dando così potenza visiva alla tristezza di Alberto, alla bellezza di Giulia e al buio sulla laguna.

Motivo ricorrente del graphic novel è proprio l'arte, che ha addirittura una sua incarnazione nel *Misanthropo* dell'opera di Pieter Bruegel, che dialoga con Alberto. Tale incarnazione è presente anche in diversi riferimenti iconografici, come quello del teatro, della torre da scalare o degli spartiti abbandonati vicino al pianoforte.

Per comprendere l'estrema bravura del disegno di Luca Russo basti osservare il mare: nei diversi capitoli viene raffigurato in base ai diversi momenti del giorno, della narrazione e in base agli stati d'animo di Alberto. Nel primo capitolo,

l'alba sorge felice nei suoi ricordi, mentre inizia il racconto della storia d'amore tra Giulia e il pianista. Man mano che si procede nella lettura, il mare si inscurisce, si arrabbia fino a essere agitato e cupo, confondendosi con il cielo notturno.

Meritano una menzione speciale le tavole conclusive della storia, che con delicatezza affrontano alcuni degli interrogativi più profondi dell'animo umano e anche della nostra società.

Nottetempo non è solo una storia d'amore, ma una storia sull'amore, sulla sua preziosità e caducità.

Luca Russo, al termine delle sue tavole, ci consegna alcune preziose raccomandazioni, di cui dovremmo tutti fare tesoro.

Dopo aver terminato la lettura di *Nottetempo*, si può provare qualche istante di malinconia, ma dalla breve durata, perché la lezione appresa sull'amore come esperienza di vita deve diventare la nostra guida.

Segue la recensione, qualche domanda che ho avuto la fortuna di poter porre a Luca Russo.

AB: Come è stato utilizzare la tecnica pittorica digitale?

LR: Un'esperienza unica nel mio percorso artistico. È stata una sfida, perché ho "piegato" il programma utilizzato a una tecnica antica come quella dell'olio tradizionale, conservando la praticità del digitale, che mi consentiva di poter tornare a piacimento sulle tavole in qualsiasi momento.

AB: Da dove nasce la tua passione per la commistione tra i generi?

LR: Nasce dall'amore per tutte le arti visive e non. Da sempre sono appassionato di tutto ciò che "racconta": il fumetto, l'illustrazione, il cinema, la

fotografia, la musica, la pittura, la scultura alimentano la mia vita e, di conseguenza, il mio lavoro.

AB: Da dove hai tratto l'ispirazione per questa storia?

LR: Volevo raccontare un mio stato d'animo. La storia non è autobiografica, ma mi appartengono le emozioni che prova il protagonista e che si esprimono attraverso i colori, i silenzi, il testo letterario.

AB: Perché hai scelto Venezia come luogo principale per lo svolgimento della storia?

LR: Venezia è una città-opera d'arte, che di per sé sembra impossibile possa esistere; è sospesa nell'acqua e nel tempo... Come sospesa è tutta l'atmosfera del mio libro.





AB: Quando decidi di rappresentare un luogo reale, come in questo caso la città stessa oppure la Pinacoteca di Capodimonte di Napoli, come strutturi il tuo lavoro?

LR: A me piace viaggiare, vedere, conoscere... Indipendentemente dalle storie a cui sto lavorando o lavorerò. Sono i luoghi stessi, con le loro suggestioni, le loro storie, la loro potenza visiva, a entrare in una sorta di archivio nella mia mente, per poi “parlarmi”, spesso a distanza di tempo, durante la lavorazione di un progetto. Nei miei fumetti le ambientazioni sono sempre molto importanti, perché raccontano meglio di tanti altri elementi i personaggi.

AB: Che progetti hai per il futuro?

LR: Ho una nuova storia nella testa che sta prendendo forma e, al momento, so che il colore avrà una parte importante anche questa volta.





I giorni volavano.
L'ultima sera sei andata
a passeggiare.

Volevi salutare il mare.



Hai sempre avuto bisogno
dei tuoi momenti
per stare da sola.



In questo
ci somigliamo.



Istantanee

a cura di **Cristina De Lauretis**

Kabul, Afghanistan, 1996 ©James Nachtwey

James Nachtwey

Memoria

Mostra itinerante

fino al 4 marzo 2018 - Palazzo Reale, Milano

James Nachtwey è un fotografo di guerra, universalmente considerato l'erede di Robert Capa. In quarant'anni di reportage fotografici, in giro per il mondo, ha documentato le atrocità dei conflitti e delle catastrofi naturali, così come la violenza, la fame, il dolore. Che non sia una mostra facile da affrontare lo capisco già dallo scatto che campeggia all'entrata: il ritratto di un sopravvissuto a un campo di concentramento in Rwanda, un uomo ripreso di profilo, con il volto pieno di cicatrici in primo piano. Le sale sono in penombra, le fotografie emergono dal buio come lame lucenti: diciassette sezioni e duecento scatti, a cominciare dalle guerre in Cecenia e in Ruanda fino ai conflitti in Darfur e in Afghanistan, passando

attraverso l'attacco alle Torri Gemelle. Senza tralasciare altri disastri quali l'inquinamento, l'esodo, l'AIDS, la fame e la disperazione, e con una sezione dedicata alla medicina di guerra: un pannello con sessanta scatti a coprire un'intera parete, che lascia senza parole per la potenza delle immagini. Più mi addentro nella mostra e più capisco perché James Nachtwey rifiuti l'etichetta di fotografo di guerra definendosi invece fotografo "contro la guerra", uomo di pace come diceva Wim Wenders. Perché quando l'hai toccata, guardata, non puoi che essere contro e celebrare la vita. Mentre osservo le fotografie l'angoscia mi assale. In fondo la guerra è così lontana... Abbiamo il privilegio di non conoscerla veramente. Per questo, forse, ne ricaviamo un'idea astratta. Qui, in queste sale, la guerra diventa realtà. Reali sono il dolore, il pianto, le fosse comuni, i macheti, i vestiti inzuppati di sangue, gli occhi pieni di lacrime, gli

sguardi sconvolti dei soldati, il filo spinato lungo i muri, i corpi senza vita dei bambini, le madri che piangono, uomini e donne dilaniati, senza arti, incoscienti o fin troppo coscienti su un tavolo operatorio da campo. È come se il fotografo dicesse: questa è la guerra signore e signori, guardatela bene, guardatela negli occhi. Credete di conoscerla? Vi mostro io la vera disperazione, il vero dolore. Credete che non vi riguarda? Vi riguarda, ci riguarda tutti. L'intera mostra è un pugno nello stomaco. Ogni singolo scatto è tanto potente da farci barcollare e, nella durezza delle immagini, perfino vergognare. Al termine dell'esposizione leggo e rileggo la seguente frase di James Nachtwey, posizionata in un pannello appena prima dell'uscita: «Io sono un testimone, la testimonianza sono le mie fotografie. Voglio che siano potenti ed eloquenti, oneste e senza censure, voglio che riflettano l'esperienza delle persone che sto fotografando.

Quando qualcuno soffre non significa che non abbia dignità, anzi, sopportare la sofferenza può essere una forma elevata di dignità. Avere paura non significa mancare di coraggio, anzi, superare la paura è la definizione stessa di coraggio. La speranza è diversa dalla pia illusione, che non richiede sforzo ma è fatta di sacrificio e perseveranza». Grazie James. Ovunque tu sia, anche se non lo saprai mai, grazie. Ti sono grata per avermi fatto così male. Le forbici, banali forbici da cucina, lasciate sul tavolo operatorio sporco di sangue non le dimenticherò mai. Come non dimenticherò la disperazione di certi sguardi. Grazie per non aver nascosto nulla. La mostra proseguirà nei più importanti spazi espositivi di tutto il mondo perché ognuno di noi ne sia testimone. In fondo, il coraggio è anche questo: guardare in faccia la realtà senza volgere lo sguardo altrove.



©james Nachtwey



Il testo
non è tutto,

il teatro
custodisce

un altro

linguaggio

a cura di **Fernando Coratelli**

Libertà
e arbitrio

©Azereth Skivel

Ammetto subito che la pièce *Tu es libre* di Francesca Garolla, per la regia di Renzo Martinelli, andato in scena al Teatro I di Milano dal 15 novembre all'11 dicembre 2017, mi è molto affine in tematiche e azioni. Tutto ruota intorno alla scomparsa di Haner, ragazza francese «caucasica», come direbbero oltreoceano, che pare essere partita come *foreign fighter* per la Siria.

Dunque, tutto ha inizio in una stazione di polizia, o forse nella stanza di un magistrato, è il momento delle deposizioni, degli interrogatori. Per capire chi è e cos'ha intenzione di fare (o cosa ha già fatto) Haner, sfilano sua madre, suo padre, una sua amica e il ragazzo di cui si è innamorata, un egiziano che l'ha portata sulla strada dell'Islam e che

forse l'ha spinta a questa scelta estremista, in nome della libertà, che fa rima con verità. Haner, quindi, è sparita senza lasciare tracce salvo che per un libro da cui non si separa mai: *L'Iliade*. Quel libro che le aveva regalato il padre e da cui deriva il nome Haner – Andromaca, «uomo in battaglia». Ma in quale battaglia è adesso Haner? Sua madre non lo sa, stenta a riconoscere quella figlia che ha trovato una sua voce, una verità in quella scelta. Già, perché Haner oggi indossa il velo, ha trovato se stessa, la sua libertà.

E è intorno alla parola libertà che Francesca Garolla (il testo è stato finalista al Premio Riccione 2017) costruisce l'intera pièce. D'altronde il titolo non lascia dubbi, o meglio crea un dubbio filosofico

nella sua stessa affermazione: *Tu es libre*, cioè *Tu sei libero/a*. Purtroppo in italiano la perdita del genere neutro provoca una serie di implicazioni che Francesca Garolla svia usando il titolo in francese.

Già, siamo liberi ma, scomodando una canzone pop del 1989, poi «liberi da che cosa? Chissà cos'è?». L'interrogativo spalanca le porte a altre riflessioni che a catena si innestano: il concetto di libertà è applicabile a un'unica categoria del pensiero? Libertà e arbitrio collimano alla perfezione? Questi gli interrogativi che deflagrano, in tutti i sensi, nell'opera della Garolla, e Haner è lì, sul palco a dialogare con le testimonianze e i ricordi di ciascun personaggio.

La regia di Martinelli aiuta a non perdersi in questo filo di Arianna che l'autrice ha costruito e che lei stessa poi cerca di tenere in mano interpretando sul palco il demiurgo o, se si vuole, l'Omero del testo. Così vediamo i personaggi seduti su una panca in attesa del loro turno di deposizione, un microfono al centro, lì dove toccherà loro registrare la propria testimonianza.

Di forte impatto l'interpretazione di Viola Graziosi (la madre di Haner) fin dall'inizio, da quando domanda «se deve piangere», per poi pian piano destrutturare il rapporto madre-figlia. Anche l'amica di Haner, nonostante rischi di cadere nel macchiettistico, se ne salva grazie a un ottimo equilibrio che l'attrice, Liliana Benini, riesce a trovare per poter sbattere in faccia allo spettatore la *normalità* di chi a Occidente non indaga, ma resta in superficie e a cliché risponde con cliché.

Un paio di appunti (o forse di più) critici su cui riflettere. Uno di certo tecnico: l'amico/fidanzato di Haner, colui che spinge la ragazza a cercare la libertà nel diventare *foreign fighter* è un egiziano di lingua francese, il che è poco credibile, visto che la minoranza egiziana che parla francese è coopta.

Poi non mi ha convinto fino in fondo il ruolo dell'autrice (interpretato dalla stessa Francesca Garolla) che interviene a districare e condurre la danza delle testimonianze, che dà la parola alla stessa Haner (interpretata da Maria Caggianelli), che tenta di spiegare e collegare



Tu es libre - Locandina

fatti e idee. A un certo punto mi sembrava credibile trasformarla nella figura di un magistrato, magari quello che segue il caso – questo forse renderebbe meno cerebrali e più scenici i suoi interventi e toglierebbe quel livello concettuale che talvolta fa perdere tensione. Infine unica vera pecca è una certa staticità, nonostante un'ottima scelta di luci e movimenti di regia.

Al di là di queste annotazioni resta un lavoro molto interessante, da seguire

nei suoi sviluppi futuri, perché di certo l'ho percepito ancora in fieri, migliorabile, ma di buona fattura testuale e d'interpretazione.

E torna alla mente quella frase di Don DeLillo in *Mao II* (romanzo profetico del 1991) quando scrive: «Quello che guadagnano i terroristi, lo perdono i romanzieri. Il potere dei terroristi di influenzare la coscienza di massa è la misura del nostro declino».



©Patrick Gonzalès



Il rovescio dritto !!

a cura di
Sara Calderoni

©Katarzyna Olter

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

Perché, per una rubrica, la scelta di un nome che è anche un titolo? Perché la letteratura, in quel suo assediare con continui interrogativi la vita, in quell'incessante percorrere la distanza fra i contrari, ci mostra il rovescio e il dritto del nostro essere. La letteratura è l'esperienza che come lettori, autori, critici, possiamo vivere soltanto rovesciando ogni nostra certezza. *Il rovescio e il dritto* 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



Le relazioni pericolose

Sensazioni e sentimenti del nostro tempo
di Arturo Mazzearella

di **Sara Calderoni**

©Laurence Thomas

Cosa ci dicono le immagini e i romanzi contemporanei del tempo che stiamo vivendo? Arturo Mazzearella, dopo *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib* (Bollati Boringhieri, 2011) e *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea* (Bollati Boringhieri, 2014), ci propone con *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo* (Bollati Boringhieri, 2017) una nuova attenta riflessione sul nostro presente, affrontando questa volta la profonda crisi dei legami nell'attuale società del disagio e le dinamiche con cui questa si manifesta. Letteratura, arte e cinema degli ultimi decenni si fanno testimonianza di relazioni interpersonali configurate perlopiù sull'assoggettamento reciproco, dove il modello del *debito* struttura uno scambio relazionale pericoloso e distruttivo; non mancano, a seguito di

un'accurata analisi del tema che si avvale anche di una ampia bibliografia¹, interessanti possibilità di svolta nell'avvertita urgenza di lasciare spazio a nuove modalità di condivisione, facendoci capaci di abolire qualsiasi senso di proprietà dell'altro.

Pur riconoscendo che i dispositivi del capitalismo finanziario sono oggi interiorizzati a tal punto dall'apparato psichico collettivo da configurarne un orientamento degli impulsi, Mazzearella non ammette che la «forza egemonica» di una «economia neoliberista» riesca a «infiltrarsi nell'articolazione psichica fino a dominarla», a renderla «subalterna», come più autorevoli studiosi delle tendenze socio-economiche in ambito internazionale (pur nella loro diversità concettuale) hanno osservato – Lordon, Bourdieu, Lazzarato, Groys ecc. Una tale radicale visione, diamo ragione all'autore

¹ Rinviamo alla bibliografia per le edizioni di tutti i libri citati: Cfr. Arturo Mazzearella, *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, pp.135-151.

del saggio, rivela un «eccessivo determinismo». Tuttavia, se Mazzarella rovescia il presupposto, proponendo che sia piuttosto il nostro sistema psichico a «preparare le condizioni» che attivano «le modalità di produzione e consumo su cui si fonda il “finanzcapitalismo”»¹, lo fa, al di fuori di una «gerarchia di tipo deterministico», implicando la possibilità dei due sistemi – psichico ed economico – di condizionarsi reciprocamente, in quanto sistemi con la «medesima radice economica», come insegna Freud («il fattore quantitativo della forza pulsionale», in *Analisi terminabile e interminabile* del 1937) e riprende Lacan (*Seminario IV, La relazione d’oggetto* del 1956-1957). Un’implicazione, questa, che consente di riconoscere il sistema psichico come sistema capace di «accogliere una pluralità di misure quantitative di altri universi economici» e, in virtù della sua elasticità, anche di insinuarsi con le proprie «trasformazioni» nell’apparato finanziario. Ed è implicazione da non trascurare quando si riflette intorno alla lettura di Mazzarella, spesso presentata dalle recensioni critiche come un semplice rovesciamento del rapporto causa effetto di cui si è detto sopra, con il rischio di lasciare implicitamente intendere che l’autore riconduca il suo ragionamento ad una concezione idealistica che nega autonomia alla realtà esterna, facendola coincidere del tutto con l’attività interna al soggetto. La qual cosa non è.

Veniamo ora però all’analisi dell’autore. Mazzarella osserva come «una modalità particolare di “fluttuazioni della libido” – per riprendere l’espressione di Lacan –, istituita dalle diffuse strategie di indebitamento» stia «determinando la cornice [...] dei modelli prevalenti di interazione sociale delineati dal capitalismo finanziario» e per comprenderne la portata invita a rifarsi a Freud che, in

Disagio della civiltà (1929), aveva definitivamente dimostrato come «al di fuori delle esigenze determinate dall’economia pulsionale, archetipo di qualunque altra ramificazione economica, non esiste nessuna forma di condivisione sociale». Non solo l’attuale società lo conferma «senza alibi» – sottolinea l’autore –, ma il disagio è oggi a tal punto dilagante in termini di costruzione dei legami, di valorizzazione di sentimenti un tempo abilitati alla loro funzione di aggregazione sociale, da far parlare di «individuo insufficiente» (Alain Ehrenberg), «uomo senza inconscio» (Massimo Recalcati). E non possiamo che essere d’accordo con Mazzarella quando rileva come il venir meno della dimensione simbolica, capace di *indicare* un legame comune, sia causa di destabilizzazione dei modelli comportamentali.

La domanda che Mazzarella si pone – attorno alla quale è costruito il saggio – e a cui tenterà di rispondere



¹ La definizione di finanzcapitalismo ripresa da Mazzarella è attribuita a Luciano Gallino.

riattualizzando una tradizione fenomenologica da Husserl a Merleau-Ponty, è come «la categoria di intersoggettività» possa essere oggi ancora utilizzata nella formazione dell'identità soggettiva, come il «riconoscimento operato dall'alterità» possa avere ancora valore nella percezione e nello sviluppo della propria identità.

L'integrazione dell'altro, lo sappiamo, richiede un ridimensionamento dell'io, ce lo ricordano Husserl, Merleau-Ponty, ma già anche Leibniz, aggiungiamo noi; tuttavia, questo depotenziamento è perlopiù avvertito come limite alla propria potenza espansiva. La presenza condizionante dell'altro si può tradurre allora solo in estenuante conflitto? Ne era convinto Sartre: «il conflitto è il senso originario dell'essere-per-altri» (*L'essere e il nulla*, 1943). Foucault (*La volontà di sapere*, in *Storia della sessualità*, 1976) da parte sua analizza come il potere si eserciti non sulla base di un unico «centro di sovranità», ma «a partire da

innumerevoli punti, e nel gioco di relazioni diseguali e mobili». Dunque in quell'incessante scambio solidale dei ruoli servo-padrone – nel tentativo di affermare, per ciascuna delle parti, sempre il ruolo di padrone – che ci mostra molta letteratura oggi: a partire da *Cecità* (1995) di Saramago, dai romanzi di Philip Roth, *L'animale morente* (2001) e *Umiliazione* (2009) a *La comparsa* (2014) di Abraham B. Yehoshua fino all'estremo *Cosmopolis* (2003) di De Lillo; tutti esempi calzanti che Mazzarella esamina attentamente.

Se la dialettica hegeliana, attraverso il ribaltamento della dipendenza mirava a una ideale emancipazione del servo – l'uomo storico –, oggi sembra prevalere la circolarità di un legame di dipendenza, in cui, a turno, entrambe le parti si scoprono in debito verso l'altro, in cui ciascuno, a turno, vorrà assoggettare l'altro. Viviamo un'epoca di desimbolizzazione, ci ricorda Mazzarella: il simbolo non adempie più ad una funzione



©Sarthak Ghatak

unificante mediante «il riconoscimento», e se anche il debito, come scriveva Lacan, ha perduto la sua connotazione simbolica, il suo «rinvio a una catena di significati archetipici» non potrà che disgregarsi «nell'intercambiabilità tra i ruoli di servo e padrone, di creditore e debitore». In altre parole, viene legittimato un costante «diritto alla crudeltà» come indicava Nietzsche.

Viene a mancare il *posto dell'altro*, rileviamo noi, come vero *punto di vista*, per usare un'espressione di Leibniz. E non di rado nelle pagine del saggio di Mazzarella si fa riferimento a testi in cui il *vedere* – meglio, il non vedere – è metafora che svolge l'idea di una mancata solidarietà come assenza di partecipazione dello sguardo sull'altro. Mazzarella lo individua innanzitutto in *Cecità* dove l'essere cieco diventa «deformazione percettiva» non solo fisica ma anche etica: i ciechi di Saramago non accedono ad alcuna forma di veggenza, piuttosto regrediscono ad uno stato animale: individui sottomessi all'unica legge di *diritto alla crudeltà*, non si chiamano nemmeno per nome, lottano solo per la supremazia consegnando se stessi alla degradazione di ogni desiderio fino a sentire di appartenere a un «mondo spolpato ed esaurito». In scena, una disgregazione dei legami di un'intera comunità incapace di sottrarsi al godimento perverso di sopraffazione. Incapace di impegnarsi in un qualsiasi processo di ordine morale e politico. *Cecità*, sottolinea Mazzarella, anticipa quella malattia del capitalismo che Guido Rossi, esperto conoscitore del mercato, descrive nel libro *Il conflitto epidemico* (2003): «in entrambi i casi si assiste al tracollo di un sistema economico: pulsionale nel caso di Saramago, finanziario nella ricostruzione di Rossi».

L'annichilimento dell'altro come unica strada verso il piacere è un meccanismo osservato anche in *L'animale morente* e in *Umiliazione* di Philip Roth. In



©Nan Goldin, Buzz and Nan at the Afterhours, New York City, 1980

entrambi i romanzi, i personaggi che formano la coppia aspirano ad esercitare un dominio, in un gioco di seduzione alimentato da una pulsione di morte, in un continuo ribaltamento dei ruoli debitore-creditore. L'approdo è un profondo nichilismo: una volta messo in atto il «dispositivo del dominio» sull'altro non si esce dalla logica di un perpetuo «indebitamento reciproco» e di uno spreco totale di risorse e energie. Niente di vitale emerge in queste relazioni, i volti di questi personaggi potrebbero essere benissimo quelli consumati, in un'assenza totale di condivisione, che vediamo nelle fotografie di Nan Goldin in *Ballad of Sexual Dependency* (slide show presentato nel 1986, riproposto nei successivi trent'anni fino alla versione 2016-2017 per il MoMA) dove, osserva l'autore, «circola una desolazione priva di riscatto, insieme al rancore per un investimento talmente elevato da ripiegarsi su stesso, sull'atonia paralizzante di corpi che hanno desiderato troppo, e invano».

Non solo il godimento sessuale può però essere strumento di dominio sull'altro, ma anche, e forse ancor più pericolosamente, lo possono essere le richieste d'amore. E anche qui ci convince l'analisi di Mazzarella intorno al romanzo di Yehoshua, *La comparsa*, dove la coppia Uriah-Noga alimenta un perverso e vincolante meccanismo al pari dei



©Daidō Moriyama

protagonisti dei romanzi di Roth, se pur il debito è qui contratto su un piano affettivo. Uriah, l'ex marito di Noga, non riesce ad uscire dalla spirale di un forte rancore verso la donna che non ha voluto dargli un figlio e che, come una comparsa, sente sempre sfuggire alla propria volontà di assoggettamento. Sarà l'amore "disperato" di Uriah a rilanciare il debito, riattivando il senso di colpa di Noga, anche a distanza di anni dopo il divorzio. La richiesta di risarcimento di Uriah implica tuttavia un investimento delle proprie risorse, in un gioco sempre al rialzo, che si traduce per Noga in possibilità, e volontà, a sua volta di perseguire Uriah, rendendolo schiavo di una aspettativa. Del resto, Uriah, sottolineiamo noi, in modo speculare continua ad anticipare Noga in una figura idealizzata, sottomessa al proprio desiderio, che nulla ha a che fare con l'imprevedibilità dell'evento, di un nuovo incontro.

Sono tutti personaggi invischiati in pericolose dinamiche di indebitamento, incapaci di vedere il mondo anche con gli occhi dell'altro, dunque non in grado di indirizzare diversamente un pensiero; e ci conducono, prefigurandolo, al protagonista di *Cosmopolis* del romanzo di De Lillo. Eric Packer, come ben individua Mazzarella, è infatti «l'archetipo» e «l'ultima incarnazione ipotizzabile di una pulsione di morte regolata dallo spreco di ogni investimento» che trova nell'ambiente finanziario l'ideale estensione del proprio stato pulsionale. L'autoreferenzialità è qui totale, l'oggetto del godimento cambia continuamente in una frenesia schizofrenica che non trova appagamento alcuno. Alimentando continuamente quello che Lacan definisce un «godimento smarrito», analizza Mazzarella, questo personaggio rinvia il debito con se stesso all'infinito: una responsabilità dell'agire che «il tripudio nichilistico» non solo non può colmare, ma continuerà a sottolineare per assenza. Personaggio che si autopriva di un destino, giacché si priva di una vera conoscenza, sarà lui stesso ad affermare ciò che gli manca: «Essere consapevole di ciò che mi sta attorno. Capire la situazione di un'altra persona, i sentimenti di un'altra persona. Sapere, insomma, cos'è importante». Quel vero punto di vista, dicevamo noi, che presupponendo un uscire da sé, nella configurazione dell'altro, crea spazio a una *diversità* del pensare.

Ma allora quale alternativa a questo sprofondamento nichilistico?, si chiede Mazzarella.

La prospettiva che l'autore ci apre, nel terzo capitolo del suo saggio dal titolo *Le metamorfosi*, è un interessante spazio dell'inatteso dove è possibile tradurre l'ascolto di un vuoto, vuoto che emerge dal riconoscimento dell'incolmabile distanza con gli altri, in un pieno di «figure», «risonanze», «desideri» in grado di «tenere testa alla pulsione di

morte». Se si sperimenta l'impossibilità di afferrare l'altro, se si afferma la volontà di rinuncia alla «sovranità dell'io posso», questo territorio instabile e fragile può diventare luogo di imparagonabile ricchezza, di imprevisi doni. Ce lo testimonia Sebald con il romanzo *Austerlitz*, in cui l'omonimo protagonista attraverso una serie di imprevedibili incontri, durante i suoi vagabondaggi, riesce a costruire la propria identità, che ancora gli è oscura; gli altri sono anonimi, sconosciuti, a cui lascia campo di irruzione ospitandoli in quello spazio vuoto e libero di rinuncia al possesso: ogni occasione diventa così unica e importante, si riattiva il legame con la propria memoria, presente e passato sono riuniti in un ordine di senso. Anonimi sono anche gli interlocutori di Christian Boltanski. Oggetti, abiti, fotografie – che l'artista da sempre raccoglie –, non più posseduti, sottratti ad un valore economico, segnano un'assenza che restituisce singolarità peculiari, protette, in un nuovo spazio relazionale di «scambio» dove spesso lo stesso visitatore è chiamato a una partecipazione attiva e generosa. Nell'installazione *Personnes* (Gran Palais di Parigi, 2010, poi nello stesso anno New York e Milano) ad occupare lo spazio era, ad esempio, una montagna di vestiti dalla quale una gru ne raccoglieva alcuni lasciati poi cadere in modo casuale, mentre si ascoltava il suono di un battito cardiaco: «la vita» che «sopravvive alla sua stessa consunzione». L'assenza si fa ascolto, possibilità di ricreare e custodire il valore di ciascuna singolarità, e insieme invito a riconoscersi parte di una comunità che condivide un comune destino di «mortalità».

Mazzarella conclude, e non a caso, la sua riflessione tematica con l'opera di Sophie Calle. Il lavoro che l'artista compie infatti, metabolizzando la sofferenza dell'assenza attraverso «la condivisione più estesa», rappresenta, a noi pare,

la perfetta antitesi alla dimensione di esaltazione individualista di un io ripiegato sempre e solo su stesso che abbiamo trovato in *Cosmopolis*. Laddove c'era una ricerca spasmodica di un sempre nuovo oggetto di godimento, c'è qui la condivisione di una perdita, in una relazionalità espansa e responsabile. Uno sperdere contro un trattenere. Un solipsismo contro una valorizzazione del legame. Persone, gesti, eventi: l'assenza si arricchisce di altre relazioni alle quali se da un lato viene affidato il compito di assorbire un dolore di un legame spezzato, dall'altro custodiscono l'alterità in un luogo che rende possibile l'incontro. Sono queste *narrazioni multiple*, questo dialogo mai interrotto, queste polifonie di voci che consentono infatti in ultima istanza l'incontro con lo sconosciuto che è in noi.

Molti gli esempi: dal progetto ventennale *Douleur exquise* (1984-2003) a *M'as tu vue* (2003-2004), *Prenez soin de vous* (2007) fino al più delicato *MAdRE* (2014-2015) in cui l'artista, in un vero viaggio della memoria, sovrapponendo oggetti, diari, testi appartenuti alla madre a sue fotografie, registrazioni audio e video, riesce a ricostruire il rapporto difficilissimo con la donna estrosa ed egocentrica, a dirottare la frustrante tensione di agonismo, e al contempo a ricreare una più autentica appartenenza a se stessa.

Mazzarella segnala come appropriarsi di questo spazio fragile, rinunciatario, sia oggi urgente per salvare e riconoscere il valore dei legami, come Sebald, Boltanski, la Calle abolire ogni debito per trasformarlo in un «inestinguibile credito verso se stessi». Un libro che invita a riflettere.



Breve topologia letteraria della follia di Antonio Celano

©Jesus Macias Martin

La tristezza incredibile di questa mattina,
questa nebbia assurda, morbida e feroce,
questa nebbia cretina che nasconde la tua voce,
le canzoni cantate, i gesti della tua mano,
che nasconde la collina, che nasconde Torino,
e ogni cosa viva tranne quel lampione inumano.
(Claudio Lolli, *Viaggio di ritorno*, 1975)

C'è una tela di Goya, esposta alla Real Academia de San Fernando, a Madrid, intitolata la *Casa de Locos*. Finita nel 1812 dopo alcuni anni di saltuario lavoro, evoca un luogo – manicomiale – dove si aggirano, sotto le volte di uno spoglio stanzone, grottesche figure di alienati seminudi appena rischiarati da una luce opaca e stagnante. Sulla parte sinistra dell'opera, proprio dove nella penombra si ammassano più numerosi i segregati, campeggia un uomo dai mustacchi lunghi e neri, dallo sguardo esaltato e sostenuto, con uno strano copricapo munito di penne. Al suo fianco, come si potrebbe omaggiare un capo o una personalità di spicco, una donna, china, bacia devotamente la sua mano destra.

La suggestione (e, come ogni suggestione, potenzialmente fuorviante) esercitata dalla visione del pittore aragonese, se serve bene a sollevare i temi di cui argomenteremo – il viaggio nella ferita della mente umana e nei luoghi della contenzione manicomiale – serve pure, attraverso un semplice scarto analogico, a sorprenderci già nel vivo di quel racconto/reportage che De Amicis pubblicò (siamo già all'altro capo del Secolo XIX) prima sulle pagine della «Rivista d'Italia» del dicembre 1899¹, poi per i tipi del livornese Belforte e, in seguito, dei Fratelli Treves². *Nel giardino della follia* (questo il suo titolo) coglie, infatti, lo scrittore alle prese con una cleptomane, gioviale donna di mezz'età, «vestita con garbo» e «con tre

1 Edmondo De Amicis, *Nel giardino della follia*, «Rivista d'Italia», a. II, vol. III, dicembre 1899, pp. 581-600.

2 De Amicis, *Nel giardino della follia*, con disegni di G. G. Bruno, Livorno, S. Belforte e C. Editori, 1902; con qualche variante in più rispetto alle precedenti l'edizione milanese dei F.lli Treves del 1904 alle pp. 147-176 della raccolta *Nel regno del Cervino. Nuovi bozzetti e racconti*.

penne di cappone piantate nel nodo dei capelli, in forma di raggiera»³, la quale, più avanti, spiritosamente paragona De Amicis a Pallavicini di Priola, generale vittorioso sui drappelli garibaldini in Aspromonte e, in seguito, comandante impegnato nella repressione del brigantaggio meridionale. I due, in effetti, si somigliano, anche accomunati da due folti baffi neri, ma come il risvolto negativo – biografico, politico e morale – dell'altro. Non a caso la donna «da quel momento, come se si fosse fatta nella sua mente una sostituzione di persona, non mi chiamò più che “generale”»⁴.

E così già il titolo stesso dato alla pagina giornalistica, *Nel giardino della follia*, altro non è che stridente ossimoro, Eden e Limbo dove si trascinano le non battezzate alla ragione, e dove si rifugiano le inquietudini suscitate dai ricordi del figlio Furio, da poco suicidatosi con un colpo di rivoltella a Torino, al Valentino (un parco!); e le apprensioni per la tenuta mentale della moglie, che si aggraverà più avanti.

Inizia, in questo modo, per lo scrittore una sorta di strano viaggio, di girovagare a più dimensioni: lungo i sentieri del giardino, intersecati da sensi di pena e corrispondenti volontà di fuga; e tuttavia anche della singolare sensazione di essere, oltre che tra le mura del giardino, anche tra quelle della mente delle alienate: «Ebbi un senso di pena, non mai provato, e che non saprei bene esprimere. Ero dunque vissuto un tempo in quell'anima: v'ero vissuto e v'ero morto; il mio nome non era più nella sua

mente che un suono, come la mia persona un'ombra al suo sguardo. E continuando a passarsi la mano sulla fronte, pareva che mi volesse dire: – Vedi, questa è una tomba, e anche tu ci sei sepolto»⁵.

Ma restano lampi, come, del resto, l'apparizione della giovane inginocchiata e assorta in giochi regrediti di bambina, fasciata in un busto che sembra allo scrittore, in un primo momento, un curioso «abito da ginnastica», ma che si rivela essere, con un brivido, una camicia di forza «in riposo, per adesso»⁶. Le pagine di De Amicis, come nel suo stile,



©Anton Semenov

3 Tutte le citazioni del racconto deamicisiano saranno qui riprese dall'omonima edizione, a cura di Roberto Fedi, Firenze, Le Càriti Editore, 2002. Cfr. pp. 33-36.

4 Ivi, p. 36. La donna, così come la figura del dottore che accompagna De Amicis, non è, in realtà, che la figura di uno psicopompo dantesco: l'ambasciatrice della follia nel mondo dei sani, così come il dottore (e lo stesso scrittore), è il mediatore con il mondo dei matti. Tuttavia, vedremo che, nonostante le reciproche fascinazioni, i mondi resteranno sempre ben distinti e separati.

5 De Amicis, *Op. Cit.*, p. 34.

6 De Amicis, *Op. Cit.*, pp. 57-58.

non avevano e non avrebbero potuto avere alcunché di calcato, di espressionistico o di visionario. Come ha ben scritto Carlo Alberto Madrignani, *Nel giardino della follia* manca «di vistosi elementi coercitivi» e anche questa pagina «vuol, forse, suggerire una latente dimensione di violenza, che tuttavia l'autore evita di enfatizzare»⁷. C'è poco di naturalistico, di fotografico o, all'opposto, di carduccianamente oratorio nello stile di De Amicis; semmai il tentativo, con i suoi pregi e i suoi rischi sentimentalistici, «di offrire al lettore una riproduzione letteraria che lo induca a trovare uno status emozionale specifico»⁸. E tuttavia, nelle pagine di *Nel giardino* c'è pure un controllo della pagina che non può che ritrovare le sue ragioni nelle recenti tragedie familiari, tra l'altro sottolineate dalla presenza, nel prosieguo

del racconto, del secondogenito dello scrittore, Ugo. Ma se è pur vero che lo sguardo di De Amicis resta «preideologico», resta, cioè, una «forma dello sguardo capace di cogliere le movenze emotive e i bisogni affettivi intesi come esigenze materiali altrettanto urgenti di altre (fame, sesso, denaro) esaltate dalla coeva antropologia positivista»⁹, è anche vero (come pure in *Cinematografo cerebrale*¹⁰) che, in più punti, la prosa deamicisiana finisce per incagliarsi e sfumare la sua forza tra la resa colloquiale e l'esigenza del distacco, tra il tentativo di confrontarsi attrezzato di uno stile letterario formalmente composto e una materia, la follia, che continuamente gli si oppone nei fatti.

E se ciò non impedisce allo scrittore di intuire – a proposito dell'improvvisa apparizione della donna agitata «da



©Giovanna Meo

⁷ Carlo Alberto Madrignani, *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di Alessio Giannanti, Giuseppe Lo Castro e Antonio Resta, p.261. Il titolo è di prossima uscita per i tipi di ETS, Pisa. Il testo raccoglie, tra l'altro, quanto prodotto da Madrignani nella curatela del libro di De Amicis, *Il giardino della follia*, Pisa, ETS, 1990. Ringrazio il professor Giuseppe Lo Castro per avermi dato la possibilità di consultare il libro in anteprima.

⁸ Madrignani, *Op. cit.*, p. 258.

⁹ Madrignani, *Op. cit.*, p. 260.

¹⁰ De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, Roma, Salerno Editrice, 1995.

impeti furiosi di baccante»¹¹ – quanto limitata possa essere l'analisi positivista e bonaria del dottore che lo accompagna e, cioè, che la sopravvenuta pazzia non porti con sé, se non in casi rarissimi, una trasformazione radicale dell'indole, allo stesso modo non impedirà a De Amicis di sentirsi superiore nel suo dolore di «uomo pienamente cosciente» rispetto a quello possibile delle sofferenti rinchiusi in manicomio. La qual circostanza rivela, in altre parole, come la frenologia e la prima psichiatria non andassero troppo per il sottile nella distinzione dei casi patologici inserendo, in poche larghe categorie, il disadatto sociale, l'emarginato, il disturbato e il delirante. Di lì a poco, infatti, l'esigenza di giungere a una regolamentazione degli istituti psichiatrici, unica per tutto il territorio nazionale, portò ad approvare la proposta Giolitti del 1902 nella Legge 36/1904 che avrebbe ispessito le mura di quel giardino fino ad allontanarle definitivamente in un luogo altro, separato e lontano anche se ancora dentro il corpo della città. Se dunque è vero, come scrive Madrignani, che la pazzia per De Amicis è la pericolosa constatazione di «una parzialità, non un segno organico che separa totalmente i malati dai sani»¹², pare anche chiara la contraddizione (che lascia qualche non fuggato sospetto di apotropaicità) di mantenere, da parte sua, ogni compostezza formale nella descrizione propositane e ogni distacco dalla sua conclamata irrazionalità.

I folli sono come sonnambuli, spiega allo scrittore il dottore: soffrono poco perché la loro coscienza è anestetizzata dal male che rende rapsodico il loro

dolore. In tal modo anche il savio può, in alcuni casi, soffrire di periodica follia. Il dubbio si insinua così tra le maglie delle solite sicurezze e apre le porte all'introspezione. Avviene quando irrompe sulla scena la giovane bionda cantante sull'aria (guarda caso) della belliniana *Son-nambula*: è qui, con questo richiamo all'Opera e all'Arte o a un effetto di specchio, che la riflessione sulla fragilità mentale più colpisce i pensieri di De Amicis. Ma anche qui l'episodio non resta che un momento, un lampo, incapace di dare ulteriore sangue allo stile certo caldo, ma mai definitivamente coinvolto dello scrittore.

Del resto, a che pro insistere in un dialogo se adoperare coi pazzi lo strumento della ragione sarebbe – sono ancora le parole del dottore – «come suonare il violino a un sordo o scrivere una lettera a un cieco»¹³?

Cosa, a Torino, sarebbe diventata questa apparente resa della razionalità rispetto alla mente ferita dei ricoverati ce lo racconterà, poi, il Novecento, con l'aggiunta del peso di due guerre devastanti, della scoperta dell'universo concentrazionario, del controllo politico del privato, dei totalitarismi e dell'abdicazione a ogni verifica democratica dei poteri da parte della nuova società affluente e del «benessere». Da questo pozzo fondo verrà tirato su un Leviatano o, che è lo stesso, le parole agghiaccianti di un ormai quasi del tutto dimenticato Giorgio Coda: «Portami su quello che canta!». È lo scandalo che Alberto Papuzzi, con l'ausilio di Piera Piatti, riporta a galla nell'omonimo libro pubblicato da Einaudi¹⁴ con un linguaggio ormai scarso, giornalmisticamente maturo

11 De Amicis, *Nel giardino della follia*, cit., pp. 40-41.

12 Madrignani, *Op. cit.*, p. 263.

13 De Amicis, *Nel giardino della follia*, cit., p. 45.

14 Alberto Papuzzi, *Portami su quello che canta. Processo a uno psichiatra* (scritto con la collaborazione di Piera Piatti), Torino, Einaudi, 1977.

eppure coinvolto, partecipato. Non si tratta più, infatti, di parlare ai sordi, come nelle parole del dottore di *Nel giardino* di De Amicis, ma di riconoscere l'identità dei reclusi di Collegno, di riconoscerne i diritti a un trattamento pienamente umano. Sono gli anni dell'antipsichiatria che porteranno di lì a poco alla frettolosa approvazione antireferendaria della legge Basaglia (180/13

maggio 1978). Anni che avrebbero chiuso definitivamente la pagina pure coraggiosamente aperta da De Amicis con la condanna a cinque anni di reclusione e l'interdizione perpetua dai pubblici uffici di Giorgio Coda per maltrattamenti e applicazione indiscriminata e punitiva del mezzo più noto come elettroshock.



©Michal Giedrojć

Riflessi Metropolitani

teorie, immagini, testi della mutazione
a cura di

Caterina Arcangelo



@Jamie Heiden

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

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

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

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

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

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

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

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

Caterina Arcangelo



Distruzione, assenza ed oblio

di Nando Vitale

@P. Correia

«Nel corso della sua vita l'uomo non solo agisce, sogna, parla e pensa, ma tace anche qualcosa – per tutta la vita tacciamo su quel qualcuno che siamo, di cui solo noi sappiamo e di cui non possiamo parlare a nessuno. Ma noi sappiamo che quell'uomo e quel qualcosa di cui tacciamo sono 'la verità', siamo noi quelli di cui tacciamo».

Sandor Marai, *Terra, Terra!...*, Adelphi, 2005, trad. Katinka Juhász

«Persino adesso che sto cercando di ricordare (..) l'oscurità non si dirada, anzi si fa più fitta al pensiero di quanto poco riusciamo a trattenere, di quante cose cadano incessantemente nell'oblio con ogni vita cancellata, di come il mondo si svuoti per così dire da solo, dal momento che le storie, legate a innumerevoli luoghi ed oggetti di per sé incapaci di ricordo, non vengono udite, annotate o raccontate ad altri da nessuno...».

W.G. Sebald, *Austerlitz*, Adelphi, 2002, trad. Ada Vigliani

L'interrogazione sui luoghi e sulla memoria, sul coagulo di temi ad essi legati (morte, distruzione, oblio, ricostruzione, felicità, bellezza, fughe dal mondo, corto circuiti temporali), affollano le agende del pensiero, della poesia, della letteratura, delle arti e del sistema globale dei media.

Prima considerazione. Lo spettro di riflessioni sul concetto di luoghi e memoria ha accumulato una lunga e densa tradizione nei saperi disciplinari e nelle arti, definendo sui temi in questione un'articolazione ricca ed esaustiva, che rende difficoltoso ogni ulteriore spunto di riflessione. Al contrario, l'interrogativo aperto e ancora fortemente dibattuto può essere sintetizzato dall'esistenza di un mistero non svelato o almeno non del tutto esaurito, sulla relazione tra *luoghi e memoria*. Si tratta di un insoluto che si annida di frequente nel sostrato psichico e che non trova facili soluzioni nemmeno tra i più pirotecnici dei post-filosofi contemporanei. Derrida, in *Glas* (1974), sottolineava l'involontarietà della memoria di un luogo, definendola come uno spazio mentale nel quale i ricordi di un evento vengono preservati senza una deliberata volontà di chi ha vissuto l'esperienza custodita. Al contrario di monumenti, musei, archivi, biblioteche, che sono luoghi creati deliberatamente al fine di conservare la "memoria istituzionale". Questi ultimi, diversamente dagli spazi mentali sopra descritti, vivono con l'avvento delle tecnologie digitali, una profonda, radicale dislocazione di senso e una irreversibile mutazione nelle gerarchie di conservazione storica, culturale, identitaria.

Seconda considerazione. Con il trasloco dei luoghi della memoria, che si insediano nel territorio indefinito/indefinibile della rete, si produce una frammentazione delle tracce che ne mutano radicalmente il senso, trasformandosi

innanzitutto in materiale manipolabile – parafrasando Blanchot – nell'era dell'infinita interpretazione. Permane tuttavia una relazione della memoria con la storia, con i luoghi materiali che la rappresentano: "la materia di cui è costituita la storia". Questi luoghi si svuotano dell'unicità che li rende autentici, nella possibile riproducibilità attraverso l'evoluzione dei sistemi informatici e li espone a facili alterazioni semantiche. Un Benjamin dei nostri tempi rivolgerebbe il suo sguardo tra passato e memoria, *requiem e futuro*, verso le fantasmagorie delle tecnologie digitali ridefinendo i confini dell'impensato. I media digitali sono straordinari e pervasivi strumenti di conservazione ma anche di facili stravolgimenti. Non ci troviamo soltanto dinanzi al problema della perdita dell'*aura della tragedia*, della memoria e dei luoghi, ma alla possibilità di una sua simulazione infinita, a possibili narrazioni parallele, sul modello del romanzo ucronico di Philip K. Dick, *La svastica sul sole* (*The Man in the High Castle*). I luoghi commemorativi come i cimiteri di guerra, i campi di concentramento, le fosse comuni, le tracce di genocidi, si prestano a possibili spostamenti di significato, assecondando le diverse accezioni religiose, sacrali, politiche, che ciascuno può attribuire all'episodio collettivo che è chiamato a ricordare. Che si tratti di fondazione dell'identità, della memoria condivisa, compito tradizionale al quale sono da sempre consegnati, insieme alla funzione pedagogica di istruire le generazioni future attraverso i luoghi simbolici, pur con la retorica degli anniversari e delle visite sistematiche che ne depotenziano lo scopo. Cartografare la geografia mentale del ricordo di una collettività, nell'era della memoria manipolabile dalla potenza dei media digitali, può trasformarsi in un simulacro di opinabile verità.

Terza considerazione. Luoghi e memoria, che finora intendevano rievocare episodi fondativi di identità nazionali, religiose, culturali, rischiano nell'era digitale della simulazione e falsificazione, di riscrivere i suddetti paradigmi trasformandoli in oggetto di perenne contesa. Spazi urbani devastati dalla guerra o da catastrofi naturali, non trascurando luoghi rurali o insediamenti tribali, tutte le altre innumerevoli città diventate macerie, che riempiono tuttora la cronaca quotidiana, si impongono o si imporranno all'attenzione della cultura contemporanea come luoghi della *memoria controversa*. Sui luoghi metropolitani, che sono stati teatro della distruzione causata dal secondo conflitto mondiale e dai conflitti recenti, si sono infatti sedimentate stratificazioni di diverse memorie di gruppo: vincitori e vinti, vittime e carnefici. In questi luoghi è necessario innestare una modalità diversa per interrogare e ritrovare il tempo perduto, andandolo a cercare, ove è possibile, soprattutto “nelle ferite ancora aperte del paesaggio, nelle fratture, nei suoi spazi vuoti” (cfr. Derrida, cit.) che con i loro silenzi carichi di assenza, con il loro senso di precarietà, sanno evocare allusivamente ciò che non è più e richiamarlo dentro il presente.

Quarta considerazione. Luogo paradigmatico della memoria, reale e simbolica, del più orrendo crimine contro l'umanità, Auschwitz ha assunto diverse coniugazioni nel racconto del dopoguerra, riproponendosi di attribuire al ricordo di questo campo di concentramento il valore di monito per il futuro. In “Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone”, Giorgio Agamben la definisce “zona grigia in cui si sonda la ‘lunga catena di congiunzione fra vittima e carnefici’, dove l'oppresso diventa oppressore e il carnefice appare a sua volta come vittima”. Agamben riflette sulla



@Sarolta Bán

difficoltà di documentare la Shoah proprio a causa della persistenza di questa “zona di irresponsabilità e di ‘impotentia judicandi’”. E dalla difficoltà si giunge ad una autentica e forse insuperabile impossibilità. In modo paradossale Agamben richiama i milioni di cadaveri prodotti dalle fabbriche di morte dei nazisti individuando in essi l'unica vera testimonianza relativa alla persecuzione degli ebrei. Il paradigma di Auschwitz, definito da Agamben come “*lieu de mémoire*”, risiede proprio nell'impossibilità di ricordare da parte delle vittime che non sono mai tornate. Le memorie collettive abbondano di testimonianze trasmesse da coloro che vissero da carnefici e da torturati ma restano prive delle testimonianze di chi non ha potuto e non potrà più raccontare la propria tragedia. Il mancato racconto di questa tragedia diventa compito dei viventi, dei contemporanei che conoscono, i quali non devono smettere di tramandare la memoria evitando di museificarla.

Considerazione finale: la guerra infinita e le tragedie del presente. Nuovi

conflitti e catastrofi quotidiane infiammano il pianeta. Il sistema dell'informazione globale, attraverso una gerarchia delle notizie, rappresenta una visione provvisoria e parziale di quanto accade. La velocizzazione del mondo, come ricorda da tempo Paul Virilio, non consente più alcuna possibilità di controllo degli eventi da parte di un soggetto politico razionale. La cronaca vive in uno spazio intermedio tra storia futura e oblio del presente. I luoghi distrutti e la memoria priva di testimonianza cancellano la possibilità di raccontare in modo sistematico la totalità della tragedia in corso. In questo spazio simbolico del

non detto e dell'indicibile, in limine fra "luogo della memoria" e "di transito", tornando ad Agamben, risiede l'attualità della lezione di Auschwitz. Il sistema dei media attraverso i dispositivi dell'eccesso e dell'oblio orienta, senza alcuna possibilità di controllo, la costruzione di gerarchie del dolore. Le grida dell'umanità cancellata, per questo motivo vanno reintrodotti urgentemente nel racconto globale del mondo. Siano gli uomini dotati di coscienza e conoscenza a ricordare e segnalare ai viventi con ogni mezzo, come e dove l'orrore continua a consumarsi.



©Robert Hutinski



BANDIERE di Silvia Tomasi

@Alighiero Boetti, *Mappa del mondo*, 1971-1973 tela di lino ricamata, cm. 232 x 380. Castello di Rivoli- Museo d'arte contemporanea - Torino

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

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

In questo nuovo paragrafo la Tomasi si sofferma sulle bandiere colorate di Alighiero Boetti, su quegli arazzi dai colori spettacolari che «mostrano i veleni della storia dagli anni Settanta agli anni Novanta»; Sui *Porter-Series Tapestry* e sui nove arazzi oversize di *Street of the city* di William Kentridge, l'artista sudafricano che, attraverso il suo lavoro, ha esplorato l'ingiustizia sociale, la memoria dell'apartheid. Altri artisti arazzieri sui quali la Tomasi si sofferma sono: Mona Hatoum, che rappresenta una terra compromessa da continui pericoli e dalla quale le grandi masse di popolazioni sono costrette a fuggire; El Anatsui dalla composizione «abbagliante e aurea».

Caterina Arcangelo

«La civiltà è ancora merda – proclama Tristan Tzara nella *Première aventure céleste de M. Antypirine* del 1916, preambolo al manifesto dadaista del 1918 – ma da ora in poi ci vogliono merde in diversi colori, in modo da abbellire lo zoo d'arte con tutte le bandiere di tutti i consolati». Cosa c'è di meglio allora delle palate di bandiere colorate di Alighiero Boetti, nelle sue *Mappe ricamate*? L'artista consegna dal 1971 i suoi primi progetti di planisferi, semplici disegni a penna su stoffa, alle mani di ricamatrici afgane che con le loro lente agugliate con filo di lino, ne realizzano grandi arazzi, quasi mosaici filati e coloratissimi secondo la tradizione iridescente del ricamo caucasica il cui centro era Bukhara.

Questi arazzi hanno i colori pirotecnici delle cartine di caramelle, ma visti in sequenza, al di là del fascino del manufatto nella sua solida e stolidità presenza, mostrano i veleni della storia dagli anni Settanta agli anni Novanta. Quando Boetti fa ricamare la prima *Mappa Mundi*, oggi conservata al Castello di Rivoli, l'Afghanistan è ancora il regno di

Zahir Shah. Nel giro di pochi anni mutano gli statuti di città, le nazionalità e le religioni; nascono nuove ripartizioni e nuovi crogioli che non cessano ancora oggi di bollire, amalgamarsi, fondersi ed eruttare, si pensi al disfarsi dell'URSS, al muro di Berlino, alla situazione tuttora ribollente dell'Afghanistan, della Palestina, o del Pakistan... D'altra parte «chi ha mai visto un cavallo verde e un potere intelligente?», ci si potrebbe chiedere trasformando un vecchio proverbio romeno che attribuiva la mancanza di intelligenza ai soli serbi, ma quello è solo un piccolo dettaglio.

Quando la Russia invade l'Afghanistan, chi può scappa in Pakistan, comprese le 500 ricamatrici di Boetti che, stabilitesi a Peshawar, continuano a lavorare per l'artista torinese, ma iniziano a usare la macchina da cucire: la storia ha accelerato anche il loro ritmo creativo. Nascono all'incirca 200 mappe geografiche ricamate, sempre con i toni araldici delle bandiere, colori simbolici che creano lo *story telling* dei territori. Forse le mappe, nella loro perfetta ripartizione a scacchi ricamati, testimoniano



©Alighiero e Boetti, *Mappa*, 1989



©Alighiero e Boetti, *Mappe*, 1989

una possibilità di ordinata percorribilità di tutte le terre, sono punti di armonia nati dalle mani di donne che ricuciono gli strappi geografici della guerra in tele concluse armonicamente, con ampi bordi: quasi cornici rinascimentali alla maniera di quelle del Vasari nella gallerie delle Mappe a Palazzo Vecchio di Firenze, colorate con iscrizioni in italiano o persiano con date e circostanze del lavoro, in bell'ordine. Ma subito Boetti scombina tutto e dichiara che fra Ordine e Disordine, salvo la particella *dis*, c'è uguaglianza.

L'unica via d'uscita? *Mettere al mondo il mondo*, come si intitola una sua opera a biro del 1972. È il sogno di una rinascita, una volta liberatosi dalla vanità del creatore; una voglia di palingenesi o forse più banalmente di prendere un'altra sortita attraverso la porta di avorio, quella riservata ai sogni fallaci, per allontanarsi dalla commedia illogica del mondo osservando con sorpresa e ironia un arazzo, forse un tappeto volante. La

moglie di Boetti, Anne Marie Sauzeau, nel saggio all'interno del catalogo della mostra *Penelope's labour - Weaving, Words & Images* (Fondazione Giorgio Cini - Venezia - 2011), racconta che a Kabul «Boetti si presentava per semplificare le cose con il solo nome di battesimo, ma questo spesso veniva diviso in Ali-Ghiero o Ghiero Ali». *Nomen Omen*, dicevano i latini, cioè in ogni nome c'è il proprio destino. Chissà come si divertiva Boetti a sentirsi un Ali da *Mille e una notte* e a viaggiare su tappeti volanti, guardare dall'alto il caos, le guerre del mondo! A differenza di chi sta dentro i fatti orribili o brutali e che eleva d'istinto una barriera per giustificare tutta quella disumana enormità, chi ne è esterno, chi le vede da una lontananza, a volo d'uccello, di certo non ha le risposte all'insensatezza del male, ma ha il perfetto riconoscimento dell'insensatezza morale e la possibilità di denunciarla.

Forse è per questo desiderio dell'altro mondo o di un mondo altro che l'artista

torinese, dopo il suo doppio di Ali Ghiero, si sdoppia in quattro e si fa gemello di sé stesso? Nasce il duo Alighiero e Boetti, lui e l'altro sigleranno le "loro" opere dal 1972. L'uomo Alighiero smentirà il suo correlativo iconico, cioè l'artista Boetti? O i percorsi delle loro vite si scambieranno in un borgesiano "giardino dei sentieri che si biforcano"? I due Doppelgänger si duplicano tenendosi per mano in cartoline postali che spediscono agli amici da posti immaginari (forse dall'isola di Atlantide?). Nel frattempo Alighiero o forse Boetti si sottraggono completamente al loro ruolo di artefici d'arte: «Il lavoro della Mappa ricamata è per me il massimo della bellezza. Per quel lavoro io non ho fatto niente, non ho scelto niente, nel senso che: il mondo è fatto com'è e non l'ho disegnato io, le bandiere sono quelle che sono e non le ho disegnate io, insomma non ho fatto niente assolutamente: quando emerge l'idea base, il concetto, tutto il resto non conta».

L'artista Boetti è come il *Cavaliere inesistente* di Calvino: ha il piacere dell'inconsistenza che gioca con il filo delle favole, incanta come un grande affabulatore che crea le sue magie dal nulla, un po' di fili ricamati da altri; bandierine e mappe ritagliati da vecchi atlanti, reliquie irrilevanti abbandonate e combina questi materiali poveri, poi... «Si abbandona a proliferazioni di matrici uniche: a variazioni sul tema – scrive Vincenzo Trione in un articolo sul «Corriere della Sera» del 7 dicembre 2011. Vuole scorgere analogie, corrispondenze, interferenze, instabili equilibri, collisioni circolari, per portarsi oltre le opacità del quotidiano. Pensa l'opera come un meccanismo che deve funzionare. La sua è un'ars combinatoria densa di assonanze con gli azzardi letterari di Calvino e di Perec. Le immagini si collegano tra loro, precludendo a significati ulteriori».



©Alighiero e Boetti, *Gemelli*, 1968 Cartolina postale, 14,5 x 10,5 cm. Collezione privata.

Alla domanda «Qual è l'aspetto magico del tuo lavoro?». La risposta di Boetti è stata: «Le felici coincidenze. Le cose se non sono segrete s'annacquano».

«Boetti lanciava le sue mappe come le maglie di una rete per una globalizzazione o mondializzazione» ricorda Hans Ulrich Obrist, uno dei critici più influenti nel mondo dell'arte, nel suo intervento su *Classifying: The Thousand Longest Rivers in the World*. Obrist è ancora un ragazzino alle prime armi quando conosce l'artista a Roma, e rimane strangolato da quella urgenza di agire che bruciava in Boetti. Alighiero lo pungola a non essere uno svizzero noioso e il futuro critico scorge nell'arte di Boetti quella propulsione a migliorare il mondo con un'arte meno occidentale-centrica. Vede come Boetti lo faccia con questi suoi

assist verso l’Afghanistan, il Pakistan, quando splendidamente Alighiero lancia il suo progetto al di là, manda fuori campo l’idea consunta di globo, lo lascia volitare in alto, proponendo addirittura un allestimento di una mostra di *Mappe* su un volo aereo: come un lanciatore che lascia meravigliato il pubblico con un atto semplice, quando colpisce così forte che la palla esce dal campo, così sono le parabole di Boetti e questo basta, questa è bellezza.

È sempre tramite Boetti che Obrist si avvicina a Édouard Glissant – poeta, scrittore e saggista antillano discendente di schiavi – che al dilemma fra la paura della spianata di qualsiasi diversità dovuta al caterpillar della globalizzazione e l’erezione di nuovi muri per un rinascente micragnoso nazionalismo, propone la creolizzazione dei popoli e della cultura, l’amalgamarsi di identità multiple o rizomatiche, perché «le radici – ha scritto Glissant – non hanno da sprofondarsi nel buio atavico delle origini, alla ricerca di una pretesa purezza; si allargano in superficie, come rami di una pianta, ad incontrare altre radici e a stringerle come mani». Nonostante questo suo irenismo, Glissant non glissa affatto sulla denuncia di genocidi, massacri, pulizie etniche, fonte di risentimento per chi, appartenendo a uno di quei popoli che subiscono oppressione, si sente fatalmente privato di quella libertà interiore che consente di sentirsi “signori” di se stessi.

Di questi Ulissi che sono diventati Nessuno, di questi popoli travolti da fughe, vessati, squartati da guerre e colonizzazioni, si trovano le nerissime tracce nei *Porter-Series Tapestry* e nei nove arazzi oversize di *Street of the city* di William Kentridge, l’artista sudafricano che più di ogni altro ha

esplorato l’ingiustizia sociale, la memoria dell’apartheid, attraverso il suo multiplo fare artistico: dagli arazzi all’animazione, dai collages ai film e al teatro, fino al suo fregio *Triumphs and Laments* del 2016, costituito da un corteo fantasma di figure, lungo 500 metri di sponda muraria del Tevere. Dannate “Pitture nere” nate attraverso incisioni o meglio da una “pulizia selettiva” praticata nella sporcizia scura depositata da secoli sulle mura delle rive di contenimento del fiume capitolino; anime buie destinate negli anni a riscompare nei gorghi neri di depositi bituminosi e di idrocarburi, labili tracce di *quel volgo disperso che nome non ha* di manzoniana memoria.



William Kentridge, *Porter Series: Amerique septentrionale (Bundle on Back)*, 2007. *Tapestry weave with embroidery*, Warp: polyester, Weft and embroidery: mohair, acrylic, silk, and polyester, 122 7/16 x 90 15/16.

Copyright and courtesy of William Kentridge.

ARAZZIERI di Silvia Tomasi



Lia Rumma Gallery, Milan. *Espagne Ancienne (Porter With Dividers)*, 2005, a tapestry from William Kentridge's *Porter Series*.

Negli arazzi della *Porter Series* di Kentridge – realizzata a partire dal 2001 sugli orditi di grandi mappe che tratteggiano i territori dell’Africa o dell’America, ma anche quelli europei – si stampano ombre di diseredati e disperati che fuggono portando sulle spalle i pochi averi, larve umane di migranti in cerca di vita, apolidi, le cui figure nerissime e ambigue si stagliano come proiezioni in negativo su mappe antiche di città esistenti e imperi decaduti. Da sempre le rotte del mondo sono percorse da queste silhouette grevi, figure scure come quelle proiettate davanti alla lampada magica dei fratelli Lumière. E tutte hanno quella andatura di corsa degli ebrei nei campi di concentramento, sempre pungolati fino all’estremo cammino verso i neri camini della storia.

Ma non risulta quasi contraddittorio che tutto questo calpestare, ansare di

ombre pesanti di fagotti e fuga abbia la sordina? E che la fatica di questi passi venga ovattata, come nella hall di un Grand Hotel nel morbido della lana mohair del tappeto? Non c’è qualcosa di oleografico? Non c’è un’eleganza retrò? Perché la scelta di questo “medium” raffinato, l’arazzo, nel fare artistico di Kentridge?

Rosalind Krauss, tra i più temuti e severi critici d’arte americani degli ultimi decenni, in diversi testi critici ha cercato risposte alla questione urgente di quale sia la funzione del “medium” per un artista del XXI secolo: “medium” che non deve essere un mero strumento tecnologico, ma un vero e proprio linguaggio con specifiche regole, convenzioni e forme. Per la studiosa, Kentridge ha sondato le possibilità segrete di tecniche “mammoth” del disegno, del film e dell’arazzo per renderli supporti tecnici

non compromessi dal marchio: «tradizione esaurita». Anzi: l'artista sudafricano li ha ricodificati e usati come base della sua coerenza estetica, fino a svelarne le regole sintattiche interne. Così l'obsolescenza dei suoi disegni monocromatici a carboncino, rudi, sfregati e sfregiati, riscritti con pesanti freghi neri alla Daumier o Grosz su segni di cancellature a vista; o i suoi film dalla preistorica animazione (anzi, sotto animazione) e, infine, gli arazzi dalla lavorazione manuale, atavica e lenta, creano crepe fuori dalla globalità dominante dell' "opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità digitale" per richiamare il titolo di un testo di Walter Benjamin cardine del Novecento, dalla vitalità ancora sorprendente.

Le creazioni fuori moda, desuete, per usare un termine caro a Leopardi, sono per Kentridge palinsesto di grandi speranze poi affondate e tradite da denunciare in una amara presa di coscienza.

Ma, mirando i suoi arazzi, "non so se il riso o la pietà prevalga" (*La Ginestra* - Leopardi). L'ironia si insinua nelle opere di Kentridge, strumento potentissimo, davanti all'impossibilità di trovare soluzioni a storie di sopraffazioni, dall'apartheid sudafricana alle purghe staliniane, agli orrori odierni. Kentridge non parla mai in nome dell'arte, ma della vita, così inestetica, ne mette in scena la terribilità con il ridicolo, unica possibilità per svelare l'ordito amarissimo dell'esistenza. (Si sa che nell'orrore dei Lager gli ebrei stessi si raccontavano barzellette antisemite). Per fare questo ci lascia un palmo di Naso e che Naso!, grosso come la pera di *Père Ubu* e più invadente del macchinino sempre in moto per imbudellare salsicce di Punch and Judy.

Kentridge dà vita a un mondo abitato da nasi a cavallo, seduti al caffè, nasi con gambe, nasi tromboni come



Porter Series: *Geographie des Hebreux ou Tableau de la dispersion des Enfants de Noe*, 2005 Tapestry - Width - 250cm

nasi con gambe, nasi tromboni come condottieri o come teste penzoloni su corpi di donna, e poi ancora teste di cavallo come quelle disegnate da Leonardo o come ronzini donchisotteschi. L'artista colloca queste "creature" in arazzi ricamati a mano, realizzati a Johannesburg nel laboratorio di Marguerite Stephens, il cui sodalizio con Kentridge è ormai trentennale, e sono nasi articolati in forma di collage su carte geografiche della Palestina, d'Egitto o di Napoli. Inoltre, l'artista realizza nasi in metallo a guisa di sculture tridimensionali anamorfiche, o nasi disarticolati in ombre montati su singoli pezzi di corpo, riversati in filmati con obsolete tecniche di animazione passo uno.

L'ossessione per questa appendice corporea nasce da *Il naso* di Gogol, un racconto "assurdo" (ben prima dei tempi), del 1836, dove con stravolgente *vis comica* si narra la vita autonoma di un naso di successo; un naso che diventa persino consigliere di stato, mentre il suo proprietario Kovaliov rimane un povero *travet* della burocrazia russa che, scornacchiato da tutti, invano cerca di rivendicare la proprietà di quel naso. Nel racconto tutto ciò che è irreale è preso alla lettera e portato in modo realistico ad oltranza in una satira

refrattario a delle univoche definizioni per apparire, infine, nelle sembianze di una crociata senza speranza che ciononostante non smette di appassionarci».

Nel romanzo di Don DeLillo *I nomi*, ambientato nel periodo della rivoluzione islamica komeinista e delle sporche lotte commerciali dell'Occidente per il possesso del petrolio, uno dei personaggi, Charles Maitland fa delle considerazioni sui tappeti:

«I centri di tessitura stanno diventando inaccessibili. In realtà lo è tutto il paese (l'Iran *nda*). È già troppo tardi per raggiungere i luoghi di produzione. Mi sembra che vada tutto assieme, tessitura dei tappeti e instabilità politica».

E allora? Mona Hatoum, artista libanese naturalizzata inglese, ha pensato di tessere tappeti con planisferi instabili creandoli per chiazze sporche o per corrosione delle preziose lane di tappeti afgani; come divinità capricciosa fa apparire continenti qui o lì come dopo gli sconquassi che fecero sprofondare la mitica Atlantide. Ma la sua è una



Promised Land, 2008, tapestry, 382 x 430cm, edition of 6 (images courtesy of Galleria Lia Rumma Napoli, Italy and WAM).

deflagrazione ben poco universale: a lei bastano patacche di unto o una semplice sdrucitura, una grattatina tipo quelle che si fanno oggi su un paio di jeans alla moda, purché questi appaiano fintamente consumati, come finte sono state le molte guerre per l'esportazione di democrazie in paesi politicamente imbottiti di dittature, ma anche di tanto petrolio.



Mona Hatoum, *Afghan* (black and red) 2009 wool 59 1/2 x 81 7/8 in/151 x 208 cm.

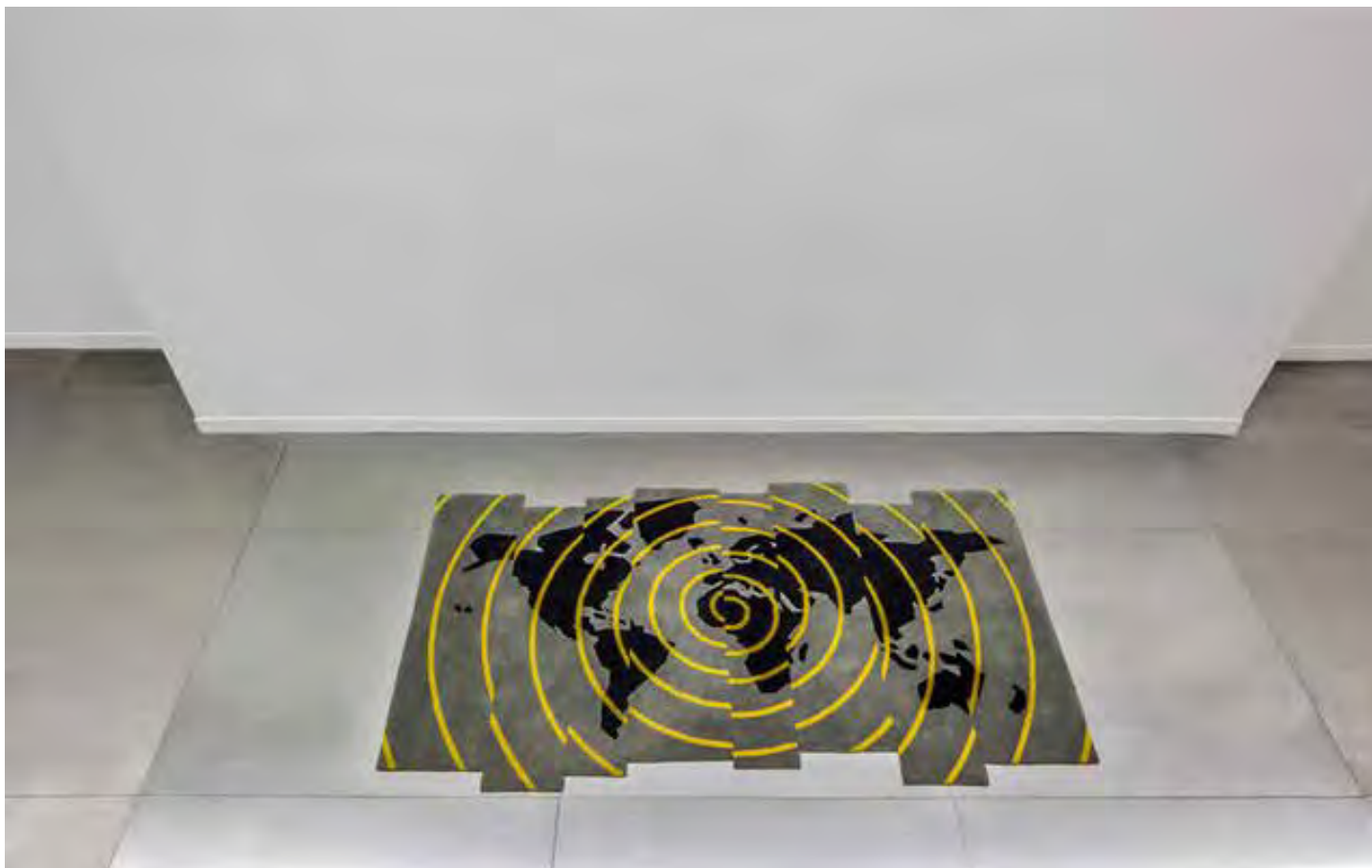


realistico ad oltranza in una satira feroce della corrotta Russia, della sua tumefatta burocrazia. L'opera di Gogol è stata musicata da un giovanissimo Dmitrij Šostakovič nel 1930 con clangori di dissonanze e sordi fracassi da sardana infernale, e Kentridge ha creato la scenografia dell'opera per la sua rappresentazione nel 2010 al Metropolitan di New York, preceduta dalla serie dei *Nose Tapestries* esposti nel 2009 a Napoli nel Museo Capodimonte, all'interno di *Streets of the city*, la rassegna monografica di arazzi dedicata all'artista sudafricano. Come si sa la storia si ripete sempre in parodia e Napoli, la città che forse unisce meglio tragedia e farsa, è il preciso punto di intersezione fra Gogol, che aveva raggiunto la città partenopea nel 1848, e Kentridge chiamato dal Museo di Capodimonte e dalla galle-

dal Museo di Capodimonte e dalla gallerista Lia Rumma. Le creazioni dell'artista sudafricano sono state esposte nella sala dei grandi Arazzi di Avalos, narrazioni sublimi, celebrative e propagandistiche dell'imperial vittoria di Carlo V nel 1525 su Francesco I, il re di Francia. Al loro posto, durante la mostra ecco farsi avanti a parodiare l'alto senso della Storia, il naso equestre dell'ispettore Kovaliov, più impertinente dell'allungata proboscide di Pinocchio, a cavalcioni sul brocco cervantino dall'altisonante nome di Ronzinante, formato da un collage di brandelli che richiamano le forme costruttiviste di El Lissitzky (un'avanguardia sicuramente finita male). Ronzinante scalcia e la protuberanza elefantina si mette in una sfasciata e ridicola posa imitando l'impennata del Napoleone di David o si produce nell'imperativa alzata di braccio della statua di Lenin.

Si è di fronte a uno dei moderni antesignani dell'impossibile, afferma in catalogo Lia Rumma. «Dando forma alle ombre di queste antierociche figure equestri, mostrandole sullo sfondo di inattuali mappe geografiche» prosegue la gallerista, «Kentridge continua così a creare delle immagini in cui le realtà della storia si piegano in tempo curvilineo e





Mona Hatoum, *Shift*, 2012, wool, 150 × 260 cm, installed at Arter, Istanbul, 2012. Photo by Murat Germen.

Shift è un tappeto di Mona Hatoum, dove la “faglia” del titolo è rappresentato da una serie di anelli gialli scomposti e riallineati che trasformano il planisfero sia in un tirassegno mobile, sia in una terra compromessa dalle onde d’urto di un continuo terremoto sussultorio.

L’intero mondo è pericolosamente pericolante, scivola sulle “placche” sociali e grandi masse di popolazioni sono costrette a sfuggire da questa tettonica ondulatoria da capogiro.

È per questo motivo che l’artista crea planisferi anche di sole mobili palline trasparenti, una rappresentazione mercuriale di flussi migratori dimostrando che *Il mondo intero è una terra straniera*, come ha intitolato la sua rassegna inaugurale alla Tate Britain di Londra nel 2000.

Basta non prendere lucciole per lanterne, questo potrebbe essere la regola per

avvicinarsi alla *New World Map* dell’artista El Anatsui nato in Ghana nel 1944. Un arazzo lucente, di oltre 3 metri per 5, esposto nella rassegna *Terra Inquieta* del 2017 a Milano. Davanti a tanto lucichio emergono antichi ricordi dell’età dell’oro:

Aurea quae perhibent illo sub rege fuere 324
saecula: sic placida populos in pace regebat, 325

Sotto quel re ci fu l’Età dell’oro, come narrano:
così in placida pace egli reggeva il suo popolo,
(il mitico e pacifico re Evandro nda)

Magico è il cantilenare languido dei versi dall’*Eneide* di Virgilio, ma subito si fa largo la nota amara:

deterior donec paulatim ac decolor aetas 326
et belli rabies et amor successit habendi. 327
(*Eneide* Libro VIII, vv 324-327)

*finché via via peggiore e più scolorato scorse
il tempo, e nacque rabbia di guerra e brama
d’avere.*



El Anatsui, *New World Map*

La composizione di El Natasui è abbagliante e aurea, fa cadere le mascelle dallo stupore perché dallo Shining dell'arazzo, dalla luccicanza per tradurre approssimativamente il titolo del film di Kubrick si passa allo stupore del mondo opaco della spazzatura. "Shine" era usato anche come termine denigratorio per la gente di colore e El Natasui gioca nei suoi arazzi proprio con l'ombra e il baleno. Sottili strisce di alluminio lucido e riflettente sono lavorate a losanghe, agganciate tra loro secondo una tecnica artigianale tradizionale ghanese usata per i tessuti di seta. Ma in questo mare d'oro di princisbecco, avvicinando lo sguardo alle forme dei continenti ci si accorge che sono composti di tappi schiacciati, scarti, rifiuti: derive di sporcizia come quelle grandi isole di plastica che impestano gli oceani. Ogni visitatore viene invitato a toccare l'opera, a crearne una piega, ingrandire un rigonfiamento tumorale, a dare il suo contributo allo sformarsi del mondo.

L'Africa *felix* non c'è, si inabissa, o meglio rolla ammorbandosi delle migliaia di pezzi di spazzatura con cui è composta l'opera.

Si può proporre il sogno di una mappa della felicità? Forse basta un piccolo falansterio ricamato nella semplicità di un "punto erba".



Detail of *New World Map* by El Anatsui.
Photo courtesy MHC Art Museum



©Malules Fernández

«Nei mattini, uscivamo di corsa, in macchina, Matteo prima di noi sulla moto verso la conceria. Si respirava un'aria di ferro. Piccoli tram grigi, quadrati, si trascinarono da un angolo all'altro sostando per sbarcare cesti di verdure, di frutti, lunghi involucri di garofani. Rare luci di bar macchiavano il grigio dei viali. Gruppi di operai pedalavano, le mani in tasca, la borsa della colazione dondolante al manubrio, le "600" in colonna filavano per i corsi. Non s'udiva una voce. (Giovanni Arpino, *Una nuvola d'ira*, Mondadori, 1962).

Tale appariva la città industriale che, alla fine del boom economico, si offriva agli occhi – fintamente distratti – dei propri abitanti, dei propri lavoratori. Una città segnata da un'industria che ne definiva i contorni, il suono, l'incedere lento o veloce a seconda dell'ora del giorno. Senza toccare le vette totalizzanti del villaggio operaio, che attorno alla fabbrica respirava accompagnando operai e cittadini – che del resto coincidevano – dalla culla al camposanto, la città industriale definiva comunque le appartenenze e i ruoli, le possibilità di vita e i percorsi individuali e collettivi.

Sembra impossibile immaginare che, di lì a soli altri vent'anni, avrebbe invece preso avvio – in tutto il mondo occidentale – il processo di frammentazione che avrebbe cambiato per sempre l'aspetto di quelle città votate all'industria, spingendo le grandi fabbriche – poiché i piccoli laboratori non sono scomparsi – prima verso la provincia e poi verso il resto del mondo, soprattutto verso le aree in via di sviluppo. Una trasformazione nel corso della quale – in Italia soprattutto a Milano – sono state espulse dal centro cittadino, con le fabbriche, intere fasce di lavoratori e residenti. Ciò che ha segnato

il passaggio a un nuovo modello di città votata ai servizi e all'esibizione asettica, quasi da vetrina, dei propri gioielli moderni, dai grattacieli alle griffe della moda.

Eppure, come ben mostra il volume *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale* a cura di Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo (Laterza, 2013) – libro che mai sarà elogiato abbastanza – l'interesse per la fabbrica non è venuto meno nemmeno nella temperie della deindustrializzazione, come testimonia il fiorire di opere letterarie a tema industriale nel corso degli stessi anni Duemila, nel primo decennio: Raffaele Nigro, *Malvarosa* (Rizzoli, 2005), Goffredo Buccini, *La fabbrica delle donne* (Mondadori, 2008), Angelo Ferracuti, *Viaggi da Fermo. Un silabario piceno* (Laterza, 2009), Cosimo Argentina, *Vicolo dell'acciaio* (Fandango, 2010), per citarne solo alcuni. Ma è probabilmente negli Stati Uniti che la narrativa della deindustrializzazione ha toccato le sue vette più alte. Tale produzione narrativa è stata finora abbondante e d'indubbia qualità, di grande interesse e successo già prima del boom di vendite di *Hillbilly Elegy* di J. D. Vance (*Elegia americana*, di Garzanti l'edizione italiana, pubblicata nel 2017). Si tratta di un libro che è stato giustamente ritenuto capace di descrivere al meglio gli Stati Uniti dell'elettorato di Trump, la classe operaia tradita dalla fabbrica e incapace di ritrovare, nella sua quotidianità, quei riferimenti – nei luoghi e di senso – che ne avevano segnato l'esistenza nel corso del Novecento industriale:

«Il fiume era a una decina di metri alla loro sinistra mentre più avanti i binari costeggiavano una lunga pianura alluvionale con l'erba verde che brillava contro le nuvole nere in arrivo. In mezzo al campo c'era una fila di carri merci inghiottiti da un boschetto di rose selvatiche. Ai margini della pianura c'era la Standard Steel Car, ci era già entrato una volta, la fabbrica era

semidistrutta, mattoni e travi di legno ammucchiati sopra fucine e presse idrauliche in disuso, muschi e rampicanti dappertutto. Malgrado le macerie, l'interno era vasto e arioso. Pieno di souvenir».

(Philipp Meyer, *Ruggine americana*, Einaudi, 2010)

Una funzione in primo luogo unificante era stata assunta dalla grande fabbrica dopo la Seconda rivoluzione industriale. Una funzione che i padroni non avevano previsto che le loro aziende potessero avere, e che dunque hanno combattuto ogni qualvolta ne hanno avuto occasione. La classe operaia di tutto il mondo ha utilizzato questa realtà di fatto – questa funzione – per sé, a proprio favore, in nome del perseguimento dei propri interessi collettivi. Il punto decisivo di quella che qualcuno ha chiamato terza rivoluzione industriale, quella attuale e dell'automazione, è invece proprio la distruzione di questi grandi agglomerati di classe, nel tentativo di tornare alla piccola fabbrica e quindi all'atomizzazione. Allora, qui da noi, si è vista per esempio la deindustrializzazione di Sesto San Giovanni. Sesto, che era un esempio di grosse concentrazioni operaie, ora è un esempio di come quelle grosse concentrazioni operaie sono state distrutte. Non c'è più la Pirelli, non c'è più la Falck, non c'è più la Breda, non ci sono più le Marelli... Ci sono solo i grandi deserti delle aree dismesse, di tanto in tanto ripresi e trasformati in una cosa diversa. A parere di alcuni studiosi la ragione è stata puramente economica – la grande fabbrica non è più redditizia, il costo del lavoro metropolitano è troppo alto... – ma per altri è invece difficile vederla in questo modo, anche perché alla distruzione della grande fabbrica si è arrivati in un momento molto particolare, cioè in una fase storica di grandi mobilitazioni operaie e sociali. Per quanto riguarda gli Stati Uniti, dopo la più lunga fase di lotte

operaie della storia del paese tra il 1967-'68 e il 1974-'75 è iniziata una fase altrettanto grande di attacco antioperaio e antisindacale. Allora: prima bisogna distruggere il sindacato, e lo si fa spostando le fabbriche dai luoghi delle vecchie grandi concentrazioni operaie ai campi di granoturco del Sud, lo si fa spostando le fabbriche dai luoghi della sindacalizzazione ai luoghi dove il sindacato non c'è, lo si fa introducendo l'automazione in fabbrica. Dell'automazione si parlava da vent'anni, ma era andata avanti a passo di lumaca. In quel momento diventò l'imperativo categorico, si fece la nuova fabbrica e la nuova fabbrica era più piccola, più automatizzata, meno sindacalizzata. In quel momento, insomma, si definì la strategia dell'offensiva antioperaia:



©Brett Walker

«So I'm thinking, this doesn't sound good at all. And just then we had the radio on in the office, and it said Governor Thompson's in town and Chrysler's gonna make an announcement. I took it as bad right there. I just jumped in the car, drove down there, and came in.... And everybody in this hall was just sitting with their heads down. Half the [union's executive] board was here already when I walked in. They said, "That's it, it's over: they're closing the place down"».

(Kathryn Marie Dudley, *The End of the Line*, The University of Chicago Press, 1994)

L'impatto di queste trasformazioni sulle città del cosiddetto mondo avanzato è stato profondo, epocale. Ne ha stravolto le geografie in primo luogo sociali, le relazioni di lavoro e di senso. Ha svuotato o riempito aree urbane, ha portato degrado laddove dominava il lavoro, ha allontanato le attività commerciali dai quartieri operai, ha creato enormi buchi neri nel cuore pulsante delle città. Aree dismesse – più o meno grandi, non di

rado grandissime – che quando sono state dimenticate hanno prodotto separazione all'interno di una stessa città, porti franchi abbandonati al degrado, passeggiate pericolose per raggiungere un caseggiato a partire da un altro dentro lo stesso quartiere. La letteratura ha saputo raccontare queste trasformazioni, qualche volta in chiave nostalgica, altre volte per descrivere le lacerazioni individuali e di gruppo, la storia di un paese attraverso le sue fabbriche e i suoi vecchi operai.

Le città e le loro anime

Siviglia

Storia breve di una città senza tempo
di Cecilia Montaruli



Siviglia è un labirinto di viuzze e leggende, un groviglio armonico di case, è luce che si riflette sui muri bianchi dell'antica *judería* oppure, dall'altra parte del fiume Guadalquivir, su quelli colorati del quartiere di Triana, nei cui *patios* fioriti di aranci i gitani usavano improvvisare i lamenti del flamenco, o sugli *azulejos* variopinti che rivestono la città, dalla maestosa Plaza de España, alle pareti dell'Alcázar, ai cortili interni delle abitazioni e delle numerosissime chiese.

Da colonia romana a capitale di al-Andalus

La città capoluogo dell'Andalusia, terra che ha visto incrociarsi una miriade di popoli, sorge su quella che era la colonia romana di Hispalis e ha una storia molto antica, tanto quanto la leggenda secondo la quale fu Ercole il suo fondatore, come recita la frase scolpita su una delle sue porte d'ingresso: "Ercole mi edificò, Cesare mi cinse di mura e il re santo mi conquistò".

I romani arrivarono in Andalusia dopo i Fenici e i Cartaginesi e fondarono a pochi chilometri da Hispalis, la città di Italica, oggi importante congiunto archeologico, dove nacquero due grandi imperatori romani: Traiano e Adriano. Nel 45 a.C. Giulio Cesare concesse a Hispalis il rango di colonia romana, che divenne così una delle città più importanti di Spagna. Dopo la caduta dell'impero romano, fu conquistata dai Vandali, dagli Svevi, dai Visigoti e, nel 711, dagli Arabi. Quando salì al potere la dinastia degli Almohadi, Siviglia fu scelta come capitale del regno e in quel periodo fu costruita la Moschea Maggiore, il cui minareto (la Giralda, oggi torre campanaria) è diventato il simbolo della città.

Il re Saggio e il re Crudele

Fu il re Ferdinando III di Castiglia (1201-1252), il "re Santo", a conquistare Siviglia e annetterla al mondo cristiano, così le numerose moschee furono

convertite in chiese. Gli successe al trono suo figlio, Alfonso X, che passò alla storia con il soprannome di *el Sabio*, “il Saggio”, non certo per le sue doti di politico o stratega, ma per la sua immensa dedizione alle lettere e al culto della scienza. Durante il suo regno, la Spagna fu il luogo in cui si fusero insieme la scienza e il sapere orientali, arabi ed ebraici, con la cultura moderna europea. Per ordine del re Saggio furono tradotte in castigliano importanti opere di astronomia e grandi opere letterarie, molte delle quali rivelano una forte influenza degli arabi d’Andalusia. Senza dubbio l’opera scientifica e letteraria di Alfonso X fu frutto, ed è testimonianza, dell’amore per la conoscenza che riunì uomini di religioni, provenienze e lingue diverse nelle scuole di Siviglia, Murcia e Toledo coinvolgendoli nell’intento di condividere culture e, di conseguenza, ampliare gli orizzonti del sapere.

Nel XIV secolo, sotto il regno di Pietro I di Castiglia (1350-1369), detto *el Cruel* (il Crudele) dai suoi detrattori e *el Justiciero* (il Giustiziere) dai suoi sostenitori, la città si ingrandì, cominciarono i lavori di costruzione della cattedrale di Santa Maria della Sede (la cattedrale gotica più grande del mondo) su quella che era la Moschea Maggiore. Pietro I ordinò anche una serie di modifiche all’Alcázar, lo splendido castello voluto dal califfo Almohade di al-Andalus, Abū Ya’qūb Yūsuf I, e uno dei migliori esempi di architettura *mudéjar*. Il maestoso palazzo reale, dove «la meraviglia si muta in incanto», come scrisse Edmondo De Amicis nel libro *Spagna* (1873), custodisce aneddoti e leggende, una di queste riguarda proprio Pietro I: il re uccise il fratellastro, Don Fadrique, perché sospettava avesse una relazione con la moglie, Bianca di Borbone. Secondo la leggenda, la macchia visibile sul pavimento di marmo di una delle camere del



©Eva Buendia

castello, a distanza di secoli dall’accaduto, è proprio il sangue di Don Fadrique.

La bella Susana Ben Susón

Siviglia pullula di storie i cui personaggi sembrano abitare ancora le sue stradine strette e bianche, e tra i vicoli della *judería* nel caratteristico, e oggi affollato di turisti, quartiere di Santa Cruz, esiste una viuzza chiamata Calle Susona che si incrocia con il Callejón del Agua (lo stesso che vide danzare la “Carmen” di Mérimée e di Bizet): lì si svolse la vicenda che ebbe come protagonista una fanciulla ebrea, Susana Ben Susón, conosciuta come “la Susona”, la cui storia si intreccia con gli eventi che precedettero e segnarono il suo tempo.

Nel 1391 ci fu a Siviglia una forte ondata di ira nei confronti degli ebrei da parte dei cristiani che, trascinati dalle prediche infiammate di preti e vescovi, entrarono nella *judería* e derubarono, saccheggiarono, uccisero. Molti ebrei fuggirono con le loro famiglie, per poi tornare nel loro quartiere anni dopo, quando le cose parevano essersi calmate e ripresero le loro attività e i loro commerci, ma nonostante le promesse fatte dalle

autorità continuavano a non poter vivere tranquillamente. Il secolo successivo vede salire al trono i *Reyes Católicos*, Isabella I di Castiglia e Ferdinando II d'Aragona. I sovrani nello stesso anno 1492, portarono a compimento la *Reconquista* (riuscirono a riconquistare l'ultima roccaforte musulmana, Granada) e firmarono il *Decreto de la Alhambra* o *Edicto de Granada*, editto che obbligava tutti gli ebrei della Penisola Iberica a convertirsi al Cattolicesimo, pena l'espulsione dal regno.

Quando la *Reconquista* pareva ormai molto vicina, il banchiere Diego Susón, padre di Susana e personalità molto influente nella comunità ebraica della città, mise a punto un piano per porre fine a questa situazione. L'idea era favorire il ritorno al potere dei musulmani, come avvenne nel 711, quando gli ebrei, stanchi delle vessazioni subite dai visigoti, facilitarono l'invasione araba.

I cospiratori, ebrei conversi che, nonostante avessero rinnegato il loro credo, continuavano a praticare la loro religione

in segreto, si incontravano nella casa di Diego Susón, e parlavano l'ebraico, che i cristiani non potevano comprendere, così la bella Susana poteva assistere alle riunioni. La giovane era però innamorata di un nobile cristiano a cui non esitò a raccontare i dettagli del piano per paura che potesse morire durante la rivolta. Egli avvertì immediatamente le autorità: i cospiratori furono giustiziati pochi giorni dopo, compreso Diego. Devastata dai sensi di colpa, sola e abbandonata, Susana si rinchiuso in un convento fino alla sua morte. Nel testamento chiese che la sua testa di traditrice venisse decapitata ed esposta davanti alla porta della sua casa paterna per sempre, come esempio e monito ai posteri. La sua volontà fu rispettata: il suo teschio rimase esposto fino al XVII secolo, quando fu sostituito da una targa e la strada prese il suo nome, Calle Susona.

Oltreoceano

In seguito alla scoperta delle Americhe, viaggio finanziato dai Re Cattolici, Siviglia divenne la città più ricca di Spagna perché deteneva il monopolio delle merci provenienti dalle colonie d'oltreoceano. Le navi, dopo aver attraversato l'Atlantico, risalivano il Guadalquivir, raggiungendo lo scalo della città. Siviglia deve molto al suo fiume anche se oggi non è più navigabile, perché attraversandola tutta, la rende una vera e propria città d'acqua, pur senza il mare.

La Casa de Contratación fu trasferita a Cadice, sul mare, nel XVII secolo, quando il fiume subì un insabbiamento. La città, la cui popolazione fu dimezzata dalla peste, perse il suo ruolo centrale, mantenendo pochi monopoli commerciali, come quello del tabacco per cui venne edificata un'immensa fabbrica (oggi sede dell'Università).

La storia dei viaggi di esplorazione e conquista delle Americhe è conservata nell'Archivio delle Indie, dove sono custoditi





©Giulia Marcon

circa 43.000 fascicoli (80 milioni di pagine e 8.000 mappe e disegni), tra cui autografi di Cristoforo Colombo, Magellano, Cortés.

L'epoca di Cervantes e Don Juan

Durante i *Siglos de Oro* (Rinascimento e Barocco) Siviglia raggiunse i 150.000 abitanti, fu terminata la cattedrale e fu fondata l'università. È l'epoca di Miguel de Cervantes che in Andalusia lavorò come esattore per conto della Hacienda Real e per una questione di debiti fu incarcerato a Siviglia nelle carceri reali di calle Sierpes, prigione in cui probabilmente il suo genio partorì il *Don Chisciotte*. Siviglia, i suoi bassi fondi e l'umanità che li popolava, ispirarono anche molte delle sue *Novelle Esemplari*, come ricordano le numerose targhe sui muri della città.

Durante i secoli d'oro molti scrittori elogiarono le bellezze della città rendendola un luogo tanto suggestivo da ispirare grandi opere liriche e romantiche nei secoli a venire. Va ricordato che la città è

presente in più di 100 opere, basti ricordare il personaggio del mitico *Don Juan*, che appare per la prima volta nella commedia *L'ingannatore di Siviglia e il convitato di pietra* di Tirso de Molina (1616) e risconterà tanto successo nella drammaturgia e nell'operistica successiva.

Sevilla tiene duende

Nel corso del XIX secolo, Siviglia, come tutta l'Andalusia divenne una meta idealizzata per gli scrittori e i poeti che intraprendevano il *Grand Tour* nel Sud dell'Europa. Il XIX è anche il secolo in cui fu istituita la famosa *Feria de Abril* (1864), curiosamente da un basco e da un catalano, con l'intento di incrementare il commercio: la *feria* nacque come fiera del bestiame, al termine della quale allevatori e contadini festeggiavano ballando, suonando, cantando e bevendo. L'evento festoso è rimasto il più importante, sicuramente il più atteso dai sivigliani e non, insieme alla *Semana Santa*. Il Real de la Feria è l'area enorme in cui vengono allestite le *casetas* lungo viali che hanno nomi di toreri, decorati con coloratissimi *farolillos* (sfere di carta), ed è un tripudio di balze, fiori, pois, stivali, carrozze, cavalieri e amazzoni, e un risuonare di canzoni tradizionali, *sevillanas* e flamenco. Il flamenco, frutto del miscuglio tra le tradizioni musicali delle popolazioni che hanno attraversato e abitato l'Andalusia e quelle autoctone, ha origine nell'area del cosiddetto "triangolo flamenco": Siviglia, Cadice e Cordova, e nello specifico nei *barrios* più rappresentativi in ognuna delle tre città. Per quanto riguarda Siviglia, per cercare le origini del flamenco bisogna attraversare il Puente de Isabel II e recarsi nel quartiere di Triana, sulla sponda destra del Guadalquivir. I gitani si insediarono nel quartiere di Triana nel XVI secolo, che diventò così la *gitanería* della città. Nei *patios*, i cortili interni delle loro case, nasce il *cante flamenco*, che in seguito si



©Cecilia Montaruli

diffonde nelle taverne, nei caffè e nei teatri. Un vero interprete di flamenco deve “avere *duende*”: il *duende*, che letteralmente significa “folletto” o “spiritello”, in ambito artistico è quel “potere misterioso che tutti sentono e nessun filosofo spiega” come scrisse Federico García Lorca in *Teoria e gioco del Duende* (1933), citando Nietzsche, e aggiungendo: «bisogna svegliarlo nelle più recondite stanze del sangue (...) I grandi artisti della Spagna meridionale, gitani o flamenchi, sia che cantino, ballino o suonino, sanno che non è possibile nessuna emozione senza l'arrivo del *duende*».

«¡Vale un imperio la niña!»

Il 13 aprile 1885, nel barrio sivigliano di Alfalfa, nacque Pastora Rojas Monje, nella stessa casa in cui venne al mondo il torero *El Espartero*. Pastora, figlia della bailaora gitana *La Mejorana* e del sarto per toreri Víctor Rojas, aveva gli occhi

verdi e aveva *duende*, sapeva recitare, cantare e soprattutto ballare, muovendo le braccia in una maniera inconfondibile e interpretando ogni brano del folclore spagnolo-andaluso. Conosciuta agli albori come Pastora Monje, successivamente come Pastora Rojas e infine con il nome artistico di Pastora Imperio, dopo che il drammaturgo spagnolo Jacinto Benavente vedendola ballare commentò: «¡Vale un imperio la niña!». La bailaora sivigliana si trasferì a Madrid, per poi esibirsi in tutta la Spagna e in America Latina, diventando una delle figure più rappresentative del folclore andaluso. Quando sposò il celebre torero Rafael *el Gallo*, il matrimonio fu un evento sociale, anche se durò pochi mesi. Pastora morì a Madrid nel 1979, a 94 anni. A Siviglia non poteva di certo mancare un monumento all'interprete di flamenco più famosa di tutti i tempi: nella Calle Velazquez

y O'Donnell si trova un mezzo busto che la immortalava mentre muove le braccia danzando.

I poeti del XX secolo

La Siviglia del XX secolo fu la culla dei poeti e scrittori della Generazione del '27, definizione coniata dal poeta Damaso Alonso per identificare il gruppo di giovani intellettuali con cui organizzò una messa funebre in onore di Luis de Góngora nel 1927, anno in cui ricorreva il terzo centenario della morte. Questo gruppo di poeti, tra i quali Pedro Salinas, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Antonio Machado (che scrisse i famosi versi: *Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero...*) rinnovò tematiche e della poesia spagnola fino agli anni della guerra civile (1936-1939). Maestro della generazione del '27 viene considerato l'andaluso Juan Ramón Jiménez, fondatore della rivista «Índice»

(1921), e ispiratore di altre numerose riviste di arte e poesia. Anche il torero e poeta Ignacio Sánchez Mejías, che morì nel 1934 in seguito alle ferite riportate durante una corrida fu parte del gruppo, tanto che García Lorca gli dedicò un'epigramma, *Lamento per la morte di Ignacio Sánchez Mejía*, testimonianza della sua amicizia, ma anche della passione del poeta per il folclore della sua Andalusia.

Oggi Siviglia è un'importante meta turistica dove perdersi camminando tra storia, musica e letteratura, sia per le sue ricchezze storiche e artistiche (in particolare gli edifici in stile *mudejar*, lo stile che si sviluppò dopo la fine del dominio musulmano di al-Andalus, di cui sono tipici archi e elementi architettonici dell'arte islamica e *azulejos* multicolore), sia per quelle naturalistiche, come il Parco nazionale di Doñana, alla foce del Guadalquivir.



©Cecilia Montaruli



©David Testal

NEGLI ANNI OTTANTA - LA CADUTA DI TORINO "Chi sa per quanto altro tempo"

Per motivi che si riveleranno ovvi alla fine della storia, una sola cosa devo conservare segreta, la data.

Ci troviamo a Torino, una piazza come altre, non più fresca di altre, fino a quel momento un punto sulla mappa, da collegare ad altri punti prima, ad altri dopo.

A quel tempo prendevamo alla lettera il termine piazza. Non pensavano a quante piazze fa uno spettacolo, ma più semplicemente, le strade, gli slarghi, i piazzali e appunto le piazze. Il nostro campo di azione. Spesso periferie. Le periferie potevano anche essere nel centro che si svuotava, come in tante città. Dove portare fuoco, lampade sparse, metalli contorti, ruggine, polvere, ghiaia, oggetti, da smuovere con scariche di nervi. E ferite. Anche in questo caso scegliamo uno

spiazzo ingombro di materiali occasionali. Pietre, mattoni, mucchi di ghiaia e cemento, in attesa di essere portati su, lungo i ponteggi delle case in costruzione. La lunga facciata cieca di un palazzo con ambizioni di grattacielo sta aspettando di venire soffocata dal contatto col nuovo edificio, di cui si sono appena poste le fondamenta. Zona di cantieri, di strade dall'asfalto incerto, rumorose ogni oltre misura di giorno: semideserte, di notte. Molti appartamenti ancora vuoti.

Adesso o forse tra un anno o forse tra dieci, lo stesso luogo potrebbe suggerire l'ambiente per un giallo o per un *noir* più *chic*. Da un palazzo all'altro, per la vicinanza, si potrebbe seguire ogni più piccola mossa degli inquilini di fronte. Ma, ora, tutto questo non è possibile: di

fronte abbiamo soltanto la brutalità nuda dei corpi, del corpo della città e dei nostri, i più fragili.

Gli organizzatori ci affidano un appartamento in una casa già terminata come base d'azione, oltre che come precario alloggio. Un po' perplessi ci lasciano la sera intorno al tavolo di cucina. Probabilmente hanno già ripensato alla validità del nostro lavoro; forse si stanno pentendo di non essere venuti prima a Roma a vedere come effettivamente lavoriamo. Per i contatti si sono affidati al telefono. Per tutto il pomeriggio cercano di capire esattamente che cosa faremo la sera dopo, si perdono nell'attesa di un'unica parola. I progetti sono molti, e noi litighiamo apertamente, tra di noi; l'accordo che si trova, l'attimo dopo viene vanificato da impossibilità tecniche. Stranamente, poco dopo, dopo che gli organizzatori se ne sono andati, decidiamo all'unanimità.

Per prima cosa la colonna sonora, la musica o quel che è, deve uscire quasi casualmente dai piani superiori dei palazzi. Noi in basso la seguiamo e la contrappuntiamo col rumore dei sassi scagliati sulle lamiere che delimitano i cantieri, con lo stridio della sabbia e della ghiaia fatta cadere su pezzi di vetro sparsi sui tubi ammicchiati.

Mentre l'azione principale si svolge in basso, sulla grigia facciata del grattacielo scorrono le immagini enormi di un film proiettato. Frammenti di movimenti compiuti realmente per strada, di volti, i nostri, moltiplicati.

Quando alla fine la luce fredda delle lampade al mercurio si sostituisce alle immagini del filmato, sul palazzo rimane una traccia degli occhi, delle bocche, dei visi, dei capelli, che prima lo avevano colmato. Si tratta ora soltanto di attaccare, per tutta la sua superficie, i riquadri che compongono

una gigantografia davvero eccessiva, venti metri per trenta. D'altro canto questo è l'unico materiale ingombrante che ci portiamo appresso da una città all'altra. Ogni volta finiamo per discutere se vale la pena attaccarla o no, qualcuno ci dice che le nostre facce hanno stufato, qualcuno sostiene che in ogni caso non ci si riconosce e che il filmato basta. Come per certi oggetti nelle case – che si finisce per non buttare mai e che al massimo si accatastano in cantina o sul balcone o su qualche armadio – i pacchi di carta ci seguono nei nostri spostamenti.

Bisogna stendere la colla col rullo, poi si attaccano i fogli. Per far questo almeno tre di noi devono lavorarci. Prendiamo delle lunghe palanche, due le uniamo insieme. Cerchiamo di non fare troppo rumore e saliamo fino sul terrazzo del grattacielo (chiamiamolo così), il portone per fortuna è aperto. Assicuriamo delle corde robuste a degli appigli di ferro, mettiamo delle carucole in modo che chi sta sulla palanca, con non troppo sforzo, può scendere o salire lungo la facciata, secondo necessità.

Caliamo la più lunga, con due di noi sopra, con secchi di colla e rulli, poi l'altra sulla quale devo montare io. Ma non me la sento, sudo da capo a piedi, come m'è successo tante volte su, sulla graticcia dei teatri. Non ce la posso fare, ma per fortuna c'è sempre qualcun altro che può compensare la mancanza.

Ritorniamo nel nostro appartamento, intorno al tavolo di cucina a seguire con la coda dell'occhio la stesura della carta, mentre intanto risolviamo altri problemi. Ho anche fame.

Proprio mentre porto alla bocca un po' di pane e formaggio guardo fuori. Mi accorgo in un attimo, alla debole luce del cantiere che straborda dappertutto,

che una delle corde che regge la palanca più piccola, quella con i pacchi di carta, ha ceduto, il legno si è inclinato improvvisamente, paurosamente. I fogli volano giù in basso.

Quelli sulla palanca di sotto, quella più lunga, fanno gesti strani e convulsi all'in su. Cerco di avvertire gli altri in cucina di quello che succede lì fuori. Ma loro ridono, io mi sento gelare. Penso che loro credano che io abbia un malore, visto che non riesco a parlare, l'indice della mano non riesce a stendersi, agito i pugni come un cretino. Nello stesso tempo mi ricordo che la stessa cosa mi è successa quattro anni prima, quando ci fu il terremoto a Roma. Anche allora si stava in cucina, anche se in diversa compagnia. Ora l'asse più piccola si è riversata sulla maggiore, Stefano e l'altro non riescono ad acchiappare in extremis il corpo che gli cade addosso. Rifiato o mi sembra di rifiatare, anche il loro sostegno inizia a scendere, piano, parallelo

al terreno. Ma non può essere, non deve succedere questo, se non intenzionalmente, cioè a forza di braccia, tirando le funi al contrario. I tre sopra se ne accorgono, cercano di bloccare le carrucole. Uno, da un lato, riesce; l'altro continua a tentare su un'asse sempre più sbilanciata. Di colpo la corda cede, tutto si sposta ancora più in basso, vicino ai pali del palazzo che sta crescendo. Tentano il salto.

Tutti, in cucina, a quel punto osserviamo, muti, la scena. Due riescono bene, il terzo lo vediamo cadere, sparire tra le linee imprecise del cantiere.

Mi sento male, corro giù per le scale fino allo spiazzo, voglio vedere il mucchio di sabbia con le macchie umide che non sembrano nemmeno sangue. Non riesco a distinguerne il colore per l'effetto delle lampade al sodio del cantiere che rendono ogni cosa arancione o nera...

Intanto quattro di noi prendono il corpo e lo scaricano da qualche altra



@Marc Steinhausen

parte. Ognuno sa esattamente cosa fare.

Su, nell'appartamento, qualcuno mette l'acqua sul fuoco, qualcun altro cerca di calmare i due sopravvissuti, ancora intontiti. Non chiamiamo la polizia: la cosa si può risolvere anche dopo. È stato un incidente, ma tutti sappiamo che non abbiamo chiesto l'autorizzazione per intervenire sulla facciata del palazzo, quindi possiamo passare seri guai. Con un altro attore, in silenzio, salgo sul terrazzo a togliere ogni traccia di corde e carrucole, rimettiamo le palanche al loro posto, da dove le avevamo prese, rimpastiamo le tracce sulla sabbia, recuperiamo i fogli, per fortuna numerati, li raccogliamo con meticolosità. Finiamo all'alba, sfiniti. Qualcuno allora grida che sono rimasti dei riquadri della gigantografia ancora attaccati al muro di cemento. Guardo fuori. L'angoscia mi abbandona per un istante, quasi mi viene da sorridere quando vedo che il grigio del cemento coincide quasi perfettamente col tono della carta in bianco e nero. Per il

momento siamo salvi. Mangiamo in cucina, ogni tanto penso: ma come fanno a ridere tutti quanti, dopo quello che è successo?

Il giorno è ormai pieno di rumori, la sera facciamo il nostro spettacolo, con successo, nonostante i giorni di folle calura possano sconsigliare qualsiasi essere umano a restare in città. Non è nemmeno ancora agosto. La sera stessa smontiamo le nostre poche luci, prendiamo i soldi che ci spettano, soltanto quando siamo già sull'autostrada sentiamo la radio che parla di un incidente sul lavoro in un cantiere di Torino. Ovviamente un altro cantiere in altro quartiere...

Per tutto il resto della tournée – e chi sa per quanto altro tempo, per quante altre piazze – non è l'angoscia del fatto in sé o eventuali sensi di colpa a tormentarci.

Piuttosto il senso, ben più difficile da raccontare, che è quello di essere per *chi sa quanto tempo* legati tra di noi. Nonostante tutto.

E così un gruppo di artisti va avanti.



@Montserrat Diaz



IL LUOGO DELLA TRASPARENZA

Glass House di S. M. Ejzenštejn

di Martina Puliatti

FUOR/ASSE
Cinema
a cura di
Giovanni Canadè

©Andrej Šafhalter

Il nome di Sergej M. Ejzenštejn rinvia in primo luogo a un'idea di montaggio inteso come sperimentazione e ricerca costante delle cosiddette «possibilità del cinema»; l'obiettivo primario del suo lavoro rimane quello di colpire, *agire*, influire sullo spettatore, riformulando all'occorrenza la sua concezione di montaggio e cercando sempre e comunque di oltrepassare ogni possibile limite dell'arte cinematografica stessa, guardando al futuro ma allo stesso tempo rivolgendo una solerte attenzione indietro, in

direzione della prolifica storia delle arti. La prima suprema possibilità del cinema sarebbe stata quella di produrre «opere *efficaci*», per orientare le coscienze e trasformare, forse, il mondo. Ma possibilità è, prima di tutto, capacità di aprirsi all'innovazione, voglia di esplorare, libertà di confrontarsi con il diverso: Ejzenštejn, dunque, abbraccia senza esitazioni l'idea di un «*expanded cinema*» e lo dimostra a più riprese, ragionando sul futuro del sonoro o sulle nuove dimensioni rivoluzionarie dello

schermo (anni Trenta), cimentandosi a fine carriera con la pellicola cromatica, scrivendo testi sul cinema stereoscopico o sulla tridimensionalità. Agli occhi del grande regista sovietico, il cinema sarà sempre qualcosa di “plastico” e deliberatamente instabile, dotato di un’innata attitudine eclettica, con la quale influire letteralmente sulla mente e sul corpo dello spettatore¹.

Andare *al di là dei confini*: tutto ciò sarà reso possibile, per Ejzenštejn, da uno scavo profondo nella storia delle arti tutte, (ri)attraversando integralmente quelle forme, remote ed eterogenee, che potevano fungere da riserva e anticipazione del dispositivo filmico – dal Kabuki all’architettura di vetro, fino all’*haiku* giapponese, tra i mille *exempla* possibili. La ricostruzione genealogica operata nei suoi scritti teorici sarà una sorta di premessa per nuove ispirazioni future sul cinema, a partire dalla consapevolezza di avere individuato il posto privilegiato del montaggio nella storia delle forme².

Era l’estate del 1929, quando Ejzenštejn – con il pretesto di studiare le nuove tecniche del sonoro – intraprende un viaggio che lo avrebbe profondamente cambiato, mettendolo in contatto con realtà molto distanti dalla propria: prima l’Europa, poi gli Stati Uniti, infine la tappa fondamentale del Messico, tra esperienze e incontri che avrebbero di certo lasciato un indelebile segno; nella primavera del 1932, poi, il rientro frettoloso, ma dovuto, in URSS. Nel maggio del 1930 il cineasta si trova per la prima volta nella gloriosa Hollywood, sotto contratto con la Paramount, con la quale tuttavia fu presto chiaro che nessun

progetto avrebbe potuto essere portato a termine: gli interessi degli *studios* non potevano trovare rispondenza in nessuno dei film che Ejzenštejn desiderava realizzare adesso³.

Non è un caso che, proprio nel settembre successivo, egli presenzi alla Academy of Motion Picture Arts and Sciences, tenendo una conferenza intitolata emblematicamente *Il quadrato dinamico*: qui discuterà della possibilità di superare i dogmatismi dello spazio compositivo dell’inquadratura, lasciandosi alle spalle la forma rettangolare e orizzontale dello schermo fisso, oramai avvertita come sterile, andando al contrario verso una maggiore dinamicità – il quadrato come forma più adatta – e *verticalità* dello spazio, chiaro riferimento alla metropoli americana, la quale pullula di edifici che crescono verso l’alto e offre sempre più innovativi punti di vista sulla città. Sta crescendo un «confitto» tra verticalità e orizzontalità, che è necessario risolvere riflettendo sui principi della tradizione e sostituendoli con uno schermo dinamico appunto, «panoramico» e dalle dimensioni variabili, rischiando l’avventura verso strade e spazi ancora inesplorati⁴.

È questo un periodo di grande fermento: Ejzenštejn si trova in una morsa di pensieri, influenzato da situazioni e culture alle quali si accosta con curiosità e coraggio. Guarda dunque all’America e ai suoi grattacieli – importante per la sua riflessione sarà l’edificio che avrebbe dovuto essere costruito da Frank Lloyd Wright a New York, visto per la prima volta dal cineasta in una foto sul «New York Times Magazine»⁵; guarda con grande interesse al Giappone, alla

1 Antonio Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 394-395.

2 *Ivi*, p. 324.

3 *Ivi*, pp. 95-99.

4 *Ivi*, pp. 100-101.

5 S. M. Eisenstein, *Glass House. Du projet de film au film comme projet*, a cura di François Albera, Dijon, Kargo/ Les Presses du Réel, 2009, p. 9.

sua peculiare architettura priva di margini e cornici fisse («makemono» e «kake-mono» erano dipinti srotolabili), una vera e propria cultura abitativa scorrevole, per la quale tra il dentro e il fuori dell’abitazione era possibile una relazione più “naturale” che per le case occidentali, costruite rispettando la forma geometrica di porta/finestra⁶. Non può ignorare, infine, ciò che in Germania sta accadendo sulla scia delle intuizioni di Bruno Taut e Paul Scheerbart, i famigerati padri dell’architettura di vetro e dell’utopia della *trasparenza*⁷. Grattacieli, libertà dalla «cornice» statica, vetro: la rivoluzione della forma filmica passa stavolta per la riformulazione della nozione stessa di *luogo*.

Le concept même de «maison de verre» et de gratte-ciel de verre suscite une réflexion sur le cinéma de nature à lui faire excéder ses «limites» instituées – et naturalisées. Un tel décor ou plutôt un tel milieu bouleverse complètement les définitions de la «forme» cinématographique et postule un cinéma d’une autre sorte, un cinéma «hors cinéma» [...]. C’est pourquoi dans ses notes sur Das Kapital, Eisenstein écrit, le 8 avril 1928, que, pour reformuler sur une autre base la notion de kadr’ (Bildausschnitt, cadre), il faut mener une expérimentation qui passe par Glass House comme préalable⁸.

I tempi erano già maturi per parlare di *Glass House*, il progetto – rimasto incompiuto – che per il regista rappresentava il più ambizioso terreno di sperimentazione sullo spazio cinematografico. Tutto ha inizio per Ejzenštejn



©Tomoe Komukai

⁶ Antonio Somaini, *op. cit.*, p. 101.

⁷ S. M. Eisenstein, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁸ *Ivi*, p. 88.

nell'anno 1926 a Berlino, dove incontra sia Friedrich W. Murnau che gira il *Faust*, sia Fritz Lang che lavora al suo *Metropolis*⁹: proprio in questa occasione Ejzenštejn si imbatte per la prima volta nella verticalità della città, inaugurando il discorso che anch'egli avrebbe presto condotto con il progetto, affascinante quanto impervio, di un film incentrato su una casa di vetro.

Il cineasta inizia immaginando un edificio interamente in vetro, all'interno del quale si svilupperanno delle situazioni paradossali, che verranno trattate satiricamente in modo da fungere da critica decostruttiva della società capitalistica. Ma l'aspetto narrativo cade subito in secondo piano, giacché il regista intende concentrarsi su altro: il film si baserà maggiormente sulla costruzione architettonica e sui suoi prolungamenti politico-sociali, così da liberare in definitiva il cinema dalle tradizionali catene della narrazione: «[...] *un cinéma à plusieurs points de vue, à multiples entrées*»¹⁰.

Dagli appunti di Ejzenštejn, per quanto confusi, si evince che il film avrebbe avuto inizio con un prologo indicato come «storia del vetro» o «sinfonia del vetro»; sarebbe seguito l'ingresso nella casa, all'interno della quale, paradossalmente, gli abitanti non si sarebbero resi conto della trasparenza delle pareti ma, al contrario, avrebbero vissuto come se queste fossero state perfettamente opache. Sembra quasi che il cineasta voglia (di)mostrare la strana cecità degli inquilini di una casa dove tutto, invece, dovrebbe essere alla luce del sole: le pareti non sono davvero pareti, le porte chiuse non significano privacy o intimità, eppure nessuno vede oltre sé stesso, nessuno si interessa abbastanza per svelare il segreto di



©Marc Steinhausen

questo luogo del mistero¹¹. Improvvisamente, però, qualcosa cambia e interviene a interrompere l'apparente monotonia della situazione: si tratta dell'arrivo di un personaggio centrale, un «pazzo», uno «psicopatico» – o almeno così indicato negli appunti iniziali – che mostrerà agli altri la visibilità attraverso le pareti. È arrivato il momento di riconoscere la trasparenza del vetro e di chiudere con la «simulazione» dell'opacità; ma qui non si tratta del set di *Metropolis*, nessun lieto fine, solo confusione sociale e complotto: è il caos del capitalismo che esplose, una realtà dominata dal *voyeurismo*, dall'invidia, dallo spionaggio senza freni che *il luogo della trasparenza* riesce ad alimentare e

⁹ *Ivi*, p. 7.

¹⁰ *Ivi*, p. 8.

¹¹ Antonio Somaini, *op. cit.*, p. 103.

sostenere a partire dalle sue fondamenta. Poco dopo, e non a caso, il «poeta» deciderà di togliersi la vita e proprio sotto lo sguardo degli abitanti della casa, spettatori ammaliati dalla messa in scena della morte al di là del vetro; e da qui, complotti su complotti e, infine, la distruzione della casa da parte del suo stesso costruttore, «robot» dalle sembianze umane che ora ha tolto la «maschera» e si rivela come l'«architetto» della casa¹².

Al di là della trama, continuamente rivisitata, ciò che più colpisce del lavoro eisensteiniano è la libertà della cinepresa, il suo modo di guardare quasi «radiografico» alla Moholy-Nagy, che avrebbe dovuto portare lo spettatore a un totale «straniamento», in quanto sottoposto a un continuo cambio di punto di vista: «*Des angles de vue absolument nouveaux*»¹³. La cinepresa così concepita sembra suggerire un avvicinamento di Ejzenštejn a Vertov e al *Kinoglaz*, il cineocchio in grado di rivelare la verità dei fatti, che in questa circostanza guida lo spettatore all'interno della casa, della quale sarà l'unico a potere vedere tutto distintamente sin dall'inizio¹⁴.

Man mano che la trasparenza del luogo si svela, la macchina da presa mostra sempre di più, i suoi movimenti si moltiplicano, il montaggio interno alla stessa inquadratura si fa più articolato¹⁵. Moltiplicare i rapporti interni all'inquadratura, grazie alla libertà della macchina e sfruttando le innumerevoli linee di fuga e di sguardo offerte dalla trasparenza delle superfici, significava anche trovarsi dinnanzi a uno spazio in grado di dilatarsi ancora: «La dimensione



©Betina La Plante

narrativa lascia man mano lo spazio alla dimensione visiva e teorica dell'immagine»¹⁶. Prende piede, così, l'idea di uno schermo letteralmente gigantesco (*Ecran monstre*), dove i nuovi protagonisti della scena saranno gli oggetti galleggianti, lo spazio fluttuante o l'ascensore che taglia in verticale la casa, facendo grande uso della *sovrimpressione* che mostra in perfetta simultaneità ciò che accade dentro e fuori l'edificio¹⁷.

L'espansione del meccanismo cinematografico tocca il suo culmine servendosi proprio di questo luogo utopistico, ma il dispositivo sognato dal cineasta russo ha raggiunto nel frattempo il suo limite ultimo e, dopo la moltiplicazione esagerata di uno sguardo (a)centrico, non può che sperimentare la propria stessa fine: quella del cinema – il film rimane, appunto, solo sulla carta – e soprattutto di un mito che nel Novecento aveva cambiato il modo di vedere le cose per molti. Finisce l'utopia della

¹² *Ivi*, pp. 103-104.

¹³ Sergei M. Eisenstein, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ Antonio Somaini, *op. cit.*, pp. 105-107.

¹⁵ Daniele Dottorini, *Glass House. Trasparenza e opacità del cinema*, in «Fata Morgana», n. 3, settembre-dicembre 2007, p. 50.

¹⁶ *Ibidem*, p. 50.

¹⁷ Antonio Somaini, *op. cit.*, pp. 107-108.

trasparenza, finisce il sogno capitalista americano in favore di un ideale politico collettivistico-comunista¹⁸, e la casa perfetta cade a pezzi¹⁹.

L'«architecture de cristal» et le courant qui en procède envisagent en effet l'architecture comme un vecteur de communion social, la transparence du verre symbolisant la pureté collective, le passage du réel à l'irréel (l'idéal) par «allègement» de la matière, le passage de la pesanteur à la légèreté et en fin de compte la libération «cosmique» de l'homme immédiatement en rapport avec l'univers. Eisenstein oppose ces utopies de la transparence et de la totalité sociale retrouvée à la réalité des rapports sociaux, l'inégalité social, jouant sur l'effet multiplicateur de l'architecture de verre (tout est visible)²⁰.

Nel XIX secolo, in Russia in particolare, il vetro era stato potente metafora illuministica – di cui Fëdor Dostoevskij mostrò il lato «ctonio» per primo²¹; ma la trasparenza viene poi abbracciata da numerosi altri autori e artisti, in specie nel secolo che darà le origini al cinema: l'architettura espressionista di Taut e Scheerbart in testa, seguita negli anni Venti da Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, László Moholy-Nagy, Walter Benjamin, senza dimenticare il contributo del celebre gruppo russo dei costruttivisti (Velimir Chlebnikov, Vladimir Tatlin, ecc.), tutti convinti che il vetro avrebbe potuto cambiare in meglio la civiltà umana e che alla trasformazione del luogo architettonico si sarebbe accompagnato un sostanziale miglioramento del rapporto uomo/cosmo²². Ejzenštejn è pienamente coinvolto in questo contesto, ma in versione controcorrente: il cineasta pensa alla sua «prigione di vetro» proprio come Evgenij Zamjatin aveva



S. M. Ejzenštejn

proprio come Evgenij Zamjatin aveva fatto nel suo romanzo *Noi* (1921): quando la trasparenza del vetro conduce a una forma tragica e irreversibile di distopia, all'incubo della “visibilità totale”²³. Lo schermo-Mostro, la moltiplicazione di sguardi, la libertà assunta dal dispositivo che spazia nel luogo della trasparenza *tout court*: tutto questo diventa per Ejzenštejn motivo di riflessione sull'immagine e su una nuova idea di montaggio *liberato*, ma nel frattempo ne presagisce anche il controcanto sociale distopico: l'ideale novecentesco viene trasmesso in versione “ostile” alla contemporaneità, dove si esprimerà per altre forme, pratiche o luoghi della sorveglianza.

18 S. M. Eisenstein, *op. cit.*, p. 71.

19 D. Dottorini, *op. cit.*, pp. 52-53.

20 S. M. Eisenstein, *op. cit.*, p. 86.

21 D. Dottorini, *op. cit.*, p. 48.

22 S. M. Eisenstein, *op. cit.*, pp. 85-86.

23 A. Somaini, *op. cit.*, p. 110.



©Ayatullah R. Hiba

CL
Cooperativa
Letteraria

Le recensioni

a cura di
Claudio Morandini

Nicola Dal Falco
La dama alla fontana
La Vita Felice, 2017
di Paola Cenderelli

La natura, nel senso più ampio, è la vera protagonista di questo romanzo in versi. La Natura madre, accogliente e rigogliosa, piena di vita, che continuamente si rigenera e anche nel suo disfacimento perpetua la vita.

È una natura antropomorfizzata, che cambia sembiante, fra boschi, creature a metà fra il mitologico e il reale, e radure solitarie e innocenti. Siamo all'interno di un bosco sin dalla prima pagina della *Dama alla fontana*, di Nicola Dal Falco (La Vita Felice, Milano, 2017). Percorriamo sentieri fra alberi carichi di foglie, sotto cieli specchiati e azzurrissimi. Udiamo il canto degli uccelli, incontriamo creature fatate, forse sirene, forse germogli di vegetazione... Tutto ci prepara all'incontro con la fata Melusina, la creatura dal corpo di

donna e di serpe, ninfa e sirena della fonte, mito francese e cortese, che affonda le radici nell'archetipo della Grande Madre, nell'incontro tra fato e fortuna. Mère Lusine, Mater Lucina, dea (Iuno, o Diana) che dà la vita: una delle molte forme della Dea Madre delle origini. Melusina, incontrata da Raimondino, della casata dei Lusignano (il cui nome riporta alla mente quello di Lusine) a una fonte, in una radura del bosco, sarà la sua sposa finché egli non violerà il patto secondo cui non dovrà mai vederne il corpo nudo nell'atto del bagno.

Raimondino, però, spinto dalla gelosia e dal sospetto, non resisterà, e, appostandosi in un angolo, sorprenderà Melusina svestita, come già fece Atteone nel vedere Diana bagnarsi nuda alla fonte, perdendola così per sempre, nell'istante in cui ne potrà contemplare le scaglie e le spire e ne udrà il grido lacerante.

Melusina è, così, paesaggio («Melusina

è la fontana/ ma anche il bosco attorno»), come lo è il suo corpo: spalle come pendio, chioma nera come quella di un bosco notturno, e, insieme, anche fortuna e destino, che può essere terribile quando si cerca di fondere la realtà umana, imperfetta e corrotta dalle passioni e dai sentimenti, con la natura magica, purissima e incantata del mito. Così facendo si perde tutto.

Poiché questo paesaggio è anche scrittura («Terra [...] calpestata e scritta»), descrizione e ritmo narrativo, armonia di versi, quasi a formare una melodia del racconto, il nostro percorso lungo il bosco e la storia di Melusina e Raimondino ci rende protagonisti e anche autori di questo racconto-libro, nel quale è facile e intrigante perdersi. Un libro ancora bianco, in attesa di essere riscritto dalla nostra avventura, perché «chi non si perde non entra».



©Christian Schloe



©Dara Scully

La casa dei bambini

Fandango Libri, 2017

Caterina Arcangelo intervista Michele Cocchi

La casa dei bambini di Michele Cocchi (Fandango Libri, 2017) è un testo particolare sia per i temi trattati sia per la costruzione narrativa dell'opera. Ci riporta ai temi dell'infanzia e a quei luoghi che l'hanno abitata, fa rivivere le paure e le storie di ogni bambino, che, sebbene ognuna nella propria diversità, un poco finiscono per assomigliarsi tutte.

Michele Cocchi con particolare attenzione al linguaggio, che appare curato e delicato allo stesso tempo, dà alla luce un romanzo originale, soprattutto se consideriamo la sovrabbondante produzione letteraria. Un romanzo in cui si respira l'influenza di grandi scrittori del Novecento ma anche attuali, italiani e non, e dove la formazione dell'autore, psicoterapeuta dell'infanzia e dell'adolescenza, di sicuro offre spunti interessanti, senza però mai intaccare la qualità narrativa del testo, del romanziere che è Cocchi.

CA - Alcuni temi o termini sono ricorrenti, tra questi la parola “fuga”. È come se ogni bambino della casa avvertisse il desiderio di esplorare il mondo esterno; un mondo sconosciuto che riserva sorprese, sicuramente speranze. Il tuo mestiere di psicoterapeuta dell’infanzia quanto ha inciso nella costruzione del romanzo?

MC - La fuga è un tema a me caro da tempo. In *Tutto sarebbe tornato a posto*, la raccolta con cui ho esordito nel 2010 con Elliot, c’è un racconto, quello che dà il titolo al libro, dove un bambino di otto nove anni fugge di casa e si incammina nel bosco, stanco di ascoltare i litigi dei genitori. Così come ne *La cosa giusta*, romanzo uscito per Effigi nel 2016, la fuga di Gabriele – il protagonista – da un evento drammatico che apre il libro e che ha a che fare col padre violento, è la rappresentazione – come per il bambino – di un movimento di separazione da qualcosa di doloroso e allo stesso tempo di ricerca di un qualcos’Altro. Perché la fuga, penso, ha sempre una doppia valenza, come per i bambini della Casa: non è soltanto un meccanismo difensivo, l’evitamento di un’esperienza spiacevole, di un luogo potenzialmente traumatico, è anche movimento evolutivo, di sviluppo, di trasgressione – nel senso di *transgredi*, andare al di là, andare oltre –, soprattutto nell’età della preadolescenza e dell’adolescenza quando è necessario andare alla ricerca di nuove strade, nuove realtà, nuove esperienze. Il genere umano si è evoluto così, se fosse rimasto ancorato al suo territorio, ai suoi spazi, senza andare – grazie alla curiosità e alla capacità esplorativa – alla scoperta di nuovi ambienti, si sarebbe estinto. In un certo senso, pensando ai grandi gruppi di persone, la migrazione rappresenta bene entrambi questi aspetti, la fuga da qualcosa di orribile – guerra, carestia,

persecuzioni di varia natura, spesso esercitate dall’uomo sull’uomo –, ma anche spostamenti necessari all’evoluzione della specie umana. Gabriele, ne *La cosa giusta*, chiude il cerchio ritrovando il padre. Il bambino di *Tutto sarebbe tornato a posto* riporta a casa un nuovo amico, un cane abbandonato e ferito. Dino, il protagonista della terza parte di questo romanzo, chiude il cerchio tornando alla Casa, forte dell’esperienza di una vita, capace di dare un senso a quell’esperienza di loro bambini che apparentemente un senso non aveva. Quel senso, per me anima della storia, è la capacità di prendersi cura dell’Altro, di rispettarlo, la capacità di capire che il cuore dell’uomo non è l’Io – se non inteso come sistema operativo della mente –, ma il Sé, sempre costituito da un Me e un Te insieme. Dino comprende dunque che l’Altro fa sempre parte della nostra vita, e senza l’Altro la nostra vita non avrebbe alcun significato. Ciò che Dino impiega tutta la vita a capire, attraversando una guerra prima, vivendo all’interno di una società repressiva e controllante dopo, esercitando un mestiere di “equilibrio” per lunghi anni, è qualcosa che da bambini, lui e gli altri, già sapevano: il valore della loro amicizia, del loro rispetto reciproco, del bisogno di uno per l’altro, della loro lealtà. Ingredienti fondamentali per l’esistenza che lui deciderà, direttamente o indirettamente, di trasmettere a Caterina, la bambina che incontra nella locanda alla fine del romanzo.

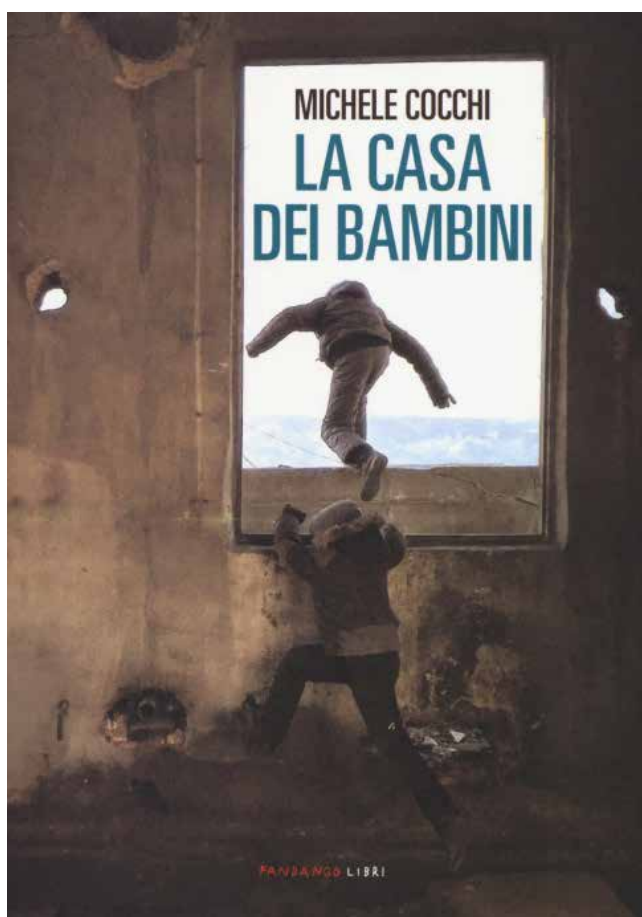
Il mestiere di psicoterapeuta è un mestiere in cui si narrano delle storie, soprattutto quando, come nel mio caso, si lavora coi bambini e gli adolescenti: le storie che in una forma o in un’altra ci raccontano i pazienti, e quelle che con loro costruiamo nella stanza di terapia per dare un senso alle loro esperienze e ai loro affetti. Alcune di queste storie

risuonano in noi terapeuti più di altre, perché ci appartengono, le riconosciamo come nostre e dunque, nel mio caso, contribuiscono a fornire materiale per la scrittura. Ma l'influenza più importante che a mio parere questo mestiere ha esercitato sulla mia scrittura non consiste tanto nei contenuti, quanto negli strumenti grazie ai quali è cambiato il mio modo di guardare la realtà delle cose. Il mio modello di lavoro, che è un modello psicoanalitico, va sempre al di là delle prime informazioni, nella convinzione che la realtà racchiuda sempre una pluralità di significati: va alla ricerca dei perché, spesso profondi, di cui l'uomo non ha coscienza; va alla ricerca delle storie degli uomini e cerca di ricostruirle per attribuire significato alla particolare configurazione di fenomeni che osserviamo nel presente; va alla ricerca del valore comunicativo di ciò che osserviamo, delle analogie tra ciò che vediamo e i modi di essere di ogni

uomo; va alla ricerca delle relazioni complesse che stanno dietro quel fenomeno, del significato evolutivo... Per fare questo i modi sono molti: i modelli teorici di riferimento, le conoscenze acquisite, le esperienze cliniche, ma soprattutto la capacità di affidarsi al nostro sentire, al nostro termometro emotivo interno, che è ciò che di più profondo e ed elaborato l'uomo possiede, qualcosa che sta alla base dello sviluppo umano stesso, quella nostra predisposizione a stare con gli altri, a sentire gli altri – nel senso di *cum pati*, di partecipare ai sentimenti altrui.

CA - Si avverte un senso di circolarità in tutto il romanzo. Una certa tensione emotiva accomuna Sandro, Nuto, Dino, Giuliano, che sono i bambini della casa, ma sembra ricorrere anche nella vita adulta. Infatti, mentre durante l'infanzia si avverte la necessità di scoprire il mondo esterno, nella vita adulta, proprio per lo stesso bisogno di comprendere che cosa ora condiziona le esistenze di ognuno, i protagonisti guardano al passato attraverso una lente di ingrandimento. Questa circolarità può essere intesa come un'allegoria della vita stessa?

MC - Non sono così sicuro, come a volte si dice, che la vita sia necessariamente circolare, non per tutti almeno, e che quando si abbia la fortuna di diventare vecchi ci si rivolga sempre al nostro sé bambino, si debba tornare a fare i conti – anche per una certa slatentizzazione delle nostre strutture neuronali –, con qualcosa di così distante nel tempo. Credo invece, e nel romanzo mi sembra che sia così, che ad ogni livello di sviluppo l'individuo debba fare i conti con ciò che è stato a un livello precedente, ma non perché lo sviluppo proceda in maniera verticale e si passi da una fase all'altra abbandonando ogni volta l'assetto interno della fase precedente, ma





©Brett Walker

perché ogni livello contiene quello precedente, in un movimento tridimensionale a spirale, concentrico più che bidimensionale, dove quando siamo bambini siamo anche neonati, e quando siamo adolescenti siamo anche bambini e neonati, e quando siamo adulti, eccetera eccetera. A ogni stato di sviluppo noi manteniamo anche i nostri Sé precedenti, integrati in un nuovo assetto, in strutture più solide, e dunque di fatto siamo anche quello che siamo già stati. Soprattutto quando c'è qualcosa di irrisolto, qualcosa di traumatico che il nostro apparato mentale non è riuscito a digerire, non è riuscito ad assimilare in una forma comprensibile e tollerabile. I bambini della Casa sono allora protesi naturalmente al fuori, che significa necessaria spinta alla crescita, ma una volta adolescenti, durante gli anni della rivolta, tornano a rivolgersi al Sé bambino. Il problema è che non lo sanno, non riconoscono come proprio questo movimento naturale, non comprendono che stanno cercando qualcosa che dia senso anche al loro passato. Sarà Dino, nella terza e ultima parte, a capirlo, a

comprendere che per tutta la vita sono stati alla ricerca di qualcosa che è mancato loro, ma che allo stesso tempo è stato presente fin da quando erano nella Casa. Allora il cerchio si chiude, Dino torna dove tutto ha avuto inizio, e là comprende che ciò di cui avevano bisogno era la presenza di un nido, di una famiglia che sapesse accoglierti e amarti, quella stessa famiglia che lui ha poi cercato per molti anni, equilibrista sospeso al filo nel circo, e che invece era già presente nel legame di amicizia e amore di loro bambini.

CA - Luoghi e memoria. Un luogo e un tempo non precisati, seppure ci siano degli indizi che rimandano al '900. Perché?

MC - I personaggi di questo romanzo vivono in uno spazio-tempo che ha l'ambizione di essere ogni spazio e ogni tempo, uno spazio e un tempo tipici dell'umanità. Non mi piace saturare le storie intrappolandole dentro recinti predefiniti, mi piace pensare che sia possibile raccontare qualcosa che sia tipicamente umano, e che si ripeta nelle vite indipendentemente dal luogo, dal tempo e dai modi in cui si manifesta. Andare alla ricerca di quegli ingredienti, o pre-concezioni, o archetipi – le definizioni sono molteplici –, tipicamente umani e che mutano forma a seconda di quale realtà esterna incontrano all'atto del loro manifestarsi.

Intenzionalmente dunque ho deciso di non collocare la vicenda in un luogo e in un tempo definiti, riconducibili a qualche preciso evento storico. Sebbene poi alcuni recensori abbiano proiettato su questo spazio-tempo neutro le loro memorie, le loro conoscenze e lo abbiano ricondotto agli anni novanta delle guerre balcaniche, o agli anni quaranta della seconda guerra mondiale.

Penso per esempio al ruolo della fuga, di cui abbiamo discusso nella prima

domanda, oppure alla guerra nella seconda parte del libro e a come questa, la guerra, sia una caratteristica dell'essere umano, una componente necessaria, direi. E penso alla tendenza dell'uomo ad avere timore dell'Altro, del diverso, dello sconosciuto, e al fatto che c'è sempre qualcuno, qualcosa, che si approfitterà di questo timore per farvi leva, e alimentare l'idea di un fronte, di un *Loro* pericoloso che metterà a rischio le nostre esistenze, e di un *Noi* che da questo debba difendersi. Ci sarà sempre qualcuno, dicono i ribelli della seconda parte, che dirà a Noi che è necessario combattere contro di Loro, per una qualche differenza somatica, culturale, o di pensiero; o a Loro che è necessario combattere contro di Noi.

Penso, ancora, al ruolo della società, dei sistemi per mantenere lo *status quo* – soprattutto dal punto di vista economico –, di cui parlo invece nella terza parte dove i ribelli hanno vinto, ma dove il sistema andato al potere mantiene un controllo capillare sui suoi cittadini, offrendo loro un'apparente felicità, un facile benessere, illudendoli di poter aspirare a una vita di piaceri e di soddisfazioni, quando è ovvio che tutto questo sia un'illusione pagata a caro prezzo: la rinuncia ad alcuni diritti umani fondamentali come la libertà di espressione, di aggregazione, di scelta libera e democratica; oppure un caro prezzo che altri popoli devono sostenere per noi. Pensiamo davvero, se andiamo oltre il romanzo e ci guardiamo attorno, che il benessere occidentale sarebbe stato possibile senza il peso che ha dovuto sostenere il continente africano in questi ultimi secoli, o parte del continente asiatico, o parte di quello latino americano?

Certo, per parlare di questo ho avuto bisogno di un immaginario, di memorie che mi appartengono – mio padre è nato due anni dopo la fine della guerra, e i



©Mosonyiné Sülyi Judit

miei nonni hanno vissuto in tempo di guerra; e di letture di autori che considero maestri – Fenoglio, Arpino, Calvino, Pavese, Vittorini, Gobetti, la Duras –, ma anche semplicemente le storie di partigiani, in libri minori, che avrebbero potuto essere i miei nonni, che avrei potuto ascoltare da bambino, storie che – come una memoria implicita e esplicita – ci siamo tramandati nelle ultime tre generazioni.

CA - Leggendo il romanzo non si può non pensare alla *Trilogia della città di K.* di Ágota Kristóf. Quali sono i romanzi o, più in generale, le letture che prediligi e che pensi possano averti influenzato nella stesura di questo ultimo libro *La casa dei bambini*?

MC - La *Trilogia* è un libro scoperto molti anni fa, ai tempi dell'Università, amato moltissimo e letto più volte,

soprattutto *Il grande quaderno*, la prima parte del romanzo. Credo che mi influenzi senza che nemmeno me ne accorga, come le fibre dei muscoli sostengono i movimenti senza che ne siamo consapevoli. Questi sono i libri migliori, a cui non c'è bisogno di tornare, perché oramai fanno parte del nostro tessuto emotivo, del nostro modo di pensare. Ve ne sono altri, senz'altro, che operano in me allo stesso modo: c'è Twain, con *Huckleberry Finn*, e con *Le avventure di Tom Sawyer*, c'è London, tutto, c'è Tom Joad e la sua famiglia in *Furore* di Steinbeck, c'è la Duras, ci sono Nemeček e Boka de *I ragazzi della via Pál*, forse il primo vero romanzo che abbia mai letto e che ancora oggi rileggo con emozione. Ci sono i racconti di Carver, Mansfield e Fenoglio. Ma se davvero voglio sentirmi a casa, se davvero voglio entrare dentro una storia che avrei voluto scrivere io e

lì dentro sentire che c'è una parte di me, commuovermi e stare in pace, allora leggo Biamonti. Una sorta di padre-guida, di modello di narrazione che purtroppo pochi conoscono, ma che è di straordinario spessore sia per la capacità di restituirci la natura, sia per la capacità di mostrarci certi tipi psicologici. Lo so, ne dimentico molti, probabilmente molti di quelli che, appunto, sono stati così ben digeriti, e fanno così profondamente parte di noi, che nemmeno li ricordiamo più... Nel senso che la tua domanda, è una domanda che a mio parere trova sempre risposte vere, ma superficiali, perché sono sicuro che i libri che davvero ci guidano, quelli che hanno cambiato il nostro modo di scrivere, di costruire una narrazione, o addirittura influenzano il nostro modo di pensare, sono radicati troppo profondamente in noi per essere rievocati con disinvoltura.



©Ann Ivanina



Patrik Fogli
A chi appartiene la notte
(Baldini + Castoldi, 2018)
di **Mario Greco**

©Saul Landell

«Poi è arrivata la Pietra.
C'è la Pietra di Bismantova all'inizio di tutto».
Patrick Fogli

Non è mia intenzione azzardare interpretazioni o spiegazioni su quanto vi è di suggestivo e oscuro in *A chi appartiene la notte* (Baldini&Castoldi, 2018) di Patrick Fogli. Tuttavia, e in generale, trovo *A chi appartiene la notte* un mosaico di pietruzze cangianti, che ci porta a fare i conti con la siccità dell'anima umana, con la spettralità anonima della provincia e con le rovine del nostro tempo. La memoria dei luoghi è qui il fallimento della nostra capacità di distinguere ciò che è vero da ciò che non lo è. Il suo orizzonte è l'immagine di un luogo desolatamente vuoto come Casa Valenti, il borgo in cui giunge Irene, la protagonista che ripercorre la vita di Filippo, l'adolescente "precipitato" dalla Pietra di Bismantova, il "luogo" da cui tutto ha

inizio (parafrasando l'autore). La Pietra di Bismantova dall'alto ci conduce nel baratro, come accade al giovane Filippo, costringendoci a fare i conti con le barbarie, il no-sense e, perché no, il nichilismo del nostro presente. Ma da quello stesso baratro, Irene, rovesciandone l'inquadratura, si carica della stessa valenza dicotomica: lei, che ha trascorso la vita a "scoperchiare pentole", fatta fuori da quello stesso sistema che si nutreva d'indagini giornalistiche, destinata all'oblio, ci trascina, nel suo tentativo di ricongiungersi con i luoghi della sua infanzia, con il proprio spazio fisico e mentale, in una realtà fatta di ben altre cose: una realtà incatenata a un patto che la relega in una dimensione onirica, ultraterrena.

Ed ecco affiorare gli altri personaggi principali, il Pittore e le sue statue mostruose, Tibia e lo Snoopy's, Dorina – la madre di Filippo – e il nonno, Ortensia – la sua storia – e suo padre, citando solo alcune pietruzze del mosaico. Ci sono poi i luoghi, l'Appennino reggiano, Reggio Emilia e la Bassa. La foresta, il silenzio.

L'autore non manca di farci fare brusche emersioni dalla trama attraverso resoconti delle fandonie del nostro passato e presente. Aspetto quest'ultimo che ci consente di raccordarci al nostro presente ricordandoci che, nella gabbia del romanzo, si disvela la visione del mondo e della storia di chi scrive.

Concludo con la speranza di poter incontrare ancora una volta Patrick Fogli, qui a Torino, per discutere con il nostro gruppo "Lecture di traverso" anche di quest'altro bel romanzo, dopo *Io sono Alfa* (Frassinelli, 2015).



©Mauchi



Allungare lo sguardo

di
Claudio Morandini

©Thanos Efthimiadis

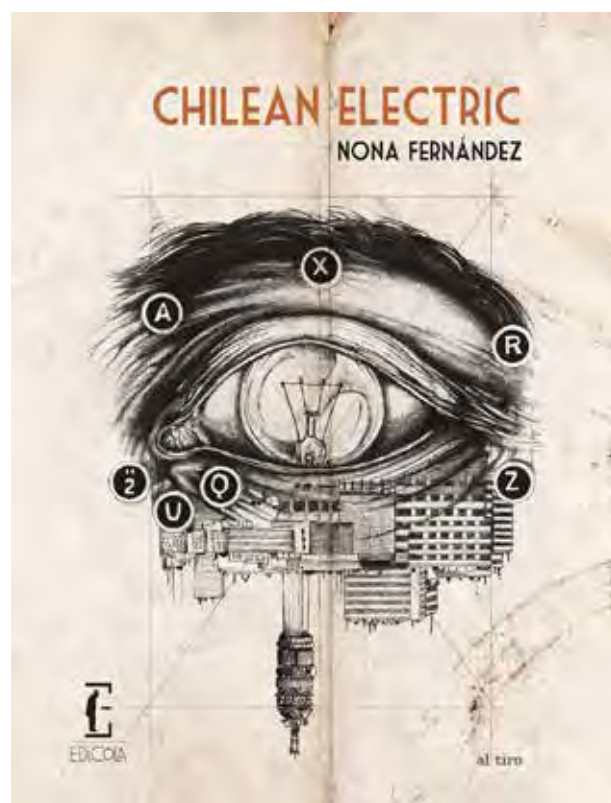
Allungare lo **Sguardo**

Nona Fernández
Chilean Electric

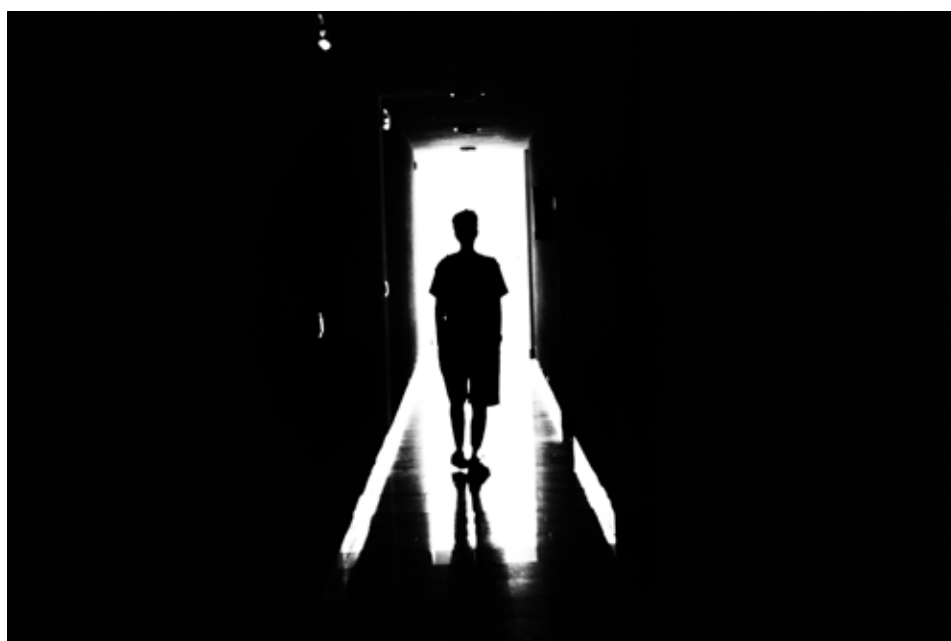
Traduzione di Rocco D'Alessandro
Edicola, 2017

La scrittrice cilena Nona Fernández è davvero brava a concentrare in poche pagine una fitta serie di connessioni. In *Chilean Electric*, come già in *Space Invaders*, pubblicato sempre dalla casa editrice italo-cilena Edicola nel 2015, la memoria individuale e soggettiva, legata allo sguardo infantile, veicola la memoria storica e collettiva, e lo fa con una levità che non toglie nulla al peso degli avvenimenti a cui, ossessivamente, tanta letteratura sudamericana torna: la ferocia delle dittature, in questo caso la violenza insensata

del regime militare che dagli anni Ottanta per quasi un ventennio ha dilaniato il Cile. Il gioco della sovrapposizione di pubblico e privato, mondo dei bambini e mondo degli adulti – un gioco sempre serio, mai gratuito, mai affettato – continua in quest'ultima opera, che sfogliamo come fosse un album, mentre ci pare di ascoltare la voce dell'autrice spiegare, collegare, andare avanti e indietro nel tempo, concentrarsi su dettagli di cronaca o biografici o autobiografici di cui altrimenti non ci avvedremmo. Stavolta in effetti la mescolanza di stili e tecniche si estende fino a trasformare il libro in un taccuino di appunti, o un patchwork di foto, tabelle, immagini, citazioni, parti scritte in caratteri diversi, in cui il lettore si aggira con curiosità e pudore, perché sente che la storia (le storie) meritano rispetto, e che dietro alle annotazioni anche più estemporanee si annida sempre il trauma della dittatura. La Fernández intreccia il racconto divagante della propria infanzia (della propria, e di quella di tanti altri della medesima generazione) con il racconto dell'infanzia delle generazioni precedenti. Ad accendere (è il caso di dirlo) il tutto di un valore simbolico c'è la



storia dell'introduzione dell'energia elettrica in Cile, della scoperta della luce artificiale, dei cambiamenti apportati dal progresso tecnologico alla vita di ognuno e alla percezione della realtà: la luce (cioè le voci della letteratura, se vogliamo esplicitare la sinestesia) in un mondo tendente alla tenebra, per «illuminare con la scrittura la temibile oscurità».



©Jesus Macias Martin

Allungare lo Sguardo

Mariana Enríquez

Qualcuno cammina sulla tua tomba

Traduzione di Alessio Casalini

Caravan, 2016

A molti scrittori viene la tentazione di andare per cimiteri e raccontare (o meglio, ascoltare) le mille storie che sembrano provenire dalle tombe di personaggi più o meno illustri. Di recente vale la pena ricordare Giuseppe Marcenaro con il suo *Cimiteri. Storie di rimpianti e di follie* (Bruno Mondadori, 2008), Cees Noteboom con *Tumbas. Tombe di poeti e pensatori* (Iperborea, 2015), diverse pagine anche di *Carte false* di Valeria Luiselli (La Nuova Frontiera, 2013). E di sicuro ne dimentico alcuni. Si tratta di solito di libri colti, eruditi anzi, fitti di notizie, preoccupati di non lasciare nulla indietro, a volte anche indiscreti. Un cimitero non basta mai a questi autori irrequieti: nemmeno un solo paese è sufficiente: bisogna (è un imperativo!) travalicare confini, spingersi in altri continenti, viaggiare per giorni e villeggiare in condizioni precarie per poter raggiungere le tombe tanto a lungo inseguite, o scoprirne di nuove e impensate, perché la ricerca d'archivio da sola sarebbe un bluff, e le tombe bisogna interrogarle di persona, e insistere finché qualcuno dall'interno non comincia a parlare. L'eterogeneità dell'impianto di questi libri finisce per diventare un tratto distintivo, compattante; il confondersi della personalità dell'autore con le personalità dei tanti defunti è un altro aspetto comune, declinato in vari modi ma costante. Ed è forte, curiosa, imprevedibile, a volte bizzosa la personalità dell'argentina Mariana Enríquez colta nelle sue flâneries nei cimiteri del mondo. È lei a camminare sulle tombe dei morti, e sono i suoi passi a risuonare

in queste pagine fitte, fino a formare una sorta di autobiografia eccentrica sempre avventurosa, spesso divertente, talvolta sentimentale (mai troppo). Il suo "io" prevale di gran lunga sui tanti "loro", al punto che a volte il cimitero che dà titolo al capitolo rimane sullo sfondo, o è visitato un po' di fretta, alla fine, dopo lunghe premesse. I cimiteri restano comunque il luogo d'elezione dell'autrice, non solo per la sua propensione al racconto horror (leggete almeno *Quando parlavamo con i morti*, sempre Caravan, 2014), ma proprio per la ricchezza e la vitalità che essi paradossalmente racchiudono, e per il potere che hanno di definire, ogni volta più nettamente, la vita di chi li visita.





Amedeo Anelli
Neve pensata

Mursia, 2017

di **Francesco Scaramozzino**

©Pedro Jimenez

Cosa hanno in comune neve e pensiero? Entrambi sono ineffabili, raggiungono e coprono le cose, la neve “in un’immensità d’istanti, in un brulichio di suoni, nel crepitare dei fiocchi minuti e sottili” (*In memoriam* – IV progressione); il pensiero con lo sguardo, “parole – sguardo, discorso fatto sguardo” (*Stele I*), oppure sostenendo “lo sguardo nel trascorrere della luce, nel centro dell’esplosione” (*Offerta musicale*). Entrambi sono destinati a passare come tutte le cose, è vero, ma in modo affatto particolare, il pensiero sciogliendosi in altri pensieri come “un fiocco di neve sulla mano”

(*Rappresentazioni del silenzio*). Ma, soprattutto, neve e pensiero hanno in comune il silenzio, perché silenziosi sono i pensieri e silenziosa la neve quando cade ed è solo “un ticchettio che accarezza le foglie” (*Notturmo*, il secondo).

In *Neve pensata* – breve intensa meditata silloge di Amedeo Anelli – il silenzio è presente dalla prima all’ultima delle 42 poesie che la compongono, dal “silenzio potenziale” di *Notturmo* (il primo), che apre la raccolta (ripreso poi in *Offerta musicale*), a “lo stesso silenzio” di quei luoghi che sono i luoghi di un silenzio particolare, dunque i luoghi

dell'autore, che diventano perciò *Luoghi di silenzio*, poesia che chiude la raccolta. Il silenzio di Amedeo Anelli è infatti il silenzio di pianura delle sue terre (delle nostre, dovrei dire), il silenzio della campagna e della neve che si fa "poltiglia e gelo" (*Notturmo*, il secondo), degli "alberi scuri rosso mattone" e di quelli "color antracite" (*Villa Barni*) o di quelli-ocra che fuggono nella nebbia (*Melegnanello*). Ed è il silenzio della nebbia, dunque, della "densa nebbia nella luce che cala e an-notta" o del "pioppeto a specchio sulla curva che disegna un limite alle parole e allo sguardo" (*Tessuto i corpi*), dei "campi prima allagati nella coltre di neve dove ora spuntano stoppie" (*Versi in treno*).

E se nella silloge il silenzio campeggia quasi ossessivo in ben 36 occorrenze, la forza di questa poesia deriva proprio dalla forza evocativa di un silenzio che si fa parola, esatto preciso misurato connubio di silenzio e pensiero: parola appunto, "cosa della mente" (*Nella luce delle parole, nell'ombra del mondo* – Variazione I), e dunque forma: "silenzio fatto forma dal silenzio" (*Anima*), "silenzio come forma disegno" (ancora *Nella luce delle parole* – *Nella forma del mondo* – Variazione I). Così, attraverso il paradosso del silenzio, la silloge diventa testimonianza della forza temeraria della parola, della sua capacità di dire fermando l'ineffabile nell'istante in cui si manifesta nel "fiato intenso della sosta" mentre si guarda "il velo di nebbia sui campi" (ancora *Villa Barni*).

È, del resto, quello che già semplicemente, ma con una densità che si fa intensità, ricchezza, potenza della parola, esprime il titolo stesso della silloge, *Neve pensata*, dove il participio suona quasi come il tentativo di fermare nel fotogramma del pensiero il trascorrere della neve, il suo discorrere. Il sintagma infatti è lì, sospeso nel bianco della pagina, a testimoniare il suo compito



impossibile, quello di fermare neve e pensiero, la neve nel pensiero, il pensiero nell'attimo in cui pensa il suo oggetto, la neve, e per un attimo lo ferma (come un fiocco su una mano diremmo ancora con l'autore), nel flusso del suo accadere, del suo sciogliersi, del suo trascorrere in altro.

Per questo, forse, in molti luoghi della raccolta questa «parola-neve-pensiero» manifesta anche l'esigenza del contatto con i corpi, ad esempio laddove "la parola si è sciolta e vedi precipita" (*Solo visione, solo tempo*), o perché "spunteranno nuove foglie e la densità del silenzio crescerà come un corpo" (*Notenbuchlein*) e perché, ancora, "se le idee sono le porte, il Corpo è più forte" (*Per le cinque dita* – *Cinque sentenze in forma arcaica*). Ma non si tratta solo di quel contatto astratto attraverso le immagini che le parole fanno evocare, "da corpi – immagine a corpi – immagine" (*Controtempi su Beslan*), quanto piuttosto di un contatto fisico, materiale appunto, dove "nell'ineffabile di nebbia-neve-gelo la verità accade come

un esito imprevisto del tatto fra i corpi, un alito del respiro che subito ghiaccia” (*Comunicazioni*).

Il silenzio della raccolta è dunque questo tessuto dove la verità accade materialmente come su un campo bianco di neve attraverso le presenze che lo animano, e sono presenze indistintamente umane, come “il volume del fiato nello scalpiccio degli stivali” (*In memoriam* – I progressione) o il “piede che affonda qua e là fra il ghiaccio e la neve” (*Gli invisibili*); o presenze animali come “uno scatto d’orecchie ed un balzo nella neve” del gatto che insegue il pettirosso (*In memoriam* – I progressione). O, ancora, è il rumore naturale della pioggia notturna, che “cala minuta dagli zigomi degli edifici” (ancora *Notturmo*, il primo), “la grandine che falcia il giardino e una percussività d’acqua e vento” (*Apologo*). È perfino il taglio, ricorrente nella raccolta, di un treno che passa “nel rumore di vetri tintinnanti” (*Il gelo*) e “con un piccolo tonfo” va e scompare sovrapponendosi alla stessa scena di prima, dove il pettirosso è sfuggito al gatto nella neve con le sue briciole e ora “attende da giorni a supero del gelo” (*In memoriam* – II progressione): perché, in fondo, la vicenda che si sussegue in rapide “progressioni” è simbolica rappresentazione di quello che abbiamo detto più sopra, del compito impossibile di fermare neve e pensiero, parola-graffio verso volo ineffabile come un abbaglio dalla neve che porta all’improvviso il pettirosso sull’altana (*ivi*), nella pagina dopo, e il gatto “sotto la sedia che ci osserva con dilatati occhi” durante il temporale (*Anima*), sconfitto dall’ineffabile diventato non senso, al termine della raccolta.

E in questa partitura che si anima attraverso la presenza naturale di vite destinate altrimenti a passare come ideogrammi indistinti sulla neve, quasi Invisibili (“piede che affonda qua e là fra

il ghiaccio e la neve orme di passerì e gatti e piccoli animali, segni per gli abitanti del silenzio”), silenzio e neve diventano luogo del ricordo, occasione di incontro per una memoria tenace che preserva e che, come la neve, è sì destinata a sciogliersi, ma per un attimo ancora copre (“la neve copre ogni segno” – *In memoriam* – IV progressione), protegge, trattiene (“Solo la neve sa trattenere la pace e il ricordo” - Dal 1915 – *Kapsbergiana* II): una memoria che rinnova, soprattutto rinnova nel cristallo nitido della parola i tratti di un’umanità feconda di affetti che popola i paesaggi imbiancati della raccolta. Qui, all’improvviso, balugina il volto di un’amica o di un amico (A Daniela, a Sandro, ad Assunta, a Gino, ad Edgardo, a Fernanda, a Vannetta) come il guizzo impazzito di un riflesso (“Lo squillo luminoso del giardino innevato” – *In memoriam* – I progressione), quasi che il Silenzio riveli all’improvviso il suo ultimo paradosso e diventi funzione del richiamo, intima condivisione che, come il bianco della neve, parifica e unisce in una comune, umanissima consapevolezza:

Ma quale istante?

Quello della coscienza che dura?

Quello del movimento

del treno nel paesaggio?

Quello della fugacità della vita nell’eterno?

O l’istante che si apre all’intemporale?

Tutto va all’indietro

come in treno il paesaggio,

se cambi posto fugge tutto in avanti nel non visibile.

(Per Edgardo)



Giulio Milani
I naufraghi del Don
Gli italiani sul fronte russo 1942-1943
Laterza, 2017
di **Cecilia Montaruli**

©Ankica Vuletin

I naufraghi del Don. Gli italiani sul fronte russo 1942-1943 (Laterza, 2017) di Giulio Milani racconta l'odissea dei soldati italiani in Russia durante la seconda guerra mondiale: dalla partenza verso il fronte, nel '41, fino alla tremenda ritirata conseguente alla sconfitta di Nikolaevka, avvenuta il 26 gennaio del '43.

Quella che, secondo la propaganda di governo, avrebbe dovuto essere la conquista di una rapida vittoria diventò un inferno di gelo e fango. Degli oltre 200.000 soldati meno della metà ritornò in Italia, e ci riuscì solo in seguito a immani sofferenze. Quasi tutti ignari di ciò che realmente li attendeva sul campo di battaglia, gli uomini cominciarono già lungo il cammino a rendersi conto di

cosa li avrebbe aspettati, come racconta uno degli episodi riportati nel romanzo: «Questa polacca che parlava abbastanza bene la lingua italiana, domandò ai giovani dove fossero diretti, e li implorò di tornare a casa, perché se fossero arrivati in Russia avrebbero trovato solo morte per tutti».

Il tema trattato da Giulio Milani è già stato affrontato da grandi scrittori come Mario Rigoni Stern e Nuto Revelli (più volte citati nel libro), o nei diari personali di soldati e ufficiali. Ma il lavoro di Milani, successivo nel tempo rispetto ai precedenti, riesce a incastrare le testimonianze orali dei protagonisti in carne e ossa, raccolte nel corso degli anni – lavoro che comincia con la stesura della tesi di laurea –, all'interno del contesto

storico-geografico. Avvalendosi delle testimonianze dei sopravvissuti e delle fonti storiche, l'autore ha scritto un libro che pare quasi un reportage. Le voci di una quindicina di soldati di gradi, provenienze ed età diversi, raccontano il disastro vissuto in prima persona dall'aviatore, dall'alpino, dall'autiere, dal soldato semplice e dal sottotenente, accompagnando il lettore attraverso le lunghe ed estenuanti marce nella neve e nel fango. Milani riesce a farci rivivere sofferenze e speranze di quegli uomini, che potrebbero essere i nostri nonni o addirittura padri, alternando le vicende storiche e le descrizioni dei luoghi alle storie personali dei singoli individui che, oltre a dover affrontare l'esercito e il gelo di Russia, dovettero anche fare i conti con un'attrezzatura inadeguata, gli scarsi armamenti, la mancanza di viveri e di mezzi di trasporto. Insieme alle sofferenze, cresceva, di pari passo, nei soldati la consapevolezza di quale fosse realmente la situazione. Quei soldati furono testimoni di atti di crudeltà indicibile e, allo stesso tempo, di atti di umanità e generosità immensi, non solo da parte dei loro compagni, ma anche da parte della popolazione in quel momento nemica.

Pagina dopo pagina, seguendo la sorte dei nostri soldati, arriviamo alla seconda parte del libro, che racconta ciò che avvenne dopo la battaglia di Nikolaevka e la sconfitta definitiva dell'Armia. Incontriamo i superstiti di fronte a due possibili destini: da una parte i campi di prigionia (molti moriranno di fame, di freddo o per sfinimento proprio durante il tragitto); dall'altra, la lunga marcia di ritorno verso casa. Disillusi e senza più alcuna fiducia nel Duce, con il forte bisogno di raccontare ciò che avevano vissuto sulla propria pelle, ma non incontrando quasi nessuno disposto ad ascoltarli, molti soldati che sopravvissero alla campagna di Russia, dopo l'8 settembre, si



uniranno alla Resistenza. E il loro contributo fu fondamentale al movimento di liberazione.

Proprio al fondo del libro l'autore dedica tre pagine, quasi nascoste, dal titolo *Traccia fantasma all'alpino Terzo Contoli*, il primo soldato che incontriamo all'inizio della narrazione mentre si avvia verso la naja, ora anziano e impegnato a ricordare i suoi compagni durante cerimonie e ricorrenze: «Lui aveva promesso a tutti i morti e dispersi di non dimenticarli mai, e mai avrebbe potuto dimenticarli», perché erano persone vere che nella memoria collettiva dovrebbero continuare a esistere.

Incontri

Roberto Barbolini
Vampiri conosciuti di persona
di **Andrea Serra**



@Shane Balkowitsch

Vampiri conosciuti di persona (La nave di Teseo, 2017) di Roberto Barbolini, è un libro che sorprende e cattura. È diviso in tre parti contrassegnate da tre differenti viaggi. Il filo rosso che li collega sono proprio i “vampiri conosciuti di persona”, ossia quelle persone che nel viaggio dell’esistenza hanno lasciato un segno e che in qualche modo hanno conficcato i loro canini nella nostra giugulare/emotiva (per rimanere in tema vampiresco) fino a riuscire a trasformarci. Il primo capitolo affronta un viaggio fisico in Transilvania, dove Barbolini era stato chiamato per una conferenza. I particolari del viaggio e del paesaggio della Romania fanno riaffiorare storie, aneddoti e ricordi che aprono alla seconda parte, vero e proprio viaggio interiore della e nella memoria. L’Autore si

abbandona alla ricostruzione dell’affascinante storia dello Stradivari, il mitico violino che suo nonno Silvio diceva essere nascosto tra le mura domestiche, fino al dottor M. e al Barbiere degli dèi, dove tra ricordi di vita familiare riemergono figure ancestrali e affetti antichi ma vivissimi, che dischiudono le porte alla terza parte, vero e proprio cuore pulsante del libro, in tutti i sensi. Perché Barbolini l’ha scritta proprio in seguito ad un doppio arresto cardiaco e ad un coma. «In principio era il buio. Buio e freddo», la discesa nell’aldilà inizia in un ospedale, poi in un altro, «entro pochi minuti sarò morto per l’ultima volta, morto definitivamente nella mia elegante cassa da morto». Il linguaggio si tinge di tonalità inferie, e il viaggio si fa incubo, allucinazione,

racconto angosciato di un corpo che si perde e all'improvviso si ritrova, come se nascesse una seconda volta, con lo stesso trauma e la stessa scoperta. Fino a *Il backstage dell'aldilà*, con cui si chiude il libro, per tentare una restituzione, un recupero dell'esperienza altra che si è appena attraversata. *Vampiri conosciuti di persona* è un libro autobiografico che va oltre l'autobiografismo, è un libro di viaggi che va oltre qualsiasi tipo di viaggio, è un libro con un ritmo "andante" e avvincente fatto di lampi, immagini, aneddoti e racconti in prima persona, che osa fermarsi per parlare di sé con pudore, rimanendo sulla soglia dell'umiltà. Che di questi tempi è davvero la grande trasgressione. Che pochi osano.

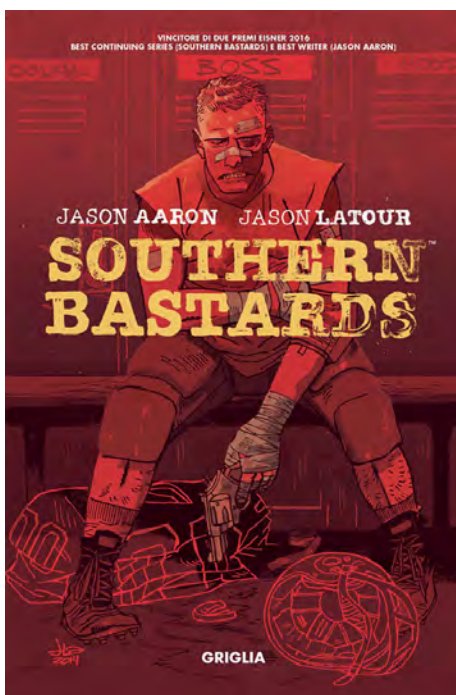
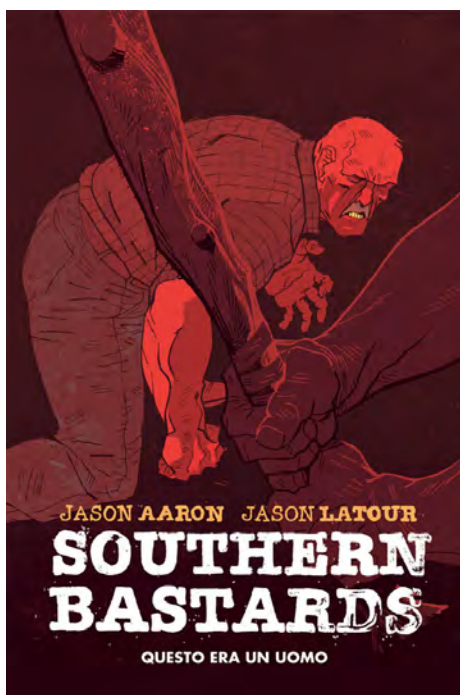




©Adrian Donoghue

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

Luca Ippoliti



Jason Aaron *Southern Bastards*

Jason Aaron aveva già ampiamente dimostrato di essere a suo agio nel disarticolare l'immaginario legato al "nero" con la sua serie capolavoro *Scalped*. È tornato successivamente alla carica con *Southern Bastards*, serie gemella della precedente per la forza eterodossa di una narrazione che continua a calare il *noir* nei contesti più ideal-tipici, e contemporaneamente squalidi, dell'America profonda. Se in *Scalped* il luogo dove veniva setacciato il nero era la riserva-nazione indiana, in *SB* è l'Alabama (terra natia di Aaron) a ospitare le gesta di una società chiusa, ottusa e criminale. Il sud degli Stati Uniti è sempre stato territorio di grandi epopee immaginifiche, anche nell'orchestrazione di malsani *noir* letterari e cinematografici; fin qui, nulla di nuovo. La grandezza di *Southern Bastards* sta nel fare implodere (per assorbimento) gli stilemi del meta-genere nei luoghi comuni del Grande Sud: i diner senza grosse pretese, cattivi che prima di

essere tali vantano storie di miserevoli sconfitte e umiliazioni, il football come panacea e metafora di vite mediocri. Ne risulta un *noir* diluito che, senza smarrire la sua carica eversiva, si ri-articola in piccole storie private, in slanci di odioso riscatto, in finte resistenze verso ciò che si dovrebbe essere. Una fotografia effe-rata di un luogo per eccellenza dell'immaginario che la scrittura di Aaron e il tratto spigoloso di Jason Latour trasportano in un set provinciale, rabbioso e indifferente, in cui c'è il rischio elevatissimo di un'identificazione erotica con il villain. È il *noir* che ammalia e seduce, non con lo standardizzato e per certi versi idilliaco intreccio tra l'Humphrey Bogart di turno e la *femme fatale*, ma con una ferocia *pulp* che lascia indifesi e storditi.

DANIELE VISCONTI

di Katia Cirrincione



©Katia Cirrincione

Tutta toscana la giovane promessa della batteria. Daniele Visconti nasce a Pontedera, classe '92. È il bambino che ogni sera, fin dai primi anni della sua vita, prima di addormentarsi ascolta il padre esercitarsi nella stanza accanto. Come fosse il naturale battito del suo cuore, il padre gli trasmette la grande passione per la batteria, seguendolo nei suoi studi e nelle grandi aspirazioni.

Il piccolo Daniele cresce e quella stanza diventa la cameretta dei suoi sogni. Contemporaneamente segue con grande entusiasmo il padre, che si esibisce con amici alle feste di paese.

Per la prima Comunione riceve la sua prima batteria professionale, che sostituisce quella giocattolo, il dono più bello della sua vita ricevuto dai nonni e dai genitori, un regalo che mai sarebbe potuto essere più bello e giusto per lui, così a soli 8 anni quella cameretta diventa il mondo dove si esercita per

interi pomeriggi sul quel piccolo sgabello posto in un angolo mentre sogna di essere un musicista, un musicista vero!

Il tempo passa per il “piccolo apprendista batterista” e con lui cresce anche il suo strumento, che diventa più ampio e microfonato. Entrambi non entrano più in quella stanzetta, che sembrava immensa e trova una sistemazione adeguata in uno studio più grande che possa contenere tutta la sua musica, tutte le ambizioni e gli amici con cui prova.

Ancora oggi Daniele abita quel luogo magico che sa di amore, passione, famiglia, di felicità e di studio e affermazione. Tra le fotografie di grandi batteristi, “dietro le loro pelli”, sono appesi tre piatti di piccole dimensioni che lo riportano indietro nel tempo; un cimelio che riconduce la sua mente agli albori; il “Fil Rouge” che contiene la sua giovane storia in evolversi.

Ed è sempre qui che Daniele, tutte le sere, prima di addormentarsi, chiude i suoi occhi ed il battito del cuore si espande riempiendo lo spazio fino alle pareti, mentre nel suo stato di dormiveglia lo vengono a trovare sempre i soliti ricordi passati: sono visioni di quel bimbo che a malapena parla ma che, con la sua energia e le bacchette, colpisce la sua batteria e produce ritmi armonici o sincopati e suona, suona, suona, suona, suona...

Una nenia augurale la sua, senza parole con solo immagini e suoni cadenzati, il ritmo regolare e pacato del suo cuore diviene incalzante e si confonde con il suono del tamburo, dove si aggiungono le bacchette sui bronzi scintillanti, poi le luci colorate del palco, che pervadono il suo spazio mentale ed il fanciullo diviene grande e davanti a sé si accalca una folla di persone.

Ogni notte, in questa stanza, accade il miracolo della trasformazione in cui il bimbo si evolve in una metamorfosi catartica, un'energia ed una luce sempre più accecante, un processo che avrà termine solo quando il "piccolo apprendista" sarà divenuto il "grande professionista".

Così si racconta ai lettori di **FuoriAsse**: «La passione per la batteria è nata in maniera piuttosto naturale, alla tenera età di 2 anni.

Mio padre, quando ero piccolo, suonava in modo amatoriale questo strumento ed è anche grazie a lui se ho "ereditato" l'interesse per la batteria, che mi ha portato oggi ad un vero e proprio amore per questo strumento e per la musica.

Ho sempre guardato, fin da piccolo, concerti di gruppi musicali quando altri bambini passavano il loro tempo con i cartoni animati.

Credo sia stato questo il mix perfetto, che mi ha portato oggi all'amore e alla dedizione per il mio strumento».

«Alle scuole primarie mentre i miei compagni nei loro disegni rappresentavano automobili e supereroi, io disegnavo set di batterie oppure band complete posizionate su palchi pieni di luci colorate. Sognavo di essere lì, entravo con la mente e il pensiero all'interno del mio disegno, sopra quel palco, seduto al mio posto sullo sgabello della batteria.

Mio Nonno, avendo ben compreso tutto, il sabato pomeriggio mi portava al negozio di strumenti dei fratelli Davide e Giovanni Niccolai, un posto irresistibile per un bimbo che ama la musica, qui mi lasciavano libero di suonare tutto il pomeriggio mentre lui passava il tempo a parlare con i fratelli.

Quando poi rientravamo a casa, dal momento che per me non era mai abbastanza, mi armavo di forchette e cucchiai e proseguivo la sperimentazione sonora su tutte le superfici possibili, il risultato era che io arricchivo e rinnovavo il mio lessico sonoro mentre i miei genitori "rinnovavano" tutti i mobili della cucina».

«I Pink Floyd sono stati la prima band con la quale ho avuto la "folgorazione", tutta quell'atmosfera accattivante di suoni e di luci, è inutile dire che li ho amati fin da subito, guardavo estasiato i VHS dei loro concerti con mio padre, influenzando chiaramente i miei gusti musicali.

Durante l'adolescenza ero invece direzionato verso il gusto più tecnico e duro del metal e del progressive, ero diventato un "fan sfegatato" dei Dream Theater e del loro batterista Mike Portnoy, che ho visto in concerto più di una volta.

Per quanto riguarda il presente, pur non abbandonando la mia passione per questo genere, sono riuscito ad apprezzare anche altri generi musicali come il pop, rock e il blues.

Penso che un professionista non debba aver paura di sperimentare e attingere

da diverse culture musicali per divenire completo.

Ma le icone a cui mi ispiro sono le seguenti: Gavin Harrison, Todd Suchermann, Vinnie Colaiuta».

«Attualmente sto collaborando ad un progetto che si chiama “Rock in Movie”, un originale interpretazione delle più belle colonne sonore di film conosciuti. Queste elaborazioni vengono spettacolarizzate attraverso la proiezione simultanea su maxi schermo con cortometraggi ricavati dai film originali, tutto in armonia con la voce, chitarra, basso, tastiera e batteria live, è un lavoro che mi ha impegnato e divertito per tutta l'estate e infatti penso che questa collaborazione durerà a lungo.

Un anno fa sono stato contattato da Claudio Cioni, il quale mi ha chiesto di lavorare a un progetto di tributo band dei Pink Floyd, l'idea era quella di ricreare fedelmente le atmosfere musicali del

noto gruppo, chiaramente per l'ammirazione che provo per il gruppo ho accettato, la collaborazione è attualmente in corso d'opera».

«Quest'anno invece ho avuto il piacere di accompagnare, assieme al mio amico bassista Marco Sasseti, Paul Gilber in una delle sue “Clinic Italiane” un'opportunità creata dai fratelli Niccolai, ho anche accompagnato Irene Fornaciari in alcune sue date italiane, inoltre il 14 dicembre avrò l'onore di sostenere con la mia batteria il chitarrista Stef Burns (Vasco Rossi, Alice Cooper).

Sto affrontando ognuna di queste occasioni con il massimo della professionalità e dell'impegno, non è solo un lavoro ma un motivo di crescita per me.

Un lavoro che mi dà tanta soddisfazione è l'insegnamento, anche se giovane collaboro con l'Accademia di batteria di Giacomo Macelloni».



©Katia Cirrincione

«Ovviamente nel mio futuro continuo a vedermi con il mio strumento, spero di poter continuare a esprimere la mia passione, a crescere ed imparare cose

nuove per migliorarmi nella musica. Non so come sarà il mio futuro ma di una cosa ne sono sicuro, che non smetterò mai di inseguire i miei sogni».

©Katia Cirrincione



Daniele Visconti Nasce nel 1992 a Pontedera (Pisa), fin da piccolissimo si avvicina alla musica grazie al padre. Dall'età di 5 anni comincia a prendere le prime lezioni di batteria. Il 2006 è un anno importante, perché collabora con Federico Biagetti e riesce a presentare un brano a Sanremo giovani. La canzone è prodotta e arrangiata da Diego Calveti. All'età di 16 anni dà vita al progetto "Wind Rose", con cui ha all'attivo 3 dischi, il primo uscito nel 2010, il secondo nel 2014.

La promozione di entrambe le creazioni lo portano a calcare i palchi di diversi paesi europei tra cui Spagna, Portogallo, Grecia, Romania e Bulgaria. Nel 2017 si dedica a progetti personali ed entra a far parte dei "Rock in Movie", ed è anche membro dei *Pulse Time*, tributo ai Pink Floyd.

Nel 2014 si aggiudica la finale del Drummer Of Tomorrow: concorso nazionale per batteristi indetto da Casale Bauer e, nel 2016, sempre nello stesso concorso, si aggiudica il terzo posto. Nel 2017 ha avuto la possibilità di accompagnare il chitarrista americano Paul Gilbert in una delle sue clinic italiane.

Sempre nello stesso anno ha accompagnato, per due concerti della sua tournée estiva, Irene Fornaciari.

Da Novembre 2017 è diventato Endorser del marchio di batterie Mapex.

In ambito didattico, dopo aver studiato con vari insegnanti, tra cui Gianpaolo Pellicci e Luca Guidi all'interno della scuola di musica Artwork Village di Carlo Buscemi, approda all'Accademia di Batteria di Giacomo Macelloni dove tutt'oggi studia.

Attualmente, dopo aver superato brillantemente i primi tre livelli, sta preparando il diploma Scuderie Capitani.

All'interno dell'Accademia è membro stabile e fondamentale del collettivo Tamburia, gruppo formato da allievi dell'Accademia, in cui non vengono suonati solo i tamburi ma anche secchi, pentole, barili, lastre e tutto ciò che capita a tiro, compreso il palco!



Redazione Diffusa

a cura di
**Caterina
Arcangelo**

©Raffaele Montepaone

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**

Diario di vigilanza un occhio ride, l'altro piange di Eliza Macadan

Un nuovo tascabile è uscito da poco nella collana Sisifo di Mimesis Edizioni, questa volta con la firma di Marco Conti. Raccoglie 36 riflessioni su un nostro possibile modo di resistere o voltare le spalle al cambio di paradigma socio-culturale, nonché politico, a cui siamo tutti soggetti nell'ultimo decennio.

La formazione intellettuale dell'autore – Conti ha studiato storia delle idee religiose e, negli anni passati, accanto a studi critico-letterari, ha pubblicato lavori inerenti la tradizione orale ed il mito (tra questi *Una processione illuminata dai mignoli*, Leone & Griffa 1994; AEMMPI, 2000 in edizione accresciuta; *Il volo della strega. Leggende e fiabe della tradizione biellese*, Ed Vittorio

Giovannacci, 2004, con Prefazione di P. C. Grimaldi, ordinario di etnologia all'Università Piemonte Orientale; *In principio era la notte*, Risk, 2001) impregna ogni singolo testo di una spiccata componente culturale, ma senza intimidire o annoiare: al contrario, la lettura è una passeggiata all'aria fresca di un mattino d'autunno. I temi toccano il digitale, i social network, l'informatizzazione dei contenuti, passano per il cambio dei costumi (fast food, giochi d'infanzia, interazione umana) e arrivano all'aspetto sociale della politica (effetti della globalizzazione, cittadinanza, elezioni, periferie urbane).

Il discorso di questo *Breviario*, perennemente in bilico tra narrazione e saggio, è ricco di rimandi, ironico e indeciso tra oralità e confessione, quest'ultima avendo la meglio: davanti allo schermo freddo del computer, l'autore esprime il suo malessere per le novità del quotidiano, una realtà inedita e per niente allettante, che incute timore e sgomento, incita a cercare nel passato lontano o recente punti di riferimento per esprimere un'idea critica del presente, lasciando in disparte seduzioni e diktat del liberismo e delle sue numerose sirene.

È un mondo nuovo quello appena emerso e Marco Conti lo percepisce come l'avverarsi di una distopia orwelliana o huxleyana. L'umano, in via di estinzione, si gode una fase transitoria artificiale che contiene, riflessi, e ansie kafkiane: «Cittadini, famiglie, persone, sono i termini che sarebbero stati utilizzati in qualsiasi altro contesto. Ma qui erano solo "utenze", a soffrire la mancanza di organizzazione, l'assenza di soccorsi, le politiche economiche scervellate». Quelle "utenze" partecipano invece a un campo semantico in cui sono iscritte bollette, indirizzari, imponibile Iva, irpef, codice fiscale, il mondo

insomma della burocrazia asettica, distante come l'astrologia dallo specifico qui e ora» (da *Le utenze hanno freddo*, p. 76).

Sono spesso citati articoli di giornali, interventi dei politici in televisione ma anche politologi, sociologi, storici e critici delle idee. La presentazione sulla quarta di copertina può provocare una certa soggezione in alcuni lettori – "dizionario di critica culturale contro il liberismo e le sue propaggini invadenti". Ma di fatto è l'intero libro a costituire una presa di posizione, senza veli e senza mezze misure. Il "contro" dell'autore è tuttavia solo l'ingrediente del suo coinvolgimento, è l'io partecipe che rende ogni testo "caldo". E in definitiva sapremo contro chi è ma non con chi sta. Più che un *engagé*, più che prendere una posizione, Conti guarda ai nuovi miti iscritti nel quotidiano, che rinviano alla superficie brillante ma scivolosa di un tempo consegnato alla forma, nelle idee quanto negli oggetti, nella politica, quanto nel gusto: «È nel salotto di Nonna Speranza che vorremmo tornare.



Ma solo per un fine settimana se il cellulare “prende” e il televisore è digitale. È in campagna, in una pace assediata di parabole, che si inverte il sogno dell'autentico, il mito della tradizione, l'ecomuseo dei tortellini». E ancora: «C'è un fantasma che si aggira nel tempo post-moderno: si chiami autentico o tradizione, corteggia il tempo andato e fa la posta al Pil come il mito celta nella Padania, come l'etnico dentro lo spot per il nuovo brand» (da *Tradizione e Décor*, p. 113).

Lo slancio critico e l'ironia viene meno in alcuni brani del *Breviario*, ed è quello il momento in cui l'autore lascia riposare l'occhio vigile ed esibisce le armi del poeta: sensitività, forza di evocazione, emozione, diventano allora il cuore di voci come “Infanzia”, “Periferia”, “Velocità”. Marco Conti è un letterato, ha pubblicato raccolte di poesia, ha tradotto poesia, insegna scrittura creativa: il suo campo di esercitazione è quindi lontano dai turbamenti della politica spicciola e delle sue manifestazioni. Ed è esattamente questo il punto forte di questo libro le cui tematiche sono state, sono e saranno ancora per molto seriamente

dibattute. Le stesse tematiche, nella formula proposta da Conti, sono tuttavia anche medicine dolci di cui abbiamo bisogno, per parafrasare una donna che ha tracciato solchi profondi nella politica del nostro continente. È un *Breviario* che contiene 36 essenze forti in contenitori piccoli, da amministrar(ci) per guardare con scetticismo al mondo nuovo: «Per l'analfabetismo di ritorno, comodo ai tecnocrati (...) risulta difficile conoscere come le scienze dell'uomo, la filosofia, la letteratura, siano indispensabili all'idea complessiva di conoscenza e di etica del progresso». L'assenza di critica alla storia contemporanea sembra all'autore il vero dato cruciale e irriducibile del nostro tempo, capace di accompagnarsi con quei saperi tecnologici che, proprio per la loro destinazione, garantiscono l'indifferenza verso la storia e il mondo. «In biologia – commenta l'autore alla voce Mitologia del progresso e analfabetismo – non c'è nulla di invariabile, tranne la variabilità. La storia del potere politico degli ultimi cinquant'anni pensa all'uniformità come invariabile per la sua salvezza».



©P. Correia

Due rette parallele

di **Andrea Roccioletti**



Sono nata invisibile. All'inizio pensavo di dover fare attenzione, quando prendevo senza pagare dai banchi del mercato qualcosa, oppure quando entravo di soppiatto nelle case altrui attraverso porte lasciate incautamente aperte sulla strada, per via del caldo. Poi ho capito che non era affatto necessario sforzarmi tanto: sono trasparente come l'aria, e

nessuno si accorge di me. Tranne mia madre, che sa che esisto: a tavola, ogni sera, mette un piatto anche per me, in un angolo, accanto a quelli dei miei fratelli, che invece non sembrano percepire la mia esistenza. Se salto un giorno di scuola, l'indomani nessuno mi chiede perché non ci fossi il giorno precedente; se cammino per la strada, le persone del paese continuano a comportarsi come se non stessi passando loro accanto. Per un giorno all'anno, però, perdo i miei poteri: sono un bellissimo angelo, su uno dei carri della processione. Allora tutti mi vedono, ed io penso: per un anno intero sono stata quella che vi ha fatto impazzire, quando vi chiedevate dove fosse finito quello che io vi ho rubato, e per quel giorno che potete vedermi, sono un emissario della potenza divina.



I miei amici, a volte, si contraddicono. Non sui brevi tempi, intediamoci: su quelli lunghi. Ho un'ottima memoria. Questo comporta aspetti piacevoli e spiacevoli. Ricordo bene quello che dicono. Dieci anni fa uno di loro disse che la cosa migliore, per i suoi figli, era che continuassero la tradizione di famiglia, e lavorassero la terra. Qualche giorno fa

ha detto che sicuramente la decisione migliore per i suoi figli è che vadano a cercare un lavoro al nord. Sei anni fa un altro diceva che non avrebbe mai cambiato casa; ieri ci raccontava che si sta preparando a traslocare, torna al paese dove è nato, nella casa dei suoi genitori, vuole invecchiare lì. Non trovo imbarazzanti questi cambiamenti di opinione. Ricordo quando eravamo giovani, e credevamo di essere noi stessi gli artefici di quello che sarebbe accaduto; insieme ai corpi sono cambiati i nostri pensieri. Solo una cosa non è cambiata: il mio silenzio. Non ho mai usato una parola in vita mia. Solo quello che non esiste, che resta nella possibilità o nell'impossibilità, è uguale e fedele a se stesso, come un amore non vissuto. Sono muto dalla nascita.



©Jamie Heiden

Le cicale cantano nel nostro silenzio **di Giorgio Bona**

Si propone in lettura un estratto di un testo ancora inedito di Giorgio Bona, già autore di *Sangue di tutti noi* (Scritturapura Casa Editrice, 2012), romanzo storico incentrato sulla storia cruda e drammatica di Mario Acquaviva, militante del Partito Comunista Internazionalista, ucciso l'11 luglio del 1945 nel centro di Casale Monferrato. Evento che in maniera emblematica ricalca le azioni del filone antifascista che si muoveva a Torino e dintorni.

Nel testo selezionato per «FuoriAsse», invece, la protagonista è una donna, Maria. Anche questa vicenda ripercorre tradizioni e culture di luoghi ben specifici, quelli abitati dalle lavoratrici del riso; e anche in questa storia Maria si fa portavoce di tante altre sue compagne che hanno combattuto per i propri diritti. Fatti che avvengono in precisi territori; terre descritte con cura e devota attenzione da un autore che è capace come pochi di guardare al passato.

Caterina Arcangelo

I. Le signore della dura lotta

La casa dove abitava Maria ricordò di averla vista costruire a suo padre quando ancora non si lasciava andare con la bottiglia. All'inizio aveva le sembianze di una capanna con il pavimento in terra battuta e un'unica camera che confinava con la stalla. Poi la stalla era stata annessa all'abitazione e ne erano state ricavate due stanze, una per i suoi genitori e l'altra per lei e suo fratello. La camera dei figli, la più grande, serviva anche da magazzino per far seccare i pomodori e conservare le granaglie e le sementi dell'orto.

Nella camera che fungeva da cucina, l'unica munita di una stufa a legna utilizzata per il riscaldamento e per la cottura del cibo, non c'erano altri mobili che un tavolaccio in pioppo e quattro sedie e, contro una parete, una lunga mensola e alcuni scaffali. Sul tavolo c'erano bicchieri sporchi del giorno prima, piatti e una caraffa di vino.

Maria era in piedi. Scattò al primo rinvio, con qualche minuto di anticipo. Si stava già vestendo. Il gonnellone sventolava facendo aria al muoversi del suo corpo agile e snello e la camicetta bianco panna copriva le sue forme aggraziate.

Guardò sua madre scaldare il latte al padre. Portava i capelli corti. Un tempo erano stati biondi, quasi bianchi, simili a fili di vetro, con qualche sfumatura grigia, nonostante la giovane età. Passando gli anni si era ingrigita completamente e mostrava più anni di quelli che aveva.

Era originaria di Mortara. Generazioni di mondariso, antico mestiere che si tramandava di madre in figlia. Era alta e magra. Da giovane, dicono, fosse molto

bella, con gli occhi chiari molto espressivi, la pelle vellutata. Dopo il matrimonio dimostrò grande abilità e dimestichezza nel mandare avanti la casa. Sapeva risparmiare, conosceva le tecniche per conservare gli alimenti durante le stagioni critiche, per cui in tavola c'era sempre qualcosa con cui riempire lo stomaco.

Nella Lomellina erano molte le donne con quelle caratteristiche, *semp con i pè a moij* per usare dispregiativi di queste piane.

Era figlia di contadini. Aveva frequentato la prima e la seconda classe, per cui sapeva leggere, scrivere e fare di conto.

Santina era una donna schiva e di poche parole. In paese molti si chiedevano come facesse a sopportare il marito, due caratteri così diversi e incompatibili.

Quando era in buona e non aveva ancora abusato della bottiglia, Alfonso, anche se era analfabeta, aveva l'intelligenza e la scaltrezza dei contadini che non si occupano soltanto della terra, ma si ingegnano in tante altre cose.

Adesso era un uomo dal passo pesante, un'ombra spigolosa che si sedeva vicino al tavolo e a testa bassa ingoiava il cibo che gli veniva messo nel piatto. Urlava, imprecava contro tutto e tutti, malediva i santi del paradiso. Si ripeteva sempre la stessa storia. Finito di mangiare continuava a rimanere vicino al tavolo finché non vedeva il fondo della bottiglia.

Non era mai uscito di casa. Da quando aveva cominciato a bere, ogni sera si recava in paese dove c'era la Soms. Gli avventori abusavano di vino di pessima qualità, giocavano a carte e quasi sempre finiva in rissa.

Quante volte Santina, tenendo Giuseppe e Maria per mano, andò a prenderlo per riportarlo a casa. *Povra dona!* Sempre a lavare, strugiare, tenere tutto in ordine e pulito che potevi mangiare in terra. Così diceva Agostino Zambrini, un caro amico di famiglia, quando guardava la Santina con lo sguardo pieno di compassione.

Maria, fin da piccola, aveva provato una gran simpatia per Agostino, che nutriva per lei un grande affetto. Agostino non era sposato e vedeva in Maria la figlia che avrebbe desiderato.

Era iscritto al partito socialista e aveva un piccolo possedimento terriero che adibiva a riso, strangolato dal potere dei grandi fittavoli. Frequentava la Soms, ma si vedeva che era diverso dai soliti abitudinari dell'osteria. Elegante, colto e forbito, aveva conoscenze molto in alto e vantava una profonda amicizia con Modesto Cugnoglio, l'avvocato socialista che, nelle sedi giuste, si faceva conoscere per rivendicare i diritti degli operai e

dei mezzadri. Era il ritratto di un uomo dai bei lineamenti regolari e nitidi, capelli castano rossicci e occhi grigi. Lo chiamavano l'Ingleiș per il suo portamento e la sua carnagione chiara.

Maria ricordava sempre che alle accuse di avere una proprietà e aver conquistato il benessere, Agostino replicava affermando quanto bisognasse guardarsi dai carabinieri, dai caporali e dai padroni. Una frase che rimase scolpita dentro di lei e le tornava sempre in mente: l'uomo non è padrone della terra, è la terra che ti possiede, è culla e tomba, si fa sfruttare e ti dà i suoi doni, perché sa che un giorno sarai suo per tutta l'eternità.

In quegli anni il Partito Socialista stava crescendo e trovava ampio consenso tra lavoratori e lavoratrici delle campagne.

La Lega delle mondariso cominciava a organizzarsi e creava un po' di timore ai proprietari terrieri. Il sol dell'avvenire cominciava a essere non più un miraggio, ma una realtà. Maria, nonostante la



©Damien Daufresne

protezione della madre e l'autorità del padre, guardava con simpatia questo clima che si stava creando.

“È quel balengo che ti fa girare nella testolina idee grame,” diceva sempre suo padre quando lei fin da piccola manifestava uno spirito di ribellione.

All'età di undici anni Maria aveva incominciato a conoscere la durissima vita della risaia. Era un lavoro molto faticoso per una bambina, per questo sua madre non era d'accordo, ma Maria insisteva perché già allora sentiva il peso di una grossa responsabilità e voleva contribuire al sostentamento della famiglia.

Nell'inverno precedente l'epidemia di influenza spagnola aveva colpito il paese, spingendo le autorità locali a imporre un periodo di quarantena. Le famiglie, d'altra parte, conoscevano bene le disastrose conseguenze della malattia, così le meno disperate si erano convinte a evitare alle mate la stagione della monda.

Il fratello aveva incominciato a dieci anni a imparare il mestiere del fabbro, altro lavoro durissimo, sotto la guida del padre. Giuseppe con la sorella condivideva la linearità dei tratti. Bel portamento, capelli a spazzola, profilo duro e marcato e due baffetti spioventi molto ben curati. Il carattere era quello di Alfonso e anche lui non approvava le scelte di Maria.

Le condizioni di estremo disagio pesavano sulla famiglia e i genitori non avevano potuto permettersi l'istruzione dei figli. A scuola non erano andati.

Il padre cominciò a tossire, bevve mezzo bicchiere e scosse la testa. Proteste le labbra in avanti, tamburellò le dita sul tavolo e alzò gli occhi.

La madre servì il latte con una forma di pane. Lui non toccò cibo. Bevve appena due sorsate, poi versò il vino. Subito dopo spinse la scodella con il pollice,



©André Maynet

rovesciandola, per rollarsi il suo trinciato dopo essersi appoggiato allo schienale della sedia. Alzò gli occhi in direzione della figlia e cominciò a inveire.

“Avete intenzione di scioperare anche oggi? Sciopero a oltranza quindi? Tu non esci di casa a costo di legarti al trave dei buoi!”

Giuseppe era seduto vicino al tavolo davanti a lui, faceva finta di nulla e continuava a dondolarsi da un lato all'altro come se non gli arrivasse all'orecchio nemmeno una parola.

Maria non ebbe subito il coraggio di replicare al tono duro e minaccioso di suo padre. Forse dopo avrebbe assaggiato la cinghia sulla schiena, ma tutto sarebbe passato, le ferite che non si lavano e che lasciano il segno sono quelle dell'anima. Infilò l'ago per rammentare il vestito. Diede l'ultimo punto, tagliò il filo con i denti avvertendo l'odore del tessuto impregnato del suo sudore e con lentezza ripose l'ago e la bobina del filo nella scatola di ferro arrugginito. Poi, a passi misurati andò davanti all'unica finestra che dava sulla strada, dando le spalle a tutti.

Suo padre sedeva fumando la sigaretta rollata grossolanamente. Maria continuava a stare in silenzio sotto lo sguardo apprensivo della madre.

Alfonso guardava la figlia aspettando

una risposta. Spersi nel candore della barba e dei capelli, gli occhi annebbiati dall'alcol si muovevano sfuggenti, senza mettere davvero a fuoco nulla. Però, quando il vino lo prendeva male, diventava rissoso e violento.

Trangugiò il bicchiere in un lungo sorso e si alzò, facendosi reggere dal tavolo. Appena fece un passo verso Maria, Milan, il suo segugio da seguito, andò incontro scodinzolando e facendogli festa.

Una bella bestia, obbediva soltanto a lui, perché conservava l'anima selvatica dell'animale di campagna. Anche se non lo portava a caccia da molto tempo, si muoveva sempre con il naso incollato in terra in cerca di odori. Era un ottimo cane. Invecchiando era diventato scontroso e irritabile e si lasciava avvicinare soltanto da Alfonso. A chiunque altro



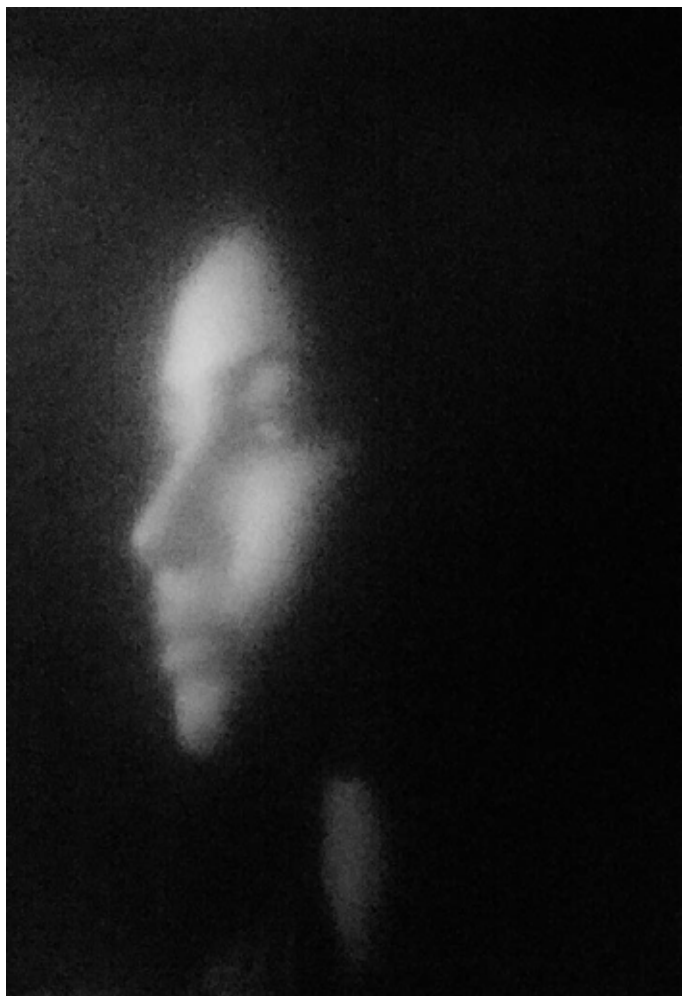
©Martin N Oberpal

mostrava i denti, ringhiando. Dormiva quasi sempre in un angolo accanto alla stufa e si alzava appena sentiva i passi del padrone sulla porta di casa.

“Cosa vi siete messe in testa? Di fare la rivoluzione? Sì, la rivoluzione delle mondariso”, sbragò mostrando una dentatura annerita dalle carie e dal trinciato di bassa qualità che si rollava ogni volta che era nervoso.

Detto questo si sedette sulla sedia a dondolo, quella che allietava le sue serate d'inverno mentre sua moglie e sua figlia tiravano la carretta senza muovere il fiato.

Maria sapeva poco di suo padre. Come una roccia aveva sempre evitato di parlare del suo passato anche alla moglie. Probabilmente i vecchi del paese sapevano, ma avevano sempre evitato discorsi con la famiglia. Sapevano soltanto che da giovane lo avevano battezzato Raugnin. Questo *stradinom* derivava da rognà e gli fu affibbiato per il motivo che lui era solito piantare rogne e trovarsi sempre in mezzo a risse e guai. E quando non c'erano, amava crearle e



©Aurèle Andrews-Benmejdoub

starci dentro come la pulce nel pelo di un cane.

Il rumore di una pavana agitò quell'aria rarefatta che si era creata sotto lo sguardo di rimprovero della moglie mentre lui cominciava a ridere sguaiatamente.

“Tromba di culo sanità di corpo. Forza Santina, *curr drera che t'rivi a ciapala.*”

Ormai non c'era più con la testa. La maggior parte del tempo lo passava all'osteria. Quando non usciva, girava per casa o si sedeva nell'orto a guardare la moglie lavorare. Non aveva più energie e un briciolo di entusiasmo. Soltanto Santina resisteva con il coraggio e la tenacia dei contadini, quelli di poche parole e con la schiena bassa. Davanti a questo lasciarsi andare del marito soffriva e cercava di non darlo a vedere.

Alfonso sputò sul pavimento cominciando a bestemmiare e a imprecare.

“Hai la testa dura come tua madre. Non c'è nessuno che riesca a farti rinsavire.”

Dopo qualche istante di silenzio fece un giro intorno al tavolo. Maria continuava a tacere.

Era ubriaco, da lì a poco si sarebbe nuovamente appisolato e Maria avrebbe preso la porta per andare al presidio delle mondariso. Anche oggi avevano fermato il lavoro per aprire una nuova trattativa sul loro compenso per la stagione in corso. Augusto Fietti, rappresentante della Lega dei Contadini, un socialista senza macchia e senza paura, le aveva difese a spada tratta e voleva Maria al suo fianco per cercare un accordo che pareva difficile.

Quando vide il vecchio poggiare la testa con le braccia conserte si preparò alla fuga. Adesso non lo avrebbero svegliato neanche le cannonate. Sua madre la guardò con un po' di preoccupazione, sapeva di non tenere a freno quella

figlia ribelle che mostrava coraggio da vendere.

Gli occhi mogi di Santina lacrimarono un silenzioso d'accordo. Si rese conto di quanto Maria fosse bella. Ricordò in quel momento, quando la vide prendere la porta, della sua prima mestruazione. Era con le gambe spalancate nel letto, terrorizzata, la rosa di sangue allargata sul lenzuolo. Era diventata donna in fretta e all'improvviso. Era l'ultima volta che l'aveva abbracciata per tranquillizzarla e adesso sentiva bisogno di abbracciarla di nuovo, come allora.

Il paese dormiva, o così credeva lei. Per un istante si sentì l'unica abitante di quel posto, ebbe un fremito di paura.

Ferrera Erbognone era un paese bigotto, casa e chiesa e prega pater noster e non c'erano i socialisti a istigare il popolo e a mettergli cattive idee in testa.

I proprietari delle terre erano in combutta con il prevosto e i mezzadri per essere assunti passavano dalla selezione della parrocchia. Chiunque avesse avuto bisogno di lavorare, prima faceva anticamera dalla perpetua.

Maria lo odiava quel prete, perché era un vecchio porco e ci provava con tutte le ragazze delle famiglie più povere. Ricordava ancora le sue prediche quando Santina la portava in chiesa. Mai una parola per quelli che si massacravano di lavoro nei campi per arricchire i grandi proprietari, mai contro la violenza del potere e sul riconoscimento dei diritti. Aveva imparato una cosa e la dottrina socialista che approvava sempre di più glielo confermava: la chiesa era sempre dalla parte del più forte.

Nelle sere d'inverno, quando il buio scendeva alle quattro del pomeriggio e la nebbia era fittissima, con altre amiche prendeva a sassate la sua finestra. Crescendo, aveva portato con sé lo spirito ribelle e fiero e le cinghiate del padre



©Martin Steinbrecher

non erano riuscite a domarla.

Il mondo stava cambiando in fretta. Prima nessuno aveva il coraggio di alzare la testa, adesso qualche focolaio qua e là si era acceso e qualcuno trovava il coraggio di ribellarsi.

In un simile clima si stava temprando il carattere di Maria, che nell'adesione ai nuovi ideali riversava tutta la propria voglia di vivere.

Il biroccio per Vercelli era pronto a partire. Fietti la stava aspettando. Fietti godeva di un grande ascendente nel mondo dei braccianti e delle mondine. Segretario dell'organizzazione e attivista dal carattere aperto, aveva grande influenza sulle ragazze che riponevano in lui molta fiducia.

Era da circa mezz'ora che stava aspettando. Maria lo raggiunse mentre si stava arrotolando una sigaretta. Ai suoi piedi c'erano alcuni mozziconi e doveva aver fumato parecchio tanto che aspettava. Continuava a tossire, con quella tosse trattenuta e soffocata, sempre più insistente.

Si levò un vento fastidioso, ma il sole del mattino era piacevole sul suo viso.

Lungo la strada che attraversava la periferia Maria poteva scorgere i segni del degrado che la povertà aveva generato. Le case erano fatiscenti, alcune avevano addirittura i vetri rotti. I bambini giocavano in strada sporchi di fango. I rifiuti traboccano a ogni cantone e qualche gatto randagio vagava in cerca di cibo.

L'incuria era più evidente nelle zone di periferia. Quella zona ospitava anche le pendolari delle risaie che venivano da fuori regione e non erano certamente accolte con tutti gli onori da quelle del posto.

Fietti arrivò in compagnia di Maria. Le lavoratrici stavano aspettando da un pezzo. Sarebbero rimaste sul bordo dei campi a impedire alle crumire di lavorare. Nessuna di loro avrebbe potuto entrare e allora il padrone sarebbe stato costretto a trattare.

La baracca dove si radunavano le mondine era una struttura degradata e

piena di umidità e quella baracca di tufo con il tetto di paglia e legno marcio si accordava con tutto il resto. C'erano più insetti lì dentro che in risaia. Bisce, topi e zanzare erano di casa. Una sessantina di lavoratrici del riso stava presidiando il posto ed erano armate di forcone per scoraggiare le crumire che sarebbero arrivate dall'Emilia per sostituirle.

Maria alzò la mano per ripararsi gli occhi dal sole fissando la strada bianca e polverosa e guardare chi stava arrivando.

La voce del siur Anselmo si fece sentire forte e sonante. Era accompagnato dal suo fattore, che portava la doppietta carica a tracolla, pronta all'uso.

“Tutte fuori, vi devo parlare.”

Le ragazze uscirono, Maria era davanti. Anselmo la guardò con disprezzo, un'occhiata gelida che non piegò la fierezza di Maria, che ricambiò quello sguardo con altrettanto disprezzo.

“Ci dica che cosa vuole? Avete deciso di far fronte alle nostre richieste?”

“Sono qui per chiedervi di onorare l'impegno che vi siete prese e che dovete

mettervi a lavorare da domani mattina. Le vostre richieste le stiamo valutando, ma non credo sia possibile. Comunque possiamo trovare un nuovo accordo.”

Fietti in quel momento invitò qualcuna delle ragazze a dire la propria opinione. Anselmo incalzò ancora.

“Decidete in fretta. Stanno per arrivare da Piacenza una ottantina di lavoratrici per la monda e voi non sarete più utili. Avete tempo per decidere entro e non oltre le cinque di domani mattina, poi farete bene a cercare altra occupazione. Per voi la stagione è finita.”

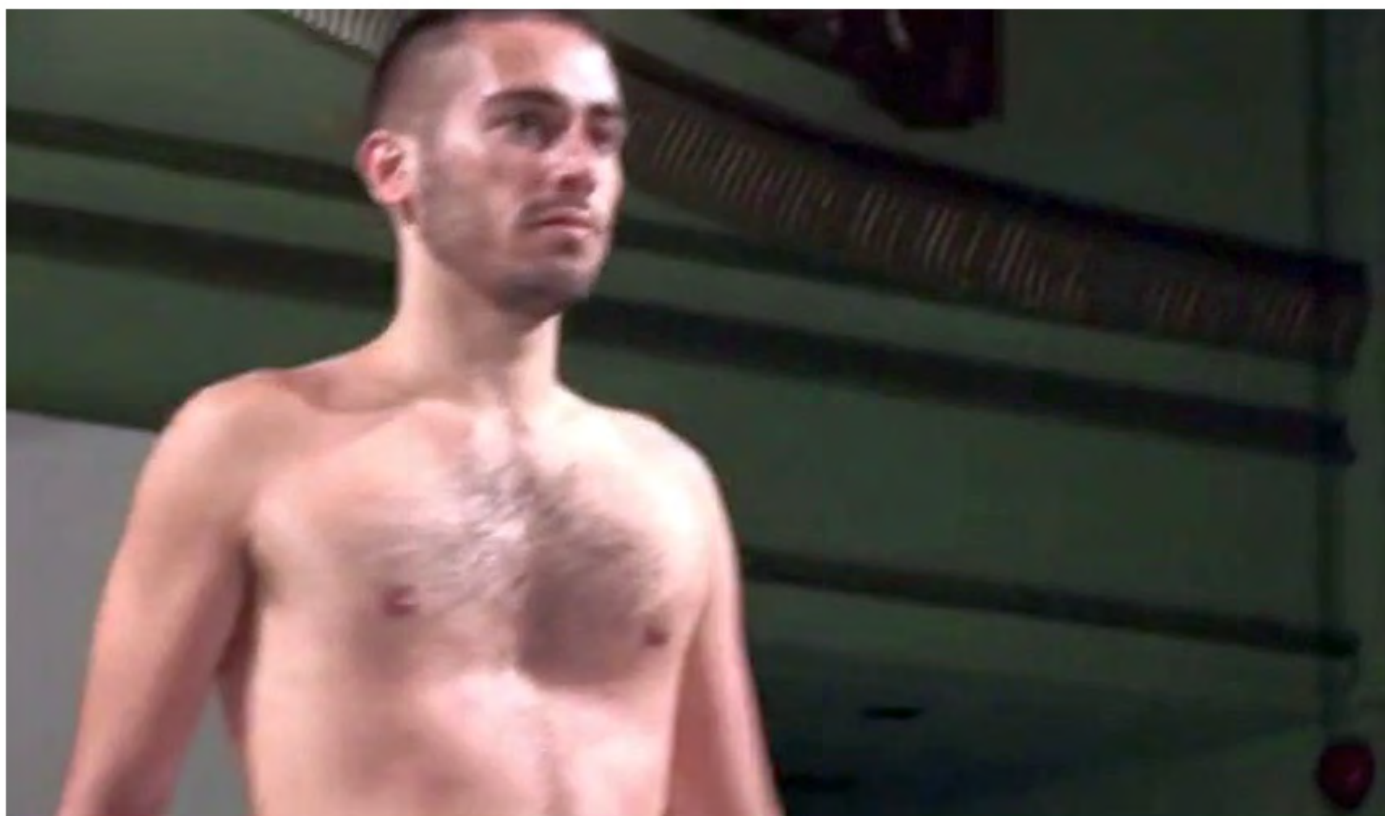
Maria si fece largo e si parò davanti a lui, quasi naso contro naso. Gettò il cappellone di paglia indietro per asciugarsi il sudore.

“Noi non cediamo. Vedremo chi l'avrà vinta.”

Mentre Maria e le altre compagne avevano cominciato a discutere per ribadire la loro linea di fermezza, lui aveva voltato la schiena e se ne stava già andando. Lo guardarono allontanarsi con il suo abito di gabardine beige e il suo bel panama bianco.



©Benoit Courti



8 giugno liberano le modelle - di Alicia Framis

8 GIUGNO LIBERANO LE MODELLE di Meisam Serajzadeh

8 giugno liberano le modelle è il titolo della performance di Alicia Framis, stilista, performer ed artista multidisciplinare spagnola, una performance tenuta nel 2005 a Madrid, che dura 2 minuti e 40 secondi. Tale durata, con l'aiuto di una musica a tratti spaventosa, e con l'inesistenza di un brand commerciale, insieme all'inesistenza dei vestiti (anche delle scarpe), mette il suo spettatore davanti ad una passerella, che, esclusa l'apertura per l'entrata e l'uscita dei modelli, non ha nulla di una sfilata di moda. I modelli, o per meglio dire, i *performers*, sono tutti uomini, sono tutti nudi, hanno solo una borsa da donna nella mano o sulla spalla e marciano, lasciando poi la passerella, come se questa marcia fosse quella di dieci re con lo stesso vestito elegante ed invisibile della famosa storia di Hans Christian Andersen. Nell'analizzare questa performance, per quello che

è possibile, si vede che a primo impatto, la mente dello spettatore fa subito un bilancio su quale sia il grado di sessualità di queste immagini, tanto da sollecitare la categoria del pornografico. Quindi, la prima cosa da analizzare è proprio la questione dell'essere o non essere porno di questo lavoro. Per non imbattersi nelle incomprensioni, è meglio chiederci, innanzitutto, cos'è la pornografia, perché non è accettata e perché è considerata di basso livello, oscena. Oppure dobbiamo chiederci come sia possibile che, in un'opera d'arte, il corpo che si presenta per metà o completamente nudo assume una funzione erotica o una posizione radicale e politica, mentre in un altro tipo di immagini la stessa nudità diventa pornografia, con una funzione *kitch* e sgradevole. Per capire questa differenza sottile tra questi due aspetti, porno ed erotico, basta guardare al confine esistente tra essi: se

un lavoro abbassa il valore e la bellezza della sessualità, esso assume un valore assoluto di piacere fisico, come avviene nel mondo animale, divenendo, così, pornografia, mentre se in un'opera aumenta la dialettica tra il corpo e la mente, all'ultimo grado, essa entra nell'erotismo, creando il contrario del porno, il quale, invece, interessa solo il fisico. O, sotto un altro punto di vista, più complicato, un'opera che presenta questa nudità, assume una funzione più radicale e più politica, che è una funzione combattuta, e attraverso questa stessa si allontana dal confine della pornografia, come nel caso dell'artista femminista iraniana, Shirin Neshat, che ha scritto sul suo corpo nudo i testi religiosi, trasformando quella nudità in radicalità e politica. In questa performance, lo spettatore si trova di fronte alla nudità completa, ma inserita in una struttura che cerca di dare un messaggio radicale e politico, un messaggio nato dal sentimento di vergogna e di peccato, nascosto nelle rughe del volto dei modelli nudi, un messaggio nato dalla sensazione di essere sacrificato nel sistema della sessualità ed in quello economico, per la presenza della borsa da donna di lusso che essi portano nella mano, un messaggio nato dal sentimento di rabbia, dal desiderio di potere, che si percepisce dalla musica spaventosa, che mostra anche il pene come metafora della mascolinità in un sistema patriarcale che richiede autorità. E, infine, un messaggio nato dal senso di dovere e di ossessione sessuale, che si percepisce dai corpi maschili modellati. Questo lavoro non usa la nudità dei corpi per stimolare sessualmente lo spettatore, ma la usa per provocare uno *shock*, utile a costruire una linea di pensiero, che porti all'obiettivo prefissato dalla *performer*: tutti gli elementi descritti, come il corpo dell'uomo, le borse o lo zaino da donna,

insieme alla passerella senza spettatori e all'assenza di un *brand* commerciale, mettono lo spettatore davanti ad una struttura che sembra, con un sistema metaforico e di sineddoche, lo conduce ad una dimensione originaria. O invece, vuole portarlo in una distopia metafisica, un luogo in cui non si vede nessuna verità e nessun dio (nemmeno i soldi). Ma da lontano si vede qualche ombra, l'ombra di un profondo senso di apprensione e di peccato, heideggeriano; l'ombra di un profondo senso di alienazione dell'essere sacrificato, la rabbia marxiana; l'ombra del profondo bisogno di potere, nietzschiano; l'ombra dell'autorità cupa ed aggressiva, freudiana. E questa distopia di rabbia, peccato, alienazione, lussuria, apprensione e quel centro sensuale del mondo post-moderno, è proprio in questa performance che stiamo analizzando. Ora, con più attenzione, guardiamo ad ogni livello significativo di questo lavoro: questa performance dal titolo suggestivo (*8 giugno, le modelle sono libere*), all'inizio dell'analisi pone lo spettatore in un senso di smarrimento, che, dal mio punto di vista, non si può dire che sia un punto forte, né tantomeno inutile. Questo battesimo che indica un giorno preciso, fa sì che lo spettatore cominci a cercare un avvenimento importante compiutosi in questo giorno, ma si rivela una ricerca inutile, perché questo giorno, come tutti gli altri giorni dell'anno, è stato pieno di avvenimenti, piccoli e grandi, che sono scritti nella storia, per cui non si può scegliere uno di questi e collegarlo all'obiettivo finale di questo lavoro. In questo punto, lo spettatore può pensare che l'8 giugno sia il giorno della presentazione di quest'opera, che può anche essere una giusta conclusione! Ma perché lo spettatore (sicuramente è uno spettatore virtuale, in quel posto non ci sono spettatori) deve conoscere il giorno della

presentazione di questa opera, mentre in nessun punto c'è scritto in quale giorno essa sia stata presentata? Per questo motivo, la ricerca di questo titolo è un mistero, una ricerca perduta, sospesa tra utile ed inutile. Ma questo titolo, più che indicare soltanto un giorno, porta con sé un altro messaggio, che, una volta analizzato, ci porta direttamente all'obiettivo che la *performer* persegue. La parola *liberan* (il titolo originale, in lingua spagnola, è *8 de Junio liberan los modelos*) indica la totale insistenza delle modelle, pertanto, quando le modelle, attraverso un potere invisibile, si liberano, i modelli si presentano nudi in passerella! Quindi, dal titolo di questo lavoro, si capisce che, l'assenza

delle donne dal circolo dell'abuso, che le rende libere, contemporaneamente conferisce una sorta di libertà anche agli uomini, una libertà di sessualità, che si presenta in un modo leggero e con un simbolo semplice e troppo chiaro: la borsa da donna. Qui si intende la nudità come una metafora di libertà, perché nel sistema della moda i vestiti hanno lo stesso ruolo che le parole hanno nel sistema letterario. Questo significa che le parole sono indispensabili alla comunicazione tra gli uomini, facendoli entrare in società, così come i vestiti, proprio nello stesso senso, collocano gli uomini nella società in un sistema metaforico e di sineddoche, creando una dialettica tra essi. Quindi, liberarsi dalle parole, in



8 giugno liberano le modelle - di Alicia Framis

ogni sistema simbolico e significativo, come il vestirsi, come la moda (sistemi che sono pieni di ideologie differenti) può essere come liberarsi dall'autorità e tornare di nuovo alla fase precedente quella dello specchio, la soffice fase materna (in tal senso, si può fare riferimento a *Il sistema della moda* di Roland Barthes e alle riflessioni di Julia Kristeva e di Jacques Lacan). Ma se proprio la *performer*, con questo titolo e la struttura dell'opera, vuole arrivare al punto che la sessualità degli uomini dipende dalla libertà sessuale, perché lo dimostra in un modo così semplice e con un simbolo così banale come la borsa da donna? Se proprio Alicia Framis vuole dirci che l'uomo, dopo la libertà sessuale delle donne, arriva a scegliere di essere ermafrodito, perché non ha usato modelli più effeminati? Nelle sfilate di moda questo è fin troppo normale! Questi modelli, hanno un'unica cosa femminile, la borsa nelle loro mani, poiché tutti sono la raffigurazione dell'uomo forte ed autoritario. Con quest'analisi, si può dire che la *performer* più che cercare di arrivare ad una verità assoluta, o di dare una sentenza, cerca di dare un senso di sospensione e smarrimento, oppure, qualche volta, vuole indicare in modo ironico queste ideologie dominanti, ma in questo caso perdenti. Questo lavoro, in un modo alquanto singolare, è un lavoro femminista e, al tempo stesso, critica il femminismo, per cui possiamo confermare, certamente, che esso è un lavoro post-moderno puro. Un altro punto importante in quest'opera, è la costituzione dei corpi dei modelli. In questa performance tutti hanno un fisico bello, ma hanno anche una differenza di peso, differenza totalmente contraria alla normalità delle passerelle (per lo più di quelle femminili), quindi, invece di cercare un ideale fisico ben preciso, o pubblicizzare i loro corpi come dei totem, lei

sfrutta solo la bellezza estetica dei corpi, e si allontana dal creare un gusto borghese, un gusto che cambia ogni anno. Uno è sportivo, un altro magro, uno è un po' grosso, un altro un po' più magro. Uno sguardo al portfolio di Alicia Framis, ci mette davanti ad un'artista rigorosa i cui lavori (istallazioni, performance e *fashion design*) dall'anno 2000 fino ad oggi, hanno invaso tanti musei e tante città del mondo: Pechino, Zurigo, Barcellona e Madrid, Amsterdam, Venezia e Roma, Parigi, catturando l'attenzione di tanti spettatori, quei lavori che sono diventati parte del loro pensiero, e con loro sono tornati a casa. Per concludere, ci piace citare un passo del Vangelo di Matteo, che suona come un *pharmakon* platonico!

«E perché siete così ansiosi per il vestire? Osservate come crescono i gigli della campagna: essi non faticano e non filano» (Vangelo di Matteo 6, 28).



8 giugno liberano le modelle - di Alicia Framis



©Brian Mura

Echo charnel

– 2018 – Cuivre (cordes de piano), tissu rouge – 1.40 m / 3.50cm
(Dimensions variables.)

di Brian Mura

Echo charnel est un ensemble de plis souples rouges qui évoquent le drapé, sujet picturale par excellence comme chez Fragonard par exemple. Le drapé moins pesant que le rideau n'en conserve pas moins son caractère scénique et théâtral. Celui-ci est tenu par quelques cordes de pianos de cuivre eux-mêmes suspendus par des clous. Ces cordes «électrisent» le tissu plus ou moins transparent jusqu'à lui donner la forme d'un corps qui s'élève ou que l'on s'apprête à déposer au sol.



©Brian Mura



©Brian Mura



©Brian Mura



©Veronica Leffe

Voglio parlare di James Hillman per parlare del grande Dio Pan. O, forse, voglio parlare di James Hillman come fosse il grande Dio Pan, figlio d'Ermète diletto, bicerne, vago di strepiti, piede di capra.

Ho in mente questa intervista che Hillman ha fatto qui in Italia. Lo intervistava una famosa giornalista, molto colta, coltissima. La giornalista gli faceva delle domande lunghissime, ben cadenzate su lunghi giri di do. Le domande erano piene di compunta intelligenza, di erudizione lentissima. L'aria era opaca, e, senza arrivare a dire che questa aria poteva ricordare i banchi di nuvole al mattino in Arcadia, però, in mezzo a questa aria, ogni tanto, spuntava la faccia di Hillman. Gli sorridevano gli occhi, annuendo alla giornalista. Gli sorrideva la bocca, mentre le rispondeva. Gli sorrideva perfino la punta del naso, irradiando gioia. Cosa era quel sorriso? Senza dubbio era il sorriso di Pan. Quello era proprio il sorriso insensato e pauroso che Pan faceva quando era solito vagabondare per valli e per selve con le ninfe vaghe di balli, le ninfe che, battendo i balzi scoscesi e le vette dei monti, invocavano il nome del capro.

Certo, il grande Dio Pan è morto. Ma non davvero. Era un gioco di parole del solito Plutarco. Pare, diceva lui,

sacerdote a Delfi, esperto di inganni, mercante di enigmi formato fin dalla più tenera età ai diversi giochi di parole che si inventano di notte fra iniziati, che dei marinai, costeggiando le rive dell'Asia Minore, avessero sentito l'urlo angosciante di tutte le cose, e da questo avessero capito che Pan, il cui nome volendo significa tutto, fosse morto. Tutto, però, questo morire lo fa quanto meno stagionalmente, e non sarebbe stata questa gran cosa da raccontare, se Plutarco non avesse avuto una sua certa intenzione nel raccontarla. Quale intenzione? Forse, quella di dire che il cristianesimo, alla fine, non avrebbe vinto davvero; che il suo profeta, morendo in croce lì da qualche parte in Asia Minore, non poteva fare altro che diventare un dio che è tutto, diventare Pan. Tante sono le vie che confermano l'immortalità di un dio. Dimostrarono poi questa tesi, pare, i templari riportando una loro sindone del tutto particolare, congegnata a loro uso personale, e che mostra la vera immagine del cristo ostentando quel volto da caprone che, sempre per quegli scherzi che ci si fanno di notte fra iniziati, chiamarono con un nome dadaista: Bafometto. Ma in realtà era Pan, l'irsuto a cui sono sacre le vette dei monti aspri e sublimi.

Il dio Pan non è morto. Gli dèi sono

immortali. Il cristianesimo non è riuscito a ucciderlo. Il cristianesimo ha creato un cattivo rapporto con Pan, è vero, ma il dio Pan non ha mai cercato relazioni facili con nessuno. A lui è sempre piaciuta la caccia, e sempre ha amato superare i sentieri di rupi precipiti, e inerpicarsi in alto per poi slanciarsi sulle prede. È la sua natura. È quella natura, che come immagine invincibile e necessaria, vive in ogni creatura. È stato Virgilio, il poeta che ha inventato con Enea il modello del buon cristiano, del casto che fa del male, ma in nome del bene, anzi del Bene, ad avere detto che l'amore vince tutto. È il primo spot del famoso amore cristiano. L'amore cristiano contro tutto. Ma per fortuna, indifferente alla pubblicitaria, Pan, perfino oggi continua a istillare contro il casto, bianco, piatto, astratto amore cristiano, l'amore vero nelle persone, la voglia, il desiderio, sussurrando parole sconce, educando misteriosamente gli adolescenti agli incontri clandestini e ai piaceri intensi e solitari, alle fantasie meno dicibili, e rendendo simili a sé, nel ludibrio lascivo e nella somma saggezza, i vecchi; ancora oggi Pan spinge gli uomini e le donne a desiderare la vita, e quindi cose vaste e grandiose; e gli uomini e le donne, per lui, fanno a volte un po' di poesia e altre volte qualche rivoluzione, perfino. Fanno tantissime cose, per via dell'amore capriccioso, da capra, vergognoso, che il dio, danzando qui e là, instilla in loro. E non solo l'amore instilla in loro, in noi, ma anche quell'estasi perfetta, quella paura meridiana, che oggi cristianamente si cura come attacco di panico con farmaci che addormentano, con parole che addormentano, con pensieri che distolgono e annientano dalla realtà ineludibile del nume portentoso che è sempre lì, e non aspetta altro che attaccarci. Gli dèi devono fare così, fanno sempre così con chi amano davvero,

perché il meglio, ci ricorda Plotino, è quando vengono non invocati, vengono senza essere invocati e attesi e, allora, possono spezzare in noi ogni difesa e riguardo, e precipitarci giù dal cielo come una stella fissa.

Forse è soprattutto per il panico, che è sua invenzione, per questa estasi della carne, per questa profonda saggezza che dà a tutti, che Pan, che è tutto, è sempre stato amato da tutti, e uomini e dèi.

Forse, arrivo a dire, senza panico non si conoscerebbe nemmeno l'amore vero, il desiderio. Forse è così. Non importa. Quello che importa è che senza Pan non si può vivere. Noi uomini non sapremmo dove e perché direzionare i nostri piedi. Se non si facesse torto a suo padre, Ermète, di cui è dovere sacro dire che sia il migliore amico degli uomini, questo lo si direbbe di lui. Un caro amico. Uno di quegli amici saggi, con le occhiaie scure e gli occhi lucidi, pieno di vita, e quindi di rabbia e rammarico e nostalgia, e quindi di voglia di ridere e irridere, che, per esempio, se vede che stai male,



ti vuole aiutare, e allora ti dice di goderti questo male, che in questo male c'è il sale della vita, che la vita alla fine è questo, misurarsi con questo male salato che ti impone di fare cose sbagliate e grandiose. Direbbe le stesse cose Nietzsche. Forse anche lui (ma non lo diceva perché qualche riserva che gli veniva dal cristianesimo gli faceva ritenere giusto di adorare soltanto Dioniso), forse anche lui amava Pan. Certo, perché Nietzsche sapeva che la vita non ha nulla a che fare con la serenità e la pulizia e queste cose qui. Quelle cose che piacciono agli orfici, questi maniaci dell'igiene e del politicamente corretto, e che poi sono piaciute ai cristiani, questi smaniosi di paradisi, inutile aggiungere artificiali, e via giù per lo scolo dei tempi fino ad oggi, fino a quest'epoca così pulita, in cui tutti se ne vanno in giro leggeri, con tutti questi pensieri leggeri, precotti, asciugati, che addormentano e che nientificano.

Hillman ha anche scritto un libro su Pan¹. Un libro che oggi, forse, nessuno legge davvero volentieri. È un libro pieno di stupri, e orge, e immagini raccapriccianti che fanno venire certe fantasie, fantasie da cui nascono molti pensieri. È il segreto della famosa intelligenza. È il segreto di quella che una volta si chiamava vita, la vita, quella cosa che viene da quelle immagini intelligenti e raccapriccianti che fanno venire voglia di fare l'amore e filosofare nello stesso tempo, come in un poema indiano. Fare l'amore e dirsi cose che fanno accapponare: la vita è solo un sogno e io ti farei di tutto. Le immagini che ci spara in testa Pan, al meriggio, quando veniamo presi dalla foja e, quindi, dal panico. O dal panico, e quindi dalla foja. Di queste immagini Hillman, in questo libro, spiega la necessità ineludibile. È un libro ineludibile e necessario.



Ma non è l'aver scritto un libro su Pan, che ha reso interessante ai miei occhi Hillman come se avessi davanti l'immagine potente del dio.

In realtà, della forza raccapricciante delle immagini, delle immagini che vivono fuori e dentro di noi, nelle quali viviamo, e che possiamo chiamare l'anima, la nostra anima o l'anima del mondo, di queste immagini Hillman ha scritto incessantemente, in ogni suo libro, che è un solo libro. Un libro scritto come fosse un inno a Pan? Un unico grande inno scritto da Pan stesso? O sono io che sto scrivendo un inno? E a chi? Non lo so, anche perché, a questo punto, sentendo sempre di più nelle mie parole l'impulso di questo inno, mi diventa difficile capire se parlo di Hillman o di Pan. Però, mi diventa chiaro, infine, perché parlo di tutto questo.

È una questione poetica. Parlo di tutto questo perché sto parlando della poesia che viene da Pan per via della paura e del desiderio che mette dentro le cose, con tutto ciò che ne consegue. È un

¹ J. Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi edizioni, Milano 1977.

fatto storico talmente conclamato che, sebbene non sia mai avvenuto, avviene sempre: Apollo è patrono della musica e della poesia, ma la musica è invenzione di Ermète e la poesia di suo figlio Pan. La poesia viene da Pan, per questo parlo di lui. E parlo di Hillman perché, ispirato da Pan, ci ha spiegato cosa sia la poesia. Certo, Hillman deve anche essere stato un grande psicologo, e le sue parole sulla psicologia spero abbiano aiutato molti psicologici a liberarsi dalla mania di curare l'ansia della gente con metodi tanto ansiogeni (sono parole di Hillman). Però, ciò che di precipuo e fondamentale c'è nell'opera di Hillman, così come gliel'ha ispirata Pan, è questo suo continuo insegnarci la poesia.

A questo punto Goethe direbbe: «Non possiamo costringere nessuno a questo modo di concepire la questione. Chi lo trova comodo, come noi, lo accoglierà di buon grado. Ugualmente non abbiamo desiderio di difenderlo, in avvenire, passando per battaglie e contrasto»². Tutto sommato lo dico anch'io, non possiamo costringere nessuno e tutto il resto, anche perché ci vorrebbe poco a dimostrare che l'opera di Hillman è un'opera poetica e sulla poesia, e che all'impresa di questa opera lo ha costretto Pan. Ovunque, Hillman ci invita a essere fedeli alle immagini, tanto più ci tormentano, e ci mandano in panico, proprio come fanno i poeti. I poeti che hanno giurato fedeltà all'amore e alla bellezza di queste immagini. I suoi Dante, i suoi Keats, i suoi Walcott, i suoi Lawrence. Però, due cose le voglio dire. No, quattro. Voglio dire le quattro cose fondamentali che Hillman ci ha insegnato per rimanere fedeli alla poesia, per fare poesia.

La prima di queste quattro cose lui la chiama deletterizzazione. La lettera uccide. Prendere alla lettera le cose, se all'inizio è solo segno di idiozia, finisce

sempre poi per essere sintomo di pazzia. Da qui arriviamo alla fase degli omicidi e delle stragi di massa. Non so, letto su un libro abbastanza vecchio e accreditato che prima o poi ci sarà l'apocalisse, e dato per scontato che non ci interessa sapere cosa significa la parola apocalisse (significa rivelazione) bastandoci credere che significhi strage di massa, ecco che negli ultimi venti anni siamo in uno stato di guerra continuato. Questo è il letteralismo. Non so, a uno gli entra in testa la parola grazia, che è una bella parola, decide che grazia significa che qualcuno è più ben voluto degli altri da Dio e che non deve fare più nessuna opera buona, anzi non deve più nemmeno lavorare, può prestare a strozzo, ed ecco la nascita della finanza e la strage di massa per debiti finanziari che stiamo vivendo negli ultimi venti anni. Deletterizzare allora significa tornare a fare dell'apocalisse una rivelazione (tipo: ma porca vacca questo mondo è pieno di luce, viviamo nella luce, per forza gli dèi ci invidiano!); o fare della grazia quello che è, un modo di camminare in maniera seducente per strada suscitando cospicuo interesse e desiderio in vaste moltitudini. Deletterizzare, ci spiega con ognuna delle sue parole in ognuno dei suoi libri Hillman, è ciò che ci aiutano a fare i poeti, per i quali ogni cosa e ogni parola sono una metafora, un veicolo per portarci fuori dalla lettera, dall'illusione della concretezza. Per un poeta, ci insegna meticolosamente Hillman, ogni parola è libera dalla lettera, e quindi è viva. Qualsiasi parola, anche la parola apocalisse, o la parola grazia, o perfino la parola debito pubblico o proattivo. Per un poeta proattivo è un signore molto alto, con un cappello alto sopra di lui come fosse un'aggiunta, che cerca sempre di infondere voglia di fare in tutti, e tutti lo deridono.

² J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano, Il Saggiatore, 2008, p.15.

sempre poi per essere sintomo di pazzia. Da qui arriviamo alla fase degli omicidi e delle stragi di massa. Non so, letto su un libro abbastanza vecchio e accreditato che prima o poi ci sarà l'apocalisse, e dato per scontato che non ci interessa sapere cosa significa la parola apocalisse (significa rivelazione) bastandoci credere che significhi strage di massa, ecco che negli ultimi venti anni siamo in uno stato di guerra continuato. Questo è il letteralismo. Non so, a uno gli entra in testa la parola grazia, che è una bella parola, decide che grazia significa che qualcuno è più ben voluto degli altri da Dio e che non deve fare più nessuna opera buona, anzi non deve più nemmeno lavorare, può prestare a strozzo, ed ecco la nascita della finanza e la strage di massa per debiti finanziari che stiamo vivendo negli ultimi venti anni. Deletterizzare allora significa tornare a fare dell'apocalisse una rivelazione (tipo: ma

porca vacca questo mondo è pieno di luce, viviamo nella luce, per forza gli dèi ci invidiano!); o fare della grazia quello che è, un modo di camminare in maniera seducente per strada suscitando cospicuo interesse e desiderio in vaste moltitudini. Deletterizzare, ci spiega con ognuna delle sue parole in ognuno dei suoi libri Hillman, è ciò che ci aiutano a fare i poeti, per i quali ogni cosa e ogni parola sono una metafora, un veicolo per portarci fuori dalla lettera, dall'illusione della concretezza. Per un poeta, ci insegna meticolosamente Hillman, ogni parola è libera dalla lettera, e quindi è viva. Qualsiasi parola, anche la parola apocalisse, o la parola grazia, o perfino la parola debito pubblico o proattivo. Per un poeta proattivo è un signore molto alto, con un cappello alto sopra di lui come fosse un'aggiunta, che cerca sempre di infondere voglia di fare in tutti, e tutti lo deridono.

Proattivo, assertivo, inizializzare, attenzionare e, per gli scrittori, suggestionare, emozionare (che allora me ne vado a Disneyland), diegetico, extradiegetico. Perfino queste parole potrebbero essere salvate dalla loro interpretazione letterale. Perfino della nostra moderna neolingua orweliana, che riunisce il politicamente corretto al becerismo populista e xenofobo, lo storytelling agli slogan isterici, la lingua dell'efficientismo alla morale del più furbo, potremmo farne un qualcosa in termini di poesia niente male. È così che usa Hillman il concetto della deletterizzazione: lo usa per riportare tutti i concetti che soffocano la nostra intelligenza alla loro primaria natura di immagini, come facevano una volta i poeti popolando gli olimpi. È così che usa Hillman questo concetto, deletterizzazione, deletterandolo nella poesia dei suoi libri.

La deletterizzazione è profondamente panica. Quando ti prende un attacco di



@Hideki Motoki

panico non hai voglia di prendere alla lettera che il lavoro è un dovere o che devi fare questo proprio questo. Prendi e scappi. Ma ancora più panico è il secondo insegnamento di Hillman: la provocazione. Hillman non fa altro tutto il tempo: provoca. Tanto che è costretto ad ammettere che di carattere lui tende al terrorista. Altrove asserisce che, essendo del segno dell'Ariete, è figlio di Marte. Tutte cose senza dubbio vere, ma il suo costante desiderio di provocare è troppo capriccioso per non venire da Pan. E fa ridere in maniera irrispettosa e volgare. Come quando Hillman insegna quanto è fondamentale essere abbandonati, e racconta la barzelletta del padre ebreo che fa salire il figlio su una scala, e gli dice: quando te lo dico, buttati che ti prendo. E il figlio allora si butta, e il padre non lo prende, si sganascia dal ridere e gli dice: così impari a fidarti di un ebreo. Non penso sia interessante chiedersi ora chi stava provocando qui Hillman, forse la propria religione di provenienza, quanto piuttosto cosa era per lui la provocazione. Provocare: chiamare a qualcosa. Hillman evidentemente sovrapponeva la provocazione al *kalòs* greco. *Kalòs* da *kaleo*: la bellezza come richiamo. Quale bellezza dunque insegna Hillman nei suoi libri (i suoi libri di cucina, per esempio, pieni di giochi di parole su riso e minzione), o quando in maniera tanto perentoria mette in allarme contro le cacate psicoanalitiche sulla caccia dei bambini (parole sue)? La bellezza irridente e caprigna di Pan, senza meno.

Il senso tragico della vita e il destino. La terza cosa che ci insegna Hillman è questa, che tutti, dal comodino a me, nasciamo con un carattere, e questo carattere è il nostro destino, e che dunque, potendo formare il nostro carattere solo al momento della nostra morte ma a volte solo dopo, molto tempo dopo, il

nostro destino è qualcosa che viene poi, in un certo senso, e che per lo più è deciso dagli altri, in un certo senso, e che soprattutto, in un senso ben determinato, è deciso dalla morte. Da qui il senso tragico della vita, senza il quale quello che vivi sarà qualsiasi cosa ma non la vita. Questo lo sanno bene i poeti. Questo è qualcosa che se uno vuole fare il poeta deve imparare a fare subito. Insomma, farsi cogliere da Pan, e farsi parlare da lui di morte. Hillman usa non poche strategie per insegnare questa morte tanto cara ai poeti. Ci ricorda ora che per Platone filosofare era imparare a morire. Ci ricorda della morte felice di Socrate. Fa un po' di pubblicità, altre volte, e magnifica la vita di Michelangelo, che a trentacinque anni si sentiva già morto, un uomo da buttare. Di quanti eroi dell'ipocondria, dell'autolesionismo, della furia paranoide ci ha fatto il canto nei suoi libri. Ma, nel lungo percorso di ragionamenti e racconti che snodano la sua opera, c'è qualcosa che porta a un punto preciso, a un uomo preciso. Parlo di Eraclito, primo curatore d'anime lo chiama Hillman. Eraclito compare nei suoi libri ovunque, per ricordarci che il carattere è destino, e alludere al suo di destino, grandioso, come si impone a guida di tutti i poeti perplessi che sono venuti dopo di lui. Eraclito che urla parole strane e oscure senza che nessuno lo ascolti, e muore divorato dai cani. Quanto piace a Hillman questa storia!

La quarta cosa. Viene dalla morte e si chiama cultura. Il culto della morte, il culto degli antenati. Il culto di tutte quelle cose che non producono metano e benzina, non sfamano gli affamati e non rendono più edotta la popolazione. Non rendono questo mondo un posto migliore di come lo hai trovato (si sentono i rombi delle bombe che portano la civiltà?). Hillman comincia sempre le

sue frasi dalla nota e dalla bibliografia. Poi da lì si perde e il discorso difficilmente torna. Quanto gli piace quella ridondanza di notizie (nel senso vero: di cose notevoli per l'anima). Leggere Hillman è come leggere un poema indiano, in cui il pensiero e le azioni si sciolgono come il sale nell'acqua. Sapere intrattenere chi ti ascolta, trattenerlo nell'anima, con il racconto dei pensieri non meno che con quello delle cose, parlare alla ragione come ai sensi, ai sentimenti come all'intelletto. È quanto ha fatto Dante, che chiamano il sommo per questo. Ma lo ha fatto anche Hillman, ed è quindi fra queste quattro cose, questa della cultura, questa sua cosa dell'amore carnale per il pensiero, la più importante che ci ha insegnato, quella che ci riporta di più alla poesia nella sua essenza: nella sua essenza di nume capriuno che ti prende e ti sussurra impossibili parole di sapienza e irripetibili lascive frasi d'amore.

Una catena di parole rifulgenti che fanno brillare immagini infinite in un infinito gioco di specchi, quello della vita. Le immagini. L'immagine fondamentale dalla quale veniamo e alla quale torniamo.

A proposito: torniamo all'intervista.

Nell'intervista, e siamo ovviamente quasi al suo finale, Hillman parla di soggezione. Parla di assoggettamento. Parla di vecchiaia, di senescenza e abbandono, abbandono alla morte, e quindi di forza, della forza del carattere e dell'anima, parla di questa forza che ci soggioga. Parla di sacralità. Poi chiude gli occhi, e, allora, parla infine di morte, e dell'immagine che, più viva di quanto siamo mai stati, sopravvive alla nostra morte. Poi Hillman tace e, allora, la giornalista dice molte cose colte. Ma poi parla anche lei di morte. No, non di morte. Quella non riesce a nominarla. Parla della paura. Ha forse un attacco d'panico? Inevitabile, e lo si capisce da Hillman che assume una faccia seria, serissima, ma gli occhi gli ridono di nuovo. Gli ridono pazzescamente. Questa è, mi pare, l'immagine di Hillman, più viva di lui, che gli è sopravvissuta. È l'immagine di un dio. L'immagine che in coda a queste mie parole riverisco come si faceva una volta, ai tempi di Omero, salutando Hillman, salutando Pan, come se le mie parole fossero una preghiera. Mi ricorderò di esaltarvi in un carne novello.



@Marina Yushina



©Magdalena Wanli

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

Andrea Serra

Ma la fame è peggio ancora

di Roberto Barbolini

Non ci dovete mica credere, ve', che sono morto tra aspri duoli per non poter mangiar rape e fagioli! Il vecchio Bertoldo, scarpe grosse e cervello fino, è più arzilla che mai. È vero, mi ero stufato degli stufati, svicolavo carponi davanti alle carpe in carpione e auguravo "crepa!" alle crêpes. Sfido io: il re Alboino me ne aveva fatte mangiare a crepapan- cia e sentivo un po' di nostalgia per la tavola contadina, quei bei piatti genuini cucinati alla buona che mi preparava la Marcolfa quando tornavo dai campi affamato come un lupo. Ma da qui ad andarmene all'altro mondo solo perché non potevo gustare una dieta a base di pan raffermo, cipolle e lattuga, oltre ai fagioli e alle rape (che fra l'altro non mi sono mai piaciute) vi assicuro che ce ne corre. Nessuno mi convincerà mai del contrario. Neppure quello strano cavaliere magro come una saracca, capitato un giorno a corte a cavallo d'un ronzino scalcagnato. Magro? È dire poco. Sosteneva d'aver combattuto maghi e giganti per amore d'una donzella, ma secondo me farneticava: certe diete vegane possono fare di questi effetti. Di punto in bianco mi propose di diventare il suo scudiero. Sul momento la cosa mi era sembrata fascinosa. A corte da un po' di tempo mi annoiavo. Sedevo svogliato accanto al re dispensando consigli, moti e logore facezie. E la cosa cominciava a dare nell'occhio.



©Makoto Saito

«Non c'avrai mica la depressione?» mi chiese un bel giorno la Marcolfa, che da quando è a corte si tiene aggiornata sulle malattie di moda. Che ne so? Oltre al gozzo, al caghetto e alla pellagra, a noi villani al massimo ci viene la peste come ai maiali. La depressione non so neanche cosa sia, forse una specie di buca sdrucchiolevole che quando ci finisci dentro non riesci più a venir fuori. E se fosse capitato a me di scivolare in quella buca? I grossi scranni su cui siedono i potenti non s'adattavano al mio culo plebeo. Le natiche mi pizzicavano come per dirmi: «Bertoldo, ascoltaci, è ora di mettersi in viaggio!». M'ero già deciso a partire alla ventura con quel cavaliere un po' pazzo che andava in giro per il mondo a compiere eroiche imprese per amore della sua donzella, quand'ecco che mi torna in mente il motto che ripete sempre il mio amico Sandrone, un villano saggio quasi come me che abita dalle parti del Bosco di Sotto: «Ricordati, caro Bertoldo, che l'amore è una bella cosa, ma la fame è peggio ancora».

Stavo giusto sellando il mio fedele somaro, quando la verità delle sue parole mi ha colpito come una bastonata sulla testa. Bertoldo, mi sono detto, non fare pazzie. Girare a vanvera con questo cavaliere vegano che si nutre di sogni avventurosi e di follie amorose per conquistare il cuore di una mirabile donzella può sottrarti alla noia della corte, ma rischia di ricondurti in quel Regno della Fame ai cui confini ti sei faticosamente sottratto grazie alla tua astuzia e alla tua intelligenza. Così ho rimesso l'asino nella stalla, ho dato un bacio alla

Marcolfa e in tono di preghiera le ho ordinato di cucinare gli zampetti di maiale che sono la mia passione. Ne ho fatto fuori tre porzioni. Quando il cavaliere ha saputo che non partivo più c'è rimasto di sale, ma signori si nasce e lui lo nacque. Con un sospiro è risalito sul suo vecchio ronzino, ha indossato quello strano elmo che sembra un bacile, ha stretto in pugno la lancia malconcia, e salutandomi ha mormorato: «Peccato, saresti stato un ottimo scudiero. Mi ricordi un certo Sancio...» Poi ha girato il cavallo ed è sparito nella fumana.



©Stefano Davidson

Ma posso solo immaginarlo

di Antonio Rubino



©Patrick Gonzalès

Il termometro segna 38°C, l'asfalto dell'A1 a pochi chilometri da Bologna sembra contenere tutta l'aggressività dell'inferno. Schermato dal gelo del condizionatore, posso solo immaginarne la violenza.

Andrò a discutere delle ultime fasi della vendita dell'azienda, gli azionisti si sono complimentati con me, ho lavorato sodo nell'ultimo anno e non hanno risparmiato elogi e riconoscimenti economici. Che ne sarà dei miei dipendenti però?

Dall'agio della mia posizione posso solo immaginarne i devastanti effetti.

Mi aspettano per la riunione finale, nell'area industriale di Ravenna, sarà lì che firmeremo.

Sono stato brillante e scaltro e mi sono mosso bene tra sindacati, acquirenti e azionisti.

Mia moglie Katia è fiera di me, persino i ragazzi mi hanno detto "bravo papi", di solito dicono che sono un egoista, e che non mi curo della loro felicità. Ma io non so proprio come fare a curare la loro felicità, mica è un piatto che si cucina;

così ho pensato di mettere tutto me stesso in questo lavoro.

I soldi che stanno venendo forse un giorno li aiuteranno a raggiungerla questa benedetta felicità.

Hanno quattordici e sedici anni Valentina ed Edoardo. Sento che il loro mondo non è più la casa, sento che sono solo un nemico, e sono bravo nella misura in cui apro il portafoglio e accondiscendo i loro desideri. Non sono cattivi, semplicemente sognano un mondo che è fuori di casa e in cui non ho un ruolo. Non un ruolo dignitoso, per lo meno secondo le mie aspettative.

Cerco di fare dei parallelismi con me stesso alla loro età, sforzando la memoria per immedesimarmi nei loro turbamenti, ma posso di nuovo solo immaginarne la drammaticità.

Perché proprio in questa giornata in cui andrò ad essere incoronato come campione aziendale sono triste? Come mai sento questa debolezza e frustrazione interiore?

Nel giornale locale del nostro paese mia

moglie ha pure fatto uscire un articolo su di me, “Carlo Ferrari, un esempio di continui successi. Orgogliosi di essere suoi compaesani”.

Perché oggi sono così triste invece?

Alla mia destra improvvisamente la veduta di una collina con dei colori tendenti al giallo, data l'arsura eccezionale di questa rovente estate, mi riporta immediatamente ad un'altra collina, diversa. Ma oggi così simile.

Imola, Faenza, Forlì. Cesena, ultima possibilità per svoltare verso Ravenna, e andare all'appuntamento.

Oppure continuare verso sud, correre lungo quell'A14, la strada della gioia, che da bambino mi portava in vacanza alla guida di papà?

Abbasso il volume dello stereo. Piede sull'acceleratore, sorpasso e manco l'ultimo svincolo per Ravenna, urlando con tutto l'odio che ho in corpo. “Vaffancuuuuuloooo!”.

Credo che il vicino di corsia abbia sentito, ma posso solo immaginarlo.

Improvvisamente il cuore mi sembra più calmo.

Sono pronto a cavalcare la A14 per una lunga notte, in cui il mio principale alleato sarà il caffè.

Il navigatore segnala sette ore per arrivare a Montelupo Lucano. Arriverei in piena notte, meglio arrivare il mattino presto. Farò delle tappe, sonnecchiando con la testa sul volante in qualche area di servizio o aiuola di sosta.

Sono ormai trent'anni che non metto piede a Montelupo, da quando nonna non c'è più. Sono rimasti nei paraggi solo più la longeva Zi Filù coi suoi figli a coltivare le terre.

Il marciare sciolto dell'auto è rilassante nella notte, la musica mi tiene compagnia, ma restare svegli è davvero una sfida; da bambini era un piacere farsi cullare dalle vibrazioni del motore e della strada.

A Vasto vado in crisi, ricordo che era anche per papà il momento peggiore, mancano poche ore all'arrivo, ma il sonno è una bestia che ti si attacca alla faccia e cerca di chiuderti le palpebre, è una lotta. Secondo caffè della notte. L'effetto è immediato.

Il momento più bello del viaggio verso sud è quando l'alba timida e rosa, tutto a un tratto, lascia lo spazio ad un sole pieno che colora di azzurro il cielo del mediterraneo, terso, puro, pulito.

Esattamente il contrario di come mi sento dentro da un po' di tempo a questa parte.

Sul cellulare leggo gli insulti dei colleghi con cui avevo appuntamento per cena.

Rispondo laconico: “un grave problema familiare mi rende impossibile proseguire, dobbiamo rimandare la firma delle carte alla prossima settimana. Ci vediamo lunedì prossimo in ufficio”.

Spengo il telefono aziendale.

Mancano pochi minuti di strada tortuosa, e finalmente vedrò la mitica collina di Montelupo, e di fianco la cima più alta su cui si arrocca il paese. Due montagne gemelle.

La prima dal rilievo dolce, inabitata, interamente gialla di grano secco, col suo inconfondibile piccolo santuario bianco in cima.

La seconda una montagna irta, dove alberi, rocce e case sembrano attaccate di forza.

Ogni anno, a luglio, i pellegrini fedeli, in una lunga processione, partono dal mercato di Montelupo, che si trova a valle, per raggiungere il santuario della madonna di Montelupo, che una volta all'anno diventa il posto più importante del mondo, per le migliaia di fedeli che vi accorrono per lo meno.

Procedo con l'auto. Eccola, gialla di grano secco, isolata e fiera, per ora la vedo solo di spalle a nascondere il santuario; alla prossima curva vedrò anche

quel che rimasto del paese di Montelupo, a causa del terremoto del 1980.

Parcheggio l'auto in piazza, avevo quindici anni l'ultima volta che misi piede al paese.

Conoscevo diverse persone, per lo più vecchiette: le numerose amiche di nonna che mi strapazzavano di coccole, rimpinzavano di caramelle e regalavano giocattoli usati dei loro figli ormai grandi, che avevano da anni abbandonato il paese.

Erano le comari, signore dai cinquant'anni in su vestite puntualmente di nero, perché avevano sempre qualche lutto da rispettare.

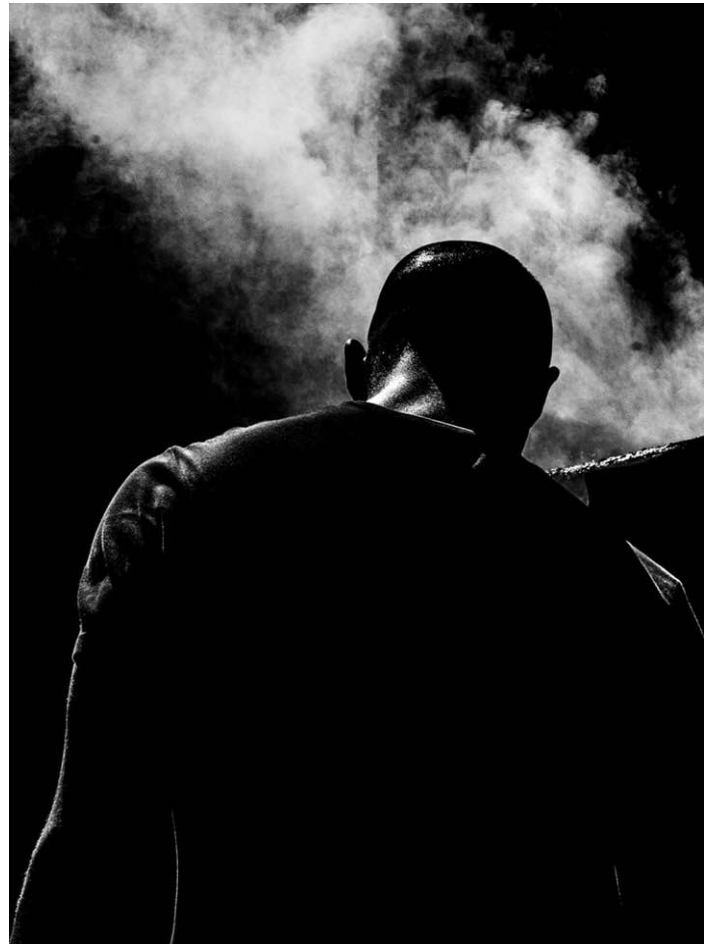
Ora le poche signore vestite di nero che scorgo avranno più di settant'anni. Mi guardano circospette.

Cammino verso casa di nonna, ancora una salita e poi sulla sinistra troverò il cancelletto arrugginito che darà accesso al giardinetto.

Un box pieno di cianfrusaglie, una stalla per le galline, Pallino, il gattone grigio che prendevo in braccio da bambino, grande quasi quanto me.

E poi il cortiletto, dove la sera si recitava il rosario con le comari. Io a pochi metri, nel lettone prendevo sonno con la cantilena del rosario, interrotto da qualche risata che mia nonna faceva finta di redarguire, forte della carica di capo-comare che le era stato assegnato con consenso unanime e incontestato. Se la battuta arrivava da mia nonna, scattava un coro di risate, nessuno aveva il grado così alto per riprenderla, forse la madonna di Montelupo, da lassù.

Mi addormentavo in modo dolce, saporito, in realtà in pochi minuti, ma era l'intervallo di tempo in cui toccavo l'apice della serenità. Se dovessi spiegare ad un bambino cosa è la serenità, proverei ad invitarlo dentro quel cortile, chiamare le comari e pregarle di recitare un rosario.



©Brett Walker

Prendevo sonno immaginando e fantasticando le cose belle che avrei fatto nel giorno seguente.

Il mattino dopo colazione andavo a prendere l'acqua alla fontana vecchia, che fatica trasportare quei cinque litri, anche se per poche decine di metri. Poi andavo al forno a prendere il pane, mi sentivo importante a muovermi in autonomia per il paese a soli otto anni. Al rientro andavo a controllare quante uova avessero fatto le galline, per poi andare da mia nonna e ridere dei suoi commenti. Se il cestino era vuoto brontolava «il collo ci devo tirare, solo a far il brodo so' buone».

Quando il sole ormai alto aveva intiepidito il cortiletto fresco della notte di montagna, nonna montava un tavolino: era il momento dei compiti delle vacanze. L'aria fresca di montagna e l'aspettativa delle allettanti attività del pomeriggio rendeva l'onere meno sgradito. Pallino

veniva a farmi compagnia, e si sedeva su di me, facendo le fusa, mia nonna l'avrebbe mandato via, ma sapeva che a me piaceva, così non lo faceva.

Ogni tanto mi interrompevo, andavo dalla grassa nonna e la abbracciavo tutta, e lei si faceva mettere le mani nei tasconi della veste. Ogni giorno c'era qualcosa di buono e diverso: semi di zucca, ceci tostati, noci. Quando c'erano le noci andavo nel box a prendere il martello del nonno. E le spaccavo facendo controbattuta sul muretto a secco.

Dopo mangiato i grandi dormivano, ed era il tempo solo mio, dei "grandi giochi di fantasia", e dell'esplorazione del box. Nel box c'era di tutto, e ogni giorno c'era spazio per delle nuove scoperte. Il sole forte scaldava quella casa di lamiera, e dentro l'aria era irrespirabile, ma la curiosità e la voglia di esplorare superava quella difficoltà.

Prendevo seghe, scalpelli, coltelli e simulavo delle vere e proprie guerre, correndo e facendo capolino con me stesso, tra gli alberi in giardino, il box e la stalla.

Ma il cancello arrugginito non c'è più, il giardino è un po' più ordinato e il box



©Ann Ivanina

delle cianfrusaglie ha lasciato il posto ad un parcheggio per due auto. Una signora parla al cellulare invitando il suo interlocutore a vedere cosa ha postato su Facebook, non c'è l'ombra di Pallino, né di suoi successori, al posto della stalla ci sono delle sedie sdraio per prendere il sole.

Proseguo oltre, non voglio più vedere nulla, né inquinare la memoria.

Così penso che là dentro sia almeno rimasto il cortiletto in cui altre comari accorrono la sera per la recita del rosario, ma posso solo immaginarlo.

La mia giornata da bambino proseguiva, dopo i grandi giochi di fantasia, nel pomeriggio inoltrato, era il momento delle passeggiate con la mamma, del gelato, delle visite alle comari, da cui ricevevo giochi, coccole, e roba da sgranocchiare.

La sera subito dopo cena era il momento dei grandi giochi collettivi: l'appuntamento era al convento delle suore, semi-distrutto dal terremoto del 1980, a poche decine di metri da casa di nonna, di cui erano rimaste solo le colonne. Un posto di cui ho un ricordo magico, all'interno del quale giocavamo a nascondino con i bambini del paese. Non li conoscevo bene, mi presentavo al convento, io bambinetto di dieci anni, e come uno straniero venivo accolto nella comunità del gioco serale. Rientravo a casa alle dieci, era ormai buio pesto, il cielo stellato, l'aria fresca e pura: nel corso della mia vita svoltasi per lo più respirando l'aria inquinata della pianura padana, il solo pensiero di quell'aria mi faceva stare meglio.

Lascio il paese, riprendo l'auto e mi dirigo a valle, laddove come un fiume si sviluppava il mercato. Al mercato di Montelupo, trovandosi a valle, accorrevano molte persone da più paesi limitrofi. Ricordo un alternarsi di noia e curiosità da bambino al mercato: da un lato

assistere mamma e nonna che sceglievano la bacinella o il manico di scopa preferiti, dall'altra io che mi perdevo in quell'atmosfera così diversa dalla mia città. O forse era in realtà la sola presenza di nonna a farmi star bene? Quel suo prendere in giro continuamente la mamma? Quel suo difendermi sempre per ogni cosa? Essere la mia complice ed amica per tutto? Quella sua faccia buffa, quell'odore di montagna formaggio e salsiccia che si portava addosso, quelle tasche sempre piene di roba sfiziosa da mangiare?

Oggi il mercato si sviluppa uguale a trent'anni fa: la vista della collina di Montelupo con il suo santuario bianco che la domina da un lato, il cocuzzolo di pietra bianca dove sono abbarbicati case e ruderi dall'altro. Tra le case bianche che sembrano un tutt'uno con la roccia spiccano le tegole; sembrano formiche rosse attaccate a un tozzo di pane.

Trovo la fermata della corriera. La aspettavamo a lungo, era un divertimento per me. Non avevamo fretta, strappavo pezzi di focaccia dalla borsa della nonna, che se la faceva prendere, agevolando l'operazione, attenta che la mamma non ci scoprisse.

Quando ce l'aveva la mamma era impossibile, e mi tenevo la fame fino a casa.

Mi sento solo qui, un'angoscia mi assale. Mia nonna non c'è più da trent'anni oramai, stare qui mi fa male.

Zi Filù è ancora viva, so che abita coi suoi tre figli scapoli, e ancora si occupano di terre e bestie. Sono trent'anni che le prometto di venire a trovarla.

Zi Filù vive in una masseria in pietra, nel mezzo di pascoli di vacche, capre e pecore. Da bambino trascorrevi da lei un giorno alla settimana, ed era una vera e propria festa. La cosa che amavo di più era partire a pascolare con Zi Giuà, correvo per i prati, lo riempivo di domande, ma lui non parlava italiano, e non capivo nulla di cosa dicesse.

Ma sentivo che era un brav'uomo e mi voleva bene, tutti mi volevano bene quando ero bambino.

Quando arrivavamo da Zi Filù e Zi Giuan la sensazione che mi coinvolgeva in modo più violento, ancora più delle altre, era l'odore forte di formaggio, prosciutto e pascolo, denso, acre, ma buono, una miscela inconfondibile. Ogni cosa, ogni angolo della casa, ciascuno di loro aveva addosso quel caratteristico olezzo.

Entro in casa, Zi Filù ha novant'anni, ma è ancora abile. La casa ha il medesimo odore di sempre, mi riconosce, piange, ma non riesce a parlare. La abbraccio, mi sento in colpa.

Dove sei stato in tutti questi anni leggo nei suoi occhi, dove è il bambino che ricordo? Ma posso solo immaginarlo.

Dove sono stato in questi trent'anni? Perché mi sono assentato così a lungo da un posto tanto magico quanto importante?

Esco fuori dalla casa, allungo lo sguardo per cercare Gaetano, Gerardo e Gennarino: quattro maschi tutti con la G diceva mia nonna, povera Zi Filù, ci scherzava su.

Il mio sguardo si perde tra le colline di grano secco, intervallate da collinette più verdi e alberate, dove i ragazzi tutt'ora portano a pascolare le bestie.

Il sole di mezzogiorno è forte, morde, rientro nella fresca casa. Zi Filù col bastone è andata a prendermi della salsiccia, del pane e del vino. Tutto fatto da loro ci tiene a specificare.

Arriva Gaetano, mi abbraccia forte, è contento di vedermi. Scaldano del sugo di ragù, la pasta fatta in casa c'è come una volta. Gerardo e Gennarino sono a lavoro, e non abitano con la zia. Abitano al paese di Alto Muro, a cinque chilometri da Montelupo. Solo Gaetano è rimasto con la mamma. Mi parla di come sia difficile gestire le terre, di come l'attività

sia in perdita. Parla male l'italiano Gaetano. Quando ero bambino era un idolo per me. Quando lo vedevo salire sulla moto o guidare l'auto senza patente. Sognavo di diventare come lui. Ora mi guarda, lui piccino, tutto rosso in volto, logorato dal sole e dal freddo, mi scruta e forse sta pensando con stupore che in quell'uomo alto e ben vestito è rimasto poco del bambino che ricordava, ma questo posso solo immaginarlo.

Mi viene da piangere, il mondo che idealizzavo da bambino, così impoverito e disabitato; la masseria di Zi Filù e Zi Giuan era il regno della gioia, sempre affollato da parenti, ospiti, ragazzi giovani. Poveri ma con la propria dignità. Disperati per le condizioni ardue ma tenuti su da sprazzi di vera gioia e felicità. Immagino il dolore di Zi Filù nel non vedere arrivare nessun nipote, nessuno che possa continuare l'allevamento e le produzioni casearie.

Dove sono stato io in tutti questi anni? Il ragù, il vino, il formaggio, il pane hanno il sapore di un tempo. Voglio fare loro un bel regalo penso. Penso che vorrei ritirarmi dal lavoro e venire qui.

Ma Vale ed Edo? Loro hanno bisogno che io lavori e guadagni, che paghi i loro studi.

Perché mi sembra che abbiano tutti ragione, ed invece mi sento in colpa, per aver abbandonato una parte così importante della mia infanzia?

Abbraccio Gaetano, che per ricambiare mi riempie il bicchiere di vino, poi do tanti bacini a Zi Filù, vi voglio bene, dico loro. Mi ringraziano mille volte, eppure mi sento male.

Dopo essermi ingozzato crollo sul letto per un lungo sonno pomeridiano di tre ore.

Sveglia alle sei del pomeriggio, caffè. Saluti, pianti. Prometto loro che ad agosto trascorrerò le mie ferie alla masseria, e faremo tante cose assieme.



©Margherita Vitagliano

Chi glielo dice a Katia che annulleremo le tre settimane in Namibia? Ma non posso perpetuare questa assenza, ora che li ho ritrovati.

È venuto il momento di venire da te nonnina. Il cimitero. Venivamo assieme a trovare il nonno, mai conosciuto: un ometto bizzarro che mi figuravo bene dai tuoi racconti ironici su di lui.

Per me era un gioco venire qui, perdersi tra le foto buffe di sconosciuti, ridere dei baffi strambi di fine Ottocento delle tombe più antiche. Erano le poche volte che mi riprendevi, quando ridevo dei morti. Mi sgridavi ma dopo due minuti mi abbracciavi. Le tue mani sempre calde, le tue braccione grosse. Ho paura a cercarti qui tra i morti e trovarti, non so come potrò reagire. A memoria mi destreggio tra le viuzze del campo santo, c'è una zona nuova, ma credo di ricordare dove è sepolto il nonno, sarai di sicuro vicino a lui, nonnina cara. Ma io non ho il coraggio di cercarti. Non ho mai pensato di associarti ad una tomba. Lo faccio solo perché so che ci tieni, perché ho questi due mazzi di fiori, uno finto ed uno fresco che durerà pochi giorni, e la promessa che tornerò presto. Sono un uomo maturo, di successo dicono gli altri, ma io mi sento un fallito, perché?

È normale a quarantasei anni che mi manchi da morire, e che ancora adesso

vorrei attaccarmi alla tua veste gigante, sentirti parlare con quella cadenza che hai solo tu? Poter piangere e strillare, poter far qualunque cosa sapendo che per te sarà sempre giusta.

Eccoti, sì, con la mia foto preferita, quella faccia finta-seria che sottendeva un sorrisino sarcastico, come se nella tua bocca ci fosse lì pronta ed essere scoccata una delle tue battutine contro la mamma o la zia, o contro il nonno anche se non c'era più.

Posso piangere a dirotto qui davanti a te, come non faccio da quando ero bambino?

Ma come fai a sentirmi ora che sei lassù con la madonna di Montelupo? Mi rispondi di sì, ma posso solo immaginarlo. Mi sento meglio al pensiero.

Questa foto a pochi metri da quel che resta del tuo corpo, invece è spietata, è così vera e viva, ti riporta qui vicino a me e mi spezza il cuore.

Posso piangere a dirotto come un diluvio universale in una landa arida che porta dentro il dolore e la rabbia di secoli di siccità?

Sì che puoi Carletto.

Piango, urlo, non c'è nessuno che mi guarda, e quand'anche fosse non mi importa nulla.

È il nostro tempo cara nonna, davanti a te non devo apparire meno fragile di quanto sia davvero, davanti a te posso essere quello che sono.

Un bambino cresciuto, che per qualche ragione ha un disperato bisogno di piangere.

La sera avanza e si colora di rosso, le montagne schermano quel poco sole ormai debole al tramonto, e il fresco della montagna dilaga, è ora che vada. Non ho più fazzoletti per soffiarmi il naso, quello di stoffa è esausto. Finalmente il naso perennemente chiuso è stato decongestionato da questo pianto disperato.

Ciao nonna, anzi arrivederci, ci vedremo quest'estate, se riesco porterò a farti vedere Vale ed Edo, perdonami se non te li ho portati prima, quando erano ancora bambini.

Scosso da questa esperienza, ho l'ultimo appuntamento, l'ora è quella giusta, quella della sera che incalza col suo buio.

Il convento abbandonato, l'apice della giornata tipo. I giochi collettivi coi ragazzini di Montelupo.

Questa sera non c'è nessun bambino a giocare, sono da solo, cammino dentro il rudere, tra le colonne e le loro ombre, prodotte da quel poco che resta del giorno. Erano questi i dieci minuti magici, il frangente tra giorno e notte, in cui l'eccitazione era al massimo, per essere in un luogo sconosciuto, un po' spaventoso, tra bambini estranei. Tutta la mia curiosità, il desiderio di incognito, e la voglia di correre e giocare erano appagati qui al convento.

Il buio pesto arriva rapidamente, ci sono meno case abitate di una volta. Grazie ai suoi oltre mille metri di altitudine, in pochi minuti, Montelupo mi regala un cielo stellato e profondo.

Mi sembra quasi di avere un binocolo potente incorporato negli occhi.

Entro nello spazio interstellare, ci sono dentro. Sento qualcosa di forte, forse un segnale, un'interferenza che distorce le leggi fisiche, forse le emozioni e il linguaggio dell'anima riescono a forzare il tempo.

Non so cosa sta succedendo, ma io ti sento qui vicino a me nonna, più che mai, e ti dico che ti voglio un bene grande come questo cielo.

Non posso più stare qui, devo fuggire. Tornerò questa estate, coi ragazzi spero. Qui da solo mi fa troppo male, ho scoperto il pentolone del dolore chiuso là dentro, che dio solo sa da dove arrivi. Devo richiudere tutto, e tornare a casa

da chi ha bisogno di me. Viaggerò un'altra notte. Fino a casa.

È da un'ora che ho imboccato l'autostrada, e la stanchezza per lo *shock* emotivo che ho subito comincia a subentrare, ho un sonno incontenibile.

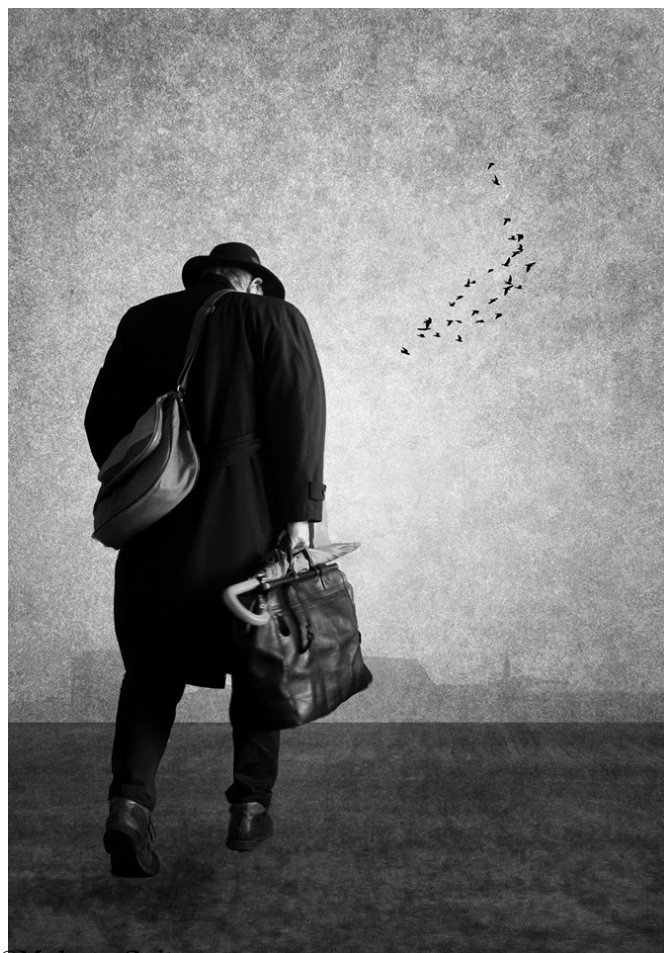
Questa volta ci vorranno tre caffè, e subito mi tornano in mente i caffè che la nonna preparava alle comari nel pomeriggio; cerco di rifuggire il pensiero. Devo chiudere il pentolone, ora ho preso una vaga consapevolezza di quello che c'è dentro, le prossime volte ci andrò più cauto, come con la pentola a pressione. Uno sbuffetto per volta.

Il secondo caffè lo prendo nei pressi di Vasto, ci vogliono cinque ore per rientrare a casa, non mi devo addormentare. È sabato mattina, Katia è a casa da lavoro, i ragazzi pure sono a casa da scuola per le vacanze estive.

Entro in casa con un vassoio di paste. Cerco di fare poco rumore in cucina, preparo un grande vassoio con caffè al ginseng, frutta tagliata, e vi adagio la pasticceria fresca. Mi affaccio sull'uscio socchiuso della nostra camera, Katia è sveglia a letto. Entro con un paio di timidi passi. Le dico «non ho firmato». Mi guarda, sorride, mi chiama a sé con lo sguardo, vuole un bacio.

La porta di Edo è chiusa, la apro lentamente, spero non si arrabbi. Dorme e russa, puzza di fumo ed alcol, i postumi del venerdì sera con gli amici sono evidenti, lascio sul comodino una pasta fresca e una ciotola di frutta. Quando sto per andar via Edo spalanca un occhio e mi dice «grazie Pà». Mi piego e gli do un bacio e un abbraccio, non si ritrae come fa da solito.

La porta della camera di Vale è socchiusa, mi permetto di entrare. Da quando è diventata signorina ha un po' di imbarazzo verso di me, dorme svestita sul suo letto, per resistere all'estate rovente, guardo per terra per non metterla a



©Makoto Saito

disagio. Poso la sua colazione sul letto, al suo fianco, è sveglia ma assorta dallo smartphone.

«Ciao» mi dice. «ehi...ciao Vale...» dico io con voce morbida e dolce. È sorpresa che non la rimproveri per essere di prima mattina già tutta immersa nel suo cellulare. «Papy...» mi dice con voce dolce anche lei. Capisco che posso abbracciarla e accarezzarla senza essere respinto.

Mi inginocchio a bordo letto, la abbraccio, le carezzo i capelli lunghi castani e le do un bacio sulla guancia, lei ricambia.

È bella, pura, dolce, è la mia bambina, non è solo quella adolescente scontrosa e maleducata.

Ed assieme ad Edo e Katia sono tutta la mia vita.



©Cy Twombly - *Untitled* (Rome) 1966 Oil, wall paint, grease crayon on canvas 190 x 200 cm

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

Luca Pannoli

Arte e spazio pubblico della città (2) / Creative Cities

Nel precedente contributo pubblicato nel n. 21 di «FuoriAsse», nella neonata rubrica “Interferenze”, descrivevo una riuscita manifestazione torinese che da vent’anni, e per due mesi, a cavallo delle festività natalizie, trasforma la città in un museo “*en plein air*” di opere d’arte luminose: Luci d’Artista. In quel caso lo spazio della città viene trasformato da installazioni d’arte pubblica anche molto diverse tra loro, sia sul piano formale sia del significato, grazie alla creatività degli artisti coinvolti. Ed è proprio su tale rapporto, sul connubio tra città e

creatività che incentriamo, in questo secondo intervento, la nostra analisi.

Partiamo innanzitutto col dire che la creatività nel suo significato etimologico di immaginare e creare, implica sperimentazione, capacità di generare nuove idee ed inedite soluzioni, analisi e riscrittura di regole, di pensare in maniera non convenzionale individuando relazioni e legami comuni tra cose che appaiono assolutamente differenti, di esaminare i problemi in maniera laterale e con flessibilità.

Con queste premesse e con la locuzione “città creativa” l’UNESCO¹, a partire dal 2004, attraverso l’ideazione del programma *Creative cities*², diede vita ad un network di 116 città nel mondo, che aveva individuato nella creatività un motore strategico del proprio sviluppo economico e della rigenerazione urbana sostenibile. Vennero individuate sette aree corrispondenti ad altrettanti settori culturali (Musica, Letteratura, Artigianato e Arte Popolare, Design, Media Arts, Gastronomia, Cinema) e oggi la rete annovera 180 *creative cities* di 72 Paesi. Nove città sono italiane: Roma (Cinema), Parma e Alba (ottobre 2017, Gastronomia), Bologna e Pesaro (Musica), Fabriano, Torino (dal 2014, Design), Milano (ottobre 2017, Letteratura) e Carrara (ottobre 2017, Arti popolari e Artigianato).

Per l’UNESCO «le aree urbane sono oggi i principali motivi di crescita per lo sviluppo di nuove strategie, di politiche ed iniziative mirate a fare della cultura e della creatività un volano per lo sviluppo sostenibile e la rigenerazione urbana. Tali obiettivi potranno essere raggiunti attraverso la stimolazione della crescita e dell’innovazione e la promozione della coesione sociale, il benessere dei cittadini e il dialogo interculturale. In questo modo, le città possono rispondere alle principali sfide con cui devono confrontarsi, come la crisi economica, gli impatti ambientali, la crescita demografica e le tensioni sociali».

Oggi le città ospitano più della metà della popolazione mondiale e tre quarti della sua attività economica, compresa una larga fetta dell’economia creativa.

Il ruolo cruciale delle città nella promozione dello sviluppo sostenibile incentrato sulle persone e il rispetto dei diritti umani è in particolare riconosciuto nell’agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile che include tra i suoi 17 obiettivi uno specifico obiettivo “rendere le città e gli insediamenti umani inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili” e identifica la cultura e la creatività come una delle leve essenziali per l’azione in questo contesto.

È innanzitutto, e soprattutto, a livello locale che la cultura e la creatività vengono vissute e praticate quotidianamente. È quindi stimolando le industrie culturali, sostenendo la creazione, promuovendo la partecipazione cittadina e culturale e avvicinandosi alla sfera pubblica con una nuova prospettiva che le autorità pubbliche, in cooperazione con il settore privato e la società civile, possono fare la differenza e sostenere uno sviluppo urbano più sostenibile adatto alle esigenze pratiche della popolazione locale. In questo contesto, la cooperazione e la condivisione di esperienze e conoscenze è fondamentale per fare della creatività una leva per lo sviluppo urbano e concepire nuove soluzioni per affrontare le sfide comuni. A questo proposito, la rete di città creative dell’UNESCO offre opportunità uniche, per le città, di attingere a processi di apprendimento comuni e progetti collaborativi al fine di sfruttare appieno le proprie risorse creative e utilizzarle come base per lo sviluppo sostenibile, inclusivo ed equilibrato in termini economici, culturali, ambientali e sociali»³.

La creatività, applicata ai settori dell’arte, della tecnologia e della cultura,

1 UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)

2 <https://en.unesco.org/creative-cities/home>

3 <https://en.unesco.org/creative-cities/content/why-creativity-why-cities>

è considerata una risorsa fondamentale e una direzione verso cui orientare le strategie per lo sviluppo urbano. In conseguenza della crisi di questo ultimo decennio e della necessità di fornire risposte alternative alle numerose istanze poste alla città, il concetto di *creative cities* è da molti apparso come un modello positivo a cui tendere ad iniziare da Glasgow, apripista, nel 1990, delle capitali europee della cultura, e poi a Bilbao, Valencia, Cracovia⁴).

In generale, le strategie urbane orientate alla creatività presumono un insieme

di azioni che, contrapponendosi ai processi di standardizzazione e massificazione, valorizzino le diversità e propongano soluzioni innovative rivolte non tanto alla creazione del nuovo quanto piuttosto al riuso dell'esistente. Tali azioni favoriscano interventi sulla piccola scala e temporanei (si parla di architetture effimere, a volume zero), rivolti ad una dimensione locale e generati dal basso per mezzo di pratiche volte alla cooperazione e alla condivisione (è pratica sempre più utilizzata quella della progettazione partecipata e dell'arte partecipativa).



“Casa do Quarteirão” è un’installazione permanente sviluppata dal collettivo di architetti Orizzontale, con base a Roma, nell’ambito del festival Walk&Talk 2016 e che nasce dalla volontà di una comunità unita e vivace che abita il quartiere (Quarteirão) nelle isole Azzorre. I cittadini richiedevano uno spazio pubblico per i piccoli momenti di convivialità. Il progetto prende ispirazione dal Viveiro, una serra collettiva per permettere al quartiere di fiorire e svilupparsi autonomamente. Il programma della “Casa do Quarteirão” è stato deciso dai cittadini. La struttura in legno formata da telai modulari è flessibile e può essere personalizzata per adattarsi alle diverse configurazioni ed esigenze della comunità.



Dal 2011, quattro workshop di autocostruzione con materiali di recupero condotti dagli artisti e architetti del collettivo berlinese **Raumlabor**, con un centinaio di partecipanti tra studenti e giovani abitanti del quartiere periferico Barca, hanno ridisegnato gli spazi comuni dell’area di via Anglesio a Torino. Il progetto ha visto la realizzazione di una serie d’installazioni ambientali abitabili, come la Star House.

A conclusione del progetto “Nuovi Committenti a Barca”, è nato, per volontà di un gruppo di residenti, il Centro Giovani Cantiere Barca.

Progetto a cura di: Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo, Maurizio Cilli, Giulia Majolino, Alessandra Giannandrea.
<https://www.youtube.com/watch?v=U7hYx0BfkUs>

⁴ Il meeting annuale UNESCO Creative Cities Network sarà ospitato nel 2018 in Polonia nelle città di Cracovia e Katowice e nel 2019 in Italia a Fabriano.

Se in passato nell'era della Rivoluzione industriale la priorità era rispondere ai bisogni attraverso infrastrutture fisiche e la creatività richiesta era quella del sapere professionale di architetti, ingegneri e urbanisti, ora l'attenzione si focalizza sulle strategie, sulle politiche e gli strumenti volti a migliorare l'esperienza e la percezione dei luoghi dell'ambiente urbano in cui si vive.

Ma quali sono i fondamenti teorici delle *creative cities*?

Il teorico americano di studi urbani Richard Florida introduceva, in un saggio del 2002 *L'ascesa della nuova classe creativa*⁵, l'assunto secondo cui le città, nell'era post-industriale, doversero accogliere la nuova classe dei "creativi", architetti ed ingegneri ad alta specializzazione, artisti, musicisti, designer, grafici, ecc., perché i *techie e creative class* avrebbero costituito il motore della rinascita culturale, sociale ed economica delle città.

Oggi, a distanza di quindici anni possiamo affermare che lo scenario di Florida in parte si è avverato, ma ha generato anche logiche opposte: l'acquisto a prezzi bassi e le conseguenti ristrutturazioni edilizie delle zone centrali e degradate della città, da parte di classi più agiate, hanno portato ad un aumento dei prezzi e al conseguente abbandono di queste zone da parte delle classi più svantaggiate, incapaci di sostenerne i costi: è il fenomeno della *gentrification*.

L'ascesa della classe creativa nelle grandi città ha sì generato crescita economica ma solo per chi già aveva disponibilità finanziaria, cacciando le altre classi meno abbienti. I problemi che

una volta affliggevano il cuore delle città ora si sono spostati nelle periferie.

Risulta evidente come i presupposti delle *creative cities* debbano essere rivisti alla luce di queste considerazioni. È bene rilevare che tale modello non può costituire la soluzione a tutti i problemi della città, come Florida nel suo saggio *L'ascesa della nuova classe creativa* aveva ottimisticamente annunciato, pena il rischio d'identificarlo come una delle tante retoriche contemporanee e lo stesso Florida, nell'ultimo suo lavoro, ne riconosce i limiti⁶.

La teoria delle tre T del saggio del 2002 di Florida erano Tecnologia, Talento e Tolleranza. Tecnologia intesa in termini di innovazione e ricerca; Talento inteso come elevata formazione e capacità di visualizzare un'idea per renderla concreta; Tolleranza come contesto sociale aperto, teso alla collaborazione verso un progetto comune. A questo tridente occorre aggiungere un altro degli elementi fondanti la città creativa, la quarta "T", il Territorio, inteso come spazio pubblico condiviso, luogo di comunicazione e scambio reciproco di esperienze, di contaminazione culturale scientifica e sociale.

Occorre quindi una maggiore cooperazione per la definizione dei luoghi affinché il cittadino diventi l'artefice dello spazio che abita. In questo modo la metropoli non verrà più letta come lo spazio dell'annullamento dell'individuo, ma come il territorio della molteplicità, della condivisione e dell'inclusione, riscoprendo nell'architetto quella figura

⁵ Florida Richard, *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*, New York, Basic Books, 2002 / Trad. it. *L'ascesa della nuova classe creativa*, Mondadori, 2003.

⁶ Florida Richard, *The New Urban Crisis: How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class—and What We Can Do About It*, Basic Books, 2017.

in grado di proporre soluzioni qualitativamente valide per il contesto urbano, economicamente sostenibili e costruite attraverso collaborazioni interdisciplinari e negoziazioni con l'esistente.

Quello che oggi si domanda con forza alla città, divenuta la realtà più diffusa dell'abitare umano (si prevede che per il 2050, il 75% della popolazione mondiale vivrà in contesti urbani) è una nuova vivibilità.

«Le città sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi»

Italo Calvino, *Le città invisibili*



©Geoffrey Johnson



a cura di
Antonio Nazzaro

©Vittorio Catti

VITTORIO CATTI

La strada quotidiana come viaggio di appunti fotografici

Ci sono persone che coltivano il talento artistico vivendolo come un piacere personale da condividere con pochi amici; tra questi occupa uno spazio importante con le sue fotografie Vittorio Catti. Viaggiatore per nascita, il crescere a Corio dove una strada pre-alpina finisce il suo cammino a 53 chilometri da Torino, l'ha obbligato a un movimento continuo insegnandogli però ad osservare tutto da quei finestrini che si sono fatti obiettivi e scatti fotografici.

«A me piacevano i fumetti, le donne e la velocità e per questo iniziai ad andare in moto e a fare motocross per ben 5 anni, poi per un incidente ho dovuto smettere. Così mi sono iscritto ad Architettura e ho iniziato ad andare ai concerti e a frequentare l'underground torinese di quegli anni e fotografarlo».

Nel 1985 durante una vacanza scopre

il suo talento fotografico, nonostante una attrezzatura molto limitata. «Avevo una Canon t1b e per ottenere delle foto con gli effetti che immaginavo "tiravo" le pellicole oltre ogni senso e usavo densità di sviluppi in grado di farti girare la testa per l'odore». Ma non è un nostalgico della camera oscura, che comunque nella sua casa in Romania nasconde. La sua foto analogica granosa al massimo con bianchi e neri spesso in puro contrasto, quasi come linea a dividere, e poi i grigi a sostenere la visione dell'invisibile o meglio del non visto è riuscita a trovare una sua continuità nella foto digitale. «Le foto su pellicola oggi come oggi mi sembrano più una cosa snob che il voler difendere un tipo di lavoro fotografico», dice guardandomi con occhi divertiti e le mani a disegnare l'aria.

«Per me la foto è parte del mio viaggiare ma non dei viaggi per trovare foto uniche e tutte uguali ma l'andare quotidiano al lavoro, il mio vagare nella notte tra le periferie, conoscere le persone che le vivono e usare il bianco e nero per illuminarle». Poi si mette dritto sulla poltrona davanti allo schermo: «È una fotografia che traccia gli incontri, poco importa se di pochi minuti o di anni, quotidiani e fortuiti come camminare sul marciapiede infinito del mondo».

Le foto di Vittorio sono spesso un viaggiare tra quelli che qualcuno si è preso la briga di definire gli ultimi e, nella violenza che circonda le sue immagini spesso dure, hanno la capacità di trasmettere il valore della persona o della cosa ritratta, non senza una vena di ironia, altro segno distintivo del fotografo e dell'uomo Catti, che quasi disegna l'aureola al ritratto di uno zingaro



©Vittorio Catti



©Vittorio Catti



che raccoglie il ferro inutilizzato dei cantieri con il suo carro tirato da un cavallo. Un *on the road* fotografico dove la strada è asfalto da mangiare per vivere.

Una strada che è di tutti, dalla signora che mangia la banana, alla bella del mercato, dai barboni agli spacciatori, dal padre con il bimbo in braccio o la prostituta dei campi di periferia. È l'umanità riportata davanti a se stessa e riconosciuta come tale. Una fotografia che racconta persone a cui qualcuno poi metterà un'etichetta. Anche perché i titoli che Vittorio dà alle sue foto sono una sintesi di una visione della realtà messa a nudo ma non giudicata: semplicemente raccontata. «Bah, in verità quando sistemo le foto, ne devo rivedere altre diecimila di quelle fatte negli ultimi tre anni, per classificarle devo dargli un

titolo...» dice sorridendo ironico.

«La fotografia è il mio dialogare con il mondo ma con un linguaggio diretto dove ci si riconosce in qualche modo, un po' come quando agli inizi passavo per certi quartieri di Torino e dopo cinque minuti arrivava un tipo a chiederti: "C'hai un problema?" e tu dovevi saper rispondere a questo "aiuto" insperato che suona come una minaccia. Credo sia un po' questo quello che segna la mia fotografia; credo sia l'aver imparato a muovermi in questi mondi segnati da un riconoscersi e farsi riconoscere fatto di poche parole.»

Riconoscere è sicuramente uno degli elementi centrali del fotografare di Catti. Vedere e riconoscere l'altro per vedere se stessi, senza giudizio o analisi, ma semplicemente un raccontare una vita su

una specie di taccuino fotografico, senza l'idea poi di farne mostre o libri, ma quasi un poema infinito come il vivere e che spesso ricorda versi dell'*Urlo* di Allen Ginsberg, ma nel tono intimo e di meraviglia quotidiana della vita di un uomo che è poi anche fotografo.

«Non penso mai a un libro o a mostre, questo non vuol dire che non mi farebbe



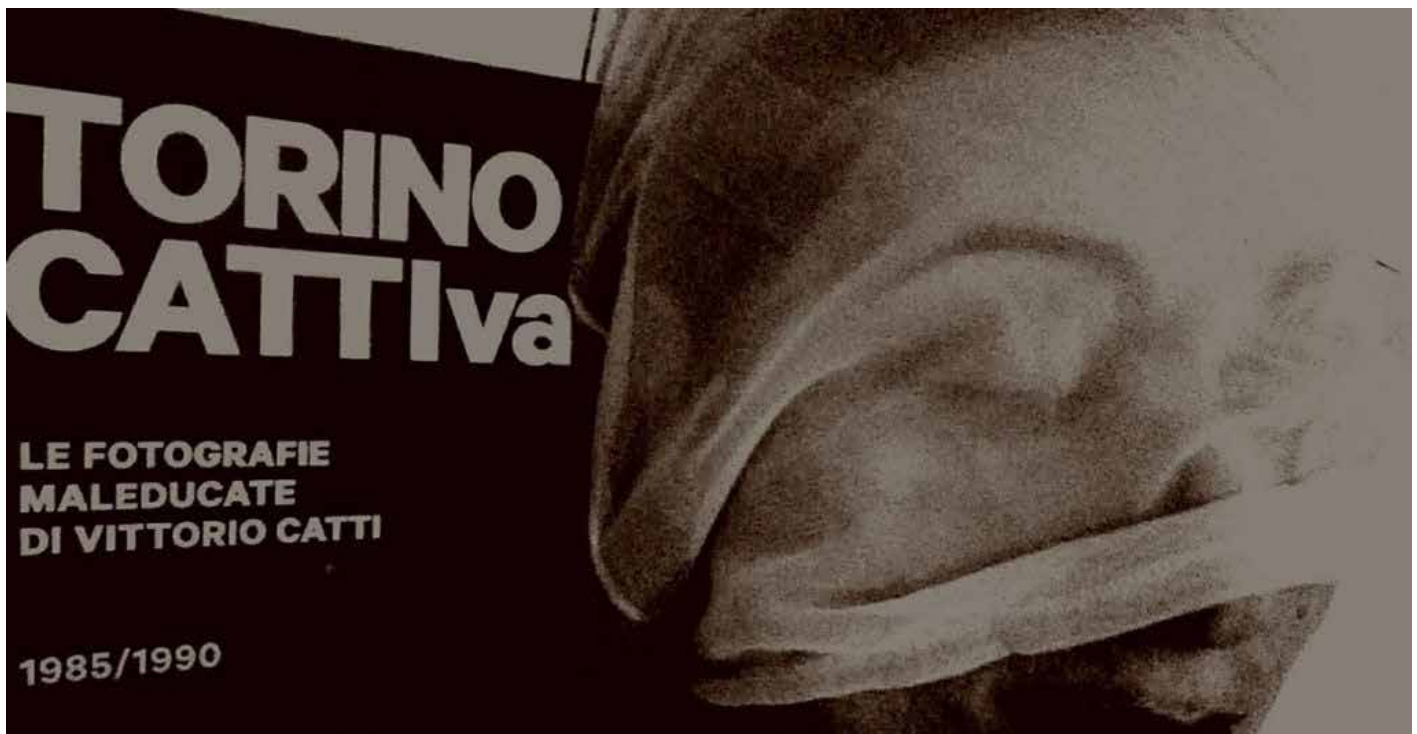
©Vittorio Catti

piacere, come mi ha fatto piacere pubblicare il libro di foto mie degli anni tra l'85 e il '90 intitolato *Torino Cattiva. Le fotografie maleducate di Vittorio Catti*. Quest'ultimo, però, è nato più per la spinta degli amici di sempre, come Alberto Campo – noto critico musicale, oltre che una delle voci radiofoniche più importanti di quegli anni – perché, per me, la fotografia alla fine occupa uno spazio che va al di fuori di mostre e libri: è il mio parlare con il mondo». Muove le mani quasi a voler dire che non sa parlare di queste cose ma può fartele vedere con il disegnare l'aria.

Mi guarda con il suo sguardo profondo e quel suo sorriso un po' sornione e un po' beffardo: «Perché mi chiedi delle foto forse che non parlano abbastanza?». È uno scambio di sguardi e un cenno della mano a far sparire l'immagine dallo schermo.



©Vittorio Catti



Vittorio Catti

Nasce a Livrea il 10 maggio 1963 e cresce a Corio, piccolo paesino nelle valli di Lanzo. Da ragazzo legge tutto quello che riesce a trovare (gialli Mondadori, *I peccati di Peyton Place*, *Diabolick*, *Jacula*, *Le Ore*) e si appassiona alle femmine e al motocross.

Si iscrive ad Architettura e comincia a frequentare l'underground torinese, animato da fermenti artistici, nebbie visionarie, canne, alcool, fighette rock, puttane, travesti e tossici. Nel 1986 incontra e fotografa i CCCP Fedeli alla Linea: è una folgorazione. Mostra i risultati a Giovanni Lindo Ferretti e Massimo Zamboni, che lo invitano a seguire il gruppo: un impegno che dura dal 1987 al 1989.

Collabora in seguito coi Negazione e pubblica su «Rockerilla», «Mucchio Selvaggio», «Fare Musica», «Rockstar» e «L'illustrazione Italiana». Sperimenta poi altre forme di espressione artistica nel progetto multiculturale Black Market.

Con gli anni Novanta arriva anche il cinema: è attore e aiuto macchinista/elettricista nel film *Il caso Martello* di Guido Chiesa. Partecipa a vario titolo nei cortometraggi dei registi: Claudio Paletto, Enzo Mercuri e Luca Busso.



©Vittorio Catti

Nel 1992 Giovanni Saulini e Vera Castrovilli lo coinvolgono in un bizzarro esperimento: è protagonista, accanto al guru della psichedelica californiana Timothy Leary (!), di un film cyberpunk mai completato.

Dopo di che soffia il vento dell'Est: pratica con passione la thai boxe nel 1994 parte alla volta del Vietnam per girare un documentario di viaggio con Enrico Verra e Marco Mathieu, progetto che abbandona quasi subito. Lì realizza interviste con politici e dissidenti, accumulando molto materiale video e fotografico.

Ma con nessuna di queste attività sbarca il lunario, allora inizia a lavorare come imbianchino e idraulico e nel 1996 decide di rompere con tutto e andare lontano: si trasferisce in Romania, un paese desolato e culturalmente lontano dal suo mondo. Impara la lingua, fa gavetta, coltiva contatti e alla fine ce la fa: diventa imprenditore.

E adesso, messa la vita in quadro, ha ricominciato a fotografare, ovviamente a modo suo, ancora convinto che – come diceva Helmut Newton «in fotografia ci sono due parole volgari: la prima è arte, e la seconda è buon gusto».

Biografia tratta dal Libro *TORINO CATTIVA*



BIANCA

a cura di

Erika Nicchiosini

©Thierry Valencin

Pittura e poesia hanno correlazioni antiche. “Ut pictura poësis”, come nella pittura così nella poesia, scrive il poeta Quinto Orazio Flacco, a significare come le due arti siano così strettamente correlate da sostenere che esiste un tipo di poesia che piace maggiormente, se vista da vicino, e un'altra che piace solamente se guardata da lontano, o riosservata una seconda volta, o analizzata con un occhio critico, come avviene per la pittura. Attraverso diversi linguaggi e tecniche differenti, arte verbale e arte iconica, possono essere utilizzate per esprimere la stessa percezione del mondo e dell'esistenza, stati d'animo e labirinti interiori. Dalla pagina bianca, come dal bianco della tela o del blocco di marmo, dalla lucida versatilità della carta fotografica, è possibile partire per percorrere strade nuove, nuovi itinerari, tratteggiare nuovi paesaggi.

Erika Nicchiosini

Tina Modotti



Arte Vita Libertà

«Sempre, quando le parole “arte” e “artistico” vengono applicate al mio lavoro fotografico, io mi sento in disaccordo... Mi considero una fotografa, niente di più. Se le mie foto si differenziano da ciò che viene fatto di solito in questo campo, è precisamente perché io cerco di produrre non arte, ma oneste foto-grafie, senza distorsioni o manipolazioni»

Tina Modotti

Emigrante, operaia, donna libera da ogni stereotipo, modella, rivoluzionaria. Capace di trasfondere nelle sue fotografie una particolare visione del mondo e dell'impegno anche sociale, da cui la sua intera esistenza mai si svincola. Dimenticata per quasi 40 anni, Tina Modotti – nata a Udine il 17 agosto 1896 e deceduta a Città del Messico il 5 gennaio 1942 – ha scattato alcune delle immagini più intense della storia della fotografia e vive, oggi, una seconda primavera. Il suo è un percorso breve ma luminoso che la vede partire bambina dal Friuli per approdare in America. Ed è qui che Tina sarà maggiormente ricordata negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa, per poi essere obliata, soprattutto nella madrepatria, poiché donna troppo libera, laica e consapevole rispetto alla società moralista, reazionaria e provinciale del secolo scorso. In pochi hanno vissuto così intensamente e con coraggio la propria

esistenza come Tina Modotti. Figlia di operai, diventa migrante all'età di due anni quando la famiglia si trasferisce in Austria per lavoro. Tornerà a Udine nel 1905, dove frequenterà le Scuole elementari con profitto. A 12 anni, per contribuire al sostentamento familiare, lavora come operaia in una filanda e apprende elementi di fotografia frequentando lo studio dello zio Pietro Modotti. Fondamentale, nella vita della giovane, sarà il trasferimento negli Stati Uniti, a San Francisco, ove nel 1913 raggiungerà il padre e la famiglia. Qui lavora in una fabbrica tessile e come cucitrice, ma frequenta anche le mostre e le manifestazioni teatrali, recitando in prima persona nelle filodrammatiche di Little Italy. Ad aprirle gli occhi e il mondo è l'incontro, all'Esposizione Internazionale Panama-Pacific, con il poeta e pittore Roubaix dell'Abrie Richey, detto Robo. Con lui, nel 1917, si trasferirà a Los Angeles, dipingerà batik e aprirà la sua

casa agli artisti e intellettuali liberali del tempo. Negli anni '20 è a Hollywood, protagonista del film *The Tiger's Coat* e interprete di *Riding with Death* e *I can Explain* (esperienze che la deluderanno per via della natura troppo commerciale del cinema) e diventa modella e musa di fotografi come Jane Reece, Joha Hagemayer e, soprattutto, Edward Weston che la ritrarrà in celebri nudi che ammantarono il mito della sua spregiudicatezza. Ben presto Tina intreccerà una relazione amorosa con Weston ma, nel frattempo, nel 1922, raggiunge Robo, ammalato di vaiolo, in Messico.

Tina arriva in tempo per dargli l'estremo saluto e scopre così un paese che non solo la affascinerà, ma in cui svilupperà anche la sua carriera artistica. Rientrata a San Francisco per l'improvvisa morte del padre, Tina torna in Messico nel '23, dopo aver dato alle stampe un libro di versi dedicato a Robo (*The Book of Robo*), proprio con Weston e il figlio Chandler ed è qui che la vita privata e politica diventeranno binomio inscindibile. La giovane donna entra in contatto con i grandi pittori muralisti Diego Rivera, Alfaro Siqueiros e Clemente Orozco, appartenenti al Sindacato rivoluzionario e fondatori del giornale *El Mache*, portavoce di una nuova cultura e in seguito organo ufficiale del Partito Comunista messicano. Con il tempo, la sua figura diviene sempre più nota: da Weston apprende l'arte della fotografia e ben presto acquisisce una sua autonomia espressiva tanto che, nel '24, un'esposizione delle loro opere viene inaugurata nel Palacio de Minería. Tina sviluppa un suo linguaggio fotografico in cui rigore formale, sensibilità e tensione ideale pervadono gli scatti. Inizialmente si concentra su still-life, fiori, ritratti, su bianchi e neri ben calibrati e pastosi, estremamente vari nelle tonalità e nello

sfumato, frutto di lunghe riflessioni ed esperimenti. Alle composizioni con volumi enfatizzati da tagli prospettici arditi e di ispirazione geometrica, si affiancano composizioni dalle linee più morbide, in cui il contrasto tra luce e ombra dona concretezza quasi carnale alle nature morte. *Stadio* (Messico, 1925) e *Serbatoio n.1* (Messico, 1926), *El Manito* (Messico, 1924) o la celeberrima *Calle* (Messico 1924 circa) ne sono esempi tangibili. I primi riconoscimenti arrivano dagli esponenti dell'Estridentismo, un movimento messicano simile alle avanguardie europee quali futurismo e dadaismo, concentrato sulla lotta al "passatismo". Il periodo a cavallo tra il 1925 e il 1926, però, è anche quello del doloroso distacco da Edward Weston, che proprio nel '26 decide di tornare definitivamente in California. I due si scriveranno per anni. Tina inizia a vivere di fotografia, si unisce a un altro uomo



©Tina Modotti, *Calle*, 1924



©Tina Modotti, *Stadio di Città del Messico*, 1926

forte, il pittore e militante Xavier Guerrero e, nel '27, aderisce al Partito Comunista. Lavora nel Comitato "Manos Fuera de Nicaragua", partecipa con Frida Kahlo e Diego Rivera al Fronte Unico per Sacco e Vanzetti, traduce per El Macheche, denunciando le violenze del fascismo italiano e attirandosi così, nel suo paese d'origine, la qualifica di "persona non grata". La sua fotografia evolve, si intreccia saldamente alla politica e diviene mezzo di denuncia sociale. Comincia a immortalare uomini intenti nel lavoro, contadini a riposo, donne con i figli al seno, dettagli di mani e di attrezzi da lavoro come falce e martello, ma anche cortei e manifestazioni politiche. Sue foto appaiono su *Forma*, *New Masses*, *Horizonte*, persino *Vanity Fair*. Dopo la separazione con Weston, Tina avvia un percorso di profonda riflessione sul ruolo dell'arte nella sua vita, un percorso di ricerca formale che non prescinde mai dallo studio. L'impegno rivoluzionario impernia la vita privata: nel '28 si innamora di Julio Antonio Mella, il rivoluzionario cubano con cui vive un amore profondo, tragicamente interrotto dall'uccisione di lui da parte dei sicari del dittatore di Cuba Gerardo Machado nel gennaio 1929, mentre i due stanno

rincasando. Non solo Tina è sconvolta dal dramma, ma la sua immagine pubblica subisce massicci attacchi che la vogliono quasi mandante dell'omicidio. La salva solo la vicinanza degli amici artisti. Riprende a lavorare, orientandosi sempre più verso il reportage di matrice sociale. L'indagine si concentra sul soggetto umano come nel ritratto di Julio Antonio Mella sul letto di morte (Messico 1923) e *Bambina che prende il latte* (Messico, 1929) o sulle immagini scattate nello stato di Oaxaca, che raffigurano gli indios messicani e decretano la sua grande partecipazione per la condizione umana. Significativo lo scatto della *Marcia di campesinos* (Messico, 1928). Alla fine del '29 inaugura a Città del Messico la sua prima personale presentata dal Siqueiros e la rivista «Mexican Folkways» pubblica il suo manifesto *Sobre la fotografía*. «La fotografia proiettata solo sul presente e fondandosi su quanto esiste oggettivamente di fronte alla macchina, si afferma come il mezzo



©Tina Modotti, *Campesinos alla parata del Primo Maggio*, 1928.



©Tina Modotti, *Julio Antonio Mella on His Deathbed*, 1923.

più incisivo per registrare la vita reale. Scrive: «*Da qui il valore documentario, e se a ciò si aggiunge la sensibilità e l'accettazione dell'argomento trattato, ma soprattutto una chiara idea del posto occupato nell'evolversi della storia, ritengo che il risultato sia degno di un proprio ruolo nella rivoluzione sociale*» (Pino Cacucci, *Tina*, Feltrinelli, 2005). Tina è al culmine della sua carriera artistica e, grazie al suo ruolo di fotografa, sente la possibilità e il dovere di incidere sulla società. Le sue immagini sono pure nella composizione, originali, vere e trasmettono un chiaro messaggio sociale che passa attraverso una consapevolezza formale giocata tra equilibri e simmetrie quasi classiche. Purtroppo però il clima politico sta cambiando, e nel 1930 viene ingiustamente accusata di aver partecipato a un attentato contro il nuovo capo di stato Pasqual Ortiz Rubio. Viene arrestata ed espulsa dal Messico.

Si imbarca così sul piroscafo olandese Edam e arriva sino a Rotterdam insieme all'antifascista Vittorio Vidali. Dopo aver peregrinato per l'Europa, giunge a Berlino dove sta per scatenarsi il regime nazista e scatta le sue ultime fotografie, poi parte per Mosca, qui l'attende Vidali, ottiene la cittadinanza e diviene membro del partito. È in questo periodo che decide di abbandonare definitivamente la fotografia decidendo di aver esaurito il suo ruolo, e si dedica anima e corpo alla casa comunista. Fino al 1935 vive tra Mosca, Varsavia, Vienna, Madrid e Parigi soccorrendo perseguitati politici. Nel luglio 1936, con Vidali che è ormai suo compagno da anni, si impegna nella guerra civile spagnola, lavora negli ospedali e nei collegamenti, fa parte dell'Organizzazione del Congresso internazionale degli intellettuali contro il fascismo e conosce Robert Capa, Hemingway, Dolores Ibarri, Antonio Machado e quando la resistenza cade, aiuta i profughi che si trovano alla frontiera mettendo a rischio la propria vita. Sempre con Vidali, arriva poi a Parigi e chiede il permesso di trasferirsi in Italia nonostante sia ricercata dalla polizia fascista, cosa che le viene negata. Torna così in Messico dove muore colpita da infarto nella notte del 5 gennaio 1942, dopo una cena con amici, all'interno del taxi che la sta riportando a casa. La sua immagine subisce un nuovo colpo, poiché la stampa reazionaria e scandalistica cercò di trasformare la sua morte in un delitto politico attribuendone la responsabilità a Vittorio Vidali. Indignato per la polemica, Pablo Neruda le dedicherà una poesia i cui primi versi vengono scolpiti sulla tomba di Tina al Pantheon de Dolores di Città del Messico, rendendo ancora più mitica la sua vita e la sua storia.

FUOR/ASSE

La memoria de/ luoghi



©Anka Zhuravleva

GRAZ / E



@ Pia Taccone