

FUOR/ASSE

Officina della Cultura



Numero 23
[Dicembre 2018]



FUOR/ASSE **I luoghi dell'infanzia**



©Ombretta Tavano



L'anima del territorio

Quasi le placche avessero un'anima

Due placche terrestri si scontrarono
tentando di sopraffarsi.
Dal profondo le spinte richiamavano

magma detriti e l'attenzione dei diavoli in attesa
dei diamanti promessi. La lava zampillò dalle ferite
quasi le placche possedessero un'anima.

Una distrusse i bastioni nemici
infilandosi sotto l'altra come una barra
che solleva uragani e catene alpine¹.
(Giancarlo Baroni)

Tra i libri pubblicati di recente colpisce in modo particolare quello di Guido Conti, *Quando il cielo era il mare e le nuvole erano balene* (Giunti), perché è un testo che racconta senza nostalgia di un particolare territorio, che è la bassa emiliana, restituendo al lettore sensazioni avvertite in questo luogo preciso e soprattutto aprendo lo sguardo anche su modi di vita che oggi sono andati persi. Vale la pena, in questo senso, ricordare il girovago che aveva addestrato il suo orso; ma anche la caratterizzazione degli altri personaggi che è sempre potente. I protagonisti sono "vivi", sono dotati di ragioni e sentimenti, talvolta inesplicabili l'uno per l'altro, ma che hanno radici profonde, in quanto ognuno è ben collegato con il territorio in cui vive, conosce bene la propria terra, le piante che la rivestono e i sentieri che ne calcano il suolo. Ognuno si sente parte attiva della storia anche se sa di vivere «nella periferia più periferica del mondo». Un romanzo ambientato tra gli anni '20 fino alla piena del Po del '51. Una lettura non solo storica del dopoguerra ma anche di formazione spirituale. In questo caso, si tratta dei sentimenti del piccolo Bruno, il protagonista, che impara a conoscere la realtà della pianura e del fiume (il Po) mediante lo sguardo attento del nonno, ma anche attraverso le devastazioni lasciate dalla Seconda Guerra Mondiale.

Ultimamente mi pare ci sia, da parte delle case editrici, la volontà di pubblicare libri in cui l'azione si verifica in specifici microcosmi, in cui il lettore può ritrovare tipiche atmosfere sia nel clima sia nei modi di fare dei personaggi; testi in grado di rimandare a un'idea di tradizione tipica di particolari ambienti. Ma diversi sono tentativi sterili, in quanto ciò che manca è proprio il collante con l'uomo, con tutti quei valori e le scelte che incidono radicalmente nella esistenza sua e degli altri. Queste caratteristiche di contenuti e di forma in Guido Conti ci sono da sempre; fa piacere che le case editrici abbiano preso a lavorare in una tale direzione. Nel romanzo di Conti, però, c'è anche altro: si scorge un profondo senso di trascendenza e di spiritualità laica, in cui bene si collegano natura ed essere umano, individuo e terra di cui si racconta. Per questo motivo, oltre che per l'approfondimento e la ricchezza delle sue esperienze formali e dei suoi studi, Guido Conti sarà forse uno di quegli autori destinati a essere ricordati, a diventare quindi un classico.

¹ Tratto da *Testimonianza di voci poetiche. 22 poeti a Parma*, coordinata da Luca Ariano e Giancarlo Baroni, Pasturana (AL), puntoacapo editrice, 2018.

Resta comunque da capire come mai ci sia questa esigenza di ritornare ai luoghi e con essi all'uomo, di ristabilire insomma un contatto autentico di conoscenza e radicamento tra uomo e territorio. Non credo sia tanto per il profitto che possono trarne le case editrici. O forse sì? Forse l'urgenza di studiare il territorio e analizzarlo da un punto di vista più scientifico spinge la stessa letteratura a occuparsi di certi argomenti? Se così è, allora è proprio vero che la letteratura è sempre in grado di occuparsi dei grandi temi della vita, di trasmettere una profonda conoscenza attraverso la lingua e la narrazione.

In questo preciso momento storico si cerca forse di rimediare, di ricucire qualcosa che si è rotto, e questo qualcosa potrebbe essere il rapporto dell'uomo con la terra, che per anni è stata vista essenzialmente come terreno da sfruttare, strappandole così la sua stessa anima.

Una deriva non auspicabile per una nazione come l'Italia che, come già spiegava Piero Gobetti, in un articolo pubblicato nel 1918 in «Energie Nove» e intitolato *Regionalismo, arte e cultura*, è ricca di cultura proprio per la varietà dei suoi territori e perché variegata e molteplici sono le tradizioni delle regioni che la costituiscono. Inoltre, Gobetti, sin dal primo numero di «Energie Nove», insiste su particolari temi, tra tutti quello della scuola, proprio perché auspica la realizzazione di una scuola non di informazione ma, semmai, di formazione, in cui a essere privilegiato è il potenziamento spirituale dell'alunno. Ed è questo che lo spinge a concepire un'ottica diversa di insegnamento: «c'è solo l'imparare, non fatto passivo, ma attivo, calore interiore, fiamma che non si spegne: imparare è ricreare da sé il proprio intimo»². Si tratta di «riportare la scuola all'autocoscienza» e in questo senso l'insegnante può solo aiutare lo sviluppo e risvegliare ciò che è già intrinseco nell'alunno, stabilendo così un rapporto di continuo e reciproco apprendimento. Ma tale «risveglio» spirituale può esserci solo se lo stesso studente è «desideroso di studiare» e conoscere. Concetto, quest'ultimo, ripreso da Giovanni Gentile, che, nello stesso periodo, usciva con un libretto pubblicato dalla Ricciardi e intitolato *Il problema scolastico del dopo-guerra*. Riguardo alla riforma scolastica, Gobetti auspicava una revisione dei programmi capace di tener conto anche del «carattere spirituale» che le materie stesse (Fisica, Storia naturale e forse anche Matematica) posseggono. A tale proposito scriveva: «si offrono sempre i fatti, non si fa sentire l'importanza dei fatti [...]. L'educazione è unità cioè filosofia; bisogna ridurre anche ad unità l'istruzione; bisogna far sentire che nelle letterature, come nel pensiero filosofico e scientifico c'è sempre e solo sviluppo storico e sviluppo critico; cioè spirito; bisogna rinsaldare, nel rivedere i programmi e i regolamenti, questa intima organizzazione umana fonte unica e insieme condizione necessaria della vera vita».

Si sente ancora discutere di concetti fondamentali riguardanti la scuola senza considerare la perdita di legame con la realtà stessa. Una rottura che avviene per diverse ragioni. Manca forse prima di tutto la dignità del lavoro, che si ricava anche dalla passione. Inoltre, i nuovi mezzi di comunicazione sono, sì, d'aiuto ma tendono, allo stesso tempo, a spostare l'attenzione dalle reali esigenze pratiche, costruendo quasi delle realtà parallele da curare e da gestire, anche se virtuali.

¹ *Il problema della scuola media. Il liceo*, «Energie Nove», serie I, n.9, 1-15 marzo 1919, pp. 121-127.

Una generale situazione di entropia che, in maniera inevitabile, crea qualche corto circuito. Non è questa una critica nei riguardi dei nuovi modelli di telecomunicazione, visto il reale contributo che possono offrire nello sfoltimento anche di fastidiose pratiche burocratiche, quanto piuttosto l'affrontare quali altri problematiche possono sorgere dalla complessità dei "mondi" (virtuali) che si sono man mano venuti a creare. Appunto per questo, in una società in cui la parola "solidità" ha a che fare solo con il benessere economico – e non tanto con l'affermazione anche di altri valori umani per i quali l'attenzione sia rivolta a un benessere "spirituale" –, aggiungendo queste altre serie di problemi, tutto diventa ancora più traballante. In un simile contesto anche il valore profondo e carico di contenuti materiali e immateriali della terra viene a mancare, perché si pensa a torto che le sole conoscenze scientifiche siano sufficienti a riaffermare tutto quel mondo che man mano si è sgretolato e perduto.

Un simile sfilacciamento forse avviene perché ormai in troppi ambiti si tiene poco conto degli aspetti antropologici, dell'etica, quindi degli stessi limiti delle capacità produttive umane. Si può aggiungere inoltre che l'uomo è anche del tutto impreparato ad affrontare eventi imprevisti e tragici. Un articolo di Ferruccio Sansa, pubblicato il 19 novembre 2018 su «Il Fatto Quotidiano», raccoglie le voci di singoli cittadini delle Dolomiti, costretti a rialzarsi dopo 14 milioni di alberi caduti, spazzati via come stuzzicadenti. L'articolo rimanda anche ad altri tipi di riflessione riguardanti il rischio di spopolamento nella provincia di Belluno, e le tristi condizioni che ne conseguono, tra queste la riduzione di personale, che porta a una generale carenza dei principali servizi, quali la sanità e istruzione. Eppure, dall'articolo stesso, si evince anche come, nonostante la catastrofe, sia ancora possibile sperare. Proprio l'assenza dei più moderni mezzi di comunicazione ha costretto gli abitanti del posto a riscoprire la piazza, a ritrovarsi in uno spazio fisico preciso per discutere dei problemi che ora tocca affrontare.

Caterina Arcangelo



©Ombretta Tavano

Direzione Responsabile: Cooperativa Letteraria

Comitato di Redazione

Caterina Arcangelo, Giovanni Canadè, Katia Cirrincione, Guido Conti, Fernando Coratelli, Cristina De Lauretis, Mario Greco, Daniela Matronola, Claudio Morandini, Antonio Nazzaro, Luca Pannoli, Margherita Rimi, Domenico Trischitta, 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

Ombretta Tavano

Hanno collaborato a questo numero

Fiorenza Audenino, Giorgia Bruni, Nicola Dal Falco, Paolo Fuoli, Ippolita Luzzo, Eliza Macadan, Daniela Marcheschi, Patrizia Masala, Umberto Mentana, Luisa Marinho Antunes Paolinelli, Vito Santoro, Francesca Scotti, Silvia Tomasi, Luigi Vergallo, Simone Zafferani

Foto e illustrazioni

Rebecca Agnes, Pi Erre Andco, Enrico Appetito, Judith in den Bosch, Philippe Bourgoïn, Elisabetta Catalano, Katia Cirrincione, Paulo Correia, Nanda Dadidud, Vincent Descotils, Adrian Donoghue, Stefania Facciano, Andrés Fidel R.A., Katherine Fox, Paolo Fuoli, Michal Giedrojć, Joy Goldkind, Silvia Grav, Mario Greco, Carolyn Hampton, Irma Haselberger, Jamie Heiden, Ann Ivanina, Boy Jeconiah, Pedro Jimenez, Kate Kinley, Andrea Kiss, Roman-tyka Kruglinski, Denise Kwong, Maria Lai, Emese 'Durcka' Laki, Margaret M. de Lange, Sarah Lawrie, Danielle Liberman, Patty Maher, Silvana Malinovic, Armando Mancini, Patrizia Masala, Menoevil, Max Merler, Xelo Moya, Daniel Murtagh, Sandra Požun, Diane Sebo Powers, Robin de Puy, Luciano Ragozzino, Mike Rojo, Josephine Sacabo, Brooke Shaden, Reg Speller, Ombretta Tavano, Brett Walker, Alexander Yakimchuk, Anka Zhuravleva

Paesaggi Umani Fumetto D'autore



88

a cura di **Mario Greco**

Gabi Beltrán, Bartolomé Seguí
STORIE DEL BARRIO 88

di **Mario Greco**

Il mondo degli insetti 95

Francesca Scotti
intervista **Akino Kondoh**

Alfonso Zapico 100

JAMES JOYCE - Ritratto di un dublinese
di **Mario Greco**

Le recensioni 133
di **Cooperativa Letteraria**

a cura di **Claudio Morandini**

Errico Buonanno 133

Vite straordinarie di uomini volanti

di **Claudio Morandini**

Giorgio Galli 134

Le morti felici

di **Eliza Macadan**

Sull'Antologia di poeti contemporanei.

Tradizioni e innovazione in Italia 137

di **Simone Zafferani**

Massimo Maugeri 140

Cetti Curfino

di **Domenico Trischitta**

Piepaolo Vettori 142

Lanterna per illusionisti

Gioacchino Criaco

La malignedi

di **Mario Greco**

Allungare lo sguardo 146

Leta Semadeni

Tamangur

di **Claudio Morandini**

Istantanee 50

a cura di **Cristina De Lauretis**

JOSEF SUDEK

Topografia delle macerie. Praga 1945

Musica 169

a cura di **Katia Cirrincione**

intervista a **Thomas Ferri** 169

di **Caterina Arcangelo**

ALEX FRANCONI 172

Orme

di **Katia Cirrincione**

Imparare a scrivere con Guido Conti



52

a cura di **Guido Conti**

La novità della scrittura di Pier Vittorio Tondelli

Riflessi Metropolitani



25

a cura di **Caterina Arcangelo**

Di poesia e di luoghi 26
di **Caterina Arcangelo**

Arazzieri 34

di **Nicola Dal Falco**

Un filo d'infanzia 38

di **Silvia Tomasi**

Le città e le loro anime

MARSIGLIA 46

di **Luigi Vergallo**

Letteratura 152

Cinema e Musica

a cura di **Daniela Matronola**

e **Domenico Trischitta**

Su Giuliano Montaldo, 54

o del Cinema Civile

di **Daniela Matronola**

Interferenze 78

a cura di **Luca Pannoli**

La città nell'arte

Cinema 12

a cura di **Giovanni Canadè**

INGMAR BERGMAN

La vita come esplorazione e viaggio

per un'illusione chiamata cinema

di **Umberto Mentana**

I pizzini 148

di **Marco Solari**

Il testo non è tutto, 76

il teatro custodisce

un altro linguaggio

a cura di **Fernando Coratelli**

Qualcuno ha perso un miliardario?

Trovarobe 121

Charles Du Bos

Note sur Mériemée portraitiste 122

introduzione di

Daniela Marcheschi

La letteratura è imprevedibile 130

Intervista a **Giuseppe Pontiggia**

di **Domenico Trischitta**

FUOR/ASSE

Officina della Cultura

Editoriale 3

L'anima del territorio

di **Caterina Arcangelo**

La Copertina di 10

FUOR/ASSE

Ombretta Tavano

Redazione Diffusa 58

a cura di **Caterina Arcangelo**

Come si aggrediscono i ricordi 59

Tela velata di **Laura Betti**

di **Giorgia Bruni**

Attimi di frontiera 66

di **Paolo Fuoli**

FESTIVAL PREMIO EMILIO LUSSU 69

di **Patrizia Masala**

Dove ritorniamo 74

di **Ippolita Luzzo**

Quaderni per l'infanzia

a cura di **Margherita Rimi** 108

Romper il silenzio

Intervista a **Claudio Foti** e **Martina Davanzo**

di **Margherita Rimi** e **Caterina Arcangelo**

Il principio dell'iceberg

a cura di **Andrea Serra** 156

Vito Santoro

Chiudi gli occhi, Manesquier 157

Fiorenza Audenino

L'ultimo viaggio 163

Luísa Marinho Antunes Paolinelli

Chi la dura... 166

L'ignorante afferma, il saggio dubita...

Sguardi 178

a cura di **Antonio Nazzaro**

MIKE ROJO

FUOR/ASSE **Officina della Cultura**

NOMEN OMEN

Tema di questo numero sono i luoghi dell'infanzia ed è esattamente a questo che rimanda l'immagine di copertina, stavolta illustrata dalla giovane **Ombretta Tavano**. Come si desume dalla sua breve biografia, così come dalla descrizione della stessa immagine di copertina, l'artista si concentra su un particolare scenario, quello della sua infanzia trascorsa sulla costa ionica calabrese. Uno scenario composto da elementi quali il mare, la spiaggia, la sabbia, un particolare colore di cielo. E a pensarci sono sempre certi ambienti o una speciale luce a definire i contorni della nostra infanzia. Sono queste immagini che resistono nella nostra vita adulta, anche se sono state create con la stessa leggerezza con cui si costruiscono i castelli di sabbia, sapendo che sono destinati a scomparire. È questa forse la potenza dei ricordi e dei luoghi che hanno abitato la nostra memoria? Sono queste potenti visioni che aiutano "offrendo il braccio" a un'illustratrice come la Tavano?

Questo numero si apre con la rubrica di cinema, in quanto ricorre quest'anno il Centenario della nascita di Ingmar Bergman.

Si dà intanto il via ad altre due rubriche: **Letteratura, cinema e musica**, a cura di Daniela Matronola e Domenico Trischitta, e **Trovarobe**, un nuovo spazio messo a disposizione della redazione per raccogliere materiale critico e letterario che sia di riferimento sia per gli studiosi sia per gli appassionati di letteratura.

Inoltre, molte e variegata sono le rubriche che compongono questo numero, oltre al cinema e alla letteratura, di cui si è appena fatto cenno, si parlerà di fotografia, di teatro e cultura in generale, tenendo sempre bene in mente il filo conduttore di questo numero: i luoghi dell'infanzia.



©Ombretta Tavano

Buona lettura dalla redazione



©Ombretta Tavano

La Copertina di FUOR/ASSE



Ombretta Tavano



Ombretta Tavano nasce nell'estate del 1998 sulla costa ionica calabrese. Si diploma al Liceo Scientifico, ma si rende presto conto che matematica e fisica non fanno per lei e decide di intraprendere la strada che già fin da piccola le era stata disegnata. Si trasferisce quindi a Torino, dove ha concluso il corso di Illustrazione presso la Scuola Internazionale di Comics e dove, attualmente, frequenta l'indirizzo Didattica dell'arte presso l'Accademia Albertina. Nel 2017 collabora con la rivista *CARIE Letterarie*, illustrando un racconto di Luigi Romolo Carrino, e nel 2018 pubblica il suo primo romanzo illustrato, *Il terribile testamento di Jeremy Hopper-ton* scritto da Davide Morosinotto ed edito da Solferino/Corriere della sera.

Di recente, ha ricevuto la vocazione dell'insegnamento ed ha fermamente deciso che se sarà l'Arte a cambiare il mondo, dovrà darle una mano. Ma anche tutto il braccio.

I luoghi dell'infanzia

di Ombretta Tavano

Di luogo d'infanzia ne abbiamo tutti almeno uno. Quando ho iniziato a schizzare questa copertina non ho potuto fare a meno di pensare al mare. Il mare, se non ci sei nato, non puoi capirlo e se ci sei nato non riesci mai a spiegarlo, perché è fatto di sensazioni, ricordi, profumi, salsedine, che secca i capelli e disegna la pelle. Di quando ero bambina e stavo sulla spiaggia, ricordo che non costruivo mai i castelli di sabbia con gli altri, ricordo che mi sedevo sul bagnasciuga e guardavo lontano e pensavo che, dall'altro lato, forse qualcuno stava guardando verso di me. Ho disegnato un'adulta in uno scenario da infante che, però, la sovrasta, come se in quel mondo di memorie volesse perdersi o rifugiarsi. Spesso ci si considera troppo grandi per certe cose, per giocare, per inventare storie, per viaggiare anche solo con l'immaginazione; forse questo non ci rende maturi, ma soltanto vecchi. Oggi, se qualcuno mi parla di castelli, penso a quelli in aria che ogni tanto crollano, ogni tanto svolazzano solidi. A volte, però, preferisco la sabbia, la puoi toccare anche se si infila fastidiosa sotto le unghie, e anche quando il mare se la porta via, il sole luccica comunque sul bagnato.



©Ombretta Tavano

INGMAR BERGMAN

*La vita come esplorazione e viaggio
per un'illusione chiamata cinema*

di Umberto Mentana



FuoriAsse ha voluto dare in questo numero ampio spazio a Ingmar Bergman, di cui ricorre quest'anno il Centenario della nascita.

Bergman è una delle personalità più eminenti della storia della cinematografia mondiale. Fu regista, sceneggiatore, drammaturgo, scrittore e produttore cinematografico.

La vita di un artista è cesellata da momenti, sensazioni e sapori che si porterà per sempre dentro, riversandoli, a volte, inconsciamente e, altre volte, volontariamente nel modo e col *medium* con cui sceglie di raccontare una storia: che sia principalmente sulla carta oppure trasferita nelle immagini visionarie di un film. Questi “moti dell’animo”, che caratterizzano una sensibilità artistica, diventano innanzitutto cifra stilistica peculiare, un atto prettamente individuale ed intimo per alcuni, un susseguirsi di ricordi che attraversa un’intera esistenza capace di trasformare una, seppur grandiosa, esperienza artistica in documento profondo di una vita intera. E comprenderemo, dai luoghi calpestati,

dagli incontri succeduti, dai turbamenti provati e provocati, che nulla diviene casuale una volta trasposto su di un *medium* “artistico”. La psicologia ha fornito i mezzi ed efficaci spiegazioni per comprendere in pieno la fortissima componente emozionale e monologante di cui molte opere di finzione sono intrise, soprattutto se si considera l’aspetto ‘sognante’ e perdurante nell’*onirismo*.

In letteratura questa componente è una vera e propria scuola, basti pensare al “viaggio nella memoria” di Proust oppure al “monologo interiore” di Virginia Woolf sino ad arrivare al “flusso di coscienza” joyciano. Questi gli esempi più famosi o abusati ma che ben si sposano con l’oggetto del nostro saggio. Ho

deciso di scrivere di Ingmar Bergman perché ricorre quest'anno il Centenario della sua nascita. E Bergman resta uno di quegli autori cinematografici che, attraverso la propria esperienza individuale, oscura persino lo "spettacolo visivo" messo in scena: le sue storie per il cinema, drammaturgicamente ibride fra il teatro di parola e l'impegno narratologico – basato esclusivamente sul saper raccontare *con* e *per* la "luce" –, sono tutte frutto di una continua psicanalisi di sé e della propria vita, di un continuo flusso di ricordi che il regista ha riversato, quasi vomitandoli, prima nella scena teatrale, poi nel cinema. E gran parte delle sue 'rimembranze' sono legate ai caratteristici luoghi in cui ha vissuto, dei veri *loci amoeni* dove il gigante svedese ha impresso eternamente la sua anima e la sua lunga esistenza iniziata il 14 Luglio 1918 a Uppsala e conclusa, sempre in estate, il 30 luglio 2007 a Fårö.

Per raccontarla ci affideremo alle storie impresse nella sua autobiografia *Lanterna Magica*¹ con un ritmo saltellante, come è di certo criterio della nostra mente, che incasella situazioni, gusti e luoghi, in maniera solo apparentemente casuale ma che, nel frattempo, involontariamente, vengono scanditi giorni, mesi, anni: un'intera vita. Abbandonatevi al flusso e al "montaggio" crescente di pensieri e riflessioni 'bergmaniane'. Buon viaggio.

L'infanzia nella canonica del Sophiahemmet: il ritmo quotidiano, i compleanni, le funzioni religiose, le domeniche. Doveri, giochi, libertà, regolarità e sicurezza. Il lungo cammino nel

buio per andare a scuola in inverno: il gioco delle bocce e le gite in bicicletta in primavera; la lettura ad alta voce intorno al camino, la sera, nelle domeniche d'autunno².

Alto sull'ansa del fiume s'innalzava il ponte della ferrovia, con il suo stretto marciapiede sul lato destro. Andare sul ponte era proibito. Nessuno però si curava del divieto perché quella era la via più rapida per arrivare al pescoso lago Svartsjön³.

Un mondo perduto di luci, profumi, suoni. Quando sono immobile, sul punto di addormentarmi, posso aggirarmi di camera in camera, vedo ogni dettaglio, so e conosco. Nella tranquillità, a casa della nonna, i miei sensi si sono destati e hanno deciso di conservare ogni cosa, per sempre. Dove vanno a finire tutte queste impressioni? Qualcuno dei miei figli ha ereditato le mie sensazioni? Si possono ereditare sensazioni, impressioni, conoscenze?⁴



©Brett Walker

1 Imprescindibile la lettura completa dell'autobiografia del Maestro svedese per comprendere in pieno la sua carriera artistica e la sua importanza all'interno del panorama cinematografico ancora oggi. Tutte le note che seguiranno all'interno del saggio fanno riferimento a *Lanterna Magica*. Io personalmente mi sono avvalso dell'edizione edita da Garzanti nel 2008 e tradotta da F. Ferrari, disponibile dal 2013 anche in edizione economica, sempre per i tipi di Garzanti.

2 *Ivi*, p. 22.

3 *Ivi*, p. 54.

4 *Ivi*, p. 24.

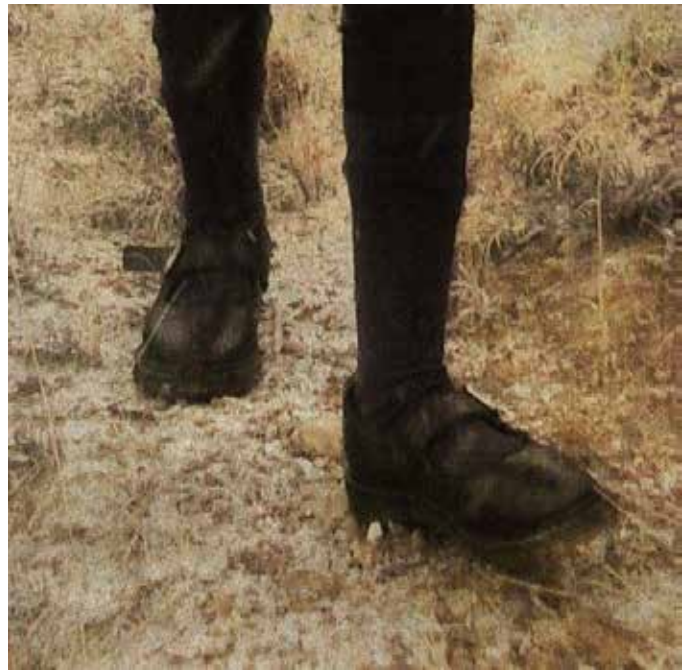
Come si può notare dalle prime pagine di *Lanterna Magica*, le prime sensazioni di Ingmar Bergman si concentrano per lo più sui suoi amati luoghi, un sentimento di affezione che perennemente ritornerà per tutta la sua intera carriera anche quando, grazie al successo delle sue opere e della sua arte, sarà costretto a frequentare e a evadere in posti differenti, nazioni diverse. Tornerà nei suoi luoghi nati per ricostruire il suo “habitat naturale”, nell’isola di Fårö, celebrata ancora oggi, per la passata permanenza del Maestro, che ne fece perenne set dei suoi film:

Vidi molti anni fa un cartone animato di Walt Disney che raccontava la storia di un pinguino che voleva andare nei mari del sud. Finalmente si mise in viaggio e arrivò su un’isola coperta di palme, nel mare caldo, azzurro. A una palma inchiodò fotografie dell’Antartide. Sentiva nostalgia di casa e si mise diligentemente all’opera per costruirsi una nuova barca e ritornare indietro.

Io sono come quel pinguino. Quando lavoravo al Residenztheater pensavo spesso al Dramatiska Teatern e avevo nostalgia della mia lingua, degli amici, della sensazione d’essere a casa mia. Ora sono tornato e ho nostalgia delle sfide, delle liti, delle battaglie sanguinose e degli artisti sprezzanti della morte⁵.

Poi gli oggetti, l’incastonare del tempo in semplici *frames* volti anche alla scoperta della pulsione erotica, una mente, quella di Bergman, che ha saputo registrare metodicamente ogni cosa e, di conseguenza, restituirla splendidamente nei suoi film, quasi come se la stessa realtà della sua vita venisse filmata con una macchina da presa perennemente accesa:

Si chiamava Linnéa, era gentile, piuttosto silenziosa e abituata ad avere fratelli minori. Io avevo sei anni e andavo pazzo per il suo sorriso



©Andrés Fidel R.A.

allegro, la pelle bianca e i capelli rossicci. Ubbidivo a ogni suo minimo cenno, coglievo fragole e gliele offrivo infilate su un filo di paglia per farmi bene volere. Lei era una brava nuotatrice e m’insegnò a nuotare⁶.

Legato a tal punto a questo flusso ininterrotto di ricordi, lo stesso Bergman, in un altro libro, intitolato praticamente *Immagini*, proprio per la frammentarietà e la casualità narrativa, arriverà a dichiarare:

La verità è che io vivo sempre nella mia infanzia, giro negli appartamenti in penombra della mia infanzia, passeggio per le silenziose vie di Uppsala, mi fermo davanti alla Sommarhuset ad ascoltare l’enorme betulla a due tronchi. Mi sposto con la velocità di secondi. In verità, abito sempre nel mio sogno e di tanto in tanto faccio una visita alla realtà⁷.

Prima di arrivare alla sezione più interessante, individuale e, in un certo senso, “mistica” dell’esperienza bergmaniana, ovvero quella riguardante l’influsso del sogno, la ‘visita’ alla realtà che Bergman dichiara di fare avviene soprattutto durante una delle pagine più oscure

⁵ *Ivi*, p. 229.

⁶ *Ivi*, p. 53.

⁷ Ingmar Bergman, *Immagini*, Milano, Garzanti, 2009, p. 19.

della nostra Storia, lasciandoci un documento di efficacia empirica assolutamente indiscutibile e, allo stesso tempo, espressione di un'inquietudine, che in pochissime righe viene rappresentata attraverso gli occhi innocui del Bergman bambino di allora, inconsapevole che da lì a pochi anni il suo mondo sarebbe cambiato, in peggio e per sempre:

Arrivammo a Weimar a mezzogiorno. La parata e il discorso di Hitler avrebbero avuto inizio alle tre. La città ribolliva già di gioiosa agitazione, la gente andava in giro vestita della festa o in uniforme. Dappertutto suonavano orchestre, le case erano coperte di ghirlande e striscioni. Le campane suonavano, sia quelle delle cupe chiese protestanti che quelle delle allegre chiese cattoliche. [...] Alle tre in punto s'udì qualcosa di simile all'avvicinarsi di un uragano. Quel suono sordo e spaventoso si diffuse per le strade e rimbalzò contro le pareti delle case. Lontano, al di là della piazza, avanzava un corteo di automobili nere scoperte. Il boato crebbe e copri

i tuoni del temporale che nel frattempo s'era scatenato, la pioggia cadde come un sipario trasparente, i colpi esplodevano al di sopra del luogo della cerimonia.

Nessuno fece caso alla tempesta, tutta l'attenzione, tutto l'entusiasmo, tutta quella beatitudine si concentrava intorno a un'unica figura. Lui sedeva immobile nell'enorme auto nera che faceva lentamente il giro della piazza. Ora si voltò a osservare quegli ossessi che gridavano e piangevano. [...]

All'improvviso si fece il silenzio, solo la pioggia scrosciava sul selciato e sulle balaustre. Il Führer parlò. Fu un discorso breve, io non capii gran che, ma il tono era a volte solenne, a volte scherzoso, i gesti sincronizzati e ben studiati. Quando il discorso finì, tutti gridarono il loro Heil, il temporale cessò e i caldi raggi del sole squarciarono le nubi blu e nere⁸.

Un'esperienza terribile che, trascritta oggi ed ampliata dalla descrizione dei dettagli, come l'elemento, non a caso, della tempesta e dell'arrestarsi poi della pioggia che, da mero "oggetto" fisico



©Irma Haselberger

⁸ Ingmar Bergman, *Lanterna magica*, Milano, Garzanti, 2008, pp.114-115.

diviene assolutamente simbolico, facendo assumere un carattere indimenticabile alla vicenda. Il giovane Bergman riesce a registrare proprio l'aspetto "climatico". Aspetto che diventa l'elemento fulcro, vale a dire quel dettaglio che dà spessore al racconto di una giornata in cui si assiste addirittura entusiasti alla volontaria accettazione del male. Sono i dettagli a fare in modo che la storia funzioni. In questo senso, Bergman è stato un fedele adepto della narrazione dettagliata, anche del suo inconscio, come dimostra la sua riflessione e descrizione che sfocia in maniera ricorrente nel sogno. Una passione per la registrazione onirica che parte da molto lontano, dagli antipodi della sua carriera teatrale sino ad arrivare ai suoi ultimi film, e che influenza incessantemente il suo lavoro, quasi come se fosse il sogno a guidare la sua strada e a predisporre la sua sfida professionale ed artistica. Pertanto, anche noi, a questo punto, seguiremo lo zampillare continuo ed arbitrario del percorso artistico bergmaniano, come se fosse appunto l'unico orologio preciso al millesimo, capace di contraddistinguere cronologicamente il suo cammino:

Nei miei sogni notturni sono stato spesso a Berlino. Non nella Berlino reale, ma in una sua rappresentazione scenica: una città sconfinata, opprimente, con fuliginosi edifici monumentali, campanili e statue. Io vago nel traffico che scorre incessante, tutto è ignoto e al contempo familiare. Provo terrore e piacere, e so piuttosto bene dove sono diretto: sto cercando il quartiere al di là dei ponti, quella parte della città dove accadrà qualcosa. Dall'acqua che straripa sul marciapiede sollevano con un argano un cavallo morto, grande quanto una balena.

Incontro allora mia moglie morta, ci abbracciamo con tenerezza e cerchiamo una stanza d'albergo dove poter fare l'amore. Lei cammina al mio fianco con passi veloci e leggeri, io le

tengo una mano sul fianco. Ora so d'essere finalmente arrivato al quartiere proibito. Lì si trova il Teatro con la messinscena incomprensibile⁹.

Una notte stavo ritornando a casa da teatro. All'improvviso seppi come dovevo rappresentare le streghe quando compaiono nell'ultima parte del dramma. Macbeth e la sua Lady sono distesi sul loro letto, lei è immersa in un sonno profondo. L'uomo è in dormiveglia. Ombre create dalla febbre si muovono sulla parete. Le streghe spuntano dal pavimento, ai piedi del letto, sussurrano e ridacchiano tenendosi vicinissime l'una all'altra. Le loro membra si muovono come alghe nella corrente. Dietro le quinte qualcuno suona un pianoforte scordato. Macbeth è in ginocchio sul letto, seminudo, la testa voltata, non vede le streghe.

Fu un'esplosione che mi sbalordì e mi accolorò. Nonostante la mia infelicità, avevo un'autentica fiducia in me stesso, c'era una colonna di ferro che trapassava le cadenti rovine della mia anima¹⁰.

Ho dei sogni ricorrenti. Il più frequente ha a che fare con il mio lavoro: sono nello studio cinematografico e devo preparare una scena. Per qualche motivo non riesco a ricordarmi il testo della giornata. Devo guardare continuamente sul mio libro di regia. Lì sono scritte battute incomprensibili. Torno dagli attori e fingo, dico qualcosa a proposito delle pause.

L'attore mi osserva con diffidenza ma segue obbediente le mie indicazioni. Lo guardo attraverso la macchina da presa, inquadro metà del suo volto e un occhio sbarrato. Non può essere giusto così, mi rivolgo a Sven Nykvist che guarda nell'obiettivo, sistema la macchina da presa e aziona lo zoom. Intanto l'attore è sparito, qualcuno dice che s'è preso una sosta per fumare una sigaretta¹¹.

Quando ero più giovane e dormivo bene, ero tormentato da sogni ripugnanti: assassini, torture, soffocamenti, incesti, distruzioni, collera folle. Nei giorni della mia vecchiaia i sogni sono sfuggenti ma benigni, spesso consolanti.

A volte scorgo una splendida messinscena, con una moltitudine di persone, musica e una scenografia coloratissima. Allora sussurro a me stesso con enorme soddisfazione: questa è una mia messinscena, sono stato io a crearla¹².

⁹ *Ivi*, p. 122.

¹⁰ *Ivi*, p. 136.

¹¹ *Ivi*, p. 159.

¹² *Ivi*, p. 161.

Scontato dirlo, oltre a influire nettamente sulla sua idea di cinema, il sogno dell'universo bergmaniano si rileva anche in maniera cosciente: il regista svedese traspone letteralmente i suoi sogni su celluloido. Basti pensare all'incipit de *Il posto delle fragole* (1957) dove il protagonista, Victor Sjöström, in una grandiosa sequenza, appunto, onirica, ha un presagio di morte. Tale visione notturna gli dà la consapevolezza che da lì a breve la sua vita avrà fine. Un piano alternativo della realtà di cui Bergman è un indiscusso maestro del fare cinema come "illusione" e "sospensione". Lezione che condivide con altri Maestri quali erano Fellini, Kurosawa, Tarkovskij; difatti nel parlare del suo modo di fare cinema, il regista ci lascia un prezioso insegnamento, proprio in relazione a quest'aspetto subalterno, che, comunque, unisce psicologicamente, seppur in maniera visionaria, una parte imprescindibile della vita e della realtà inconscia di ognuno:

Il ritmo dei miei film viene concepito nella sceneggiatura, a tavolino, e viene generato dinanzi alla macchina da presa. Ogni forma di improvvisazione mi è estranea. Se qualche volta sono costretto a prendere una decisione senza averci riflettuto sopra, comincio a sudare, m'irrigidisco per la paura. Il cinema è per me un'illusione progettata fin nei minimi dettagli, lo specchio di una realtà che quanto più vivo tanto più mi appare illusoria.

Quando il film non è un documento, è un sogno. Per questo Tarkovskij è il più grande di tutti. Lui si muove con assoluta sicurezza nello spazio dei sogni, lui non spiega, e del resto, cosa dovrebbe spiegare? È un osservatore che è riuscito a rappresentare le sue visioni facendo uso del più pesante e del più duttile dei media. Per tutta la mia vita ho bussato alla porta di quegli spazi in cui lui si muove con tanta sicurezza.



©Daniel Murtagh

Nessun'altra arte come il cinema va direttamente ai nostri sentimenti, allo spazio crepuscolare nel profondo della nostra anima, sfiorando soltanto la nostra coscienza diurna. Quando al tavolo di montaggio esamino la pellicola quadratino per quadratino, la sensazione di magia della mia infanzia mi dà ancora i brividi: là nell'oscurità del guardaroba, girando lentamente la manovella, facevo succedere un quadratino all'altro, osservavo i cambiamenti quasi impercettibili; giravo più veloce: un movimento.

Le ombre, mute o parlanti, si rivolgono direttamente alle regioni più segrete del mio animo. Il profumo di metallo surriscaldato, l'immagine oscillante, scintillante, il fruscio della croce di Malta, la mano sulla manovella¹³.

Una volta compreso cosa, per Bergman,

¹³ Ivi, pp.70-71.



Harriet Andersson - *Monica e il desiderio* (1961)

sia il cinema con annesse modalità produttive, è più facile cogliere il significato di quale sia l'esperienza pratica sul set di uno dei suoi primi film di successo mondiale, *Monica e il desiderio* (1961):

Monica e il desiderio era stato programmato come film a budget ridotto, con risorse limitate e un minimo di personale.

Dopo tre settimane di fatiche mandammo a sviluppare i nostri risultati. A causa di una macchina difettosa, il laboratorio fece un graffio di migliaia di metri sulla pellicola e bisognò rifare quasi tutto. Per salvare le apparenze piangemmo qualche lacrima ipocrita ma eravamo segretamente felici per la nostra prolungata libertà.

Girare un film è un'operazione intensamente erotica. La vicinanza con gli attori non conosce riserve, ognuno si affida totalmente all'altro. L'intimità, l'affetto, la dipendenza, la tenerezza, la fiducia, la disinvoltura davanti al magico occhio della macchina da presa danno un caldo e forse illusorio senso di sicurezza. L'atmosfera è irresistibilmente carica di sessualità.

Per tutti questi anni ho lavorato insieme a Harriet Andersson, una persona di forza singolare ma vulnerabile, con una vena di

genialità nel suo talento. La sua relazione con la macchina da presa è diretta e sensuale. Ha inoltre una tecnica superba e si muove velocissima tra la più intensa ispirazione e la sobria osservazione. Il suo umorismo è aspro ma mai cinico. Una persona amabile e una delle mie più care amiche¹⁴.

Un legame, quello con gli attori, che condizionerà tutta la filmografia bergmaniana. I suoi film, per quanto drammaturgicamente forti, saranno affidati comunque a un particolare gruppo di attori scelti capaci appunto di comprendere in pieno il "sentire" bergmaniano: le sue emozioni, i suoi sogni, i suoi ricordi. E Bergman, a sua volta, ricambia elargendo un ritratto poderoso delle capacità di questi grandissimi attori, che hanno avuto il difficilissimo compito di interpretare, per quasi tutta la loro carriera, il vero 'Volto' bergmaniano. Soprattutto quando il regista prende dimora nella sua amata Fårö dove tutto è perfetto e in completa sintonia con la sua individualità e personalità, un luogo di continua ispirazione perché, come

¹⁴ *Ivi*, p.156.

afferma lui stesso, è il posto perfetto per richiamare alla memoria la sua infanzia e stimolare la sua parte sognante, quindi creativa:

Convinsi Victor Sjöström ad accettare la parte di protagonista nel *Posto delle fragole*. Avevamo già lavorato insieme in *Verso la felicità* senza provare un irresistibile desiderio di proseguire la nostra collaborazione. Victor era stanco e malato, il suo lavoro doveva essere protetto con mille precauzioni. Tra l'altro dovetti promettere che tutti i giorni sarebbe stato a casa alle quattro e mezza in punto per il suo abituale grog al whisky¹⁵.

Mentre preparavamo il primo piano, lui rimase seduto in disparte, con la testa incassata tra le spalle. Quando tutto fu pronto, lui arrivò vacillando, appoggiandosi all'assistente di regia, estenuato dal malumore. La macchina da presa partì, il ciac fu battuto. Improvvisamente il suo volto si schiarì, i lineamenti si ammorbidirono, divenne calmo e dolce, un momento di grazia. E la macchina da presa era lì. E funzionava. E il laboratorio non rovinò tutto¹⁶.

Bibi Andersson era seduta presso una parete rosso scura. Accanto a lei sedeva una giovane attrice che le assomigliava e allo stesso tempo non le assomigliava affatto. Era considerata una grande promessa, aveva già impersonato Giulietta e Margherita, si chiamava Liv Ullmann¹⁷.

In realtà non so quel che accadde. Se si vuole essere solenni si può dire che avevo trovato il mio paesaggio, la mia vera casa. Se si vuol essere allegri si può parlare d'amore a prima vista.

Il mio legame con Fårö ha cause diverse. Prima di tutto vennero i segnali della mia intuizione: questo è il tuo paesaggio, Bergman. Corrisponde alle tue più intime idee sulle forme, le proporzioni, i colori, gli orizzonti, i suoni, i silenzi, le luci e i riflessi.

Qui c'è la sicurezza. Non chiedere perché, le spiegazioni appaiono goffi sforzi razionali. Questa per esempio: nella tua professione vai in cerca di semplicità, proporzione, tensione, distensione, respiro. Il paesaggio di Fårö ti dà tutto questo con generosità.

Secondo motivo: devo avere un contrappeso al teatro. Sulla spiaggia posso urlare, fare il diavolo a quattro. Al massimo vola via un gabbiano. Sul palcoscenico sarebbe una catastrofe.

Motivi sentimentali: dovrei appartarmi dal mondo, leggere i libri che non ho letto, meditare, purificare la mia anima¹⁸.

Con *Sussurri e grida* (1972), girato a colori, arrivò il grande successo che, comunque, già aveva in patria. Candidato a cinque premi Oscar, vincendone uno per la migliore fotografia affidata all'instancabile amico Sven Nykvist,



Ingmar Bergman (Contrasto)

¹⁵ *Ivi*, p.165.

¹⁶ *Ivi*, p.166.

¹⁷ *Ivi*, p.188.

¹⁸ *Ivi*, p.189.

vero caposaldo del cinema bergmaniano, Bergman ci confida l'inaspettata notizia di quel successo, che gli viene riportata dal suo agente americano, Paul Kohner:

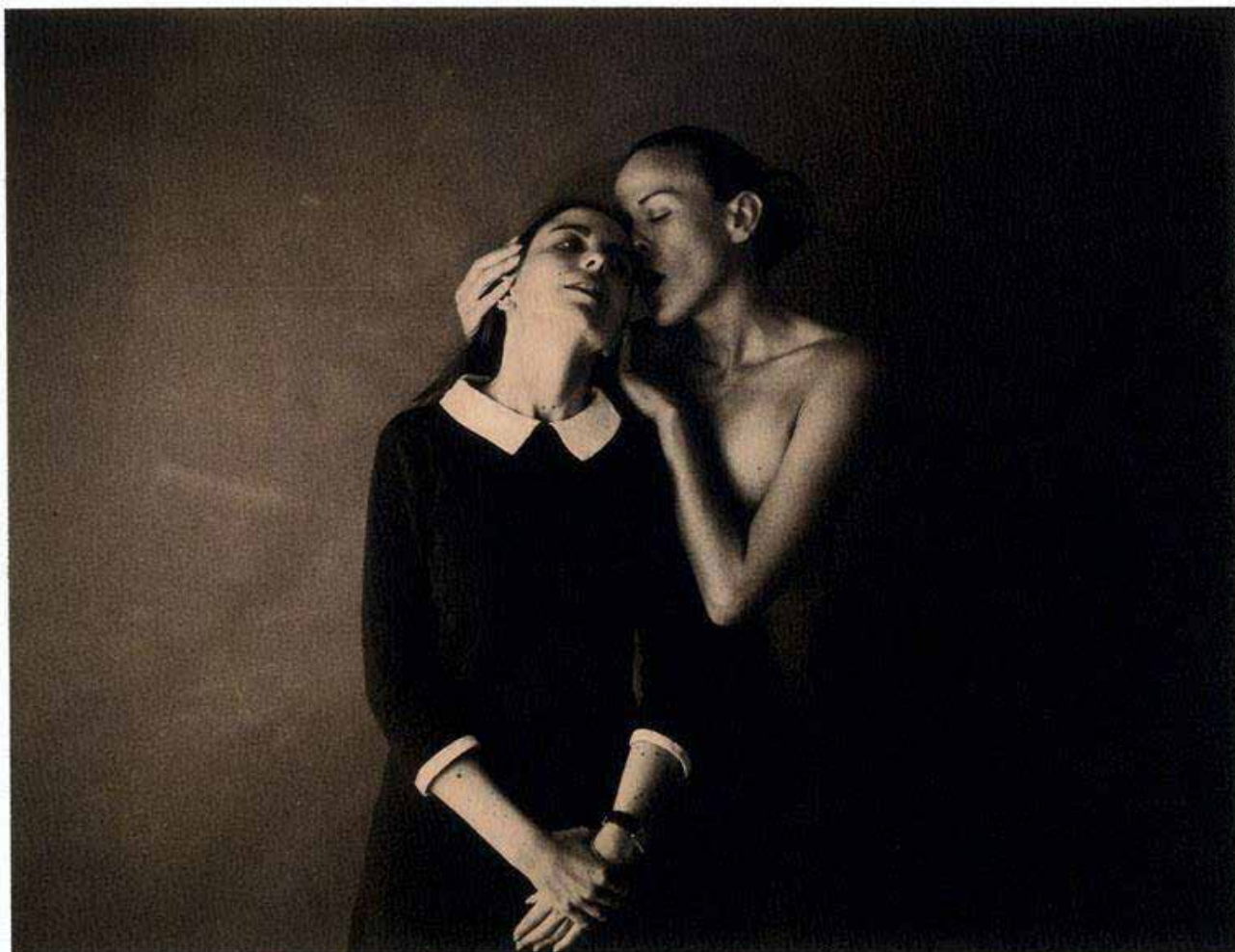
L'antivigilia di Natale telefonò Paul Kohner. Aveva una strana voce mentre mormorava: *It is a rave!* Io non sapevo cosa fosse un *rave*. Ci volle qualche istante prima di capire che era stato un successo straordinario. Dieci giorni più tardi il film era stato venduto in quasi tutti i paesi dove ancora esistevano sale cinematografiche¹⁹.

Ma tutto sommato, nonostante il successo, Bergman criticherà sempre lo *star system* statunitense, ne contesterà l'ipocrisia e quel mondo completamente di 'plastica', da cui egli prenderà le distanze, rintanandosi nella sua Fårö:

Per godere della fama una volta nella vita, andai a Hollywood insieme a Ingrid (*Bergman, ndr*). Ufficialmente ero invitato a tenere un seminario alla scuola di cinematografia di Los Angeles, era un'ottima occasione.

L'esperienza superò le mie aspettative: il cielo giallo di veleni sopra Los Angeles; il pranzo ufficiale con registi e attori; l'indescrivibile cena nel palazzo di Dino de Laurentiis con vista sulla città e sul Pacifico; la moglie Silvana Mangano, la bellezza perfetta degli anni Cinquanta trasformata in uno scheletro ambulante con il teschio truccato e gli occhi irrequieti e offesi; la bella figlia quindicenne inseparabile dal padre; il cibo cattivo; la cortesia untuosa e indifferente²⁰.

Nonostante l'avversione per l'ambiente hollywoodiano, però, Bergman conserva un rispetto quasi metafisico per le star



©Philippe Bourgoin

¹⁹ *Ivi*, pp. 208-209.

²⁰ *Ivi*, p.209.

‘divine’ del passato. Ne sono un esempio perfetto le sue testimonianze emozionanti e piene di *pathos* sugli incontri avvenuti con Charlie Chaplin e Greta Garbo:

Charlie Chaplin era a Stoccolma per fare pubblicità all’autobiografia appena pubblicata. Il suo editore, Lasse Bergström, mi chiese se volevo incontrare il gigante al Grand Hôtel. Volevo. Una mattina alle dieci bussammo alla sua porta. Ci aprì subito lui stesso. Indossava un elegantissimo vestito scuro, sul risvolto della giacca brillava il piccolo bottone della Legion d’onore. La voce rauca e vivace ci diede un caldo benvenuto.

Cominciammo subito a parlare del suo libro. Io gli domandai quando s’era accorto per la prima volta di far ridere, che la gente rideva proprio per lui. Annuì con energia e raccontò volentieri. Lavorava per Keystone con un gruppo di artisti chiamati Keystone cops. Eseguivano numeri pericolosi davanti a una macchina da presa immobile, era come un numero di varietà sul palcoscenico. Un giorno ebbero l’incarico di correre dietro a un delinquente gigantesco, barbuto e truccato di bianco. Stava seduto per terra mentre i poliziotti intorno a lui lo picchiavano in testa con i manganelli. A Chaplin venne allora l’idea di non picchiare ininterrottamente come gli era stato detto. Si mise in un posto dove lo si potesse vedere bene. Poi si mise a prendere a lungo e con cura le misure con il suo manganello, più volte fece per dare il colpo ma si fermò all’ultimo momento. Quando dopo tutti questi preparativi diede il colpo, sbagliò mira e piombò a terra. Il film uscì subito in un Nickel-Odeon. Andò a vedere il risultato. Quando sbagliò il colpo, il pubblico rise per la prima volta di Charlie Chaplin²¹.

Greta Garbo venne per un breve periodo in Svezia a consultare un medico svedese. Un’amica mi telefonò per dirmi che la star desiderava visitare la Città del cinema un

pomeriggio verso il tardi. Aveva chiesto che non si organizzasse alcun comitato di ricevimento, ma le avrebbe fatto piacere se io avessi voluto incontrarla e mostrarle il suo vecchio posto di lavoro.

Il mio assistente e io demmo il benvenuto. Dopo un po’ d’imbarazzo e una conversazione piuttosto forzata, Greta Garbo e io fummo lasciati soli nel mio semplice studio.

La stanza era piccola, una scrivania, una sedia e un divano sfondato. Io ero seduto alla scrivania, Greta Garbo sul divano, la lampada da tavolo era accesa. Parlammo un po’ confusamente di Stiller e Sjöström, lei raccontò d’essere stata diretta da Stiller in un film hollywoodiano.

Silenzio.

All’improvviso si tolse i grandi occhiali da sole dicendo: dunque, questa è la mia faccia, signor Bergman. Il sorriso fu rapido e abbagliante, malizioso.

È difficile dire se i grandi miti continuano a esercitare la loro magia perché sono miti o se la loro magia è un’illusione creata da noi fruitori. In quell’istante non c’erano dubbi. Nella penombra della piccola stanza la sua bellezza era eterna. Se quello che avevo davanti fosse stato un angelo, avrei detto che la sua bellezza le si librava intorno. C’era come una vitalità intorno ai grandi, puri lineamenti del suo volto, intorno alla fronte, al taglio degli occhi, al mento dalla nobile forma, al naso sensibile²².

Un’esaltazione quasi mistica, come dicevamo, quella di Ingmar Bergman al cospetto degli dei del cinema. Un Olimpo a cui anche egli aspira e che ne diverrà presto parte. La sua è una descrizione piena di sentimento e di sensibilità che, arricchendo dettagliatamente il racconto riesce, in un certo senso, a farci “respirare” il carattere non solo dell’artista ma anche dell’uomo e della donna celati dietro le star Chaplin e Garbo.

Con l’avanzare degli anni, Bergman, quasi a conclusione del suo libro,

²¹ *Ivi*, p. 216.

²² *Ivi*, pp. 216-217.



Bengt Ekerot e Max Von Sydow - *Il settimo sigillo* (1957)

rimanda indietro la lancetta dell'orologio della memoria, recuperando aneddoti relativi al suo film più celebre, *Il Settimo sigillo* (1957), trasposizione psicologica e metafisica del suo personale Medioevo, in cui l'autore si sofferma, in particolare, sui concetti che riprenderà per tutta la carriera, quali quello del silenzio di Dio, della morte, dell'esistenzialismo più marcato. Uno dei suoi pochi film in costume, stilisticamente perfetto in cui l'iconografia classica medievale è ridotta all'osso, privata dei suoi connotati più "classici", a favore di un medioevo, anche questa volta, "sospeso" e subalterno alla realtà, come dimostrano le sequenze più famose e il personaggio ormai divenuto mito e pilastro della filmografia bergmaniana, ovvero la Morte, interpretata da un

magnifico Bengt Ekerot. Quest'ultima contraltare del cavaliere dubbioso, interpretato da Max Von Sydow ad inizi carriera. Nelle sue pagine, Bergman ci mostra la genesi dell'opera, ancora una volta frutto delle sensazioni e dei ricordi di ragazzino, che, in Chiesa, osservava l'iconografia del luogo, condensandola di dubbi e di atmosfere sensoriali che il giovane Ingmar provava ai tempi:

(Le messe solenni e il cattivo teatro sono le cose più lunghe del mondo. Se qualche volta ti capita d'aver la sensazione che la vita corra troppo veloce, va' in chiesa o a teatro. Lì il tempo si ferma, ti pare che l'orologio si sia bloccato, allora è proprio come dice Strindberg in *Temporale*: la vita è breve, ma può essere lunga mentre la si vive). Il cavaliere gioca a scacchi con la Morte. La Morte sega l'Albero della vita, un poveretto

terrorizzato è seduto su in cima e si torce le mani. La Morte conduce la danza verso la Terra Oscura, tiene la falce come una bandiera, tutti quanti ballano formando una lunga fila e dietro a tutti viene il giullare. I diavoli badano a che proceda la cottura, i peccatori precipitano a capofitto nelle fiamme, Adamo ed Eva hanno scoperto la propria nudità. L'occhio di Dio sbircia da dietro l'albero proibito. Alcune chiese sono come acquari, non c'è uno spazio libero, dappertutto un rigoglio di uomini, santi, profeti, angeli, diavoli e demoni²³.

Pittura su legno si trasformò poco a poco nel *Settimo sigillo*, un film disuguale cui tengo molto perché venne girato con mezzi poverissimi, facendo appello alla vitalità e all'amore. Nel bosco notturno della strega, dove viene giustiziata, s'intravedono tra gli alberi le finestre delle case di Råshunda. La processione dei flagellanti attraversò il terreno dove doveva essere costruito il nuovo studio. La scena della danza macabra sotto la nuvola scura fu girata a velocità precipitosa quando la maggior parte degli attori aveva già concluso la sua giornata. Tecnici, elettricisti, un truccatore e due villeggianti ignari di cosa stessero facendo si vestirono con i costumi dei condannati a morte. Una macchina da presa senza sonoro venne messa in funzione e la scena fu girata prima che la nuvola si dissolvesse²⁴.

Un autore, Bergman, che, nonostante il successo poi ottenuto non ha mai mutato le forme del suo cinema, sia poeticamente sia produttivamente parlando, come dimostrano tutte le sue dichiarazioni. Si affiderà sempre alla ricerca autentica e profonda dei temi, al solito cast di attori, proprio come se fosse una compagnia teatrale, e all'ambiente fisico di Fårö per il *setting*, o almeno qualsiasi posto che ricordasse i profumi, i colori, le luci della sua infanzia che non mette mai da parte.

Chiudo con due bellissime testimonianze, che rimandano al suo amore per

il racconto per immagini. La prima riguarda la sua nostalgia nei riguardi del cinema, avvertendo proprio la mancanza di Sven Nykvist (morto un anno prima di Bergman), uno dei più grandi direttori della fotografia che il cinema ci abbia mai donato. Senza Nykvist, senza la sua luce e senza la sua capacità di raccontare con essa imprimendola sulla pellicola, una buona e abbondante metà dello stile riconoscibilissimo della filmografia di Ingmar Bergman non avrebbe senso di esistere. L'altra testimonianza, invece, è un abbandono al destino, al suo isolamento nell'isola di Fårö, che, seppur sembri un'immagine triste quella che decide di lasciarci, credo che Bergman abbia trovato lì, in compagnia dei suoi film, la tanto agognata tranquillità esistenziale. Lo immagino seduto, al caldo, all'interno della sua sala privata, a perdersi nell'eterna illusione del Cinema.

A volte rimpiango d'aver smesso di fare film. È una cosa naturale e passa presto.



©Sandra Požun

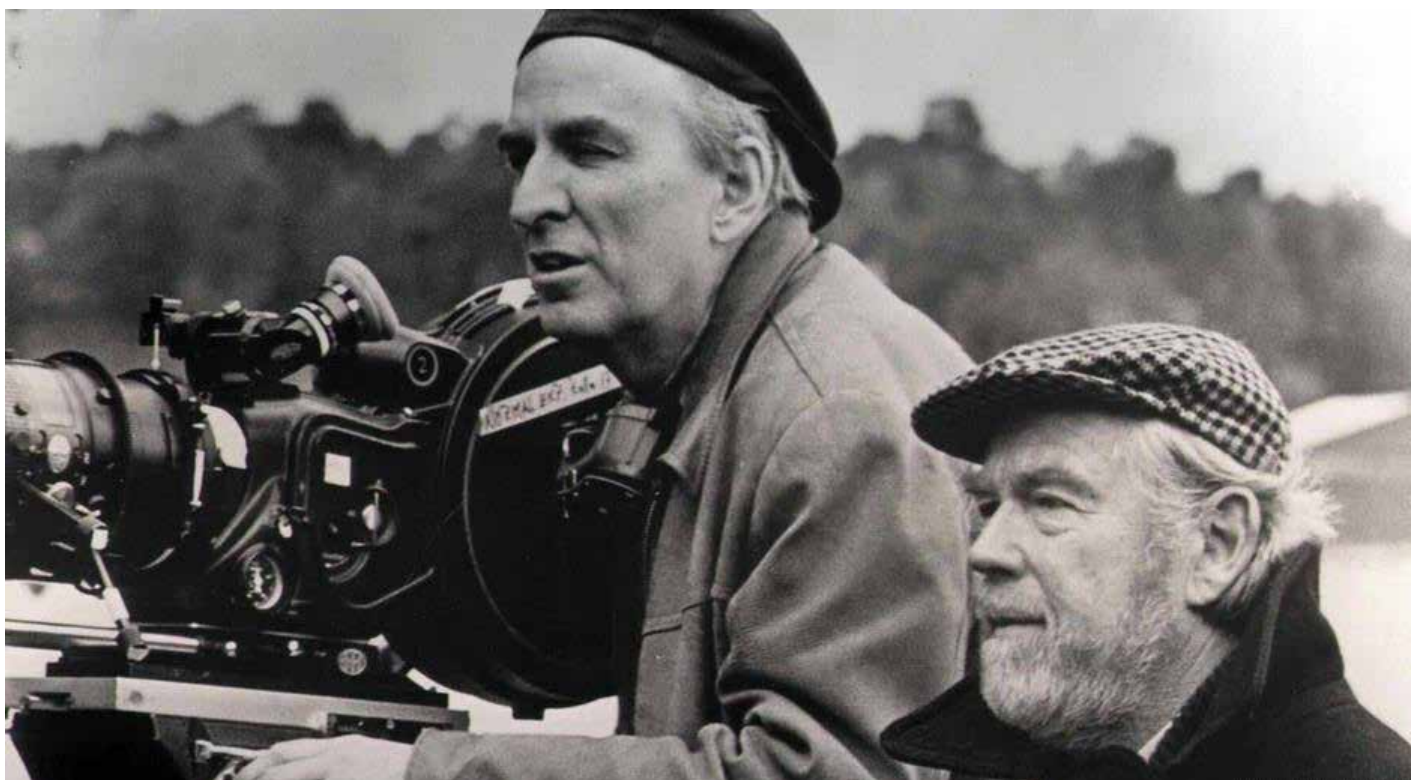
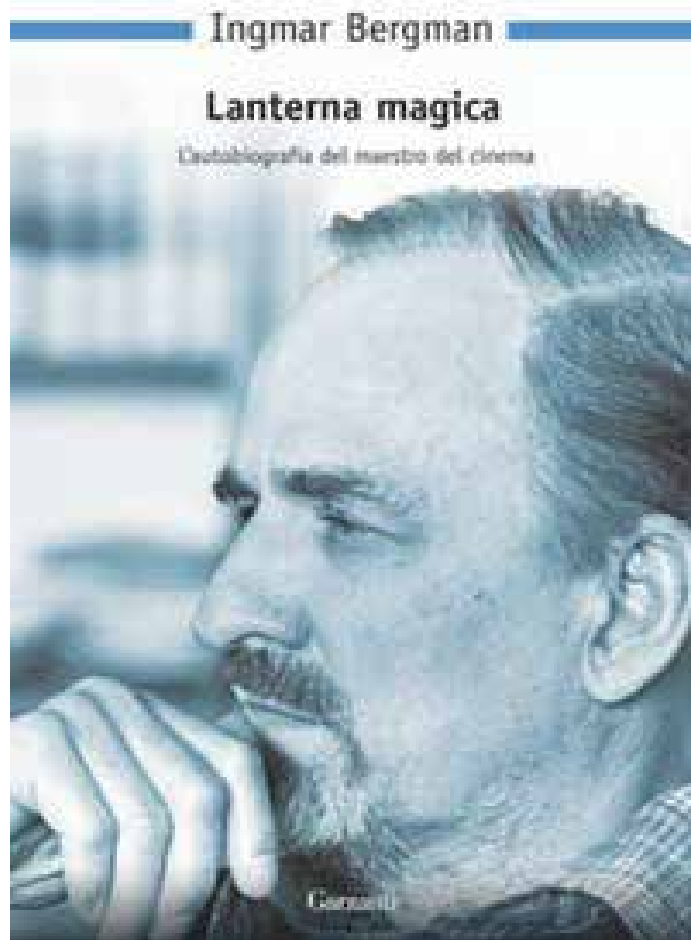
²³ *Ivi*, pp. 245-246.

²⁴ *Ivi*, p. 246.

Soprattutto mi manca la collaborazione di Sven Nykvist, forse perché siamo entrambi assolutamente affascinati dalla problematica della luce. La luce dolce, pericolosa, sognante, viva, morta, chiara, nebbiosa, calda, violenta, nuda, improvvisa, cupa, primaverile, proveniente dall'esterno, proveniente dall'interno, verticale, obliqua, sensuale, smorzata, delimitante, velenosa, rasserenante, luminosa. La luce²⁵.

Quando si è avanti con gli anni diminuisce il bisogno di distrazioni. Io mi sento pieno di gratitudine per giorni buoni, senza avvenimenti, e per notti non troppo insonni. Il mio cinema di Fårö mi dà un piacere eterno. La sedia è comoda, la stanza protetta, si fa buio e la prima tremante immagine compare sulla parete bianca. È silenziosa. Il proiettore ronza piano nella sala di proiezione ben isolata. Le ombre si muovono, si girano verso di me, vogliono che io presti attenzione al loro destino.

Sessant'anni sono passati ma l'eccitazione è sempre la stessa²⁶.



Ingmar Bergman e Sven Nykvist (1980)

25 *Ivi*, p. 208.

26 *Ivi*, p. 212.



Riflessi Metropolitani

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

@Ombretta Tavano

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.

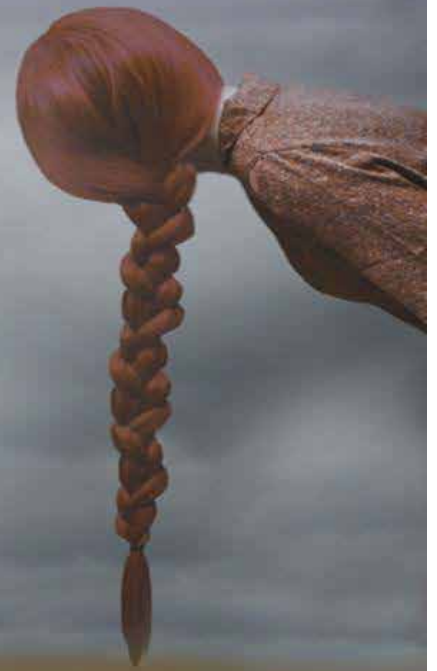
È quindi anche sull'assenza delle differenze – fattore quest'ultimo che determina, contraddistingue e rende simili le periferie metropolitane – che si vuole porre l'attenzione.

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

Di poesia e di luoghi di Caterina Arcangelo



@Patty Maher

Il tipo di poesia che affronteremo qui rappresenta una tappa di grande interesse nell'ambito del panorama poetico italiano. Una cifra significativa che distingue per scelte sia tematiche sia stilistiche i poeti di cui andremo a parlare da ciò che oggi, molto più banalmente, viene scambiato per poesia. La letteratura manifesta particolari sofferenze in ogni epoca e, in realtà, sono pochi i critici, così come gli intellettuali, in grado di svolgere un lavoro centrato sulla ricerca di valori di verità e autenticità. Problemi che non si supereranno mai, se non si ha il coraggio di maturare una solida consapevolezza intellettuale, che significa non restare ancorati a una mentalità pronta a incentivare inutili scambi di cortesia: specialmente se questo fenomeno si manifesta nell'ambito culturale e artistico, in cui l'azione dovrebbe

essere libera e onesta, priva quindi di ogni forma di condizionamento economico. Ma, come denunciava lo stesso Piero Gobetti, in un articolo intitolato *La critica letteraria dei nostri giorni* ci sarà sempre chi metterà dieci righe a favore di un libro uscito per il grande marchio editoriale e di cui occorre parlar bene. L'articolo fu pubblicato nel 1918, all'interno del primo numero di «Energie Nove», e queste erano le parole del giovane Gobetti: «La recensione fatta prima di leggere il libro o fatta in veste dell'interesse commerciale è un'immoralità ed un delitto verso la serietà degli studi». Pensiero che ritengo sia da condividere tuttora.

Una bella panoramica sulla condizione della poesia in Italia, viene offerta da Daniela Marcheschi, nella sua *Antologia di poeti contemporanei* (Mursia, 2016).

Il lavoro della Marcheschi è tutto incentrato sulla necessità di letture più consapevoli e si sofferma, inoltre, sia sulla mancanza di provvedimenti legislativi, che definiscano un vero e proprio piano a favore della lettura, sia sull'esigenza di definire piattaforme capaci di coinvolgere i singoli cittadini così come ogni istituzione. Lo scopo è proprio quello di giungere a «un'attività critica più motivata e vivace, di "resistenza" per l'appunto, basata su quei doveri intellettuali e civili dai quali i membri di una comunità, se non società, non possono mai prescindere».

Gli autori trattati in questo articolo appartengono a tradizioni letterarie diverse, e differenti sono anche le vie che perseguono. Si tratta di autori che si distinguono tra loro sia per formazione sia per tracciabilità dello stile, e che, seppure adottando linguaggi diversi, raccontano di luoghi e lo fanno attraverso una scrittura sorvegliata, saldamente fondata su una conoscenza letteraria, oltre che su solide basi sia tecniche sia espressive.

I luoghi di cui si parla non sono solo quelli percepibili attraverso i 5 sensi, sono altri spazi, sono i luoghi della mente e della memoria. In alcuni casi sono anche luoghi di fantasia oppure di un desiderio o un sogno. Ricorrente è anche il ritorno alle immagini dell'infanzia o ai luoghi di viaggio.

I poeti di cui parleremo, ognuno a proprio modo, riescono a raccontare di questi luoghi e a farne poesia con intensità e con un'attenzione nei riguardi della ricerca della parola, che mai si avverte pesante o ridondante.

Margherita Rimi è forse quella che più di tutti rimanda alla tradizione di Giuseppe Pontiggia, proprio per l'uso consapevole della lingua e per le sue ricerche di natura scientifica anche in campo linguistico, che la portano a

conoscere e a riconoscere la profondità della parola. La Rimi parla di luoghi della mente, a cui l'autrice torna per rintracciare la verità e la bellezza di un tempo vissuto. Sono i ricordi dell'infanzia, che vengono rivisti con gli stessi occhi del bambino: «Come finisce/ se l'ultima parola non lo dice/ Come finisce/ se sui binari un piede dietro l'altro/ Come finisce/ se non continui tu». (*Il cielo della neve*, da *Era farsi*). Un calarsi in quell'attimo in un tempo preciso e fugace. Una serie di parole ritmate in cui si plasma tutto, e tutto viene esplicitato, dove le pause acquisiscono un senso: sono lo spazio/ tempo tra le parole.

In questi versi si percepisce in pieno la voce stessa dei bambini, uno stile che si articola per anafore. Infatti, quello a cui la Rimi rimanda è il mondo dell'infanzia rievocata con la verità che posseggono i



@Margaret M. de Lange

bambini, verità che si manifesta nella poesia attraverso il ritmo, il timbro, una sintassi misurata. Per l'autrice questo modo di intendere la poesia è una necessità (naturale), che le deriva dalla sua formazione anche umana. Il libro *Era farsi* (Marsilio, 2012) diventa il mezzo che più l'avvicina al suo intento primario: riconoscere e affermare una «civiltà dei bambini». La Rimi lavora sull'uso della lingua in maniera del tutto innovativa. Il suo è un linguaggio che apprende la realtà e si apprende ad essa, è pertanto dinamico.

L'autenticità del linguaggio è il mezzo di cui servirsi per esplorare il mondo dei bambini, le loro inquietudini. La Rimi torna alla verità tramite la parola, senza mai mostrare una nostalgia regressiva. Non c'è in lei il mito dell'infanzia come luogo di purezza assoluto: «Cominciano. Stanno cominciando/Alcuni ci sono. Ci sono/altri /Una storia deve venire/ Tutta vera-questa-tutta sbagliata/ Mezza vera-questa-mezza sbagliata» (*Da intitolarsi*, da *Era farsi*).

Altre sue ricerche e pubblicazioni testimoniano il lavoro della Rimi a favore del riconoscimento di una «civiltà dei bambini», che si faccia garante del benessere del mondo dell'infanzia. Perché i bambini di cui l'autrice parla sono quelli abusati, che subiscono ogni forma di violenza anche sessuale. Ricordiamo *Nomi di cosa-Nomi di persona* (Marsilio, 2015), l'intervista corredata di 11 poesie *La civiltà dei bambini*, a cura di Alessandro Viti (Libreria Ticinum Editore - CISESG, 2015), ma anche il più recente pubblicato *Una lingua non basta. Contributi su poesia e infanzia* (Edizioni People & Humanities, 2018). Tutti testi in cui diventa sempre più intrigante il legame tra scienza e arte, tra infanzia e costruzione del mondo.

Se la poesia raccoglie visioni, possiamo dire che in questo arduo compito riesce Dario Voltolini, che, con la raccolta *Pacific Palisades* (Einaudi, 2017), ha scelto la forma del racconto in versi per compiere un viaggio intimo nei luoghi e

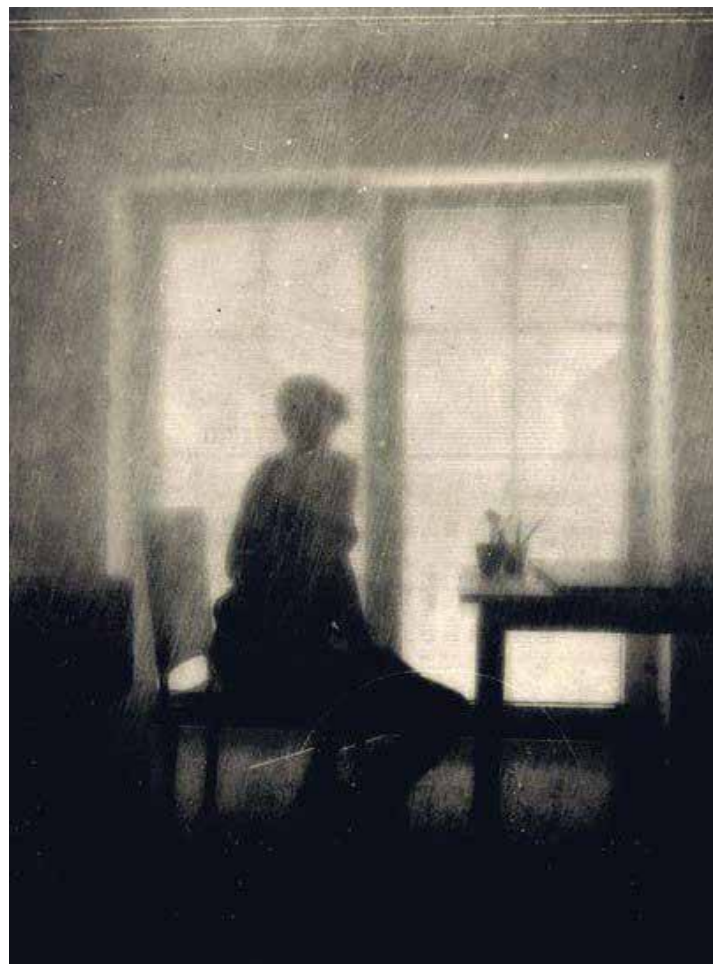


@Vincent Descotils - Courtesy galerie Courcelles Art contemporain (Paris)

nelle parole. Ogni poesia è già di per sé un racconto o un frammento di vita; una visione, uno scorcio di mondo che l'autore offre al lettore. Inoltre, procedendo nella lettura, si intuisce un senso di circolarità, una sorta di continuo ritorno a contenuti esposti precedentemente. Ma ciò che è importante riconoscere sono gli spazi che l'autore attraversa come punti contrassegnati in una mappa e ai quali più spesso torna, come una specie di "rimpatrio". *Pacific Palisades*, che dà il titolo all'intera raccolta, è un luogo in cui l'autore non è mai stato: «Pacific Palisades./Un luogo mescolato al suono del suo nome/una scena oceanica dalla costa/ma con dentro,/all'interno,/un nocciolo un seme/qualcosa che vuole fiorire». In *Pacific Palisades: luoghi*, che compare tra le ultime poesie della raccolta, si chiude un cerchio: «La donna che anni fa nella sua casa anni '30/ era giovane ma poteva di punto in bianco apparire molto più anziana/ora ha una certa età, anche nel senso/che non varia più all'apparenza/(ha un'età certa),/ma se la vedi pensi subito a lei bambina/come non capitava nella casa anni '30, circa trent'anni fa./ Pacific Palisades è un'espressione/che ho incontrato prima parlando con lei/e poi vista scritta sul cartello stradale, un luogo dove non sono mai entrato/un posto che è entrato in me/a cavallo del suo nome».

Nel caso di Voltolini, gli spazi fisici sono un pretesto, una carta che l'autore disegna per fissare punti precisi in cui arrivare, per poi ripartire, e da cui emergono ricordi, sensazioni, emozioni. Da considerare, infatti, che il luogo di partenza è la metropoli, Torino, che è anche la sua città natale, mentre *Pacific Palisades* è un luogo lontano, forse agognato, immaginato.

Inoltre, attraversando spazi sia fisici sia mentali, Voltolini ha la capacità di



@Irma Haselberger

restituire al lettore non solo una prospettiva delle aree attraversate, ma anche i lineamenti umani di chi questi spazi (piazze o vie) percorre. La piazza è un crocevia di culture: «Per la strada incontravo ragazze filiformi/dall'ombelico scoperto, pallide, zigomi dell'Est,/ incontravo uomini enormi in completi scuri:/uno occupava da solo il marciapiede e fumava, camminando, un grande sigaro./Ecco che qui (girato l'angolo) c'era il primo ristorante giapponese/in cui abbia mangiato – ora non c'è più» (*Milano centro*, da *Pacific Palisades*).

Così come avviene per la Rimi, può trattarsi di luoghi più angusti, difficili da rintracciare ma che, man mano, ricompaiono nella mente del poeta. Sono frammenti memoriali e spaziali, che si ripresentano perché a un'espressione si rimane legati «come quei fazzoletti che un tempo si annodavano al dito/per

ricordarci di ricordare qualcosa»: un nocciolo, un seme qualcosa che vuole «firoire/che chiede a qualcuno di farlo aprire/di lasciargli dire quello che ha da dire. *Pacific Palidases*».

Questi luoghi da cui riaffiorano i ricordi a volte sono fondali oscuri e profondi; oppure sono posti che oggi raggiungiamo solo virtualmente, magari grazie a Google. All'interno della raccolta, colpisce *La donna che va nei bar*, che è il racconto di ritrovi frequentati con regolarità. E anche qui si coglie quel senso di recupero di un vissuto, quasi una ricomparsa, in quanto è il lettore che, come in un puzzle, ricompone i pezzi

delle vite raccontate da Voltolini: «Esce di casa: quando è sul marciapiede ha un attimo di incertezza,/se prendere a destra o a sinistra,/non cambia molto, perché o fa un giro in senso orario/ o lo fa in senso antiorario/ ma in tutti e due i casi passerà dagli stessi bar/solo in ordine diverso». *La donna che va nei bar* è anche la storia di una esistenza; è un microracconto che si apre a tante possibilità di lettura. Si percepisce qui un senso di riconoscimento, perciò una sicurezza da parte della donna che si muove apparendo in questi versi: la donna non inciampa negli ostacoli dello spazio urbano.



@Philippe Bourgoïn

Racconti quelli di Voltolini; ma soprattutto storie di uomini e di donne che si spostano in luoghi precisi ma aperti come le strade. Per questo offrono un senso della prospettiva, una visione che non è chiusa, ma ampia ed estesa. Ci sono piazze e poi scorci di viali alberati. Non ci sono altri edifici intorno, non c'è in queste vie un senso di soffocamento. Un'apertura che ricalca le aspettative di Bruno Zevi nella descrizione delle piazze. Bruno Zevi che, in *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti* (Milano, Bompiani, 1960), definisce la città come una grande casa: «Nella città, come nella casa, valgono gli spazi che contengono, rivestono, esaltano mortificano, comunque confermano l'esistenza dinamica dell'individuo, del gruppo della collettività. Il resto è scultura, packing, involucri, arredo [...]. Analogamente, piazza di Spagna apparirebbe guasta senza il risucchio della scalinata di Trinità dei Monti e la spaccatura d'ombra di via Condotti, e anche priva della berniniana "Barcaccia", affondata nel suo bacino proprio dove s'incontrano i vertici dei triangoli».

Non sono invece luoghi precisati quelli di Luca Raul Martini, autore della raccolta *Tra due stazioni* (Terra d'ulivi edizioni, 2018). Sono luoghi e spazi prettamente mentali. La verità di Martini è piuttosto un vissuto interiore tra fluttuazioni del linguaggio e della verità lacanianamente intesa: «Lacanianamente stanca la lingua che si srotola/ e a bordo della pista/ di elefanti/ nel vecchio circo arranca». (*L'estate*, da *Tra due stazioni*). Questi versi rimandano proprio alla struttura simbolica del linguaggio di Lacan, per il quale l'"enunciato" (che è per Lacan il messaggio del discorso) non dovrà mai essere preso in quanto tale, bensì come enigma.

Il lavoro di Martini rimanda, inoltre,

alle sinfonie musicali, in cui si verifica una contrazione del tempo, come avviene, a detta di Adorno, nel Beethoven del periodo classico. La musica di Beethoven non si distende nel tempo, ma ingaggia con esso una lotta, provocando un alternare dinamico: una fluidità e una tensione colte nello stesso momento, un'energia che non conosce soste e resta così coinvolta in un incessante movimento. Nella postfazione alla raccolta di Martini, *Tra due stazioni*, lo stesso Amedeo Anelli scrive: «Il linguaggio sequenziale, di un tempo costretto in un inizio e in una fine nella durata, un frammento di immagini e di suoni (proprio di una politecnia come il cinema o usato come nuovo banco di prova compositivo della musica, si pensi alle *Sequenze* di Luciano Berio) permette a Martini di intraprendere il suo viaggio fra le stazioni un po' bibliche e un

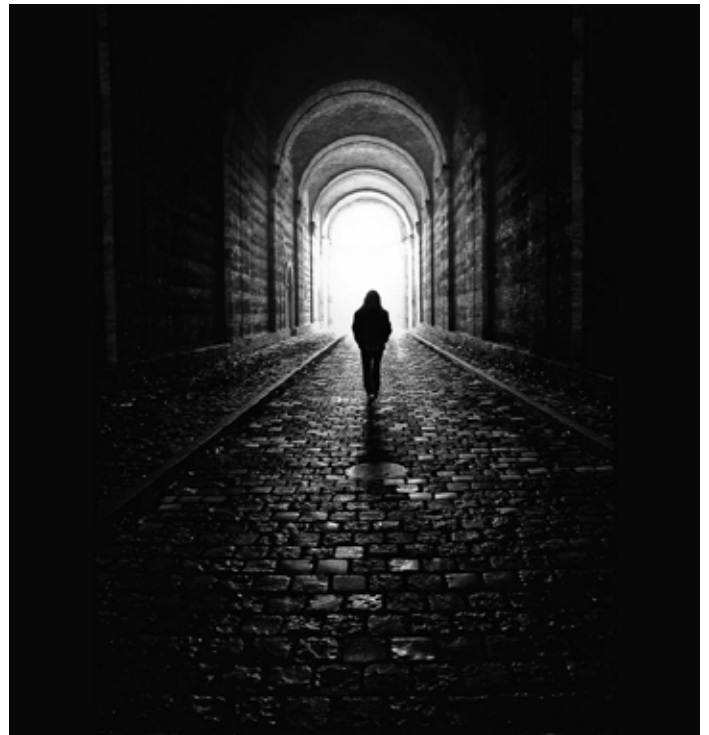


@Andrés Fidel R.A.

po' ferroviarie, in un impeto da Realismo Terminale. Ed è in quest'ultima ottica, in un mondo non ancora salvato dagli oggetti e dagli uomini-oggetto e dalla loro usura, che si materializza la *Stimmung* di Martini».

In Martini ci sono luoghi che sembrano oltrepassare i confini del tempo. La sua opera è divisa in piani sequenziali in cui interagiscono fattori e valori differenti da quelli che intendiamo erroneamente chiusi in uno spazio e in un tempo definiti. Nella poesia di Martini, oltre a una solida formazione classica, si capta questa capacità di giocare con le parole, di chiudere ogni verso in maniera inaspettata al lettore, come se l'intento fosse quello di manifestare ironicamente la drammaticità di una situazione o di un contesto: «Ho sceso la strada dove/ si aprivano gli alberi/su uno sterato/Due sordomuti/camminavano davanti/nella polvere/gesticolando lenti/ Come anziani piccioni/Ho chiesto loro indicazioni» (*Ghiaccio*, da *Tra due stazioni*). Quindi, nei versi di Martini, si coglie l'eco di una parodia montaliana.

In questa ricerca dei luoghi merita di essere segnalato anche il giovane Michele De Virgilio, autore di *Tutte le luci accese. Poesie 2011-2017* (Giuliano Ladolfi editore, 2018), volume uscito con la prefazione di Paolo Di Paolo. Si tratta di poesie dallo stile asciutto e intenso; racconti di esperienze giovanili; annotazioni di viaggio. L'autore prima trattiene e poi trasmette al lettore in maniera limpida le sensazioni di un vissuto, gli odori, ma anche e soprattutto le più disparate culture che gli capita di incrociare durante il tragitto. Sensazioni che, come una fissazione, si insinuano nella sua mente, per essere restituite con la stessa energia con cui sono state vissute; oppure possono essere più semplicemente trattate come



@Emese 'Durcka' Laki

esperienza di vita, che si sedimentano nella coscienza dello scrittore. Materiale che resta lì e dal quale si può attingere in qualsiasi momento, per attuali o future scritture. In questo ultimo caso, si tratterebbe di letture che un domani meglio comprenderemo e racchiuderemo nel termine "gioventù": «Ero a Praga, con Anna. E dal Castello/di San Vito riuscivo a scorgere la sua Vltava/e mi sembrava di sentirne la sordità/e i matrimoni dei contadini/e le danze delle sirene nelle notti/di luna piena. Le pareti/ decorate a sgraffito della sua Litomyšl/ mi disegnavano con precisione la nota acuta». Sono questi luoghi fisici e concreti, che sono però il perno di un sentimento, sono i luoghi in cui vengono ricuciti valori come l'amore o l'amicizia.

Per questo nelle poesie di De Virgilio non mancano né la freschezza dello sguardo giovanile – curioso com'è di assimilare tutto ciò che incontra – né un certo umorismo, una leggerezza misurata, che gli serve per parlare delle umane debolezze, ma senza mai allontanarsene, senza il desiderio di voler prendere le

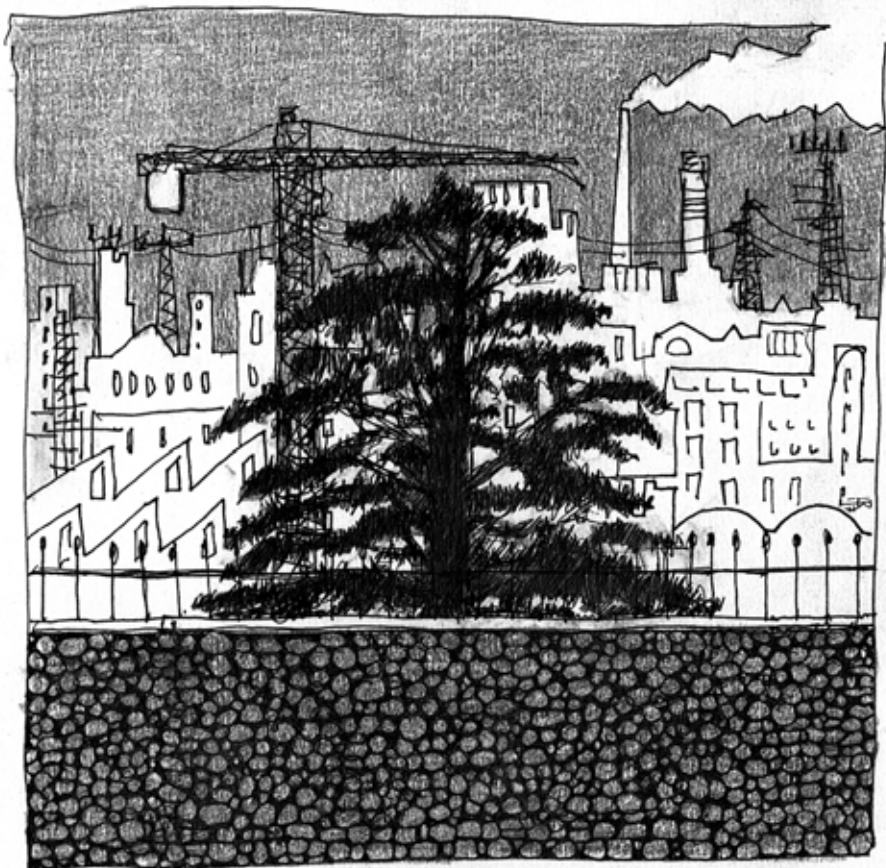
distanze. Non è né un fuggire né una resa, ma è uno sguardo consapevole sul mondo. Uno sguardo ottimista, pieno di fiducia. Basti leggere *Il cervello umano* per cogliere l'ironia: «Forse è per questo/ che Paolo si zittisce/quando cadono le foglie/ e il tavolo perisce».

Quello che conta in questo discorso sulla poesia e sui luoghi è anche la rappresentazione dello spazio, che risulta

più problematico. Una “città ideale” non può essere composta da pezzi finiti cioè “conclusi” nella propria cornice; di una città occorre scorgere anche i vuoti, proprio come avviene in poesia in cui lo spazio vuoto tra due parole sta al ritmo, infonde musicalità. Scrive Zevi: «Anche l'arredo urbano è arte, quando attiene agli spazi; scade a cosmesi e “styling” in mancanza di essi».



@Brett Walker



Luciano Ragozzino

La corte del cedro

È dentro la campagna, in una campagna che di sera si svuota, dove i treni vanno altrove, che lo sguardo s'aggrappa all'albero della corte, alto, vasto di rami e di stelle. Qui si regala la pace, pensiero retto, sostanziale, evidente, oggi e dopo, solennemente o per celia e piacere. Non un albero di giustizia che mancano contado e conti, ma un sentiero verticale, ipotenuso di cuori smarriti. L'unico brivido che incrina il silenzio – quella strana quiete di macchinari e capannoni – è il cedro che sparge d'aghi un sagrato, soffice, bruno, metallico. Se ancora esistono isole vaganti nelle notti di luna, che svelano la geometria dei corpi immersi, questa corte a Sona, cinta da mura di sassi, tolti nell'Adige, conserva spezie di mare, di notte pesta, gonfia, inumana, senza pertanto tornare animale.

Ciaricè

Ci trovammo in tre, seduti fuori dal bar, come a una partita a carte in un

ARAZZIERI

di Nicola Dal Falco

paese di grandi giocatori. Insieme per dividerci versi sciolti e prose, comuni ed estranei alla piccola folla del pomeriggio ancora estivo.

Al tavolo, all'inizio, s'era seduto l'incantatore di animali, un uomo retto, giusto abbastanza da intrecciare ancora discorsi con le proprie bestie. L'ultima arrivata era un alpaca. Lo conoscevo già per il suo cavallo, maestro di doppiezza, e per la schiera omerica di infallibili cani da tartufo.

Mi colpì questa sua passione esotica e un po' chic, poi, riflettendoci e documentandomi, scoprii che l'alpaca mangia e beve poco, offrendo in cambio una naturale eleganza, forse più bambolesca che altera, però non priva di sostanza con quel suo collo alla Modigliani e due occhi spasmodici come, appunto, se ne vedono sulle tele del pittore livornese. Una pecora superiore, insomma, che aveva alzato a dismisura la fronte, trovando l'orizzonte finalmente libero.

Gli incontri si fanno per, poi, mettere in

fila le coincidenze. E quel pomeriggio non fu da meno. Il treno delle casualità era così composto: il bar col suo nome strambo, il collo dell'alpaca e una chiacchierata letteraria.

Di cosa dovrebbero parlare i poeti se non di apparizioni, di tasche piene e rivoltate. Se ne vanno in giro, cercando il ritmo nei discorsi, a far danzare le cose, a scuotere l'attesa, a scuotersi.

Bevendo solo acque limpide o appena colorate, abbiamo passato un'ora bella, un'ora cortese come magari avveniva in secoli migliori.

Un'ora a chiacchierare, seduti fuori dal bar e sopra un mondo. Quel mondo invisibile anche ai poeti che qui, qualcuno, ha con certezza visto e nominato come il mondo dei colli lunghi o Faiolosotto.



@Luciano Ragazzino

L'accesso, se non erro, è proprio all'ingresso del bar che, a questo punto, svela per intero l'arcano del nome: c'è di nuovo, ancora e sempre ciaricè.

E se per tutti si parla solo di un bar ricomparso, ora anch'io penso che ciaricè è perché ciarisono. Loro, i colli lunghi, presenti, remoti e futuri abitanti di alcuni sogni duri a morire e difficili da descrivere.

Vedo l'alpaca, filmata sul telefonino, nobilissima, ma a tratti tradita da un fremito che le sale lungo i fianchi. Vede anche lei cose immortali, chissà?

Certo è che il visitatore di mondi, ogni volta che entra nel bar, scorge un'albereta. Qua un tronco, là un altro, alti, lisci, silenziosi. Non importa chi parla, chi legge il giornale o chi discute, dietro i tronchi, ci sono delle ninfe che, riconoscendolo, lo salutano, mostrando l'alta fronte, gli occhi impavidi e il bel collo.

Posto di merende

Aggiunge diletto, sapere qualcosa di un posto di merende. C'è una collina fuori Lucca che mi attira proprio in quei giorni dove detesti Atene e vorresti vivere in Beozia. Giornate che risorgono solo perché ti tagli il pane in grembo e mangiucchi formaggio e olive.

Ore sedute e liete, dove ti affidi all'anima caprina di un dio come una serpe dorata al sole. Un desiderio che m'acchiappa anche se fuori è fresco, autunno come inverno. In quei casi, ammetto, però, che l'inclinazione beotica vacilla un po' e al suo posto s'insinua una tentazione eremitica, pro *Ordo Sancti Hieronymi*.

Da beota a beota (lo erano Esiodo e Pindaro) inizio a darti qualche ragguaglio, a cominciare dal nome Montecatino che potrebbe derivare da Cati, patronimico etrusco. Quando costruirono la strada per sistemare l'acquedotto, e autorizzare grazie alla comodità della carrozzabile lo spoglio sistematico di infissi, embrici



@Luciano Ragozzino

Oggi, il mio posto di merende (sovranità limitata e occasionale, ma goduta appieno) conserva una difesa, bella torre campanaria merlata e nasconde dietro un sipario d'edera e vitalba la chiesa che fu anche monastero fino alle alienazioni napoleoniche.

Mauro, vedetta d'incendi sul Montecatino, mi assicura che, sotto quel muro di verdura che trema con il vento e somiglia a una bestia addormentata, ci sono delle scenette settecentesche, affrescate in riquadri di un metro per un metro su i muri della canonica. Dipinte non per ammaestrare, ma per qualche altro ghiribizzo, per tedio, scherzo o ringraziamento da qualche ospite fisso o di passaggio.

Una sorta di sfogo manierato, di lazzo educato, più allusivo che reale, più l'urgenza di narrare che dire qualcosa di preciso e tantomeno di solenne. Ma cosa rappresentano? La memoria di Mauro si limita a due scene. Di più non ricorda.

Un *tableau* ritrae dei cacciatori che danzano, l'altro un monaco tallonato dal diavolo. Scene ammiccanti che potevano anche riferirsi a situazioni tipiche di un luogo come Montecatino, già collina, ma con la città sempre in vista.

Ciò che mi colpisce è quali scene abbia selezionato il ricordo. La gioia ballerina dei cacciatori, lontani parenti di Ciome, Vanne, Ciardello, e la presenza discreta, direi familiare, del tentatore.

Così speculare alla sua vittima da scambiarsi abito e ruoli. Il diavolo non è un'ombra che tende agguati è proprio una persona, un doppio che cammina, facendo attenzione a non lasciare impronte, a mettere i propri passi in quelli del religioso.

I cacciatori, molto più che ebbri girano in tondo convinti, perché tutto attorno a loro gira: piante, animali, rocce, la fortuna come la sfortuna, la forza da usare e di cui temere.

e tegole della chiesa a Santa Maria Assunta, ci furono degli scavi e il posto risultò abitato nel V secolo a.C..

Belli di sonora evidenza sono i documenti come questo passaggio che riportato tale e quale: *Addì 1° settembre 1074 Ildebrando di Moana donava al vescovo Anselmo la sua porzione del castello di Montecatino.*

Tra i rogiti di Alluminato Iacobi si legge, poi, che Ciome Bonaiunte della Cappella di S. Maria di Montecatino del Plebato di Torre, ha da ora interamente pagato e soddisfatto Vanne figlio di Lando Callianelli di Lucca, dandogli librate otto e soldi sei di denari lucchesi. Atto avvenuto, essendo rettore della Chiesa di S. Maria di Montecatino Stefano e testimone Ciardello Albertini.

Forse, nella semplicità burlesca degli affreschi, si nasconde un nesso antico, un altro modo di pensare il mondo. E allora, torna prepotente l'idea di un dio caprino, dell'ora di Pan che in questo posto di merende potrebbe aver lasciato velati e indiscutibili segni.

Ma c'è un'ultima cosa che ho saputo. Oltre a Maria Assunta, sul sagrato verde di Montecatino, si festeggiava anche San Gregorio Barbarigo, donando a tutti i bambini un pane. Proprio un posto di merende.



@Silvana Malinovic



Un filo d'infanzia di Silvia Tomasi

@Rebecca Agnes Phalanstère, *Familistère, unité d'habitation* 2014 Ricamo a mano (a punto erba) su cotone 200 x 165 cm circa, fili colorati in varie gradazioni di marrone.

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.

In questo numero, la Tomasi chiude il suo saggio con un paragrafo intitolato *Un filo d'infanzia* concentrandosi sul lavoro che Rebecca Agnes ricama su un telo di cotone bianco o su quello dell'artista sarda Maria Lai.

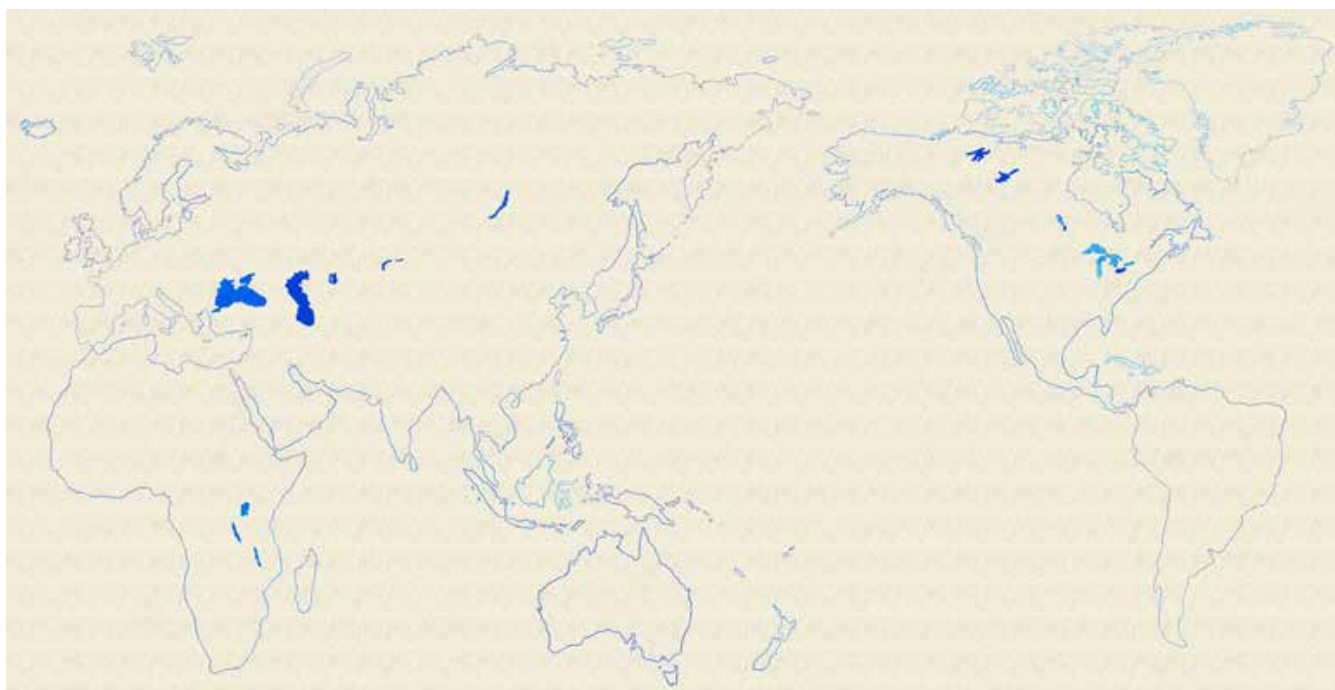
Caterina Arcangelo

Un *Phalanstère*, *Familistère*, *unité d'habitation*, tre progetti utopici di abitabilità e di vita ideale, inseriti uno nell'altro che Rebecca Agnes ricama su un telo di cotone bianco (200x165 cm). Alla ricerca di un progetto per una città perfetta, l'artista pavese (1978) unisce il falansterio ideale di Charles Fourier e il *Familistère* di Jean-Baptiste André Godin. Con il suo progetto del 1822, Fourier immagina una grande struttura verticale autoreferenziale in tutti i servizi, abitata da 1620 cittadini, uniti in falange; il *Familistère* de Guise è la realizzazione pratica del falansterio, costruita fra il 1858 e il 1883, dove vive una comunità sociale che divide pariteticamente lavoro e ricchezze. Contro le scorie del consumismo, Rebecca Agnes ricama una mappa utopica di una città sognata e sempre fallita, arricchita nella sua realizzazione anche con la facciata di una delle *Unité d'Habitation* di Le Corbusier (1947). In realtà, l'utopia è sempre venuta alle strette con chi reclama davanti al tribunale del possesso l'insufficienza dei propri averi e aspira alla ricchezza. E allora? Meglio sognarla con il punto erba, l'utopia: un punto

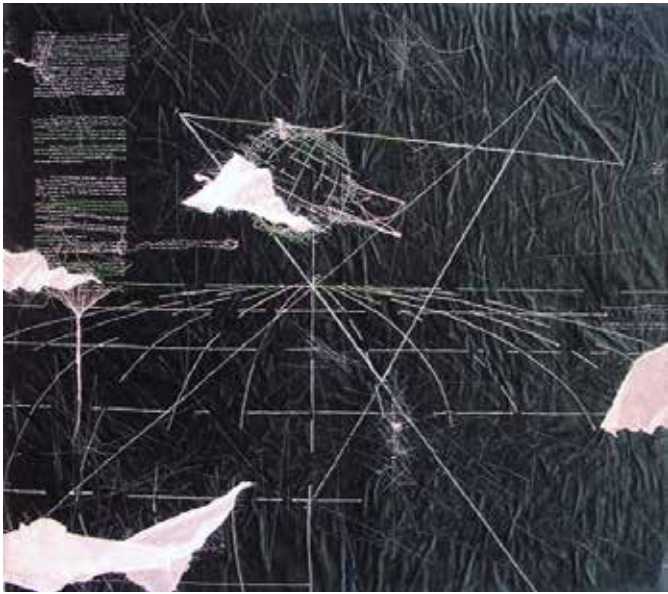
infantile che rimanda a prati e visioni in cui gli aspetti quotidiani della vita possono innalzarsi alla sfera degli archetipi.

È in questa linea di un recupero della semplicità infantile che Agnes crea mappe di invenzione dei pianeti o un'Europa ricamata in tenero azzurro secondo quel pulito perimetro delle cartine mute che si usavano a scuola; fuori da tutto ciò che si sente convenzionalmente e stupidamente adulto, l'artista chiede al bambino che è sempre in noi, anche da grandi, di contrassegnare con una perlina le isole trovate nei nostri viaggi e, attraverso il ricamo, il vuoto nella mappa lasciato dall'artista verrà colmato dalla nostra forza visionaria.

Nella volta della Sistina «Michelangelo ci racconta come è nato l'uomo. Ma ce lo dà perfetto nella sua crescita animale, troppo bello e troppa natura per essere uomo. Sappiamo che quest'uomo ha perso il Paradiso Terrestre... Perché?, mi sono chiesta, perché non era stato bambino, non aveva giocato abbastanza». La voce lenta, rarefatta nelle parole di una vecchia Maria Lai srotola come da una arcolaio la storia di Adamo che



Mappa Blu -- Ricamo a mano a punto erba su cotone, filo colorato, 100 x 220 cm, 2012



©Maria Lai - *Errando*

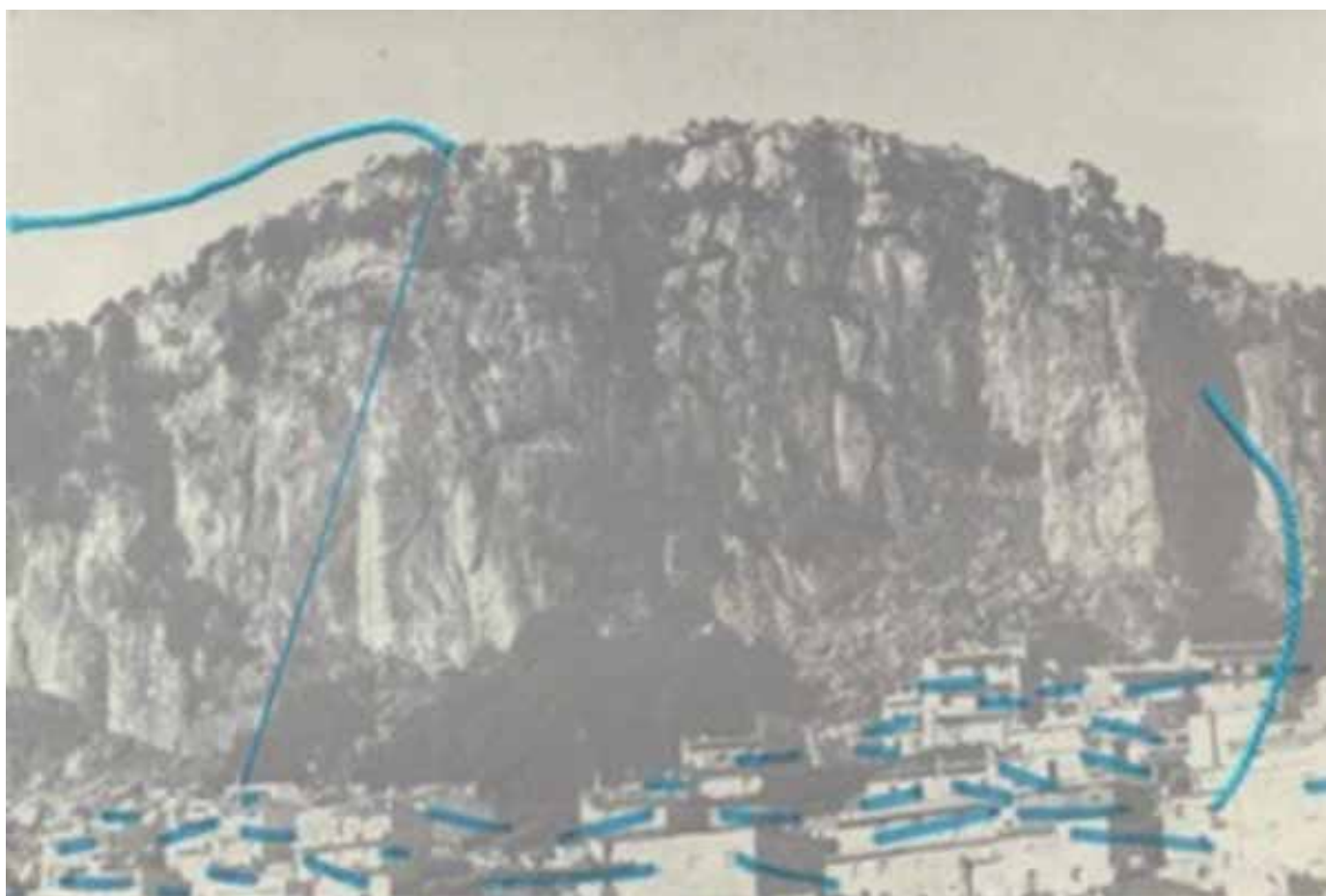
non ha giocato e per questo rinuncia all'Eden; si sa che i vecchi saggi lasciano cadere i cascami di vocaboli per fili essenziali di storie, così Maria Lai ci conduce per mano, ci fa entrare da una delle minute porte rettangolari scavate nelle rocce, gli ingressi delle janas, le piccole api-fate, del mondo atavico della Sardegna. «Noi siamo gli eredi di chi ha perso il Paradiso Terrestre. Abbiamo bisogno di giocare perché solo così riconquisteremo il paradiso terrestre. Avremmo bisogno di ripercorrere questa storia, in un mondo che ormai sembra destinato allo sfacelo. Io sono una bambina che gioca».

“Lasciatemi divertire” dice Palazzeschi in uno dei suoi sberleffi poetici più grandi di qualsiasi poema impegnato, “lasciatemi giocare” dice Maria Lai con il suo sguardo di liquirizia pura, come fanno i bambini che inventano di esser qualcun altro perché la loro vita non gli basta e così nascono le storie e «raccontare storie è un modo di giocare e di ritrovare qualcosa di un vecchio paradiso dimenticato».

Per l'artista sarda, morta novantatreenne nel 2013 nella sua isola, da cui inizialmente si era allontanata (perché lì si sarebbe sentita «normale» e si sarebbe

ammalata), l'arte è come una palla: non la si può trattenere, altrimenti il gioco si conclude, la si deve rilanciare, magari con tiri verso spazi siderali o verso quegli interstizi geografici sospesi a volo d'uccello dove si crea l'arcobaleno, una «acrobazia sul filo del mistero/teso tra terra e cielo». E poi occorre crearne la memoria con mappe ricamate dove si lanciano i punti con l'ago per costruire mondi e orbite che si allargano a dismisura, come i cerchi nell'acqua formati dal capitolombolo di un sasso. I suoi mondi cuciti sono percorsi da direttrici misteriose, orbite fra grovigli di fili e agugliate lasciate sospese. Globi, emisferi incompiuti partoriti nel segreto dell'arte, accompagnati alcune volte da scritte in alfabeti sconosciuti perché, afferma Lai, «L'arte trascina il mondo nell'infinito».

Per Maria Lai basta lanciare nel vento anche un nastro celeste, uno svago dall'apparente inutilità e si crea arte, anzi con quel semplice cordoncino è riuscita a smuovere un intero paese, il suo selvaggio borgo natio, Ulassai, dove rancori, dispetti, riottosità tenevano i paesani isolati e soli. Il nastro color di cielo proveniva scodando dal mondo lontano delle fiabe sarde e ha provocato una festa corale nel 1981. Legarsi alla montagna è stato il nome della cerimonia collettiva e tutti gli abitanti di Ulassai, abbassati i muri di contrasti, come novelli “creativi” hanno legato pezzo dopo pezzo quella fettuccia con nodi e fiocchi, allacciando tutte le porte delle case. I 27 chilometri di nastro utilizzati si arricchivano di asole per avvolgere pani della festa, “su pani pintau”, poi il nastro veniva portato su su fino a stringere in un abbraccio e con nuovo patto di amicizia la roccia del Monte Gedili, la montagna che sovrasta e frana su Ulassai. E lei, «capretta desiderosa di precipizi», come l'aveva definita il padre nella sua infanzia, con quel suo desiderio e ansia dell'infinito aveva



Ulassai Progetto del nastro celeste.

riportato coralmemente il paese natale a ballare tutta la notte, inseguendo il filo di una leggenda locale, rinverdita in un grande evento fantastico nel presente.

Ma non si pensi a Maria Lai come a una creatrice estemporanea di performance. «Il gioco è l'arte dei bambini, l'arte è il gioco degli adulti», scrive l'artista a Giuseppina Cuccu nel 1994. «Il gioco, come l'arte, ha regole severe, è una macchina che porta lontano». L'arte è per lei un artificio rigoroso, che non ammette ingenuità, come non ammette errori il ritmo di una poesia o l'arte meticolosa e raffinata del tessere, tradizionalmente assimilata a quella del comporre poetico.

Eppure, in questo giardino ordinato del tessere, del comporre così ben ripartito per creare armonia, può esistere la rivelazione di un segno, di un nulla, di una grazia, la serpentina di una linea



sismica, che creano un nuovo ritmo, una misura rinnovata.

Ce lo racconta lei stessa nel cortometraggio *Inventata da un dio distratto* girato nel 2008 da Marilisa Piga e Nicoletta Nesle. L'artista rievoca la discussione avvenuta con gli operai che alzavano le formelle di pani e pesci in cemento da lei ideate per il muro di contenimento della Via del Rito;

«Ma lei come capisce che un pezzo è da spostare?» chiede un operaio

«Ascolto il muro»

«Il muro pensa?»

«Il muro mi dà delle indicazioni»

«E come fa a capirlo?»

«Lo ascolto, lo ascolto con gli occhi. Se leggi una pagina tu la stai ascoltando con gli occhi»

Ascoltare i segni con lo sguardo. Per Fabrizio D'Amico, che dedica un saggio all'*Inventare altri spazi*, titolo della mostra cagliaritana della Lai nel 1993, «il cogliere il segno con lo sguardo è il

tratto peculiare e permanente della sua poetica. Segno che è in lei ora scavo, ora avventura, ora simbolo intero e ora frammento onirico, ed era ora l'uno e l'altra cosa insieme. Un segno che riscatta anche l'anonimo cemento di un muro di contenimento lungo la via che sale dal mare verso la montagna».

Nel 1993 Maria Lai lavora alla *Scarpata*, un intervento che si potrebbe definire di land-art alle pendici della montagna di Ulassai. Sulla ex discarica di rocce cementate si dispiega la mappa di un grande cielo di stelle fisse; poi vicino come gobbe e spuntoni riemergono ossa preistoriche di un gigantesco drago; nella parte più alta dell'opera, Lai dispone perché siano saldati alla terra alcuni elementi di pietra e acciaio che compongono una sorta di grande radar. Un improvviso forte rovescio notturno ha fatto rotolare per un tratto questi elementi, scomponendo l'opera. Maria osserva con molta calma la nuova disposizione leggendovi “quel ritmo” che cercava – «la



Maria Lai - La Strada del Rito 1992



Ulassai – La scarpata 1993

montagna ha parlato!» – disse, chiedendo ai suoi collaboratori di salvare quel nuovo ordine».

Nella Lai si trova la saggezza in fondo al candore di ogni giorno, l'intelligenza travestita nei panni dell'apparente grulleria, la follia poetica travestita come burbera cocciutaggine da *mamuthones*. È una maga che libera le storie ataviche, è figlia delle pietre dell'Ogliastra e del vento di Ulassai. Le sue radici sprofondano nella preistoria, ma anche nel buio fantascientifico di *2001: Odissea nello spazio*. Il film di Stanley Kubrick le ispira *Mappe stellari*, titolo di una mostra di successo a Miami nel 2013, dove una delle sue invenzioni di geografie tessute, del 1977, venne ribattezzata *La Vela*. Qui una grande piramide bianca si eleva come il monolite della mitica pellicola del regista inglese.

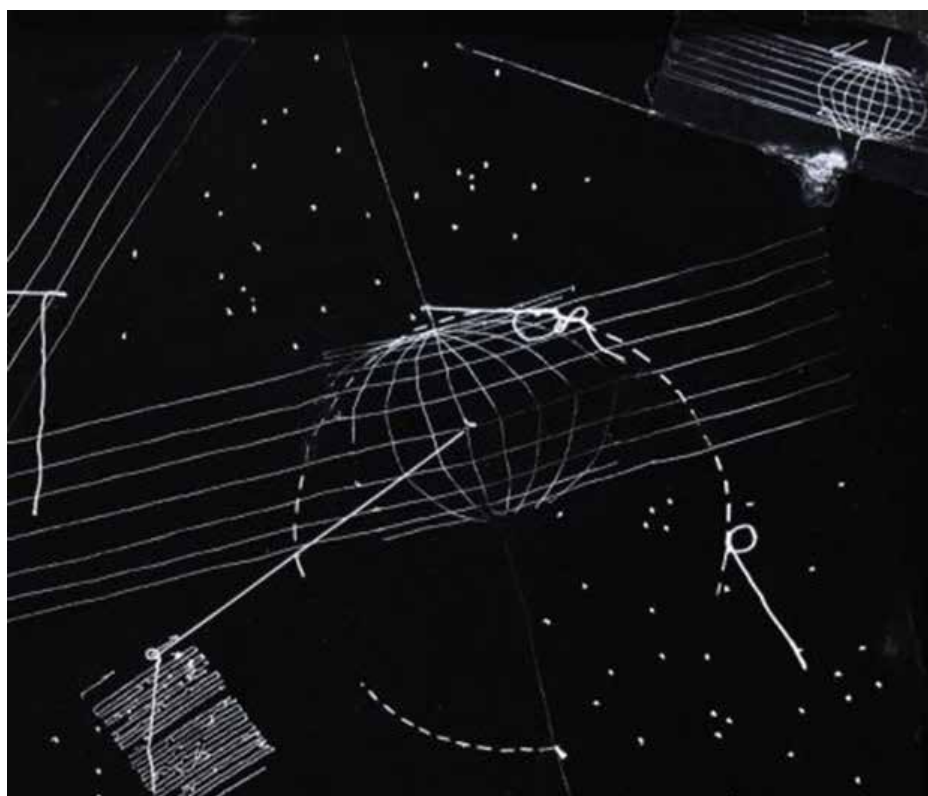
Il tema di Kubrick era congeniale a Maria Lai, era suo: il mistero della vita quotidiana non è separabile da quello del cosmo e quello che non conosciamo è qualcosa di immenso, ma partendo dalla semplicità delle cose, le rocce e il vento, il mare, auscultando i battiti del pianeta, si tessono geografie nuove, luoghi ignoti o invisibili, planisferi bui ma pieni di stelle, «mondi sopra e sotto di noi con meridiani e paralleli che disorientano e rimangono incompiuti come

la vita» così li descrive Manuela Gandini in un articolo su «La Stampa».

Attualmente, le *Geografie astrali* di Maria Lai si possono vedere esposte nella casa che ospitava sala d'aspetto e abitazione del Capo stazione di Ulassai, diventato il Museo Stazione dell'arte. Nessun luogo migliore per la stazione orbitale dell'artista. Ci sono grandi velluti neri, o tessuti bianchi con strisce rosso incandescente e un gioco di azzurri nati dalla tela jeans, dove ago e filo hanno tramato meridiani e paralleli di mondi siderali in continua trasformazione e parole di lingue sconosciute. Da questi mondi, ancora in via di generazione, pendono i fili della creazione, quasi cordoni ombelicali, materia primigenia, grovigli embrionali.



Maria Lai – *Vela* 1977 -Tessuto e filo su tela. Foto Studio Vandasch. Courtesy Nuova Galleria Morone.



Maria Lai – *Geografie astrali* - Stazione Museo Ulassai

Nel primo libro del *De raptu Proserpinae*, Claudiano (V d.C.) narra l'antefatto del rapimento di Proserpina, la giovane figlia di Cerere, da parte di Plutone, re degli Inferi. La dea fanciulla sta ricamando un peplo, pensato come dono per la madre, con scene di soggetto cosmologico, dove celebra l'ordine cosmico governato dagli dei. La madre le ha imposto di non uscire mai dalla reggia. Ma Proserpina, attratta dal richiamo ingannevole di Venere, abbandona il telaio e va a raccogliere i fiori dei prati. Qui nascosto l'attende Plutone che, spalancato un abisso nella terra, la inghiotte, trascinandola per farla sua sposa nel mondo buio degli inferi. Fin qui la storia è nota dal testo di Ovidio, ma Claudiano prosegue il mito immaginando il rientro di Cerere, presaga di sventure. Quando la dea entra nella reggia la trova abbandonata e incredibilmente già avvolta dallo squallore. In particolare è il peplo che Proserpina stava tessendo, così bruscamente interrotto, a giacere nel disordine, ma i suoi fili sono stati ripresi



Maria Lai *Mondo incandescente*
- Stazione Museo Ulassai

da un ragno che in “modo sacrilego” sta concludendo la filatura del divino mantello.

Divinus perit ille labor, spatiumque relictum/
audax sacrilego supplebat aranea textu
(Libro III, vv 157-158 s.).

(Il lavoro divino era perduto e un audace ragno terminava con una tela sacrilega la tessitura abbandonata).

Un ragno, più esattamente un ragno femmina (Aracne), audace e sfrontato, lancia il suo filo per continuare a tessere con altre derive il mondo perduto degli dei negli spazi siderali e lascia grovigli pendenti di fili, come sgorbi misteriosi e leggeri: messaggi di parole inventate e alfabeti immaginari simili a quelli che nel lontano futuro, diventato il nostro presente, Maria Lai avrebbe garbatamente sgomitolato davanti ai nostri occhi di bambini stupefatti, collegando un'infantile voglia di giocare alla sua incontenibile fame di infinito.



Maria Lai – *Fame d'infinito*, 1997, velluto, filo, terracotta cm 55x75 (foto concessa dalla sign.ra Angela Grilletti Migliavacca. Arte Duchamp. Cagliari)

Le città e le loro anime

Marsiglia

Bella ciao, Marseille
di Luigi Vergallo



©Stefania Facciano

Marsiglia ha una brutta fama. Troppo forte è il ricordo della città portuale, che, nel corso dell'Ottocento, era in continua espansione; della zona franca di prostituzione che, dal mare, saliva verso il Panier e tutti gli altri quartieri; delle effrate battaglie fra bande dell'inizio del Novecento, con i suoi protagonisti – degni di un western di qualità – dai soprannomi creativi e pazzeschi: Grossa Testa, il Pazzo, Orecchio Piegato, ma anche Il Panettiere, Tin Tin, Il Milanese... Poi la guerra, i reati legati alla sussistenza, i furti di carbone, quelli di biciclette, di olio, di cibo. E poi gli anni Trenta, quelli della corruzione, l'enorme servizio d'ordine dei boss dominanti, pagato dalle casse pubbliche perché assunto in massa nella polizia municipale, l'occupazione nazista, la resistenza dentro i vecchi quartieri, "covi di comunisti, anarchici, antifascisti e banditi", rioni così duri da penetrare – con i loro vicoli, con la loro

legge del silenzio, con il loro antico orgoglio –, da convincere i tedeschi della necessità di farli saltare per aria, usando la dinamite e deportando migliaia e migliaia di persone negli altri quartieri. Una città in cui, come si racconta in città, una pagina su sette dell'elenco telefonico è fatta di "Esposito". Forse è una leggenda, ma sappiamo per certo che, all'inizio del XX secolo, dati del censimento alla mano, un abitante su cinque era di origine italiana, senza contare gli immigrati di seconda generazione. Una città dove per decenni ha dominato incontrastato un uomo nato a Itri, nei pressi di Gaeta, Francesco Spirito, una città dove l'italiano lo capiscono in molti, ancora oggi. Poi, dal secondo dopoguerra, mentre la criminalità si faceva sempre più violenta, meno folcloristica, sempre più dedita alle rapine sanguinose, al traffico internazionale di stupefacenti, al controllo dei mercati illegali, fino a Parigi, la fama dei

“marsigliesi” arrivò al mondo intero, ma soprattutto in Italia. Storicamente, Milano e Marsiglia erano legate da una comune e reciproca frequentazione fra i malviventi delle due città. Da Milano si “andava in gita” a Marsiglia, nella speranza di sfuggire alla polizia, e da Marsiglia si veniva in gita a Milano. Questo all’inizio. Poi “i marsigliesi”, come si sa, a Milano e in Italia iniziarono pure a farci rapine e a formarci le bande, mentre i milanesi e gli italiani partivano per veri e propri tour della truffa lungo la Costa Azzurra e fino appunto a Marsiglia.

Negli anni Ottanta, i racconti dei pochi temerari, che partivano dall’Italia per andare in visita a Marsiglia, parlavano di una città pericolosa, a tratti spaventosa, e comunque poco ospitale, corrotta, sporca. Ancora oggi, a tutti capita di sentire queste stesse parole. E fra gli amici, che fanno ritorno da Marsiglia, si sente dire che è “pericolosa”, e molti altri, invece, la descrivono come “una città

tanto sporca”. La stessa idea di insicurezza fatica a scomparire proprio perché continuano a essere riproposte opere narrative, o famose serie tv, incentrate sui temi della corruzione e della violenza – che proprio da Marsiglia prendono il nome.

Poi ci siamo noi che l’amiamo. Noi che siamo arrivati laggiù per studiarci, per lavorarci, insomma per viverci un po’, e ci siamo sentiti accolti, mai in pericolo, calati in una dimensione strutturalmente internazionale, dove si può attraversare il Panier per scorgerne i colori e la bellezza, o prendere casa a Les Goudes e illudersi di vedere Izzo ancora seduto a mangiare sul porto, o il suo Fabio Montale uscire con la barca a motore. Noi ex-giovani italiani che di Izzo abbiamo amato tutto, anche la retorica. Noi che di Marsiglia abbiamo amato lo sporco, la città che chiude presto la sera ma dove un arabo o un africano, che ti faccia mangiare lo trovi sempre e comunque,



©Adrian Donoghue



©Stefania Facciano



©Stefania Facciano

dove i socialisti hanno finanziato la cultura come pochi altri in Europa, e creato archivi, biblioteche, Università, centri di ricerca all'avanguardia e apprezzati ovunque nel mondo, dove puoi girare la sera nei peggiori quartieri e loro sanno chi sei, cosa vuoi, e tu pure sai bene chi sono, ché mica si nascondono troppo. Poi ci sono i quartieri poveri, certo, ci sono i quartieri privi di spazi di condivisione e di socialità, senza servizi, con enormi dormitori dove "fin qui tutto bene", come si diceva in apertura del film *L'odio* di Mathieu Kassovitz, mentre si stava precipitando nel vuoto. Eppure, sempre, respiri un forte senso di umanità e d'orgoglio, un'appartenenza che fino all'arrivo del Fronte Nazionale non era apparsa esclusiva.

Noi avevamo ragione. Abbiamo tenuto duro e, con gli Anni Duemila, soprattutto con Marsiglia capitale europea della cultura 2013, la città è veramente rinata. Il progetto "*Euromediterranée*" aveva già ridefinito tutta l'area del porto – che decadeva ormai da decenni – e l'aveva messa in relazione col centro della città, in senso urbanistico, architettonico, turistico, abitativo. Parte delle moltissime, enormi strutture in disuso erano state recuperate e destinate a scopi diversi. Gli scrittori ci avevano fatto dormire gli ultimi, i senza casa, i senza patria, gli

ultimi, i senza casa, i senza patria, gli immigrati più poveri, i tossici. Quei luoghi toccavano il cuore sensibile della città, ma ne simboleggiavano anche il degrado. Erano una marca indelebile, il segno di una grandezza sempre evocata ma forse mai davvero acquisita, e dunque erano il segno di una sconfitta. Ma furono recuperati. Gli 11 milioni di visitatori arrivati in città per gli eventi culturali del 2013 hanno scoperto la bellezza di Marsiglia, la gioia del blu marino, del vento forte, le molte facce e culture della città, i suoni, l'odore del basilico, di aglio, della salsa di pomodori sparso ovunque per strada. E della città ne hanno parlato nel mondo. Hanno visitato il museo inaugurato proprio quell'anno – il Mucem, il Museo delle civiltà dell'Europa e del Mediterraneo –, hanno visto la bellezza di quella costruzione sul mare.



Negli ultimi anni, però, sembra già spegnersi l'onda lunga di quell'enorme fase di ristrutturazione e di riconversione. I cittadini di alcuni quartieri del centro denunciano la tendenza delle persone e delle piccole botteghe a fuggire dagli storici quartieri del centro, diventati troppo cari da abitare e da vivere. I volantini di protesta rotolano per strada, consumati e strappati dal vento. Quelli appesi sui muri sembrano aver perso un po' della loro forza combattiva e trasmettono un filo di malinconia. È tutto vero purtroppo. Eppure, il cuore di Marsiglia pulsa ancora, e anche il nostro, col suo.

Vi lascio con una cartolina. Ero a Marsiglia da qualche tempo, come ricercatore invitato da un dipartimento della loro Università. Ero in un piccolissimo localino di una via defilata in un quartiere di moda. Arrivando, avevo visto un ragazzino aiutare un barbone, che si era

pisciato addosso, a rimettersi in piedi, a spostarsi in un luogo più asciutto. Nel localino suonava un collega dell'Università. Insieme al suo gruppo cantava canzoni della tradizione italiana. Mentre noi ci divertivamo lì dentro, al Bataclan si moriva. La notizia arrivò che ancora parlavo, ridevo e bevevo. Fui assalito dalla nausea. Il giorno dopo un bellissimo corteo attraversò la città: giovani e anziani, francesi e stranieri, ebrei, vecchie arabe col velo accompagnate dalle nipoti senza velo, a loro volta accompagnate dagli amici francesi, truccate e commosse di essere lì. Erano tutti riconoscibili e fieri. Passammo vicino al porto, sotto l'ateneo, io trattenevo le lacrime, ma non le trattenni più quando, dal sesto piano di un palazzo, alcuni ragazzi, sul balcone, presero a suonare e a cantare una canzone per me familiare: *Bella Ciao*. Ciao Marsiglia, ciao bella.



©Paulo Correia

Istantanee

a cura di **Cristina De Lauretis**



©Josef Sudek

Josef Sudek *Topografia delle macerie. Praga 1945*

Museo di Roma in Trastevere
19/07 - 07/10/2018

È un mondo devastato quello che si apre davanti a Josef Sudek, fotografo cecoslovacco di fama mondiale, noto anche come il “Poeta di Praga”. Siamo nel 1945, la Seconda Guerra Mondiale è appena terminata e Josef Sudek cammina per le strade di Praga documentando i danni causati dal conflitto. Non stupisce che venga definito poeta: il suo sguardo è malinconico e straziante, profondo e attento alle piccole cose. La mostra presenta quaranta immagini inedite, che vanno ad aggiungersi alla collezione di quasi quattrocento immagini di Praga post-guerra. Tre i temi: il monastero di Emmausy, quasi completamente

distrutto; il bombardamento di Praga del febbraio '45; il deposito delle statue e delle campane confiscate a Maniny.

Ovunque edifici sventrati, macerie, una città dilaniata. Ma sopra gli edifici sventrati si affaccia il cielo. Un cielo limpido e pulito. E tra i palazzi crollati si fa strada la luce, una luce che si insinua dall'alto attraverso le fessure illuminando a tagli ogni angolo: una scala, un'arcata, quello che rimane di una finestra. La malinconia avanza di pari passo con questa luce discreta e determinata, e si fa via via sempre più intima. Camminando tra gli scatti si percepisce un senso di dolorante bellezza e di

speranza. Qualcosa che fa male al cuore ma allo stesso tempo lo rende più leggero. Ci sono scheletri di fabbricati, campane accatastate, vetri rotti, muri neri, travi, tende strappate. Ecco che sopraggiunge un'altra sensazione: il dolore non per questa guerra, ma per tutte le guerre. L'idea di tutte le albe e di tutti i tramonti sulle macerie, e del mondo che va avanti, giorno dopo giorno, senza sapere. Il ricordo dei morti e dei sopravvissuti. Ed è così che questi scatti acquistano valenza universale. Tutto il percorso si affronta in silenzio, fissando gli scatti e chiudendo gli occhi per imprimere meglio l'immagine, affinché un po' di quella luce riesca a penetrare anche dentro di noi, illuminando i nostri angoli più bui.



©Josef Sudek



©Josef Sudek

La novità della scrittura di Pier Vittorio Tondelli a cura di Guido Conti



©Reg Speller

Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli segna uno spartiacque nella storia letteraria del Novecento. Quando uscì da Feltrinelli nel 1980 fu una rivelazione, uno scandalo e diventò subito un libro culto tra i giovani, un modello letterario a cui guardare. Si parlava di “nuova narrativa”, di una diversa sensibilità che portava con sé un linguaggio che oggi, a distanza di quasi quarant’anni, non è invecchiato, anzi, ha ancora molto da insegnare alle nuove generazioni di scrittori.

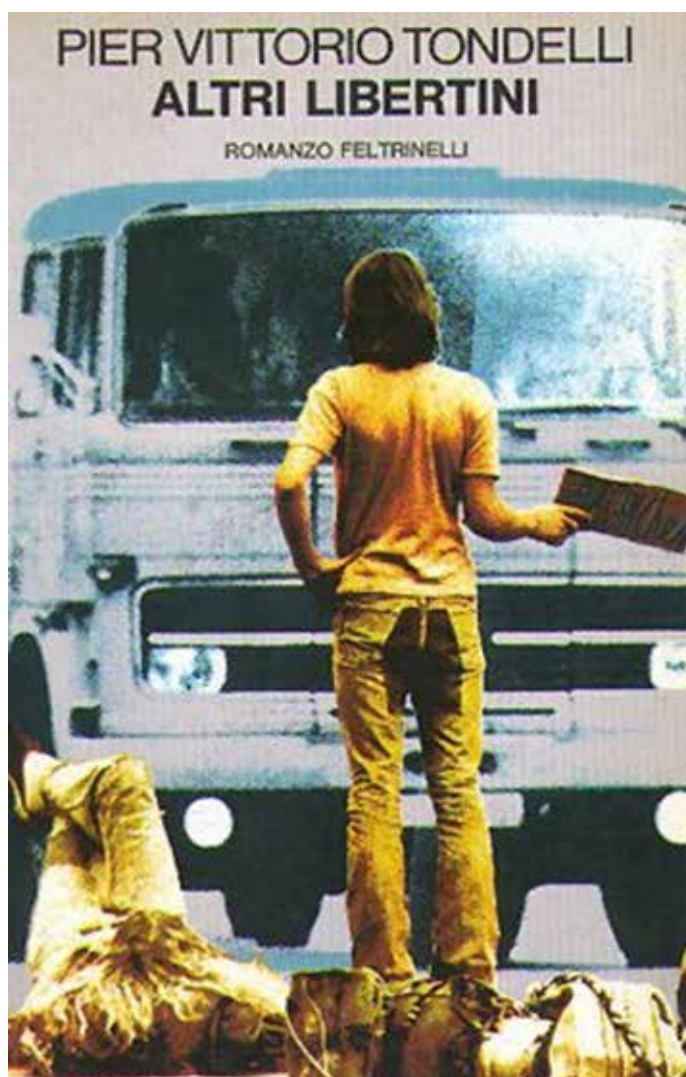
Tondelli faceva parte di una nuova ondata di giovani autori molto diversi tra loro. *Boccalone* di Enrico Palandri era il libro che veniva messo in contrapposizione a *Altri libertini*, creando una dicotomia tra letteratura come impegno e disimpegno che oggi ha poco senso. Erano categorie ideologiche di un modo

di leggere che hanno fatto il loro tempo. Tondelli va affrontato in un’altra maniera, cercando le ragioni della sua scrittura e del suo stile.

La prima edizione di *Altri Libertini* ha in copertina la parola “romanzo”, anche se si compone di sei lunghi capitoli, *Postoristoro*, *Mimi e istrioni*, *Viaggio*, *Senso contrario*, *Altri libertini* e *Autobahn*. Il libro, in questo senso, ha una sua potente unità pur con modi e stili diversi di scrittura. Tondelli, nato a Correggio nel 1955 e morto giovanissimo nel 1991, ha cominciato a scrivere il suo libro appena ventunenne, nel 1976, quando frequentava il DAMS, a Bologna. Aveva ben 400 pagine dattiloscritte, che poi verranno rielaborate in casa editrice con un lungo lavoro di redazione e ridotte a meno di duecento. Fulvio Panzeri ha scritto che Tondelli ha

creato un personaggio capace di raccontare «un immediato che non sembra avere né passato né futuro», e qui sta il discrimine con la stagione precedente dei Calvino e dei nuovi autori come Andrea De Carlo, uscito con *Treno di panna*, nel 1981, con Einaudi. Quelli di Tondelli sono personaggi senza passato e senza futuro, che hanno solo il proprio mondo da raccontare, un mondo di periferie, di abbandoni, di passioni picaresche, quelle di una generazione che si riconosce in un linguaggio eversivo nel contesto borghese e perbenista dell'Italia, che usciva dagli anni di piombo e si apriva alla festa, al rampantismo, e alla voglia di svago e spensieratezza degli anni Ottanta.

Leggiamo l'inizio di *Postoristoro*, il primo quadro che apre il romanzo:



«Sono giorni ormai che piove e fa freddo e la burrasca ghiacciata costringe le notti ai tavoli del Posto Ristoro, luce sciatta e livida, neon ammuffiti, odore di ferrovia, polvere gialla rossiccia che si deposita lenta sui vetri, sugli sgabelli e nell'aria di svacco pubblico che respiriamo annoiati, maledetto inverno, davvero maledette notti alla stazione, chiacchiere e giochi di carte e il bicchiere colmo davanti, gli amici scoppiati pensano si scioglie così dicembre, basta una bottiglia sempre piena, finché dura il fumo. Ora che già di pomeriggio il piazzale della stazione è blu azzurrino con i fari degli autobus che tagliano la nebbia e scaricano gli studenti s'arriva presto, verso le diciassette; ma quando il tempo è buono e il vento spazza i binari e razzola le carte sui marciapiedi e si vedono controluce le montagne, giù verso Sud, allora si va tardi, quando ormai solamente i militari di leva pestano i tacchi nell'atrio e qualche marchetta ubriaca, non più la calca chiasosa dei ragazzini e delle magliarine che si litigano i fotoromanzi con quelle dita già callose per i tanti sabati e domeniche e pomeriggi a far rammendi alla cucitaglia delle madri. Ma nel grande atrio, stasera, il vocio scalpicciante è insistente come nel foyer di un granteatro. Giusy arriva ogni giorno, puntuale come una maledizione saltellando sui tacchi e spidocchiandosi la lunga coda di capelli che alle volte nasconde nel cuffietto peruviano; distribuisce occhiate veloci intorno passando svelto in mezzo ai crocchi di studenti brufolosi che vengono dalla campagna alle scuole professionali qui in città e c'hanno le gambe curve e tozze e i fianchi larghi, ma anche culi rotondi e sodi e pare che i muscoli che si sfregano duri alle cosce debbano sprizzare via da quei blue-jeans intirizziti di nebbia, come nei pullman che la domenica dragano la provincia e rimorchiano verso le balere, ormai sospesi perché di notte, al ritorno, saltavano pure mutandine e reggiseni e in fondo sui sedili allungati si consumavano gare di chiavaggio e pompinaggio, anche fra maschi...».

È un inizio che fece scandalo, nel linguaggio e nello stile. Tondelli rompe gli stilemi della narrazione tradizionale con lo scenario articolato e complesso di una situazione che non segue più un filo logico, ma si svolge a quadri, come se narrasse seguendo il movimento di una telecamera. Un movimento emotivo più



©Diane Sebo Powers

che logico, inseguendo diversi personaggi che vivono alla stazione di Reggio Emilia. Qualcuno ha scritto che il romanzo cerebrale e sperimentale di Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ricomincia nella stazione di Reggio Emilia raccontato da Pier Vittorio Tondelli, con una nuova sensibilità, con un realismo più crudo. Ma è soprattutto il ritmo, la musicalità a fare la differenza. Nelle scuole di scrittura non insegnano quasi mai il ritmo, la musicalità della frase. Quando si parla di scrittura si dimentica che il ritmo della frase è la musica portante del testo. Ciò vale in poesia, e anche in prosa. I ritmi di Pier Vittorio Tondelli suonavano nelle orecchie dei lettori di allora come una musica nuova, un nuovo modo di pensare e di vedere il mondo. E ancora oggi quel linguaggio e quei ritmi mantengono una loro freschezza. La sua pagina è ricca di assonanze e allitterazioni, di modi di dire, di gergo giovanile, di frasi dialettali smozzicate, in un *patchwork* inconfondibile. Di fronte a tanto piattume linguistico che si trova nella prosa di romanzi di ventenni e trentenni di oggi, Tondelli

sembra un maestro inarrivabile. Le sue fonti non sono solo letterarie: c'erano il fumetto, la televisione, i video musicali che stavano per imporsi nel mercato rivoluzionando il modo di ascoltare la musica rock e pop. Tondelli racconta la realtà italiana con lo sguardo verso le periferie, narrando la vita di una nuova generazione allo sbando. Un libro poco politico, secondo certi schemi ideologici, ma in verità molto politico, perché era l'urlo tragicomico di una generazione non politicizzata, che non interessava alla politica, di qualunque schieramento fosse. Per capire meglio il lavoro di scrittura di Pier Vittorio Tondelli, leggiamo un altro inizio piuttosto esplosivo, quello intitolato *Mimi e istrioni*:

«I Maligni noi ci chiamano le Splash, perché a sentir loro saremmo quattro assatanate pidocchiose che non han voglia di far nulla, menchemeno lavorare e solo gli tira la passera, insomma altro non faremmo che sbatterci e per giunta anche fra noi quando il mercato del cazzo non tira; ma noi si sa che è tutta invidia perché sa un'uccellagione come la nostra non gliel'ha nessuno in zona per cui è del tutto inutile che quando ci vedono passare a braccetto o in auto ferme al semaforo, ci gridino dietro uscendo dai bar e dai portici o abbassando i finestrini delle loro Mercedes: "Veh, le Splash, i rifiut ed Rez." È veramente inutile. Perché a noi non ci frega un bel niente della nostra reputazione, soprattutto in questo merdaio che è Rez, cioè Reggio Emilia, puttanaio in cui per malasorte noi si abita e che si vorrebbe veder distrutto e incendiato usando come torce i capelli di quelli lì, proprio loro, appunto, i Maligni.

Così succede che ci fan terra bruciata intorno come appunto è successo all'Enoteca di corso Matteo Maria Boiardo in cui ci si riuniva tutte le sere tranne mercoledì, fermata di turno. All'Enoteca si stava abbastanza bene soprattutto perché a due passi c'è il Cineteatro Lux che fa programmazione porca e molti puttaniere capitavano poi a bere da noi e quando capitavano erano risate e godimenti perché noi li si provocava, soprattutto la Nanni che non porta mai le mutande nemmeno d'inverno e allora si alzava il sottanone e incrociava le gambe e loro che occhi! si vedeva che sbavavano e la Nanni



©Danielle Liberman

stiracchiava il gioco per un po' facendo finta di niente poi d'un colpo diventava seria e s'incalzava fissandoli e sbraitava e li sborsettava con la tracolla di cuoio che faceva anche molto male con tutti quei cordini borchiatati che pareva una frusta sadomaso e urlava Bruttiporci, pidocchiosi che avete da guardarla! eppoi ci si alzava con le nostre sottanone e andavamo via lasciando il conto da pagare».

Anche qui, ad una attenta lettura, non parla un "io" ma un "noi", cosa inusuale per la narrativa anche di oggi. Una voce non singola ma corale, dove le parole si perdono in un gruppo, le Splash, giovani pidocchiose assatanate di sesso che vivono nel porcaio di Reggio Emilia.

Non è saltato solo l'io narrante ma anche la sintassi. Frasi lunghissime, senza virgole, dove l'onda della musica si sviluppa secondo un modo di parlare che non è quello della bella scrittura ma del linguaggio parlato. È una forma di virtuosismo narrativo quella di scrivere imitando il parlato che diventa corale, un linguaggio basso, dove salta il limite tra discorso diretto e indiretto, con frequenti imprecazioni e bestemmie che interrompono bruscamente la frase: il libro fu ritirato dal mercato per oscenità e vilipendio alla religione. Il ritmo della frase, il saltare da un argomento all'altro

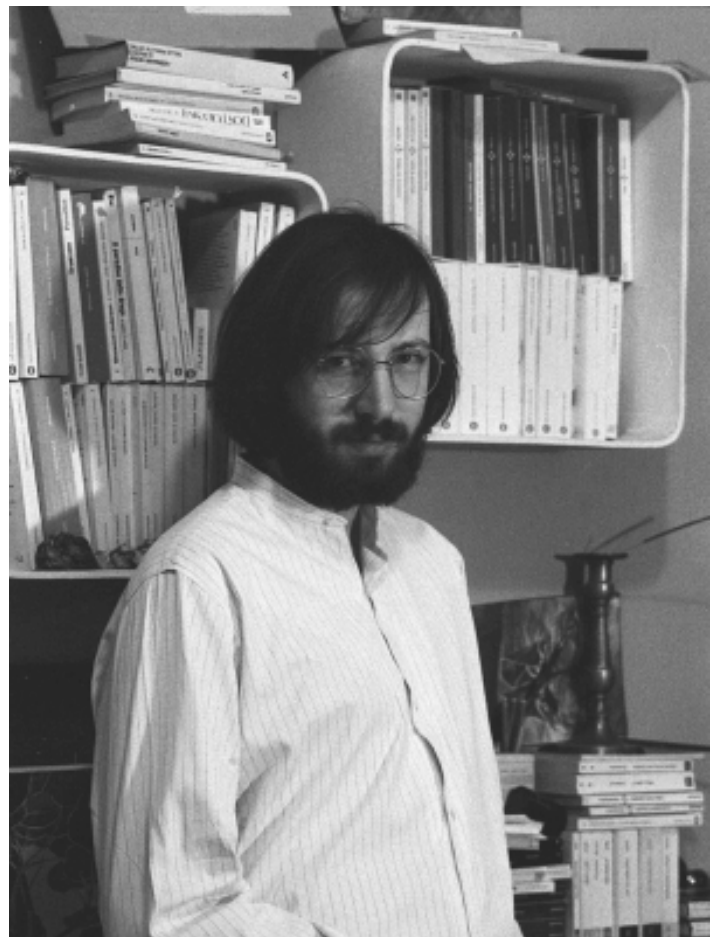
era anche il calco di una visione modellata sull'uso del telecomando, che cambiava il modo di guardare la televisione e creava una nuova sensibilità: il saltellare da un tema all'altro in maniera repentina, senza più punti e spazi, veniva usato per creare un'onda di scrittura emotiva, empatica con il lettore. Non importa più la frase ma il dettato che si potrebbe prolungare all'infinito, con i punti e le virgole che perdono via via il loro valore di senso e significato. Una scrittura libera da convenzioni, che cerca in tutti i modi di aderire ad una realtà tragica e comica insieme.

Quando alla fine della prima edizione Tondelli cita Arbasino, Celati e Bachtin, Robert Wyatt, Nick Drake, Leonard Cohen, Tim Buckley, Lou Reed, citazione poi sparita nelle edizioni successive, dà al lettore un'indicazione ben precisa dei suoi punti di riferimento culturali. Gianni Celati, l'autore che terremotava la sintassi facendo parlare un deficiente come Guizzardi ne *Le avventure di Guizzardi*, insegnava al DAMS i cui corsi erano frequentati da Tondelli studente. Ma sono anche gli studi della "polifonia" di Bachtin, critico russo che con i suoi saggi rivoluzionari stava entrando nella cultura italiana proprio a partire dall'Università di Bologna. Tondelli è uno scrittore colto, intelligente, assorbe la lezione narrativa di una linea novecentesca delle avanguardie e delle neoavanguardie, dei linguaggi rivoluzionari che fanno capo a Marinetti, ai futuristi, a Carlo Emilio Gadda, ad Arbasino e Celati, a Manganeli e Malerba, a Zavattini, che cercano di raccontare una modernità fuori dagli schemi della logica borghese, e della scrittura consolatoria; e sono sulla via della scrittura come provocazione, come ricerca di una verità altra, creando un modo diverso di guardare il mondo. E in questo senso Tondelli è l'ultimo di una tradizione novecentesca,

ma è anche il primo che racconta una gioventù priva di radici, tutta ripiegata su se stessa, racconto che ha portato alla narrativa di oggi, ad un ripiegamento non più collettivo ma singolo, di solitudine tecnologica, e di romanzi *selfie*.

Per chiudere leggiamo un altro breve pezzo tratto da *Autobahn*, racconto finale di *Altri libertini*, che propone un altro importante problema, quello della vita in provincia e della tensione verso l'Europa e i suoi immaginari.

«Correggio sta a cinque chilometri dall'inizio dell'autobrennero di Carpi, Modena che è l'autobahn più meravigliosa che c'è perché se ti metti lissù e hai soldi e tempo in una giornata intera e anche meno esci sul Mare del Nord, diciamo Amsterdam, tutto senza fare una sola curva, entri a Carpi ed esci lassù. Io ci sono affezionato a questo rullo di asfalto perché quando vedo le luci del casello d'ingresso, luci proprio da granteatro, colorate e montate sul proscenio di ferri luccicanti, con tutte le cabine ordinate e pulite che ti fan sentir bene anche

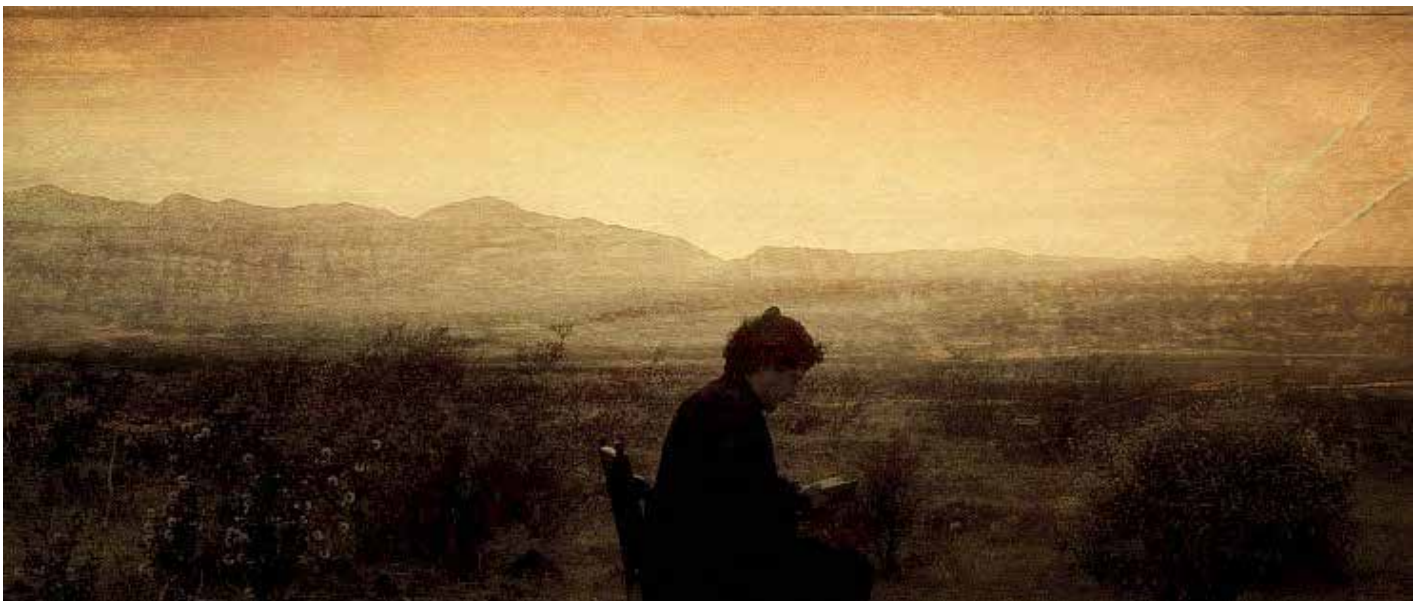


Pier Vittorio Tondelli

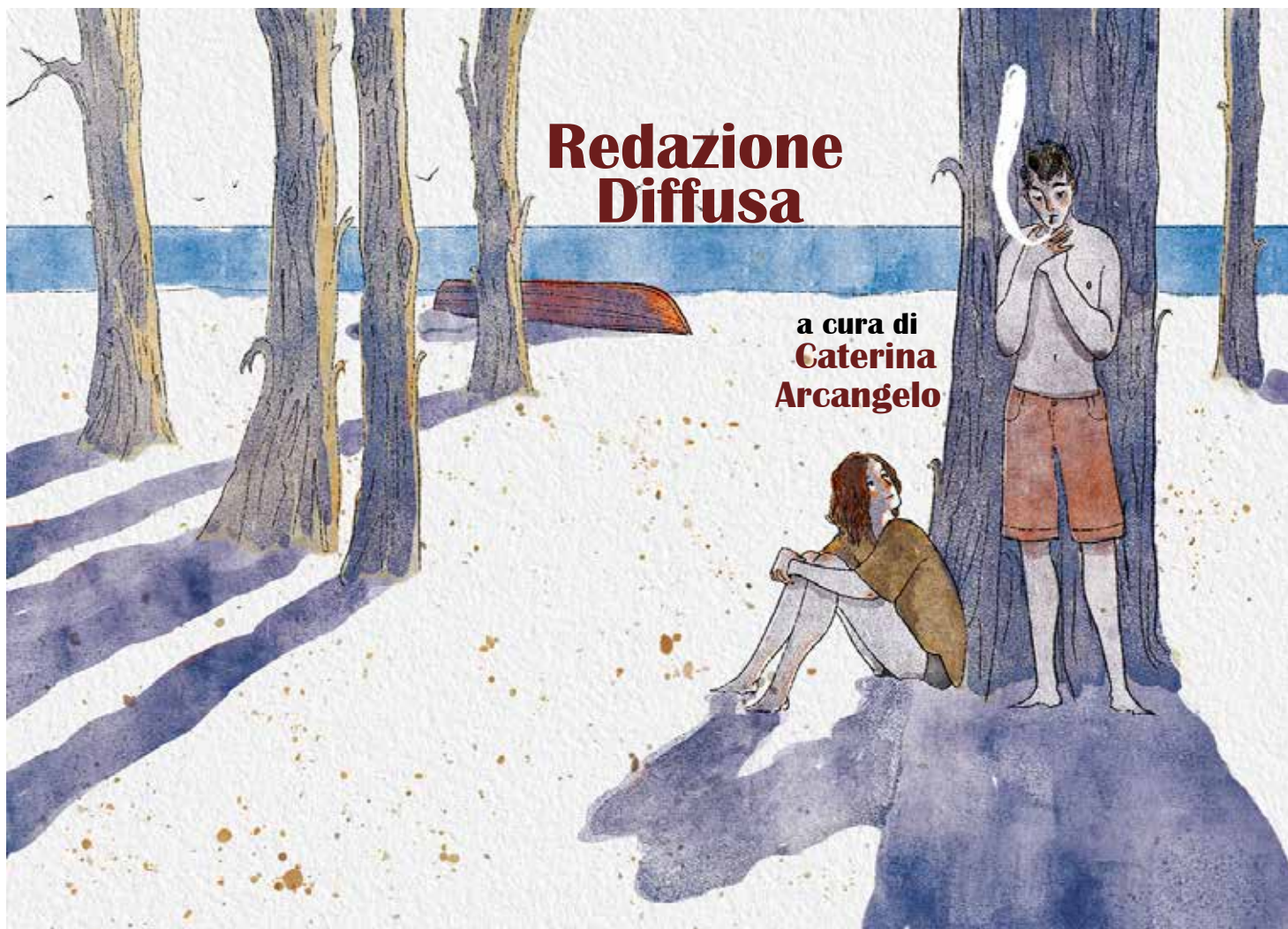
solo a spiarle dalla provinciale, insomma quando le guardo mi succede una gran bella cosa, cioè non mi sento prigioniero di casa mia italiana, che odio, sì odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America, da tutt'altra parte s'intende, però è sempre andar via».

Il problema di Tondelli non era solo quello di cercare un nuovo linguaggio, ma di capire il modo di parlare degli altri e delle generazioni che sarebbero venute qualche anno dopo di lui. Da questa esigenza nasce *Under 25*, non un laboratorio per scrittori ma di scritture per confrontarsi con altre voci e altri immaginari. La scrittura continuamente sperimentale della sua narrativa nasce da un'insoddisfazione di fondo che si gioca tra tradizione letteraria e desiderio di uscire da questa, un linguaggio vecchio e la necessità di nuovi modi e forme di racconto. Se proprio vogliamo dirla tutta: tra "strapaese" e "stracittà" che avevano animato tutto il dibattito tra gli anni Trenta e Quaranta. Ma questa tradizione del vivere in provincia e in cittadine sentite come morte, periferiche, ai margini della cultura, e, dall'altra, l'arrivo prepotente delle nuove tendenze della

musica e dell'arte inglese e americana, i videoclip e le nuove mode, in un clima di rinnovata euforia politica e sociale dopo gli anni di piombo, acuiscono un dilemma mai risolto tra isolamento e fascino di culture lontane dal nostro immaginario, eppure nuove, attraenti e per certi aspetti famigliari. Da qui nascerà il laboratorio di *Un week -end post moderno*, officina di idee e di linguaggi, romanzo ineguagliato di un decennio, modello di un modo di pensare non solo la cultura ma anche le narrazioni e i nuovi linguaggi, fra tradizione e modernità, tra passato e presente, in una dialettica spesso drammatica, alla ricerca di una identità e di una verità che non fosse solo moda e superficie. Ecco un'altra delle tante eredità che ci ha lasciato Pier Vittorio Tondelli: non c'è solo una lezione tecnica fine a se stessa, con la ricerca di nuovi linguaggi da esplorare, un nuovo modo di modulare la frase, di montare la pagina, ma una maniera di porsi nei confronti del mondo e della letteratura che tanti suoi imitatori e "nipotini" più giovani, a distanza di tanti anni, non hanno capito fino in fondo.



©Andrés Fidel R.A.



©Ombretta Tavano

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.

Inoltre, Redazione Diffusa vuole essere uno spazio riservato alla scoperta o riscoperta di grandi autori del passato oggi poco considerati o a torto dimenticati.

Si dà spazio anche ai tanti esempi di impegno sociale. In un momento storico complesso come quello che viviamo, variegati possono essere le forme di espressione a favore del recupero dei valori di umanità e solidarietà. In questo senso, Redazione Diffusa è a disposizione di tutta la redazione per raccogliere storie o gli interventi di chi di queste storie si occupa.

Caterina Arcangelo

Come si aggrediscono i ricordi



**Teta veleta di Laura Betti
di Giorgia Bruni**

©Katherine Fox

*[...] è invecchiata e morta:
ma son sicuro che nella sua tomba
ella si sente bambina.¹*

Vedevo in quei nervi scattanti un simbolo della vita che dovevo ancora raggiungere: mi rappresentavo l'essere grande in quel gesto di giovinetto corrente. Ora so che era un sentimento acutamente sensuale. Se lo riprovo sento con esattezza dentro le viscere l'intenerimento, l'accoratezza e la violenza del desiderio. Era il senso dell'irraggiungibile, del carnale – un senso per cui non è ancora stato inventato un nome. Io lo inventai allora e fu “teta veleta”. Già nel vedere quelle gambe piegate nella furia del gioco mi dissi che provavo “teta veleta”, qualcosa come un solletico, una seduzione, un'umiliazione.²

Pier Paolo Pasolini inventò la parola composta “Teta veleta” col tentativo di racchiudere, in un termine dal suono arcaico e paganamente sacro, la pulsione erotica violenta, melanconica, struggente; la sensazione carnale e spirituale nel contempo, che lo trascinava all'attrazione per i ragazzi. Tentativo vano come sono insufficienti tutti gli sforzi che si compiono per imbrigliare in un sintagma tutta la potenza della mistura di emozioni e pensieri complessi, irrimediabilmente interconnessi tra loro in nome di quella necessità congenita all'essere umano che è la ricerca della conoscenza

e della sua nitida espressione attraverso il canale linguistico.

Laura Trombetti, in arte Betti, nel 1979 pubblica per Garzanti il romanzo-fiume *Teta Veleta*, dedicato a Susanna Colussi, madre di Pasolini, e scritto quattro anni dopo il tragico omicidio del poeta regista. Anche l'artista tenta di stringere e custodire, in *Teta veleta*, un bagaglio senza fine di cose: la sua vita, Pier Paolo, il dolore, la sessualità libera e “scandalosa”, la denuncia, la rabbia, la solitudine, lo smarrimento, la discesa agli inferi e, in breve ma non troppo, tutta se stessa. Definirlo esclusivamente un romanzo

¹ Laura Betti, *Teta veleta*, cit. p. 5, Garzanti, 1979. Si cita una parte tratta dalle pagine introduttive scritte da Pier Paolo Pasolini.

² Pier Paolo Pasolini, *Lettere*, a cura di Nico Naldini, cit. I volume (1940 – 1954), cit. p LXXV. Si riporta un frammento tratto da *Quaderni rossi*, Einaudi, Biblioteca dell'Orsa, 1986, Torino.

risulta, già ad una superficiale lettura, quantomai riduttivo. Lo scritto della Betti è una prosa sperimentale, un romanzo autobiografico con sfumature picaresche, una storia fantastica e mistificata tuttavia aderente ad un sostrato di realismo cui è saldamente ancorata. E ancora è un *pamphlet* dissacrante, è uno spettacolo teatrale diviso in atti che includono una breve sceneggiatura cinematografica, è un tributo – a tratti apparentemente delirante – a Pier Paolo Pasolini, è un puzzle di ricordi misti a fantasie tenute insieme dall'istinto disperato di aggredire un passato colpevole e complice dell'inaccettabile presente e di un orrido futuro.

L'opera magmatica è divisa in quattro parti: *Come in un film di Godard?*, *Madame. La villeggiatura ovvero il clan. Rose rosa*, *La clinica. Un'alba nella campagna inglese*, *La villeggiatura. Nota dell'autore*.

L'autrice inserì, in *ouverture*, un testo scritto da Pasolini in cui egli si diverte ad immaginare cosa scriverebbe, nel 2001, un giornalista obbligato alla stesura di un necrologio, in memoria dell'artista emiliana venuta a mancare. Il breve e scherzoso articolo del cineasta contiene, suo malgrado, diversi elementi che troveranno il loro concreto sviluppo nel romanzo di Laura Betti, come la verve ironica, connaturata all'attrice ma assolutamente inusuale al poeta delle *Ceneri*, l'invenzione letteraria di un personaggio creato *ex abrupto*, con l'unica funzione di portavoce/transfer del narratore stesso, il crudele «gioco del rovescio» della dedica all'amica/o scomparsa/o dove, nel primo caso, la morte è solo un tassello appartenente al mosaico dell'inventiva mentre nel secondo è il dato reale, il grumo nevralgico da cui si origina *Teta veleta*.



Laura Betti

«Ella è certamente fiera della sua morte, considerandola una morte speciale. Inoltre, pur ammettendo in parte di essere morta, appunto perché la sua morte, essendo speciale, può essere ammessa, essa, nel tempo stesso non l'ammette [...]»³.

Di Laura Betti, il giornalista/Pasolini evidenzia l'eccentricità, l'energia, l'imprevedibilità, la forza vitale, ma svela anche, con estrema tenerezza da cui trapela anche una sincera stima, l'artificio della sua frivolezza:

«Ella ha aderito alla sua qualità reale di fossile, e infatti si è messa sul volto una maschera inalterabile di pupattola bionda (ma «attenti, dietro la pupattola che ammetto di essere con la mia maschera, c'è una tragica Marlene, una vera Garbo»)»⁴.

L'impeto trasgressivo innato nella cantante/attrice/performer si sostanzia di particolari acquisendo spessore e consistenza nella prima parte del libro quando

³ Laura Betti, *Op. cit.*, p. 6.

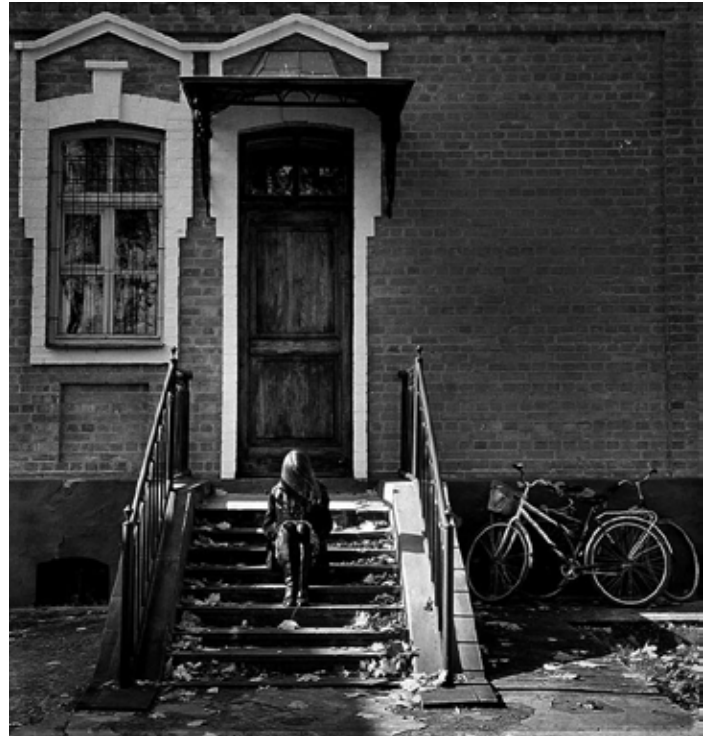
⁴ *Ibidem*.

l'autrice ripercorre eventi non proprio lieti della propria infanzia e adolescenza, usufruendo di un registro comico-basso. I frammenti del passato e i piccoli ma incisivi ritratti della propria famiglia, che da questi emergono, dissacrati e rinnegati, sono il terreno quantomai fertile, arato a dovere con certissima precisione, dalla scrittrice per dipingere se stessa fornendoci le prime assi della zattera con cui noi lettori attraverseremo i maremoti dei successivi capitoli. L'autrice parla in prima persona in un ostinato e perenne presente storico; ottimo espediente per intensificare lo spirito comico-profanante della narrazione. La bambina-Betti è un personaggio picaresco: cresce in un mondo borghese ostile alla sua diversità, si ribella contro i formalismi, le etichette, le buone maniere, non si sente amata né tanto meno accettata dai genitori, oltremodo occupati dalla perenne guerra fra loro e dai piaceri di facciata perfettamente conformi alla classe di appartenenza. Non esiste neppure un lembo, sia pur sfilacciato, di connessione con la sorella maggiore: legittima erede dei propri consanguinei, mossa da desideri inculcati, preconfezionati e lievi da ballo delle debuttanti. La superficialità e le prime esperienze amorose di Maria Rosa Trombetti serviranno a Laura per maturare la consapevolezza della sua congenita distanza da quell'universo di preoccupazioni superficiali e vite vissute tra la riva e il bagnasciuga, senza cognizione né spirito d'avventura. L'unico parente anche se a malapena menzionato, in cui l'artista si riconosce un poco nel suo disagio, è il fratello maggiore che, tuttavia, non compare mai fisicamente e con cui non sussiste, quindi, alcuna reale condivisione se non in via puramente indiretta:

«Io ho anche un fratello che stava nel collegio della Marina, poi è tornato e l'hanno mandato

3 Laura Betti, *Op. cit.*, p. 6.

4 *Ibidem.*



©Ann Ivanina

subito a fare un viaggio perché era debole. E invece non è vero perché io so – me l'ha detto l'Anteniska – che è nella villa rossa coi leoni bianchi [...] dove si passeggia con le sedie a rotelle [...] Io somiglio a mio fratello perché anch'io non ci sto bene in questa casa. Proprio non riesco a starci»⁵.

La Betti, nella composizione del collage di ricordi che si estende sino ai primi anni del suo trasferimento a Roma, rimarca fieramente la propria alienazione, la complessità del proprio essere; spesso ignoto anche a se stessa, la rabbia che la spinge a detestare tutti. Tutti tranne la cuoca, "l'Anteniska", persona/ggior chiave nel "primo atto" di *Teta veleta* a cui sono dedicati due dialoghi diretti; gli unici della Laura-bambina.

«Ieri l'Anteniska, che è la mia cuoca che mi vuole bene – forse – mi ha detto che non è vero che non mi vogliono bene. È che Maria Rosa è diventata signorina e allora tutti si danno da fare, le stanno intorno e le fanno i regali. Ha detto che è molto importante diventare Signorine:

“E come si fa?” “Si fa che vengono le sue cose” “E cosa sono le cose?” “Sono quando nella braghetta viene giù del sangue rosso, alla fine del mese come per lo stipendio [...]”⁶.



©Joy Goldkind

La giovane Laura, in una fase primordiale dell'adolescenza, ripudia la sessualità, odia l'altro sesso e rifugge qualsiasi contatto fisico con quest'ultimo, fatta eccezione per le botte e i dispetti. Antenisca contribuisce notevolmente alla sua formazione iniziandola alla superiorità femminile sulla diffusa dabbenaggine maschile, mettendola bene in guardia dalle gravidanze indesiderate e da preti ed ecclesiastici in generale, considerati «[...] tutti dei boia»⁷.

Un aborto clandestino, praticato da una sorta di fattucchiera bolognese e compiuto nel tragitto ferroviario da Bologna a Roma, sancisce l'inizio, per l'autrice, della vita nella capitale. Laura Betti, anticonformista sino allo stremo, trasgressiva e "giaguara", entra a passi rapidi e leonini nell'entourage degli scrittori e degli intellettuali romani: nel suo mondo volutamente pungente, paradossale e scandaloso, agli uomini vengono attribuiti aggettivi femminili e sono menzionati

con l'articolo femminile dinanzi al cognome mentre, *au contraire*, le donne sono "ome".

«[...] l'unica che fa grande casotto è la Moravia che le scrive con grande impazienza e con parole piene di spigoli che nei numeri non riescono a entrare, tanto che per lei ho dovuto cercare dei musicisti speciali che fanno musica d'avanguardia [...] La Fabio Mauri invece è proprio brava [...] anche la Siciliano sarebbe brava ma si dimentica sempre di scrivere di me [...] la Buzzatti [...] è carina e distinta col suo colletto bianco a righe molto montato di collo e mi racconta sempre di cimiteri [...]»⁸.

Laura Betti si fa beffe della classe intellettuale, del mondo intero, con l'atavica ferocia che la contraddistingue da sempre ed è ancora più accesa e brutale della ferocia normale, perché il rituale del disossamento e della dissacrazione non risparmia neppure lei stessa. L'autrice si innalza sulle cime della "Potentissima Signora" e, appena due secondi dopo, si getta volontariamente dal precipizio nella brama di un massacro generale di membra e anima perché, alla fine della fiera, è il dolore per l'assenza di Pasolini a compiere i movimenti più articolati e ampi della sua penna.

Pasolini è il solo scrittore cui viene risparmiato il capovolgimento dei ruoli sessuali. Il primo scambio di battute sotto forma di dialogo diretto in cui non è coinvolta l'Antenisca, nella prima parte del libro, è concesso solo al poeta regista. Il loro primo incontro viene ricordato, naturalmente scevro di patetici romanticismi, a pagina 50. Laura Betti individua nelle figure di Antenisca e Pier Paolo, i cardini della sua esistenza:

«Poi c'è questo veneto che mi ha portato la Goffredo che si chiama Pier Paolo e a me fa effetto perché forse è il solo che non è oma, o magari lo è ma non si vede, e poi anche mi fa effetto perché arriva con il loden, si mette in un angolo attento a non disturbare e non parla, non solo non parla, ma stringe anche le labbra che già le ha

⁷ Ivi, *Op. cit.*, p. 30.

⁸ Ivi, *Op. cit.*, p. 49.

sottili così è proprio sicuro che non esce niente. Di tanto in tanto si stropiccia gli occhi sotto gli occhiali neri e a me, come dicevo, mi fa molto effetto [...] Chissà se farebbe effetto anche all'Anteniska»⁹.

La seconda parte o “secondo atto” del “romanzo” s’impadronisce di movimenti, gesti, mimiche affini al teatro; la Betti inizia a parlare di se stessa in terza persona, “Madame”, e il sarcasmo si accende di sfumature più sprezzanti e più amare come, ad esempio, l’ironia crudele nei confronti del disturbo alimentare e dei conseguenti problemi di peso di cui l’autrice soffre da qualche tempo. La narrazione strampalata dà vita ad un andamento diegetico ostico da seguire, con soprannomi, personaggi inventati e scene da teatro dell’assurdo con risvolti volutamente triviali e spinti. Dietro le maschere dei soprannomi si distinguono i celebri “compagni d’avventure”, alcuni amati o quantomeno tollerati come Alberto Moravia ed Elsa Morante e alcuni disprezzati come Dario Bellezza (“l’Adunca Jovinelli”); contro cui Laura Betti punterà esplicitamente il dito, alla fine del libro. Pasolini è “Lo Scrittore” che raggiunge “Madame” per la merenda delle cinque e, insieme a lei, spettegola sulla terrazza sottostante in cui si muovono le deliranti vicende degli amici intellettuali. La Betti, in questa parte del racconto, sembra essere ossessionata da un riferimento temporale e da un tipo di animale ricorrente: il 1968 e le vipere (sempre al plurale). Nel 1968 Pasolini conosce Maria Callas e nel 1969, sul set di *Medea*, si lega a lei con un forte sentimento che aizzò una cieca gelosia nell’attrice emiliana. L’autrice non cela alcuni riferimenti alla cantante lirica e alla propria sofferenza per il suo rapporto con Pasolini. In una delle vipere si nasconde, per modo di dire, sicuramente Dario Bellezza.

⁹ Ivi, *Op. cit.*, p. 50.

Andando avanti nella lettura, ci si accorge che tutte le sezioni esteriormente disarticolate del libro sono dominate da una forza superiore e negativa: un *climax* che dall’ironia proemiale raggiunge l’autodistruzione e rasenta l’apice del dolore. Una delle chiavi di lettura dell’opera consiste proprio nella catabasi fisica e spirituale di Laura Betti. Nelle prime due parti, Pasolini è ancora vivo mentre dal terzo “tempo”, *La clinica*, la vita si lacera consumandosi, in senso letterale, senza di lui. In questa sezione Laura Betti, sotto lo pseudonimo di Zelda Scottex, si trasforma in una paziente ribelle e in cura da uno psichiatra. Qui ha luogo, distorto e mistificato, lo sfogo di un tormento interiore potente e puro di cui si rendono impossibili catarsi, redenzione e guarigione: Pasolini è morto e i riferimenti al poeta sono più



Roma. Eur. Esterno. Ritratto. Pier Paolo Pasolini e Laura Betti. Museo di Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo (MI) ©Elisabetta Catalano

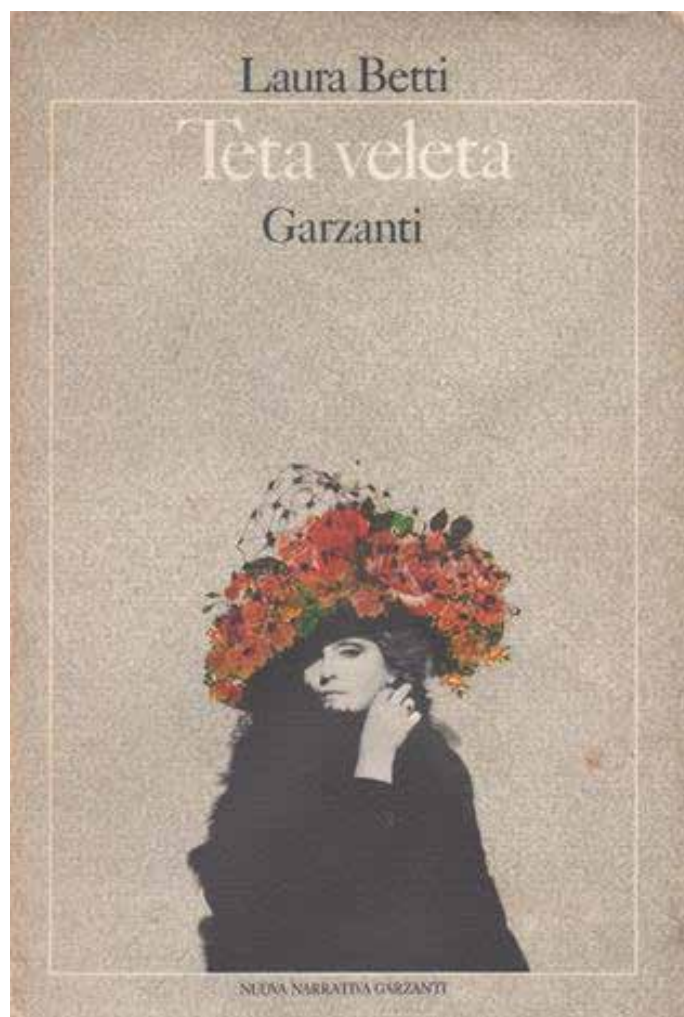
nascosti tuttavia percepibili e palpabili. L'autrice si auto analizza commentando, sotto l'altro se narrante dello psichiatra, alcuni, plausibilmente reali, suoi disegni di bambina riprodotti in bianco e nero nel libro e si mette a nudo in tutta la sua fragilità. A pagina 141 la ripetizione, in un dialogo diretto con echi danteschi, di "Fior" è un tributo alla sequenza iniziale di *Mamma Roma* mentre a pagina 160 scopriamo che l'ossessione della paziente Zelda per una piccola pianta che accudisce come fosse la sua stessa linfa vitale è un richiamo alla novella di Lisabetta da Messina del *Decameron* di Pasolini. Lisabetta, come nella novella di Boccaccio, nasconde la testa di Lorenzo, ucciso barbaramente dai tre fratelli, nel vaso di una pianta di basilico, che innaffia tutte le sere, e Zelda, in una lettera, confessa ad un altro sé, che la pianta cresce troppo e fatica a ridiventare verde prima della seduta. La pianta è Pasolini e Laura Betti è Lisabetta, distrutta dal dolore e rasente la follia.

«P.S. È impossibile tenere in mano la situazione ancora a lungo. I tempi sono più che maturi e LUI diventa sempre più esigente. Ieri è diventato rosso e quasi scottava. Non ce la faceva quasi più a tornare verde per la seduta. E poi seguita a crescere»¹⁰.

L'autrice non cela più la propria disperazione sempre congiunta alla rabbia per il presente e nutrita nei confronti di alcuni "amici" scrittori.

«Ho bisogno di Pier Paolo...dov'è Pier Paolo... datemi Pier Paolo. Aveva la voce sottile, inco-sciente, di quando dice le cose grosse»¹¹.

Nell'esigua quarta parte, *La villeggiatura*, la Betti torna ad essere Madame ed è sola, sulla terrazza. Alle cinque fa merenda sfogandosi negli attacchi famelici ormai cronici. Lo Scrittore non farà mai



più ritorno e una pagina in cui è riprodotta, con calligrafia di bambina, una breve poesia sulla lucciola non è che l'estremo tributo all'articolo che Pasolini scrisse sulla loro scomparsa.

Le ironiche pagine finali ricorrono alla finzione letteraria per eccellenza del manoscritto ritrovato con velenosi attacchi agli scrittori "amici" che tentano di disfarsene perché non ne desiderano la circolazione.

«Lo SCRITTORE non è arrivato. L'Agenzia ANSA dà per certo che non arriverà. Tutto qui. Lontano, molto lontano, passa un canottiere con un cartello: FINE»¹².

Solo grazie a Laura Betti si deve la costituzione del Fondo Pier Paolo Pasolini, oggi trasferito da Roma presso la

9 Ivi, *Op. cit.*, p. 50.

10 Ivi, *Op. cit.*, p. 160.

11 Ivi, *Op. cit.*, p. 161.

12 Ivi, *Op. cit.*, p. 186.

Cineteca di Bologna. Dopo la tragica scomparsa dello scrittore, l'artista è stata l'unica a dedicare anima, corpo e tutti i suoi restanti anni, alla raccolta e alla valorizzazione di tutto il materiale del poeta e sul poeta, che è riuscita a reperire battendosi per la diffusione della sua opera e per la memoria, sempre viva,

del suo ricordo. Laura Betti pubblicò anche, sempre per Garzanti nel 1977, *Pasolini: cronaca giudiziaria, persecuzione, morte* in cui affronta energicamente e rabbiosamente tutti i processi e le aggressioni subite dal cineasta.

Teta veleta fu edito anche in Francia col titolo *Madame*, nel 1989 da Plon Paris.



Laura Betti sul set di *I racconti di Canterbury* di Pier Paolo Pasolini (1972)

Attimi di frontiera

di Paolo Fuoli



@Paolo Fuoli

Il collettivo Checkmate nasce dalla unione di tre ragazzi, provenienti da diverse città di Italia, che soffrono dello stesso male: il mal di frontiera. Quelli di Paolo Fuoli sono gli appunti di un viaggiatore affranto. Lo struggimento più grande viene dall'impotenza, dal sentirsi troppo piccoli di fronte allo scempio, di fronte a una mancanza di umanità contro cui pare non si possa fare nulla.

Caterina Arcangelo

Siamo qui, noi del collettivo “checkmate”, alle porte dell'Unione Europea dove si sta scrivendo, ogni giorno che passa, un tragico capitolo della storia dell'umanità.

«non so chi le abbia volute, di certo non sono stata io»

Così, dopo pochi giorni dal nostro arrivo, ci risponde Saida, abitante di Velika Kladuša, quando le chiediamo cosa pensa delle frontiere. Nessuno sa darsi una risposta, nessuno sa a chi appellarsi per cambiare le cose, si rimane intrappolati nello stesso terreno di gioco, di fronte ad un muro invisibile che segna i volti delle persone che provano ogni giorno ad oltrepassarlo. Perché la frontiera ti cambia e le persone che da anni l'affrontano sono segnate da ferite sempre più profonde.

Qui alla frontiera lo chiamano “the

game”, si è ridotto ad un “gioco” il tentativo di raggiungere la terra promessa, un'Europa che lascia fuori tutti coloro che non le appartengono.

Riempi lo zaino per l'ennesima volta, sacco a pelo, felpe, acqua e qualcosa da mangiare, allacci le scarpe e parti, nel buio della notte, per la strada che dovrebbe condurre alla libertà, questo l'unico barlume di speranza rimasto ancora in vita in quest'angolo di mondo nascosto.

Il tempo ha un andamento strano in questo posto. «Ci vediamo più tardi», mi dice Ali ma poi non ci siamo mai più rivisti. Incontri, abbracci, strette di mano ed occhiate fraterne per la prima o forse ultima volta. Ci si aggrappa, qui alla frontiera, ad ogni attimo che ha il profumo di essere quello giusto, lo si coglie e si riparte.

«non sono sicuro di quello che succederà»
Ce lo dice Abdullah, giovane ragazzo sudanese, quando gli chiediamo che cosa si aspetta dal suo prossimo “gioco”. Non è sicuro, l’ha già provato quattro volte da quando è arrivato in Bosnia tre mesi fa ed è sempre stato costretto a tornare indietro, respinto poiché estraneo indesiderato.

«Non provare a tornare mai più»

«Vattene lurido Taliban»

«Tornatene nel tuo Paese»

«Fermati! stai calpestando la frontiera Croata»

«Qui non puoi stare, torna in Bosnia, vai!»

Questo è il suono del “gioco” che non è altro che una percossa psicologica ripetuta, scaricata addosso ad ogni uomo, ad ogni donna ad ogni bambino e bambina che muove il piede sopra questa zolla di terra di confine.

Sono occhi stanchi, sperduti, occhi incerti quelli che incrociamo al loro ritorno. Molte persone sono intrappolate alla frontiera da molti anni. Si parte dal Bangladesh, Afghanistan, Pakistan, Iran, Iraq, Siria, si aggira il mediterraneo fuggendo dal Marocco, Algeria, Tunisia, Libia, Congo, Nigeria, Sudan. Si ricorda

con precisione il momento dei saluti al proprio Paese ma non si sa né dove né quando terminerà il lungo viaggio.

Si viene rimbalzati, spintonati indietro dopo molte ore di cammino a piedi e questo accade anche a pochi chilometri dalla casella della salvezza.

«Ero a tre chilometri da Trieste ma poi sono stato identificato e rimandato indietro»

Ci racconta John, ragazzo partito quattro anni fa dalla Nigeria.

Due, tre, quattro, cinque anni di vita rinchiusi in un limbo nel quale si perde il senso del vivere. Due, tre, quattro, cinque anni di vita in cammino verso la meta sognata. Due, tre, quattro, cinque anni di vita da fantasmi, lungo la rotta dei luoghi temporanei, luoghi provvisori, perché qui, nessuno è venuto per restare.

«stavamo percorrendo la strada di un villaggio, ci hanno visti passare ed hanno chiamato la polizia», Omid.

Si ha paura di chiedere aiuto quando i viveri stanno per esaurirsi, si cammina con addosso il timore di doversi fermare per far rifornimento. Sembra impossibile credere che villaggi, città e piccoli



@Paolo Fuoli

borghi siano diventati anch'essi potenziali posti di blocco, questa però, la triste realtà.

Salta ogni meccanismo di fiducia nell'Altro, ogni incontro fortuito potrebbe mettere a repentaglio il proprio cammino e questo non permette altra scelta che tornare ai margini dell'esistenza, nel buio delle foreste di confine. La frontiera, caro lettore, ti obbliga a diventare invisibile, ti obbliga a camuffarti sotto mentite spoglie e ti punisce per la tua identità.

«sono solamente un rifugiato»

«questa non è una vita da essere umano»

«veniamo trattati come animali»

«non sono nient'altro che uno dei tanti cani randagi di questo Paese»

Quanto passerà prima che l'Europa si renda conto di ciò che sta succedendo alle sue porte e di tutto il male inferto a migliaia di persone che sono viste e categorizzate semplicemente sulla base della loro provenienza nazionale? Quando la smetteremo di barricarci dietro inutili frontiere?

Siamo partiti per raccontare una realtà taciuta perché crediamo che possa contribuire a far nascere una riflessione sul tema più dibattuto in questo momento storico in Europa. Ci siamo mossi verso la frontiera per raccogliere informazioni da un lembo di terra che rifiuta ogni contatto con l'Altro, cioè colui che non appartiene, per una strana sorte della vita, alla grande famiglia europea. Ci siamo fermati alla frontiera perché crediamo che non ci sia più tempo da perdere per denunciare la totale sospensione dei diritti ai confini dell'Europa, convinti che nella storia nulla sia predeterminato e altrettanto certi che la storia non sia altro che la conseguenza di scelte umane quotidiane. Per questo diffonderemo le voci, i suoni e i colori di questo posto nella speranza di poter contribuire alla costruzione di nuovi legami d'unione tra persone, per la tutela dei diritti inalienabili dell'Uomo.

Collettivo Checkmate

(nome che riflette la condizione di vita imposta alle persone in transito lungo la rotta balcanica secondo la quale se fai la mossa sbagliata vieni rispedito al punto di partenza e tutto, ricomincia da capo)



@Paolo Fuoli



Si è svolta a Cagliari, dal 4 al 7 ottobre 2018, la IV edizione del Festival Premio Emilio Lussu: l'unico al mondo dedicato allo scrittore di Armungia.

Un ricco calendario di appuntamenti, con contaminazioni tra diversi linguaggi artistici, ospiti internazionali, nel nome del grande intellettuale e politico sardo. Il Premio alla carriera è stato assegnato al giornalista Piero Dorflès.

di **Patrizia Masala**

Dal 4 al 7 ottobre si è svolto a Cagliari il Festival Premio Emilio Lussu, l'unico al mondo dedicato allo scrittore, politico e intellettuale di Armungia, con una quarta edizione ricca di appuntamenti e di ospiti internazionali, che ha avuto per palcoscenico la sala polifunzionale del Parco di Monte Claro, il Centro di Produzione per lo Spettacolo Intrepidi Monelli e il Laboratorio di Creatività dell'Hostel Marina. Il team organizzativo, con la direzione artistica di Alessandro Macis e Gianni Mascia, ha messo in campo un fitto calendario di appuntamenti con l'intento di far dialogare i diversi linguaggi artistici, e allo stesso tempo valorizzare la figura di Lussu nelle sue espressioni di vita civile e come crogiuolo originale di energie, competenze e ideali. L'iniziativa, che ha ricevuto dal MiBACT il marchio del Patrimonio culturale anno 2018, è stata promossa dall'associazione culturale "L'Alambiccò" in sinergia con l'associazione "La macchina cinema", la rivista letteraria «Coloris de Limbas» e diversi partner istituzionali. All'interno della kermesse

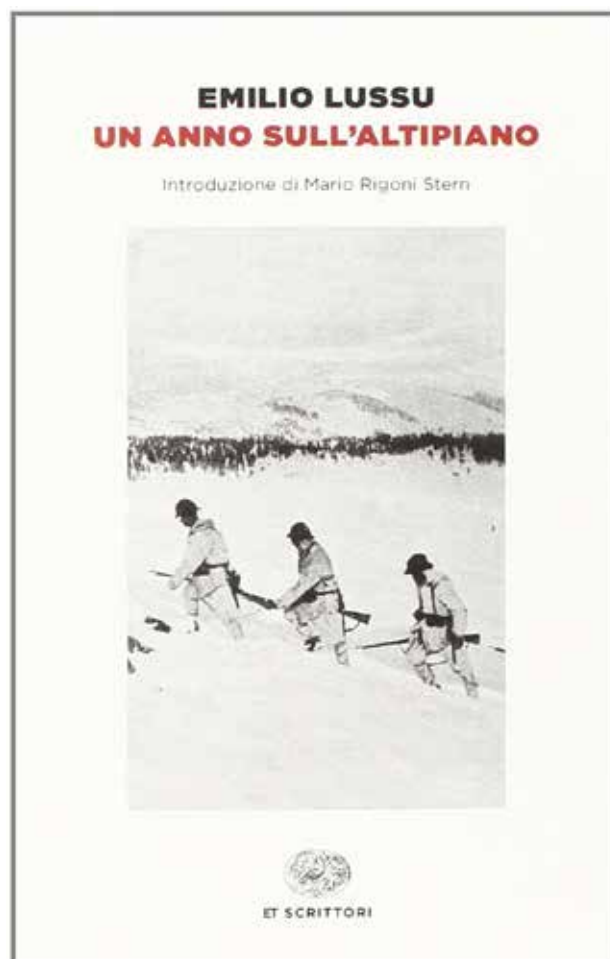
hanno interagito cinema e teatro, arti figurative e laboratori, poesia e narrativa. È stato assegnato un premio alle opere partecipanti nelle sezioni narrativa e poesia, nonché per la realizzazione di illustrazioni e storie a fumetti sui romanzi e la vita di Lussu.

«Emilio Lussu è stato non solo un intellettuale e un politico di rango – dicono gli organizzatori – coraggioso protagonista dell'antifascismo e della vita civile dell'Italia repubblicana, ma anche uno scrittore che merita un posto a tutto tondo nella storia della Letteratura italiana del Novecento. La proposta di abbracciare diverse espressioni artistiche ci ha permesso, già dalle scorse edizioni, di incrementare in maniera significativa il numero di spettatori, i quali hanno iniziato a frequentare con più assiduità le biblioteche per approfondire gli autori proposti dal Festival, registrando un notevole aumento della partecipazione di un pubblico giovane, della fascia di età compresa tra i 14 e i 24 anni».

Con il "1° Seminario internazionale di studi" coordinato dalla presidente del

Comitato scientifico internazionale del FPEL prof.ssa Daniela Marcheschi, il 4 ottobre è stato inaugurato il Festival, all'insegna della riscoperta della biografia e delle opere, ma soprattutto dell'attualità del pensiero di Lussu. La prof.ssa Marcheschi nella sua introduzione ha sottolineato l'originalità attraverso cui Emilio Lussu continua a parlarci da un "esilio" ben diverso da quello vissuto in quanto antifascista: la cauta lontananza, e fin anche una certa opacità, nelle quali la sua opera narrativa sembra costretta a permanere nei fatti, nonostante il valore che a parole le è peraltro riconosciuto. Lussu è uno scrittore scomodo. La tensione "umanistica" che ne animò modernamente l'esperienza intellettuale e politica si riversò pure nella sua attività letteraria, dove non mancarono le sperimentazioni. Nei vari generi di scrittura Lussu seppe intrecciare magistralmente tradizioni diverse fra istanze civili e tensione, costruendo una letteratura nuova. A seguire, gli interventi e i contributi che verranno pubblicati prossimamente, del docente dell'Università di Cagliari Gian Giacomo Ortu, che ha argomentato su come il concetto di autonomia di Emilio Lussu ha subito nella tradizione interpretativa un forte depotenziamento dalla sua messa in stretto rapporto con il concetto di federalismo. Questa stringente relazione, stabilita peraltro dallo stesso Lussu, ha fatto sì, infatti, che detto concetto di autonomia assuma una valenza essenzialmente istituzionale, quando invece l'intera esperienza politica del leader antifascista mostra che il suo significato sostanziale va ricondotto alla teoria e pratica di una democrazia veracemente popolare; dello scrittore Guido Conti che ha analizzato lo stile e la scrittura del capolavoro *Un anno sull'Altipiano*, evidenziando quanto Lussu sia stato uno straordinario narratore della stupidità

umana; l'intervento dello psicanalista francese Francis Pascal, traduttore di diverse opere di Lussu, che, attraverso le sue ricerche sui soggiorni a Marsiglia, durante la Seconda Guerra Mondiale, ha chiarito la vita clandestina dell'Uomo dell'altipiano; di Luisa Marinho Antunes, docente universitaria di Madèira, che si è soffermata sul percorso di vita che ha condotto diverse volte Joyce ed Emilio Lussu in Portogallo, sia per ragioni di studio, come accade a Joyce, sia per ragioni politiche. Visite che li hanno coinvolti in veste di protagonisti nel periodo dei movimenti d'indipendenza nazionale, ma anche di referenti politici per la Sinistra portoghese, impegnata nella lotta contro il fascismo di Salazar; di Fernando Molina Castillo, filologo dell'Università di Siviglia, che ha raccontato la permanenza in Spagna di Lussu, come combattente nelle brigate internazionali durante la Guerra Civile,



ma anche la ricezione delle sue opere in questo Paese. Nei giorni a seguire altri importanti appuntamenti: la presentazione del libro *L'altipiano. Emilio Lussu ottant'anni dopo* a cura di Jacopo Onnis, che ha dialogato con lo scrittore Guido Conti; la presentazione del Volume V della rivista letteraria plurilingue «Coloris-de Limbas», curata dal giornalista Maurizio Ciotola che ha conversato con i direttori Gianni Mascia e Alessandro Macis sui contenuti del nuovo numero; l'incontro curato dalla "Scuola Popolare di Poesia per la Pace" di Cagliari con la poetessa Franca Mancinelli. Proseguendo, sabato 6 ottobre, con l'incontro-dibattito "La cultura come impegno civile", tavola rotonda tra operatori culturali e amministratori di Enti pubblici, coordinato dalla scrivente, teso a favorire e stimolare le sinergie culturali, presenti nel territorio, interagendo e creando una rete con le altre realtà nazionali



©Armando Mancini

e internazionali, per la realizzazione di progetti che si fondino sulla cultura atta ad esprimere la creatività di tutte le diverse forme artistiche. Numerosi gli interventi da parte di relatori di alto tenore specialistico, responsabili delle organizzazioni associative gemellate e partner del Festival: Caterina Arcangelo, Presidente del CISLE - Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee, Direttore della rivista *on line*



©Patrizia Masala



©Patrizia Masala



©Armando Mancini

«FuoriAsse» e di Cooperativa Letteraria di Torino; Mario Greco, Membro Consiglio Direttivo del CISLE - Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee, direttore artistico della rivista «FuoriAsse», curatore della rubrica dedicata al Fumetto d'Autore; Chiara Tommasi, Presidente del CISESG - Centro Internazionale Studi Europei Sirio Gianini e di Trame Festival di Seravezza; Tiziana Spadaro, Presidente del Festival Versi di Luce di Modica; Alessandro Macis, Presidente dell'Associazione Culturale L'Alambicco e Direttore artistico del FPEL; Bruno Orrù, Dirigente del Settore "Pubblica Istruzione e Servizi alla Persona" della Città Metropolitana di Cagliari e di politici e amministratori dei comuni gemellati, tra questi anche il sindaco di Seravezza Riccardo Tarabella. La serata si è conclusa con un incontro sulla poesia portoghese "La parola-mondo: poeti contemporanei di lingua portoghese" a cura di Luisa Marinho Antunes. La magistrale lezione della prof.ssa Marinho Antunes, ha messo in luce come alcuni poeti attingano a esperienze formali proprie delle tradizioni europee ed extraeuropee, di cui in Italia non siamo sempre consapevoli e adeguatamente informati; la presentazione dell'antologia a fumetti a cura di Sandro Dessì *Emilio Lussu. La vita e il pensiero*.

Con la sala gremita di pubblico il 7 ottobre è stato conferito il Premio Emilio Lussu alla Carriera al giornalista e critico letterario Piero Dorflès «Per il suo acume critico; per la sua capacità di illuminare i testi letterari facendoli amare alle generazioni più giovani; per il suo apporto dato alla Radio e alla Televisione pubbliche, intese non solo come intrattenimento, ma anche come mezzo per divulgare la cultura e far crescere la



©Patrizia Masala



©Patrizia Masala

coscienza civile del Paese». Serata conclusa con la conversazione tra Dorfles e la Marcheschi sul volume *I cento libri che rendono più ricca la nostra vita* dello stesso Dorfles.

L'intera manifestazione è stata arricchita intercalando video, letture di brani e poesie dedicate agli scrittori e poeti ai quali le serate erano dedicate: Dino Buzzati, Salvatore Quasimodo, Nazim Hikmet e Federico Garcia Lorca con gli interventi dei lettori volontari del Sistema Bibliotecario del Parco di Monte Claro e di quelli della Scuola Popolare di Poesia per la Pace di Cagliari.

Il Festival è stato anche momento di musica e poesia con "Blues di periferia", di e con Gianni Mascia, un percorso tra i suoni e gli umori delle periferie cagliaritanee e di musica-poesia-teatro con *L'olivastro e l'innesto* di Joyce Lussu, omaggio a vent'anni dalla scomparsa della scrittrice. Un reportage tra parola e musica interpretato da Francesca Murru accompagnata dalla chitarra di Andrea Congia. Infine, spazio anche al

laboratorio fumettistico dedicato ai ragazzi, curato da Sandro Dessì e al laboratorio di poesia condotto dalla prof.ssa Marcheschi.

Questa IV edizione, attraverso i preziosi contributi degli ospiti e la collaborazione dei circa 40 partners che hanno aderito, tra istituzioni, università, associazioni culturali, operatori economici, ha rinnovato l'impegno di stimolare le Amministrazioni e gli Enti coinvolti affinché investano maggiormente nella cultura, sviluppando e sostenendo ambiti economici che entrino in relazione tra loro, anche attraverso percorsi educativi e formativi, che coinvolgano i partecipanti al processo di creazione, innovazione e fruizione, ripensando così il territorio e il suo sviluppo. Riuscendo inoltre a rafforzare la capacità della manifestazione si consente di creare, attraverso la cultura, flussi di turismo culturale sostenibile; di garantire un maggiore indotto economico, una maggiore coesione sociale; di generare occupazione a breve e lungo termine.

Dove ritorniamo di Ippolita Luzzo



©Carolyn Hampton

Nella circolarità della nostra vita ritorniamo sempre all'infanzia, all'adolescenza, tutto quel che succede dopo è un giro di giostra, una schermata e poi l'infanzia ci insegue e ci riporta indietro. A lei ritorniamo più o meno consapevoli, più o meno felici, più o meno soddisfatti. Le rondini di maggio, i loro voli, circolari, rasenti il mio balcone e di fronte la Chiesa barocca, il suo bellissimo giardino che nessuno ricorda più. La nonna che fumava qualche sigaretta, di nascosto, come una ladra, dietro una finestra, lo zio lento, maldestro, che sicuramente avrebbe rotto qualche tazza, avrebbe versato il latte per le scale. La mia mamma che lavorava, con i capelli corti, un foulard in testa, scendeva in una botola, prendeva la carbonella, preparava un braciere per una serie di maschi ai quali era d'uopo riscaldarsi. Le donne di casa preparavano grandi ceste con cenere

fumante e le lenzuola bianche sotto la cenere profumavano, di buono, di famiglia.

Ugo mi accompagnava a scuola, Palma veniva dalla nostra campagna, dormiva da noi il sabato poi ritornava alle sue galline, ai suoi cani, ai gatti.

La cucina in muratura, il forno a legna per fare il pane, i taralli per Pasqua, con l'anice nero, ed il baccalà con le patate del venerdì.

Ero convinta mi volessero avvelenare bambina, chissà perché, leggevo troppe favole nere, ero convinta di essere di troppo, in quella famiglia numerosa, articolata, complessa. Ero sicuramente non capita.

Non c'era il tempo.

Mangiavo quindi poco, ero magra, magrissima, debole, debolissima. Quanti Record B12 ho bevuto nelle primavere della mia infanzia e prima adolescenza!

Pensavo, leggevo e pensavo, studiavo, amavo la scuola, non conoscevo altro.

Amavo i diari scolastici, i quaderni, le penne, il banco dove io trovavo il mio posto. Non c'era posto per me in parrocchia, ero timida, ero poco intonata, nemmeno un coro.

Riuscii ad andare in bicicletta dopo e ricordo un grande pentolone di salsa contro cui andai a sbattere nel vico chiuso dietro casa.

Non imparai nemmeno l'alligalli, malgrado gli sforzi di mia cugina, non avevo ritmo!

Non parlavo, con chi avrei potuto parlare di personaggi letterari, leggere poesie che scrivevo, sceneggiature mai recitate! Avevo sempre il muso! Il mio papà, sempre molto carino, mi chiamava Cassandra, Capra maltese cioè

ribelle, testarda. La zia Giuditta mi chiamava Sandrina, le ricordavo Sandra Mondaini, per tutti ero studiosa, capace, ma poi finiva lì.

Come se fossi ancora in quella casa dove peraltro non vivo più da tanti anni.

Ma non sono vissuta da nessuna altra parte, non ho ricordi delle altre case dove ho abitato, non ho ricordi di questa dove abito da più di quindici anni. Tutti noi non andiamo da nessuna parte, ma è bello andare. Quel che non ho fatto allora lo faccio ora e saprei fare molte altre cose se sarà il mio destino poterle fare. Il tempo è circolare, nulla si perde e tutto è per sempre, ma la selezione annulla il superfluo, il banale, il quotidiano, annulla lo squallore di una vita falsa e ci ridà le immagini essenziali a dirci chi siamo.



©Sandra Požun



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

a cura di **Fernando Coratelli**

©Luca Cattoretti

Qualcuno ha perso un miliardario?

Succede che in una calda domenica di luglio ti ritrovi al Teatro Franco Parenti, a Milano, e invece di approfittare del bar e dell'accesso alle piscine adiacenti, decidi di entrare in sala e vedere *Come sposare un miliardario* di Audrey Vernon, interpretato da Giorgia Sinicorni per la regia di Carla Bianchi. E non sbagli! Sì, la piscina lì di fianco è roba per «poveri» – oltretutto puoi sempre andarci in un altro momento. Invece assistere all'opera della Vernon non è da tutti i giorni, peraltro se n'è impiegato di tempo per vederlo in scena dopo il grande successo riscontrato in Francia. E c'è anche da dire che il testo era stato perfino pubblicato da Rizzoli tre anni fa. Ma niente, abbiamo dovuto aspettare Giorgia Sinicorni e Carla Bianchi (che lavorano prevalentemente in Francia, appunto) per poterlo vedere in scena in Italia.

Uno spettacolo a metà strada tra la *stand-up comedy* e il canonico monologo teatrale. Un vero e proprio *One Woman show* in cui la quarta parete crolla fin dall'inizio, quando Giorgia Sinicorni comincia il suo spettacolo raggiungendo il palco attraverso la sala. Vestita in abito da sposa, avvisa il pubblico che il giorno dopo convolerà a nozze con un miliardario. E la prima domanda che rivolge alla platea è se c'è un miliardario in sala. No, che non c'è – del resto siamo tutti poveracci. Già, tutti tranne 2.208 al mondo che hanno un capitale di almeno un miliardo. «Insomma, se fossero animali sarebbero una specie protetta, per evitare che di loro se ne faccia pellicce o sushi».

La causticità tiene le fila dell'intero testo, attraverso una spietata presa in giro del pubblico che ovviamente conosce benissimo attori e calciatori – e li

ritiene erroneamente ricchi – ma che non sa di certo che faccia abbia Jeff Bezos (proprietario di Amazon) né tantomeno conosce Warren Buffet. Ma come non sapete chi sia? La rivista «Forbes» ci ricorda che è il proprietario del fondo d'investimenti Berkshire Hathaway ed è sul podio degli uomini più ricchi del Pianeta. Peccato poi che la nostra protagonista ci faccia notare che Buffet ha deciso di donare, alla sua morte, l'intero patrimonio alla Fondazione Gates che gestisce iniziative umanitarie e filantropiche. «Ha vissuto tutta la vita sfruttando il lavoro dei poveri, ha fatto di tutto per pagarli il meno possibile – e gli è pure riuscito bene – e alla fine che dice? “Sorpresa! Scherzavo”».

Così tra satira, risate e qualche pungente pugnolata la giovane sposa prova a dare consigli, soprattutto alle donne in sala visto che la maggioranza dei miliardari è maschile, su come accalappiarne uno e farsi sposare. Ma davvero vorreste fare come una velina e sposare un calciatore? Ma no, la nuova frontiera piuttosto è sposare un miliardario e farsi regalare una squadra di calcio.

Devo dire che è uno degli spettacoli più socialisti di denuncia al neocapitalismo che abbia ascoltato nell'ultimo decennio. Non solo. La mia memoria mi ha riportato a quei poveri capponi di Renzo Tramaglino, che «intanto s'ingegnavano a beccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura». Perché è quello che assistiamo da un ventennio, una sorta di guerra dei poveri contro i più poveri che semplifica la vita a quei 2208 miliardari che da soli detengono il 50% delle ricchezze mondiali.

Convincente la prova della giovane sposa, con conoscenze economiche da fare invidia ai bocconiani, Giorgia Sini-corni. Non era facile cimentarsi in uno spettacolo che unisse i tempi comici e il



©Luca Cattoretti

dialogo con il pubblico degli *stand-up comedian* alla credibilità e all'interpretazione del personaggio propri del monologo del teatro di prosa. Supportata da un testo ben scritto dalla Vernon e dalla regia di Carla Bianchi, è riuscita nell'intento di far ridere, far pensare e lasciare andare via il pubblico con una sfilza di interrogativi circa il futuro della civiltà finanziaria neocapitalista, ormai in agonia da un trentennio – si dice – ma che da buon uroboro è capace di sopravvivere nutrendosi di se stessa. Pare, e si spera, che lo spettacolo tornerà in programmazione il prossimo anno, chissà se con una tournée che preveda altre tappe oltre quella milanese. Me lo auguro, e soprattutto vi invito a andare a vederlo. Mi raccomando, nel caso vi sconsiglio di controllare il vostro conto in banca o il credito.



©Luca Pannoli, *Stone Maps* (Intervento digitale su Bassorilievo chiesa di S.Maria del Giglio, Venezia) 2018

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

La città nell’arte un viaggio personale ed errabondo di Luca Pannoli

La città moderna e contemporanea, fin dalla sua nascita, è luogo privilegiato del lavoro di molti artisti in vari campi espressivi: letteratura, musica, cinema, pittura, arte contemporanea, scultura, fotografia ecc. Probabilmente questo è dovuto alla sua capacità di concentrare in sé numerosi elementi, spesso contraddittori: forme, colori, odori, rumori, velocità, informazioni, masse e solitudini, energie.

La città creata dall’uomo, regolata secondo le sue leggi e meno dipendenti

da emergenze naturali, è un organismo complesso, non completamente intelligibile e comprensibile. Per questo, le città sono indicibili, se ne può raccontare una, nessuna o centomila senza mai esaurirne le chiavi interpretative; esse rimangono in qualche modo invisibili, proprio come nel celebre libro *Le città invisibili* di Italo Calvino.

Per questo suo carattere caleidoscopico, la città è tuttora rappresentata in infinite versioni e varianti, a partire dagli affreschi medievali di Giotto e di

Ambrogio Lorenzetti fino ad approdare ai contemporanei. E queste sue molteplici raffigurazioni possono fornirci un'ulteriore lettura della sua importanza, proprio come scrisse Lewis Mumford: «Il pensiero prende forma nelle città, e a loro volta le forme urbane condizionano il pensiero. Perché lo spazio, non meno del tempo, è riorganizzato ingegnosamente nelle città [...] Insieme al linguaggio essa rimane forse la maggior opera d'arte dell'uomo»¹.

Ma quando entra la città nella rappresentazione artistica?

È nel medioevo di Berlinghieri e di Biduino, e più tardi di Giotto, che l'ambiente urbano così come quello naturale iniziano a essere rappresentati, sia pittoricamente sia in scultura, come momenti della narrazione principale, legata, perlopiù, a vicende religiose per via di una committenza eminentemente ecclesiastica. Lo si vede, ad esempio, all'interno della Chiesa Superiore di San Francesco ad Assisi, nell'affresco *Cacciata dei diavoli da Arezzo*, 1297-99 (fig.1) nel quale, sebbene si possa



Attribuito a Giotto, *La Cacciata dei diavoli da Arezzo*, 1299, Chiesa Superiore di San Francesco ad Assisi (fig.1)



Benozzo Gozzoli, *La Cacciata dei diavoli da Arezzo*, 1450-52, Chiesa di San Francesco di Montefalco (fig.2)

riconoscere nel Duomo vecchio la chiesa rappresentata in primo piano, la città è sia sfondo degli eventi sia frutto d'invenzione. Lo stesso dicasi per l'affresco omonimo (fig.2) di Benozzo Gozzoli nella chiesa di San Francesco di Montefalco, dove, anche in questo caso, la veduta di Arezzo e del suo territorio non corrisponde al reale.

L'Allegoria del Buono e del Cattivo Governo (fig.3) di Ambrogio Lorenzetti è un grandioso ciclo di affreschi, che l'artista realizzò tra il 1337 e il 1339, nella Sala dei Nove del Palazzo Pubblico di Siena. Tale opera, al di là dell'indubbia qualità artistica, possiede almeno altre due peculiarità, che la rendono di grande valore. Innanzitutto, può essere ritenuta una delle prime opere a carattere laico, dove la città non è più mero sfondo scenografico del tema pittorico principale e religioso, ma soggetto autonomo. La seconda singolarità, riscontrabile soprattutto nell'affresco *Effetto del Buon Governo in Città* e ancor più in *Effetto del Buon Governo in Campagna*, è data dal fatto che, in tutto il Trecento, non esiste altra pittura di così ampia composizione vedutistica, tanto che si può ritenere la prima opera pittorica a soggetto realmente paesaggistico.

¹ Lewis Mumford, *La cultura delle città*, Milano, Edizioni di Comunità, 1953, p. LXXIII.



Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in città*, 1337-1339, Sala della Pace, Palazzo Pubblico, Siena (fig.3)

Nel Quattrocento, nel Rinascimento e nel Barocco, con il riconoscimento della centralità dell'uomo, quindi del suo operato nel mondo, l'ambiente costruito diventa "il teatro" delle vicende umane. La città e il paesaggio naturale sono rappresentati in numerosi affreschi e tavole di artisti dell'epoca quali, ad esempio, Masaccio, Mantegna, Carpaccio (fig.4), Bellini, Giorgione, Leonardo. Sarà proprio quest'ultimo che nei suoi dipinti, con la delicatezza delle sfumature di

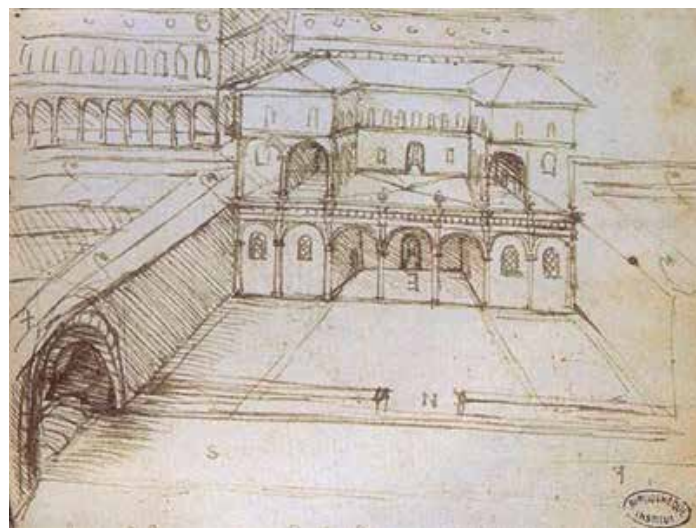


Vittore Carpaccio, *Il Miracolo della Croce a Rialto* (o *Guarigione dell'ossesso*), 1496 c.a. - Gallerie dell'Accademia di Venezia, (fig.4)

colore, esalterà il rapporto tra la figura in primo piano e il paesaggio sullo sfondo. Un rapporto questo, tra uomo e natura, che rappresenta forse la cifra più importante dell'opera di Leonardo sia in campo artistico che in quello tecnico-scientifico. Tra il 1487 e il 1490 a Milano sotto la corte di Ludovico il Moro, ad esempio, il genio rinascimentale eseguirà numerosi studi e disegni della "città ideale" dotandola di portici, di un doppio livello di strade, di corsi d'acqua artificiali (fig.5).

La città inizia così ad essere percepita

Leonardo da Vinci, Schizzo prospettico di edificio e di strade su due livelli, Ms. B, folio 16 recto, (part.), 1490 ca. - Institut de France, Parigi (fig.5)





Anonimo, *Città ideale*, 1470 - 1490 c.a. - Galleria Nazionale delle Marche, Urbino (fig.6)

e rappresentata in due modalità differenti e antitetiche: da un lato c'è la "città ideale" (fig.6) costruita sui principi classici e geometrici della sezione aurea, dall'altro la città reale rappresentata con meticolosità sia nella pittura fiamminga sia in quella italiana.

Si prenda a titolo di esempio la magnifica *Pietà Martinengo* di Giovanni Bellini (fig.7). In quest'opera, il paesaggio (la città e i dintorni di Vicenza) sono rappresentati realisticamente e con dovizia

di particolari: si possono scorgere i monumenti della città di Vicenza, fra cui il Palazzo della Ragione, poi chiamata Basilica Palladiana; il Duomo; la torre ed il santuario di Monte Berico; il campanile di Sant'Apollinare a Ravenna; il ponte sul Natisone a Cividale. Proprio seguendo la consuetudine d'inserire, in modo riconoscibile seppure arbitrario, delle architetture famose nei dipinti, allo scopo di attualizzare e rendere credibile l'evento storico o religioso



Giovanni Bellini, *Pietà Martinengo*, 1505 c.a., olio su tavola, 65x90 cm. - Gallerie dell'Accademia, Venezia (fig.7)



Pieter Bruegel, il Vecchio, *Paesaggio invernale con trappola per uccelli*, 1565 - Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruxelles (fig.8)

rappresentato. Il paesaggio del Bellini diverrà sempre più legato e fuso ai personaggi in primo piano, secondo la tecnica della pittura tonale, che vede il colore applicato direttamente sulla tela con la graduale stesura tono su tono, in velature sovrapposte. Non esiste per Bellini una gerarchia tra i vari elementi del dipinto, essi sono tutti ugualmente partecipi alla narrazione.

La fine del Cinquecento vede la nascita della “pittura di genere” nella quale sono rappresentate scene di vita quotidiana, sia all’interno di ambienti domestici sia in ambiti urbani. Nei Paesi Bassi l’emergente borghesia mercantile commissiona ai pittori fiamminghi (Pieter Bruegel il Vecchio, (fig.8), e Pieter De Hooch, tra i maggiori esponenti) dipinti, perlopiù di piccola dimensione, adatti ad abbellire le proprie abitazioni.

La definitiva affermazione di questa pittura, improntata al realismo, da Olanda e Belgio si diffonde nel corso del Seicento in tutta Europa, attraverso una vasta produzione di soggetti quali nature morte, ritrattistica, vedute e paesaggi e scene di vita

quotidiana (Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Johannes Vermeer, (fig.9).

Nel Seicento l’arte è ancora fortemente condizionata dalla Chiesa che, anche nel secolo successivo, rimane uno dei grandi committenti sia in pittura, sia in scultura e architettura. Durante il Barocco le raffigurazioni pittoriche e scultoree di carattere religioso si alternano a opere legate al mondo classico e mitologico (Giovanni Lanfranco, Guido Reni, Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini). Il Settecento illuminista ribadisce la supremazia della ragione e delle scienze e, con ciò, la definitiva laicizzazione della cultura. In Italia Pietro Longhi è tra i migliori interpreti della “pittura di genere” mentre Canaletto, (fig.10) e Bellotto (fig.11) attraverso il “vedutismo” offrono la loro oggettiva



Jan Vermeer, *Stradina di Delft*, 1657-1658 circa, olio su tela, 53,5x43,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (fig.9)



Canaletto, *Il Tamigi con la Cattedrale di St. Paul il giorno di Lord Mayor*, 1746, olio su tela, 38x27 cm, Collezione Lobkowitz, Praga (fig.10)

rappresentazione del paesaggio e delle città delle principali corti europee (Venezia, Torino, Roma, Firenze, Dresda, Varsavia, Londra).

In queste rappresentazioni, l'ambiente urbano e quello naturale, ancora lontani dalle contraddizioni dei secoli successivi, sembrano convivere in grande armonia.

Nell'Ottocento, in Italia, una corrente artistica, quella dei Macchiaioli, rinnova la pittura del paesaggio legata al tradizionale vedutismo settecentesco e all'immaginario del Gran Tour. La tecnica pittorica applica il colore in ampie zone cromatiche in contrasto tra loro, macchie appunto, per definire i volumi. Le figure rappresentate sono sempre ben definite,

spesso anche contornate, nel solco della grande tradizione del disegno toscano. Gli artisti macchiaioli (Fattori, Signorini, (fig.12), e Lega tra i principali esponenti) rappresentano sulla tela il paesaggio rurale della Toscana, le modeste periferie, i contadini intenti a lavorare i campi o nei momenti di riposo e i campi di battaglia dell'Italia risorgimentale.



Bernardo Bellotto, *Veduta dell'antico ponte sul Po*, 1745 - Galleria Sabauda, Torino (fig.11)

Il ponte in primo piano (la metà sinistra, separata da una costruzione in muratura utilizzata per il controllo degli accessi in città) è l'attuale Ponte Vittorio Emanuele I. Sulla sinistra del dipinto si scorge il Monte dei Cappuccini con la Chiesa di Santa Maria del Monte e, più lontano, il Castello del Valentino.



Telemaco Signorini, *Mercato vecchio a Firenze*, 1882-83, coll. priv. - Milano (fig.12)

In questo olio su tela, Firenze, la città natale dell'artista, è riconoscibile nello scorcio della via, ma soprattutto dalla cupola del duomo. Qui l'attenzione, più che sulla descrizione dell'architettura, è rivolta al mercato, luogo d'incontro dei diversi ceti sociali della città. Anche i colori vivaci e le pennellate brevi e decise, tipiche della corrente artistica a cui Signorini appartiene, contribuiscono a creare l'atmosfera vivace e caotica del luogo.

Nella seconda metà dell'Ottocento, gli Impressionisti rivoluzionano la pittura catturando sulla tela la luce "en plein air" tanto degli ambienti urbani (le Stazioni, i *boulevard* parigini, i caffè) quanto di quelli naturali. In Pissarro (fig.13), ad esempio, l'attenzione si rivolge spesso agli spazi urbani di Parigi, raffigurati attraverso audaci prospettive dall'alto dei *boulevards*, piazze, fiumi e ponti che esaltano l'animata e vibrante vita urbana della *Ville Lumière*. Sono gli stessi anni in cui il poeta francese Charles Baudelaire, il *flâneur*, l'artista solo nella folla, descriverà nel *Tableaux Parisiens* la sua città: «Parigi cambia! Ma nulla nella mia malinconia è mutato! Palazzi nuovi, impalcature, massi, vecchi sobborghi, tutto per me diventa allegoria, e i miei cari ricordi pesano più dei macigni»², o ancora: «Città formicolante, città

piena di sogni! Anche in pieno giorno lo spettro adesca i passanti! I misteri scorrono dovunque come linfe nei canali stretti del potente colosso»³.

Ma è proprio sul finire dell'Ottocento che iniziano a emergere le prime "ombre" sulla città, ad opera dei Divisionisti, che a Milano – non a caso la prima città italiana trasformata in metropoli – forniranno un'altra visione dell'ambiente urbanizzato. I Divisionisti raccolgono in parte l'eredità degli Impressionisti rappresentando un ambiente opprimente e asfissiante delle fabbriche, della dura condizione degli operai, delle prime sommosse.

Un esempio lampante lo troviamo nel diario di un illustre divisionista italiano Giuseppe Pellizza da Volpedo (fig. 14), che, nel 1891, dopo aver assistito a una manifestazione di protesta da parte di

² Charles Baudelaire, *Il cigno*, in *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton Editori, 1986, p. 205.

³ Charles Baudelaire, *I sette vecchi*, in *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton Editori, 1986, p. 207.



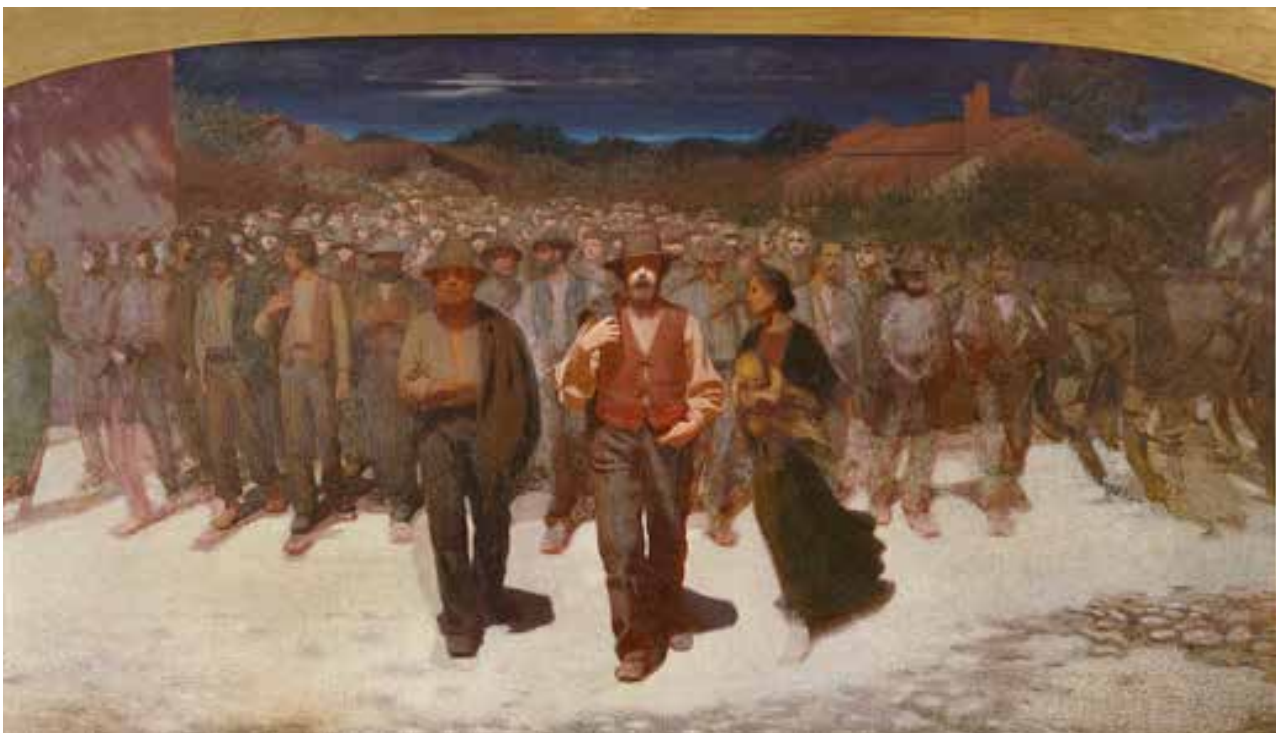
Camille Pissarro, *Boulevard Montmartre*, 1897, olio su tela, coll. priv. (fig.13)

Se confrontiamo questo dipinto con il precedente possiamo notare che tra i due movimenti artistici, quello dei Macchiaioli prima e quello degli Impressionisti poi, esiste un'affinità: il colore viene applicato attraverso brevi pennellate. Si può affermare perciò che gli italiani sono, rispetto ai cugini d'oltralpe, anticipatori di un modo innovativo di rappresentare la realtà. Quello che risulta assai differente sono invece le modalità, le intenzioni e i temi mostrati dai Macchiaioli rispetto agli Impressionisti. Gli italiani dipingono attraverso un'operazione di estrema sintesi, nella quale i soggetti sono ben delineati nello spazio; i francesi, all'opposto, utilizzano un metodo analitico, con la volontà di catturare la luce sulla tela, nella perenne ricerca di un'atmosfera, di un'impressione che annulla i contorni dei soggetti. Anche i temi sono agli antipodi: legati alle realtà locali e rurali quelli degli italiani, più mondani e vicini al mondo borghese e alla vita della città quella dei francesi.

un gruppo di operai, scrive: «La questione sociale s'impone; molti si son dedicati ad essa e studiano alacramente per risolverla. Anche l'arte non dev'essere estranea a questo movimento verso una meta che è ancora un'incognita ma che pure si intuisce dover essere migliore a patto delle condizioni presenti»⁴.

Siamo alle soglie della Rivoluzione Industriale che cambierà per sempre il volto della città e delle persone che qui si stabiliranno alla ricerca di nuove opportunità e migliorare le proprie condizioni di vita. All'inizio del Novecento, il mito della macchina affascinerà gli artisti del Futurismo (fig.15 e 16), che, in numerosi campi (pittura, scultura, poesia, musica e cinema), esalteranno i simboli stessi del progresso tecnologico: treni, aerei, automobili, velocità, dinamismo, azione, progresso. Il Movimento artistico italiano è la prima avanguardia europea, che si estenderà poi, con molto successo, in numerosi altri Paesi. Tra questi: Francia, Russia, Stati Uniti.

Nell'architettura, il Futurismo trovò in



Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La Fiumana*, 1898, olio su tela - Pinacoteca di Brera, Milano (fig.14)

⁴ Aurora Scotti, *Il linguaggio universale del Quarto Stato*, in «Oltre», N°70, 2001, p. 2.

Antonio Sant'Elia il suo esponente. La città raffigurata da Sant'Elia (fig.17) è la stessa teorizzata nel Manifesto dell'architettura futurista del 1914. Essa è caratterizzata da una volumetria possente ma elegante con contrafforti, grandi scalinate che danno un andamento piramidale alla costruzione, e le enormi superfici a forma di cupola, ispirate alle architetture dell'architetto secessionista viennese Otto Wagner. Nel Manifesto si legge: «Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori

devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e



Umberto Boccioni, *La città che sale*, olio su tela, 199,3 x 301 cm, 1911 - MOMA, New York (fig.16)

In questo bellissimo quadro, Boccioni raffigura la Milano industrializzata del primo decennio del Novecento; a prevalere qui è la tecnica divisionista prima del passaggio successivo alle tematiche e agli stilemi del Futurismo. «Sento che voglio dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale», scriveva. Milano era una città in trasformazione, tra nuova industria e case popolari. Vicino allo scalo di Porta Romana, dove Boccioni viveva (in via Adige 23), il paesaggio urbano cambiava repentinamente, con la centrale elettrica Aem di piazzale Trento e l'industria Tecnomasio Brown Boveri in costruzione. Un cantiere a cielo aperto che diventa la sua cattedrale di Rouen, da dipingere, come Monet, in tutte le variazioni atmosferiche e cromatiche, ma anche da documentare nella sua crescita travolgente, senza nostalgia per la campagna (e per il circo che si sorge in lontananza) che stava scomparendo.

Umberto Boccioni, *La città che sale*, olio su tela, 199,3 x 301 cm, 1911 - MOMA, New York (fig.16)

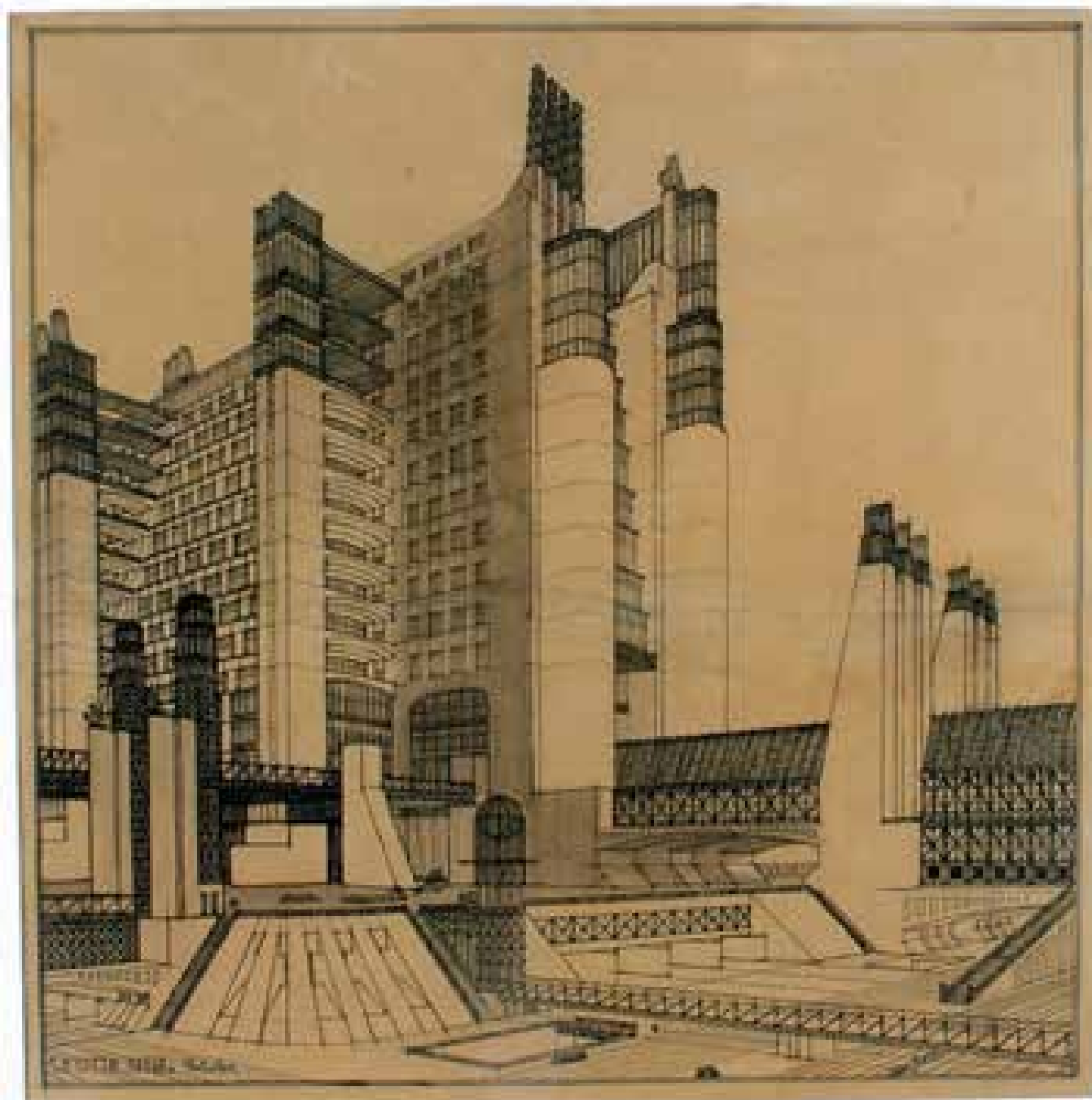
In questo lavoro successivo di Boccioni c'è sempre la Milano che vedeva dal balcone di casa. Nonostante sullo sfondo compaiano gli stessi elementi (il cantiere, le fabbriche, l'ambiente urbanizzato della metropoli) del quadro descritto in precedenza. La scena è dominata da uomini e cavalli, fusi insieme dal movimento dinamico e cromatico tipico del Futurismo. L'uomo e il suo lavoro (non a caso il titolo originale del dipinto era *Il lavoro* così come apparve alla Mostra d'arte libera di Milano del 1911) sono gli artefici di questa nuova società improntata al progresso industriale, simboleggiato nel dipinto dal moto inarrestabile dei cavalli.



saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*»⁵.

Leggendo queste frasi e guardando i progetti (mai realizzati) della città immaginata da Sant'Elia non possono non venirci in mente le architetture raffigurate in numerosissimi film e fumetti di fantascienza, a cominciare da *Metropolis*

di Fritz Lang del 1927, passando per il manga omonimo di Osamu Tezuka, del 1949, fino a *Blade Runner* di Ridley Scott del 1982. Tappe che segneranno e influenzeranno, come ormai sappiamo, e come vedremo nel prossimo numero di «FuoriAsse», l'immaginario collettivo di tutta la seconda metà del XX secolo.



Antonio Sant'Elia, *La città Nuova*, 1914 - Musei Civici Palazzo Volpi, Como (fig.17)

⁵ Antonio Sant'Elia, *Manifesto dell'architettura Futurista*, Milano, 11 luglio 1914 (estratto).



PAESAGGI / UMANI
Fumetto d'Autore
a cura di
Mario Greco

Gabi Beltrán, Bartolomé Seguí **STORIE DEL BARRIO**

Tunué, 2016

Fissata ormai è la rotta: da questo numero, la rubrica a mia cura, dedicata al fumetto d'autore, si intitola Paesaggi Umani. Proprio come l'omonimo libro del poeta Turco Nazim Hikmet, scritto negli anni del carcere, dal 1938 al 1950. E un ringraziamento speciale è dovuto agli amici del Festival Premio Emilio Lusso per la possibilità che mi hanno dato di partecipare sia come ospite sia come attento uditore.

«Testa o croce» narra il tempo, «Testa o croce» scriverà il destino. Ed è così che in terre accarezzate da un mare azzurro e rilucente, baciato da fervidi tramonti, dove i turisti volgeranno lo sguardo per godere dell'assenza del loro tempo dedicato al lavoro, si trovano vite ed età di uomini per cui i particolari della visione evaporano, le stelle e i tramonti diventano uno scenario frammentato di ombre livide. E l'eco di luoghi come il Barrio di Palma di Maiorca apre uno sfondo senza cielo nè protezione; un mondo che resta

deciso scioglimento del tempo nello spazio.

In fondo è lì la nostra storia, in mezzo a quelli che si sono arresi a metà del volo e a quelli che non hanno mai potuto imparare a volare. *Storie del Barrio*, edito in Italia dai tipi della Tunué, è un viaggio nella memoria di Gabi Beltrán, che, come una bussola, consente di riorientare il sogno dell'uomo di oggi. È un viaggio dove, alla tensione e alla problematicità dell'atto narrativo, fa da "specchio", con la sua arbitrarietà, il segno di Bartolomé Seguí, che ci restituisce un punto di ossevasione esterno sui meccanismi interni, ovvero una visione affidabile e oggettiva della narrazione e dei luoghi in cui essa è ambientata.

Per quanto riguarda il segno di Bartolomé Seguí, mi limito a riportare quanto scrive Óscar Palmer nel prologo alla storia: «Seguí narra e costruisce le tavole come pochi e, soprattutto, ha un'eccezionale senso dello spazio e della dimensionalità che ha sempre espresso al

massimo nelle meravigliose panorami-
che urbane così caratteristiche nei suoi
fumetti. Tutto ciò è continuamente pre-
sente in queste pagine». Cos'altro potrei
aggiungere?

Ma è di Gabi Beltrán il materiale di vite
che si accumula storia dopo storia, suoi
gli squarci sull'infanzia descritti come
momenti di una «mitologia incagliata»,
in un tempo dove persone, vicende, af-
fetti, assenze, voci, odori, vengono riper-
corsi, senza sprofondare nella follia e
nel disordine, in ogni anfratto. Ed è così
che si dispiega la geografia dei luoghi
(Plaza Mayor, Las Ramblas, Plaza de la
Cuartera, Plaza de Coll, Las Rocas, i
vicoli del Barrio), in cui l'azione narrati-
va, a volte picaresca, si sviluppa; dove
ogni scena si lega alle altre in virtù del
clima di «emergenza» proprio di chi vive
e si trova a crescere nel Barrio.

Ed ecco susseguirsi una serie di perso-
naggi: Benjamín «che guardava sempre
per terra. Perché la terra non ha occhi»,
Arnaud l'unico che non aveva bisogno di
soldi e «l'unica cosa che voleva fare era
nuotare in linea retta, verso l'orizzonte»,
El Gato «uno zingaro sveglio e leale»,
Joaquín e Tàrraga che «avevano diciassette
anni e da tempo avevano smesso



El Gato era uno
zingaro magro
e dalla pelle
scura. Uno
zingaro
sveglio
e leale.



E come no!
Ti dura un'ora,
ogni partita!

Sarebbe
morto a
Malaga di
overdose
qualche anno
più tardi, a
quel tempo,
però, era
un ragazzo
elegante e
tranquillo.

Arnaud di solito ci sfidava a
chi nuotava più veloce. Accettavamo
la sfida perché quando vinceva -
e vinceva sempre - diventava di
buon umore e ci offriva
il gelato.



15



di giocare ai piccoli alieni», Ramos che «era stato un bambino più o meno normale fino ai dodici o ai tredici anni. Ma poi in lui era cambiato qualcosa», e poi Cardona, Sáez, El Popolo, Pamela. O personaggi che navigavano senza bussola con l'orizzonte in una bottiglia «di vinero», come il signor Paco che, tuttavia, sapeva parlare di «aperte traiettorie» di vita, o come «la pazza» che a volte «non era la pazza. Solo una madre come le altre, anche se, a differenza loro, non si fermava a spettegolare con la proprietaria del negozio appena finito di riempire le buste».



Tuttavia, sono ben altre le ombre gravanti sulla sua giovinezza, quelle che lo hanno segnato e che costituiscono le fondamenta di questo flusso memoriale.

C'è un "silenzio" che divampa tra una storia e l'altra, un frammento di mille sogni disattesi, un cielo senza stelle; un "padre" che ha abbandonato la nave e la rotta per spingersi alla deriva su zattere sconnesse. Un "silenzio", la cui narrazione non viene accompagnata da immagini, anche se, paradossalmente, la loro assenza diventa la modalità che le rende visibili nell'immaginario del lettore. Almeno questo, se non altro, il pensiero dal mio punto di vista. Il "testo" che espone se stesso, ovvero la volontà del protagonista di ricongiungersi con un personaggio impalpabile, il padre ormai morto, riconoscendone la ragione di fondo della sua singolarità schizzata. Ed è un ricongiungimento "silenzioso".

Ma c'è un altro "silenzio" che squarcia la tela e a cui il protagonista dedica una delle storie. L'uomo che lui chiama "Padre"; l'uomo che ha ridato un barlume di "confine" alla famiglia; l'uomo che ha perso la sua statura perché, quando si costruisce sopra un gigante d'argilla,

al primo urto tutto si sbriciola. L'uomo che ha lasciato le sue vittorie sulle impalcature dei cantieri e nell'alcool, ma che non ha mai fatto mancare alla famiglia di che vivere. Resta il "silenzio" delle parole mai dette e di un «grazie» sincero.

Ora bisogna fare un altro passo e analizzare la «triade»: le tre figure femminili che hanno alimentato il percorso del protagonista; che più hanno inciso nel suo animo quelle crepe di dolore e rabbia da una parte e stati di ebbrezza (forza) e di dignità dall'altra.

La prima figura è la madre che, come il "padre", compare nella narrazione esclusivamente testuale ma al contempo la ritroviamo nelle varie storie. La madre rappresenta l'assenza. Per via della sua opposizione a qualsiasi elargizione di affetto; del suo muoversi come un corpo estraneo che non solo restituisce la percezione di una freddezza e di una distanza invalicabili ma, per via della sua strategia di difesa alla vita, fa dell'offesa e del muto distacco il suo comportamento. Tutto a partire da lei si frantuma; in lei troviamo le coordinate in cui precipita, indissolubilmente, il corpo «famiglia». Solo a distanza di anni

Il lunedì dopo è tornato al lavoro. È tornato sull'impalcatura.
Con sessantamila pesetas doveva mantenere quattro persone.





dove non ti aspetteresti mai di trovarli, dove non dovrebbero essere, poi, nel grande silenzio, ci sono le nonne! Quelle che di fronte ai piccoli e grandi fruscii della vita sono “rifugio” e trovano sempre quel battito d’ali che t’insegna a crescere: «Mia nonna aveva gli occhi blu, la pelle morbida, e tutto il dolore del mondo ripartito tra le sue ossa [...]. Mia nonna era nata nel 1909, e già da quand’era molto piccola non aveva fatto altro che cadere. Le sue ginocchia erano di cristallo, così come il suo sguardo, che era trasparente e pulito. Un pomeriggio le sue stampelle le hanno giocato un brutto scherzo. Quel giorno ho cominciato a capire che cosa fosse la dignità».

il protagonista è riuscito a donare una luce obliqua tenera e compassionevole a quella madre che la vita aveva reso incapace di slanci d’affetto.

La seconda figura è nonna Francisca. La pace del mondo è qui. C’è chi sperpera i denari del frutto del proprio lavoro nell’alcool; chi ruba le auto per gioire di un’effimera libertà; chi s’incazza, sputa e non desiste dal menare i contendenti o chi si mostra debole o irrispettoso; ci sono i silenzi e le assenze

La terza rappresenta la casualità, la gratuità, l’impulso all’avvicinamento a un percorso «altro», libero dai vincoli di una realtà piena di crepe, che vorrebbe un modello di vita fatto di azioni, rituali in cui non è tanto lo scopo a prevalere, quanto la messa in scena, l’atto in sè. Lei rappresenta l’invocazione alla possibilità di potersi avvalere del diritto che una vita migliore non è solo una vana speranza, perché solo la meta deve essere oscura.



Non voglio profumare di pulito. Perché dovrei?

Perché se ti vesti come un mendicante la gente ti tratterà come tale.



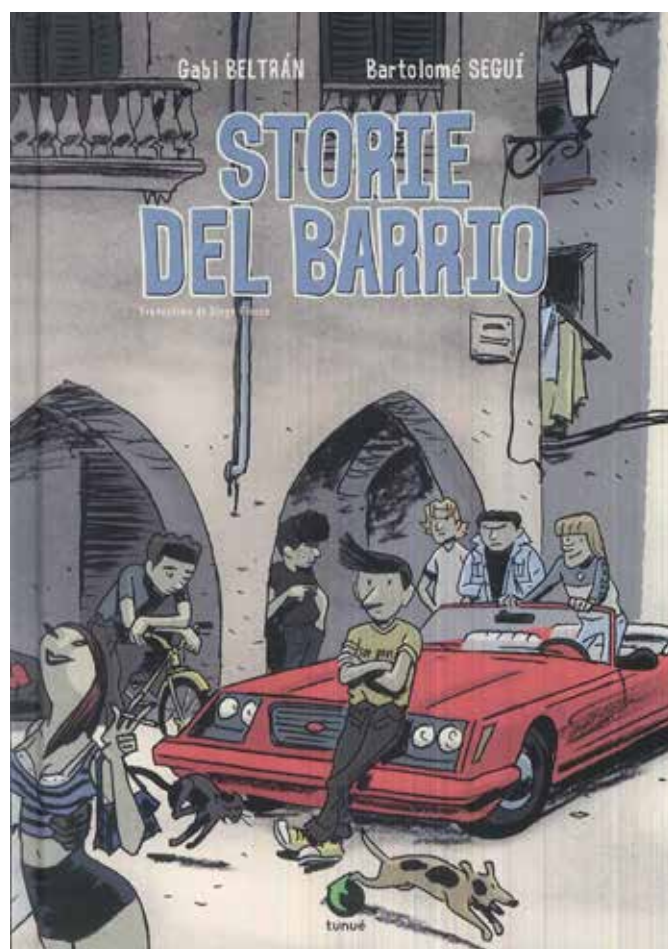
Non ti devi vergognare di essere povero, Gabrielito. Ma di sembrarlo...

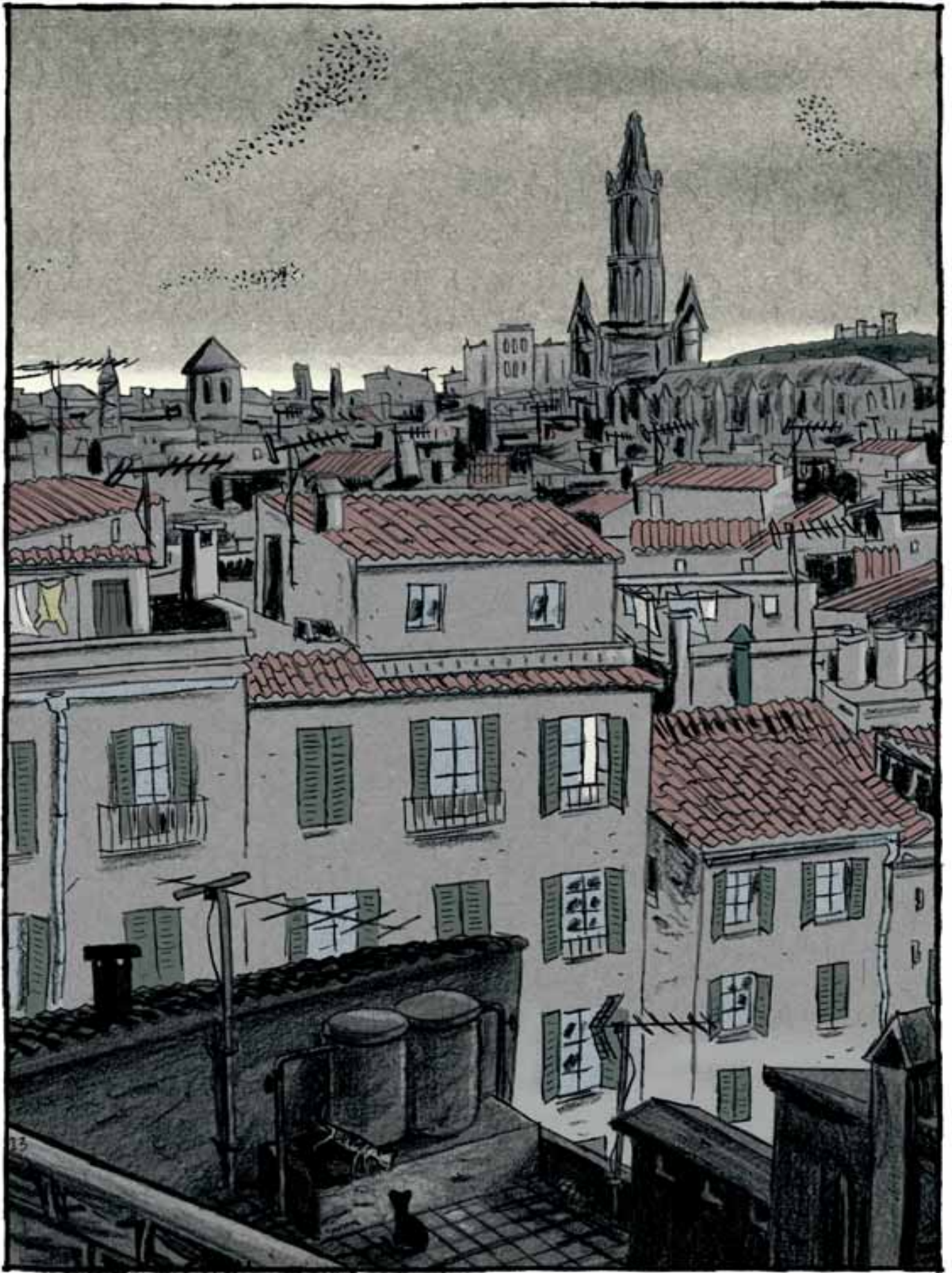
Ora va', e non metterti nei guai.

Ho passato tutto il pomeriggio lì. A bere tè al cardamomo, a esaminare un libro dopo l'altro, a chiedere degli autori, a chiacchierare con lei.



Una strana palestra la vita nel Barrio, un ritratto inconsueto, intimo e al tempo stesso lucido di quella parte di umanità, che ci ostiniamo a non guardare. Un libro perfettamente compiuto in cui il disegno si appropria del testo e il testo lievita con il disegno. Ma a questo punto non vorrei cadere nel piatto delle banalità. Non è un caso che *Storie del Barrio* di Gabi Beltrán e Bartolomé Seguí abbia vinto il premio Palma di Maiorca come miglior fumetto nel 2011 e sia stato anche il vincitore del premio Gran Guinigi 2017 a Lucca.



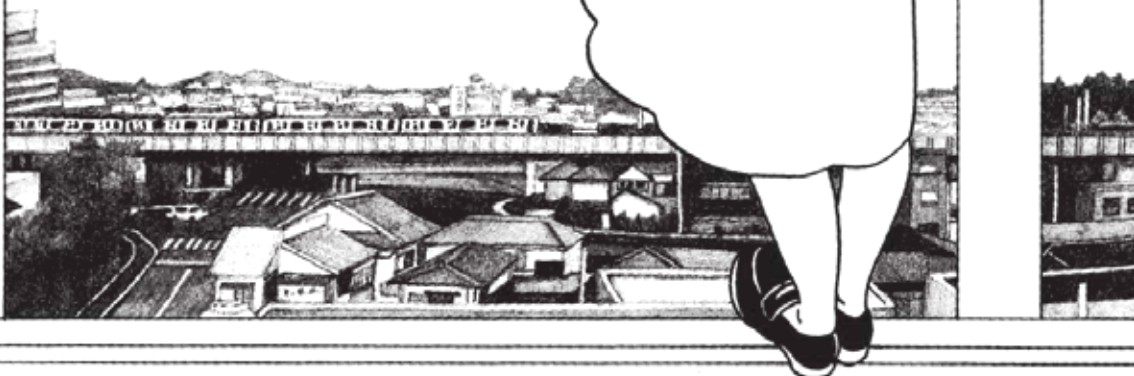


Il mondo degli insetti

Coconino Press - Fandango -, 2018

**Francesca Scotti
intervista
Akino Kondoh**

Fumetto d'Autore



Akino Kondoh ha un modo unico, affilato e allo stesso tempo lieve di portare sulla pagina il pensiero conscio e inconscio e di raccontare quel nucleo emotivo rappresentato dall'infanzia, dalla crescita, dal ricordo che accompagna una vita intera. La Kondoh infatti si muove con efficacia e disinvoltura in quella fase dell'esistenza in cui il mondo appare per la prima volta e da lì si trasforma di continuo insieme al corpo, in maniera inattesa, talvolta giocosa e talaltra inquietante.

Akino Kondoh è nata a Chiba, in Giappone dove ha studiato e ha dato inizio e sviluppo alla sua carriera artistica impiegando diversi media come la pittura, il disegno, il manga e l'animazione. Ora il suo lavoro, grazie ai tipi di Coconino press e alla preziosa traduzione di Paolo

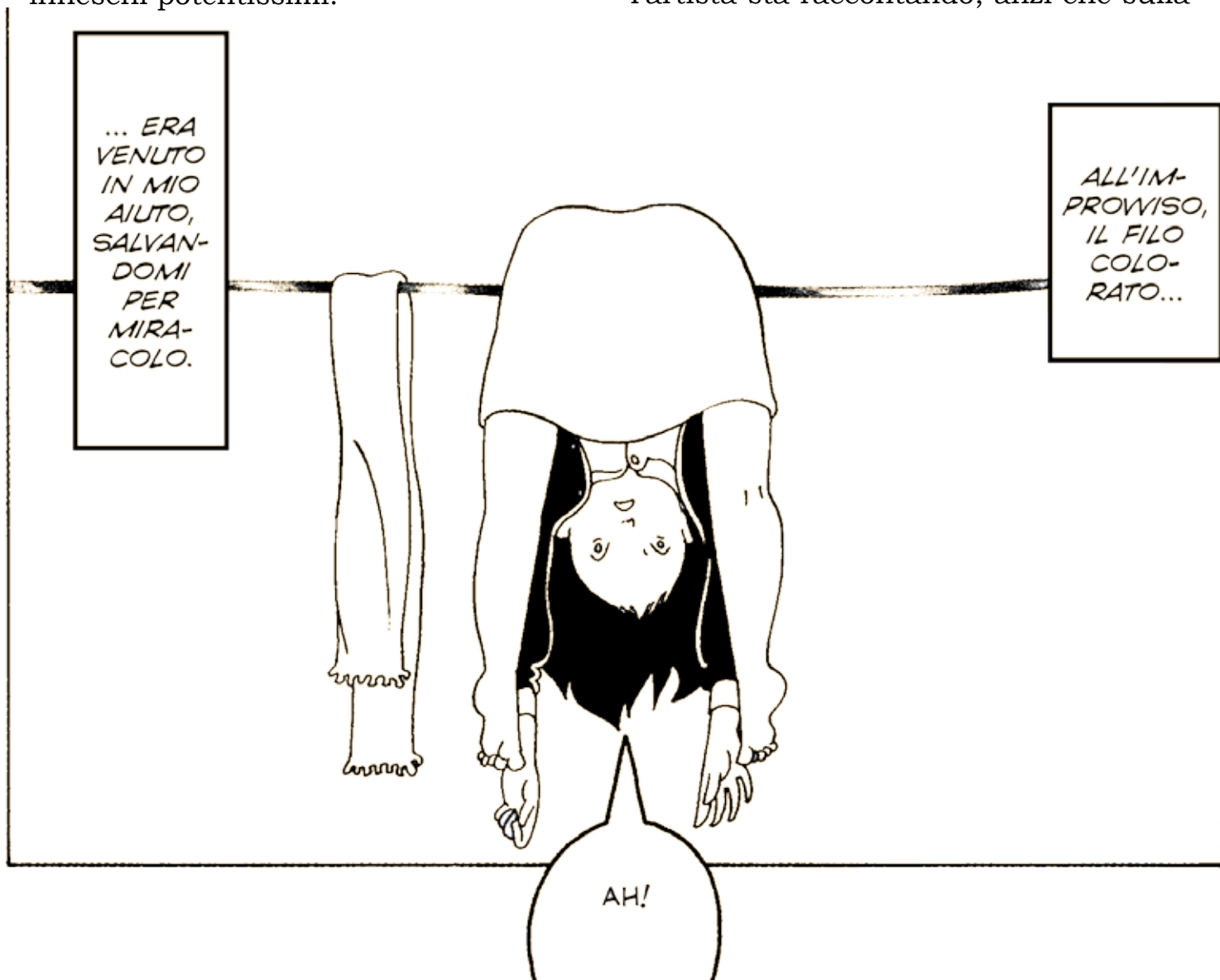
La Marca è arrivato in Italia: l'editore ha scelto *Il mondo degli insetti* (pubblicato nel 2004 in Giappone) per aprire la nuova collana Doku incentrata sulla ricerca di opere innovative e sperimentali.

Ne *Il mondo degli insetti* il lettore incontra fin da subito colei che sarà la protagonista, il personaggio ricorrente della produzione artistica di Akino. Si tratta di Eiko, una ragazza dai capelli neri tagliati a caschetto che incorniciano un viso espressivo, innocente, inquietante, capriccioso, talvolta perfido ma sempre molto coinvolgente. Gli accadimenti, le storie brevi che vengono raccolte in questo volume, pur essendo spesso episodi autonomi che non svolgono una vera e propria trama, sono in realtà fortemente uniti dal linguaggio, dal tratto, dalla scelta della mangaka di

portare sulla pagina realtà e irrealtà senza creare tra le due nitide demarcazioni. Al contrario, è proprio questa sensazione di estrema permeabilità tra le dimensioni a creare un ritmo che passa da storia in storia. Il mondo dei particolari, della natura, degli oggetti carichi di passato, del corpo femminile che vive la fase dello sviluppo, sono tra le fonti di ispirazione di questo libro. Gli episodi narrati scaturiscono spesso da piccole cose, all'apparenza insignificanti, che sono invece in grado di sprigionare una forte reazione emotiva e immaginativa nella protagonista: bottoni da cucire, i frammenti tagliati delle unghie, l'acquisto di un nuovo ombrello, l'aver ucciso accidentalmente un insetto, un cassetto che si schiude rappresentano degli inneschi potentissimi.



Le pagine de *Il mondo degli insetti* sono ricche eppure essenziali, le immagini sono sempre necessarie a quello che l'artista sta raccontando, anzi che sulla



carta sta succedendo. I corpi, gli oggetti e i luoghi sembrano quasi delle metamorfosi di bianco e nero, stadi di un'evoluzione emotiva e fisica in cui i due colori si mescolano offrendo continue varianti e coreografie. Quando il bianco si espande, il vuoto e la calma entrano in scena e si prosegue la lettura in uno stato di allerta, pronti a vivere il prossimo *glitch*; quando lo spazio è saturo di forme e di movimento la sensazione è invece quella di assistere al dispiegarsi di un fenomeno incredibile che si guarda a fondo senza voler perdere nemmeno un dettaglio.

Di seguito una breve intervista ad Akino Kondoh.

FS - Cosa accende la tua creatività?

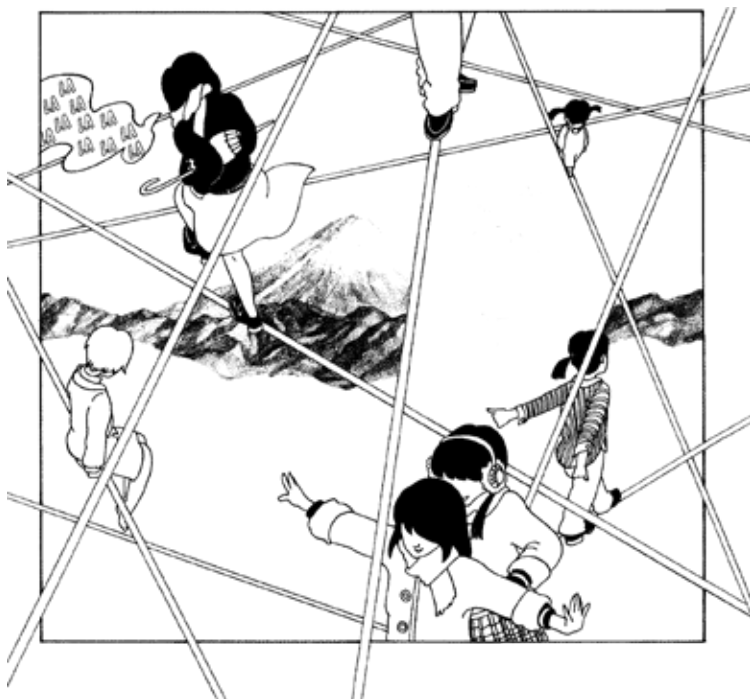
AK - Le storie di Hakoniwa-mushi sono ispirate ai ricordi della mia infanzia. Ho utilizzato e rielaborato i ricordi per costruire i dettagli delle mie storie. Sento che il mio modo di ricordare il passato cambia quotidianamente dentro di me, ed è molto fragile e indefinito. Ho una serie di nitidi ricordi di bambina, ma non posso essere del tutto certa che si tratti di avvenimenti veri.

Traggo ispirazione anche dai piccoli eventi quotidiani. Sto lavorando a una sorta di fumetto-saggio da cinque anni: ne potete vedere alcune parti tradotte in inglese qui: <https://www.wordswithoutborders.org/graphic-lit/february-2016-graphic-novel-noodling-in-new-york-akino-kondoh>

In sostanza disegno quello che mi succede vivendo a New York e le mie sensazioni al riguardo.

FS - Ho notato che nei tuoi lavori la protagonista è un personaggio ricorrente: chi è? Quando l'hai incontrata?

AK - L'ho disegnata per la prima volta quando avevo 18 anni. È apparsa nel mio primo fumetto, e non era il protagonista: era la ragazza di cui era



innamorato il protagonista. Da allora ho iniziato a disegnarla come simbolo del femminile.

FS - L'universo dei dettagli, delle piccole cose e in particolare dei fiori e degli insetti, mi pare abbia una grande importanza nel tuo lavoro. Qual è il tuo rapporto con la natura?

AK - Semplicemente mi piace molto la natura, soprattutto gli insetti, sin da quando ero piccola. Tuttavia sono cresciuta in città, non in mezzo alla natura.

FS - Quando lavori ad una nuovo manga hai già chiaro tutto lo sviluppo o scopri la storia mentre la scrivi?

AK - Quanto si tratta di storie brevi ho in mente l'intera trama sin dall'inizio:



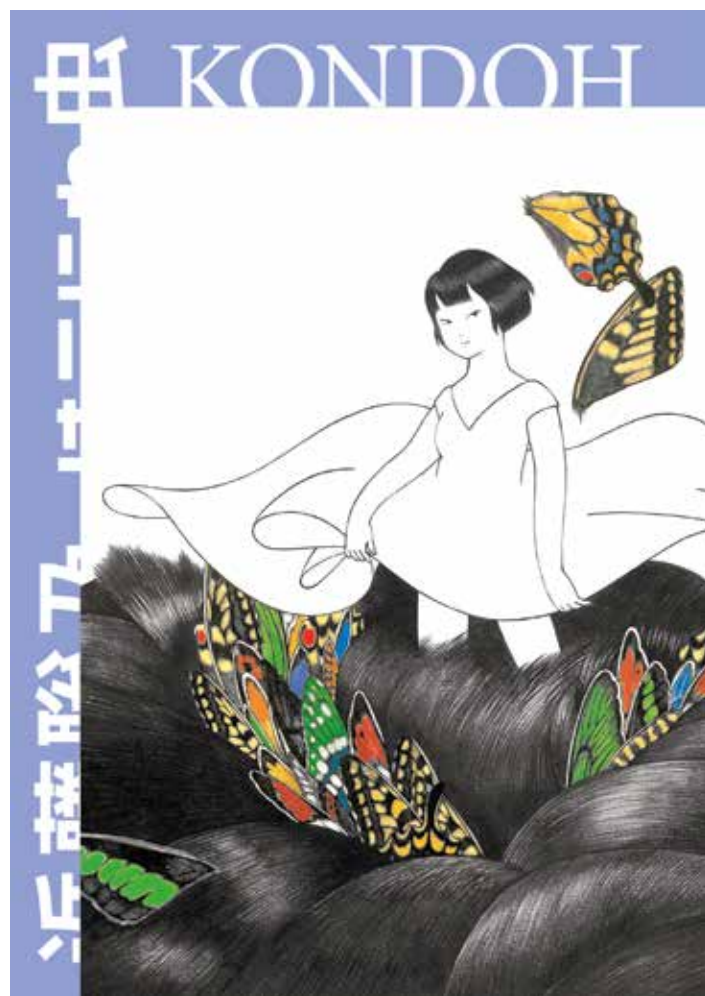
poi creo lo storyboard e disegno. Ma quando si tratta di storie lunghe, le creo mano a mano che procedo. Sto lavorando a una storia d'amore, *Ako's Boyfriends* e ormai ha raggiunto una mole di cinque volumi. Quando ho iniziato a disegnarla, la storia era molto diversa dalla sua forma attuale.

FS - La tua produzione spazia dalle animazioni ai manga, dal disegno al dipinto: hai uno strumento o linguaggio espressivo preferito, o lo scegli in base al tipo di storia che vuoi raccontare?

AK - Il manga è lo strumento migliore per raccontare storie, mentre l'animazione mi consente di trasmettere immagini senza bisogno di alcuna lingua di supporto. Da cinque anni lavoro a fumetti per una rivista mensile, quindi vorrei che il mio prossimo progetto fosse un'animazione: passare da un medium all'altro è benefico per la mia attività.

FS - Durante la tua giornata ascolti musica?

AK - Non sono una grande appassionata di musica. Ogni tanto però ascolto la radio.

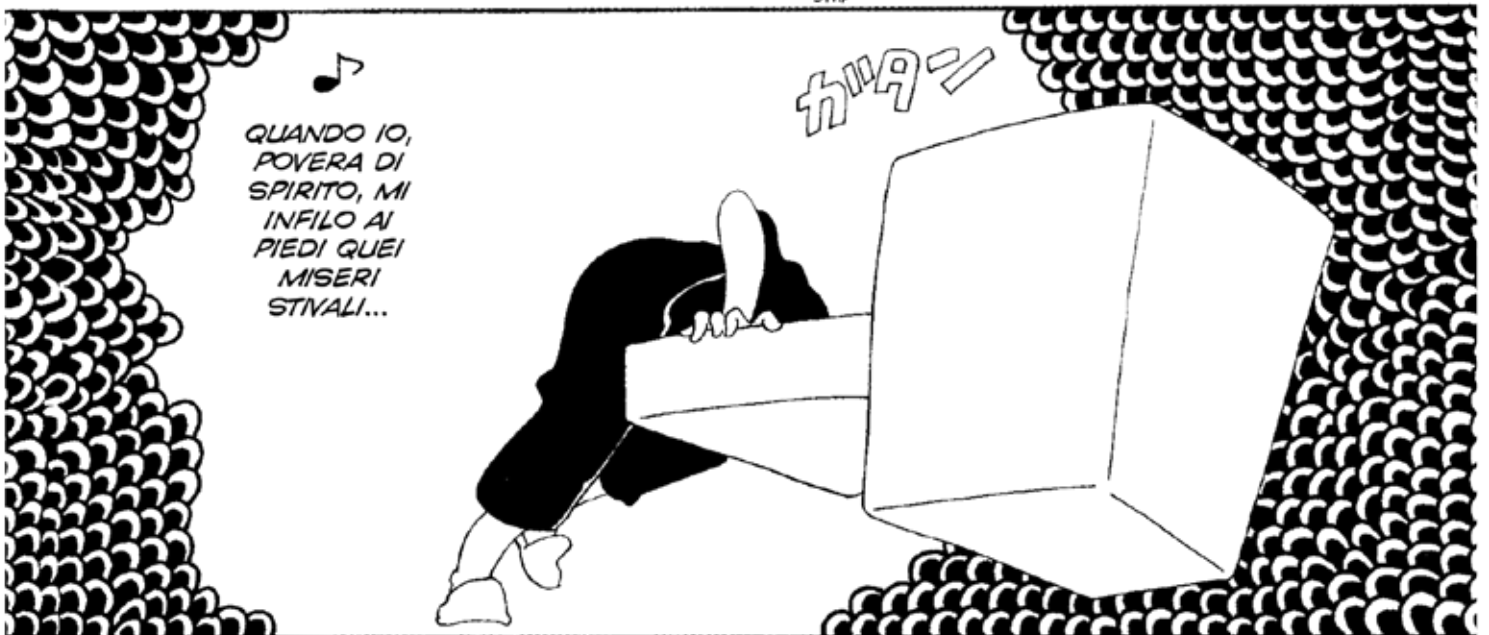




PRONTA?

PROCE-
DURE
D'ATTER-
RAGGIO.

SWIP

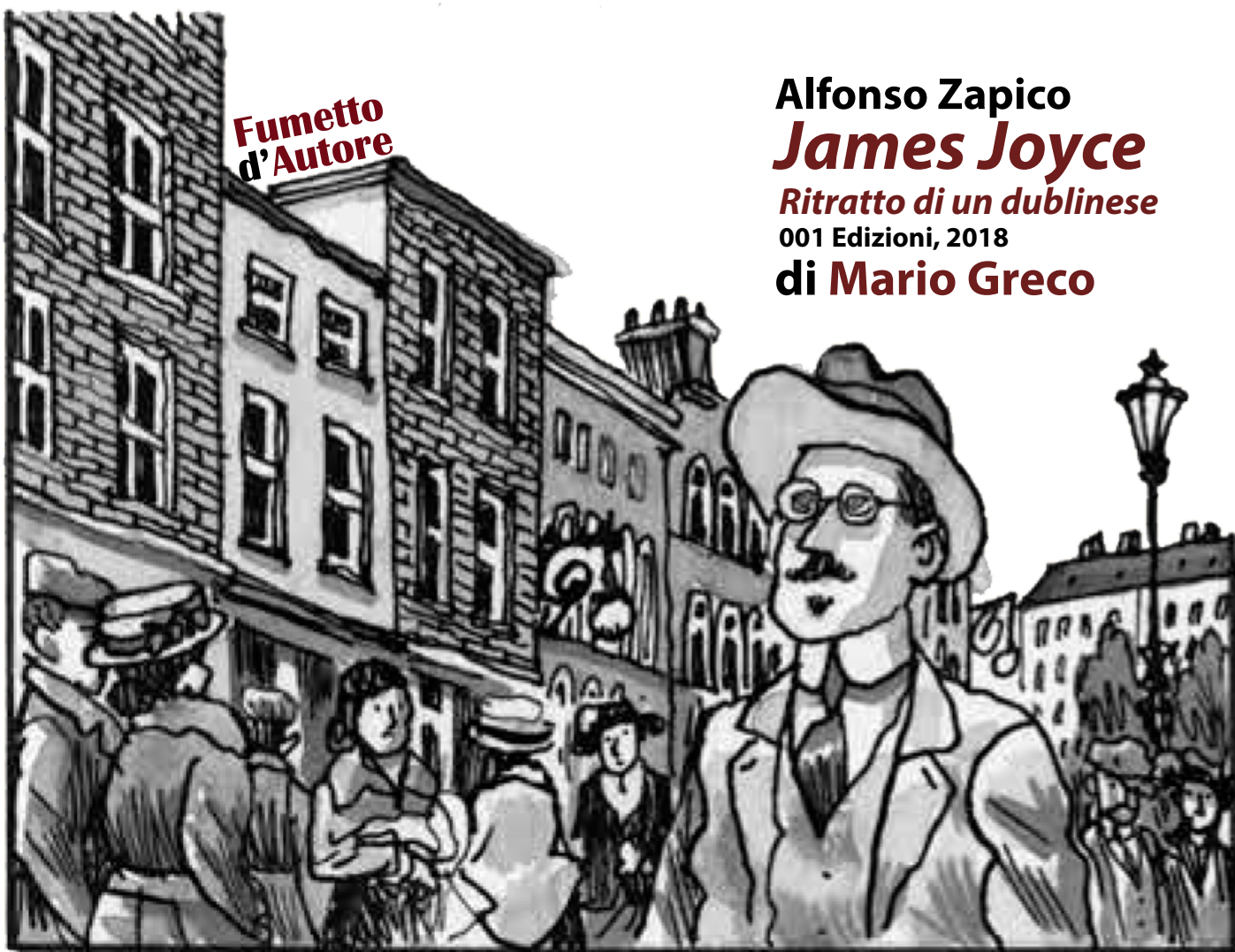


♪
QUANDO IO,
POVERA DI
SPIRITO, MI
INFILO AI
PIEDI QUEI
MISERI
STIVALI...

かっ!!

Fumetto
d'Autore

Alfonso Zapico
James Joyce
Ritratto di un dublinese
001 Edizioni, 2018
di **Mario Greco**



Non è certo facile confrontarsi con un personaggio come James Augustine Aloysius Joyce. Non lo è di certo se si cerca di farlo con la sua opera. In questi giorni ho ripreso tra le mani *Gente di Dublino* (*Dubliners*; 1914) e *l'Ulisse* (*Ulysses*; 1922).

È stato interessante constatare come nell'accostarmi all'*Ulisse*, alle sue complesse soluzioni linguistiche, quanto presto io abbia perso il senso dell'orientamento. Interessante è stato il fatto che tutto ciò necessitasse o presupponesse una spiegazione. Interessante scoprire quel genere letterario noto come *stream of consciousness* o «flusso della coscienza» – secondo la felice formula dello psicologo William James e applicata successivamente alla letteratura – che, per chiarire, nulla ha a che vedere con il «monologo interiore» che è un procedimento tecnico-narrativo. Lo *stream of*

consciousness viene così descritto da Robert Humphrey: «il romanzo che si configura come flusso della coscienza è un genere, intendendo per coscienza l'intera area dell'attenzione mentale, che va dallo stato di completa lucidità fino alle gradazioni che conducono all'inconscio»¹.

D'altronde Joyce è l'autore che più di ogni altro ha spinto la narrativa al limite, annientando, nell'*Ulisse*, il tempo e dilatando, oltre ogni limite, lo spazio di una sola giornata, nella sua Dublino, dei due protagonisti – i due borghesi Stephen Dedalus e Leopold Bloom. Se aggiungiamo che nella ricerca stilistica di Joyce intervenne un altro influsso, ovvero l'analogia tra il flusso di coscienza e la struttura musicale, il dado è tratto.

Ebbene, se mi sono arreso alla difficoltà dell'*Ulysses* – anche se, da lettore,

¹ Robert Humphrey, *Stream of consciousness in the modern novel*, University of California Press.

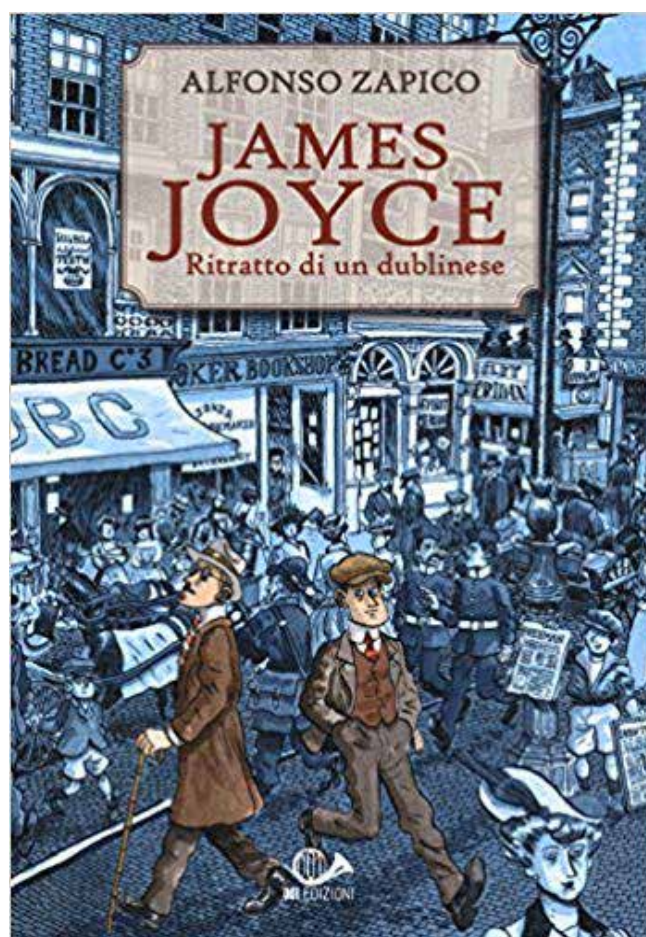
resta una gran curiosità unita alla consapevolezza che, tra molti anni, riuscirò a terminarne la lettura –, *Gente di Dublino*, con i suoi 15 racconti, mi ha rigenerato.

Quel che, però, va a questo punto sottolineato è che questo infrangermi nell'arduo "rompicapo" esistenziale e letterario, riscontrabile in alcune opere di Joyce, non è stato causale. Il merito va riconosciuto ad Alfonso Zapico e alla sua biografia a fumetti dedicata, appunto, a James Joyce, in cui ne ricostruisce e ripercorre la formazione, le giornate, le conversazioni, le avventure, le avversità, ponendo, tuttavia, l'accento soprattutto sull'ironia di Joyce e sul suo gusto per il divertimento.

Parlo del fumetto *James Joyce, ritratto di un dublinese*, pubblicato in Italia dalla casa editrice 001 Edizioni nel 2018.

Un fumetto dove, della biografia, nella quale traspare anche la passione per questo scrittore, l'autore ha preso la leggerezza, la capacità di avvicinare il lettore, grazie anche all'utilizzo del segno. Un fumetto in cui ci viene donato il sapore dell'esistenza vera e propria di James Joyce, dei nudi fatti.

E, allora, che l'opera di James Joyce rientri o meno nel genere *stream of consciousness* diventa secondario se si ripercorre la vita di questa personalità, che, sbalzata qua e là in Europa – il suo è tuttavia un esilio volontario – si dichiara nemica delle convenzioni vittoriane, cattoliche e, più in generale, dei modi dei suoi compatrioti. Tutto passa in secondo piano davanti alla sua ossessione per Dublino – che divenne, per Joyce, l'*ombelico del mondo* e lo specchio dell'umana stoltezza. Le sue stravaganze, la sua ironia, i suoi problemi – sarà affetto da irite (infiammazione dell'iride e delle ciglia) – e quelli dei suoi familiari

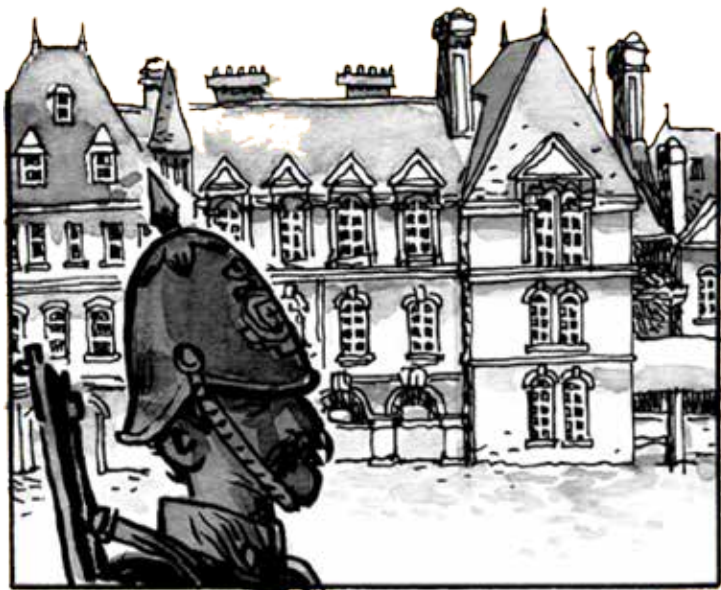


– la figlia sarà rinchiusa in un manicomio –, il suo amore per l'arte – intesa soprattutto come caparbia ricerca espressiva e linguistica –, i rapporti non facili con gli editori, fino all'ultima tappa segnata dal successo, diventano fondamentali per l'interpretazione dei suoi racconti e della sua opera in generale. È la sua storia che traccia la mappa.

In questo senso, Alfonso Zapico ci restituisce tutti quegli elementi che aiutano a definire i tratti essenziali della personalità di Joyce e a individuare gli avvenimenti che hanno agito su di lui come veri e propri traumi, facendone crollare la fiducia nell'umanità e determinando il suo atteggiamento antinazionalista e anticlericale.

E così conosciamo le figure che più hanno inciso nella sua infanzia; la governante Conway e le sue angosciose storie sull'ira divina; il padre fervido nazionalista; l'austero Stanislaus – il fratello

Nel 1888, la Corona britannica esercitava la propria autorità sull'Irlanda attraverso una politica di repressione culturale, religiosa e, ovviamente, militare.



poco più giovani di lui; la formazione dello scrittore iniziata all'età di 6 anni presso il Conglows Wood College dei padri Gesuiti, proseguita poi nel Belvedere College dei Gesuiti a Dublino.

Tuttavia, sembrerebbe che un avvenimento abbia maggiormente inciso sul suo pensiero: lo scandalo che trascinò nel fango la figura venerata, soprattutto dal padre, del patriota Parnell.

Ricordiamoci che Joyce nacque in un paese dominato dall'Inghilterra e la causa irredentista irlandese attirò la sua attenzione sin dai primi anni della giovinezza. Il difensore ufficiale di questa causa era Charles Stewart Parnell, che, agli occhi di Joyce, divenne un vero e proprio eroe. Un eroe il cui destino è quello di essere tradito (al pari dell'uomo superiore e secondo una visione *ibseniana* del mondo).

La vicenda del patriota Parnell e la sua trasfigurazione, anche se qui non si ha lo spazio per ripercorrerne gli affluenti fino alla foce delle opere, è presente in tutta la produzione di Joyce. In questo senso ne *Il giorno dell'edera nella sede del comitato*, in *Gente di Dublino*,

Ma l'isola aveva un "re senza corona". Charles Stewart Parnell, politico irredentista irlandese e leader del Partito Parlamentare irlandese a Londra. Alla testa di un drappello di 85 deputati, alla Camera dei Comuni, Parnell si batteva con costanza per ottenere l'autogoverno dell'Irlanda. La "Home Rule", tuttavia, fu bocciata e la caduta del grande uomo finì per assumere i toni di una tragedia in due atti.



la conversazione tra i politicanti, nella squallida sede del partito, si conclude con la recita della poesia, che il signor Hynes, uno dei pochi che «non lo ha rinnegato» e che gli è «rimasto fedele», «come un vero uomo!», aveva scritto in sua memoria.

Inizia così:

Si schiarì la gola una o due volte e poi cominciò a recitare: LA MORTE DI PARNELL

Il nostro re non coronato è morto.
Piangi o Irlanda con angoscia e dolore
poiché è morto colui che han dilaniato
gli ipocriti moderni senza cuore.

Da quei cani codardi fu braccato
che al fango tolse e sollevò alla gloria;
d'Irlanda i sogni e le speranze brucian
del suo re sulla pira, e la storia.

In palazzo, capanna o cascina,
dovunque alberghi, l'anima irlandese
dal dolore è piegata: più non vive
chi reggeva le sorti del paese.

[...]²

Facciamo pausa e torniamo al «ritratto di un dublinese», lasciandoci coinvolgere dallo scorrere delle immagini di Zapico e della storia, che riguardano l'infanzia e l'adolescenza di Joyce. Quest'ultima

2 James Joyce, *Gente di Dublino*, in *Il giorno dell'edera nella sede del comitato*, Milano, Garzanti, 2009, p. 126.

coincide con gli anni dell'università fino all'ingresso nella società letteraria dublinese, rappresentata all'epoca da autori quali George William Russell, W. B. Yeats, George Augustus Moore e "Lady Augusta Gregory", che, per inciso, erano disprezzati da Joyce. Difatti uno dei suoi passatempi preferiti era irridere ferocemente gli autori compatrioti. È negli anni degli studi universitari che Joyce incontrerà, tra gli altri, John Francis Byrne, sicuramente il suo migliore amico, e il nefasto Vincent Cosgrave che, tuttavia, Joyce trovava particolarmente simpatico e un ottimo compagno di bevute. Gli episodi dell'adolescenza si chiudono con il suo rientro da Parigi, dove si era iscritto alla Facoltà di Medicina, a causa della morte della madre. Nuovamente a Dublino, dopo un periodo di sbandamento, conobbe Nora Bernacle, a cui sarebbe rimasto legato tutta la vita e da cui avrebbe avuto due figli: Giorgio e Lucia. Fu con lei che Joyce decise di partire in «esilio». Prima approdarono a Zurigo, poi a Pola e Trieste, la sua seconda casa, dove insegnò alla Berlitz School. Interessante il suo rapporto con le città del continente. In particolare, la

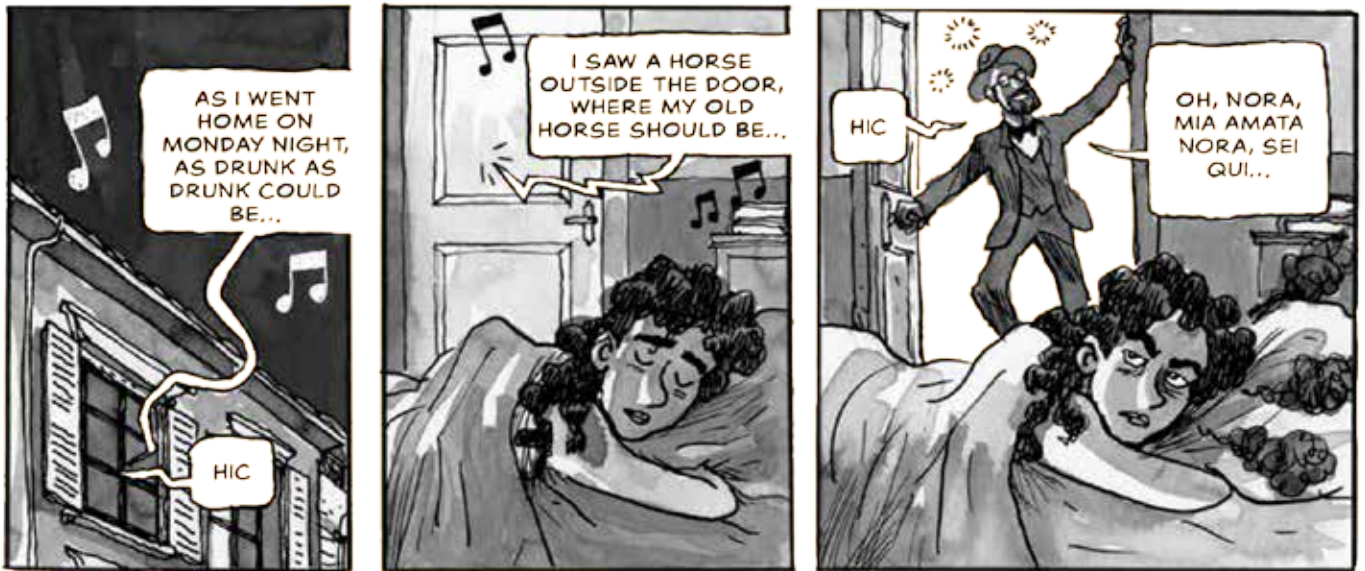


SIGNORINA, VI PREGO, SONO UN AUTENTICO DUBLINESE.

Trieste dell'epoca si presentava come un incrocio di razze e di culture. Inizia il periodo in cui l'anima brancolante di Joyce dà il meglio di sé e il geniale Alfonso Zapico ci sa rendere partecipi di tutto quel trambusto che è la vita in quegli anni di questo straordinario scrittore. A cominciare dalle vicissitudini per ottenere la pubblicazione dei primi libri per finire poi con i litigi con Nora e con il fratello Stanislaus per via della passione

SENTI, SYNGE: LA TUA OPERA È UN POEMA TRAGICO, MA NON È UN DRAMMA. HA MOLTE LACUNE E L'IRLANDA HA DAVVERO BISOGNO DI MENO CHIACCHIERE INUTILI E PIÙ ARTE DELLA VERITÀ.





per l'alcool a cui il nostro James cedeva spesso. A Trieste conosce Silvio Benco e il più vecchio Ettore Schmitz, in arte Italo Svevo, del quale lesse i romanzi, intitolati *Una Vita* e *Senilità*, e che esortò a scrivere ancora.

Gli affreschi di vita che ci dona Alfonso Zapico sono a dir poco esilaranti e ci restituiscono la figura di un Joyce di straordinaria ironia, di certo un uomo pieno di sé, ma dotato di una grande forza d'animo.

Fu a Trieste che iniziò a scrivere l'*Ulisse* ed è nello stesso periodo che ottenne la prima pubblicazione di *Gente di Dublino*: il 15 giugno del 1914 per 1.250 esemplari. Ma soprattutto questi anni

A Joyce piaceva molto la compagnia di Schmitz, che diventò suo amico e fonte di ispirazione per alcuni aspetti della sua opera.



Pound capì subito che "The Egoist" era la collocazione ideale per il genio di Joyce. La rivista era diretta da Dora Marsden, scrittrice femminista britannica.

Ma fu nella sua redattrice, Harriet Shaw Weaver, che Joyce avrebbe trovato un aiuto prezioso.



resteranno memorabili per l'entrata in scena di Ezra Pound... E, soprattutto, di Harriet Shaw Weaver.

Tuttavia, la Grande Guerra irruppe nelle vite degli uomini e la famiglia Joyce si vide costretta a trasferirsi a Zurigo, dove Joyce ottenne, grazie all'intercessione di Miss Weaver, una borsa di 75 sterline e così poté dedicarsi alla stesura dell'*Ulisse*, e di altre opere teatrali oltre che a diventare cliente abituale dei vari bar e ristoranti della città. Ovviamente, la guerra non lo interessava, nella vicenda di Joyce la Guerra sembra solo uno sfondo lontano.

Alfonso Zapico continua a farci muovere sulla scena con una padronanza narrativa invidiabile, quasi a creare un cortometraggio, il quadro «organico» di una vita. La censura che aveva colpito la pubblicazione dell'*Ulisse* sulla rivista «Little Review» rese Joyce un personaggio pubblico che, nel frattempo, dopo la guerra, si era trasferito a Parigi. Tuttavia, la bilancia della vita richiede sempre una contropartita. La figlia dei Joyce, l'amata Lucia finisce in manicomio mentre i problemi alla vista del padre si fanno sempre più grandi.

Il ritratto di un dublinese resta un vero



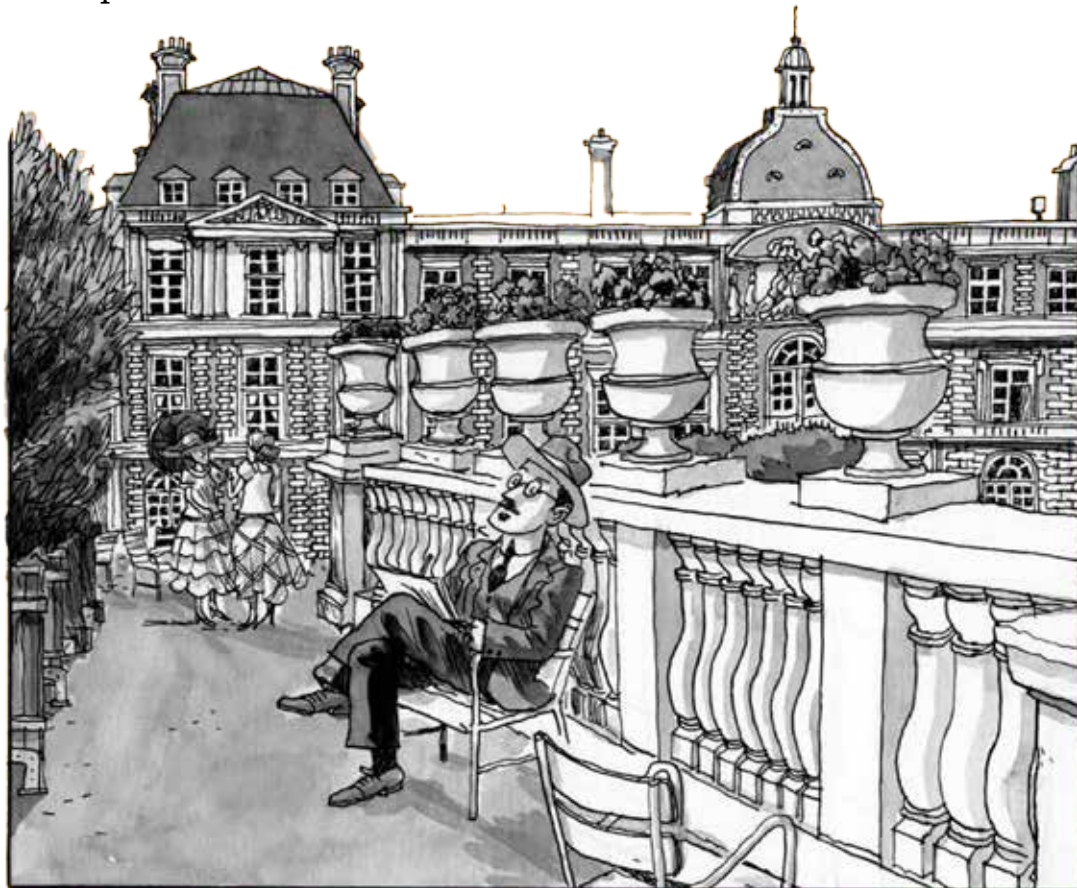
atto d'amore verso i luoghi, le vicende, l'ironia di questo grande protagonista del secolo scorso, che, soprattutto, ha saputo magistralmente creare una interdipendenza tra l'esperienza, il vissuto, le strutture e sovrastrutture della propria opera.

In calce pubblichiamo un estratto della postfazione al libro di Eduardo Medina, ma non prima di un breve passo che chiude il racconto *I morti*: il racconto che sintetizza il tema conduttore di tutti i racconti che compongono *Gente di Dublino*.

«E l'anima gli si velava a poco a poco mentre ascoltava la neve che calava lieve su tutto l'universo, che calava lieve, come a segnare la loro ultima ora, su tutti i vivi e i morti»³.

Quasi a voler dire, riprendendo una frase di Giovanni Bonura: «La stupidità criminale degli uomini non nasce dalla ignoranza oggettiva delle epoche, ma dalla opacità della coscienza e dalla corruzione dei pensieri»⁴.

«Si tratta di un libro pieno di dettagli, è basato sulla vita di James Joyce e ricostruisce gli istanti, le conversazioni, le avversità e le avventure che hanno contribuito a formare una delle più grandi figure del XX secolo. È anche un avvincente viaggio in treno attraverso le città nelle quali il romanziere – irlandese, ma universale – trascorse la propria vita. Con questo fumetto potrete ripercorrere quel viaggio, sul treno condotto da Alfonso Zapico. E per viaggiare, come già sapete... Per viaggiare dovete solo salire su un treno, su una carrozza, che, al solito, è situata dietro alla locomotiva. Aprite la porta e fate attenzione entrando con le valigie. Arriverà poi un tizio con un berretto, che vi consegnerà un pezzo di cartoncino in cambio di denaro. Se guardate tale cartoncino, vi vedrete impresse delle parole: *Ritratto di un dublinese*. Ebbene, quello è il nome della stazione dove vive ora James Joyce. Prendete posto prima che il treno si muova e voilà. Se seguite le istruzioni, a Dio piacendo, vi imbatteverete in un irlandese che forse sta scrivendo un romanzo o bevendo birra. È possibile che lo vediate prendere in giro Yeats o ridere in faccia a Proust. Se lo incrociate, meglio non dargli fastidio... Meglio ridere insieme a lui».



³ James Joyce, *Gente di Dublino*, in *I morti*, Milano, Garzanti, 2009, p. 213.

⁴ Giuseppe Bonura, *In morte di Gene Pampaloni*, «Kamen» n°50, Codogno (LO), Libreria Ticinum Editore, 2017, p. 37.



DOVRESTI ESSERE CONTENTO, JOYCE. STANNO PRENOTANDO PARECCHIE COPIE DEL TUO LIBRO.

sì, sì.



MA MI TORMENTA IL PENSIERO CHE I LETTORI POSSANO CERCARE UNA QUALCHE MORALE NELL'"ULISSE".



O, CIÒ CHE È PEGGIO...



...LO PRENDANO SUL SERIO.



E TI GIURO CHE NON C'È UNA SOLA RIGA SERIA IN TUTTO IL LIBRO!

Il 2 dicembre, il tipografo Darantière consegnò un plico al macchinista dell'espresso Digione-Parigi.

Miss Beach si recò alla stazione ferroviaria della capitale francese...

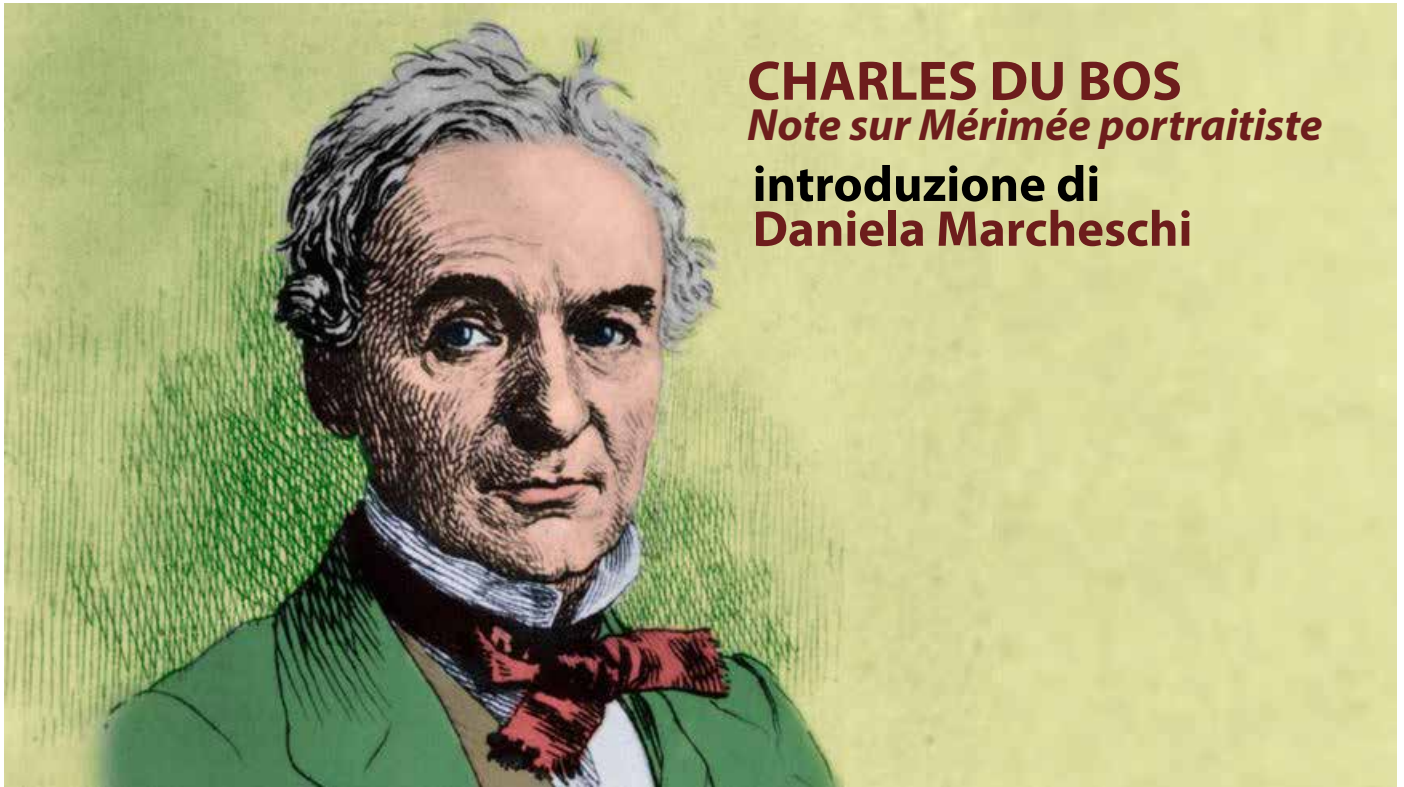
...e alle 9 in punto Joyce ricevette la prima edizione dell'"Ulisse".





©Michal Giedrojć

Una sezione messa a disposizione per accogliere materiale artistico e letterario del passato di notevole valore critico; materiale tratto anche da aree diverse da quella italiana, ma che può riguardare ancora oggi in vari modi la cultura nostra e pure quella internazionale. Alcuni dei testi proposti saranno pubblicati anche in lingua originale.



CHARLES DU BOS

Note sur Mérimée portraitiste

introduzione di
Daniela Marcheschi

Prosper Mérimée

Le pagine di Charles Du Bos (1882 – 1939), dal titolo *Note sur Mérimée portraitiste*, che riproponiamo qui alla lettura, sono tratte da «La Nouvelle Revue française», rivista francese di letteratura e critica, fondata nel novembre 1908, per iniziativa di André Gide e altre personalità della cultura transalpina. In particolare, l'articolo di Du Bos era apparso nel numero 15 del 1920 (pp. 496-505). Allo scrittore, traduttore (dal russo di Turgenev) e pittore francese Prosper Mérimée (1803 – 1870), oggi ricordato piuttosto per il racconto che ispirò la celebre opera di Bizet *Carmen*, Du Bos dedicò anche il volume *Notes sur Mérimée* (Paris, Messein) a celebrazione dell'anniversario del cinquantesimo anno della morte dell'autore.

Du Bos, oltre che scrittore, è stato uno dei maggiori critici francesi e non solo. Divenne ben presto un vero e proprio punto di riferimento per la cultura della prima metà del Novecento ed ebbe rapporti stretti con molte delle più insigni personalità della sua epoca: ad esempio,

Marcel Proust, Paul Valéry, Henri Bergson, Paul Claudel, André Gide, François Mauriac e il nostro Mario Praz. Du Bos aveva un'ampia e solida formazione europea, che aveva avuto modo di procurarsi vivendo e soggiornando in Inghilterra, Italia e Germania. Questo aveva contribuito a fargli acquisire una visione a largo raggio della letteratura internazionale e dei testi rilevanti della sua epoca e del passato, e a permettergli di vivere la letteratura come intensa esperienza spirituale, rivelatrice delle profondità del sé. Concentrato sull'essere umano e sugli aspetti etici coimplicati nell'agire, l'esercizio della critica si bilancia così, armoniosamente, tra partecipazione e puntuale adesione al testo, tra collaborazione e analisi interpretativa, tra sensibilità e rigore razionale, tra intuizione ed emozione, all'insegna dell'autenticità e di uno scambio incessante fra lettura e scrittura. Letteratura come vita, potremmo dire, richiamandoci a Carlo Bo e agli Ermetici, che ne sentirono il fascino. Non a caso di Du Bos è famoso il

Journal, o diario, redatto dal 1921 al 1934, anche in forma non sempre regolare, in cui la memoria, l'annotazione delle azioni quotidiane più banali, dei sentimenti stessi dell'autore, si fonde con il resoconto delle letture e la riflessione critica, entro una prospettiva di creazione nuova e di continuo scavo intimo: avvicinamento o serie di infinite «approssimazioni» – per usare proprio un termine di Du Bos –, a se stesso.

Nella *Note sur Mérimée portraitiste*, Du Bos è colpito dalla presenza, nel romanzo storico di Mérimée, *Cronaca del regno di Carlo IX* (*Chronique du règne de Charles IX*; 1829), di un capitolo intitolato *Dialogo tra l'autore e il lettore* (*Dialogue entre le lecteur et l'auteur*). Mérimée vi immagina un lettore contemporaneo che lo incalzi e lo accusi di perdersi in una lunga digressione su alcuni personaggi dell'anno 1572, che non hanno un ruolo di rilievo nel romanzo. Il lettore vorrebbe saperne di più e non è soddisfatto che l'autore si ritragga da quello che ritiene un suo compito precipuo: descrivere fisicamente i personaggi storici. Nella finzione narrativa, allora, quel lettore si mette a suggerire all'Autore formule e modi stilistici per introdurre adeguatamente nella trama romanzesca aspetto e altri caratteri corporei di quei personaggi, ritratti a suo parere sommariamente. Ad esempio invita l'Autore a scrivere un attacco del seguente tenore: «la porta del salone si aprì e si vide comparire...».

Il gioco romanzesco e meta-romanzesco è tutto incentrato sulle attese del lettore comune di romanzi all'epoca di Mérimée e l'Autore stesso, sull'invenzione creativa e la libertà di chi scrive, sul suo pensiero e la sua poetica. Il lettore chiede che l'Autore/narratore gli dica più precisamente chi siano i personaggi messi in campo e li descriva: come fossero vestiti, quali tratti o fattezze fisiche



Jacques Emile Blanche- Portrait de Charles Du Bos

avessero. Du Bos si interroga sulla ragione profonda di un tale scambio di battute e sottolinea il fatto che Mérimée era un pittore, con un occhio da grande osservatore e capace di resa plastica delle cose; quindi, che gli sarebbe stato agevole eseguire quel tipo di ritratto dei personaggi storici. Eppure, Mérimée non ne vuole tratteggiare una descrizione fisica, nonostante sia in grado di raccogliere impressioni precise e autentiche. Illuminanti sono i paragoni stabiliti tra Mérimée e altri scrittori suoi contemporanei, da Stendhal a Hippolyte Taine, attraverso cui Du Bos precisa la natura dei diversi generi di realismo, che erano praticati nella letteratura francese del XIX secolo. Questa è una parte del saggio tra le più interessanti oggi, proprio per la puntualità con cui sono individuate le basi di pensiero delle differenti poetiche in atto nel romanzo ottocentesco. Il critico arriva alla

conclusione che la rappresentazione dei dettagli fisici non era possibile a Mérimée, in quanto, secondo quest'ultimo, le parole comportano una materia e una strumentalità di altra natura e non riescono, quindi, a rendere vivo e reale un ritratto nei modi in cui lo possono invece fare un dipinto o una scultura. A Mérimée, in breve, non premeva che la scrittura sfociasse in pittura, che dall'immaginazione mentale si passasse

a una opera plastica: la parola non poteva raffigurare come l'arte figurativa, però poteva espandersi, suggerire altro. Pertanto, la scrittura diventava tanto più vitale quanto più riusciva a delineare un ritratto morale dei personaggi (storici): l'unico capace di lasciare spazio all'immaginazione del lettore, di stimolarne le risorse e di penetrare nei recessi dell'anima.

CHARLES DU BOS *Note sur Mérimée portraitiste*

Il y a dans la *Chronique du règne de Charles IX* un chapitre intitulé: «Dialogue entre le lecteur et l'auteur», qu'il importe de lire de près si l'on veut bien comprendre l'attitude de Mérimée vis-à-vis de la littérature descriptive appliquée à une matière historique.

Le titre seul du chapitre indique que Mérimée contrevient ici à tous ses principes, mais il n'y contrevient qu'afin de les mieux étayer, en découvrant, une fois pour toutes, les secrets motifs de ses fins de non-recevoir.

Le lecteur commence par féliciter l'auteur de l'occasion que lui offre son sujet de décrire les grands personnages de la cour franco-italienne du château de Madrid. Sur quoi l'auteur se récuse: «Je voudrais bien, dit-il, avoir le talent d'écrire une Histoire de France, je n'écrirais pas de contes», et, aussitôt, il ajoute: «Mais, dites-moi, pourquoi voulez-vous que je vous fasse faire connaissance avec des gens qui ne doivent point jouer de rôle dans le roman?»

Blâme sévère du lecteur indigné: «Mais vous avez le plus grand tort de ne pas leur y faire jouer un rôle. Comment! vous me transportez à l'année 1572, et vous prétendez esquiver les portraits de tant d'hommes remarquables» et, complaisamment, il lui propose de l'aider, de lui fournir l'entrée en matière:

«Allons, il n'y a pas à hésiter. Commencez, je vous donne la première phrase: la porte du salon s'ouvrit, et l'on vit paraître...

— Mais, Monsieur le Lecteur, il n'y avait pas de salon au château de Madrid; les salons...

— Eh bien! La grande salle était remplie d'une foule... etc... parmi laquelle on distinguait...

— Que voulez-vous qu'on y distingue?

— Parbleu! Primo: Charles IX...

— Secundo?

— Halte-là. Décrivez d'abord son costume, puis vous me ferez son portrait physique, enfin son portrait moral. C'est aujourd'hui la grande route pour tout faiseur de roman.

— Son costume? Il était habillé en chasseur, avec un grand cor de chasse passé autour du cou.

— Vous êtes bref.

— Pour son portrait physique... attendez... Ma foi, vous feriez bien d'aller voir son buste au musée d'Angoulême. Il est dans la seconde salle, N° 98».

Je ne sais pas de réponse qui soit plus caractéristique, plus révélatrice du fond de la pensée de Mérimée. En réalité, de tout personnage qui l'intéresse le physique le passionne, — plus peut-être même qu'il ne passionne les écrivains

qui, rivalisant avec les peintres, exécutent, souvent avec maîtrise, de tels portraits; car ici la passion de Mérimée est une passion désintéressée, pure de toute arrière-pensée d'émulation: c'est la passion à base de curiosité du grand observateur, du naturaliste: l'oeil qui regarde, non la main qui s'acharne à rendre. Connaître le physique des personnages historiques, c'est, chez Mérimée, à la fois un plaisir et un besoin, comme une loi de son esprit.

«Ne trouvez-vous pas agréable de voir in the mind's eye les objets dont il est question dans l'histoire? Lorsque je voulais écrire l'histoire de César, j'avais tant regardé et si souvent dessiné ses médailles et son buste de Naples, que je le voyais très distinctement à Pharsale et même à Alexandrie»¹.

Mais connaître et rendre sont deux opérations tout à fait différentes, — que l'on a peut-être trop tendance à considérer comme les deux stades complémentaires d'une opération unique: entre les deux, la relation simple de cause à effet s'établit bien moins fréquemment qu'on ne pourrait le supposer. La connaissance d'un Mérimée, — de qui Victor Cousin, pour l'avoir une fois éprouvé à ses dépens, disait: «Il ne sait rien imparfaitement», — circonstanciée et scrupuleuse, où un retrait, un repentir vient aussitôt corriger, compenser toute avance un peu risquée, de toutes les formes de connaissance est peut-être la moins favorable à l'art de rendre, au sens plastique du terme, lequel trouve son meilleur point de départ, son tremplin le plus efficace, dans une vue limitée prise par un regard perçant.

Mais, objectera-t-on peut-être, ce refus de Mérimée à entreprendre le portrait physique d'un personnage ne tiendrait-il pas, tout simplement, à quelque



©Brooke Shaden

impuissance de sa part? On pourrait admettre la plausibilité de l'explication si certaines particularités, sur lesquelles nous aurons à revenir plus loin, ne venaient, justement dans la suite de notre chapitre, lui apporter un curieux démenti. Non, la vérité, c'est que Mérimée, qui aurait pu prendre comme devise d'écrivain le «Nihil fore aliter ac deceat» de ce Cicéron pour lequel il s'est montré si injuste, a le sens le plus susceptible, le plus chatouilleux — un sens attique — de ces distinctions entre les genres, de ces délimitations entre les arts, dans lesquelles triomphe le meilleur esprit gréco-latin, l'esprit d'un Aristote et celui d'un Quintilien. Il n'est que de lire les Lettres à une Inconnue ou la Correspondance Inédite pour rencontrer, toutes les fois où il s'agit d'un tableau, d'une statue, d'un objet d'art, quel qu'il soit, ces remarques qui ne trompent pas, qui décèlent aussitôt l'amateur véritable, — traductions toujours précises d'impressions exactes et authentiques. Mais, justement, cette distance qui, du peintre, sépare l'écrivain, Mérimée ne la franchira pas, parce

qu'il la juge infranchissable, que, d'ailleurs, il estime qu'il est bien qu'il en soit ainsi, et parce qu'il ne convient, en aucun cas, d'entreprendre l'impossible. Une certaine confusion entre ce qui se peut et ce qui ne se peut pas dans une forme d'art donnée, rien peut-être n'inspire à l'esprit de Mérimée une plus invincible répugnance, comme une sorte de dégoût; il y entre le sentiment d'un ridicule qui entraîne à ses yeux une pointe de déshonneur pour l'intellect, — mais, surtout, il voit dans cette confusion un manquement au code esthétique fondamental, et, par là, une manière d'improbité. Il se trouve ici d'accord avec Taine, mais pour des motifs d'un ordre tout différent.

Le deuxième volume de la correspondance de Taine renferme en effet toute une série de notes sur l'importance desquelles Paul Bourget a rappelé l'attention au moment de la publication d'*Etienne Mayran*: les notes personnelles de février et d'octobre 1862, un des plus beaux efforts d'auto-critique qui existent, et les notes sur Paris qui

s'échelonnent entre 1861 et 1863, et dans lesquelles sont transcrits et commentés certains entretiens de Taine avec les écrivains et les artistes célèbres de son époque. Du récit de ses deux premières rencontres avec Flaubert en 1862, après la publication de *Salammbô*, je détache les phrases suivantes: «Ma thèse avec lui est de lui dire (avec des ménagements) que son style s'écaillera, que la description sera inintelligible dans cent ans, qu'elle l'est déjà pour les trois quarts des esprits, que la narration et l'action comme dans *Gil Blas* et *Fielding* sont les seuls procédés durables». Il répond qu'aujourd'hui il n'y a pas moyen de faire autrement, que d'ailleurs il n'y a pas d'art sans pittoresque, que l'idée doit atteindre les dehors, se manifester par une forme corporelle et visible». Toujours est-il que c'est de la littérature dégénérée, tirée hors de son domaine, traînée de force dans celui de la science et des arts du dessin...».

«Ma thèse est toujours que son état d'esprit, la vision du détail physique,



©Andrés Fidel R.A.

n'est point transmissible par par l'écriture, mais seulement par la peinture. Sa réponse est que c'est là son état d'esprit, et l'état d'esprit moderne...».

«Tout ce qui n'est pas une forme physique, minutieusement vue par une vue de visionnaire, est pour lui non achevé, vague». Il écrit d'une manière extraordinaire, avec un premier jet incomplet, maladif, mettant des carrés, des losanges, un mot en vedette, un bout de phrase, attendant que le chant vienne, reposant, revenant avec un labeur énorme et insensé...».

Il ne saurait être question d'aborder un seul des nombreux et passionnants problèmes que ces textes soulèvent; il ne s'agit ici de Flaubert et de Taine que par rapport à Mérimée: en regard de ces notes de Taine dans lesquelles la pensée est si honnêtement pesée, je ne mettrai pas les passages des *Lettres à une Inconnue* qui ont trait à *Salammbô*: l'irritation qui s'y fait jour et qui n'est rendue que plus vive par la nécessité où se trouve Mérimée de reconnaître que l'auteur «a du talent», engendre une injustice qui n'est plus guère que de la légèreté.

Mais puisqu'en réalité c'est une conception générale qui est en jeu, dans laquelle le cas de Flaubert n'intervient, pour Taine comme pour Mérimée, qu'à titre de réactif, relisons plutôt dans la notice de Mérimée publiée en 1855 en tête des œuvres complètes de Stendhal cette page si symptomatique:

«Comme tous les critiques, Beyle luttait contre une difficulté probablement insoluble. Notre langue, ni aucune autre que je sache, ne peut décrire avec exactitude les qualités d'une œuvre d'art. Elle est assez riche pour distinguer les couleurs; mais, entre les nuances qui ont un nom, combien y en a-t-il, appréciables aux yeux, qu'il est absolument impossible de déterminer par des

mots! La pauvreté des langues devient encore bien plus sensible lorsqu'il s'agit de formes, non plus de couleurs. Un œil médiocrement exercé reconnaît facilement un contour vicieux. Quiconque examine la statuette de la Vénus de Milo réduite par le procédé Callos, reconnaît aussitôt que le nez n'est pas antique. Pourtant la différence entre ce nez rapporté et le nez du statuaire grec ne peut consister qu'en une fraction de millimètre: or quels mots peuvent caractériser cette forme dont k. beauté dépend d'une fraction de millimètre en plus ou en moins? Ce qui se sent avec tant de facilité, on ne peut l'exprimer avec du noir sur du blanc, comme disait Beyle»².

Nous touchons ici le fond de la pensée de Mérimée. Si déjà il considérait qu'il était impossible de faire avec des mots la copie d'un portrait peint, d'opérer la translation dans le domaine verbal d'un système de formes et de couleurs que l'on a pourtant sous les yeux, combien devait lui paraître à la fois plus folle et plus vaine l'entreprise de l'écrivain qui, partant d'une simple image mentale, prétend néanmoins, avec le seul soutien de ces mêmes mots, édifier une œuvre qui rivalise de plasticité et comme de matière avec celle du peintre.

La protestation de toute la nature de Mérimée là-contre est encore plus foncière que celle de Taine. La protestation de Taine se rattache à ces préoccupations d'hygiéniste mental dans lesquelles Paul Bourget voit avec raison une des pièces maîtresses de son esprit. Taine vérifie sur un Flaubert ce qu'il avait déjà signalé à la fin de son étude sur Lord Byron comme une fatalité propre à l'artiste moderne, à savoir qu'un tel mode de création détruit infailliblement l'écrivain qui s'y livre; et il se détourne alors d'un péril dont, à

un moment, il s'était senti lui-même menacé, mais il se détourne tout en admirant, et s'il se persuadait que les conditions de travail fussent susceptibles de modification, sans doute ne se détournerait-il pas. Voici d'ailleurs, à cet égard, le texte capital. Il vient Me dire que son idée fondamentale a été «de peindre l'homme à la façon des artistes et en même temps de le construire à la façon des raisonneurs», et il ajoute: «L'idée est vraie; de plus, quand on peut la mettre à exécution, elle produit des effets puissants, je lui dois mon succès; mais elle démonte le cerveau, et il ne faut pas se détruire».

Mérimée, lui, se détourne, mais sans admiration. C'est qu'en plus des mille différences palpables qui les séparent, ces deux hommes, dans la région même des dons, par les obscures racines de

leurs facultés, étaient aussi loin que possible l'un de l'autre. Chez Taine, la faculté artistique était beaucoup moins spontanée qu'inlassablement conquise, héroïquement obtenue, et ainsi qu'il advient parfois, il contemplait, non sans nostalgie, dans ces possibilités qui s'ouvrent devant la richesse et la générosité de dons de l'artiste plastique, des mondes relativement interdits. Chez Mérimée le don de l'artiste littéraire, — de l'artiste littéraire pur — était au contraire inné, mais comme nonchalant. Il en usait de moins en moins, et, avec les années, il en était venu à ne plus priser véritablement que l'histoire. Or, il ne perdait jamais de vue les saccages splendides, mais gigantesques, auxquels l'écrivain de type plastique se livre sans cesse dans ce domaine de l'histoire que Mérimée eût voulu transformer en



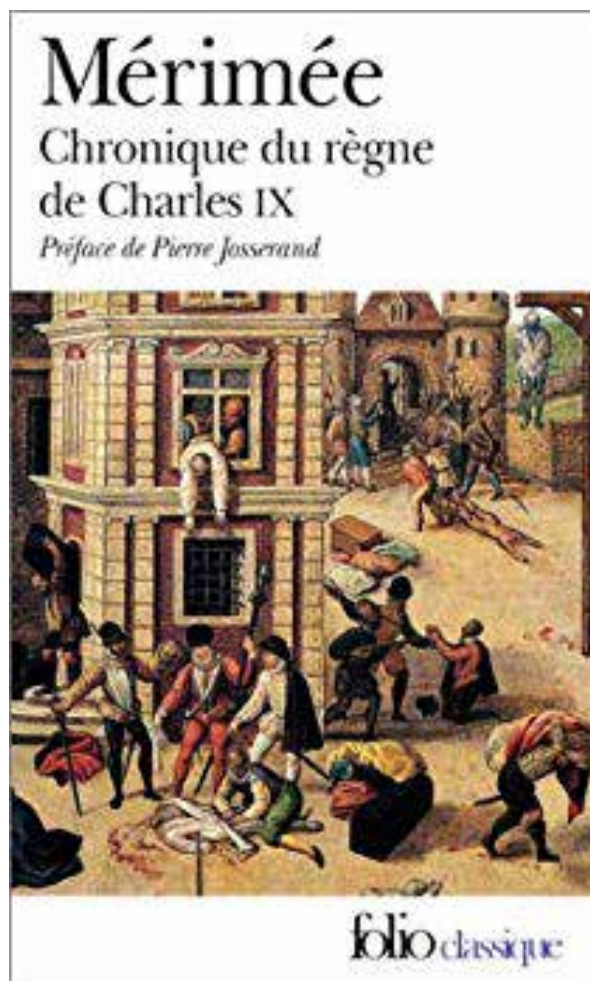
©Pedro Jimenez

une chasse gardée. De là sa répugnance, ses dégoûts, ses injustices même; de là aussi, qu'élevant pour une fois la voix, car il estimait que le sujet en valait la peine, il, il s'écrie dans une de ses lettres: «L'Histoire est à mes yeux une chose sacrée».

Le plus curieux, — et ceci nous ramène à la suite de notre dialogue, — c'est qu'après s'être récusé auprès de son lecteur, et l'avoir poliment, mais fermement, renvoyé au buste de Charles IX du Musée d'Angoulême, Mérimée, sur son insistance, et dans l'espoir de se débarrasser de lui, finit par s'exécuter, et, en quelques lignes, il nous trace, de Charles IX et de Catherine de Médicis, des portraits qui, faits en des termes tout moraux qui n'ont même pas l'air d'avoir été choisis avec un soin particulier, restituent néanmoins sous nos yeux, et de la manière la plus frappante, le physique des personnages. Récompense accordée au regard objectif, à l'oeil pur qu'il n'a cessé de diriger sur toutes choses.

Mais qu'il vienne à s'agir, non plus d'un personnage historique, mais d'une créature de son imagination, l'esprit de Mérimée se trouve alors en face de difficultés d'un autre ordre, et qui lui interdisent bien plus sévèrement encore le portrait physique de ses propres personnages. Nous avons noté plus haut une analogie à cet égard entre l'attitude de Stendhal et la sienne, mais on découvre à la réflexion que les pourquoi de cette attitude sont, au fond, très différents. Stendhal, toujours requis ailleurs, passe, pour voler à des tâches qui l'intéressent bien davantage. — Chez Mérimée, tout à la fois plus disponible et plus concerté, il y a plutôt comme un nouveau scrupule; historien, avant tout, — d'un goût qui, d'autre part, lui interdisait jusqu'à la seule conception du roman à clé, il se trouve pris

entre deux solutions également impossibles. Il n'a pas cette verve qui fait jaillir les personnages avec toutes leurs particularités physiques et animales, — il faudrait donc les construire, dans une certaine mesure les fabriquer, et quelle opération plus artificielle, plus factice, plus contraire au canon de l'art littéraire tel que Mérimée le conçoit, qu'une opération de ce genre! Non, — semble-t-il toujours dire, — de ses personnages un écrivain ne doit décidément au lecteur que le portrait moral et si, à travers ce portrait moral, il se trouve qu'il lui livre quelque chose de plus, tant mieux pour l'écrivain, à condition qu'il ne l'ait pas cherché. Le lecteur avec cela n'est-il pas encore satisfait? S'il proteste, comme à la fin du dialogue: «Oh! je m'aperçois que je ne trouverai pas dans votre roman ce que je cherchais», Mérimée se bornera toujours à répondre: «Je le crains».





©Andrés Fidel R.A.

La letteratura è imprevedibile

INTERVISTA A GIUSEPPE PONTIGGIA
di Domenico Trischitta

Ci eravamo conosciuti nel 1989 ad Acì Bonaccorsi grazie all'amico poeta Antonio Di Mauro e da allora non mi ha più "abbandonato". È grazie a lui che ancora oggi scrivo con umiltà e pazienza (che definiva la virtù degli eroi), sempre prodigo di consigli e incoraggiamenti. Intorno alla fine del 1996, dopo anni d'inattività, perché non credevo più nella scrittura, preso dall'insonnia iniziai a scrivere una raccolta di racconti dal titolo *Le lunghe giornate*. In maniera frenetica narravo le giornate decisive dei personaggi tra i più disparati, di un prete, di una prostituta, di un camionista, e così via. In pochi giorni la raccolta fu finita. Mi illudevo. Un'altra notte ritornai a scrivere, era venuto il momento di raccontare *Le lunghe notti*, di altri esseri disperati che raccontavano le loro notti. Li mandai a Pontiggia e dopo una settimana ricevetti una sua telefonata, li aveva letti e mi esortava a non pensare più a smettere, gli erano piaciuti. Si impegnò a segnalarli a varie case editrici, senza informarmi però, perché un giorno mi scrisse che l'attesa provoca frustrazione e impazienza. Un giorno, dopo la sua morte, me lo rivelò Antonio Franchini alla redazione

di Mondadori, di come Pontiggia si era appassionato per questa mia raccolta.

Anni dopo, durante un'edizione del Premio Brancati di Zafferana, ci tenne a presentarmi Vincenzo Consolo, un altro grande che ci ha lasciati troppo presto. Perché Giuseppe era scrittore e uomo generoso, ultimo esponente di una stirpe nobile che non disdegnava di scoprire giovani talenti. Grandi figure estinte che avevano un ruolo decisivo nel fiutare nuovi fermenti nel panorama letterario italiano che, invece, ormai, è diventato povero e sterile, dove la qualità stenta a farsi riconoscere.

A distanza di molti anni sono ritornato a revisionare la raccolta, perché in cuor mio speravo di pubblicarla, come impegno personale e come impegno nei suoi confronti.

E di come sia ancora attuale la sua poetica, il suo rigore intellettuale, me ne sono accorto rileggendo questa mia intervista pressoché inedita su un suo libro decisivo, anche se solo un pretesto per parlare di letteratura a 360 gradi.

Vent'anni fa usciva *I contemporanei del futuro* (Mondadori) di Giuseppe Pontiggia, lo scrittore milanese che più di altri

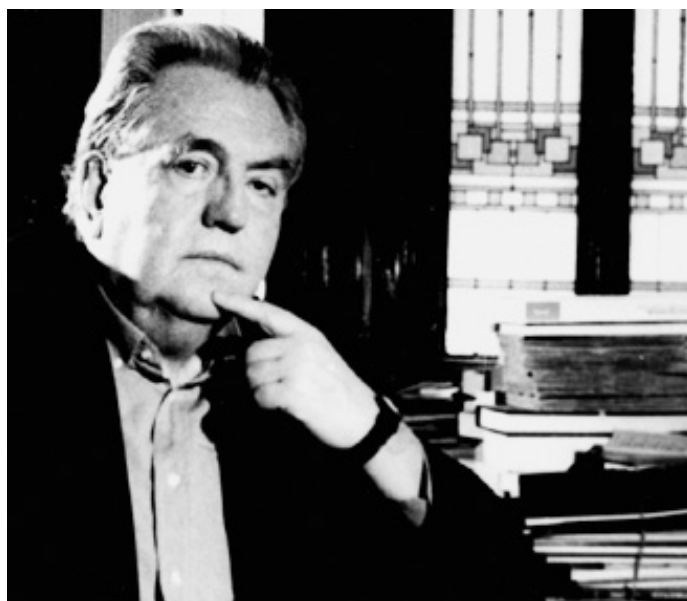
ha esplorato diversi generi letterari, dal saggio al romanzo. In questo libro si confrontava con i classici, con la solita arguzia che lo contraddistingueva, ponendoli a confronto con la letteratura contemporanea, come una sorta di dialogo. Una “guida” necessaria per chi s’appresta a fare della scrittura un’officina di saperi e formazione, imprescindibile. Un *excursus* magnifico nella definizione del classico, comprese le traversie che autori popolari (e proletari) come De Foe e Dickens hanno dovuto affrontare.

DT - Per quale motivo uno scrittore sente l’esigenza di dire la sua sui classici? Lei lo fa in maniera definitiva, spiazzante...

GP - Non avevo tanto in mente di dire la mia, quanto di lasciare che i classici dicessero la loro. Il punto centrale è quello dell’ascolto. In modo che la nostra voce non si sovrapponga alla loro, ma risponda. Si sente chiedere spesso se i classici sono attuali, ma il problema è se siamo attuali noi rispetto a loro. Loro sono attuali, godono di eccellente salute, almeno per quelli che li avvicinano con concentrazione, con attenzione e significati che il testo irradia anche al di là della Storia e del volere dell’autore. Non so quanti contemporanei godano di altrettanta salute: rispetto per esempio a Defoe, Petronio, Dickinson, Swift, Quevedo. È il classico che spiazza noi, sommersi di chiacchiere futili. Io ho cercato ogni volta di dire nei novantanove ritratti, con la massima brevità e intensità, quello che il classico mi diceva oggi.

DT - Lei è in grado di fare un bilancio della sua attività di narratore?

GP - Non mi attirano i bilanci. Li si fa soprattutto da giovani, quando si vuole essere rassicurati di avere, o non avere, già un passato alle spalle. Volendo comunque rispondere alla sua domanda, posso dire di avere in parte esplorato alcuni territori che mi interessavano: la



Giuseppe Pontiggia

sperimentazione radicale (*L’arte della fuga*), l’area del nemico occulto, del tradimento, della scomparsa (*Il giocatore invisibile*, *Il raggio d’ombra*, *La grande sera*), il percorso esistenziale (*La morte in banca*, *Vite di uomini non illustri*). Ora mi attirano altri (e insieme analoghi) territori e spero di poterli attraversare. Anche la mia attività saggistica credo abbia connotazioni narrative.

DT - Che rapporti ha con i classici un libro come *Vite di uomini non illustri*?

GP - Penso molto forte. Con quelli antichi (Plutarco, Svetonio, Nepote), con quelli moderni (Aubrey, Bekford), con quelli del Novecento (Schwob, Lee Masters). Come variazione ora solidale, ora satirica, mai dissacratoria.

DT - Lo scrittore a trent’anni e lo scrittore a sessant’anni. Esiste un’evoluzione nel gestire la creatività?

GP - A trent’anni si ha spesso paura di non avere un proprio mondo da esprimere, a sessant’anni ci si accorge di averlo in parte raccontato. Comunque bisogna sempre guardare il futuro del testo e non al passato della memoria. Altrimenti non si inventa (cioè, etimologicamente, non si scopre) il nuovo.

DT - Cosa pensa della letteratura italiana contemporanea?

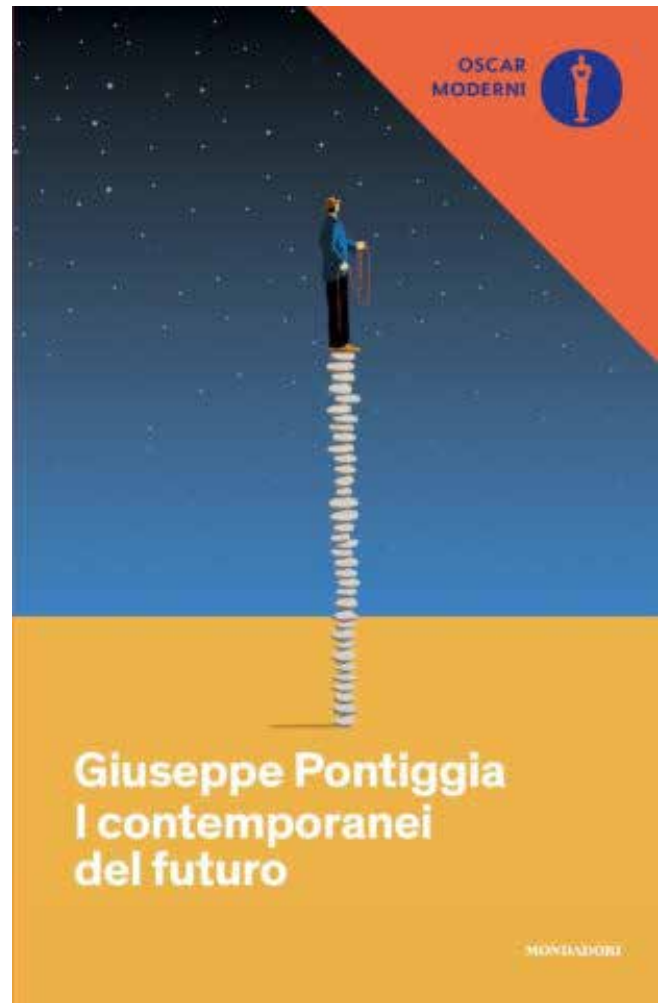
GP - Penso che sia fortunatamente centrifuga, cioè si sviluppi in direzioni molteplici, anziché centripeta, cioè orientata verso quel centro immaginario che critici, ideologi, politici e mosche cocchiere vorrebbero di volta in volta imporre. Non credo alle etichette, che obbediscono a logiche editoriali, e soprattutto non credo alla loro funzione rappresentativa, alla loro pretesa di compendiare in sessanta gradi un orizzonte di trecentosessanta.

DT - Prevede scenari nuovi per la nostra narrativa?

GP - Me l'auguro e spero che non siano quelli previsti o auspicati dalla critica. La critica è tanto importante per capire quello che si deve fare. Se c'è qualcuno in cui credo è l'imprevedibilità della letteratura (parlo di quella buona). Pound una volta l'ha definita novità che rimane novità.

DT - Scriverà altri racconti?

GP - Sì, alcuni ne ho già scritti. Però ora ho il progetto di un romanzo che mi impegnerà quest'anno e il prossimo.





Le recensioni

a cura di
Claudio Morandini

Errico Buonanno
*Vite straordinarie
di uomini volanti*
Sellerio, 2018



Letture lieve, ma non leggera, quella delle *Vite straordinarie di uomini volanti* di Errico Buonanno (Sellerio, 2018), *essai* di svagata erudizione sui non infrequenti casi di levitazione e volo riportati dalle cronache e dalle agiografie di epoche e civiltà diverse – in cui signoreggia la civiltà cattolica. Miracolo “gratuito”, cioè privo di reale utilità, di scopo, il volo è il più delle volte manifestazione di leggerezza d’animo, di innocenza e stupore, e sfugge alle regole della buona educazione, ai vincoli della Legge o della Norma, si manifesta come esternazione di gioia o meraviglia, sembra “scappare” alla volontà degli stessi volatori, come quei rumori corporali che ci costringono a chiedere “pardon”. È una forma di riso del corpo, una manifestazione di libertà individuale, un sentirsi più vicini al cielo. Hai voglia ad aggrapparti a sedie, panche, inginocchiatoi, quando ti parte il volo sali, e rischi di sbattere la testa sul soffitto.

Volavano santi esili, ma anche pingui: la levità non è leggerezza, in senso fisico. Viene da pensare (io l’ho avuto in mente tutto il tempo, come una sorta di personale nota a piè di pagina) allo zio Albert di *Mary Poppins*, che lo scatenarsi del riso spinge in levitazione verso il soffitto, e la cui malattia è benevolmente contagiosa, al punto che tutti, alla fine della scena, salgono a scompisciarsi e a prendere il tè per aria.

Erudito e divagante, mai ostentatamente scettico e anzi colorato di una sorridente empatia con lo spirito dei volatori, l’*essai* di Buonanno segue anche il declino dell’età aurea dei volatori, provocato dalla nascita della scienza moderna e dalla teoria della gravità; ma la trasognatezza degli scienziati è simile a quella dei volatori, e il volo, il distacco dalle contingenze e dalla gravità (*gravitas*) delle cose umane persiste nei poeti, a qualunque disciplina artistica si dedichino.

Giorgio Galli

Le morti felici

Il canneto editore, 2018

***Un tascabile per scrittori e non solo
– stile e orizzonte di Giorgio Galli***

di Eliza Macadan



©Patty Maher

Le morti felici di Giorgio Galli è, di questi tempi in cui la scrittura si è impantanata nella propria melma, una scoperta che darà agli spiriti lucidi e bisognosi di nuovi orizzonti la speranza almeno, se non addirittura la convinzione che la creatività di questa epoca non è andata a esaurirsi, ma tutto il contrario, è viva e si presenta alla grande. Semmai, il problema sta nella scelta delle case editrici, le big del mercato, che si mostra più barcollante che mai e, senza dubbio, nelle scelte individuali che diventano, ogni giorno di più, ardue imprese nella giungla della carta stampata la quale sopporta di tutto proprio mentre noi ci chiediamo fin quando resisterà ad essere supporto accanto all'invadente digitale. Alla fine, ci conforta

pensare che scegliamo quello che ci assomiglia, sarebbe a dire ciò che ci è congeniale, affine in qualche maniera.

Cosa troviamo nel più recente libro di Giorgio Galli edito da Il canneto editore, un vero e proprio tascabile che racchiude in 110 pagine un vero e proprio esercizio di virtuosismo stilistico, difficilmente inquadrabile in un determinato genere letterario? La prima idea che ti dà è quella di un saggio, perché l'autore chiama in scena, in ogni singolo pezzo, di una brevità sorprendentemente essenziale, almeno uno dei nomi di peso della storia culturale dell'umanità. Ma, subito dopo, l'idea sembra parziale: chiamare saggio un lampo di intuizione è limitativo, perché non siamo di fronte ad un compendio di fatti biografici, ci

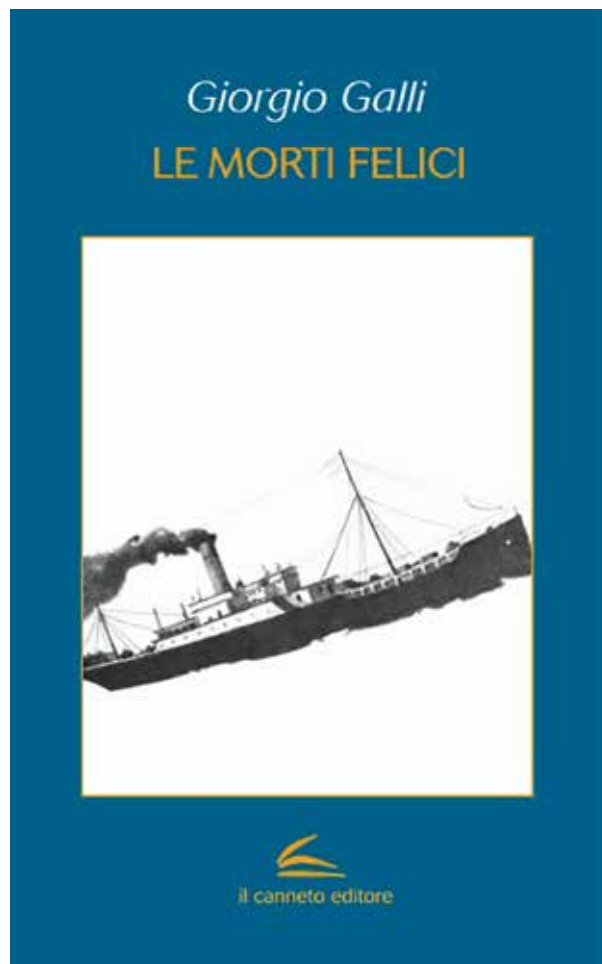
sono sì elementi biografici, ma allo stesso tempo, una mano invisibile sembra spostare alcuni dettagli, direzionare un piccolo proiettore su determinati momenti, per svelarci una visione nuova, diversa di quella che avevamo dato per scontata. Il più delle volte, il tono non è del narratore, ma degli eroi stessi, come se dall'al di là, chiamati intorno ad un tavolo, dicessero quello che non hanno fatto in tempo di dire prima di spirare. Sembra che Galli si sia fatto medium, voce di questi scrittori e musicisti, per chiarire particolari che mancavano al puzzle del loro passaggio terreno.

Ventotto racconti brevi, dunque, scritti magistralmente e organizzati in due sezioni intitolate "Istanti", con ventiquattro esecuzioni e "Strade", con solo quattro passi, di cui memorabili un dialogo tra Eugene Ormandy e Jean Sibelius e un omaggio a Leonard Cohen, il più giovane dei personaggi del libro. Lo stile dei racconti è difficilmente riconducibile a qualche penna contemporanea, l'io narratore c'è, ma parla con la bocca dei personaggi oppure fa da sceneggiatore, perché è lo scrittore stesso che mette in scena la fine, la sua fine prediletta, di ognuno dei personaggi. Wittgenstein, Tinter, Kafka, Toscanini, Cioran, Desprez, Prokof'ev, ma anche Leonino e Perotino, sorvolo su alcune morti notevoli dal medioevo fino ai nostri giorni. Musicisti o scrittori la maggior parte di loro, ma anche personaggi che hanno vissuto all'ombra dei grandi, come nel caso di Bella Chagall, che dice «È più dura per chi resta che per chi va. Ma cercate di non piangermi. Io muoio viva». (p. 48)

Notevole la ricchezza di connotazioni, addirittura l'efficacia terapeutica di questa "partizione" eseguita con ritmi, toni, pause, silenzi, fughe tipiche di una sinfonia postmoderna. Mentre scrive dei grandi della musica, delle loro più

intime preoccupazioni legate alla loro arte, mentre ci svela i pensieri che loro stessi non sono stati in grado di esprimere ad alta voce fino in punto di morte, Galli fa un salto magico con tutte le loro storie sulle spalle, e noi ci svegliamo alla fine del libro catapultati in un presente che finora era privo del suo senso più ovvio: la vicinanza, la prossimità, l'irrimediabilità, ma soprattutto l'ovvietà della nostra fine.

C'è nel libro di Galli una parabola dell'Ego, una confessione fatta sottovoce da un anonimo che ha costruito più di un millennio fa cattedrali che sono ancora in piedi e un'altra testimonianza che appartiene a chi ha messo le basi della musica laica. L'opera senza il suo autore. L'arte senza l'artista, l'operato senza l'operatore, sarebbe il tris, la formula perfetta del nostro passaggio. I nostri nomi contano poco o nulla, sono etichette attaccateci per puro caso, per



stare in vari registri, per facilitare l'identificazione in caso di mancato rispetto alle leggi o alle regole, ce lo dice B. Traven in una breve intervista, nella sezione "Strade". È affascinante questa possibilità dei mille nomi sotto i quali si nasconde un solo uomo, una sola personalità che può fare mille cose. Parabola dell'anonimato, la scelta dell'anonimato, un tipo di approccio quasi anti-psicanalitico, perché l'io parlante è zittito, è mandato al suo senso originario, archetipico. Viene data a questo "Io" solo la possibilità di vedersela con la fonte, con i primordi, con la sua divinità magari, può litigare amichevolmente, si può ribellare ma solo perché prima o poi si rientra a casa, nell'unico grande tutt'uno.

Idee, cultura, filosofia, arte e musica, un poco della loro storia e teoria, trasformate come per magia, dallo stile inconfondibile di questo narratore, in una delle letture più affascinanti di quest'anno. C'è un ingrediente di cui Galli sa

servirsi come pochi sanno fare: una forma di lirismo, quasi impercettibile, ma che avvolge tutto quello che lui scrive, che si respira ad ogni pagina.

Si lamenta la perdita di un ideale di bellezza, di dignità, di grandezza intesa in senso classico ma così indispensabile al nostro tempo. Si esce dal libro con la nostalgia per un «Ideale perduto nella notte di un mondo svanito che pensava in leggenda e parlava in poesia»¹.

In *Le morti felici*, Giorgio Galli ci invita ad una seduta spiritica, fa girare il tavolo e chiama spiriti fondatori della cultura umana così com'è stata conosciuta finora. Una cultura in piena metamorfosi, segnata dalle scienze ultratecnologizzate.

Nella sapiente prefazione di *Le morti felici*, Marco Ercolani, afferma che siamo di fronte ad «un libro per scrittori, inutile e indispensabile, un manuale contro il dolore e un malinconico testamento». Oserei aggiungere che abbiamo davanti anche un manuale di stile e orizzonte.



©Silvia Grav

¹ *Venere e la Madonna*, in *Poesie*, Mihai Eminescu (trad. Ramiro Ortiz, 1927)



©Adrian Donoghue

Sull'Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia

Mursia, 2016

di Simone Zafferani

Se è vero che l'editoria di poesia è in grande crisi, che nelle librerie gli scaffali di poesia si riducono, che i libri di poesia si scrivono, a volte si pubblicano, ma a giudicare dalle vendite non si leggono, è però altrettanto vero che il libro di Daniela Marcheschi *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia* (pubblicato nel 2016 presso Mursia all'interno della collana Argani diretta da Guido Oldani) ha già al suo attivo più ristampe. Un fatto abbastanza singolare che ci porta a interrogarci sulle ragioni del successo di questa antologia.

I poeti chiamati a raccolta da Marcheschi sono 21: numero quanto mai preciso, che non concede approssimazioni. Cronologicamente si prendono in esame poeti nati tra la fine degli anni Venti e il

decennio dei Trenta (Pier Luigi Bacchini, Giampiero Neri, Franco Loi, Fernando Bandini, Elio Pecora, Jolanda Insana, Nanni Cagnone), negli anni Quaranta (Anna Cascella Luciani, Giorgio Manacorda, Cristina Annino, Maurizio Cucchi, Lino Angiuli, Assunta Finiguerra, Bianca Maria Frabotta, Guido Oldani, Roberto Piumini, Maura Del Serra), nei Cinquanta (Amedeo Anelli, Margherita Rimi) e nei Sessanta (Antonio Riccardi, Paolo Febbraro). Si rappresenta quindi un arco poetico importante ma ben focalizzato, al cui interno la scelta effettuata è quanto mai puntuale. A nomi consolidati (come Cucchi, Pecora, Frabotta, dei cui percorsi si rende ben ragione nell'ampiezza e nella complessità che li caratterizzano) sono affiancati nomi meno noti, in alcuni casi

anche ingiustamente trascurati dalle grandi case editrici (uno per tutti, Anna Cascella Luciani). La disamina si spinge fino a poeti tendenzialmente "ignorati" nonostante la loro significatività; è il caso di Lino Angiuli, il cui lavoro sperimentale e funambolico sulla lingua e sul ritmo è tanto appartato quanto notevole, o di Maura Del Serra, autrice di un teatro di poesia acclamato in diversi paesi europei. Da sottolineare anche l'inclusione di Roberto Piumini, poeta per bambini, per la prima volta accolto in un'antologia non di genere.

I profili critici che precedono la selezione dei testi antologizzati sono strutturati sotto la forma di un racconto biobibliografico e critico del poeta; il che ne consente una lettura dinamica, favorendo la comprensione del percorso autoriale. Scelta questa che rispecchia un criterio distintivo dell'antologia stessa, dichiarato nell'Introduzione; l'aver cioè privilegiato autori che «pur radicandosi in modo molteplice nelle tradizioni novecentesche della poesia, hanno intrapreso delle vie per aprire a queste ultime spazi meno battuti». Si coglie qui il senso profondo di un sottotitolo come *Tradizioni e innovazione*. Non siamo di fronte a una semplice contrapposizione tra poeti che innovano e poeti che si ancorano alla tradizione, ma radicamento e cambiamento sono verificati nell'alveo dell'esperienza di ciascun autore; si sono ricercati poeti che innestano l'innovazione nel solco della tradizione, che immettono liquidi di contrasto e scatenano reazioni significative nell'ecosistema letterario in cui si inseriscono. Pensiamo, solo per fare alcuni nomi, a poeti come Cagnone, Annino, Insana. Ma pensiamo anche ad affioramenti più recenti (di rado l'esordio editoriale in Italia corrisponde a una vera visibilità), come quello di Margherita Rimi. Una selezione rigorosa e motivata come quella

qui compiuta porta decisamente il lettore a concentrarsi sui poeti presenti nell'antologia, scoprendoli o ri-scoprendoli, ma in ogni caso sottraendosi al gioco perverso e frequente di evocare gli assenti.

Il libro di Daniela Marcheschi ci obbliga a riconsiderare il senso del fare un'antologia di poesia oggi. Nel leggere l'introduzione, particolarmente ispirata, viene in mente la storica antologia di Pier Vincenzo Mengaldo *Poeti italiani del Novecento*, edita da Mondadori nel 1978, punto imprescindibile nella disamina critica del Novecento poetico e dalla cui introduzione vorrei qui riportare un breve snodo fondamentale. Dice Mengaldo: «Non esistono, per quanto mi riguarda, idee di poesia o pratiche di scrittura più valide di altre; esistono solo poesie e poeti più importanti e interessanti di altri. Neppure sono convinto che, in poesia e in genere nei fatti d'arte, l'innovazione conti più della tradizione



[...] poiché ogni operatore che si rispetti non continua la tradizione, ma sceglie una tradizione, o per dir meglio finisce per crearla [...]». Nelle prime righe della sua presentazione, Marcheschi parla proprio di «creazione della nuova letteratura», anzi di creazione e ri-creazione continua («per fare letteratura è indispensabile continuare a inventarla, crearla e ricrearla ogni giorno»); e poco oltre, richiama all'atto fondamentale, ma direi fondativo, della scelta operata dal critico: «scegliere quali autori e quali testi sembrano più vitali per tematiche, ricerca stilistica, modalità espressive. Insomma le opere migliori, le più belle per esiti formali».

Appare piuttosto chiaro, insomma,

che l'autrice, così come a suo tempo Mengaldo, alzi al massimo l'asticella del lavoro dell'antologista, il cui compito è scegliere e segnalare i poeti e le opere migliori. Una così cruciale ambizione non dovrebbe stupire, anzi dovremmo aspettarcela da qualunque antologia. Ma così non è sempre. E dunque questa antologia rappresenta un esempio di approccio etico all'esercizio della critica; un lavoro in cui la passione si unisce all'onestà intellettuale, fornendo al lettore un prezioso strumento, radicalmente alternativo alle antologie generazionali, tematiche, dimostrative, o anche semplicemente conformi alle politiche editoriali in uso.



©Boy Jeconiah



Massimo Maugeri

Cetti Curfino

La Nave di Teseo, 2018

di **Domenico
Trischitta**

©Damien Daufresne

Questo romanzo è anomalo, o meglio esemplare, nasce per necessità esistenziale e per necessità letteraria. Massimo Maugeri, nel frattempo, ha raggiunto una maturità espressiva e un'esperienza tecnica non indifferente, e capisce che un personaggio, appena trattato in un racconto, può diventare prepotente ed esigente al punto da pretendere di avere più spazio, più pagine per farsi raccontare. Ma prima del passaggio definitivo esiste il teatro, un'attrice in carne e ossa, Carmelinda Gentile, e un regista sensibile come Manuel Giliberti ne capiscono le potenzialità e lo portano in scena sotto forma di monologo con il titolo di "Raptus". Cetti Curfino ora chiede di più, sa che il suo autore ne è affascinato, e Maugeri, come in preda a un "raptus", costruisce il suo romanzo

migliore, affida a questa donna carnale e sanguigna la sua scrittura più autentica (non è questa la vera ragione della letteratura?). Ma Massimo Maugeri non si ferma qui, inventa un *alter ego*: un giornalista spiantato che decide di scrivere un romanzo su questa figura femminile che pretende di essere ascoltata, che vuole gridare a tutti la sua innocenza, la sua disperazione. Lo fa dal carcere, scrive al commissario una lettera che diventa il suo memoriale, la sua disperata richiesta d'aiuto. E Andrea Coriano (forse Maugeri?) rimane affascinato al punto che il racconto di questa vicenda diventa una missione, un'esigenza personale, la necessità di appropriarsi di una storia altrui per riscattare quella sua, così normale e prevedibile. Ecco come si presenta e si racconta Cetti:



RATPUS - Carmelinda Gentile.
Tratta dall'omonimo racconto di
Massimo Maugeri.
Riduzione, adattamento teatrale e
regia di Manuel Giliberti, musiche
originali Antonio Di Pofi, costumi di
Lidia Agricola.

<https://www.youtube.com/RAPTUS>

«Intanto per incominciare è meglio che chiariamo un punto. Io non sto scrivendo perché mi voglio fare astenuanti o come caspita si chiamano. Questo per me è importante che lei lo sa, commissario. Perché tanto ora come ora, a me, di quello che mi può succedere non me ne forte niente di niente. E di quello che o fatto non sono pentita. Se le scrivo è solo per farle capire quello che a dovuto passare una femmina come a me, che mai mai pensavo che mi doveva finire come mi è finita». Ma cosa ha fatto Cetti di talmente grave? Nella voce che le dà Maugeri appare come una vittima del sistema, una vittima dell'ignoranza con un linguaggio ingenuo, dialettale, ma che cerca un riscatto umano. E a pensarci bene Andrea Coriano non è l'*alter ego* dell'autore, dissimula una verità più profonda, l'*alter ego* più credibile per uno scrittore è quello che ti inquieta di più, il protagonista assoluto della storia, la Cetti Curfino che ti costringe a guardarla negli occhi, ad ascoltare la sua vita, e che pretende di averla restituita pulita e pura da tutti i perbenismi della società e della morale. Perché pretende di diventare letteratura, di rimanere emozione per un lettore, per uno spettatore. Massimo Maugeri ci è riuscito bene: «...ho letto tante cose. Cominciavo la mattina e finivo la sera. Tutto il tempo

libero che avevo, lo dedicavo alla lettura. Ho letto di tutto. *Guerra e pace* e *Anna Karenina* di Tolstoj, *Delitto e castigo* di Dostoevskij, *David Copperfield* di Dickens, *I promessi sposi* di Manzoni, *La ricerca* di Proust, *Il conte di Montecristo* di Dumas, *I nostri antenati* di Calvino e altri libri. Ne ho letti più di venti. A volte non ci capivo un tubo, ma io andavo avanti lo stesso. E ogni volta che tipo trovavo una parola che non conoscevo, cosa che mi succedeva spesso, mi prendevo il vocabolario e cominciavo a cercare».



La libertà è la verità

Piepaolo Vettori

Lanterna per illusionisti

Bompiani, 2018

Gioacchino Criaco

La malignedi

Feltrinelli, 2018

di Mario Greco



©Robin de Puy

«La libertà è come la verità: si conquista; e quando si è conquistata, per conservarla si riconquista, e quando mutano gli eventi e si evolvono gli istituti, per adattarla si riconquista. È un perenne giuoco dinamico, come la vita, nel quale perdono quei popoli che non l'hanno mai apprezzata abbastanza per difenderla, o non ne hanno saputo usare per non perderla. Perché usare della libertà vuol dire non consentire né la dittatura, né la licenza; nell'un caso e nell'altro la libertà non esiste: non tanto per il fatto materiale del dominio di un uomo o di una plebe; ma assai più per il fatto sostanziale che è mancata la forza morale al popolo di mantenersi in libertà, per non permettere che il dittatore o la plebe ne violino la personalità collettiva»¹.

Voglio cominciare con questo passaggio di un discorso di Luigi Sturzo tenuto a Parigi nel 1925, in quanto, di fronte al grande quadro della vita di oggi, mi pongo spesso la domanda se questo nuovo orientamento dei popoli, del popolo italiano, conduca effettivamente ad una evoluzione sociale e al definitivo abbattimento della povertà (dei soli italiani) e non piuttosto ad una forma di dittatura, dove tutti hanno licenza di giudicare e puntare il dito contro il diverso e contro i più poveri (i veri poveri).

Tuttavia, non ho nessuna intenzione di spingermi in analisi socio-politiche dei tempi d'oggi. Non spetta a me, inoltre, discutere della tattica di questo circo fatto di personaggi oggi al potere: è un dato di fatto!

¹ Luigi Sturzo, *La libertà in Italia*, Torino, Piero Gobetti Editore, 1925, p. 38.

Se c'è una fase della vita in cui questo è già accaduto, quale potrebbe essere? Questo indagare mi porta inevitabilmente ad ignorare le patetiche trasmissioni televisive, fatte di luci artificiali in cui i protagonisti si rubano i ruoli e i copioni; quel cinismo immorale che come un virus perversa sui social, dove c'è sempre gente che predica e insegna sapendo di poter, intanto, praticare il contrario, mentre a queste stesse regole "moralì" non possono di certo sfuggire i più deboli.

Ma che importa? Alla fine c'è sempre un bel libro, uno che non hai mai letto, uno che vorresti leggere e mai leggerai e un bel libro che, invece, inevitabilmente, finirai con il leggere.

Lanterna per illusionisti di Piepaolo Vettori (Bompiani, 2018) è un romanzo di formazione, dove l'orizzonte circoscritto dell'esistenza di Hans – la piccola

città di Kohlstadt – dovrà fare i conti con l'avanzare dello spirito drammatico del nazismo. E sarà proprio ad Hans, a cui poco importava di essere tedesco quanto piuttosto trovare un posto nel suo piccolo mondo, che lo scrittore affida il compito di cercare la verità, la ragione che possa fargli recuperare quel senso di libertà che trasforma in sostanza l'esistenza stessa. La sua è una storia di una grande amicizia e di un grande amore; amicizia con Max il figlio ebreo del medico Loew, presso cui lavorava la madre di Hans, e amore per la musica Jazz conosciuta grazie al suo amico e mai abbandonata.

Il Jazz è per il protagonista non solo una musica nuova ma un nuovo modo di pensare e di vedere il mondo. Ma, come Piepaolo Vettori ci insegna, «i musicisti non sono superuomini» e non tutte le *session* terminano bene, tutt'altro.

Francesco Nitti nel 1926 scriveva: «In molti paesi è sorto il nazionalismo. Che cosa sia è difficile dire. Finora non ha avuto nessun pensatore né teorico. I suoi migliori teorici sono cattivi romanzieri o letterati senza idee. Ha riunito bensì ex socialisti, letterati che non sono adatti a nessuna opera di creazione e che adoperano le raffinatezze dello stile per esprimere concetti volgari e confutati già dalle generazioni precedenti. Vi sono nel nazionalismo tutti i fermenti della volgarità, tutti i fermenti della brutalità. Si ritrovano in diversa misura xenofobia, lo spirito di reazione, l'antisemitismo, tutte le cose che noi più spregiamo. [...] Il nazionalismo è alla nazione ciò che il bigottismo è alla religione: la degradazione di un'idea nobile»².

Quali e quante analogie con il nostro "oggi" transitino in questo romanzo lo lascio allo sguardo del lettore.



² Francesco Nitti, *La libertà*, Torino, Piero Gobetti Editore, 1926, p. 24.

A volte ho come la sensazione di essere quel personaggio che, di fronte agli accadimenti del nostro oggi, non riesce proprio a capire, ed è una sensazione che trovo totalmente drammatica. Mi capita soprattutto quando riscontro quell'accanimento ossessivo verso la tematica dell'immigrazione, un accanimento tale che, generando tensione, fa emergere con forza tutte le contraddizioni del nostro tempo. Un accanimento che trovo senile ma non casuale, ecco!

Prendo ad esempio il caso "Riace" e penso alla drammaticità che investe l'universo dei clandestini: i nuovi barbari. Gli invasori che arrivano a frotte su barconi carichi di speranza; di quella speranza che si paga a caro prezzo. Questi nuovi barbari sono il nostro nemico e devono essere respinti e, se non sono respinti, bisogna sfruttarli con un bel lavoro clandestino, ad esempio. Più che barbari sono diventati le nuove vittime sacrificali per consentire al "nuovo" ordine di continuare a perpetuare rapporti iniqui e connivenze. Conseguentemente bisogna procedere a stritolare le resistenze residue, quelle che riescono a infondere la speranza che un modello di convivenza, basato sulla libertà, esiste. Tutta questa narrazione non mi riesce proprio di capirla, e l'"autore" mi perdoni.

E allora inevitabilmente finisco con il leggere un libro.

La maligredi di Gioacchino Criaco (Feltrinelli, 2018) come il precedente è un romanzo di formazione, anche qui la grande storia viene raccontata con lo sguardo di un ragazzo – Nicola – che, insieme ai suoi due amici, Filippo e Antonio, si trova coinvolto nella fiaba rivoluzionaria che, negli anni '70, aveva avuto come epicentro il territorio della Locride. Una rivoluzione basata sulla speranza e la convinzione di fondare un



mondo nuovo, fatto di diritti e di lavoro per mettere una volta per tutte spalle al muro «gnuri, malandrini e preti». Un mondo nuovo in cui non ci si ritrovasse ancora costretti a mandare i propri figli nel nord del mondo a cercare lavoro.

«Così ripartiva la nostra rivoluzione, con noi che ci sentivamo un po' acrobati e un po' guerrieri e stendevamo striscioni multicolori in cui chiedevamo lavoro alla Stato. Volevamo che la nostra terra fosse una fabbrica, che lo fossero la montagna e il mare. E volevamo la scuola, le strade, gli ospedali. Volevamo una patria migliore perché noi eravamo bambini e sapevamo sognare. E quelli che volevano il sogno ci seguivano e quelli che avevano il pane ci sbarravano la strada».

Altro elemento in comune con il romanzo di Vettori è il luogo dove tutto ciò avviene, Africo e Kohlstadt sono accomunati dal desiderio di emergere dalla

penombra e urlare il loro diritto di esistere. La delusione non tarda ad arrivare perché ai poteri forti non frega nulla di piccole realtà del Sud Italia o forse gli sta bene che le cose vadano per un certo verso. Perché, come viene spiegato nel libro, la maledizione peggiore è la Maligredi, ovvero «la brama del lupo che quando entra in un recinto, invece di mangiarsi la pecora che gli basterebbe per sfamarsi, le scanna tutte». Restano immagini concrete, con lo sfondo dello

Jonio a est e dell'Aspromonte a ovest con tutte le loro luci, colori e ombre; resta impresso il racconto nel suo dispiegarsi tra avventure picaresche, un grido strozzato, la calligrafia di una madre, l'adolescenza sottratta, la solidarietà della gente che vive nella ruga – il quartiere dove vivono i tre ragazzi. Resta il tempo che va via e porta con sé connessioni con il presente.

La libertà è la verità: va conquistata!



©Andrés Fidel R.A.

Allungare lo sguardo



©Anka Zhuravleva

Allungare lo **Sguardo**

Leta Semadeni
Tamangur

Traduzione di Laura Bortot

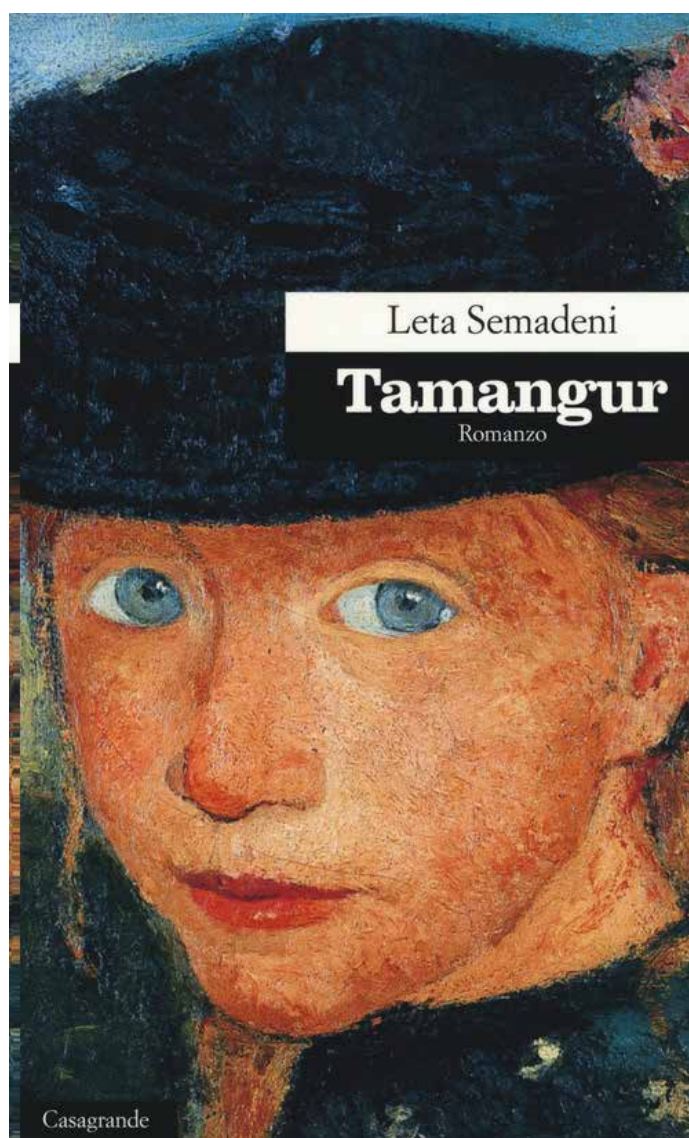
Casagrande, 2017

di **Claudio Morandini**

Una bambina osserva i gesti e ascolta le parole della nonna presso cui è andata a vivere. Non c'è molto altro, nell'intenso *Tamangur* di Leta Semadeni, tradotto con sensibilità da Laura Bortot e pubblicato dall'editore di Bellinzona Casagrande nel 2017. Non c'è molto altro, eppure c'è tutto, tutta la vita di questo microcosmo nell'Engadina, compresi i drammi del passato che continuano a riaffiorare – la morte del nonno, ora residente a Tamangur, il bosco che è anche paradiso dei cacciatori, e la perdita della famiglia della bambina. Ci sono le giornate scandite da piccoli riti, ci sono le affascinanti

eccentricità della nonna, le parole e i silenzi, i giorni e le notti, le visite dei vicini, le visite ai vicini, la preparazione dei pasti, la svestizione prima di andare a letto. Ci sono cose di cui si può parlare, ogni tanto, con pudore, e altre di cui non si dice quasi niente, perché tanto sobbollono sempre in sottofondo. Vista dalla bambina, la nonna preserva profondità misteriose, nella sua grande bontà: «Il cuore della nonna è un grande bosco di sterpaglia fitta, con alberi altissimi e bassi, con tanti cespugli. Ci si può passeggiare oppure smarrire». Ma tutto il mondo, per quanto piccolo e delimitato, è per la bambina un libro misterioso da sfogliare giorno dopo giorno. Dotata di un temperamento spontaneamente poetico, che il libro ben riproduce nel divagare dei brevi capitoli, la bambina osserva, collega, ipotizza, si distrae, si incanta, si appassiona, si stanca. La vita si rivela a smozzichi, senz'ordine, e la realtà è resa più colorata e ricca dall'immaginazione, o da una memoria che ricostruisce e ricama.

Lo sguardo poetico della bambina si riflette nella scrittura poetica (cioè attenta al dosaggio delle parole, al valore dei dettagli, alle risonanze interne, e invece poco interessata alle dinamiche dell'intreccio narrativo) di Leta Semadeni,



un'altra voce di grande, originale personalità letteraria dalla Svizzera che editori come Casagrande hanno il merito di farci conoscere.



©Alberto Sciuto

I pizzini

di Marco Solari



©Kate Kinley

VARSAVIA, IN ALBERGO

Tante volte ho pensato di scriverti e tante volte ho lasciato perdere, non ti ho più scritto. Non avevo il tuo indirizzo: è una buona scusa, per continuare a pensarti, no? Mi chiedo se i pensieri lascino tracce. Ovvio che no, il mondo sarebbe calpestato da battaglioni di pensieri. E bastano i battaglioni veri, senza che si mettano anche i pensieri. I pensieri se ne stanno al loro posto, qui dentro, là dentro, nelle casseforti craniche scricchiolanti.

NOTTE

Invece laggiù, nella valle, i pensieri non avevano quasi tempo di prendere coscienza di se stessi, che si traducevano immediatamente in atti. Niente atti mancati. Niente pensieri separati. Solo

pensieri fatti. E il contrasto tra questi fatti, tra i risultati di questi atti era un contrasto vertiginoso, qualsiasi senso di coerenza, di appartenenza qualsiasi tentativo classificatorio, ordinativo, tassonomico andava a farsi benedire, le differenze erano travolgenti, frutto di monadi imbizzarrite. Non sarebbe potuto essere altrimenti, visto che nessuno c'era nato, lì. Che ognuno era stato condotto o spinto o che aveva trovato una sua strada per andarci, lì. Tutti all'inizio si erano stupiti disorientati frastornati, ma dopo pochi istanti avevano preso la palla al balzo, approfittando di quella libertà senza condizioni. Ogni sorta di truculenta efferatezza, sfrenata perversione, mania o semplice istantanea volontà s'era potuta manifestare, e così stava ancora accadendo. L'idiota no, l'idiota stava fermo, cercando, come

un idiota, in quel marasma, una pezuola con cui pulire gli occhiali. Faceva freddo, e quello sudava, più indeciso, lì nella valle, di quanto lo fosse stato di là, dall'altra parte.

DAL TRENO

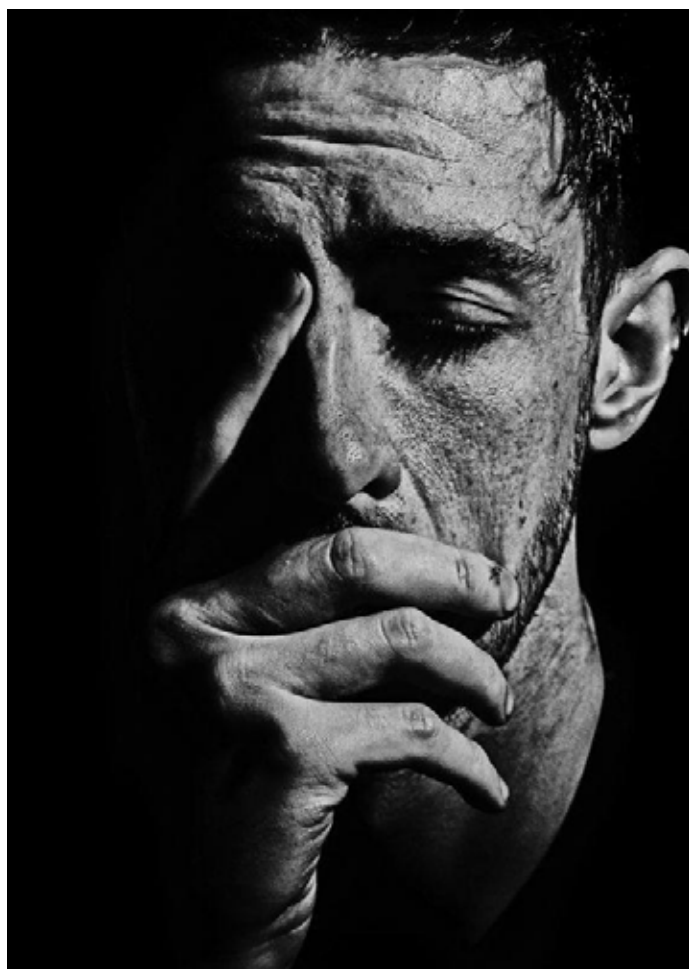
Ho saputo che ti sei messa nei guai. Ho saputo – è anche ridicolo dirlo, perché lo sanno tutti e non c'è mistero. Hai contraddetto qualsiasi logica, ogni sano proverbio, hai scoperchiato il cielo, hai fatto chiaro ciò che doveva essere scuro, che deve rimanere scuro. Ti sei accanita come in una missione, con una foga come in un orgasmo, con una dedizione come per un compito superiore, o una necessità non rimanabile. Così ti sei fregata. Perché non tutto può reggere la vista del sole. La mitologia e il popolo e la medicina e la legge ce l'hanno sempre detto. E invece no. Come se tutto questo non contasse, non avesse senso né valore, sei andata avanti per la tua strada. Era questo il tuo desiderio? Sovraesporre la penombra? Come sei buffa, con tutte quelle foto bruciate, tu lì in mezzo, che ridi, ebete.

DALLA STAZIONE

«Lei, signore, sta sbagliando, crede di essere in un puzzle, quando è solamente in una carta geografica!»

NOTTE

Così si decise a cercarla. Sapeva già che si era sbagliato, che non succede mai di cercare e trovare, almeno non in quei casi dove il ritrovare dovrebbe essere una sorpresa. Ma che altro poteva fare? Iniziò ad immaginare i suoi possibili percorsi, i suoi orari, ma cercò anche deliberatamente di deviare da quelli più plausibili, sperando nella combinazione fortuita, in un piccolo miracolo. Tornò anche nella valle, dove



©Brett Walker

la situazione che aveva visto solo pochi giorni prima, una sorta di grottesco Bosch moderno, si era trasformata in un parco antropologico, con singoli e gruppi rinchiusi dietro grandi gabbie o separati dal pubblico da ampi fossati. Erano venuti a mettere ordine, avevano detto le guardie, gente venuta da fuori, erano entrati con blindati e idranti, avevano pestato e bloccato e poi arrestato migliaia di persone. Processi non erano nemmeno in discussione, così che la decisione del Ministro di Grazie e Giustizia Umana e Animale decise di trasformare l'intera area appunto in un grande parco antropologico. Da Lombroso erano passati secoli e parchi antropologici iniziavano a spuntare qua e là in molte grandi città del mondo. Venivano indetti bandi importanti, un po' come più banalmente avveniva da anni per la costruzione di musei d'arte. Il

parco antropologico era molto amato dai bambini, che ne potevano vedere altri dietro le sbarre.

Comunque, nemmeno lì la trovò. E di questo non se ne stupì. Non era tipo da andare in quella mostruosità, lei. Ma forse proprio per il contrasto che ne sarebbe risultato, incontrandola, si stava aggirando nel parco.

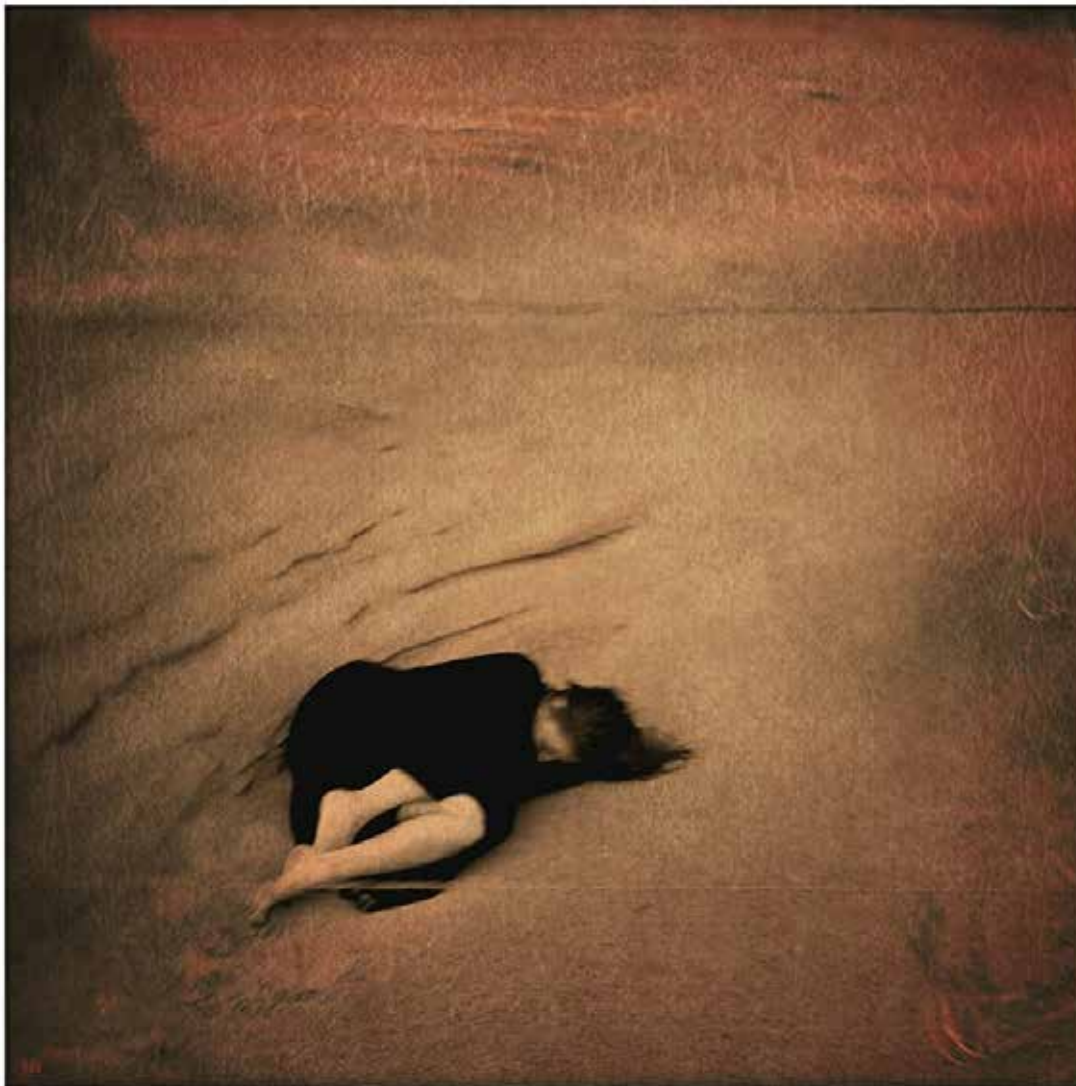
ANCORA CALDO. ATTENTO

I complici si guardavano stupiti, anche se da tempo avevano capito che non ce l'avrebbero fatta a nascondere il loro delitto a tempo indeterminato. Ma quando furono scoperti tutte le loro paure presero corpo, allo stesso tempo dissolvendosi per la fine dell'attesa.

«Ecco, vedete – disse il vecchio – sono cose che abitualmente succedono di là.

A prescindere dai sensi di colpa. Sono delitti più o meno grandi che si compiono. Qua come là. E in fantasia ed efferatezza non saprei dire qual è il mondo che prevale. Il vostro, il nostro, non so. Di certo so soltanto che nel vostro i nodi vengono al pettine, mentre qui non ci sono pettini».

Lei lo guardava di sottocchi, indecisa se credergli o no. Non si era mai fidata di nessun colore dei capelli. Semplicemente, era per natura diffidente. Una natura fatta di delusioni continue per tutta la sua prima vita, l'infanzia, l'adolescenza. Come poteva credere a quell'essere orrendo? Lei, che aveva vista premiata così tante volte l'arroganza, la sufficienza, il disprezzo? Lei, che l'aveva vissuto sulla propria pelle? Come poteva?



@Judith in den Bosch

NOTTE, TRENO, CUCCETTA

Queste non sono storie da raccontare ai bambini – e mi guardava con aria severa, con quell’atteggiamento che ci vorrebbe un nipotino di Lombroso o meglio di Grandville a descriverlo, quegli angoli della bocca, quel ridicolo rapporto tra sguardo ciglio sopracciglio, consequenziali, rughe, o rughette, sulla fronte: bello, no?

KABUL

Da quelle parti non c’erano fiumi, né ruscelli, né torrenti. L’acqua scorreva in canali. Idrovore, chiuse, stagni scandivano il paesaggio. Sembrava tutto così nuovo, così pianificato, così giusto. Roba da scacchiera e carta geografica e pianificazione, appunto. Essendo tutto ciò in pianura, maggiormente si dispiegava l’ordine cartesiano elementare.

Il primo giorno che trovarono la merla morta si riunirono, a decidere se lasciarla lì, seppellirla o comunque farle un rito funebre o buttarla nella bocca

accogliente di un qualsiasi cassonetto. Parlarono e bevvero, bevvero – e parlarono poi d’altro. La merla rimase lì, coi suoi necrofori e le sue formiche.

Il giorno dopo una ragazzina del paese trovò un pipistrello morto, così piccolo che lo teneva nel suo piccolo palmo, così piccolo che le sue piccole dita che uscivano dalla manica larga della membrana sembravano una miniatura. Di nuovo il rito: lascialo lì, buttalo, funerale. Terzo segno, quel giorno, un implume, tre centimetri di esistenza. Ormai in via di trasformazione. Le formiche sembravano la protezione civile. Le formiche si davano da fare. In mezzo al vialetto tre centimetri morti, giù schiantati e parecchi millimetri vivi su e giù a darsi da fare nel cibo e nel riciclo.

DELFI

Il cielo era scuro come asfalto bagnato, c’era una marea di stelle, non avevo sonno, ma la mappa del cielo l’avevo dimenticata.



@Emese 'Durcka' Laki

LETTERATURA CINEMA e MUSICA

a cura di

Daniela Matronola e Domenico Trischitta



©Jamie Heiden

Su Giuliano Montaldo, o del Cinema Civile **di Daniela Matronola**

Fu una strana mattina. Appena arrivata a scuola ci radunarono e ci incamminammo come se perlomeno io dovessi ritornare subito a casa. Tutta la strada indietro, o quasi: imboccammo il grande viale parallelo alla strada di casa mia e fui presa subito da un dannato struggimento e dal sospetto che nel gruppetto di studenti della scuola media mi intercettasse mia nonna, o mio zio. Ci infilammo in tempo in uno dei tre cinema della mia città, l'unico attualmente funzionante, il Rapido, che nei mesi caldi aveva il soffitto apribile e lasciava più uscire il fumo dei molti spettatori tabagisti che entrare il fresco esterno (misteriosamente soffocato in genere da una

appiccicosa cappa di calore). Un altro *pregio tecnico* del Cinema Rapido era che dai piani superiori gli inquilini avevano preteso che il volume durante gli spettacoli fosse tenuto un po' sotto il filo per non disturbare: *Il Padrino* per dire fu tutto un vociare di *Come? Che ha detto?* Nonostante il volume calmierato, ricordo molto bene, come una serie di pugnalate ben assestate, lo struggente galoppo soprano di Joan Baez nel pezzo più popolare, *Here's To You*, dell'intera colonna sonora del film, *Sacco e Vanzetti*, che noi prematuri alunni di scuola media vedemmo quel giorno del '72 o del '73 (il film è del '71). Ancora di più restai folgorata dalla melodia drammatica

della ben più lunga *Ballata*, nel cui testo sempre Joan Baez aveva rielaborato la lettera d'addio di Nicola Sacco a suo figlio trasformandola in un dolente addio anche a suo padre per la fondazione di un autentico senso di umanità. A sostegno di quelle parole dichiarative e lancinanti, c'era la musica del Maestro Ennio Morricone, capace di dotare di eco e risonanza inarrestabili la triste vicenda dei due anarchici italiani raccontati magistralmente appunto da Giuliano Montaldo in questo suo film pluripremiato. È stupefacente la capacità del Maestro Morricone di essere parte integrante con la musica dell'impianto drammaturgico di ogni film cui abbia donato la moquette sonora: non uno sfondo di suoni, ma il complemento narrativo sonoro sempre profondamente radicato nel carattere delle vicende e dei personaggi.

Ecco, se penso al cinema di Giuliano Montaldo, per ragioni quasi autobiografiche, e forse egoistiche, ma, giuro, non narcisistiche, io penso a *Sacco e Vanzetti*. E poi corro subito, di slancio, a questi nostri disgraziati giorni, e penso a un film in cui Montaldo non è regista ma attore (come fu fin dall'inizio, con numerosi ruoli nei film di Carlo Lizzani, di Citto Maselli, di Luciano Emmer, e poi della Von Trotta, di Nanni Moretti, di Carlo Verdone). Il film è *Tutto Quello Che Vuoi*, ne è regista il livornese di fatto Francesco Bruni (sì, proprio lui, lo sceneggiatore inossidabile di *Montalbano*): Giuliano Montaldo è un anziano con problemi di Alzheimer che ancora conserva lampi di smagliante lucidità. Molti lo chiamano "professore": scopriamo poi che Giorgio (così si chiama il distinto signore) conserva un nucleo di memoria sostenuto dalla poesia, dalle parole, dalla scrittura letteraria, ed è proprio questo a tenere in piedi la sua identità di uomo, fornendogli il filo tenace di



collegamento col passato, e a sostenerlo anche nella relazione, cui è costretto da sua figlia, con un giovane, scioperato soltanto in superficie, che diventa il suo personale badante, e nel quale proprio questo vecchio, ancora vigoroso e però già un po' disperso, desta un grande senso civico, una grande umanità che il ragazzo non celerà più neppure con gli amici (con cui condivide in silenzio la vergogna di scoprirsi sensibile – imparebbero tutti a non nascondere più, tutti tranne uno). Ho trovato in questo film un dettaglio di racconto che avevo già notato in *Cuore Sacro*, film di Ferzan Ozpetec a mio parere sottovalutato: c'è anche qui, come lì, una "stanza della scrittura", che rivela un mondo di parole, ed è come aprire la cassaforte interiore del personaggio dove è custodito il suo nucleo segreto pure così centrale alla sua coscienza: rivelazione che assesta una volta per tutte e in un istante tutto il senso dell'esistenza della

persona. Un colpo da maestro, penso. Proprio come le parole, e con esse l'impegno civile di attori dopotutto tragicamente casuali nella vicenda dura dei due anarchici italiani, furono puri strumenti di verità e di senso etico nella vicenda reale di Sacco e Vanzetti, come seguimmo col cuore in gola nel film di Montaldo in quella *matinée* per le scuole di molti anni fa. La pulizia fiera di Nicola Sacco interpretata da Riccardo Cucciolla e la fierezza civile di Bartolomeo Vanzetti interpretata da Gian Maria Volontè sono da allora indelebili. Anche perché, su piani diversi, Nicola Sacco, come persona distrutta da un caso giudiziario feroce, e Bartolomeo Vanzetti, come simbolo della rivolta dei discriminati verso un sistema ingiusto e infedele alla verità dei fatti, pronunciano parole che echeggiano come atti d'accusa verso un sistema poliziesco (e politico) che volle a tutti i costi incastrare questi due capri espiatori ideali: Nick&Bart, come poi presero a chiamarli con senso di fratellanza i movimenti sorti in loro favore, clamorosamente innocenti, furono trasformati in eroi dalla ineluttabilità di un infernale destino orchestrato.

Montaldo, autore del soggetto e della sceneggiatura, oltre che regista del film, stringe progressivamente il bandolo della storia dei due anarchici in un cappio sempre più stretto, e ottiene così il nodo, la cruna, l'asola, lo stretto passaggio attraverso il quale questi due comuni mortali, operaio in una fabbrica di scarpe Nicola Sacco, venditore ambulante di pesce Bartolomeo Vanzetti, clandestini italiani (odiati più di loro solo i neri, direttamente reputati schiavi) all'inizio del '900, diventano figure-chiave del riscatto degli oppressi, in un Massachusetts che giusti 300 anni prima aveva registrato lo sbarco della *Mayflower* e dei Padri fondatori, e ora, nelle livide parole del procuratore che si erge a pubblico accusatore proprio per conto di quello stato, esigerebbe il rispetto di istituzioni rigide predisposte solo per schiacciare la libertà degli individui, e ripartirli in ghetti di classe.

Vanzetti, che si proclama innocente in una dichiarazione finale cui ha diritto alla fine del processo, dirà: «Non augurerei a un cane o a un serpente, alla più bassa e disgraziata creatura della Terra – non augurerei a nessuna di queste



Riccardo Cucciolla (Sacco) e Gian Maria Volontè (Vanzetti)

@Enrico Appetito - Archivio Enrico Appetito



@Enrico Appetito - Archivio Enrico Appetito

creature ciò che ho dovuto soffrire per cose di cui non sono colpevole. Ma la mia convinzione è che ho sofferto per cose di cui sono colpevole. Sto soffrendo perché sono un anarchico, e davvero io sono un anarchico; ho sofferto perché ero un Italiano, e davvero io sono un Italiano [...] se voi poteste giustiziarmi due volte, e se potessi rinascere altre due volte, vivrei di nuovo per fare quello che ho fatto». Sacco preferirà una lettera privata a suo figlio: «Mio caro figlio, perdona mi per questa morte ingiusta. [...] la felicità dei giochi non tenerla tutta per te, comprendi con umiltà il prossimo, aiuta il debole, il perseguitato, l'oppresso: loro sono i tuoi migliori amici».

Una vicenda che Giuliano Montaldo ricostruisce anche attraverso filmati di repertorio in cui si vedono mari di cappelli e cartelli e donne che inveiscono pubblicamente nelle oceaniche manifestazioni che spontaneamente gli americani in primis inscenarono in difesa dei due anarchici incastrati. E tra i sostenitori, John Dos Passos, col saggio reportage di 127 pagine, *Facing the Chair. Story of the Americanization of Two Foreignborn Workmen*, pubblicato in Italia dalla casa editrice Spartaco Edizioni¹.

Bè, quel lontanissimo giorno piantò



@Enrico Appetito - Archivio Enrico Appetito

in me il rovello della ferita e dell'ingiustizia come molle irresistibili di avvio della scrittura come intervento, perciò credo di dover esprimere al gran cineasta Giuliano Montaldo una mia personale gratitudine. Ma non posso cavarmela così a buon mercato: devo ricambiare con un dono. Lo pesco direttamente dalle cronache culturali di queste ore, donandogli questi versi di Emily Dickinson [-that profounder site / That polar privacy / A soul admitted to itself - / Finite infinity], la grande poetessa di Amherst (Massachusetts), che vince la chiusura facendone origine di apertura: come?, centrando formidabili ossimori quali sintesi di conflitto e fonti di risoluzione.



Giuliano Montaldo

¹ John Dos Passos, *Davanti alla sedia elettrica. Come Sacco e Vanzetti furono americanizzati*, traduzione di F. Benfante e P. Colacicchi, Spartaco Edizioni (2005)



Il principio dell'iceberg

a cura di **Andrea Serra**

©Diane Sebo Powers

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



Chiudi gli occhi, Manesquier

di Vito Santoro

©Menoevil

Il cuore stava per esplodergli. Sentiva le pulsazioni nella testa, le tempie vibravano al ritmo forsennato del suo battito cardiaco, respirava a fatica, la bocca e le narici erano solo dei minuscoli orifizi. Le gambe iniziarono a indurirsi, si fecero sempre più legnose, incontrollabili, la sua corsa debole e stentata. Aveva attinto a tutte le energie residue e da un momento all'altro sarebbe crollato. Lo sentiva.

Riuscì a fermarsi un attimo prima e si accasciò a terra, ansimando. Le ginocchia conficcate nel terreno arido, le braccia tese a reggere il tronco ricurvo che si fletteva al ritmo del suo respiro. Rimase a lungo in quella posizione, riprese il fiato, le forze, e il cuore si placò.

Afferrò la terra calda e la lasciò cadere leggera attraverso le dita, poi si rialzò e guardò in direzione della casa dei nonni: non si vedeva più. La sconfinata distesa di alberi di ulivo lo avrebbe occultato e protetto.

Non lo avrebbero più trovato.

Mauro in quel posto si annoiava mortalmente. Nonostante visse a contatto con la natura, da quella casa non usciva mai. I suoi nonni non glielo permettevano. Temevano che potesse ferirsi o che qualche insetto potesse pungerlo. Addirittura che potesse scottarsi sotto il sole. In realtà Mauro era convinto di non stare molto a genio ai suoi nonni e per questa ragione lo trascuravano. Suo nonno, un reduce libanese taciturno e ombroso, era un uomo molto anziano

che aveva tutti gli acciacchi del mondo. Trascorreva gran parte del suo tempo al piano di sopra, nel suo studio con le persiane perennemente socchiuse. Amava leggere, soprattutto libri di scienza e saggi sulla storia russa. Sua nonna era una donna dinamica, piena di energie, lavoratrice infaticabile si alzava tutti i giorni all'alba per dedicarsi alle faccende domestiche e al giardino. Puliva dapprima il recinto delle galline, riempiva la cisterna dell'acqua, faceva il bucato e poi si dedicava al suo orto. Qualche anno prima aveva subito un delicato intervento alla schiena, un problema che tuttavia non aveva intaccato minimamente la sua iperattività. Entrambi, totalmente dediti al loro mondo, riservavano pochissimo tempo al piccolo Mauro che si sentiva prigioniero in un posto che disprezzava. Trascorreva molto tempo da solo, sulla veranda. Leggeva molti fumetti, amava in particolare i supereroi americani, quelli classici e, ispirato dalle avventure che leggeva, disegnava qualche storia, pur essendo consapevole di non avere talento per il disegno. Aveva inventato un personaggio e lo aveva chiamato Manesquier, una sorta di Ulisse del futuro alle prese con un difficile ritorno sulla Terra dopo una battaglia intergalattica.

Fin da bambino, appena terminata la scuola, Mauro andava a stare con i nonni, in campagna. I primi tempi trascorrevano con loro giusto qualche settimana per poi tornare in città dai genitori. Con il passare degli anni quella sorta di vacanza forzata diventò sempre più lunga, fino a trasformarsi in una vera e propria prigionia.

Aveva pensato molte volte di fuggire all'improvviso, per dirigersi verso mete ignote alla ricerca di posti sconosciuti. Si sarebbe arrampicato sulle rocce acuminate, avrebbe respirato profumi inebrianti, spiato gli animali selvatici,

scoperto gli insetti più strani, si sarebbe nutrito con i frutti raccolti dagli alberi, costruito un rifugio, acceso un fuoco per riscaldarsi la notte. Erano solo fantasie di un bambino, pensieri fugaci che spesso attraversavano la sua mente senza lasciare traccia.

Quella mattina però era scattata qualcosa nella sua testa, quei desideri fantasiosi erano affiorati con un impeto inaspettato, un bisogno necessario, impellente.

Sua nonna, dopo aver raccolto un paio di grosse patate, una carota e del sedano, aveva indossato il grembiule e si apprestava a lavare tutto con grande cura, nel lavabo della cucina, com'era solita fare. Suo nonno, invece, dopo aver fatto colazione e si era ritirato nella sua tana per immergersi nei libri. Mauro aveva abbandonato ogni indugio: quello era il momento giusto. Si era diretto nel giardino e, con lestezza, si era avvicinato al cancello, aveva sfilato il chiavistello ed era uscito fuori correndo all'impazzata.

E ora si trovava lì, da solo, nella sconfinata e misteriosa valle d'Itria, libero e senza nessuno che gli avrebbe impedito di fare ciò che voleva. Seguì il sentiero che lo aveva condotto fin lì ancora per un po', poi decise di inoltrarsi all'interno. Attraversò campi coltivati e distese di ulivi senza incontrare nessuno. L'aria aveva un profumo indefinito, vitale, la



©Xelo Moya

luce filtrava senza resistenza attraverso le fronde degli alberi illuminando ogni minuscolo anfratto.

Trovò un bastone mezzo logoro conficcato nella terra secca, lo ripulì e lo brandì come fosse una spada: Manesquier ora aveva il suo scettro.

Ai piedi di un vecchio e spoglio albero di fico scorse un pozzo. Era piccolo, di forma circolare, costruito con mattoni di pietra calcarea che il tempo e i muschi avevano annerito. Una lamiera rettangolare e mezza arrugginita era poggiata sull'imboccatura e fungeva da coperchio. Mauro tolse il mattone che teneva bloccata la lamiera e scopercì il pozzo. Il livello dell'acqua era basso, tre metri almeno. Aveva il desiderio di bere, di rinfrescarsi,

ma non sarebbe riuscito a tirar su neanche un goccio d'acqua, non aveva né una corda né un recipiente che potesse permetterglielo. Rimase sul bordo del pozzo a guardare la sua immagine riflessa nello specchio dell'acqua. La sagoma scura e indefinita della sua testa gli apparve distante, quasi estranea, come se quella non fosse la sua stessa ombra.

Prese un sasso e lo lasciò cadere nel pozzo. L'impatto della pietra sullo specchio dell'acqua produsse uno schiocco riverberato e la sua ombra si smaterializzò inseguendo i cerchi d'acqua che, come impazziti, s'infrangevano contro le pareti buie del pozzo. Mauro pensò che lanciando un sasso più pesante sarebbe riuscito a raccogliere qualche schizzo d'acqua.



©Sarah Lawrie

Si mise alla ricerca di una pietra più grande. Tra l'erba alla base del fico ne trovò una che poteva essere adatta al suo scopo. Si chinò e, mentre cercava il punto giusto per afferrarla, toccò qualcosa di strano. Era morbida e fredda. Fece spazio tra i fili d'erba e scorse una lunga spirale grigiastra. Sulle prime gli sembrò un tubo di plastica lacerato, poi osservandolo meglio capì di cosa si trattava, e impallidì: era la pelle di un serpente. Spalancò gli occhi e si ritrasse impaurito. Afferrò il bastone, lo strinse forte tra le mani e si guardò intorno con circospezione: il serpente che aveva cambiato pelle poteva essere ancora lì. Forse si trovava nel pozzo. Un passo alla volta, muovendosi all'indietro, si allontanò di alcuni metri, poi si voltò e si mise a correre a perdifiato.

Il territorio iniziò presto a perdere le tracce dell'uomo, la presenza degli alberi diminuì drasticamente fino a lasciare il posto ad arbusti irregolari, spinosi, e a pietre ruvide e grigie. Anche il frinire delle cicale era scomparso e un inconsueto silenzio accompagnava i suoi passi. Senza la coltre degli alberi a fargli ombra, il sole manifestò tutta la sua irruenza. Era un paesaggio che non aveva mai visto in precedenza, neanche durante i numerosi tragitti in auto.

Ebbe la consapevolezza di essersi perso, e insieme alle sete e alla stanchezza affiorarono i primi dubbi e paure.

I piedi gli facevano male, le scarpe erano basse e le soles troppo sottili. Probabilmente si era riempito di piaghe. Si fermò alla base di un piccolo promontorio sabbioso e decise di fare una piccola pausa prima di proseguire. Si distese su un letto d'erba ingiallita e filiforme. Guardò per un attimo il sole e chiudendo istintivamente gli occhi continuò a vedere un caleidoscopio di luci impazzite. Gli tornò in mente il fumetto che

stava disegnando in quei giorni. Manesquier, il suo eroe, durante il viaggio nello spazio aveva incontrato una stella che aveva scambiato per il sole, e credendo di essere finalmente tornato a casa si era fatto prendere dall'euforia non accorgendosi di essere finito in una tempesta di asteroidi.

All'improvviso udì un rumore cupo, intenso e martellante provenire da dietro la duna. Si arrampicò rapidamente aiutandosi con le mani e in pochi istanti balzò in cima: un treno composto da una ventina di carrozze sfrecciava lungo una ferrovia che tagliava in due quel paesaggio desertico. Provò una gioia improvvisa e incontenibile, urlò saltellando e agitando le braccia speranzoso che qualcuno lo vedesse. Ma in pochi istanti il treno sfilò via, scomparendo in fondo al rettilineo scuro tracciato dalle rotaie. Mauro scese dalla duna e si diresse verso la ferrovia. Oltrepassò un canale secco da cui spuntavano canne affusolate, sbilenche e mezze secche, salì su un dosso realizzato con le tipiche pietre grigie che sorreggono la strada ferrata e si chinò per toccare il binario reso rovente dai raggi del sole e lucidato a specchio dai frequenti passaggi dei treni. Le travi di legno su cui poggiavano i binari erano tutte uguali, stessa identica forma e colore, e avevano delle crepe longitudinali che con il tempo si erano riempite di pietrisco e polvere. S'incamminò lungo il percorso ferrato osservando i numerosi rifiuti che si trovavano ai bordi della carreggiata: lattine vuote, bottiglie, scarpe, cappelli, uno zaino strappato e una bambola senza la testa. Poi trovò un cucchiaino. Durante la corsa per allontanarsi dal pozzo aveva perso il suo bastone e pensò che da quel cucchiaino avrebbe potuto ricavarne un'arma. Lo collocò con cura sul binario e si appartò all'ombra di un ginepro, a pochi metri dalle rotaie.

Non ce la faceva più, era stanco, accaldato, la bocca arida.

Il treno passò qualche minuto dopo, il terreno vibrò con forza, il rumore e lo spostamento d'aria furono talmente irruenti che Mauro dovette coprirsi le orecchie. Durante il transito del convoglio rimase rannicchiato sotto i rami dell'albero. Il treno scomparve in un batter d'occhio, Mauro si rialzò e si mise alla ricerca del cucchiaino. Lo ritrovò una decina di metri più avanti: le ruote d'acciaio lo avevano schiacciato ma non abbastanza da pensare di poterlo utilizzare come una lama. Lo rimise sul binario ma stavolta si allontanò notevolmente dalle rotaie, portandosi oltre il canale che delimitava la strada ferrata. Mezz'ora dopo apparve un treno che giungeva dalla direzione opposta. Anch'esso transitò a velocità talmente sostenuta che Mauro non riuscì a mettere a fuoco nulla. Gli sembrò come quando durante un viaggio in auto con i suoi genitori, spostava lo sguardo di lato provando invano a catturare qualche immagine sul bordo di una strada che scorreva all'impazzata.

Rimase fermo in quel punto e attese il passaggio di un altro treno. Poi di un altro ancora, e ancora un altro. Nel giro di un'ora ne passarono molti, ma in nessuno di essi Mauro riuscì a scorgere alcuna presenza. Gli sembrò che tutti quei treni fossero popolati da fantasmi. E forse lo erano davvero.

Il sole aveva iniziato a cambiare colore increspando l'orizzonte con tenui riflessi rossastri. Mauro ritornò sulle rotaie e cercò il cucchiaino. Tuttavia, quando lo ritrovò, si limitò a guardarlo distrattamente ruotandolo tra le mani e lo gettò via.

Guardò in entrambe le direzioni, da un lato e dall'altro dei binari: i paesaggi erano identici. Scelse allora quello che appariva più chiaro e illuminato e si



©Silvia Grav

avviò camminando sulle travi dei binari. Pensò che seguendo il percorso del treno prima o poi avrebbe raggiunto una stazione.

Non passò più alcun treno. Il cielo si era fatto scuro e denso, un minuscolo residuo di luce diurna era appena visibile in lontananza. La temperatura si era abbassata e il canto dei grilli aveva iniziato a riecheggiare nell'aria.

Mauro era allo stremo delle forze, disidratato, i piedi doloranti e la testa che gli pesava come un macigno. Un fischio improvviso lo fece sobbalzare. Si voltò e vide due cerchi di luce che avanzavano rapidamente verso di lui. Paralizzato dalla paura non riuscì a muoversi mentre il treno che inesorabilmente si avvicinava continuava a fischiare con insistenza. I freni iniziarono a sibilare sinistramente, e in quell'istante Mauro ebbe una reazione e si lanciò lontano dai binari. Rotolò un paio di volte nel terreno mentre i vagoni scorrevano al suo fianco martellando prepotentemente le rotaie. Nella caduta batté con la testa contro una pietra. Si toccò all'altezza della

tempia e sentì le dita bagnarsi. Le avvicinò alla bocca e riconobbe lo sgradevole sapore del sangue.

Si allontanò dalla ferrovia e si trascinò senza meta nell'oscurità. Aveva molta paura, udiva rumori indefinibili, a volte lontani, a volte più vicini. Non riusciva a capire da dove provenissero. In mezzo a quel buio, quel deserto uniforme e senza identità somigliava al cosmo infinito in cui vagava Manesquier.

Non aveva mai pensato alla morte prima di quel momento. Era consapevole di cosa significasse morire, qualche mese prima aveva assistito al funerale di un suo cugino deceduto per una grave malattia, tuttavia fino ad allora non aveva mai temuto in alcun modo per se stesso. Come molti bambini della sua età si era sempre sentito invulnerabile.

Gli tornò in mente l'attimo in cui era fuggito dalla casa dei nonni, e desiderò come non mai poter tornare indietro nel tempo.

Gli occhi si erano abituati al buio e sotto la fioca luce della luna intravide la sagoma di quella che sembrava una casa. Avanzò con cautela cercando di percepire la presenza di qualcuno. Si fermò a pochi metri e gridò: «C'è nessuno? Per favore, rispondete. C'è nessuno?».

Si avvicinò ancora un po' e capì che quello che aveva di fronte era un rudere, una casa diroccata a cui mancavano le porte e le finestre. Si inginocchiò e scoppiò a piangere. Poi si asciugò le lacrime con il dorso della mano, si tirò su, si fece coraggio e si affacciò sulla soglia. Il tetto era crollato, e tra i detriti che si trovavano ammassati all'interno della casa erano spuntate delle piante. I semi che il vento aveva trasportato per chilometri avevano trovato in quella sorta di serra creata dal caso le condizioni per attecchire. Decise di entrare. C'era un odore acre e familiare, gli ricordava quello dei

pomodori, alla fine dell'estate, quando sua nonna preparava le conserve. Quello era il periodo dell'anno che coincideva con il suo ritorno in città e l'inizio della scuola. Gli bastò rivivere quella sensazione per riacquistare un po' di serenità. Pensò ai suoi compagni di scuola, alle cose di tutti i giorni, i fumetti, le merende pomeridiane, il cartone di Dragon Trainer, le passeggiate in bicicletta, il suo letto con il piumone in inverno. Un'inaspettata fiducia si fece largo nello sconforto. Era certo che i suoi nonni e i suoi genitori fossero sulle sue tracce e presto lo avrebbero ritrovato. Si accucciò in un angolo, rasserenato: avrebbe dovuto aspettare solo il nuovo giorno. Tutto ciò non poteva che essere un brutto sogno. Solo un brutto sogno.

Incrociò le braccia sulle ginocchia, vi poggiò sopra la testa e chiuse gli occhi. Non vedeva l'ora di tornare a casa per disegnare una nuova storia di Manesquier.



©Roman-tyka Krugliński



L'ultimo viaggio di **Fiorenza Audeni**

©Ombretta Tavano

Adesso papà ti lascio per qualche ora, il profumo dei fiori è troppo intenso, esco a prendere un po' d'aria per rinfrescare i miei pensieri e non appena mi sarò ripresa, rientrerò.

Sai, davanti a te, in casa, ero piena di buoni proponimenti e volevo passeggiare poi, non appena fuori, le gambe hanno cominciato a vacillare e non ce l'ho fatta a mettere un piede davanti all'altro perciò sono entrata subito nel bar dell'angolo, mi sono seduta e ho ordinato un caffè. La sala era vuota, silenziosa e congeniale al mio stato. Ora capivo, non ero uscita solo per rinfrescarmi ma perché lì, con te davanti a me non sarei riuscita a concentrarmi, un turbinio di pensieri occupavano la mia mente mentre qui sto iniziando a riordinarli e a dirti tutto quello che mi sono sempre tenuta dentro.

Ricordo quel pomeriggio d'estate in cui ero rientrata dalla vacanza estiva e in casa c'era un'atmosfera strana, quasi

irreale. Tu e la mamma mi avevate appena salutata, eravate imbronciati come sempre ed io ero entrata subito nella mia stanza a disfare la valigia. Avevo i regali per voi ma li avevo appoggiati sulla mia scrivania, avevo capito che avrei dovuto aspettare un altro momento per darveli. Poi il telefono aveva cominciato a squillare e a turno avevate risposto, a voce bassa, parlando fitto fitto per non farmi capire nulla.

Alcune ore dopo, durante la cena, rapida e frugale, avevate parlato a monosillabi e non appena avevo accennato a raccontare la mia vacanza tu, papà, con un cenno della mano, mi avevi dato ad intendere che non vi interessava. Ero rientrata, stavo bene e questo era sufficiente. Tutto il resto si doveva rimandare ad altro momento.

Dopo aver cenato, esausta per il viaggio, mi ero ritirata nella mia stanza. Mi sentivo inquieta ma mi ero

addormentata quasi subito. In piena notte mi ero svegliata, ero sudata e, nel silenzio della notte, avevo percepito un bisbiglio e qualche singhiozzo provenire dalla vostra camera. Allora mi ero alzata e avevo accostato l'orecchio alla vostra porta.

Poi la mamma si era alzata ed era andata a sedersi in salotto mentre tu a tratti cercavi di consolarla ma non ti avevo sentito pronunciare una sola parola affettuosa, anzi.

La mattina seguente la casa era avvolta da uno strano silenzio, tu non c'eri, la mamma era uscita ed io avevo consumato la colazione da sola. In cucina, sul mobile, c'era un biglietto con alcuni numeri telefonici ma non c'erano nomi. Uno mi aveva colpito, il prefisso era quello di Milano, eppure, non avevamo contatti con nessuno che viveva in quella città.

La mamma era rientrata dopo un'ora,

mi aveva appena salutato, il suo viso appariva rigido, contratto ed io tentando di capire, le avevo chiesto dov'eri tu. Mi aveva risposto in modo evasivo, si vedeva che non voleva parlare ed io non avevo più osato andare oltre ma ero inquieta.

L'estate era terminata, ero tornata a scuola e le giornate continuavano a scorrere come sempre. Al mattino mi alzavo e uscivo, al pomeriggio talvolta ero in casa, altre volte no.

L'atmosfera era cambiata, era difficile trovare un'occasione per accennare ad un sorriso. Tu papà andavi e venivi, talvolta parlavi a bassa voce al telefono oppure uscivi e dicevi che dovevi passare da tuo fratello, quello zio sempre latitante che io vedevo raramente. E mi stupiva che i contatti fossero diventati frequenti. "Curioso", pensavo.

Ora seduta in questo bar, davanti ad una tazza di caffè, mentre il passato



©Danielle Liberman



©Patty Maher

affiora alla mia mente, non riesco a capire perché non avevi voluto parlarne con noi e con me, forse pensavi che non avrei potuto capire. Forse ero troppo piccola? Una volta pensavo così ma oggi non più. Credo piuttosto che la tua personalità autoritaria e arrogante, sempre pronta a trovare i difetti in tutto e in tutti, non ti abbia permesso di raccontare la verità. E così hai preferito andartene senza dire una parola. E un mese fa, dopo tanti anni, adesso che la mamma non c'è più mi hanno telefonato dall'ospedale. Mio fratello si è salvato anche da questo, seguirti nella tua silenziosa agonia.

Sai, quello che non ho accettato è che ci abbiano pensato altri ad informarmi. E l'ho saputo nel modo peggiore, casualmente da una parente, la stessa che lo aveva detto alla mamma. Mi ero chiesta perché lo avesse fatto, però non ero riuscita a odiarla più di tanto. Almeno ci aveva permesso di capire tante tue stranezze, il rifiuto degli incontri con i parenti, gli improvvisi impegni di lavoro, la casa utilizzata come un albergo, la

poca disponibilità verso noi figli. Quello che non ho mai capito è se mio fratello, invece, sapeva e se fosse questo il motivo per cui aveva deciso di lasciare l'Italia e che, per essere solidale con te, fosse anche sparito. Chissà, se in questi giorni verrà e me lo dirà. Qualcuno dovrà pur avere il suo recapito.

Quello che mi sono chiesta in questi giorni in cui ti ho assistito in ospedale è se il figlio, quello che hai avuto dall'altra donna, il nostro fratellastro, sa e verrà a darti l'ultimo saluto. Finora non si è visto. Sai, forse ti sembrerà strano ma vorrei conoscerlo, non ho nessun rancore verso di lui, mi piacerebbe sentirlo parlare di te, capire se, almeno da lui, ti sei lasciato amare e quanto di te è in lui.

Adesso rientro, voglio trascorrere con te ancora qualche ora prima di lasciarti per sempre, mi sembra di doverti dire ancora tanto, ma non riesco e tu non mi puoi rispondere. Sono confusa, non so a che capitolo della mia vita io sia arrivata ma so, sebbene tutto, che ti porterò sempre dentro di me.



Luísa Marinho Antunes Paolinelli

Chi la dura...



©Max Merler

Era nato tanti anni fa pulcino di peluche e pulcino di peluche era rimasto. Anche se sentiva all'interno del suo corpo di segatura un enorme desiderio di crescere, il tempo passava e nulla accadeva. Si addormentava pulcino e si svegliava così "ino" come quando si era addormentato. La tristezza si attaccava appiccicosa al feltro giallo, e gli occhi si erano velati di vecchiaia precoce. Sempre ino, il pulcino disperato, intrappolato nel corpo del bambino che non voleva più essere, si lamentava con tutti gli abitanti della mansarda. Una notte di malcontento più profondo, in cui piangeva con singhiozzanti chip-chip, la vecchia Befana di Halloween con una scopa sulla schiena gli consigliò di fare qualcosa e di smettere di lagnarsi. Se voleva essere più grande, doveva saltare, correre, rafforzare i muscoli, dormire molto, svegliarsi e correre attorno alla soffitta con determinazione e speranza. E, soprattutto, non mangiare i pasti in

fretta e furia. Il pulcino le spiegò che era di peluche e per quello non mangiava. Ecco dove è il problema! - la strega gridò con entusiasmo. - Dovresti mangiare. E farti una doccia perché non hai un buon aspetto. Così disse, e il pulcino così fece. Si alzava presto e andava a letto presto. Niente. Il pulcino cominciò a sprofondare in un pozzo buio di scoramento e si appoggiò triste alla gamba di una delle tante sedie della soffitta. La sedia si scosse e andò a sbattere contro l'antico specchio, che cambiò angolatura e rifletté un bel gallo di porcellana che viveva al piano di sopra su uno scaffale. Il pulcino sollevò la testa, guardò lo specchio e si vide alto, con una cresta rossa rossa, penne stravaganti, un aspetto di solidità adulta, un torace gonfio di saggezza. Da quel giorno, il pulcino, convinto di essere un gallo, è diventato il più felice degli ini-ini della terra.

...la vince.

L'ignorante afferma, il saggio dubita...

Dopo molti giorni di calma, il caos si è insediato in soffitta. È arrivato come una pioggia torrenziale in piena estate, quando nessuno se l'aspetta, nessuno ha l'ombrello, gli stivali o l'impermeabile, e i vestiti si asciugano sullo stendino, si godono il sole fuori. Il caos è arrivato senza goccioline di preavviso. O goccioloni. Come quelli che cadono spessi, enormi, isolati e si diffondono in una solida umidità sulle pagine di un libro aperto tenuto fra le mani, quando siamo seduti mezzo addormentati su una sedia da giardino. O che colpiscono la punta del naso del signore che attraversa la strada con i bambini dietro, vestiti da spiaggia.

Eccolo. Il caos. All'improvviso. A provocare sorpresa e un brivido di freddo, a bagnarci tutti. Il caos nella soffitta ha avuto un'origine luminosa e vibrante sotto forma di due palle di Natale più una campana. Non è che non fossero attraenti a prima vista, poiché una palla era rossa, l'altra blu, e la campana era dorata con stelle bianche.

Il dramma è che tutti e tre erano Made in China e parlavano solo cinese. In un primo momento, i residenti della soffitta hanno provato a comunicare con i gesti, ma, come tutti sanno, come dimostrano l'esperienza e la verità vera, né le palle né le campane hanno le braccia o le mani e si affidano alle parole per farsi capire. Dal momento che non li intendevano, gli abitanti della soffitta, lentamente, ma decisa, hanno spinto i tre in uno degli angoli più deserti e solitari, in modo che potessero capirsi l'un l'altro senza disturbare il quieto vivere dei

residenti. All'inizio le palline sono rotolate sul pavimento, dappertutto, arrabbiate, e la campanellina ha suonato, suonato, Dlin-Dlon. Poi si sono rassegnate e la notte l'hanno trascorsa a lamentarsi nella loro lingua. O cospirando, chi lo sà.

Al mattino, sono arrivate in una scatola ancora più palle. Tutte Made in China, a parlare cinese. Si sono dirette verso l'angolo dove erano le palline e la campanellina arrivate il giorno prima e gli abitanti della soffitta si sono davvero spaventati, perché se tutti avessero cominciato a rotolare nel loro spazio, sarebbe stato un grosso problema e avrebbero dimenticato la pace loro, tra tutto un inciampare, scivolare e cose rotte. I residenti della soffitta sono rimasti immobili e in attesa per alcune ore, tuttavia, quando la campanellina ha cominciato a suonare, sono stati presi dal panico e sono corsi come matti da una parte all'altra, alcuni ferendosi nella confusione.

La lampadina, dalla cima della lampada, quasi-si-è-fusa a tintinnare a velocità-quasi-supersonica. L'ordine è tornato grazie alla scarpa che ha colpito a terra con forza, in ritmo ritmato, come le *batuques* africane. Se l'idea era creare paura, la scarpa si sbagliava. Se l'idea era di comunicare, c'è riuscita. A volte le idee non hanno bisogno di essere brillanti, solo semplicemente musicali. Questo perché la campanellina Made in China ha iniziato a suonare al ritmo della scarpa. Una delle palle è saltata e ha fatto Pim-Pim con Toc-Toc e Dlin-Dlon. La Biancaneve-da-Giardino che

abita nella soffitta, perché un po' vecchietta e maltrattata dalla metereologia, ha sollevato la gonna e ha cominciato a danzare: e le palle si sono allineate per dondolarsi con la musica, e la gente della soffitta le ha seguite saltellando. Una vecchia radio ha tirato su le pile pigre e rilasciato una melodia di carnevale, piena di vita, creando ancor più movimento. Le palline hanno staccato le etichette Made in China e per divertimento le hanno incollate sulla famiglia dei sempre-in-piedi, sui cuscini, sulla penna con poco inchiostro e sulle matrioskine. La più piccola di loro è

persino scomparsa sotto una delle etichette ed è stata data per dispersa diversi giorni.

Dopotutto, i residenti dell'attico sono stati più intelligenti di quanto pensassero e hanno imparato il cinese. Le palle e la campana parlano oggi molto bene il soffittese. E fanno musica, la fanno, la fanno, anche se è difficile da credere. Chi ha finito con l'addormentarsi – un sorriso sulle labbra – è stato un bambino paffuto, che ha visto tutto da una scatola trasparente, piena di cotone e paglia.

... il sapiente riflette.



©Max Merler

FUOR/ASSE Musica



a cura di **Katia Cirrincione**

©Andrea Kiss

Intervista a Thomas Ferri di Caterina Arcangelo

Thomas Ferri è un produttore di musica rap. Tra gli artisti da lui prodotti Murubutu, Claver Gold e molti altri. Proprio nell'ottica di indagare ogni fenomeno che anima la scena culturale, la redazione di «FuoriAsse» ha l'interesse di scavare anche all'interno del mondo rap per comprendere quali congiunture, in questo momento, stiano animando un genere che sembra attrarre sempre più giovani. Per tale ragione si cerca di fare anche chiarezza tra le varietà di tipo musicale.

CA - Qual è il tuo percorso formativo? Perché il rap?

TF - *Era un ottobre mite quello del 1978 e il 14 cominciai a strillare al mondo «eccomi sono qui, ora sono affari vostri...».*

Mi chiamo Thomas, ho quasi 40 anni e da quando avevo 13 anni che produco *beats*. In alcuni ho anche cantato, poi però ho capito che il canto non mi si addiceva, non tanto per le parole ma proprio per l'attitudine, quindi smisi molto presto. Intanto però la mia passione per il mondo del rap in generale era già germogliata e non si sarebbe fermata tanto presto. Oggi ne abbiamo prove tangibili.

Ho scelto la strada del rap, perché, a mio avviso, rinchioda in se tante cose, tante emozioni, creando una tensione tra me quel mondo e tra i tanti strati sociali: un urlo di ribellione, di necessità espressiva e di arte; sì, di arte, perché qua stiamo parlando di rap vero, di

passione, di estro, di genio, parliamo dell'angolo dove tutti non vogliono guardare, perché impauriti dalla realtà.

CA - Con quali rapper hai collaborato finora?

TF - Ho collaborato con tanti rappers famosi e non, però, preferisco dire che ho collaborato con amici. Io sono uno che se a pelle non funziona, non funziona! I nomi sono DANOMAY, SLAT, LORD MADNESS, FUOCO NEGLI OCCHI, MASTINO, CLAVER GOLD, MURUBUTU, RASCO (CALI AGENTS), MODER e altri ancora.

CA - Claver Gold è molto introspettivo mentre Murubutu è un cantastorie che racconta di anime, di venti e di luoghi. Quanto contano per te le origini e le tradizioni, soprattutto in termini musicali?

TF - La musica è tradizione che si tramanda, che si fa per lasciare qualcosa sia ai presenti sia ai posteri. Claver è più diretto, a volte più crudo, ma scocca la freccia e colpisce – non con ritornelli estivi, che ti piombano in testa ogni volta che spingi on sulla radio; Murubutu fa la stessa cosa, ma disegnando verbalmente uno scenario e una storia, strade

dove ognuno prima o poi passa, quindi, sotto alcuni punti di vista, percorrono strade lievemente differenti arrivando allo stesso punto. Adoro entrambi i modi di scrivere ed è il filone che più preferisco, anche perché io adoro i *beats* con le melodie lunghe e molto introspettive, quelle che mi toccano le corde dell'anima e loro ci calzano a pennello rendendo il tutto ancora più magico.

CA - Sul piano musicale, l'Italia conserva ancora delle buone tradizioni? Il rap, quello di una certa qualità, quello in cui il testo non è mai banale e a volte è poesia, resta ancora poco seguito. Mentre altri generi, che a esso si avvicinano, pur mantenendo un livello più basso e ottenendo un risultato più blando, emergono, si affermano e a volte sono addirittura in vetta alle classifiche. Forse perché dalla vera cultura rap pochi ne sono affascinati oppure perché si è persa o manca una certa abitudine all'ascolto?

TF - Oggi, ma in realtà da sempre, la gente ascolta musica per "NON PENSARE". Ovviamente non tutti e ne comprendo anche le ragioni. Mi rammarica



Claver Gold (Andrea Gazzoli), Thomas Ferri e Murubutu (Alessio Mariani)

dire che quando si parla di musica rap o di hip hop in generale vengono citati sempre i tormentoni estivi o si fa ancora il segno delle corna, come Jovanotti tantissimi anni fa, aggiungendo un suono che secondo loro è onomatopeico – ovvero lo YO YO. Vi assicuro, cari lettori, che per chi ci mette passione a cercare la perla tra mille vinili sconosciuti, per poter creare un *beat*, “sporcandosi letteralmente le mani” tutto questo è abbastanza fastidioso e senza senso.

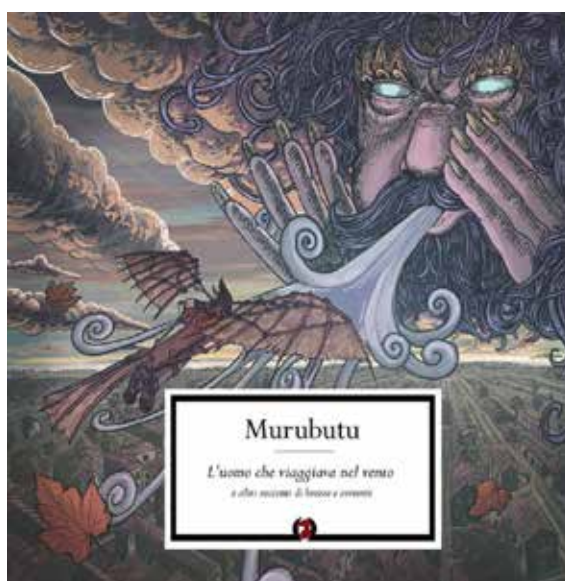
Sono riusciti a coniare un nuovo termine che è HIP POP, ecco, in poche parole, non è di questo che stiamo parlando in questa intervista: parliamo di persone che hanno vissuto storie incredibili, di persone che solo cantando riescono ad esprimersi in modi veramente creativi, incastrando rime e assonanze e lo stesso vale per me come produttore o *beatmaker*, che a dir si voglia. C'è una ricerca, una filosofia e una fermezza che ci tiene saldi a determinate origini.

Occorre distinguere tra quello che ci viene proposto dai canali musicali *standard* e quello che, invece, si crea nei bassifondi.

Prima dicevo che capisco le persone che non prestano troppo orecchio alle parole, ma di più al ritornello, in effetti cantano a squarciagola in macchina e escono sempre con un sorriso e questo non fa una piega. In effetti, quella musica è stata creata per questo scopo, cioè trasmettere un certo senso di leggerezza. Ma la “nostra musica” è diversa. Cito testualmente una frase presa da un cartone, in cui, però, si stava parlando di *blues*: «Ma il *blues* non è che ti fa stare meglio, serve a far star peggio chi ti ascolta». E questo un po' è vero, perché la musica di cui parlo è quella in grado di porti delle domande, ti mette in discussione, è quella che, seppure si vada molto più in profondità, non ti rende triste.

CA - In ogni caso, si può dire che il genere rap è molto più sentito o seguito negli ultimi anni?

Qualcosa si muove ma sempre dove vogliono le *major*, dove vogliono le radio o la televisione. Ma ritorniamo al solito discorso che non è rap...





©Katia Cirrincione

di Katia Cirrincione **ORME ALEX FRANCONI**

Non sempre le vite degli artisti devono essere storie di ambizioni e di grandi traguardi, possono semplicemente essere storie. Si tratta di scorci di vite scritte con il cuore e con una grande spinta di libertà che va verso l'infinito riempiendo le pagine del vivere.

Questa è la storia di Alex Francioni, personaggio singolare e trasversale, un artista che la musica la indossa come una seconda pelle e che, fin da bambino, se la porta sempre dietro, insieme con i suoi pochi bagagli, libri e la sua collezione *vintage* di chitarre, per lui le uniche cose degne di possesso.

Eh sì! Perché il piccolo Alex non è mai stato a lungo nello stesso luogo, ha da subito vissuto una condizione itinerante a causa del lavoro del padre, un ingegnere di risonanza internazionale.

Nato in una Milano del '60, capitale della grande crescita economica italiana, si è trovato sin da subito a contatto con un ambiente cosmopolita della *upper class*, ma il suo carattere ribelle lo ha poi indirizzato verso una vita errante.

Sempre con gli scatoloni pronti, ogni anno un trasloco, e lo sguardo rivolto verso una nuova storia, verso nuove relazioni e contaminazioni.

Un'esistenza d'avventure e di appuntamenti con l'ignoto, senza radici per lo meno apparenti, perché, in verità, Alex la musica l'ha sempre avuta lì accanto a sé.

Questa grande passione gli è stata "donata" da sua madre così come la chitarra acustica di seconda mano, regalata per il suo compleanno, con la speranza che sarebbe col tempo diventato un appassionato di musica sinfonica.

Lei è un' insegnante di pianoforte, amante della musica classica, descritta



©Katia Cirrincione

da Alex come «donna elegante alla Marlene Dietrich e con un gran carattere», la moglie di un galantuomo in carriera con la testa sognante dentro le trame dei film Hollywoodiani e la valigia sempre in mano, una cuoca specializzata in cibi in scatola.

È così che il piccolo, libero dalle convenzioni e dalle regole familiari, mangia sul divano, davanti alla tv e con accanto mamma, cibi preparati. Se ne andrà sempre in giro con un'armonica nel taschino. Questo vero e proprio stile di vita e il suo essere dissidente segneranno l'espressione bizzarra della sua esistenza.

Oggi siamo ospiti nella sua piccola casa, in mezzo al bosco, lontano da auto e strade dove vive con i suoi quattro gatti.

Ci racconta che, se potesse, ancora oggi passerebbe il tempo a guardare vecchi classici sul divano con il telecomando in mano e i viveri sempre pronti, staccando lo sguardo dallo schermo soltanto al momento dei consigli per gli acquisti.

«Questo in passato è stato oggetto di discussione con tutte le mie compagne!» esclama mentre lo intervisto.

Oggi, invece, ha scelto di vivere qui, nel silenzio del bosco senza tv, quasi come una forma di disintossicazione da quelle abitudini.

Il giovane primogenito introverso e



©Katia Cirrincione



©Katia Cirrincione



©Katia Cirrincione

timido, di una timidezza che lui definisce «morbosa ai limiti della patologia», preferisce rimanere immerso nel suo mondo fatto di musica e telefilm romantici della “vecchia scuola” in bianco e nero piuttosto che aprirsi alle relazioni sociali. Divora lungometraggi su lungometraggi e per reiterazione assimila tutto ciò che vi è contenuto: informazioni relative ad attori, trame, registi, in particolar modo è interessato alle musiche di accompagnamento, alle immagini ma, soprattutto, alle colonne sonore delle serie televisive. Queste ultime le ama a tal punto che diverranno parte integrante della sua vita.

«Ho guardato lo stesso film milioni di volte divorato dalla voglia di sapere tutto...» ci replica oggi.

«..le musiche di Rin Tin Tin, Lassie, le melodie le canticchiavo in ogni momento della giornata mentre andavo a scuola, mentre ero a scuola, mentre ero a letto, mentre mangiavo...».

Queste melodie riecheggiano nella sua giovane testa intonandole e accompagnandole con la piccola armonica, preferendole addirittura alle noiose lezioni scolastiche. Avverso com'era a instaurare rapporti che sentiva già si sarebbero persi nel tempo, o forse anche per sfuggire alla morsa dolorosa che avrebbe poi provato nel constatarne la solitudine di bambino itinerante.

Si rifugia in quello che lui definisce una «bolla personale» e questa lo accompagnerà nel suo lungo cammino di vita. Dalla scatola a tubo catodico, i componenti fuoriuscivano fluidi e inondavano il piccolo insieme alla luce livida e si “parcheggiavano nella sua anima” per divenire poi note vibranti tra le corde di acciaio armonico e le piccole dita.

Cosa c'è di così particolare e di straordinario in tutto questo?

La verità è che Alex non sa né scrivere né leggere la musica, autodidatta e indisciplinato si rifiuta di prendere



©Katia Cirrincione



©Katia Cirrincione

lezioni e acquisisce brani attraverso il suo orecchio e se ne appropria riproducendo gli stessi suoni a memoria tutti i giorni.

Oggi dice di essere come Hank Williams, artista che lui definisce «stradaio-
lo», che, come lui ha imparato i pezzi ad orecchio «suonandoli così». Ci dice che magari si porta dietro i suoi difetti ma che esegue e compone musica arrivando dritto dritto a segno.

«Se la musica arriva dove deve arrivare cioè al cuore, è fatta!... Preferisco il cantautore non perfetto esecutore che però trasmette un messaggio immediato... Ci sono moltissimi bravi esecutori e performer pazzeschi, impeccabili, che io stimo, intendiamoci, ma non mi trasmettono nulla, non restano nel cuore. Per esempio, Dylan con tre note faceva tutto; con quattro accordi faceva tutto; non ci sarà mai nessuno come Dylan, lui era nel posto giusto, nel momento giusto, con le canzoni giuste ed il messaggio era lì!»

I telefilm, da sempre più amati, sono quelli della sua infanzia in stile *western*, quelli che gli hanno formato il gusto musicale e creato il suo personaggio.

Difatti, Alex oggi è una figura forte dai tratti longilinei, in jeans a zampa, dall'incarnato scuro, i capelli lunghi e neri, spesso, quando non li ha sciolti, sono raccolti in un filato di fibra sintetica, e due occhi vivi, lucidi e neri. Ricorda un indiano d'America, proprio come quelli

dei film di cui tanto parla. Se ne va in giro con il suo furgone Cherokee Chief del '78 color crema, ma, spesso, lo si vede passare a piedi con un il suo bastone di legno.

Mentre imbraccia la sua chitarra e mi accenna la colonna sonora del film *L'ultimo dei moicani* replica:

«Amo i *Western* della frontiera americana con i valorosi cow boys, le sparatorie, gli intrecci di storie tra l'amore romantico e i guai con i pellerossa. Il cowboy che canta la propria solitudine con la chitarra nella prateria per me è il gioco».

Realizzerà questo suo sogno rivivendo lo spirito della frontiera una volta arrivato negli Stati Uniti sull'onda della *Beat generation*, dove si approprierà definitivamente dello stile country e folk ripercorrendo tappe importanti di quell'espressione, ma non prima di un trascorso da "street corner" o artista di strada nelle fredde terre della Gran Bretagna.

L'incontro a Firenze con Annie è stato decisivo per vivere l'amore e il "sogno Americano", e così che nella prima metà degli anni '80, sotto la corrente del gusto rock, fonda il gruppo The Garage, che prende il nome dal luogo della sala prove, nonostante il *sound* corrosivo, il contorno scenografico è legato a un ambiente *on the road* rugginoso nello stile della famosissima 66th Road. Sul palco latte di olio, pezzi di pompe di benzina per rendere l'atmosfera più completa. La gireranno in lungo ed in largo questa America. Dalla *est coast* alla *west coast* li ascolteranno in New Jersey, N.Y. e Philadelphia.

Il gusto musicale di Alex scivolerà sempre più verso il country per passare poi al blues:

«Io sono del '61, con la musica ho fatto il processo inverso: dal *rock* sono passato al *country*, sono maledettamente innamorato

del *folk* americano e delle sue radici. Sono un sognatore, perso del mito del “lo Hobo”, una figura romantica e sognatrice. Lo Hobo era quello che saltava sui i treni merce che viaggiavano a 30/40 all’ora, girava senza una lira. Oggi vorrei essere un Hobo moderno. Che sogno sarebbe! C’è una vecchia canzone che dice: “Non ho i soldi per un biglietto ma avrò sempre una canzone ed un sorriso sul mio viso”. E questo ti dice cosa si perdono i giovani di oggi... La musica che non diventa nemmeno una meta ma un sogno, una poesia, un innamoramento, una speranza, un gioco.

Adoro il fraseggio da mandriano da strada, da blues-man quello più semplice e diretto, sporco rugginoso e veritiero.

Parlando di sporco rugginoso e veritiero, mi innamorai di un certo suono e mi chiamavano “Alex Loosestrings”, che, in inglese, vuol dire corde lente, perché mi piaceva il suono greve accordato due note sotto lo standard, che ti dà un suono vibrato,

sporco e lento e non mi piace il suono perfetto, perché suonando *blues country* o “*blues chess*” il suono sporco ma vero è più interessante. Il *blues* è stato il mio ultimo amore.

Con i primi problemi sentimentali sfuma anche il miraggio statunitense, Alex abbandonerà tutto per entrare in una crisi profonda personale, incontrerà poi Francis, la sua nuova compagna da cui avrà due figli, un maschio e una femmina, ma non sarà questa relazione a fermare la sua pena interiore, nemmeno i figli riusciranno a colmare un certo senso di vuoto. A conferma di ciò che la madre gli ha sempre ripetuto da ragazzino: «Tu sei un’anima in pena!».

E tornato in Italia toccherà il fondo, si sposerà per una seconda volta quasi per sfida, si staccherà dalla sua “anima selvaggia” per approdare ai lidi ovattati dell’alcool. La moglie Barbara, ma in particolar modo la musica sono stati il suo punto fermo, il filo rosso che lo ha condotto alla sua energia pura e lo ha tenuto a galla da tutte le complessità dell’esistenza, proteggendolo in qualche modo dalla consapevolezza che tutto è caduco e perituro. Quel filo che lui stesso definisce come «punti di sutura della sua esistenza» e che hanno tenuto insieme, “cucito la sua vita” fino ad oggi.

Anche il suo rapporto con il processo creativo è alquanto insolito e complesso, e forse anche un po’ autobiografico:

« La musica la chiamo la musa, è una bestia strana, è l’animale che più controlli e meno si fa controllare, più cerchi di comandare più si ribella, più ci pensi e più ti sfugge, più provi e più lei non si fa trovare... È come gli animali selvaggi: se non pensi a niente e non la cerchi, al momento giusto – Tàc! Eccola lì – lei si fa osservare e sentire. Non devi mai farle capire che sei lì, non devi mai metterle il guinzaglio!

Oggi di notte, al posto di dormire, suono e



©Katia Cirrincione

creo, ma senza pensare troppo. Lo faccio in modo istintivo, perché nel rock c'è un vecchio detto che dice: "più pensi più puzzi" cioè se ci ragioni troppo non farai mai nulla... Nelle canzoni, nelle melodie e nelle musicalità che vengono "a ciel sereno" trovi sempre qualcosa di particolare e interessante.

Se tu mi dicessi: "Guarda Alessandro mi prepari un pezzo per quel tal giorno!" Io non ci riuscirei mai, ma non ci riuscirei neanche se mi impegnassi, perché è una cosa imposta, forzata, costretta che ha uno scadere, magari quando meno me lo aspetto e soprattutto in tempi più cupi, più depressi, in tempi più grigi mi viene fuori e Sbang! Esce quella cosa che avevo dentro, allora metto insieme i pezzettini e la melodia funziona. A me piace questa spontaneità folle, un po' ragazzina».

È inutile dirvi che Alex odia i social media, interessante sarebbe aprire una parentesi sul suo punto di vista in questo campo, ma non abbiamo tempo. In perfetto stile si esibisce in giro nei locali spesso senza nemmeno pubblicizzare, con il suo "repertorio mnemonico" di artisti favoriti come: Neil Young, Willy Nelson, Crosby Stills Nash, Jonni Niccol o con i suoi pezzi originali. Preferisce fare piccole esibizioni per amici intimi, anziché rimanere incastrato in macchinosi impegni e date.

Ci racconta che vorrebbe scrivere un libro intitolato *Orme*, una raccolta del suo trascorso musicale, sul concetto di arte e creazione, intesi come parte integrante dell'essere e non come mezzo ordinario. Un testo dove esprimere la sua personale filosofia di vita, dell'eterno viaggiare senza costruire, della sua arte intesa come unione di cuore e spirito.

"Il suo sé concepito come orma sulla spiaggia che verrà inevitabilmente cancellata dal vento o dalla risacca marina". Oggi ho telefonato ad Alex per la correzione di questo testo... mi ha riferito che

oramai era troppo tardi perché era troppo lontano, ha nuovamente preso i suoi scatoloni con i suoi libri, caricato le chitarre e i suoi quattro gatti sul furgone verso una meta che nemmeno lui sa precisamente. Quello di cui è sicuro è che la musica è la sua vecchia compagna di viaggio, la compagna con cui giocare, confrontarsi e rincuorarsi. Una potente arma dalla quale attingere a energie vitali e primordiali, balsamo che lenisce la sua anima.

«Oggi ti potrei rifare ogni colonna sonora del filone Joan Ford o della serie "spaghetti western", di Ennio Morricone, delle serie televisive che più adoravo da bambino... Mi rimanevano in testa e non andavano più via e come se avessero preso parcheggio nella mia anima».



©Katia Cirrincione



©Katia Cirrincione

Sguardi

a cura di
Antonio Nazzaro



©Mike Rojo

MIKE ROJO

IL FOTOGRAFO CHE FA CANTARE I CORPI

Mike arriva con la moto stile *easy rider* e i capelli tra il cantante rock e un personaggio di *mad max*; ma non sono le mani da chitarrista ad attirare l'attenzione quanto piuttosto lo sguardo di chi con una macchina fotografica fa cantare i corpi. Seduti in un Caffè della Piazza Lourdes, a Chapinero, ci stringiamo la mano senza perdere lo sguardo dell'altro.

«Quando ero bambino, tutta la mia attenzione era rivolta a disegnare, nonostante mio padre fosse un musicista e cercasse di spingermi a suonare». Sorriso largo quello di Mike Rojo, con al centro un piercing che sembra anche lui sorridere. «Ma una sera – continua – così quasi per gioco, dopo aver passato un po' di tempo a disegnare, ho preso tra le mani una chitarra e da quel momento non mi sono più staccato da lei».



©Mike Rojo

Carriera musicale universitaria e con la convinzione, senza nessun tentennamento, di vivere della musica, accettando di cantare di tutto e, allo stesso tempo, produrre un suono proprio in cui la voglia di successo è sostituita dal desiderio di fare musica fino ai limiti e sperimentare. «Sì, vivevo di musica, ma un paio di anni fa una malattia alle corde vocali, mi ha obbligato al silenzio per evitare un'operazione. È stato un momento di grande depressione, di quelli che ti stendono sul divano a guardare il soffitto. Poi, come se non bastasse, mi sono rotto una gamba». Le mani sul tavolo, segnate dai calli sui polpastrelli, sfiorano leggere il tavolino. «Ma quando stavo per arrendermi mia moglie mi ha ricordato la mia passione per il dipingere e mi ha messo in mano una macchina fotografica. E di nuovo è cambiata la mia vita».

Mike incontra nella fotografia la possibilità di creare una musica dove il

senso dell'armonia e dell'estremo, nella sua ricerca fotografica di creare armonie musicali attraverso lo sfumarsi e definirsi dei colori, incontra nuove visioni del nudo che, in verità, non sono connotate da una visione semplicemente erotica, ma dal tentativo di far cantare i corpi nudi.

«La fotografia e la musica condividono l'armonia, la costruzione, il movimento; quindi ho iniziato a trasportare nelle mie foto questa visione musicale dell'immagine e ponendo al centro una nota di purezza come il corpo nudo. Allo stesso tempo ho anche bisogno di andare oltre, di sperimentare o forzare il già visto, come nelle foto delle candele non messe su un vestito ma direttamente sul corpo». Una foto significativa della visione musicale, in cui il degradare armonico della luce e le scelte cromatiche trasfigurano il corpo quasi in un salmo di quelli da dire con la lingua tra i denti.



©Mike Rojo



©Mike Rojo



©Mike Rojo

«Ho trovato nel cinema il secondo elemento. L'immagine che racconta con la musica e penso soprattutto ai film di Kubrick, dove l'uso delle luci e dei colori e la composizione sono unici visto anche l'amore del regista per la fotografia». Influenza che si nota in una serie di foto quasi in bianco e nero e che di nuovo fanno del corpo e del movimento un oggetto armonico in uno spazio estremo. Mike mi guarda come a chiedere se avevo capito, lo rassicuro e sorvegliamo questo "tinto" infinito. Il sole ha conquistato la vetrina.

Ci si prende una pausa. La chiesa gotica, di tutto il gotico, di piazza Lourdes disegna le sue guglie sull'asfalto, gli indigenti di sempre, i giovani seduti sui gradini della soglia e i venditori a spartirsi i marciapiedi e gli angoli della piazza. «Sai non avrei mai pensato di

trovarmi a vivere della fotografia e non della musica. Credo che anche nel fotografare vado in scena, nel senso che mi vesto di tutti quei linguaggi che sono la fotografia stessa, il cinema e la musica e la curiosità e necessità di vedere fino a dove si può arrivare, fino a dove posso arrivare». La musica occupa solo i fine settimana di Mike, che in due anni si è ritagliato uno spazio notevole nel mondo della fotografia pubblicitaria e nella foto d'arte. «Un altro tinto?». Le guglie si appoggiano alla vetrina e sfiorano il tavolino.

Mike è un ricercatore nel suo fare fotografia così come nel suo fare musica, e la sua passione per la pittura e affini occupa uno spazio nuovo nella sua arte. Il tatuaggio e la *body art* si trasformano, si fanno dipinti. «Era per me un andare a scoprire la bellezza che è così reale



©Mike Rojo

ma nello stesso tempo racchiusa in un'armonica composizione». Sul marciapiede dei travestiti o transessuali, il vetro sfumato della vetrina chiude lo sguardo, mette in scena una sessione di fotografie *plein aire*. Tutti vanno, ma girandosi, alcuni si fermano altri contemplano. Mike sorride, io con lui ed anche il tinto aspetta tranquillo.

Nel fotografare di Rojo, non manca uno sguardo sulla realtà privata, come in una serie di fotografie dedicate alle donne incinte che così racconta: «Sto per diventare padre e mi sembrava un'idea quella di fare delle foto che ricordassero un momento così speciale, con una fotografia che raccontasse la bellezza e la felicità del momento, mantenendo anche un tono sensuale quasi a ricordare l'atto iniziale». Sono foto che svelano l'altro lato fondamentale della fotografia di Mike Rojo, per un lato il suo *feeling* con certe modelle che si fanno ricorrenti nel suo ritrarre e, dall'altro, il senso di una profonda umanità che pervade tutto il suo lavoro. La vetrina s'illumina mentre la piazza si fa scura. Del tinto è rimasto solo un fondo. Mi saluta spostando i capelli all'indietro, il piercing sorride alla luce di un lampione.



©Mike Rojo



©Mike Rojo

Mike Rojo



©Mike Rojo

FUOR/ASSE

I luoghi dell'infanzia



©Ombretta Tavano



@Ombretta Tavano