

# FUOR/ASSE

Officina della Cultura

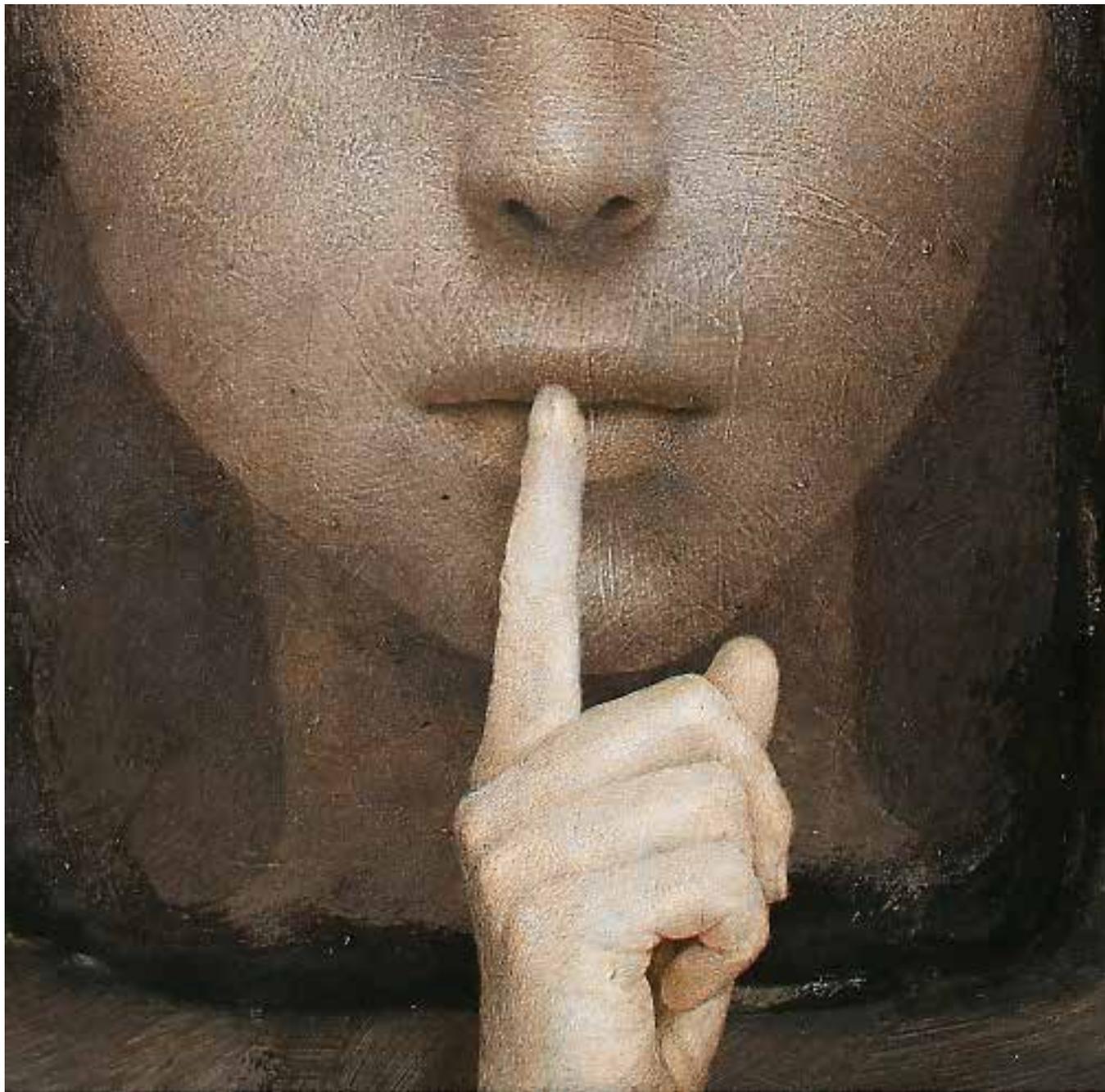


Numero 25  
[Aprile 2020]



**FUOR/ASSE**

**IL LAVORO**



©Michal Lukasiewicz





# Il lavoro. Il senso della critica

«Una prima conseguenza dell'abuso del principio di autorità  
è sempre l'ottundimento  
dello spirito critico»

Norberto Bobbio *Quale Socialismo?* Einaudi, Torino, 1976.

In varie epoche, gli intellettuali si sono interrogati in modi differenti sul tema del lavoro. In ognuno di questi si nota come all'analisi di un quadro sociopolitico di un particolare luogo e in una precisa epoca storica si accompagni anche un'indagine dei caratteri umani; si vede come i grandi pensieri o i grandi movimenti della storia siano accomunati da un certo livello di spiritualità inteso come senso di apertura e di predisposizione interiore che porta ogni individuo a sviluppare uno stato di coscienza sempre attivo, mai chiuso in rigidi schemi.

Inoltre, quasi tutte le scienze hanno sempre contribuito a dare origine non solo a un sapere specializzato ma anche alle più importanti intuizioni. Intuizioni che avvengono se, escludendo ogni possibilità di compromesso, l'intellettuale o lo scienziato restano sempre impegnati nell'unica funzione di capire e scelgono di vivere per la verità, spezzando appunto quel circolo chiuso di impotenza e di falsità che ci permette, come spiega Norberto Bobbio, di «infrangere miti»<sup>1</sup>.

Tra tutti, Bobbio si interroga sul ruolo dell'intellettuale e mette in evidenza, in più punti delle sue opere, come la mancanza di senso critico favorisca la creazione di «miti consolatori», edificanti e falsi. Miti ingannatori perché allontanano dalla ricerca della verità. Una società improntata su certezze precostituite e chiusa al dialogo non favorisce né alimenta la volontà di apprendere, poiché tra il desiderio di conoscere e la realtà vengono a frapporsi una serie di ostacoli. Così «il compito degli uomini di cultura è più che mai oggi quello di seminare dei dubbi, non già di raccogliere certezze». Il solo intellettuale che Bobbio concepisce è l'uomo che con spirito critico osserva il mondo e che, afferma ancora Bobbio, «non s'abbandona facilmente al gioco delle alternative radicali: al contrario esamina, indaga, pondera, riflette, controlla, verifica»<sup>2</sup>.

Un valido esempio viene fornito anche da Benedetto Croce, che distingue tra cronaca e storia nella sostanziale capacità di tenere vivo l'atto del pensiero. Pur sostenendo la validità di entrambe e pur riconoscendo come la storia non sia subordinata alla cronaca, nell'asserire come ambedue siano relative alla situazione, per Croce esse non sono due forme differenti, ma «due diversi atteggiamenti spirituali». Continua Croce: «La storia è la storia viva, la cronaca la storia

<sup>1</sup> Cfr. N. Bobbio, *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1955, rist. 1974 pp. 15-20.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

morta; la storia è precipuamente un atto di pensiero, la cronaca un atto di volontà. Ogni storia diventa cronaca quando non è più pensata, ma solamente ricordata nelle astratte parole, che erano un tempo concrete e la esprimevano»<sup>3</sup>. Senza l'attuazione del pensiero, vuote sono le parole, vuota è la narrazione, vuoti sono i suoni.

Un appello alla spiritualità che coinvolgerà anche il pensiero di un giovanissimo Piero Gobetti, il quale, nel 1918, dà avvio alla realizzazione della sua prima rivista «Energie Nove». Gobetti avverte l'esigenza di riunire attorno a sé le menti più fervide della sua generazione per dare un contributo alla nazione afflitta dalla Prima Guerra Mondiale. Nell'articolo *Rinnovamento*, che appare in apertura del primo numero della rivista scrive: «Noi italiani abbiamo bisogno di unirici in comunione di lavoro [...]. E non bisogna dimenticare nell'opera nostra di rinnovamento che il problema primo e fondamentale che s'imporrà a tutti coloro che amano l'Italia sarà il problema della Scuola, che deve diventare formazione di umanità italiana»<sup>4</sup>. Si tratta dello stesso articolo in cui Gobetti ritiene fondamentale il contributo da portare «nella gretta cultura di oggi» da parte dei giovani, suscitatori di nuovi movimenti di idee, da lui definiti le nuove «energie» del Paese, la forza necessaria per una «fresca onda di spiritualità». Gobetti è anche uno dei primi intellettuali ad avere compreso l'importanza del lavoro culturale. Osserva con arguzia di spirito la realtà contemporanea e crede nel lavoro come propulsore di energia. Un pensiero libero che lo indurrà man mano a credere e a dare valore, oltre che dignità, alla classe operaia. La sua idea di liberalismo implica dunque un'apertura verso il basso, che arriva a capovolgere il significato stesso del termine borghesia: essa non è più definita sulla base dei vincoli imposti della proprietà privata, ma nella formazione di una coscienza attiva, che la rende capace di imporsi come organizzazione politica. Ragione che lo porta ad agire nell'interesse di una riforma della scuola; per un «rinnovamento» che Gobetti avverte come problema morale e sociale: motivo che lo spingerà a offrire, nella sua rivista, ospitalità ai tanti giovani che proprio sulla scuola possono dare un proprio e libero contributo<sup>5</sup>.

Ancora prima, sul tema dell'istruzione e del lavoro, per raggiungere la «pubblica e privata prosperità», non mancava di originali considerazioni l'altro piemontese Carlo Denina, vissuto tra il 1731 e il 1813, autore di testi vari, storico, nonché maestro di scuola. Divenne noto per aver pubblicato nel 1760 il *Discorso su le vicende d'ogni letteratura*, e altre sue opere quali le *Rivoluzioni d'Italia*, più volte ristampata. Nella sua monografia *Dell'impiego delle persone* (Torino, Michel-Ange-Morano, 1803) sviluppa in maniera approfondita il tema della scuola, collegandolo all'unica e vera possibilità di accrescimento della nazione. Un miglioramento si può avere solo nella misura in cui è possibile dare «a' fanciulli ed a' giovani educazione ed avviamento convenevole alla condizion di ciascuno». Esempio ne sono «le colte Nazioni di Europa», in cui «si sono stabilite scuole e maestri pubblici anche ne' borghi e ne' villaggi». Denina stabilisce, come fondamento necessario, l'utilità dell'istruzione, che deve essere «pubblica, lunga, ed universale».

Molti gli studiosi che per secoli hanno favorito una rivoluzione culturale in grado di garantire un benessere sia economico sia spirituale; oggi, invece, risulta

3 B. Croce, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, Laterza, 1917, p. 8.

4 P. Gobetti, *Rinnovamento*, in «Energie Nove», n. 1, 1- 15, novembre 1918, p.2.

5 P. Gobetti, *La questione della scuola*, in «Energie Nove», serie I, n. 5, 1- 15 gennaio 1919, nella rubrica Note e polemiche.

difficile rimettere in discussione l'importanza del lavoro in questi stessi termini. Il dibattito politico e culturale agisce nella società odierna influenzandone anche il linguaggio, ma non tocca quasi mai gli ambiti della cultura e dell'educazione. Difatti, parlare di lavoro coincide molto più spesso con un'individuazione dei termini della sua crisi con annessi problemi politici e finanziari, tralasciando così il dato culturale che sta a monte e che sottintende usanze e tradizioni. Quando invece, oggi più che mai, occorre attivarsi nell'ambito educativo per favorire i processi anche economici. Proprio i mass media, che forniscono un insieme di nuovi linguaggi e nuovi stili, sottovalutano il problema culturale. Da un lato, la diffusione dei beni culturali si è rinvigorita, ma non giustamente organizzata, e questo ne indebolisce le capacità di ricezione. Tuttavia, il problema dei valori culturali è comune a ogni epoca, quello che manca realmente sono i movimenti culturali di grande rilievo, in grado di rimettere in discussione il modello capitalistico e, al tempo stesso, di restituire quel complesso di valori da assumere come riferimento per il lavoro e per il territorio che li detiene.

Sono pochi anche gli scrittori, gli architetti, o i professionisti in genere, capaci di reagire ai falsi miti e che, nel lavoro culturale, fanno scelte e svolgono azioni radicali. Anche in ambito letterario, sono rari gli studiosi che presentano il problema in maniera diversa e originale. Tra questi, ricordo Alessandro Ceteroni<sup>6</sup> che si concentra sul tema del lavoro in letteratura indagando su Giuseppe Pontiggia (*La grande sera*) o Paolo Volponi (*Le mosche del Capitale*): autori, che, a loro volta, hanno creato dei personaggi in grado di rimettere in discussione la figura del manager, dando al lettore la possibilità di interrogarsi sul significato della formazione economica e/o umanistica. Volponi mette in risalto l'ambiente industriale chiuso, quasi asfittico, che si contrappone però a un altro volto della fabbrica e della città in cui spiccano altre necessità e interlocutori diversi, «portatori di una cultura più giusta e materiale, attenti e capaci di elaborare un piano di trasformazione generale...»<sup>7</sup>.

Intanto nuovi sviluppi digitali hanno modificato radicalmente il mondo del lavoro e le vite di aziende e lavoratori. Lo faranno con sempre maggiore forza nel prossimo futuro, soprattutto nel rispetto delle nuove regole e delle nuove urgenze legate alla pandemia da Covid-19, che ha colpito, tra la fine del 2019 e il 2020, il mondo intero. Le innovazioni e la paura del contagio resteranno a lungo e anche dopo l'arrivo di un agognato vaccino contro il coronavirus. Non solo lo *smart working* e le nuove esigenze sanitarie spingeranno verso il cambiamento, ma a cambiare sarà anche un sistema generale dei controlli che presto riguarderà tutti.

Saremo pronti a interpretare in maniera giusta, con spirito critico e libertà di pensiero e nel rispetto di ogni categoria lavorativa, le piccole e grandi rivoluzioni che stanno trasformando in maniera radicale ogni settore della nostra società, compreso il panorama culturale?

**Caterina Arcangelo**

---

<sup>6</sup> Alessandro Ceteroni è autore del libro *Letteratura aziendale. Scrittori che raccontano il precariato, le multinazionali e il nuovo mondo del lavoro*, Novate Milanese, Prospero Editore, 2018.

<sup>7</sup> P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989, p. 32.

**Direzione Responsabile:** Cooperativa Letteraria

## **Comitato di Redazione**

Caterina Arcangelo, Giovanni Canadè, Gandolfo Cascio, Guido Conti, Fernando Coratelli, Cristina De Lauretis, Mario Greco, Giovanni Ippolito, Alessandro Macis, Daniela Matronola, Lorenzo Moretto, Antonio Nazzaro, Luca Pannoli, Margherita Rimi, Marco Solari

## **Comitato Scientifico**

Luísa Marinho Antunes Paolinelli, Miruna Bulumete, Guido Conti, Ángel de la Calle, William Louw, Daniela Marcheschi, Guido Oldani, Fabio Visintin

## **Peer Review**

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

## **Direttore Editoriale**

Caterina Arcangelo

## **Direttore artistico e progetto grafico**

Mario Greco

## **La copertina di questo numero**

Andrea Calisi

## **Hanno collaborato a questo numero**

Luísa Marinho Antunes, Roberto Barbolini, Antonella Berni, Michela Bloisi, Luigi Cabras, Giorgio Casamatti, Alessandro Ceteroni, Antonio R. Daniele, Ilaria de Seta, Tania Di Malta, Aurora Federico, Giuseppe Langella, Gaia Lauria, Nazareno Loise, Beppe Mariano, Guido Oldani, Sara Pellegatti, Nicoletta Petrolini, Sara Pettinati, Tanja Pupi, Luisa Raffaelli, Luca Saltini, Francesca Scotti, Silvia Tomasi, Domenico Trischitta, Francesco Violi, Simone Zafferani

## **Foto e illustrazioni**

Peter Agron, Arslan Ahmedov, Vicente Antonio, Eric Bénier-Bürckel, Jan Bernhardt, Fernando Branquinho, Emmanuelle Burfin, Andrea Calisi, Choong Chee Yee, Luisa Cuccu, Caroline de Bertodano, Gianmaria De Luca, Subrata Dey, Antoine Delsolit, Vincent Descotils, Jonathan Di Furia, Papatheodorou Dimitris, Leila Fakouri, Andres Fidel, Sharup islam Fiyas, Federica Frisoli, Pierre Gonnord, Aris Gouvalis, Myra Greene, Jamie Heiden, Duy Huynh, Tommy Ingberg, Lee Jeffries, Pedro Jimenez, Leonhard Kätzel, Rozel Kazi, Eirini Lachana, Michal Lukasiewicz, Malmo, Jesus Macias Martin, Aneta Mamaj, Isa Marcelli, Takayama Masataka, Erin Menatian, Max Merler, Raffaele Montepaone, Katarzyna Olter, Fredrik Ödman, Gabriel Pacheco, Giovanni Paolini, Jenny Papalexandris, Vincenzo Parlati, Franck Pèdersol, Julie Peiffer, Sandra Uribe Pérez, Elizaveta Porodina, Sandra Požun, Luisa Raffaelli, Marisa Rastellini, Eric Rose, Benjamin Rouse, Jan Saudek, Evgeniy Shaman, Shesaidred, Gella Slabko, Martin Stranka, Issei Suda, Hiro Sugiyama, Vincent Teulière, Alex Timmermans, Justine Tjallinks, Samir Tlatli, Marcello Togni, Brett Walker, James Wigger, Francesca Woodman, Sharon Woods

## Paesaggi 58 Umani Fumetto D'autore

a cura di Mario Greco



GIPI

*Momenti straordinari con applausi finti*

di **Mario Greco**

Hideo Azuma

*Il diario della mia scomparsa*

di **Francesca Scotti**

Andrea Ferraris

*La lingua del diavolo*

Intervista di

**Domenico Trischitta**

## 204 Allungare lo sguardo

a cura di **Lorenzo Moretto**

*Tempo di jamaica*



## 141 Cinema

a cura di **Alessandro Macis**

*A mio padre...*

di **Alessandro Macis**

*La morte al lavoro*

di **Gianni Amelio, Italia, 85', 1978**

di **Luigi Cabras**

## 209 Le recensioni di Cooperativa Letteraria

a cura di **Giovanni Canadè**



Antonio Rubino

*Il discorso delle stelle*

di **Francesco Violi**

Giorgio Manganelli

*Discorso dell'ombra e dello stemma*

di **Nazareno Loise**

Giuseppe Antonio Borgese

*Il pellegrino appassionato*

di **Ilaria de Seta**

Fernando Coratelli

*Alba senza giorno*

di **Mario Greco**

*La vita è bella quando è sotto anestesia*

Dialogo con **Francesca Scotti**

di **Roberto Barbolini**

«Le voci dei bambini»

Preziosa voce di **Margherita Rimi**

di **Simone Zafferani**

Giorgio Bona

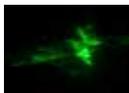
*Le cicale cantano nel nostro silenzio*

Intervista di **Caterina Arcangelo**

## 243 Sguardi

a cura di **Antonio Nazzaro**

**Sandra Uribe Pérez**



## Imparare a scrivere con i grandi

a cura di **Guido Conti**



Un Solimano della letteratura **52**

**Alberto Arbasino: Nell'officina di uno scrittore**

## FUOR/ASSE Officina della Cultura

### 10 La Copertina

*Dopolavoro ferroviario*

di **Andrea Calisi**



### 3 Editoriale

**Il lavoro.**

**Il senso della critica**

di **Caterina Arcangelo**

### 155 Letteratura Cinema e Musica

a cura di **Daniela Matronola**

*Joker o Grendel o Michael Jackson*

*tra Charlot e il crooner Frank Sinatra*

### 12 Riflessi Metropolitani

a cura di **Caterina Arcangelo**



*Intrappolati nella rete.*

*Perché il Realismo Terminale?*

di **Caterina Arcangelo**

*Avvolti dal "cloud". Sguardi su una vita dentro la nuvola*

di **Luca Saltini**

*L'altro sé. Opposizioni letterarie dal Sud.*

*Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*

Introduzione di **Domenico Trischitta**

### Le città e le loro anime

**Foggia: speranza**

di **Antonio R. Daniele**

### 241 I pizzini

di **Marco Solari**

### 128 Musica

a cura di **Giovanni Ippolito**

*Workers Playtime*



### 136 Quaderni per l'infanzia

a cura di **Margherita Rimi**

*Anna dei miracoli riportata in scena*

dalla regista **Emanuela Giordano**

### 38 La letteratura come la vorrei

**Giuseppe Pontiggia**

*Lavorate, lavorate, l'ispirazione arriverà*

**Alessandro Ceteroni**

*La rappresentazione del lavoro in La morte in banca e La grande sera*



## Redazione Diffusa 174

a cura di **Caterina Arcangelo**



*Le Galanti* di **Filippo Tuena**

Intervista di **Caterina Arcangelo**

*Il corpo nel lavoro*

di **Luisa Raffaelli**

Intervista a **Francesca Canfora**

**Direttore artistico di Paratissima**

di **Caterina Arcangelo**

*L'Italia in caricatura*

di **Giorgio Casamatti**

*Tributo a Gregotti*

di **Sara Pellegatti**

## 200 La vipera Gentile

a cura di **Gandolfo Cascio**



**Beatrice Balsamo e Giorgio Simonelli**

*Brividi sul divano.*

*I telefilm di Alfred Hitchcock*

**Pierluigi Lanfranchi**

*Acheronta movebo. Le storie ritrovate*

di **Franziska e Charles Maylan**

## 81 Speciale oof

*Civiltà e Campagna: un ritorno al futuro?*

**Tanja Pupa intervista**

**Guigo Conti e Alfonso Pascale**

*La ricerca, il lavoro, il territorio.*

*L'estrema tensione morale in Piero Gobetti*

di **Caterina Arcangelo**

*Dalla natura all'arte. Pascersi di asparagi*

di **Silvia Tomasi**

*Immaginari dal «grande Fiume Po»*

**Guido Conti dialoga con Piero Macola**

*La coppia che salvò Brera*

**Silvia Tomasi dialoga con Paolo Bacilieri**

*Le forme dell'olio. CostadiSole*

Intervista di **Tanja Pupa**

## 160 I Racconti

a cura di **Guido Conti**

**Antonella Berni**

*Amilcare*

**Nicoletta Petrolini**

*La favola di Pasqua*

**Gaia Lauria**

*La casa della Monica*

**Luísa Marinho Antunes Paolinelli**

*Chia ha orecchie per intendere intenda*

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

a cura di **Fernando Coratelli**

*Memorandum. Per una storia*

*del socialismo reale*

## 231 La voce ai giovani

**Antonio Muñoz Molina**

*Il vento della luna*

di **Aurora Federico**

**Sara Pettinati**

Intervista **Alessandro Mauro**

La copertina di questo nuovo numero di «FuoriAsse», incentrato sul tema *Il lavoro*, è stata realizzata da Andrea Calisi. Tante le questioni che hanno indotto Calisi a ragionare sulla tipologia di immagine che ha infine deciso di proporci, e sono descritte nelle pagine a seguire, all'interno della sezione a lui dedicata. Uno di questi temi è il dopolavoro. Argomento che in un momento particolare come quello che viviamo, chiusi nelle nostre case, per proteggerci da un eventuale infezione da Covid 19, potrebbe risultarci quanto mai familiare: nei giorni della quarantena, le giornate rischiano di assomigliarsi e la sensazione che se ne ha è quella di vivere un tempo indefinito o, in altri casi, di un infinito dopolavoro.

L'immagine di copertina presenta degli uomini che danno le spalle al lettore per volgere lo sguardo verso la fabbrica, il luogo da cui sono appena usciti con l'ingannevole sensazione di tornare presto. I loro occhi non li vediamo, ma si avverte una sensazione di fierezza, una soddisfazione piena che tocca forse sfere più alte, poiché è un benessere spirituale e non solo materiale.

Per la scelta dei colori, degli abiti e per la generale impostazione grafica, si tratta di uno scenario novecentesco, che, in parte, rimanda ad alcuni temi trattati nel corso del numero. Rammento, a tal proposito, la sezione dedicata a OOF - Olio Officina Festival, in cui sono in parte stati raccolti gli Atti del Convegno intitolato *Civiltà e Campagna. Un ritorno al futuro?*

Un numero particolare che questa volta ha portato la redazione a fare scelte diverse, optando per l'inserimento di alcune rubriche. Viene infatti avviata una nuova sezione intitolata *La Letteratura come la vorrei* per dare spazio, in questo preciso contesto, a un autore come Giuseppe Pontiggia, che, sul tema del lavoro ha indagato in un particolare modo.

Inoltre, viene inaugurata la nuova rubrica *La voce ai giovani*, in cui sono stati chiamati a intervenire i giovani tirocinanti dell'Università di Torino, collaboratori del CISLE - Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee e di Cooperativa Letteraria. Un'altra novità riguarda la sezione *Allungare lo sguardo* ora a cura di Lorenzo Moretto.

Una società "iperconnessa", che, più di tutto, sta perdendo il valore del tempo è esaminata da Luca Saltini nella rubrica *Riflessi Metropolitani*. Nemmeno la poesia tralascia questi aspetti e lo fa con testi inediti di Guido Oldani, Tania Di Malta, Beppe Mariano e Giuseppe Langella. Tutti poeti aderenti al Movimento del *Realismo Terminale*, di cui Guido Oldani è il padre fondatore.

La tematica del lavoro è indagata nella sezione del fumetto d'autore, in cui Francesca Scotti presenta *Il diario della mia scomparsa*, la biografia illustrata di Hideo Azuma. L'opera ci porta nella dimensione lavorativa dei disegnatori e creatori di anime e manga in Giappone, «scandita da ritmi incalzanti e pressioni furiose».

In modo differente, il tema del lavoro è trattato da Mario Greco, che si concentra sulla poliedrica opera di Gipi: *Momenti straordinari con applausi finti*.

Nella rubrica di Letteratura Cinema e Musica, l'attenzione di Daniela Matronola è rivolta al film *Joker*, diretto da Todd Phillips, vincitore del Leone d'oro alla 76<sup>a</sup> Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, oltre che di due Golden Globe e due premi Oscar. Da annoverare nella lista dei migliori film, in cui la tematica del lavoro così come il senso di alienazione che ne consegue per la perdita dello stesso, è affrontata in maniera completamente originale.

Sempre in relazione al tema, nella rubrica dedicata al Cinema, a cura di Alessandro Macis, si rende omaggio a Antonino Macis, Cavaliere del lavoro, con la presentazione di una serie di capolavori cinematografici. Mentre Luigi Cabras parla del film *La morte al lavoro* di Gianni Amelio.

In *Redazione Diffusa* spiccano invece figure professionali differenti, che, grazie al loro contributo e al particolare percorso artistico/culturale intrapreso, sono esempi e riferimenti fondamentali, ben radicati nella società di oggi e che si prestano a un'indagine e a una riflessione sul rapporto lavoro e arte.

Si ricorda, inoltre, la rubrica dei racconti di Guido Conti, che accoglie tre racconti di diverso genere.

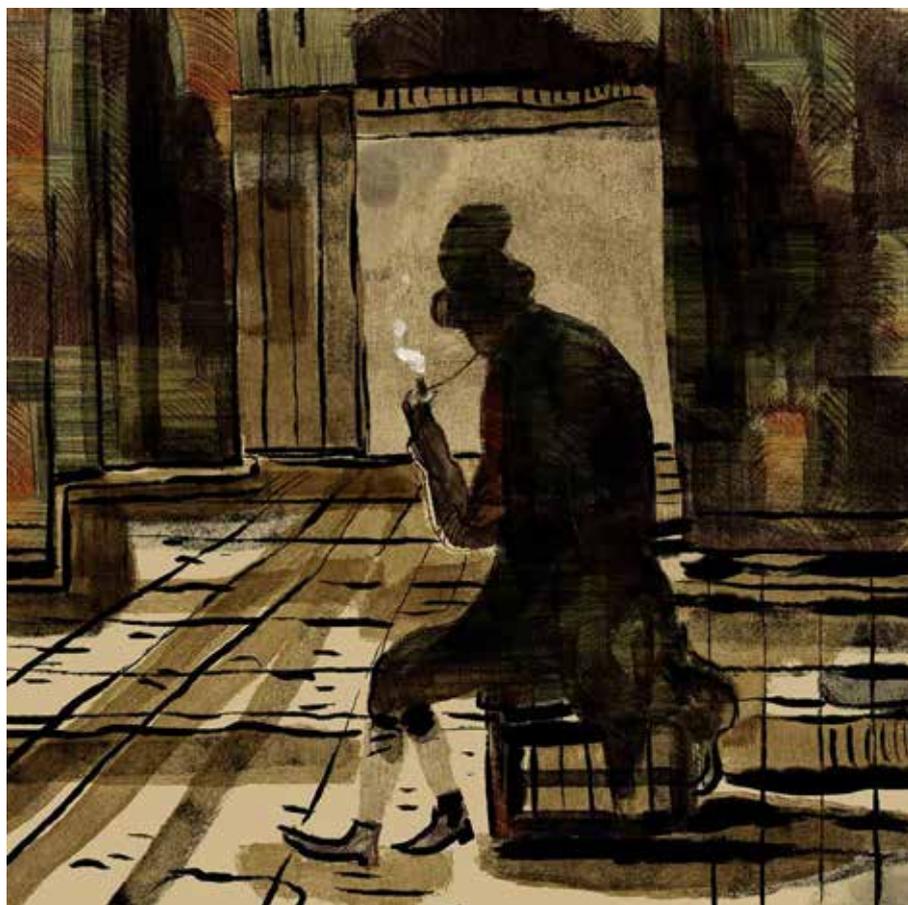
Lo stesso Conti nella sua rubrica dedicata alle lezioni di scrittura ci presenta questa volta un autore che merita particolare attenzione: Alberto Arbasino.

Sguardi di Antonio Nazzaro ci porta invece a conoscere il lavoro fotografico di affermati fotografi internazionali.

Interventi sul tema si rintracciano anche nelle seguenti rubriche: le recensioni di Cooperativa Letteraria; i Pizzini di Marco Solari; il Teatro a cura di Fernando Coratelli; la Musica a cura di Giovanni Ippolito.

Molte altre novità è possibile scoprirle solo scorrendo le pagine della rivista.

**Buona lettura dalla redazione**



©Andrea Calisi

# La Copertina di FUOR/ASSE

## Andrea Calisi



**Andrea Calisi** nasce a Roma nel maggio del 1968, per molti anni ha vissuto a Perugia insieme con la sua numerosa famiglia (quattro sorelle, un fratello e molti animali).

Dopo aver compiuto gli studi artistici, inizia a lavorare in una cooperativa sociale, dove svolge laboratori creativi all'interno di una struttura semiresidenziale per ragazzi schizofrenici.

Successivamente, si trasferisce a Roma, dove intensificherà le esperienze come illustratore e grafico.

Ha lavorato come grafico per importanti studi di moda e per l'Archi Nazionale e come illustratore per il magazine "D" della Repubblica, il supplemento culturale "Alias" del Manifesto, in area studio di comunicazione, WWF, Regione Lazio, Touring Club Italiano, Università di Siena, Universal Music, Einaudi, Rizzoli, Linus e altre importanti case editrici.

Le sue opere sono state esposte a Umbria Jazz, Villa Celimontana Jazz, Expo Cartoon di Roma, Sano Museum di Mishima, Daimaru Museum di Kyoto, Mitsukoshi Dept. Store di Tokyo.

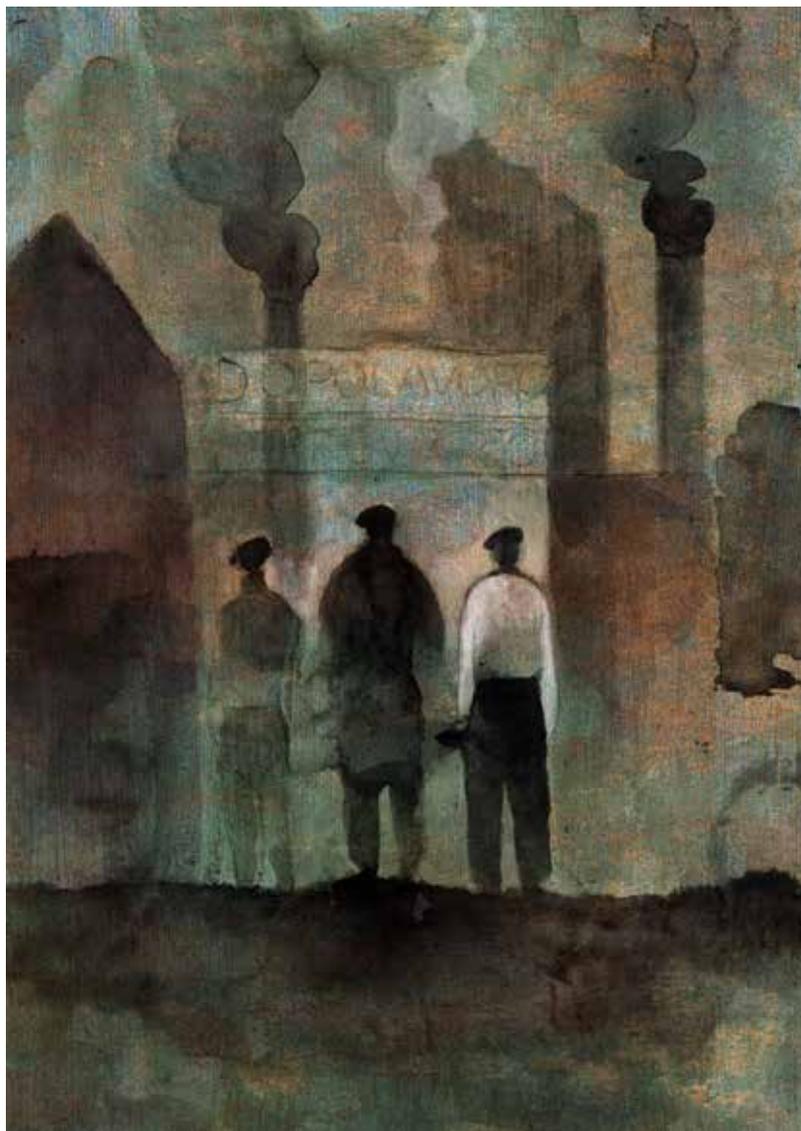


# Dopolavoro ferroviario

di **Andrea Calisi**

Quando mi è stato chiesto d'illustrare la copertina per «FuoriAsse» sul tema del Lavoro, dopo una prima fase di innegabile e comprensibile riflessione, dovuto al tema così delicato, mi sono balenati per la testa tutta una serie di ricordi, più che altro cinematografici, da *Tempi Moderni* di Chaplin, alla *Classe Operaia va in Paradiso* con un grandissimo Gian Maria Volontè, per finire nel mondo operaio raccontato da Ken Loach; e mi sono immaginato un mondo che forse non esiste più: una città industriale sul genere di Sheffield e le sue acciaierie; ho disegnato dunque degli operai di fronte ad un dopolavoro ferroviario; un luogo creato appositamente per “rigenerare” i lavoratori dalle fatiche quotidiane.

Sullo sfondo, tuttavia, incombe la fabbrica con le sue ciminiere fumanti e un cielo sempre grigio a rendere l'atmosfera piuttosto greve; il dopolavoro ferroviario accoglierà dunque i tre operai (ripresi in piedi e di spalle, come intenti a entrare ma ancora fermi sull'uscio del locale), come protezione illusoria da un mondo duro e senza alcuna prospettiva d'emancipazione.





teorie, immagini,  
testi della mutazione

# Riflessi Metropolitani

a cura di  
**Caterina Arcangelo**

@James Wigger

*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**



@Erin Menatian

## Intrappolati nella rete. Perché il *Realismo Terminale*? di Caterina Arcangelo

Le poesie pubblicate in questa sezione sono testi inediti di Guido Oldani, Giuseppe Langella, Tania Di Malta e Beppe Mariano. Solo una poesia, *La bellezza della ragnatela*, è stata estrapolata dall'opera edita *Il Monviso e il suo rovescio* di Beppe Mariano (Mursia, 2019), appena vincitore del Premio Internazionale Lerici Pea.

Abbiamo voluto riunire le voci di quattro poeti contemporanei provenienti da differenti percorsi formativi, ma tutti aderenti al *Realismo Terminale*, di cui Guido Oldani è il padre fondatore. A partire da alcuni spunti di riflessione forniti dallo stesso Oldani, in un

precedente numero di «FuoriAsse»<sup>1</sup>, rimandiamo la nostra attenzione a un movimento che si pone l'obiettivo di indagare e di rappresentare il mondo in modo radicalmente diverso.

Già nel 2015, in «FuoriAsse», all'interno della rubrica Riflessi Metropolitani da me curata, erano state pubblicate sia una conversazione con Oldani intitolata *Viaggio nel ventre della modernità* sia un articolo di Piero Lotito sul già citato *Realismo Terminale*<sup>2</sup>. Oggi, allo stesso modo, si vuole mettere in risalto il lavoro poetico di autori che, come Guido Oldani, sono stati in grado di tracciare delle nuove linee poetiche e di compiere una

1 «FuoriAsse - Officina della cultura», 13 Febbraio 2015, p. 31. <http://www.cooperativaletteraria.it/index.php/fuoriasse/106-fuoriasse-13/495-fuoriasse-13-riflessi-metropolitani-oldani.html>.

2 Cfr. C. Arcangelo, *Viaggio nel ventre della modernità*; P. Lotito, *Il Realismo Terminale di Guido Oldani*, «FuoriAsse - Officina della cultura», in *Riflessi Metropolitani*, a cura di Caterina Arcangelo, cit., p. 31.

scelta radicale e significativa dal punto di vista storico. Il movimento del *Realismo Terminale*, che si ispira all'omonimo manifesto<sup>3</sup> di Guido Oldani, può essere annoverato tra i più indicativi e innovativi in Italia e all'estero, poiché capace di affrontare le controverse questioni di una società moderna, ipertecnologica e "iperconnessa"; o di una società che, più di tutto, sta perdendo il valore del tempo. Interessanti, a tale proposito sono le parole di Giuseppe Langella, che, nella sua introduzione all'antologia *Luci di posizione*, scrive: «Ogni nostro atto è calato in un tempo e in un luogo. La dimensione storica del nostro esistere è totalmente radicata in queste coordinate. La poesia non può prescindere da questa dimensione comune dell'esperienza. Per forza di cose, deve fare riferimento anche lei a un luogo e a un tempo [...]. Si danno almeno due distinti gradi di onestà: c'è un'onestà che si risolve interamente nell'ambito di una morale intima, privata, intransitiva, e ce n'è un'altra, invece, che si pone al livello delle pubbliche virtù, secondo il modello ciceroniano del *De officiis*. Se ci accontentiamo di stare in pace con la nostra coscienza, basta essere sinceri, mettere in carta quel che sentiamo, senza artifici e senza travestimenti. Ma se aspiriamo a una testimonianza che arpioni la storia e incida sui processi antropologici e sui costumi sociali, dobbiamo inevitabilmente alzare il tiro e diventare gli specchi ustori del mondo in cui viviamo»<sup>4</sup>.

L'intento è anche quello di soffermarsi sugli aspetti che hanno favorito o contribuito a un cambiamento sia economico sia sociale e che hanno esercitato in modo indiretto o implicito un'influenza

anche su una serie di questioni propriamente linguistiche o letterarie. Come attesta lo stesso manifesto del *Realismo Terminale*, si tratta di nuove forme sintattiche mediate che si possono facilmente riscontrare nelle forme di scrittura virtuale, per esempio, mail o sms. Per Oldani difatti l'Umanesimo è stato sostituito dall'«oggettivismo», che «si avvale più di sintassi che di lingue vere e proprie»<sup>5</sup>. Degli aspetti riguardanti la lingua scrive in modo chiaro anche Daniela Marcheschi nella biografia su Guido Oldani contenuta all'interno dell'*Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazioni in Italia*: «L'inversione della similitudine è l'inizio concettuale o *logos* stesso della poesia, la verità che ne rende palese l'intenzionalità artistica: un mezzo per restituire materia alla realtà, per denunciarne le patologie, le minacce, i misfatti, per un riscatto antropologico dell'uomo moderno. Matematica dell'inverso, la paradossale similitudine dell'A., da un lato, de-costruisce e ri-costruisce il mondo alla rovescia, in cui si muove l'esistenza dell'uomo urbanizzato, e, dall'altro, amplia la tastiera della retorica e delle modalità conoscitiva della lingua poetica. Quello dell'A., grazie al sarcasmo e alla visione peculiare del mondo, è così un "realismo terminale" a tutti gli effetti»<sup>6</sup>.

Oltre allo sviluppo dell'industrializzazione e del capitalismo, negli ultimi decenni è attecchito un costume politico-amministrativo che ha favorito l'abusivismo edilizio. Un abusivismo speculare anche alla diffusione del consumismo di massa. E la rappresentazione della vita stessa è cambiata: è stato abbandonato uno stile di vita frugale ed è stata favorita la politica del consumo.

<sup>3</sup> G. Oldani, *Il realismo terminale*, Mursia, 2010.

<sup>4</sup> G. Oldani, *Luci di posizione. Poesie per il nuovo millennio*. Antologia del realismo terminale a cura di Giuseppe Langella, Milano, Mursia, 2017.

<sup>5</sup> G. Oldani, *Il realismo terminale*, Milano, Mursia, 2010, p.20.

<sup>6</sup> D. Marcheschi, *Antologia dei poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia*, Milano, Mursia 2016,

L'urbanizzazione a oltranza ha portato alla costruzione di case dormitorio, sono stati "accatastati" e accumulati oggetti di ogni tipo facili da accantonare in spazi di per sé angusti. Scriveva Oldani nel 2015: «Come è noto, ogni anno 115 milioni di persone lasciano la "natura" *extra moenia* per passare a vivere *intra moenia*. Le betoniere metropolitane, che mescolano corpi e oggetti, non sono percepite dalla nostra cultura, dalle nostre arti o letteratura. Si arriva addirittura a cogliere che il lavoro non c'è più, che siamo al tempo post-oggettuale ma non si riesce a registrare la situazione oggettiva ed in continuo sviluppo delle nostre "pandemie abitative". Si capisce come con siffatta cecità non si possa inventare alcuna cultura. Nelle metropoli dei morti, respirare è un reato contro natura. Questo fa comprendere come arte e cultura continuino, senza sosta, a promuovere scritti, convegni ed incontri di ogni genere. Persino la globalizzazione dei nostri viaggi, si riduce a una fuga incessante, per sfuggire al terrore intellettuale, continuamente rimosso, dell'unica centralità dell'accatastamento dei popoli. Cercare di pensarlo è quasi concepito come un delitto contro l'umanità»<sup>7</sup>. Parole che manifestano una sensazione di disagio, premonitore di ciò da lì a poco, avrebbe generato un cortocircuito talmente potente da paralizzare il mondo intero. Difatti, come un ragno in parvenza innocuo, un nuovo *virus* tesse le tele e fa il suo ingresso nel sistema mondiale. Un male di fronte a cui la scienza non ha potuto sviluppare armi.

Una realtà ai limiti del paradosso che, nonostante il generale disorientamento, richiede una rinnovata concezione dei luoghi e degli spazi sia fisici sia mentali. Si ha a che fare con qualcosa che intacca persino la sfera emotiva, soprattutto perché nuove distanze fisiche vengono stabilite tra gli esseri umani, anche tra

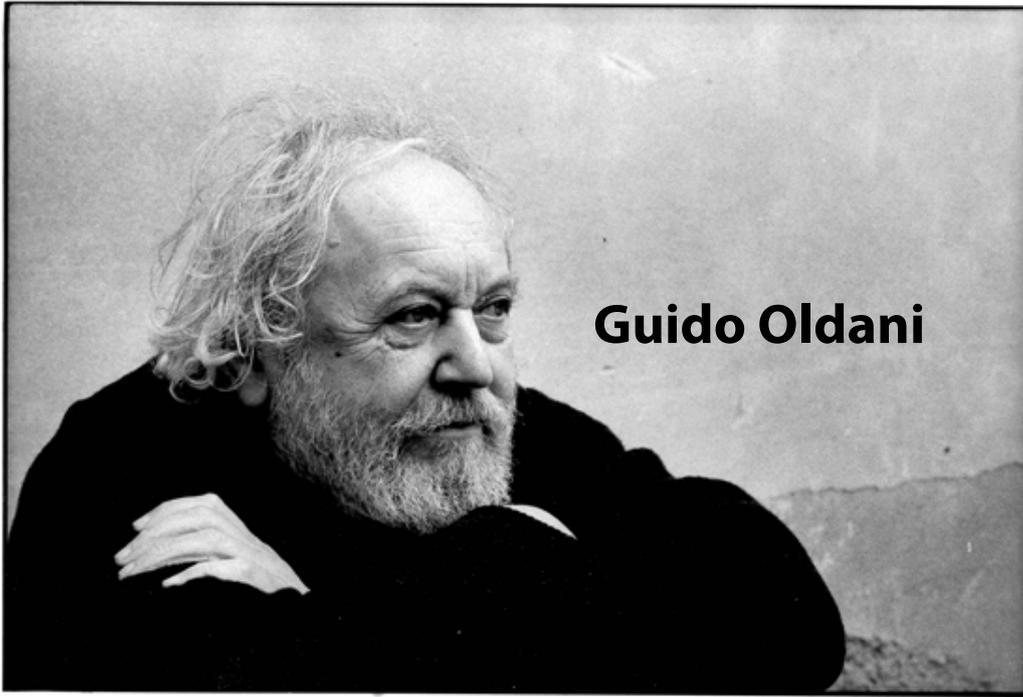


@Jan Bernhardtz

persone legate da parentela o amicizia. È facile ora soffermarsi sull'incauto «accatastamento» degli oggetti, sui corpi-oggetto esposti e su una realtà virtuale apparentemente inoffensiva. Gli stessi rapporti umani, che nella rete finiscono per essere più labili e di consumo, formano per estensione altri accatastamenti stavolta umani. Siamo tutti uniti da mezzi digitali, ma esiste una democrazia digitale?

Un ribaltamento dei piani che lascia gli uomini attoniti ma sempre interconnessi o forse intrappolati in una fitta rete virtuale. Da osservare infatti come, in piena emergenza sanitaria, il ricorso ai mezzi digitali da un lato sia stato provvidenziale, permettendo a molti settori di avvalersi dello *smart working* o, nelle scuole, di mettere in pratica e/o potenziare i nuovi sistemi di didattica a distanza. D'altro canto, però, proprio l'accelerazione dell'utilizzo della macchina virtuale apre un dibattito ancora più urgente sul ricorso di quest'ultima per avvantaggiare lo sviluppo di nuovi sistemi di sorveglianza e di controllo della popolazione. Si fronteggia ora un problema, ma cosa accadrà dopo?

<sup>7</sup> Cfr. C. Arcangelo, *Viaggio nel ventre della modernità*, cit., pp. 33- 34.



**Guido Oldani**

### ***Le mie prigioni***

è dai tetti che gridano i profeti,  
ora lo fanno anche i detenuti  
che i virus hanno reso disperati.  
e paga anche oltre il suo dovuto  
chi conta niente ed è recidivante  
a differenza di chi succhia il mondo  
e noi pazienti come treni merci  
di mezze storie ne inghiottiamo tante.

### ***Le rivolte***

i detenuti, spesso tasche vuote,  
mai assistiti da legali panzer,  
scontano anche i furti dei potenti.  
mentre con questi siamo deferenti,  
gli altri invece approdano sui tetti,  
bestemmiano fra gli angeli volanti  
e pagheranno anche questi eventi,  
eppure un po' somigliano a dei santi.

### ***Le carceri***

e i detenuti, pochi i benestanti,  
sembrano raggelati come sbarre  
che li serrano con il proprio ferro.  
mezza dozzina stanno in una cella  
e in tale confezione inscatolati,  
non hanno nome, c'è l'epidemia,  
lì nel cemento è uguale al terremoto  
e tutti insieme danzano sui tetti  
e sfasciano nel male antico gioco.



@Brett Walker



**Giuseppe Langella**

@ Laila Pozzo

## ***La pallina d'avorio***

In memoria di Ani Guibahi Laurent Barthélémy, ragazzo quattordicenne della Costa d'Avorio, morto l'8 gennaio 2020 tentando di raggiungere Parigi nascosto nel vano del carrello di atterraggio di un aereo.

Il piano era diverso:  
farmi imbarcare come una valigia  
nella stiva e dormire fra i bagagli.  
Ma non c'è stato verso:  
l'unico posto in franchigia era sopra  
il carrello. Mi son sentito perso.  
Che fare? Un piatto vuoto di promesse  
era laggiù la vita.

Il dado è tratto:  
ansia infinita, euforia dell'ignoto.  
Mi stendo nel mio sarcofago e rido:  
"Parigi val bene una mummia!". "È gaia  
la *ville lumière*".

"Ma questa è una ghiacciaia!  
Tieni duro: *à la guerre comme à la guerre*".

Sogna ancora, Laurent, la Tour Eiffel,  
Montmartre, il Louvre, rue de la Huchette.  
*Rien ne va plus, mon pauvre enfant* – sentenza  
al tavolo il croupier –: *les jeux sont faits*.  
È stata un triste azzardo la roulette.  
Ti hanno portato, morto, all'obitorio:  
la pallina d'avorio  
è rotolata agli Champs-Élysées.



@Andrea Calisi

# ***Pandemie***

A Guido Oldani

La Terra è un otto volante, una giostra  
che si contendono a spinte e sgambetti  
i più ambiziosi per mettersi in mostra.  
È anche un cesto di posti mai visti,  
da offrire a pacchetti in pasto ai turisti.  
Per la finanza, invece, è biancheria  
da strizzare a oltranza, finché ne avanza.

Per tutti gli altri è un grande frullatore,  
dove ogni cosa vortica e si ammucchia,  
si urta e si miscela senza posa;  
anche i virus: quello a forma di mina,  
nato, Dio sa come, in pancia alla Cina,  
sta facendo una strage d'innocenti,  
seminato nei cinque continenti.

Sfocia ogni crisi in una pandemia:  
questa è la legge del mondo globale,  
il tempo del realismo terminale.



@Jan Bernhardt

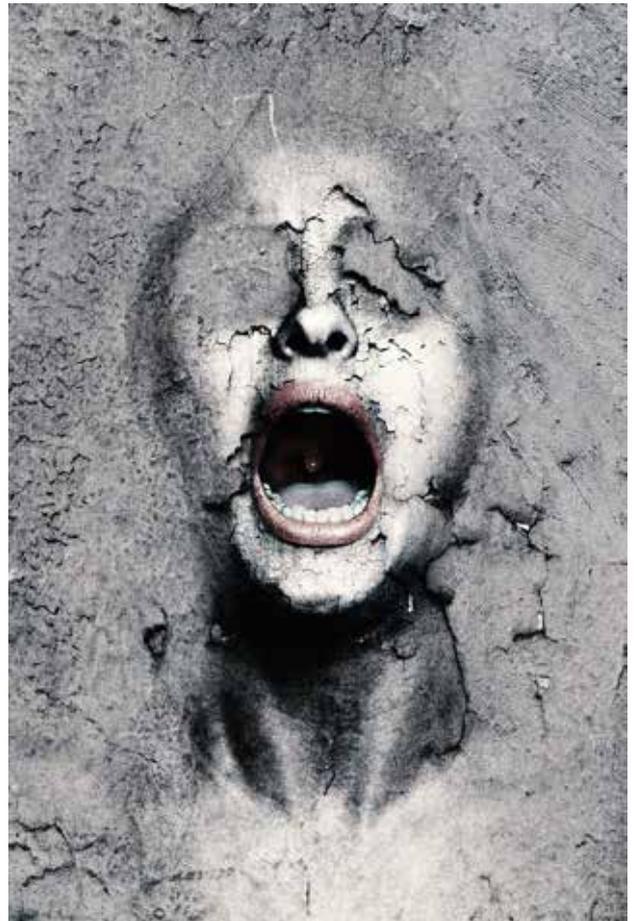


@Dino Ignani

## Beppe Mariano

### *Il Ciclo*

L'inverno che si è negato  
è il segnale che la Terra  
ha iniziato a vendicarsi.  
Dio o Godot ha per essa creato  
l'algoritmo testato Covid-19  
allo scopo di sterminare gli anziani  
che l'anno più a lungo inquinata.  
Verrà, una volta ripulitasi,  
gestita dai giovani, apposta risparmiati:  
una sfida tra gretiani e sardine  
contro trumpisti e bulli di movida,  
di nuovo tutti ammassati  
nel tornato virus delle automobili  
in cui siamo kafkianamente ingusciati...  
fino a che l'inquinamento terrestre  
non riprenderà il sopravvento.  
Il ciclo a quel punto ricomincerà.



@Eric Bénier-Bürckel

## **Corona**

Usciva con la mascherina,  
l'amuchina in tasca,  
con il doppio metro puntato  
teneva a distanza l'interlocutore,  
e spruzzava attorno non so quale sostanza.  
Considerando però la faticosa  
sincronia delle cautele,  
per di più d'incerta garanzia,  
è sceso oggi in strada in completo  
spaziale: simile a un bibendum  
si aggira per un paese reso inospitale.  
Poi ridendo, isterico Joker, è salpato  
con il suo vettore "Astolfo" verso la luna.  
Ma i seleniti gli hanno vietato  
di atterrare e costretto in novantena  
(nel cosmo, si sa, tutto si dilata...)  
su un pianeta riservato agli untori terrestri.  
Berlusconi è il primo che vi ha incontrato.



@Leila Fakouri

## **La bellezza della ragnatela**

Dal video di sorveglianza scorgo il ragno  
farvi sopra bellamente la sua tela,  
intrecciandola con sapienza costruttiva.  
Sullo schermo appare  
un labirinto armonico di chiara  
geometria, quasi una mitica tessitura...

Induce a riflettere della Bellezza che vince l'Utile.

Tratto da *Il Monviso e il suo rovescio*, Milano, Mursia, 2019.



**Tania Di Malta**

### ***La bottiglia***

Mi infastidisce il frastuono  
l'isteria collettiva  
imbarazzante  
come una bottiglia d'olio lavata male.

Prendono parola anche i prudenti  
quelli che apprezzavi per il loro tacere.

Nessuno si accorge  
del silenzio tombale dei malati.

### ***Il cuneo***

La nostra progenie si ricorderà  
e forse anch'io  
bianca come un foglio immemore  
avendo inoculato in me il germe del perdono  
diventerò un grembiule di gioia  
e ci saranno piccole luci  
un po' unne e un po' saracene.  
Ricorderò loro questo spazio morto  
un tempo di nebbia che vedemmo tutti  
dove il mondo rimase fermo  
come un cuneo nell'ingranaggio.

### ***Coronavirus***

Sembra che siano sette i ceppi infetti  
sette come i vizi capitali  
e ognuno ha una pericapside  
stipata come un treno di genoma.

Coronavirus, ti ricorderemo  
simbolo di legge del contrappasso  
livella viaggiatrice del millennio  
che ci mostri il bastone del comando.



@Samir Tlatli

# Avvolti dal "cloud".

Sguardi su una vita dentro la nuvola  
di Luca Saltini

Ci fu un tempo in cui gli dei consideravano ancora la terra un luogo abbastanza buono per farne la loro occasionale residenza. Tra loro c'era uno spirito molto grande e potente che vagava per le foreste di quel mondo primitivo. Giunse in una radura dove decise di fermarsi a riposare. Accese un fuoco e si addormentò. Nel corso della notte, il suo più acerrimo nemico si trovò a passare da quelle parti e pensò che quella potesse essere un'ottima occasione per giocargli un brutto scherzo. Così si avvicinò allo spirito addormentato e lo fece rotolare verso le braci, fino a quando i suoi capelli presero fuoco.

Il ruggito delle fiamme nelle orecchie lo fece svegliare di soprassalto. Spaventato, balzò in piedi e corse a perdifiato nella foresta. Il vento allora prese i suoi capelli bruciacchiati mentre volavano via dalla testa e li sparse per tutta la terra. Non appena toccarono il terreno, affondarono e misero radici, dando vita alla pianta del tabacco.

Gli indiani, non sapevano cosa farsene di quelle foglie, fino a quando il Grande Spirito in persona li radunò davanti a una imponente roccia di colore rosso. Staccò un pezzo della pietra, la modellò con le mani e fece una pipa, che fumò stando sopra di loro e soffiando verso i quattro punti cardinali. Quando ebbe terminato, spiegò alla sua gente che si trovavano in un luogo sacro, un luogo dove nessuno avrebbe dovuto alzare un'ascia o estrarre il coltello. I guerrieri avrebbero dovuto ricavare da quella pietra i loro *calumet* della pace.



@MALMO

Quella del fumo è una delle tradizioni più sacre per i nativi americani, proprio per la sua origine divina. Non si poteva ratificare nessun trattato e nemmeno discuterlo se prima il capo tribù non aveva fumato e soffiato in direzione dei quattro punti cardinali, esattamente come aveva fatto il Grande Spirito nella notte dei tempi. Anche nei momenti della quotidianità, nel riposo dal lavoro, alla fine della caccia, il gesto di fumare la pipa aveva una profondità del tutto sconosciuta alla nostra società. Ogni indiano aveva un forte legame con la propria pipa, fedele compagna in vita e oggetto indispensabile nella morte, tanto da dover essere calata con lui nella tomba per consolarlo durante il viaggio verso il "felice terreno di caccia".

La prospettiva è naturalmente quella del pensiero mitico, un modo di guardare al mondo cioè che caratterizza la mente umana sin dal suo sorgere, ma che

oggi risulta piuttosto marginalizzato, mentre nelle società arcaiche costituiva l'unica chiave di lettura della realtà. Per noi il mito rappresenta qualcosa che si oppone alla verità, una fantasia, un tentativo ingenuo, infantile forse, di spiegare l'origine del mondo. Per gli uomini delle epoche più remote esprimeva invece una verità assoluta, perché raccontava una storia sacra, cioè una rivelazione da parte della divinità avvenuta all'inizio dei tempi.

Essendo reale e sacro, il mito diventava esemplare, quindi ripetibile, un modello e una giustificazione per tutti gli atti umani. Imitando quindi gli atti di un dio o di un eroe mitico, o semplicemente raccontando le loro gesta, l'uomo della società arcaica riusciva a staccarsi dal tempo ordinario, dal suo flusso che trascina irrimediabilmente verso la morte, e si ricongiungeva al tempo sacro, quello delle origini. I gesti che compiva in questa imitazione, le parole che diceva incidavano in modo profondo sulla realtà, contribuendo a ricreare il mondo, a garantire la sua sopravvivenza: davano quindi un senso profondo alla vita stessa dell'uomo che veniva sacralizzata. In una società tradizionale, dunque, qualsiasi gesto responsabile aveva questo significato. Il lavoro, l'amore, la caccia, il nutrirsi, il riposare erano un rivivere quello che dei ed eroi avevano compiuto nel tempo mitico delle origini, erano quindi sacramenti. Così non poteva esistere l'alienazione che si sperimenta nelle società moderne. Tutto sollevava l'uomo dalla sua contingenza e lo immetteva in un ambito ricco di significato, persino fumare una pipa.

La caduta nel tempo avviene invece con la desacralizzazione del mondo. È soltanto nella società moderna che l'uomo si sente prigioniero del proprio lavoro, perché non può più sfuggire alla routine che pare soltanto un ciclo fine a

sé stesso, un insensato ripetersi di atti il cui unico esito sarà la consumazione della vita. Ma da questa constatazione, data ormai da parecchi decenni, oggi il concetto di tempo – e le sue conseguenze sulla nostra vita – ha subito una ulteriore, drammatica, evoluzione.

Per noi il tempo è ormai soltanto l'immediato e il contingente. Non può esistere una dimensione di attesa o, meno ancora, uno sguardo verso il passato, non certo a quello mitico delle origini, ma neppure a quello più recente. Per partecipare alla vita del nostro mondo, infatti, è necessario essere costantemente connessi, possedere quindi gli strumenti tecnici in grado di intercettare le informazioni e rilanciarle subito, in tempo reale. Naturalmente, per meritare di avere un piccolo spazio in questa società – quindi per sperare di contare

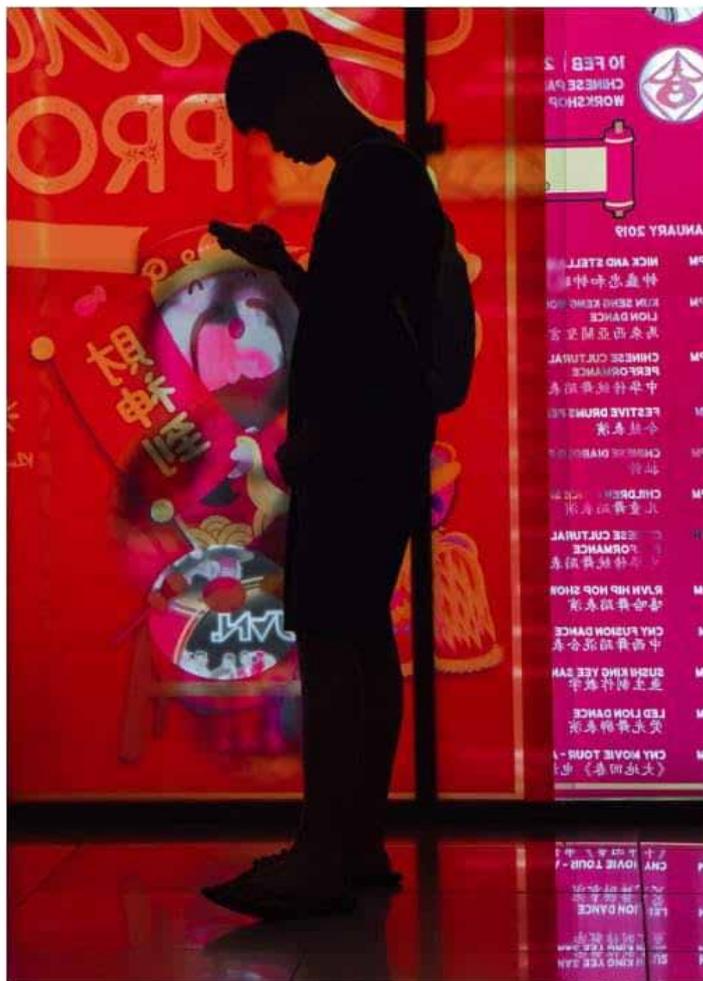


@Pedro Jimenez

qualcosa, di incidere forse sul contesto in cui viviamo e, almeno, per godere dei benefici della nostra epoca – si è costretti a seguire il ritmo forsennato della comunicazione e a tenersi costantemente aggiornati. Ingoiare notizie, leggere messaggi, guardare video, foto, immagini, faccine sorridenti o meno, fare gli “upgrade”, scaricare le “app”. Tutti questi sono obblighi imprescindibili, contravvenendo ai quali si merita la marginalizzazione e, alla lunga, l’espulsione dal nostro mondo.

I grandi propulsori di questo sistema sono naturalmente le tecnologie della comunicazione e la loro propaggine costituita dai *social media*. Si tratta però soltanto dell’ultimo passo di un cammino di alienazione iniziato da molto tempo. In questa sede, limitiamoci a rilevare l’imposizione da parte del sistema – e di conseguenza dalla mentalità comune –, di questa logica dell’immediato come unica modalità possibile di vivere. Tutto va fatto subito e conta soltanto se è attuale, se è “la versione più recente”. Stando così le cose, oggetti e persone sono soggette a rapidissimo invecchiamento. Questa logica investe tutti i settori del vivere ed ha ragioni di tipo meramente economico.

Non occorre spendere molte parole per stigmatizzare il principio della obsolescenza programmata, come matrice di questo modo di impostare i rapporti. L’idea è semplice: pur potendo costruire oggetti, apparecchi e molto altro in grado di durare a lungo, vengono invece concepiti per avere una vita limitata, in modo da costringere il consumatore a ricomprarli entro un tempo relativamente breve, garantendo così al produttore un mercato continuamente aperto. Questo concetto si riverbera naturalmente a tutti i livelli e condiziona in modo sempre più pesante il nostro modo di concepire il tempo.



@Choong Chee Yee

Se vogliamo avere accesso alla comunicazione e alle relazioni sociali, dobbiamo passare attraverso strumenti tecnologici, i quali impongono costanti aggiornamenti. Non si tratta in realtà di elementi utili a migliorare le prestazioni degli oggetti che usiamo o a renderli più efficaci, ma soltanto di un modo per garantire un mercato sempre aperto. Da quando uso il computer, ho dovuto cambiare diverse versioni dello stesso programma di videoscrittura, perdendo ogni volta tempo a capire come fare in modo diverso cose sempre uguali. La sostanza infatti non è mai cambiata, ma il programma era soggetto a obsolescenza. Senza comprare la versione aggiornata, non era più possibile lavorare, né pensare di interagire con altri computer che diventavano incompatibili. E così in tutti i settori: aggiornamenti, nuove versioni, “implementazione” dei sistemi,

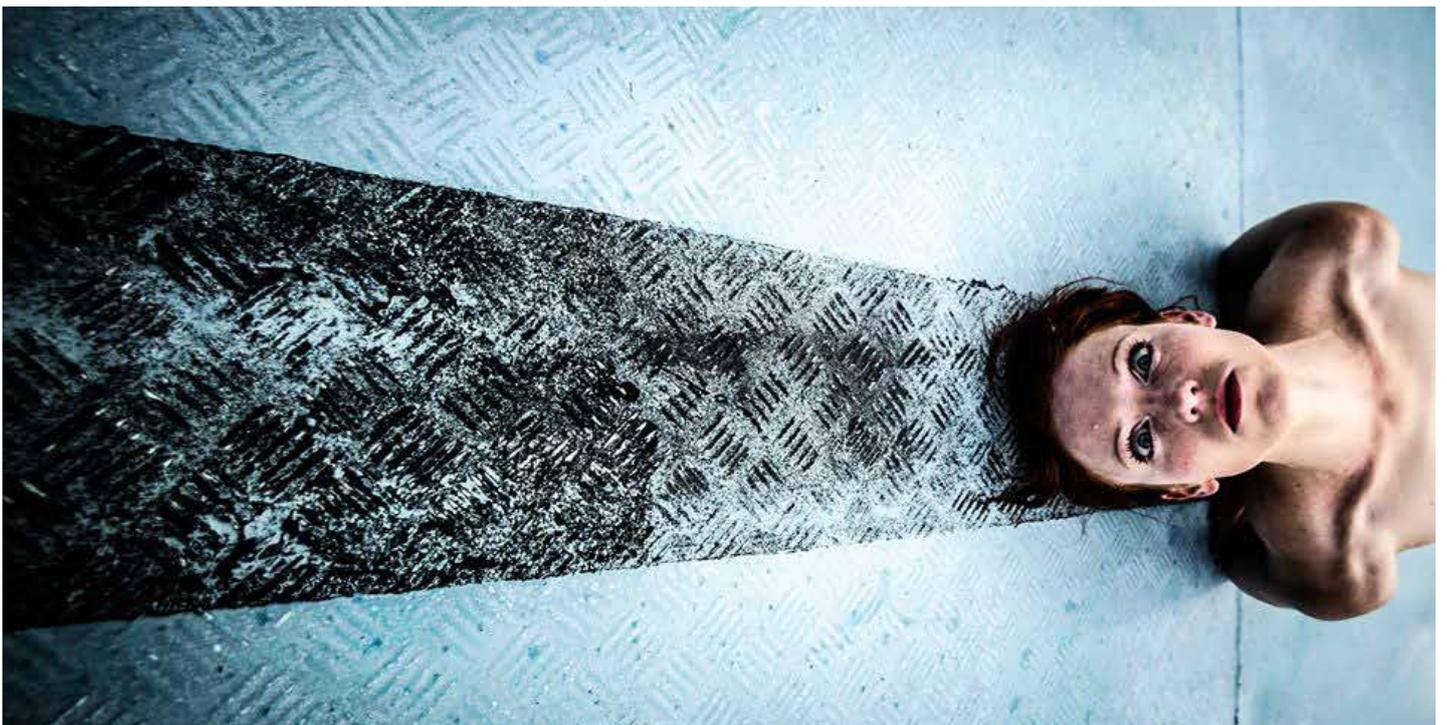
inseguendo un fantomatico miglioramento! Ma se fosse davvero così, come spiegare il disagio sperimentato ogni giorno, quando ci rendiamo conto che è sempre più grande il divario tra le cose da fare e il tempo a disposizione per farle? Perché la qualità della vita è così drammaticamente peggiorata? Perché tutti ci sentiamo sfiancati dagli infiniti rivoli di cose da fare? La tecnologia, il “progresso” non dovrebbero aiutarci?

In realtà, sebbene queste idee ci crescano dentro come un mantra, sono soltanto una grande menzogna, un’ideologia che ci pervade senza che nemmeno ce ne rendiamo conto. Non esiste nessun progresso, perché il sistema è organizzato per rimanere assolutamente statico e quindi per conservare lo *status quo*. I continui aggiornamenti, i “cambiamenti”, le tecnologie “innovative” costituiscono soltanto una persistente variazione sul tema, un grande falò dove sono immolate enormi risorse, ma che non incanalano nessuna energia verso un vero moto di progresso. Le situazioni sono acquisite. I gruppi dominanti hanno occupato il loro spazio. Non hanno

nessun interesse a condurre una riflessione che possa davvero far evolvere le cose. L’aggiornamento ha quindi il solo fine di garantire l’obsolescenza dei sistemi e di chi li usa. Anche noi non siamo esenti da questa logica.

Nel mondo del lavoro il fenomeno è particolarmente evidente. L’impiegato, l’operaio, l’imprenditore, tutti invecchiano, hanno bisogno di aggiornarsi e trovare qualcuno in grado di aiutarli a stare al passo con i tempi. Il lavoratore diventa così esso stesso un grandissimo mercato per un florido settore che è quello della formazione continua.

Non si tratta di un vero percorso educativo, dove il docente mira a dare una visione del mondo, una chiave interpretativa delle cose, ma soltanto delle scorciatoie per fornire le nozioni più indispensabili per essere efficaci in una determinata situazione pratica. Per tale ragione, lo sguardo non si apre alla complessità del reale, ma, al contrario, restringe il più possibile il proprio campo visivo, perché risulta, secondo questa logica, tanto più efficace, quanto è minore lo spazio preso in esame.



@Sandra Požun

Occorre insegnare soltanto quello che serve all'esercizio di una specifica competenza, vanno date unicamente nozioni strategiche e puntuali per fare bene quelle poche operazioni richieste in quel momento dal lavoro. Una simile impostazione, però, genera ulteriore alienazione.

La persona che si immerge in questo sistema non è un allievo, ma un cliente, il quale può scegliere a proprio piacimento il piccolo frammento di conoscenza che vuole acquisire, senza nemmeno pensare alla complessità del "sapere", alla visione generale delle cose, ai fondamenti della disciplina. Non c'è il tempo, l'aggiornamento è troppo rapido, è necessario essere subito "performanti". Non si può pretendere di conoscere quello che non serve subito. L'ipertrofia della pedagogia e della didattica sono aspetti di questa degenerazione. Non servono infatti a favorire la trasmissione di conoscenze, ma soltanto a migliorare le confezioni di questa pregiata merce che sono le "competenze". Così non c'è più l'insegnante, ma il *coach*, il formatore, l'esperto, una figura insomma specializzata in un settore, in grado di mantenere il ritmo dell'aggiornamento incalzante e di costruire in fretta un libretto delle istruzioni da mettere in mano al suo cliente, affinché riesca a orientarsi nel migliore dei modi.

L'apprendimento allora si riduce a un meschino calcolo e si perde il vero beneficio delle conoscenze, ossia la capacità di mettere in moto forze spirituali che ricadono sulla persona stessa, quel prezioso accumulo di notizie, esperienze, visioni che pian piano vanno a costruire il grande bacino dove la mente può espandersi, immaginare, abbracciare nuovi mondi. Solo da questo approccio possono nascere la bellezza, l'arte, ma anche la scienza, la tecnologia, gli elementi indispensabili alla vera evoluzione umana. La speculazione però

deve essere libera, deve guardare la realtà come un luogo di meravigliose scoperte, non invece come qualcosa da sfruttare in un'ottica imprenditoriale, dove valgono soltanto le conoscenze che "rendono" nell'immediato. Allora si perseguono soltanto le "competenze", ossia le abilità esecutive, mentre si dimentica – con conseguenze evidenti – che servono invece conoscenze in grado di insegnare all'uomo come costruirsi, a capire chi è, a comprendere le ragioni del suo fare quotidiano.

Per raggiungere questo obiettivo fondamentale nell'esistenza di una persona serve però uno spazio interiore dove possa attuarsi un ascolto. Questo spazio va costruito e è necessaria un'educazione per arrivarci, non è qualcosa di automatico. Ma questo non è possibile nel bombardamento cui ci sottopongono le nuove tecnologie, le infinite sollecitazioni "social", l'imposizione dell'aggiornamento continuo. In queste condizioni l'uomo non può costruire sé stesso, guardarsi dentro, far crescere questo spazio in cui stare tra sé e sé.



@Fredrik Ödman

Per superare questo oblio di noi stessi, è necessario invece recuperare una visione corretta del tempo, superare l'idea cioè che a contare sia soltanto il presente. La nostra società insegna che il passato non è portatore di alcun valore, anzi, costituisce un elemento frenante, una zavorra che limita l'indispensabile aggiornamento. Non è possibile stare con lo sguardo rivolto all'indietro se si crede di volare sull'avanguardia del tempo, la cresta dell'onda, il picco più alto dove tutto è attuale e – in un certo senso – eterno, perché il rinnovamento è continua attualizzazione. Ma, ancora una volta, siamo davanti a un'illusione. Non è possibile sfuggire alla storia e il passato ha sempre la capacità di trasmettere valori sull'oggi. Affinché questo passaggio sia efficace, servono però dei maestri, non certo dei *coach* o degli *influencer*.

Il maestro è in grado, con la forza della sua parola e della sua testimonianza, di costruire un ponte tra il tempo attuale e quello trascorso, riuscendo ad attualizzare il passato e renderlo attivo sul presente, dandogli cioè la capacità di influire positivamente. Egli è capace di mettere sul tavolo un vissuto forte, un'esperienza riflessa e meditata attraverso il pensiero. L'allievo si mette in ascolto, si lascia penetrare dal sapere del maestro, di cui ha fiducia. Impara a superare le proprie posizioni, che sono soltanto un punto di partenza per intraprendere un cammino personale. Le nozioni, il sapere, le visioni trasmesse, non costituiscono un dogma, ma una chiave di lettura delle cose, che, col tempo, l'allievo impara a fare propria, fino ad acquisire la forza e la consapevolezza per andare oltre e trovare la propria strada.

Tutto deve però passare attraverso un rapporto, un affetto, un tempo lungo nel quale perdersi, lasciandosi guidare soltanto dalla passione, non dall'ansia di



@Gianmaria De Luca

acquisire le poche “competenze” ritenute necessarie. A livello di trasmissione esperienziale, vale la pena di ricordare anche lo strumento costituito dalla letteratura. Il buon romanzo, quello vero, costituisce una reale esperienza di vita, che può influire su di noi e cambiarci. Grazie alla scrittura, l'autore, se si fa guidare, può vivere situazioni immaginate e attraversarle con l'intensità che si avrebbe se accadessero davvero. Questa forza entra allora nella pagina e può essere impressa anche sul lettore. Il buon romanzo, però, proprio come il maestro, non può sottostare ai tempi convulsi del continuo aggiornamento, ma ha bisogno di espandersi, di penetrare in profondità, di avere lo spazio per disvelarsi.

La società odierna, invece, preferisce altri tipi di figura-guida, più aderente

agli interessi di un'epoca che non si riconosce frammento di qualcosa di più ampio, ma vuole sentirsi all'avanguardia su tutto. Si tratta degli *influencer*, operatori diventati sempre più di rilievo e il cui ruolo è l'opposto di quello del maestro. Essi infatti sono il massimo del conformismo possibile, sono gli interpreti fedeli delle indicazioni della opinione dominante. Non possiedono un pensiero proprio o una visione indipendente. Al contrario, assumono in modo assolutamente pedissequo i valori del sistema e insegnano a muoversi in maniera del tutto omologata in un contesto che non pongono minimamente in discussione. Non c'è nessun senso critico, soltanto l'opportunità di avere vantaggi dal seguire fedelmente il padrone del momento. Questi personaggi occupano uno spazio ipertrofico nella comunicazione e contribuiscono a renderla inefficace.

Quest'ultima per funzionare ha bisogno, infatti, di affermazioni chiare, criticabili, deve cioè mettere chi ascolta in condizione di prendere posizione in maniera fondata. Questo naturalmente non è possibile se si schiaccia l'interlocutore con la bulimia di sollecitazioni che non lasciano spazio. Ogni minuto siamo sferzati da sciami di informazioni inutili, soverchianti, non verificabili che, di fatto, inibiscono il potenziale comunicativo e, di conseguenza, un rapporto di scambio reciproco. Ma non solo. La situazione rende impossibile anche la possibilità di creare nessi tra gli eventi e quindi orientarsi. Non è questo infatti lo scopo dei "comunicatori" di oggi, degli *influencer*.

Le persone non sono per loro soggetti da raggiungere con un contenuto di verità, bensì un territorio da conquistare e da cui ottenere potere. La retorica è quella delle "connessioni", del creare relazioni, di unire le persone, ma tutto questo è impossibile nella bulimia delle

sollecitazioni con cui si viene tramortiti. Funziona soltanto quello che ha impatto immediato sul pubblico, perché il tipo di comunicazione che viene messa in atto è in realtà intrattenimento. La lettura del mondo non può essere allora quella della complessità del reale, ma soltanto quella parziale degli "eventi", del mostrare cioè quella parte di mondo spettacolarizzabile. Vengono quindi mostrati soltanto quei frammenti capaci di attirare subito l'attenzione, di emozionare, ma il risultato è dare una visione assolutamente distorta della realtà. Basta pensare ai mondi "immaginari" in cui gli *influencer* dichiarano di vivere e che vengono sistematicamente smentiti nella vita di ciascuno al primo confronto con la contemporaneità. Il sistema però non lascia tempo per la riflessione. Continua il suo bombardamento che inibisce del tutto il senso critico. A questo punto, la persona non è più in grado di orientarsi e finisce necessariamente per essere guidata dall'esterno, ossia da chi detiene il controllo dei grandi mezzi di comunicazione.

Questo aspetto ha una pesante ricaduta sulla politica, dove ormai da anni abbiamo visto scomparire il vero dibattito. Non c'è più spazio per la negoziazione, ma soltanto per la scelta emotiva. Non avendo la possibilità di accedere davvero all'informazione, sollecitato da stimoli continui che puntano soltanto a eccitare le sue emozioni, il cittadino è ridotto a tifoso, che deve schierarsi come allo stadio per l'una o l'altra compagine e a reagire di pancia a ogni stimolo. Questo è un terreno dove prosperano il pregiudizio, l'aggressività, l'indifferenza e, di fatto, dove si seppellisce la vera politica che è aggirata dall'economia, la detentrica, tra l'altro, dei poteri della comunicazione.

Il risultato di questa situazione è l'alienazione e l'insoddisfazione diffusa,

oltre al grande disagio che si avverte vedendo lo iato esistente tra i valori ufficialmente declamati dalla nostra società e quelli realmente applicati nel vivere quotidiano. Questa costrizione alla continua attualizzazione del presente, lungi dal renderci liberi, ci fa precipitare ancora più profondamente dentro il mondo, dentro il flusso del tempo che ci consuma. Continuiamo invece ad avvertire inconsciamente il bisogno di trovare un senso a tutto quanto facciamo, per dare un significato al nostro vivere che vada oltre il produrre, dormire, riprodursi, morire.

La persona ha bisogno di uno spazio interiore dove accumulare pensieri, conoscenze, emozioni e, con queste, costruire la propria identità e scoprire il proprio senso. Se non possiamo filtrare attraverso noi stessi quanto ci accade,

gli eventi, gli incontri, le cose non possono assumere un significato per noi e quindi si sfaldano nel nulla e ci lasciano vuoti, come se non le avessimo mai incontrate. Il solo esito possibile è il nichilismo.

Se non vogliamo cadere nell'assoluta dimenticanza di noi stessi, dobbiamo perseguire una visione fondata su un tempo che si lasci penetrare dalla storia, soprattutto la nostra personale, e si possa espandere dentro di noi fino a costruire un senso. È necessario guardare alla complessità delle cose, scoprirsi parte di un orizzonte molto più ampio del nostro sguardo personale. È la lezione delle civiltà arcaiche che avevano una consapevolezza maggiore della nostra sulla complessità del reale e si davano il tempo per lasciarsi penetrare da tutta la bellezza del mondo.



@Jamie Heiden

Lorenzo Perrona

## *L'altro sé.*

*Opposizioni letterarie dal Sud.*

*Silone, Levi, Brancati,  
Pasolini, Sciascia*  
(Algraeditore, 2017)



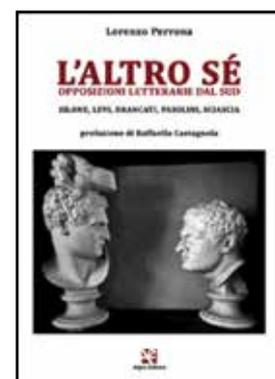
@Emmanuelle Burfin

Si propone un estratto dal libro *L'altro sé. Opposizioni letterarie dal Sud. Silone, Levi, Brancati, Pasolini, Sciascia*, di Lorenzo Perrona (Algraeditore, 2017).

Il testo scelto per la pubblicazione è in sintonia con il tema del *Convegno Civiltà e Campagna: un ritorno al futuro?* organizzato da «FuoriAsse- Officina della Cultura», Cooperativa Letteraria, CISLE - Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee e CISESG - Centro Studi Sirio Giannini nell'ambito della 9ª edizione di Olio Officina Festival (Palazzo delle Stelline di Milano) nella giornata del 7 febbraio.

### Introduzione di **DOMENICO TRISCHITTA**

Un raffinato saggio, quello del critico letterario Lorenzo Perrona, che indaga l'unicità italiana intesa come opposizione. Una sorta di colonialismo interno che ha plasmato una produzione narrativa che fa i conti con le due Italie, quella meridionale contadina rappresentata dallo stereotipo del "cafone" di Ignazio Silone e quella borghese industriale nordista di Levi. Il sottosviluppo economico e sociale ha provocato paradossalmente una supremazia letteraria sudista, qua espressa, per esempio, dall'opera di Vitaliano Brancati, che da siciliano si muove sull'asse geografico Pachino, Catania, Roma. Addirittura, ci sono scrittori del Nord che scendono in campo e si mimetizzano con il tessuto contadino del Sud (oltre Levi e Pasolini aggiungerei anche Giuseppe Berto), esemplare l'esperienza di Pasolini nelle borgate romane, che, attraverso la sessualità e l'empatia del registro linguistico, ne assorbe gli umori fino alle estreme conseguenze fatali. Le ragioni necessarie di una scrittura di militanza che in Vitaliano Brancati e in parte in Leonardo Sciascia assumono i connotati di un atavico disagio esistenziale.





## **La trasfigurazione della contadina: Madre-terra**

@Leonhard Kätzel

Nella strategia del testo volta a offrire una lettura “alta” e nobilitante delle fotografie dell’Italia proposte dal libro fotografico di Reismann, Levi sceglie un’immagine portante che è la figura femminile, o più precisamente la figura della donna-madre. E la descrive dipingendola nelle sue volumetrie carnali e terrestri:

Siamo tentati di descriverla veramente come una persona, non diversamente di come facevano, in immagini simboliche e reali, gli antichi scultori di Dee: con i suoi occhi neri, la nuvola bionda dei suoi lunghi capelli di grano sulle pendici toccate dal vento del mare, i suoi fianchi di spiagge, i suoi gesti arcanamente familiari, i suoi sorrisi d’amore, e l’ombra violetta delle nuvole, il dolore nascosto

delle sue solitudini; e la sua giovinezza antichissima, e il turgore dei suoi seni di terra germogliante, e la sua sciocchezza leggera e pesantissima saggezza, e il suo ozio laborioso, e la sua vitalità armoniosa, e le sue lacrime<sup>1</sup>.

È la madre-terra, potente e domestica; immagine in cui si placa ogni conflitto – le antitesi e gli ossimori, che pullulano nel testo, operano proprio un reciproco annullamento dei significati conflittuali (“immagini simboliche e reali; occhi neri / nuvola bionda; gesti arcanamente familiari; giovinezza antichissima; sciocchezza leggera e pesantissima saggezza; ozio laborioso”). La rielaborazione del concetto junghiano, che in Italia è sviluppato da Ernst Bernhard con la sua

---

<sup>1</sup> Il testo di Levi è in Carlo Levi, *Un volto che ci somiglia. L’Italia com’era*, a cura di Goffredo Fofi, Edizioni e/o, Roma 2000, pp. 19-64 (insieme alla conferenza del 1950 “Il contadino e l’orologio” e lo scritto “Ritorno in Lucania” apparso sull’ “illustrazione italiana” nel novembre 1962). Cit. p. 21.

riflessione sulla Grande Madre mediterranea, porta allo scoperto, proprio in quegli anni di cambiamento, certe dinamiche di rapporti e ruoli sociali e sessuali. È nel 1952 che Corrado Alvaro conia il termine “mammismo”.

Levi è fra quegli intellettuali che si sono dedicati a costruire la nuova Italia, e lo ha fatto con originalità di percezione. Questa sua percezione – che si può indicare nella valorizzazione del sostrato arcaico, “primitivo”, italiano – Levi vuole incorporarla nella sua Italia contemporanea e futura. “L’arcaico è vicinissimo al familiare, per l’uso non interrotto delle generazioni”. Ma l’operazione non riesce così agevole: i concetti di “primitivo” e di “moderno”, così come sono stati elaborati nel Novecento, sono conciliabili solo nel mito e nelle formulazioni retoriche.

Nel *Cristo si è fermato a Eboli*, Levi non ha questa preoccupazione di conciliazione unitaria. Due figure femminili esprimono l’arcaico in tutta la sua fascinazione perturbante, e il moderno in tutta la sua accogliente razionalità e familiarità. La prima è Giulia la Santarcangelese, che è donna magica, strega; la seconda è la sorella Luisa in visita a Carlo confinato, alla quale Levi mette in bocca l’excursus sui Sassi di Matera – risparmiandolo al Carlo personaggio, che resta così l’elemento libero di intrecciare rapporti privilegiati con entrambi i mondi. Giulia incarna la femmina arcaica, sessuata, procreatrice; Luisa è la donna fraterna, moderna, emancipata, medico. La raffigurazione delle due donne è, però, un chiaro esempio della polarizzazione culturale leviana attiva nel *Cristo*, perché la realtà fu più complessa: Levi al confino ricevette non solo la visita della sorella Luisa nel settembre 1935, ma anche quella di Paola Olivetti

un mese prima (...). Tacere nel libro la visita di Paola e presentare Carlo in rapporto esclusivo e consanguineo con la sorella, permette a Levi (al di là di opportunità contingenti e personali) di saturare di alterità, anche tramite la sessualità, l’immagine femminile arcaica e selvatica.

Le donne, chiuse nei veli, sono come animali selvatici. Non pensano che all’amore fisico, con estrema naturalezza, e ne parlano con una libertà e una semplicità di linguaggio che stupisce. Quando passi per la via, ti guardano con i neri occhi scrutatori, chinati obliquamente a pensare la tua virilità, e le odi poi, dietro le tue spalle, mormorare i loro giudizi e le lodi della tua nascosta bellezza. Se ti volti, celano il viso tra le mani e ti guardano attraverso le dita. [...] l’emigrazione ha cambiato tutto. Gli uomini mancano e il paese appartiene alle donne<sup>2</sup>.



@Eric Rose

<sup>2</sup> *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1945; Oscar Mondadori, Milano 1979, p. 91.

L'arcaico e il selvatico, così presenti nel libro, qui si smontano facilmente, se pensiamo al sincero turbamento del borghese Levi di fronte a espressioni di una sessualità femminile popolaresca e provinciale, che forse poi così ferina e minacciosa non doveva essere, e che va inoltre contestualizzata come effetto dell'emigrazione maschile. Allo stesso modo gli antropologi occidentali in visita ai "popoli selvaggi" erano spesso sopraffatti dalla fisicità dei corpi alla quale non erano abituati. Le modalità della rappresentazione sono il frutto di complesse proiezioni culturali che l'autore può

modulare fino a un certo punto, ma sono in ultima istanza influenzate da proiezioni inconsce, individuali e collettive. Nell'intento nobilitante e idealizzante di *Un volto che ci somiglia*, quelle stesse donne vengono trasfigurate con un'iperbole dannunziana; ma la struttura ideologica non cambia, l'"altrove misterioso" resta.

[Queste donne] che vediamo andare in qualche remota strada della Calabria, portano con sé l'incanto misterioso dell'altrove, di un altrove che non è solo dei luoghi, ma del tempo. [...] e il loro passo umile e scalzo è quello di una dea greca che danza leggera<sup>3</sup>.



@Julie Peiffer

---

<sup>3</sup> *Un volto*, p. 48.

# Le città e le loro anime

## Foggia: speranza

di Antonio R. Daniele



Cattedrale @Federica Frisoli

Foggia: omicidio/attentato/racket/rapina. È questa, più o meno, la catena a cui i notiziari ci hanno abituati da qualche tempo. E con una frequenza davvero preoccupante. A volte addirittura, nei lanci d'agenzia, capita di leggere “delitto a Foggia”, salvo poi scoprire, aprendo la notizia, che il misfatto è avvenuto in provincia. Ma le redazioni dei giornali hanno stabilito che se non si accolla tutto a Foggia – anche quel che non ha commesso – il fattaccio sarà meno “notiziabile” (si dice così?).

È vero, non c'è da stare allegri a Foggia: tira una brutta aria. Ma tutte le volte che la attraverso per andarmene in Dipartimento mi prende la sensazione che le sue brutture possano avere una forma di riscatto, che c'è del buono su cui

lavorare: lo vedo nella gente che passa su Corso Vittorio Emanuele, guarda le vetrine e spera ancora di comprare un oggetto utile. Magari inutile, ma pieno di qualche strana cosa di nuovo. Lo vedo e lo sento al mercato di via Rosati, dove – al netto della “piazzata sublimata” dal videoclip di Pio & Amedeo di qualche anno fa – il cicaleccio degli avventori risuona insieme con le urla belluine dei mercanti in un festoso tripudio di spasmi. Lo vedo anche nei miei studenti che vengono in Dipartimento, in via Arpi, col desiderio e con la speranza che Foggia ne faccia donne e uomini. In via Arpi, quel toponimo che ricorda le soste di Annibale nella guerra contro Roma e che oggi si trova in una zona della città dove si deve combattere la battaglia contro il

degrado di un territorio che ha, però, ancora qualcosa da dire.

Nel mio tragitto quotidiano passo di lato al Giordano, il teatro che una volta era per il Re Ferdinando e che fu poi consegnato alla memoria di Umberto, il musicista della città. Ne senti il richiamo nei tre fornicci della facciata che riempiono Piazza Battisti e ti viene ogni volta voglia di entrarvi, stare nel *foyer* e udire l'eco di Andrea Chénier che scrive morente i versi alla sua Maddalena. E forse anche la voce di Nicola Stame, quell'energico tenore il cui grido fu strozzato in gola alle Fosse Ardeatine. A proposito di facciate: avete mai veduta voi quella della Cattedrale? L'avete mai veduto quel romanico pugliese che la fregia nel bel mezzo di Piazza Pericle Felici? E quel cornicione decorato da Nicola di Bartolomeo da Foggia, uno splendido scultore che tanto piaceva a Carlo I, figlio del re di Francia?

E a lato del Presbiterio non sentite voi il richiamo della Kyriotissa, la Vergine che tre secoli fa apparve ai foggiani qualche giorno dopo un terremoto sterminatore? La chiamano “Madonna dei Sette Veli”: così era apparsa anche ad Alfonso Maria de' Liguori che si sentì sollevato da terra mentre ne scorgeva l'effigie. Cosa da santi. La Cattedrale guarda su via Arpi ed è gran cosa per me poterla costeggiare ogni giorno come un pellegrino del Gargano – ché questo sono mentre cammino per la città.

La via del mercato – quel camminamento pittoresco come lo sono i mercati del sud e di cui ho scritto – ha il nome di un uomo di scienza. Giuseppe Rosati fu uno di quegli ingegni cittadini che aveva studiato nella Napoli colta e illuminata del reame borbonico e dato al territorio i primi, solidi impulsi a quegli studi di agrimensura capaci di fare nel tempo la



Teatro Giordano @Federica Frisoli

fortuna di un territorio che trae dalla terra ancora oggi il suo meglio. E a Napoli allevò il proprio ingegno anche Vincenzo Lanza. A questo medico era piaciuta la carta di Ferdinando II di Borbone: era un sincero liberale e quando il re si stancò di fare il magnanimo – erano panni che sentiva strettissimi – per poco anche il povero medico non finì gambe all’aria. A Foggia “Lanza” è un suono plasticamente aderente al liceo classico della città, ormai una specie di *buen retiro* di tenaci assertori degli studi contemplativi. Stanno costoro in quel tozzo monumento al fascismo che è il Palazzo degli Studi: lo progettò Piacentini ed è uno di quei documenti in pietra che è bene restino in piedi, che spingano ancora qualcuno a chiedere da dove vengano quei listoni biancastri della facciata. E poi cosa sia Piazza Italia che gli sta di fronte, quel piccolo mausoleo del Ventennio di fronte alla Caserma “Miale”, come una magagna del tempo che sta lì, in faccia al presidio militare che porta il nome di un prode della Disfida, egli si davvero italico armato contro lo straniero d’oltralpe.

L’architettura del fascio copre anche gli studi dei tecnici dell’Istituto “Saverio Altamura”, un altro nome che ai Borboni restò un po’ sullo stomaco: questo pittore a Firenze stupì il circolo dei macchiaioli del tempo e non si accontentava di lavorare ai colori. Era un artista del suo tempo, uno di quelli per il quale arte e urgenza civile erano tutt’uno. E allora lo si ricorda a Napoli con le Giubbe Rosse. Altamura, Rosati e Lanza: Partenope li ha ancora bene a mente.

Di Lanza a Foggia c’è anche una bella statua nel viale principale della villa comunale, quel lunghissimo spazio che da alcuni lustri è consacrato alla memoria del Papa polacco e che si scaraventa al di là della Fontana del Sele, dopo Piazza Cavour. Nella villa ci andavo spesso da



Chiesa delle Croci @Federica Frisoli

studente universitario, nelle pause tra i corsi del mattino e quelli del pomeriggio, a prendere il fresco. Mi piaceva godere la pace oltre il pronao e l’acqua che passa tra le fontanelle ornamentali di Stefano Soro. Amoreggiavo anche nella villa. Mi ricordo dei tempi che stavo con Mena, una ragazza di San Giovanni Rotondo che studiava Lettere come me: un giorno sulla panchina vicino al tempietto monoptero vedemmo da lontano un marcantonio, alto, che passeggiava placido con un album in mano. Lo riconobbi: era Pino Quartullo, l’attore. Stava girando in quei mesi in *tournee* con Chiara Noschese, se ben ricordo, con lo spettacolo *Quando eravamo repressi*. L’avevo visto a teatro. Mi alzai, lasciai Mena sulla panca e lo fermai: gli chiesi l’autografo e lui, guardandoci, mi scrisse una dedica sull’agenda: “perché non siate mai repressi”. Qualche mese dopo io e Mena ci lasciammo: ci aveva letti negli occhi. E ci aveva sentiti nel silenzio di quell’ampio giardino.

Quello spettacolo di Quartullo qualche anno prima era stato anche un film che oggi non ricorda nessuno. E pochi si ricordano – ne sono certo – del foggiano Domenico Paolella, il regista. Eppure, Paolella a Cannes, subito dopo la guerra, aveva portato un documentario sull’Etna malvagio che piacque tanto ai francesi i quali, messo da parte un poco il loro

sciovinismo, lo premiarono con il massimo allora; eppure Paoella diresse un paio di volte Totò a metà degli anni Cinquanta. Una volta riuscì a tenere insieme il Principe con Gino Cervi in una delle pellicole più anomale della sua parabola cinematografica: *Il coraggio*, un curioso – e, per l'appunto, coraggioso – tentativo di dramma soffuso che meriterebbe più attenzione; la seconda volta decise di lasciare Totò a briglia sciolta: ne venne fuori uno dei suoi film più godibili, quello del capostazione costretto a prendere moglie per non perdere il posto per mano della legge fascista sul celibato: ebbene, *Destinazione Piovarelo*, quella macedonia di brillante comicità, quell'incrocio di maschere tra Tina Pica, Arnoldo Foà e Marisa Merlini, fu di questo cineasta

foggiano che lasciò presto la sua città d'origine per la Settima Arte.

Ma Foggia è stata anche la città di Nadia Desdemona Lioce. Vorremmo che anche il suo nome e le sue prodezze fossero state solo un film. Furono, invece, il rigurgito di una stagione del terrore che gli italiani avevano dimenticato: si possono dimenticare le morti di D'Antona e Biagi?

Non dimentichiamo, non dimentico. Ma quando – anche domani – farò la mia solita strada dalla stazione a via Arpi sentirò addosso, come ogni giorno, il profumo di una speranza certa, come fosse un piatto di orecchiette, di quelle che puoi mangiare nel ristorante di Maura e Mario. E noi lo sappiamo.



Chiesa del Purgatorio @Federica Frisoli

# La Letteratura come la vorrei



©Peter Agron

In questo numero dedicato al lavoro, inseriamo una sezione di letteratura per richiamare l'attenzione su un grande autore del nostro Novecento, Giuseppe Pontiggia, che tratta il tema in modo pertinente.

In particolare, riserviamo lo spazio a due scritti, uno di Giuseppe Pontiggia, l'altro su Giuseppe Pontiggia.

Il primo è un estratto del libro *Per scrivere bene imparate a nuotare. Trentasette lezioni di scrittura*, di recente pubblicato da Mondadori (febbraio, 2020), a cura di Cristiana De Santis, con una prefazione di Paolo Di Paolo. Si tratta di una delle lezioni di scrittura per i corsi che, a partire dal gennaio 1985, Giuseppe Pontiggia tenne (subentrando a Raffaele Crovi), presso il Teatro Verdi di Via Pastrengo (Milano).

Il titolo della lezione scelta è *Lavorate, lavorate, l'ispirazione arriverà*<sup>1</sup>.

Il secondo testo è invece un saggio di Alessandro Ceteroni, estratto dal volume che raccoglie gli Atti del *Primo Seminario Giuseppe Pontiggia. La parola come avventura* organizzato dal CISLE – Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee e svoltosi il 7 marzo 2017, presso Palazzo Sormani (Milano). La pubblicazione degli Atti, che raccolgono gli interventi di critici di generazioni diverse, è a cura di Sara Calderoni, con Conclusioni di Daniela Marcheschi (Milano, Marco Saya, 2018).

Il titolo del saggio che qui pubblichiamo è *Impiegati, banchieri, finanziari. La rappresentazione del lavoro in La morte in banca e La grande sera*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Giuseppe Pontiggia, *Per scrivere bene imparate a nuotare. Trentasette lezioni di scrittura*, a cura di Cristiana De Santis. Prefazione di Paolo Di Paolo, Milano, Mondadori, 2020, p. 26.

<sup>2</sup> Giuseppe Pontiggia. *La parola come avventura*, a cura di Sara Calderoni, Milano, Marco Saya, 2019, p. 11



©Gabriel Pacheco

## Lavorate, lavorate, l'ispirazione arriverà di Giuseppe Pontiggia

*Abbiamo parlato della cosiddetta ispirazione e dei fraintendimenti di cui è oggetto. Ma, in definitiva, tu ci credi o no?*

Guarda, ti rispondo con un esempio. Quando il latino dice *Nulla dies sine linea*, e cioè sottolinea l'importanza di non lasciare passare neanche un giorno senza tracciare almeno una riga, esclude forse l'ispirazione? No, sottolinea semplicemente l'importanza del lavoro, della concentrazione, della continuità. Se vogliamo, anche della tecnica. Questo non significa escludere l'ispirazione. Significa spostare l'accento su quella parte dell'operare artistico che può essere avvicinata e programmata. Significa anche predisporre lo spazio più adeguato per l'ispirazione, per i momenti in cui si manifesta. Si potrebbe addirittura sostenere che tutto il lavoro sia preparatorio, sia propedeutico alla ispirazione, ma non mi sento di dirlo, sarebbe una illazione che non mi persuade.

*Perché?*

Perché molta parte del lavoro artistico è costituita da correzioni, rifacimenti, tentativi che rientrano solo in minima parte in ciò che si vuole definire ispirazione. C'è un aspetto anche di fatica sorda, che alcuni artisti non hanno mancato di compendiare in modi paradossali. Oscar Wilde, a proposito di ispirazione e di lavoro, diceva che uno scrittore può impiegare una mattina per mettere una virgola e un pomeriggio per toglierla. È auspicabile che non tutti i giorni siano così, ma l'ironia della provocazione riguarda sia l'ispirazione aleatoria sia la programmazione ottimistica. Flaubert diceva cose analoghe. Comunque anche vivere il senso di scacco a tavolino, «pensandoci sopra», come suggeriva Manzoni, di solito non è sterile, può costituire la premessa per superarlo, può produrre un'accumulazione di energia che poi trova l'alveo giusto per incanalarsi.

*Perché usi continuamente il verbo «potere»?*

Perché non sto dando delle regole, ma solo indicando delle possibilità.

*Dunque anche l'ispirazione passa attraverso il lavoro. Insomma è metà dell'opera.*

Si, anche personalmente non userei una quantificazione come questa, che finisce per diventare una sorta di spartizione, di divisione in fasi successive. In realtà ispirazione e tecnica sono complementari, si integrano di continuo. L'una agisce sull'altra, in uno scambio reciproco, mai a senso unico. Anzi, a proposito di tecnica, vorrei aprire una breve parentesi sulla retorica, prima di affrontarla in una delle prossime conversazioni. La retorica è appunto una tecnica, lo dice l'origine greca della parola, retorica sta per *rhetoriké téchne*, tecnica del parlare in modo efficace, così da persuadere l'interlocutore. Questa è effettivamente la base della retorica e non a caso i sofisti, che la insegnavano, furono i primi pensatori a pretendere una ricompensa in denaro. Non insegnavano infatti la via della verità, ma l'uso di uno strumento, e legittimamente pretendevano una ricompensa. Prodiro di Ceo, quando vedeva l'uditorio distratto, esclamava: «Eccovi il punto da cinquanta dracme!» e riattivava immediatamente l'attenzione dei presenti. C'è però un aspetto della tecnica retorica che non viene di solito messo in evidenza. La retorica non serve solo a esprimere più efficacemente le idee, serve a trovarle. Non è solo al servizio dell'ispirazione, può anche suscitarla.

*Puoi fare qualche esempio?*

Prendi il *Dizionario dei luoghi comuni* di Flaubert. Ti accorgerai che buona parte delle sue definizioni risultano paradossali, e insieme esilaranti, grazie a un

procedimento retorico, a una tecnica della commutazione o del capovolgimento, che consiste nel trasformare una constatazione in un comando o, se vogliamo dirlo in termini grammaticali, nel passare dall'indicativo all'imperativo. Ad esempio, «Amaca: convincersi che ci si sta meglio che a letto». Oppure «Epoca, la nostra: inveire contro. Chiamarla di transizione». C'è anche un'opera meravigliosa di Swift, *Istruzioni alla servitù*, dove questo procedimento retorico diventa l'asse portante di tutta la costruzione. Swift era avarissimo e ossessionato dai furti e dagli abusi dei servitori. Ora in quest'opera, anziché descrivere i modi in cui i servitori, secondo lui, lo rapinano, glieli suggerisce, e spesso glieli comanda, in un estremo, disperato soprassalto di potere. L'effetto è irresistibile ed è ottenuto grazie al rovesciamento dei termini, cioè a una ironia



sistemica e paranoica protratta per l'intera opera. La tecnica non spiega il genio di Swift, ma sono certe almeno due cose: primo, che Swift si è valso in modo decisivo di una tecnica la cui stessa esibizione rientra nel gioco del testo e nel divertimento del lettore; secondo, che molte tra le situazioni paradossali del suo manuale gli sono state indirettamente ispirate dalla suggestione del procedimento. Il rovesciamento metodico finisce per essere non solamente un effetto, ma una causa; la tecnica può riguardare non solo la forma che assumono le idee, ma anche la loro sorgente.

*Anche Eco ha scritto un decalogo del bibliotecario italiano, pubblicato anni fa sull'«Espresso», dove usa la stessa tecnica. Tutto ciò che non si dovrebbe fare nelle biblioteche italiane per non rendere penosa e a volte angosciata la consultazione dei libri diventa ciò che si deve fare per ottenere appunto quel risultato.*

Infatti, me lo ricordo, è un pezzo molto divertente. Tra l'altro ho chiesto una volta a Eco quale modello lo avesse ispirato e lui mi ha risposto Wodehouse, che aveva letto da ragazzo e non aveva più dimenticato. In altri casi può accadere che la tecnica incarnata in un esempio sia assimilata inconsapevolmente dai lettori. Il risultato non cambia, la suggestione della tecnica agisce ugualmente, anche se non ne siamo direttamente coscienti.

*Hai fatto qualche esperimento nei tuoi corsi?*

Sì, ho analizzato alcuni aforismi di un autore, mostrandone le modalità, la tecnica del capovolgimento, la chiave di volta che spesso si trova nell'ultima parola. Ti faccio un esempio di La Rochefoucauld: «Sono poche le donne oneste che non siano stanche del loro

mestiere». Qui l'ultima parola, «mestiere», sostituisce quella che ci si aspetterebbe, «virtù», con un effetto di capovolgimento totale (quanto realistico).

*E poi come procedevi?*

Poi, dopo avere individuato alcune costanti, chiedevo di indovinare la conclusione dell'aforisma. Di prevedere quello che di solito risulta imprevedibile. Ad esempio di Kraus, che porta a limiti vertiginosi la tecnica del capovolgimento, chiedevo di indovinare, in un particolare aforisma, la parola chiave, la parola sorpresa. A volte i risultati sono stati positivi.

*Ti ricordi un caso?*

Sì, non è uno degli aforismi più straordinari, ma è certamente significativo: «Per essere perfetta le mancava solo...».

*E qual è la conclusione?*

Un difetto. Ho sempre trovato chi lo indovinava.



©Jan Bernhardt

*Non vorrai per caso insinuare che Kraus sia replicabile.*

No, voglio dire un'altra cosa. Voglio dire che certe modalità costruttive dell'aforisma, da lui stesso individuate e perfezionate, hanno aiutato Kraus a diventare Kraus. E che queste modalità riconoscibili sono percorsi non solo della forma, ma del pensiero. E possono aiutare i lettori non solo a scrivere, ma a pensare. Pensare per antitesi, per paradossi, come procede Escher nella grafica.

*Perché citi Escher?*

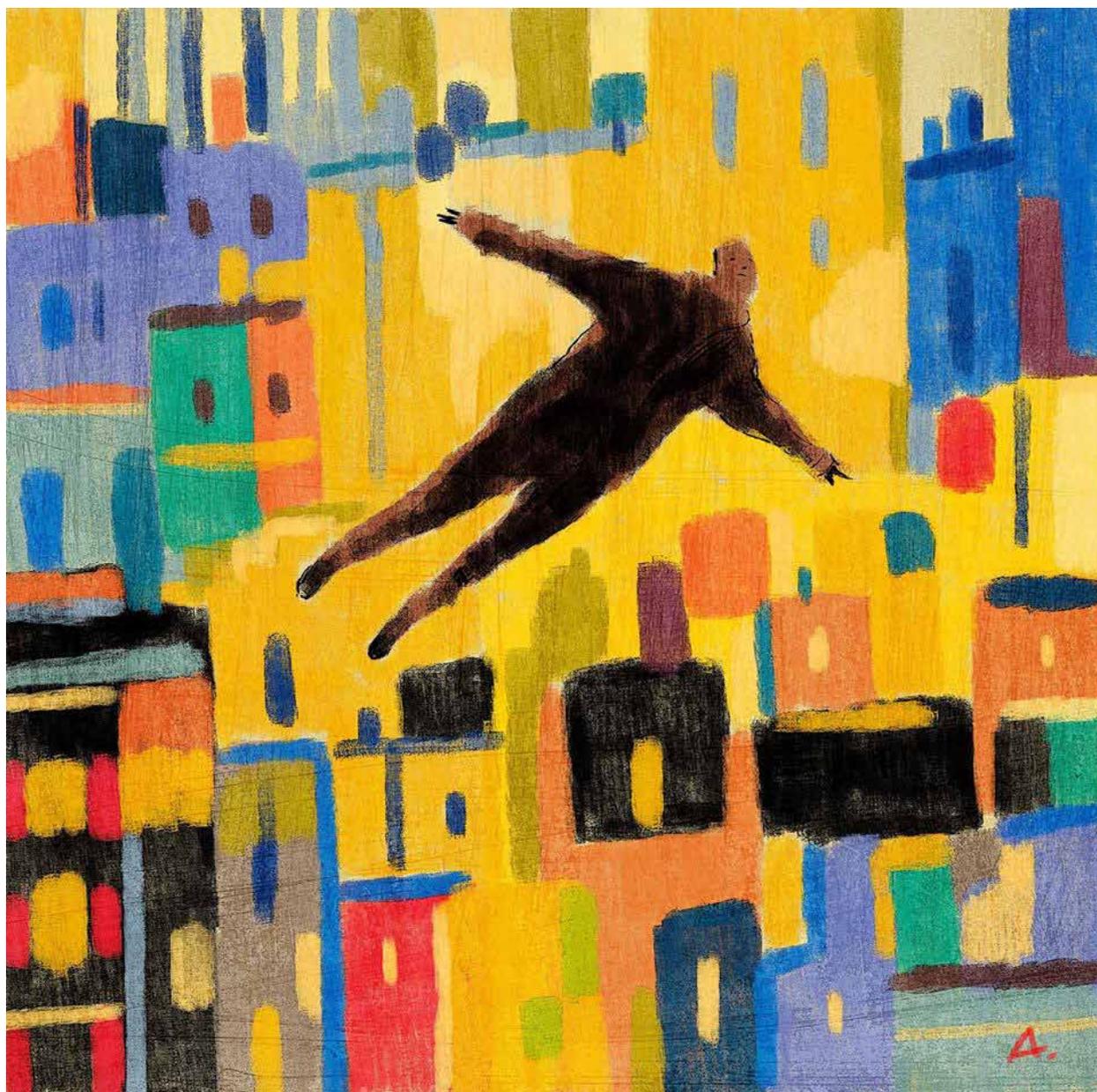
Perché i paradossi ottici di Escher

sono il frutto di una visione paradossale, ma sono anche gli elementi costitutivi, le premesse, di una particolare «retorica» della visione.

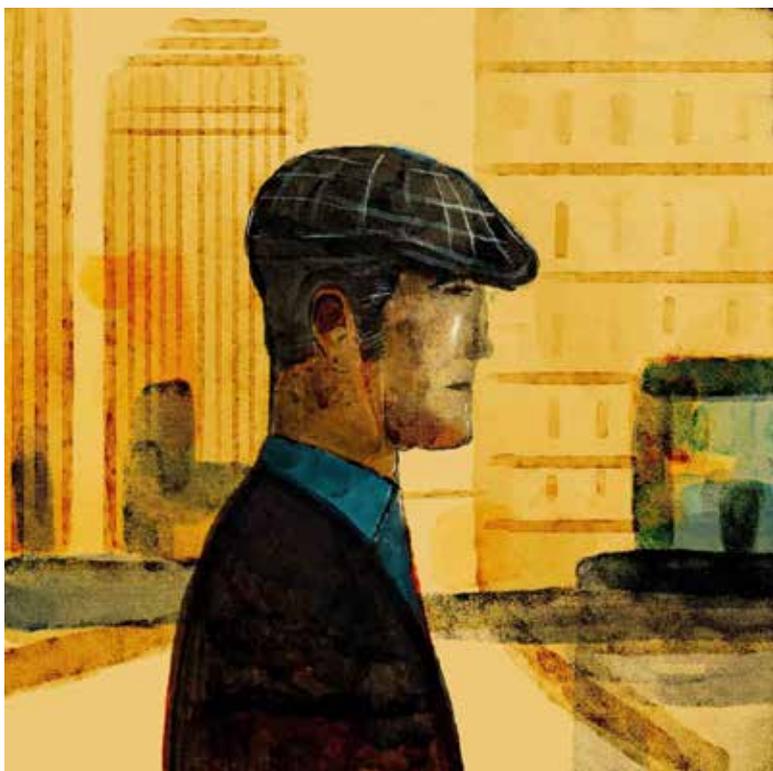
Il fallimento delle prospettive, in un gioco di specchi che capovolge le apparenze.

*E che rapporto c'è con Kraus?*

Non c'è un rapporto diretto. Però ti faccio un esempio. Quando Kraus dice che la psicanalisi è il sintomo di cui vuole essere la cura capovolge le apparenze per restituirci la verità nascosta del mondo in cui ci muoviamo.



©Andrea Calisi



©Andrea Calisi

## Impiegati, banchieri, finanziari.

La rappresentazione del lavoro  
in *La morte in banca*  
e *La grande sera*  
di **Alessandro Ceteroni**

Il mio contributo è dedicato all'analisi della rappresentazione della banca in *La morte in banca* e *La grande sera*. La scelta di tentare un confronto tra queste opere può sembrare azzardata, non ultimo per la distanza cronologica e stilistica che le separa. Rileggendo tuttavia una considerazione di Pontiggia del 1985, di recente apparsa nel volume *Le parole necessarie* a cura di Daniela Marcheschi, credo che una esplorazione trasversale della tematica del lavoro, come appunto tenterò di fare nelle prossime pagine, sia non solo possibile, ma persino opportuna:

Se posso fare un esempio personale, io ho passato un periodo di anni in banca, da cui ho tratto l'esperienza che poi è confluita in un romanzo che si intitola *La morte in banca*. Il titolo direi che non va preso alla lettera, perché, come vedete, sono sopravvissuto a quella esperienza. Esso però mi è stato utile anche per constatare come nell'ambiente della banca la capacità di parlare e di scrivere in modo preciso ed

efficace fosse essenziale. Ho notato che chi si affermava non aveva semplicemente una competenza finanziaria (non voglio indugiare sull'aspetto malinconico delle raccomandazioni). Ma chi si affermava per competenza professionale univa a questa competenza anche una capacità di parlare e di scrivere in modo efficace<sup>1</sup>.

Come si evince dal passo, il tema della banca ha per Pontiggia un interesse che va al di là del semplice ricordo adolescenziale. Forse non stupisce il fatto che Pontiggia abbia volutamente scelto di rievocare il proprio libro d'esordio, e con esso l'ambientazione in banca, dal momento che la conferenza si svolgeva presso la Confcommercio di Milano. Nondimeno, mi sembra degno d'interesse il fatto che Pontiggia scelga di introdurre all'uditorio l'importanza della retorica attraverso il riferimento specifico al linguaggio aziendale, rafforzato dalla testimonianza autobiografica. Considerando che l'analisi delle tecniche del linguaggio era una delle questioni

<sup>1</sup> Giuseppe Pontiggia, *Le parole necessarie. Tecniche della scrittura e utopia della lettura*, a cura di Daniela Marcheschi, Bologna, Marietti 1820, 2018. L'estratto compare nel primo dei tre interventi di Pontiggia trascritti nel volume. Si tratta della conferenza *Le parole e la «rettorica»*, che ebbe luogo alla Confcommercio di Milano nel 1985.

fondamentali su cui si spendeva in quei mesi la riflessione dell'autore comasco, come ha chiarito Marcheschi nell'introduzione del volume, ricordando la convergenza tra il testo della conferenza e gli argomenti sviluppati negli stessi mesi nei corsi di scrittura presso il Teatro Verdi, si può affermare che il tema della banca accompagnasse in modo non marginale l'attività di ricerca e di insegnamento di Pontiggia. *La grande sera*, come noto, sarebbe stato pubblicato dopo pochi anni, nel 1989, confermando una sensibilità specifica per il linguaggio aziendale.

Ma prima di dedicarmi agli aspetti linguistici, vorrei segnalare anche alcuni caratteri generali delle due opere, che ne favoriscono il confronto. I protagonisti dei due romanzi sono, rispettivamente, il giovane Carabba e un operatore finanziario scomparso. Questi personaggi si collocano nella gerarchia aziendale in posizione pressoché opposta. Carabba è un diciassettenne neoassunto che si sforza, il più delle volte goffamente, di meritare il posto in banca. Il protagonista assente della *Grande sera* è invece un manager che ha raggiunto una posizione di comando. Anche per questo motivo c'è chi, come il finanziere Terragni, considera la sua sparizione come una fuga coraggiosa<sup>2</sup>. Carabba, al contrario, è di norma rappresentato all'interno della banca, dove cambia spesso uffici e mansioni.

È difficile ignorare le opposte disposizioni di questi personaggi verso l'universo professionale – la proiezione di Carabba

verso la banca e la fuga dell'operatore dalla banca. Carabba è l'adolescente che cerca di integrarsi nella società attraverso un percorso di crescita umana – è entusiasta, almeno all'inizio, per essere entrato a far parte del mondo degli adulti –, professionale – ritiene infatti che la carriera in banca sia possibile – e culturale – crede persino di poter trovare un equilibrio tra lavoro in banca e studio in biblioteca. L'operatore scomparso interpreta invece il desiderio di fuga da una società decadente, serale, di cui la banca è d'altronde il cuore economico. Altrettanto intuitivo sarebbe poi il collegamento tra queste inverse sensibilità e due distinti periodi della recente storia nazionale: la fase del boom economico in cui viene concepita, e dopo qualche tempo pubblicata, *La morte in banca*, che rientra in effetti nella stagione aurea della letteratura industriale; e il tramonto di quelle medesime ambizioni di benessere e di crescita al volgere degli anni Ottanta, quando saranno proprio *La grande sera* di Pontiggia e *Le mosche del capitale* di Volponi, editi entrambi nel 1989, a chiudere simbolicamente, con il decennio, pure la stagione della letteratura industriale. A partire dagli anni Novanta, e in particolare in questo scorcio di nuovo millennio, si sarebbero infatti affermati nuovi autori, nuove retoriche e nuove sensibilità, che hanno rielaborato la rappresentazione delle fabbriche, delle banche e degli uffici nei termini di una narrazione aziendale postindustriale<sup>3</sup>.

Ma restiamo alle nostre opere. Nella

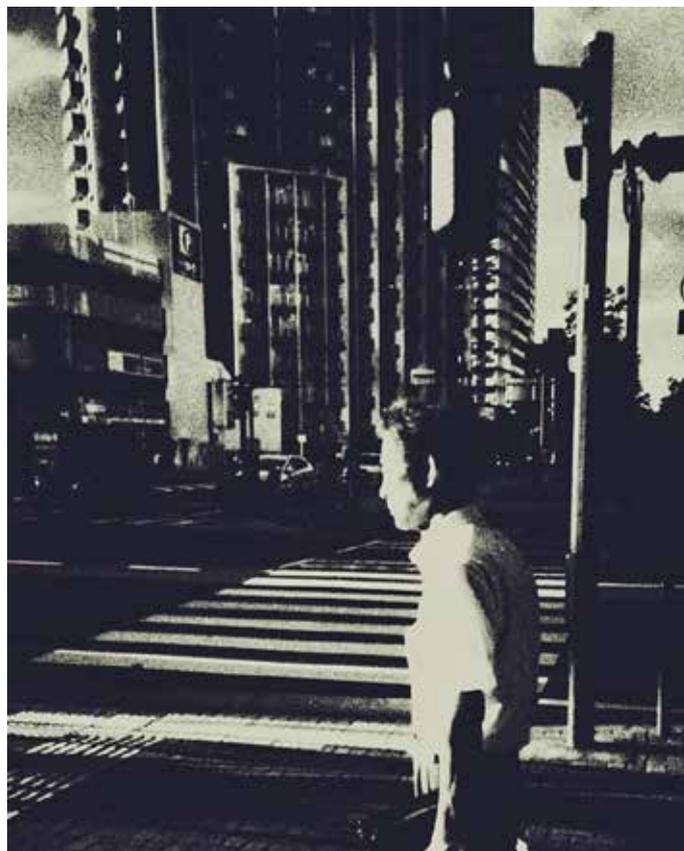
---

2 Rispondendo a chi gli chiede come mai si interessi tanto alla sparizione del socio Terragni risponde: «Forse perché sono affascinato da quello che ha fatto». Aggiunse: «Ha avuto coraggio» (Giuseppe Pontiggia, *La grande sera*, in Id., *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Daniela Marcheschi, Milano, Mondadori, 2004, p. 973). Il dottor Colucci, a sua volta, ammette che «Un uomo simile ha una forza dentro di sé» (ivi, p. 997).

3 Rinvio a Paolo Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2013; *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nella letteratura italiana degli anni 2000*, a cura di Silvia Contarini, «Narrativa», 31/32, 2010; *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio*, a cura di Natalie Dupré, Monica Jansen, Srečko Jurisic e Inge Laslots, Firenze, Cesati, 2016; e infine, e mi sia concessa l'autocitazione per rinviare alla bibliografia ricostruita in appendice al volume, al mio *La letteratura aziendale. Gli scrittori che raccontano il precariato, le multinazionali e il nuovo mondo del lavoro*, Novate Milanese, Calibano, 2018.

*Morte in banca*, il narratore esterno descrive con precisione gli uffici in cui lavora Carabba e i compiti che gli sono assegnati. Carabba è al centro di ogni scena. L'operatore finanziario è invece permanentemente assente. Bisogna dunque registrare una significativa differenza nella concezione stilistica e narratologica delle opere. Nella *Morte in banca* appare decisiva l'influenza del modello sveviano, di cui Pontiggia aveva d'altronde un'approfondita conoscenza, in quanto oggetto della sua tesi di laurea<sup>4</sup>. Il progetto artistico del romanzo d'esordio, il significato stesso della formula "la morte in banca", sulla quale avrò modo di soffermarmi tra poco, non sarebbero neppure concepibili prescindendo dalla centralità che la psicologia del protagonista assume negli equilibri del racconto. Diverso è il caso della *Grande sera*. Qui sono gli altri personaggi che, appresa la notizia della sparizione dell'operatore, mettono in scena le proprie reazioni dando forma a un racconto per frammenti, a una successione di incontri e rivelazioni, di verità ipotetiche e menzogne certissime.

Poste queste premesse, vorrei studiare il tipo di rappresentazione della banca e della società proposto nei due testi. Per riuscirci, bisognerà analizzare prima di tutto il materiale linguistico e tematico delle singole opere. Per quanto riguarda *La morte in banca*, vorrei menzionare la lettura semiologica proposta da Marco Bellardi. Bellardi suggerisce di considerare i racconti che completano la



©Hiro Sugiyama

raccolta come lo sviluppo potenziale della storia di Carabba<sup>5</sup>. *La morte in banca* racconterebbe in tal senso la complessiva vicenda umana e professionale di un impiegato di banca, dall'assunzione al pensionamento, scandendola per grandi tappe – la delusione per la carriera negata, l'ingiustizia delle raccomandazioni, il tradimento coniugale, l'insoddisfazione latente.

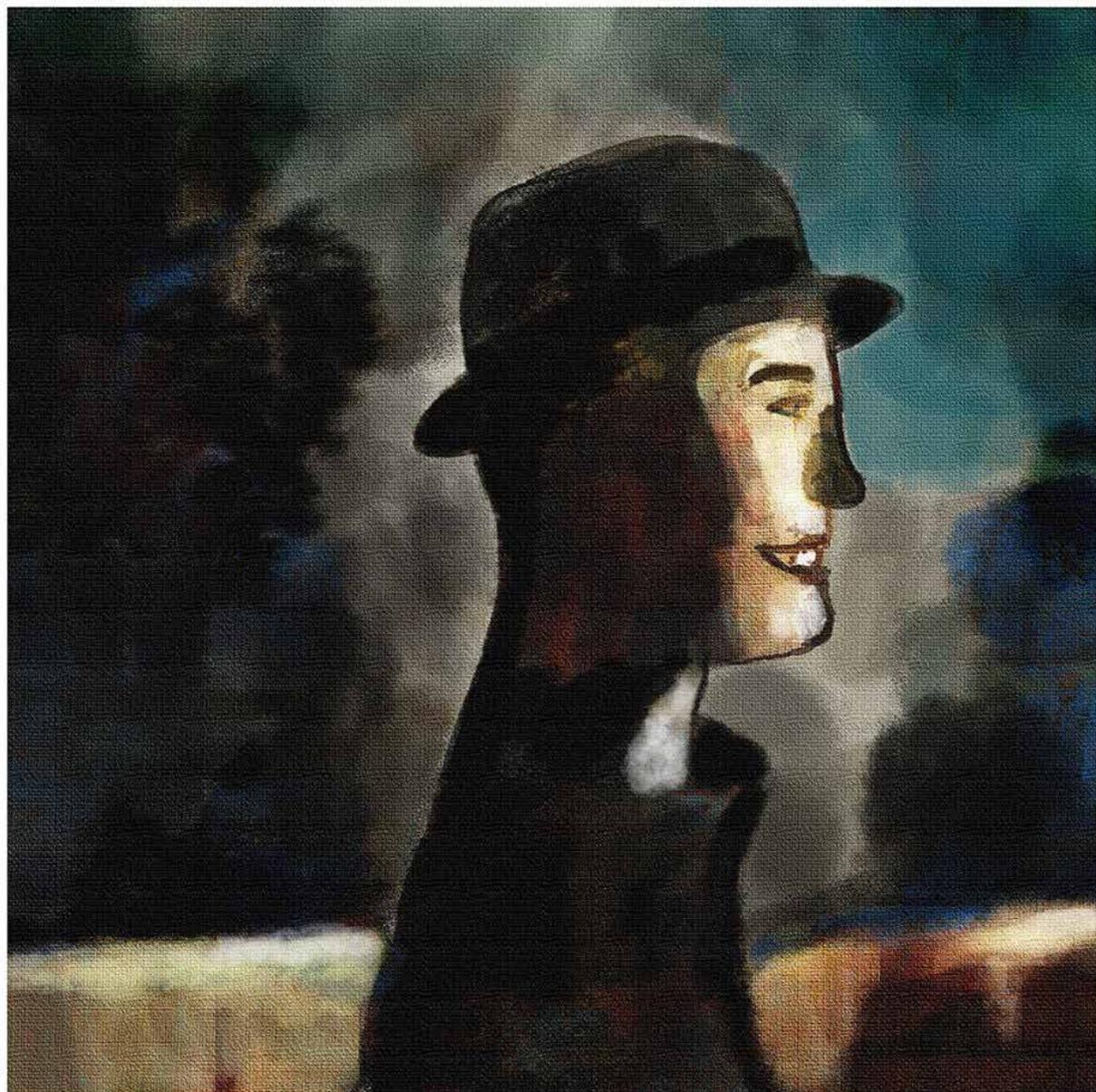
È interessante notare che i motivi appena elencati ritornano nella *Grande sera*. Ad esempio, il mito della carriera, che costituisce una traccia costante nella *Morte in banca*, specialmente nei racconti *La nomina dei procuratori* e

4 La tesi fu discussa all'Università Cattolica di Milano nello stesso anno, il 1959, in cui veniva pubblicata *La morte in banca*. La tesi, di cui lo stesso Pontiggia aveva approvato la pubblicazione sulla rivista «Kamen'» nel gennaio 2003, appare ora in Giuseppe Pontiggia, *La lente di Svevo*, a cura di Daniela Marcheschi, Bologna, Marietti 1820, 2017.

5 Scrive Bellardi: «La progressione narrativa del romanzo breve seguito dai racconti, nell'ordine a loro dato, sembra assumere così una sua necessità interna che segna le tappe della vita impiegatizia. Uno sviluppo niente affatto manifesto, dal momento che in questi brani non troviamo un protagonista chiaramente predeterminato, e gli slittamenti spaziali e temporali acuiscono il senso di distacco causato dall'alternanza della voce narrante. Ma è possibile cogliere un filo conduttore. La struttura spaziale della *Morte in Banca* e dei primi cinque racconti si presta particolarmente bene all'assunzione di una prospettiva di interpretazione di matrice semiologica» (Marco Bellardi, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, Firenze, Cesati, 2014, p. 32).

*Il pazzo*, risulta altrettanto decisivo nella *Grande sera*: da una parte, viene svuotato di senso dalla fuga dell'operatore, che rinuncia alla carriera proprio quando sta per raggiungere il vertice del successo, mentre dall'altra, continua ad alimentare le ambizioni di personaggi minori, e negativi, come Colucci e Campisi. Adombrato nei racconti *Sera* e *I colori*, il tema dell'infedeltà coniugale si oggettiva invece nei tradimenti dell'operatore scomparso con le diverse amanti. Inoltre, i contrasti familiari trovano eco nelle liti tra Mario, il fratello dell'operatore, e la moglie, così come nei doni di Terragni alla consorte: le compra una lussuosa villa in campagna, pur di essere lasciato in pace.

Se l'ipotesi di Bellardi circa la funzione dei racconti che completano il volume della *Morte in banca* è corretta, la tipologia professionale inquadrata da Carabba risulterebbe ancora più importante. Si tratta, in altre parole, di una delle più sistematiche e dettagliate rappresentazioni della figura dell'impiegato nella letteratura italiana del secolo scorso. Ora, l'esperienza di Carabba è scandita dai richiami alla pesantezza del lavoro e al logoramento psico-fisico del protagonista. L'abilità manuale richiesta agli impiegati per svolgere un cospicuo numero di operazioni meccaniche è la negazione della vocazione di Carabba per la teoria e le lettere. Come chiarisce il narratore, la teoria in banca non serve:



©Andrea Calisi

In realtà, il lavoro risultava abbastanza complesso, specie per lui che ignorava ancora che cosa fosse una cambiale e fino allora ne aveva preso in considerazione solo la piazza e l'importo. Imparava gradualmente e certi particolari, prima trascurati, gli rivelavano d'improvviso la loro importanza e insieme l'inconsistenza e la contraddittorietà delle sue idee precedenti. "Basta che tu non sbagli" lo rassicurava il suo maestro. "Con il tempo capirai". In effetti si poteva lavorare senza capire la teoria: o afferrandola, magari, tutta al contrario<sup>6</sup>.

Giorno dopo giorno, lo stato d'animo del protagonista si trasforma. Alla «euforia del mattino»<sup>7</sup> per la firma del contratto, subentra il «fastidio» per gli adulti<sup>8</sup>. Nonostante alcune oscillazioni<sup>9</sup>, il sentimento dominante di Carabba è il «malessere» per la banca<sup>10</sup>. Un malessere che si estende alla deformazione espressionistica degli impiegati, scoperti di volta in volta in una luce grottesca<sup>11</sup>, volgari<sup>12</sup>, e persino in pose animalesche<sup>13</sup>. Il soccorso dei colleghi più generosi<sup>14</sup> non può perciò annullare il senso

di sconforto di Carabba, riassunto nella formula della morte in banca. Una morte intesa dunque come impoverimento culturale, regressione animalesca, rinuncia alle utopie. La questione fondamentale posta da *La morte in banca* è dunque la scelta tra le assicurazioni della banca, che si rivelano tuttavia mortificanti, come confermerebbero oltretutto i racconti a integrazione del volume, e l'alternativa certo senza garanzie, ma assai più vivificante, degli studi. Questo è il nucleo essenziale della rappresentazione letteraria della banca che Pontiggia sviluppava verso la metà del secolo scorso, partendo dalla rielaborazione della propria esperienza personale.

Carabba, come noto, spera di risolvere il dilemma con il compromesso della doppia vita: di giorno lavora in banca, di sera studia in biblioteca. In un primo momento la doppia vita lo entusiasma<sup>15</sup>, ma ben presto il protagonista dovrà registrare un insanabile contrasto tra il lavoro e lo studio<sup>16</sup>. Carabba vacilla

6 Giuseppe Pontiggia, *La morte in banca*, in Id., *Opere*, cit., pp. 42-43.

7 *Ivi*, p. 8.

8 «Il ritorno in banca, alle tre meno un quarto, lo impressionò sgradevolmente. Ritrovava l'ambiente descritto poco prima a sua madre, ma ora provava un senso di fastidio, avrebbe preferito non rivederlo così presto» (*ivi*, p. 20).

9 Ad esempio, il narratore segnala a un certo punto che «Carabba attraversava un periodo di euforia» (*ivi*, p. 36).

10 «Ma pensare alla banca gli diede, in quel momento, una sensazione strana, come di malessere» (*ivi*, p. 28).

11 «Del resto lo preferiva, il distacco che scopriva tra la sua e la loro mentalità era accentuato dalle sue evasioni serali, così che quei conciliaboli sotto la lampada finivano per apparirgli in una luce quasi grottesca» (*ivi*, p. 35).

12 «Alcune cose tra l'altro l'avevano colpito fin dalla prima volta e ancora adesso non lo lasciavano indifferente: le volgarità, ad esempio, le continue battute oscene dei suoi colleghi erano le stesse che si dicevano a scuola» (*ivi*, p. 34).

13 «Un vecchio sonnacchiava in fondo all'ufficio. Questi che gli accennava, sorridendo vagamente, alle illusioni proprie dei diciassette anni, era curvo e fortemente miope. Aveva anche una strana anomalia, perché raggrinziva ogni tanto il naso, con un effetto simile a quello dei conigli» (*ivi*, p. 16).

14 Penso al collega che fa firmare a Carabba il registro: «Tirandolo per un braccio, si mise a correre attraverso l'ufficio, tra lo stupore degli altri. Il commesso era partito poco prima e riuscirono a raggiungerlo trafelati sulle scale [...] Mentre ripercorrevano le scale, il collega gli spiegò che chi non firmava il foglio veniva convocato all'Ufficio del Personale» (*ivi*, p. 17); e alle impiegate che aiutano Carabba con le cambiali: «Per fortuna Carabba, solo e con la sua aria smarrita, stimolava l'istinto materno nelle più anziane dell'ufficio. Le salvatrici accorrevano, gli rubavano grossi pacchi di cambiali [...] Il confronto era umiliante, ma intanto, prima della chiusura, i pacchi partivano» (*ivi*, p. 23).

15 «Forse aveva raggiunto l'equilibrio, dopo le prime settimane di ansia. In ufficio il lavoro lo assillava meno. E continuava a leggere, la sera, nell'aula accogliente, calda, della biblioteca comunale, sotto le luci diafane del soffitto, come gli oblò di un acquario» (*ivi*, p. 36).

16 «Questo contrasto tra due vite incompatibili l'aveva eccitato, l'aveva convinto che la sua "vera" vita era al di fuori della banca e che lui in banca, in sostanza, "non viveva", perché "non pensava" e faceva un lavoro meccanico che non lo toccava minimamente» (*ivi*, p. 48).

quando riceve un basso voto in università: l'esame, che «gli doveva ridare l'equilibrio»<sup>17</sup>, lo spinge a decidere «di non dare l'esame successivo»<sup>18</sup>, mentre il lavoro «di colpo gli diventava intollerabile»<sup>19</sup>. Il fallimento della doppia vita lo invita a un ripensamento<sup>20</sup>.

La «crisi, che gli aveva aperto gli occhi»<sup>21</sup>, si oggettiva nell'immagine dei grattacieli simili a «scacchiere illuminate»<sup>22</sup>. In queste sequenze finali, in cui Carabba sembrerebbe chiamato a una mossa risolutiva, il narratore afferma che «adattarsi gli sembrava una resa»<sup>23</sup>. Il richiamo alla resa, e dunque alla lotta per la sopravvivenza, è interessante. Se da un lato ha ragione Barengi a collocare Carabba in scia alle figure di inetto proposte dalla nostra letteratura tra Ottocento e Novecento<sup>24</sup>, dall'altro mi sembra che Carabba presenti alcuni aspetti innovativi. Va ricordato che per Carabba l'impiego in banca è una necessità familiare, e che gli studi assumono la forma di un corso universitario, al quale il protagonista affida le proprie speranze di carriera. Per Alfonso Nitti, che cito come prototipo dell'inetto svediano, i libri costituivano invece una fuga dalla realtà. Per Carabba i libri sono sì compagni di sogno e di svago, ma definiscono pure, anzi soprattutto, un progetto di vita, scandito dai passaggi ufficiali attraverso la scuola e l'università. In banca, egli avverte con disagio l'assenza di teoria, ossia di complessità, di esercizio intellettuale. La banca

di Carabba assomiglia più a una fabbrica, a una catena di montaggio, che a un ufficio. Carabba è in anticipo sui tempi.

Si rivela dunque un elemento di modernità, che ci riporta in un certo senso alle valutazioni sulla retorica e sui linguaggi tecnici. Secondo questa lettura, l'impraticabilità della doppia vita non starebbe a dimostrare l'inconciliabilità tra la società moderna e la tradizione letteraria: tutto sommato, lo studio, per Carabba, non è per niente disinteressato. Carabba, in verità, appartiene a una generazione successiva, che ha accettato la modernità e vorrebbe farne parte in maniera attiva, ma si scontra con le resistenze di una società cristallizzata, rigida, disanimata. È questa la denuncia di Carabba – o meglio, del narratore – contro il mondo degli adulti. Il dato che emerge da *La morte in banca*, in definitiva, è l'ambiguità della società di metà Novecento, la modernità stentata, l'occasione perduta di un vero rinnovamento.



©Andrea Calisi

17 *Ibidem*.

18 *Ivi*, p. 52.

19 *Ibidem*.

20 «Ripensava i primi giorni di banca, la “doppia vita”, le sere passate in biblioteca, la smania di evadere che l’aveva spinto a studiare con maggiore puntiglio, quasi con ansia, fino a concentrare le sue speranze nel giorno dell’esame. Poi la delusione di quel giorno, l’indomani ancora in banca. Come se le esperienze si fossero susseguite necessarie, prevedibili, per condurlo alla condizione di adesso» (*ivi*. pp. 53-54).

21 *Ivi*, p. 55.

22 *Ivi*, p. 56.

23 *Ivi*, p. 55.

24 Il riferimento è a Mario Barengi, Postfazione, in Giuseppe Pontiggia, *La morte in banca*. Un romanzo breve e sedici racconti (1991), Milano, Mondadori, 2003, pp. 173-186.

Prima di passare a *La grande sera*, vorrei spendere una breve riflessione su *Storia di un verbalista*, il racconto che chiude *La morte in banca*. Il narratore annuncia che l'universo bancario in cui ha lavorato per tanto tempo non esiste più. Egli si chiede persino se i verbalisti siano mai esistiti, dal momento che nessun impiegato gliene dà conferma. Ricordando la collaborazione tra impiegati e verbalisti, il narratore parla di finzione<sup>25</sup> – e il discorso potrebbe allargarsi al tema del doppio<sup>26</sup>. L'atto finale della *Morte in banca* non è quindi soltanto il congedo da Carabba, ovvero dall'impiegato di metà Novecento che entrava in banca animato da giovanili speranze per restarvi, sconcolato e sconfitto, fino alla pensione. La conclusione del volume mette in scena pure l'estinzione di quel mondo, la sua soppressione paradossale. Resta il senso di un'esistenza fittizia, di una doppiezza ambigua, di una immaterialità pervasiva.

Questo mi sembra essere un collegamento efficace con *La grande sera*, perché qui scompare pure il personaggio che lavora in banca. La banca di Carabba, fatta di rumori e sconcezze, cede il testimone al capitalismo finanziario interpretato da professionisti come Terragni. L'evanescenza dei flussi finanziari

ha per corrispettivo, non a caso, un protagonista senza volto. L'identità del protagonista finisce per confondersi con quella di altri personaggi, come quando Mario si spaccia per il fratello. La clandestinità delle relazioni amorose spinge pure le amanti a vivere con insofferenza una «doppia vita»<sup>27</sup>, che non ha più nulla del carattere di ricerca, di crescita, di impegno, che aveva per Carabba. La doppia vita di questi personaggi è semplice menzogna, in primo luogo a se stessi.

La grande sera propone un'immagine astratta della banca, quasi concettuale. Per prima cosa, si è ormai affermato il primato della Borsa. Il narratore, a tal proposito, nota che «non c'è crollo di valori più catastrofico, per la maggior parte degli uomini, che quello della Borsa»<sup>28</sup>. I grattacieli che Carabba fissava da lontano, sono ora il teatro delle macchinazioni ordite da personaggi come Terragni, lo gnomo della finanza al vertice di questo «impero»<sup>29</sup>. Terragni non appartiene, in senso stretto, a nessuno dei tipi sociali che la tradizione associa alla figura del padrone. Non è un industriale. Non è un senatore. Non è un direttore di banca. Terragni è al di sopra di tutto ciò. In un dialogo con l'investigatore Borghi, viene paragonato a dio<sup>30</sup>.

---

25 «I verbalisti, quando ancora ci vedevano affaticati a tale lavoro, abbandonavano il proprio e scendevano in quel parterre di simulatori. Fingevano di aiutarci, in realtà volevano scambiare qualche parola, mentre leggevano ad alta voce numeri sbagliati. Questa finzione aggiunta alla finzione pareva divertirli» (Giuseppe Pontiggia, *La morte in banca. Un romanzo breve e sedici racconti*, cit., p. 164).

26 «Le informazioni dei verbalisti erano piccoli viaggi dentro la moralità, l'attività e il patrimonio dei "nominativi in oggetto". Ricorrevano anzitutto ai pareri, e anche alle indiscrezioni, di altri clienti: e questi, in cambio di una segretezza aleatoria, svelavano spesso l'esistenza di doppie famiglie, con doppi appartamenti e doppie vacanze, e una personalità ovviamente doppia» (*ivi*, p. 162).

27 «Ha deciso di cambiare la nostra situazione. Basta con la clandestinità, con le menzogne, con la doppia vita» (Giuseppe Pontiggia, *La grande sera*, cit., p. 937).

28 *Ivi*, p. 827.

29 «Era arrivato infatti a quella posizione sociale in cui gli uomini abituati a non distrarsi desiderano di farlo. Hanno accumulato proprietà, fondato industrie, creato quelli che i giornali chiamano imperi finanziari» (*ivi*, p. 962).

30 «Chi è dappertutto non è da nessuna parte». «Tranne Dio» sorrise Terragni. Borghi gli diede una occhiata, per vedere se scherzava o no, e, senza avere risolto il dubbio, proseguì» (*ivi*, p. 1005). Anche il dottor Colucci si paragona a dio, con esiti grotteschi: «Nelle incursioni dentro i suoi pazienti provava spesso l'ebbrezza della onnipotenza» (*ivi*, p. 893).

La caratterizzazione di Terragni procede attraverso formule di matrice economico-finanziaria, come la contabilità celeste e la concezione borsistica del matrimonio:

Come le spiegava pacatamente la psicologa, aveva investito le sue attese in un uomo che aveva investito le proprie nella Borsa. Diverso era stato l'oggetto dell'investimento, non dissimile però l'aspettativa di un profitto. Questa immagine dell'amore come di un capitale da cui attingere nel tempo gli interessi l'aveva sconcertata per la sua crudezza<sup>31</sup>.

Allo stesso tempo nuovi spazi, come i locali notturni, mostrano la mutazione della città durante gli anni Ottanta. Se dunque il grande tema posto da *La morte in banca* è la libertà della scelta, ovvero il destino dell'utopia, la questione di fondo nella *Grande sera* è l'essenza profonda della realtà – o forse, sarebbe più corretto dire dell'irrealtà. Penso al «senso di irrealtà» che pervade Mario durante la serata di poesia<sup>32</sup>, alla

finzione cinematografica dei suoi gesti<sup>33</sup>, a certe evasioni tra sogno e realtà<sup>34</sup>. Penso al cortocircuito imitativo tra manager e pubblicità<sup>35</sup>, o alla moglie di Terragni che si immedesima nella propria «controfigura»<sup>36</sup>. Nella selva dei personaggi minori risaltano poi l'intima natura di mentitore di Campisi<sup>37</sup>, gli abbagli sulla «letteralità» dell'amante anziana di Mario<sup>38</sup>, i raggiri del dottor Colucci<sup>39</sup>. La stroncatura più lucida è certo quella sul linguaggio, sulle parole ridotte a «conchiglie fossili e uova schiacciate dalle zampe dei predatori e perforate dai loro becchi»<sup>40</sup>. La salvezza è affidata ai giovani come Andrea, il nipote dell'operatore, su cui si chiude il romanzo. L'eredità dello zio gli permette di allontanarsi dal nucleo domestico, inquinato dalle liti quotidiane dei genitori, per crearsi una propria familiare – e forse gli permetterà di pagarsi gli studi, che è poi l'opportunità negata a Carabba dall'urgenza dell'impiego. Resta il fatto che i giovani non hanno maestri a cui ispirarsi<sup>41</sup>.

31 *Ivi*, p. 834.

32 «Mario fu di nuovo invaso da un senso di irrealtà» (*ivi*, p. 808).

33 «Sognava una stanza spoglia, senza più libri. Solo la sedia, il tavolo, la finestra. Ma anche questa era l'immagine di un film che aveva visto da ragazzo e che non era più riuscito a rintracciare nei suoi repertori» (*ivi*, p. 852); «Compiva quei gesti con lentezza, come se avesse avuto trent'anni di più. Aveva in mente la sapienza dei grandi vecchi del cinema, la loro recitazione rallentata, la loro gestualità quasi statica. Invidiava il senso di intimità con cui si dedicavano, indulgiando compiaciuti, ad atti della vita quotidiana. Era come uno spiraglio aperto su una felicità segreta quanto accessibile a tutti. Ma ogni volta che nella realtà cercava di scoprirla, si accorgeva di provarla solo al cinema» (*ivi*, p. 858); «Al contrario di chi diceva che la propria vita era un film, lui scambiava certi film per la propria vita» (*ivi*, p. 935).

34 «Quando poi penetrava nella camera da letto [...] aveva la certezza di averla già vista. Non sapeva però dove aveva avvicinato i dettagli di quel quadro: se in un quadro, appunto, o in un sogno che, dimenticato, acquista i contorni della realtà» (*ivi*, p. 883).

35 «Quei dirigenti di effeminata virilità, che sembravano condottieri del Rinascimento usciti dalle mani di un coiffeur, esistevano nella realtà: ma non era la pubblicità a imitarli, erano loro che la imitavano, scambiandola per la realtà del proprio tempo, per usare una espressione prediletta, con fede innocente, da molti» (*ivi*, p. 827).

36 «Instancabile, irresistibile e vagamente irreale, come molte signore che si scambiano per la propria controfigura, la signora Terragni reagiva con una mondanità vorace a una clausura prolungata» (*ivi*, p. 834).

37 «Campisi inventava dettagli a mano a mano che vi era costretto. E non aveva mai la percezione di tradire la realtà, quanto di integrarla» (*ivi*, p. 914).

38 «Alla fine la soluzione più rassicurante era di credere alla letteralità, a patto che fosse una finzione. Certo non arrivavano, come aveva fatto lei, a trasformare la finzione in realtà e perciò a dissolverla» (*ivi*, p. 881).

39 «Il dottor Colucci fingeva di accompagnarla in queste passeggiate, ma in realtà la lasciava proseguire da sola» (*ivi*, p. 893).

40 *Ivi*, p. 861.

41 Ricordo, in proposito, il dialogo della ragazza sedotta e abbandonata all'operatore, con Mario, che le dice: «Lo sa che cosa mi viene in mente? Due versi di un poeta tedesco. Ho avuto cattivi maestri». Fece una pausa. «È stata una buona scuola». «Allora la mia è stata ottima» (*ivi*, p. 983).



Giuseppe Pontiggia

Ma a proposito di Carabba, vorrei concludere il mio contributo con una suggestione, precisando che si tratta di un calcolo numerico senza ambizioni interpretative. Nella *Morte in banca* viene detto che Carabba ha diciassette anni. Con una concessione alla fantasia, potremmo supporre che Carabba, alla fine degli anni Ottanta, avrebbe dovuto avere circa cinquant'anni. Insomma, un coetaneo dell'operatore scomparso<sup>42</sup>.

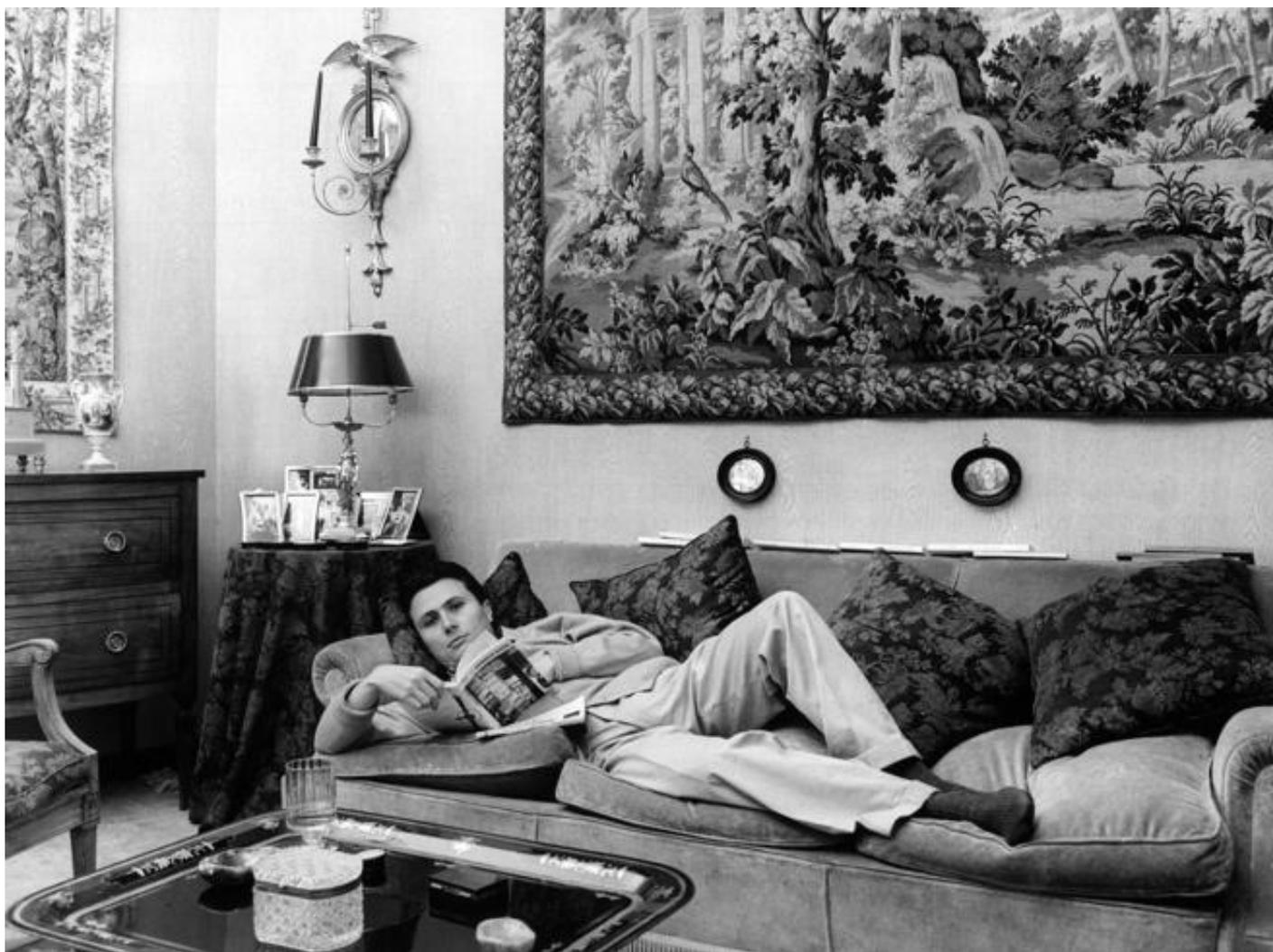
Pertanto, Carabba avrebbe interpretato per tutta la vita la parte dell'inetto che spera di avere una carriera simile a quella dell'operatore finanziario, mentre questi, che ha realizzato quella carriera, la rifiuta fuggendo. Sembrerebbe così emergere un'ulteriore conferma delle criticità di quella concezione illusoriamente appagante del lavoro, ma in verità regressiva e chiusa, che aveva mostrato delle crepe fin da *La morte in banca*.

<sup>42</sup> Nella *Grande sera* si deduce infatti, da una serie di ammissioni, che il protagonista dovrebbe avere circa cinquanta anni. Il primo indizio è un dialogo tra il fratello Mario e la prima amante, da cui si evince che l'operatore ha raggiunto la piena maturità. «Anche tu hai notato un cambiamento in questo periodo, vero?» «Forse sì». «Ecco», esclamò lei. «Lo vedi che i miei sospetti avevano un fondamento. Continua.» «No, ho già finito. Mi è sembrato un po' assente. Ma le cause possono essere tante.» «Dimmene una.» «L'età, cara. Il tempo ci inquieta.» Sorrise con un'aria confidenziale. «Si passa dall'eternità ai pochi anni che ci restano.» «E lo scopre adesso?» «Adesso lo vive. Prima si limitava a saperlo» (*ivi*, p. 796). Il secondo indizio è un dialogo tra Mario e l'amante più giovane, dove scopriamo che il protagonista era bambino più di trenta anni prima: «Questi luoghi sono diventati irriconoscibili» disse Mario abbassando il vetro del finestrino. «Venivamo a giocare al pallone». «Dove?» «Qui, dove c'è questa palazzina. Allora c'era una voragine con un campo sportivo sul fondo». «Quanti anni fa?» Mario rifletté: «Più di trenta» (*ivi*, p. 981). Il terzo indizio, tratto dallo stesso dialogo, rivela che l'operatore ha il doppio degli anni della giovane amante, che ne ha a sua volta più di venti, ma meno di trenta: «Mario la ascoltava incredulo. «E la differenza di età?» «Non c'era differenza tra di noi» gli rispose con calma. «Lui aveva il doppio della mia età, poteva essere mio padre» (*ivi*, p. 984). Infine, è possibile ricavare ulteriori informazioni dallo scarto di età tra Mario e la sua amante anziana.

# Un Solimano della letteratura

## **Alberto Arbasino: Nell'officina di uno scrittore**

a cura di **Guido Conti**



Alberto Arbasino in una foto giovanile (Marisa Rastellini/Mondadori Portfolio)

Il laboratorio di Alberto Arbasino è quello di un lavoratore indefesso. Questo scrittore, venuto a mancare il 22 marzo scorso, era curioso di tutto, ha letto romanzi, racconti, saggi, ha visto concerti, spettacoli, ha intervistato scrittori, ha girato mezzo mondo nell'idea di una cultura totale. Per Arbasino, lo scrittore dev'essere una figura enciclopedica, di chiara derivazione illuministica e lombarda. Per essere e diventare uno scrittore, sembra dire Arbasino, devi aver letto tutto, devi conoscere la musica, dalla tradizione lirica ottocentesca al jazz così amato e ascoltato a Voghera, devi sapere di antropologia e aver visto tutto a teatro,

devi leggere i grandi romanzi e saper cogliere la verità di un pettegolezzo, devi sapere di letteratura e di costume, di storia, e muoverti nel mondo con una leggerezza e curiosità infinita, saltando tra generi diversi.

Tutta l'opera di Alberto Arbasino sembra un autoritratto in evoluzione, in crescita, mobile e in movimento, come certi volti dipinti da Francis Bacon. Arbasino è un grande ritrattista, ha una capacità di cogliere nell'altro la sua essenza e, mentre fa questo, parla sempre di sé. Una biografia è sempre un doppio ritratto. Così accade quando scrive di Christopher Isherwood. Raccolto in *Ritratti e immagini* (Adelphi, 2016). Il cappello

introduttivo alla biografia di questo scrittore sembra una definizione di poetica che bene chiarisce il pensiero e l'opera di Arbasino. *Cose viste*, invece, non è il famoso titolo di un libro di Victor Hugo, edito da Mondadori, 1965, ma quello in due tomi di Ugo Ojetti (Roma, 15 luglio 1871 – Fiesole, 1° gennaio 1946), uno dei maestri e dei modelli di Arbasino, un giornalista scrittore, biografo, intenditore d'arte, uno dei primi a lavorare sulle interviste e sulle biografie degli scrittori come forma critica. Arbasino è così, gioca con il lettore, ammicca, allude, dialoga con intelligenza, si diverte, e sfida il suo interlocutore, vuole portarlo sul suo stesso tavolo da gioco. Cita film che, evidentemente, non ama, come *Caro Diario* di Moretti; sottolinea parole in corsivo come *vita*, dove la parola è un grumo denso di significati; oppure ricorda personaggi della mitologia minore, difficilmente citati come Poro, che, nel *Simposio* di Platone, è la personificazione dell'ingegno.

### **Christopher Isherwood**

Su diversi libri di memorie moderne una recensione non può essere interamente una *routine*, perché quasi in ogni generazione scattano certi meccanismi del ricordo. E fanno comprendere ai non più bambini come mai, anche in parecchi importanti secoli del passato, il gusto di leggere e scrivere soprattutto di «cose viste» autentiche prevalga – con l'età – sopra invenzioncine di una “fiction debole”, poco interessante perché riferisce i non eventi e i pensierini da *Caro Diario* di autori che non hanno avuto vita, e inoltre non vivono (né perdono creativo, né per grazia stilistica) sulla paginetta.

Insomma, «Palazzeschi andò a trovare Marinetti», o «Edmund Wilson ribatté a Nabokov», o anche «Montgomery Clift salì in macchina per raggiungere Elizabeth Taylor», sono spesso più attraenti che «Mi svegliai di soprassalto», o il «Il babbo appariva invecchiato», o «Elsa e Natalia tacquero a lungo», o «Bob cucinò una bistecca». Ma del resto anche le Vite del Vasari e le Memorie di Saint Simon si

leggono più volentieri che un poema o una tragedia, perché le traversie del Rosso Fiorentino o di Elisabetta Farnese van sempre meglio di una Cleofe che rattristossi e di un Poro che procombe.

Qualunque imputato di un processo minore in pretura sarà più avvincente del miglior protagonista di sceneggiati su un intellettuale impegnato in crisi di coppia con la Rai, e tanta rabbia dentro per le belle estati romane di una volta, ma tanto sentimento quando torna al paese e rivive l'infanzia rustica con la zia.

Solo una pagina come questa meriterebbe un lungo commento, per ogni tema toccato, dagli scrittori che scrivono senza aver vissuto, a quelli che scrivono, pur non avendo nemmeno uno stile; dalla banalità di molta narrativa di oggi, alla necessità di un progetto che stia alla base di una costruzione narrativa credibile; dalla realtà che spesso è molto più interessante dell'invenzione povera, alla necessità di una rilettura di certi testi canonici della nostra tradizione



Christopher Isherwood



Greta Garbo

come le *Vite* del Vasari, esempio di quella tradizione letteraria tra cronaca-racconto-esperienza diretta che dovrebbe stare alla base di un certo modo di fare narrativa. Arbasino sottolinea come l'aneddoto e il pettegolezzo siano una fonte importante della narrazione e soprattutto insegna ai giovani autori che bisogna riflettere a lungo sulle proprie letture, sullo scrivere recensioni, che non deve essere un lavoro di *routine*, ma impegno che coinvolge tutto il vissuto del lettore-recensore (per avere un'idea di cosa voglia dire recensire un libro si legga di Giorgio Manganelli *Concupiscenza libraria*, Adelphi, 2020). Oggi si leggono inserti letterari dove le recensioni sono lasciate ad autori di successo che non hanno un'idea di cosa voglia dire scrivere una recensione, con nuovi recensori senza alcuna preparazione critica, oppure sono amici di amici che si scambiano favori, elogiandosi a vicenda, il che fa bene agli uffici stampa e agli autori che, in questo modo, costruiscono delle cricche solidali che gestiscono premi e carriere.

Arbasino insegna un'etica del lavoro letterario; offre una proposta che bisogna valutare sempre con grande apertura. Alla scrittura lineare e alla trama preferisce il *pastiche*, insegna a dosare bene citazione e aneddoto, riflessione e giudizio, *boutade* intelligente e provocazione senza essere mai volgare. Il suo stile è inimitabile, è un progetto solitario, da Solimano della letteratura. Anche i giovani critici lo prendono con le molle, lo criticano senza capirne davvero il valore, perché diventa troppo anche per loro: lottano al coltello quando Arbasino usa il fioretto e la spada.

Arbasino insegna la giusta misura, sempre, anche quando esagera. A volte dipinge e disegna, oppure fa cinema quando ritrae Greta Garbo in venti righe:

### **Greta Garbo**

Greta Garbo. Un'apparizione al Grande Bretagne di Atene, con la sua vecchia amica Rothschild. Era domenica, forse non c'era il portiere. Dunque Cécile vigilava i bagagli sul marciapiede, mentre la Divina si spingeva in strada per fermare un tassì col gesto familiare in Fifth Avenue.

Chissà perché (forse erano fuori servizio) non si fermavano. Quindi il gesto del braccio venne ripetuto più volte, come in un provino cinematografico di routine, con le rughe del viso che cambiavano impercettibilmente di impazienze, sotto gli occhialoni fatali neri. Ma l'allure e il carisma erano tali che si ci riferiva molto naturalmente (anche a causa del copricapo) alle dee del vicino Museo Archeologico. «Non si vedrà mai più un ciak simile», fu detto.

Arbasino ha una scrittura ricca, che accoglie tutto: in termine tecnico questo modo di scrivere si chiama "inclusivo", attrae come una calamita modi di dire, gerghi, termini tecnici, con una capacità e una memoria che richiede, dietro le quinte, un lavoro enorme di letture di quotidiani, giornali, riviste, libri, ascolti televisivi e radiofonici. Un lavoro di

selezione, accumulo e appunti, con una memoria prodigiosa. In questo Arbasino è un linguista straordinario, un immenso universo di linguaggi e di parole come in questa pagina iniziale di *Panorami con accidenti*, in apertura de *Paesaggi italiani con zombi* (Adelphi, 1998), un libro che chiude un secolo e un millennio. Qui la critica di Arbasino attraversa il linguaggio di una società. La corruzione di uno Stato passa attraverso i suoi miseri spettacoli politici, sociali e giornalistici. In questa pagina, Arbasino cambia forma e stile rispetto alle pagine citate sopra.

«Oggi c'è l'Italia!» significa per i più, che stasera gioca la squadra omonima. Preparate le birre e le bandiere. (Le vendono gli extracomunitari ai semafori). «Tranquilli». (in un paese apatico e feroce). Lasciando spesso perdere – fra le parolacce della gente 'comune' davanti

ai telegiornali e alle 'icone' – se per caso i capi e i boss emblematici e carismatici del paese o del regime in questione debbano saltar fuori da apparati reali o virtuali di poteri televisivi, pubblicitari, finanziari, giudiziari, bancari, commerciali, regionali, sindacali, politici, demagogici, burocratici, automobilistici, oltre che ecclesiastici e canzonettistici, modellistici e calcistici... E trovandosi a chiudere il millennio europeo greve con problemi terribili e figure ridicole: come in quei vasti quadri di Pieter Brueghel dove casca Icaro, casca San Paolo, s'ammazzano Saul e altri, si porta su al Calvario addirittura Gesù Cristo, ma rimangono episodi isolati o ignorati nella calca polifonica e scoreggiona della folla indaffarata e indifferente. Con molto «carnevale»; e cioè (secondo studiosi e i profani) casino; e scarso o nullo dialogo di argomenti con informazione e comunicazione e stile: la cosiddetta «conversazione civile». (Leopardi: «non havvi assolutamente buon tuono», ovvero il famoso *bon ton*).



©Lee Jeffries

Campionare la scrittura di Arbasino non è difficile. In questo pezzo introduttivo usa tutta la tastiera della macchina da scrivere e del computer. Oltre alla tecnica dell'accumulo, ama giocare con le parole, con i ritmi, con gli elenchi. Sfodera ossimori e crescendi. È uno scrittore onnivoro, ama inglobare tutto, con una fama orgiastica dove si avverte il divertimento e l'insofferenza, il gioco e la critica feroce.

Usa i sergenti «», sottolinea con le parentesi (), usa i corsivi, le virgolette dentro le virgolette, ama soprattutto gli elenchi come in questo caso, lavorando nell'accumulo con le rime, le assonanze e ritmi: «televisivi, pubblicitari, finanziari, giudiziari, bancari, commerciali, regionali, sindacali, politici, demagogici, burocratici, automobilistici, oltre che ecclesiastici e canzonettistici, modellistici e calcistici». È straordinario come usa le citazioni. Quando cita Brueghel usa l'arte per capire la contemporaneità, e insieme illumina la modernità del pittore fiammingo del Cinquecento, con i suoi quadri affollati dove sacro e profano si perdono in una confusione caotica. Anche qui un doppio gioco. Arbasino parla di «carnevale» con riferimento al Bachtin de *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, 1965, dove il riso, il carnevale e la festa della tradizione medievale e rinascimentali diventano una chiave interpretativa di un presente volgare e caotico. Lo stesso accade quando cita Leopardi in maniera intelligente e spregiudicata. Un autore che è sempre un punto di riferimento e di riflessione, come quando inserisce una sua lettera in esergo a *Un paese senza* (Garzanti, 1980), offrendo in questo modo una chiave interpretativa e di poetica:

### **Recanati, Epifania del 1810**

Carissima Signora. Giacché mi trovo in viaggio volevo fare una visita a Voi e a tutti li

Signori Ragazzi della Vostra Conversazione, ma la Neve mi ha rotto le tappe e non mi posso trattenere. Ho pensato dunque di fermarmi un momento per fare la Piscia nel vostro Portone, e poi tirare avanti il mio viaggio. Bensì vi mando certe bagatelle per codesti figliuoli, acciocché siano buoni, ma ditegli che se sentirò cattive relazioni di loro, quest'altro Anno gli porterò un po' di Merda.  
*La Befana* (Giacomo Leopardi)

Questo modo di scrivere porta a delle derive, per cui nel volume dei *Paesaggi italiani con zombi* ci sono intere pagine di elenchi a volte strabordante, che il lettore salta perché, dopo il primo fuoco di artificio, il gioco diventa ripetitivo, con il rischio dell'elencazione monotona dove la critica linguistica e sociale può venire a noia. È un limite dello stile di Arbasino. Certamente *Paesaggi italiani con zombi* è una specie di immondezzaio linguistico dell'Italia di fine Novecento, una grande discarica-pattumiera di una società alla deriva che non basta



Ritratto di Giacomo Leopardi

deridere o sbeffeggiare. In questo senso, emerge l'etica e l'impegno politico di uno scrittore, che usa la letteratura per mettere il dito nella piaga malata del paese, invita a riflettere sulle parole che usiamo tutti i giorni, sul logoramento di senso di tante parole vomitate da televisioni, giornali e giornalisti. Ma soprattutto dal nostro parlare quotidiano. Arbasino dovrebbero farlo leggere nelle facoltà dove si insegna giornalismo, come un antidoto alla virulenza del cattivo gusto, dell'insignificanza, della polemica vuota e feroce di un paese che ha perso il senso dello Stato, delle istituzioni, della politica come impegno per la società e per il bene di tutti e non come affarismo personale e di parte.

L'altro limite di Arbasino è quello dell'introversione, dove l'aneddoto, il riferimento, la situazione narrata diventa criptica, impossibile da distendere in un senso, perché troppo personale. Così accade, in certe pagine di fatti, ricordi e memorie, pubblicate negli ultimi anni su «Repubblica», come se lo scrittore si fosse rinchiuso nella sua torre d'avorio, in un mondo a parte, non più connesso al mondo dei vivi e dei lettori. Negli ultimi tempi si sentiva un sopravvissuto, un uomo d'altri tempi, con gli amici, diceva con ironia e dolore, diventati, dopo morti, premi letterari, convegni e raccolte complete.

La visione del mondo di Arbasino è quella caotica e carnevalesca del mondo in subbuglio, che ha ereditato, in parte, da Carlo Emilio Gadda. A lui e alla sua generazione va il merito di aver capito il reale valore di quello che veniva, anche da pochi, considerato un umorista, livellato in antologie insieme a comici e sceneggiatori non certo del suo livello letterario. Il caos, sembra dirci Arbasino, non è nella scrittura, è nel mondo che ci circonda. Nell'Italia arretrata del secondo dopoguerra che

comincia a correre economicamente verso il boom economico, Arbasino è un giovane che vuole accelerare, vuole recuperare il *gap* di un ritardo culturale di cui si considerava uno dell'avanguardia: grazie alla sua laurea in diritto internazionale, ha le porte aperte verso un'Europa ancora chiusa tra confini politici e dogane. La dialettica narrativa di Arbasino si gioca dentro questa chiave, tra ordine e disordine, tra caos e desiderio illuminista di catalogazione, tra pulizia e degrado, tra pensiero e chiacchiericcio, con riflessi sociali e politici profondi.

Arbasino è uno scrittore da leggere nella sua complessità, dove la letteratura torna ad avere un ruolo centrale nell'esistenza, dando senso e valore a forme di scrittura in disuso: il diario intimo, il saggio breve, il *journal*, l'aneddoto, gli epistolari... Tutte forme cadute in disuso per colpa della modernità tecnologica. Una lettera non è una email. Anche nelle lettere brevissime e caustiche che, quotidianamente, spediva negli ultimi anni a diversi giornali, nello spazio dedicato alle lettere al direttore o ai diversi interlocutori, si deve rileggere il continuo lavoro di ricerca di nuove forme di dialogo con il pubblico.

Arbasino ha mantenuto una vitalità, una tensione creativa degna di un giovane. I suoi *Rap!* (Feltrinelli, 2001) e *Rap 2* (Feltrinelli 2002) sono a settant'anni, all'inizio del secolo e del millennio, un'esplosione di vitalità, di genialità che si fa beffa dei giovani poeti e cantanti rap che hanno dilagato in questi ultimi vent'anni con scritture, spesso, poco interessanti e volgari. E da signore di stile, con intelligenza e ironia, gli dà una lezione che, evidentemente, non hanno capito e non hanno letto, ma che sarà utile approfondire in uno di questi prossimi appuntamenti.



**GIPI**

## **MOMENTI STRAORDINARI CON APPLAUSI FINTI**

Coconino Press, 2019

È il momento di rendere omaggio a GIPI, fumettista, illustratore e regista; uno degli autori italiani di fumetto più noti al mondo. Gian Alfonso Pacinotti, in arte GIPI, ha ricevuto numerosi riconoscimenti nazionali e internazionali.

Riceve il Grand prix de la critique della Association des critiques et journalistes de bande dessinée (ACBD) nel 2018 per *La terra dei figli* (Coconino Press, 2018) tradotto in Francia da Futuropolis con il titolo *La Terre des fils*.

L'ultimo lavoro *Momenti straordinari con applausi finti* (Coconino press, 2019) si lega in modo indiscutibile a *unastoria* (Coconino press, 2014), ma se ne discosta non solo per il tema che affronta, cioè la morte della madre e il suo personale percorso di riconciliazione con lei, ma per mostrarci una visione estetica ben precisa: una nuova visione del "dramma" che vive il protagonista di entrambe le storie: Silvio Landi.

Tuttavia, sarò franco, sebbene non sfuggirò dallo sviluppare nel seguito della trattazione il tema della trasformazione

del protagonista Silvio Landi da scrittore a comico di successo senza trascurare la personale constatazione che Gipi, quando evoca la mancata paternità, dà il meglio di sé. Da qui la forza crudele e sensibile delle sue storie. Peraltro, non è mia intenzione parlare di questa storia secondo quei canoni che altri hanno sviluppato.

*Momenti straordinari con applausi finti* può essere paragonato a un tragitto in treno, dove le scene, i vari protagonisti, si agganciano come vagoni gli uni agli altri, e la storia avanza sui suoi binari. Il lettore-viaggiatore si lascia trasportare dalla narrazione, dal punto di partenza al capolinea: attraversa paesaggi che sono emozioni, si abbandona alla bellezza dei sotterfugi disseminati lungo tutta la storia dall'autore. Una serie di espedienti che sposteranno la sua partecipazione affettiva dal personaggio principale ad altri apparentemente distanti nel tempo e nello spazio. Un lungo viaggio che, come vedremo, modifica di volta in volta il punto di vista del lettore.

L'introduzione si presenta come «un accumulo di immagini e parole», una breve sequenza narrativa che percorre, congiungendo formalmente, l'intreccio narrativo di tutta la storia; come se fosse il *trailer* della storia che ci accingiamo a leggere, ipotesi plausibile se penso a Gipi come autore e regista cinematografico<sup>1</sup>.

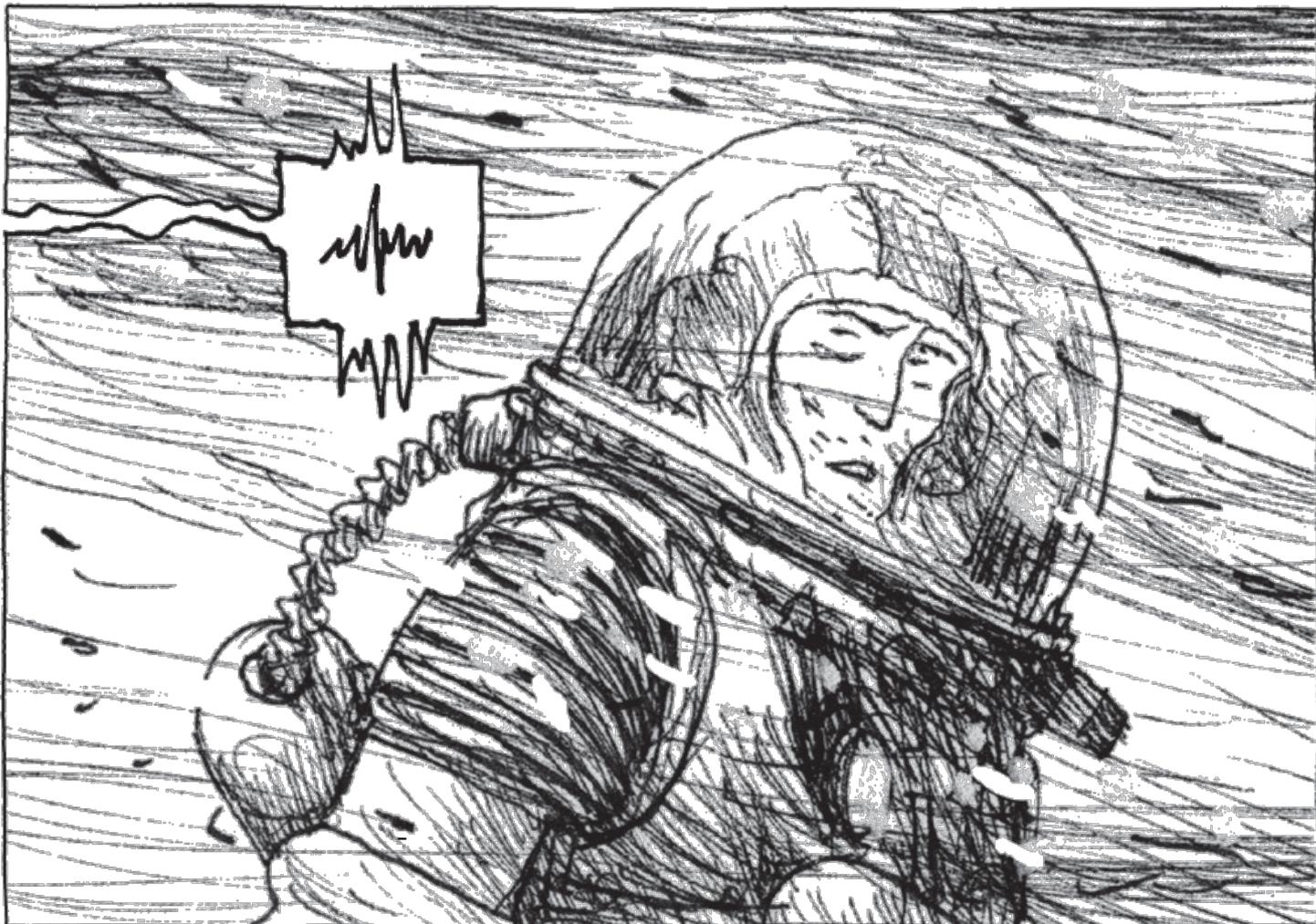
L'introduzione è la locomotiva del treno, è il fischio che il capo treno produce soffiando a pieni polmoni nel fischiotto e che ne annuncia la partenza; è la proiezione che anticipa, nell'inconscio di chi si appresta a leggere la storia, il viaggio che si sta per compiere.

Il primo capitolo ha come titolo *Omaha*. Si apre con una scena che rievoca lo sbarco in Normandia da parte degli Americani. La *voce fuori campo* – che mi accompagnerà per tutto il viaggio – spiega che siamo sul set cinematografico di un film di guerra. La storia ha iniziato il suo viaggio e ha scelto il suo primo inconsapevole protagonista: Omaha, un veterano che cerca di spiegare a giovani attori – che non hanno vissuto il dramma della guerra – che il vero sentimento che si prova, quando in una battaglia il tuo migliore amico, per te un fratello e che si trova lì accanto a te, perde la vita: «[...] e una raffica gli stacca la testa», non sia la rabbia. È quella voce, umana e primitiva al tempo stesso, quella voce che viene da dentro le profondità del nostro essere, quella voce che è gioia infinita di non essere stato tu a perdere la vita. «E poi, in ritardo: la vergogna prova. Il senso di colpa dei vivi, che finché vivi, non ti lascerà più».

Io e Omaha siamo nella stessa carrozza, sono seduto di fronte a lui, lui porta gli occhiali da sole. Omaha è un bianco, forse ebreo, ma non oso fare questa domanda, è un dettaglio insignificante presente nella mia mente. Penso a



<sup>1</sup> Nel 2018 scrive e dirige il suo secondo lungometraggio, *Il ragazzo più felice del mondo*, prodotto da Fandango e presentato alla 75ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nella categoria "Sconfini". *L'ultimo terrestre* (2011) è tratto dal fumetto *Nessuno mi farà del male* di Giacomo Monti (Canicola Edizioni).



questa *voce*, umana e primitiva, penso che Omaha sia l'inconsapevole protagonista perché lo scopo della sua presenza corrisponde a un'intenzione ben precisa dell'autore: imporci, attraverso il percorso della sofferenza aggirata, una certa visione del dramma che vive il vero protagonista.

Volgo lo sguardo al finestrino e vedo un'immagine che non ha molto senso, uno squarcio spazio-temporale, come mi era già capitato in gioventù. È una figura impressa nella mia memoria, aveva attirato la mia attenzione nel *trailer*, è un cosmonauta; anche lui mi fissa e sembra stupito quanto me... Forse perché non esistiamo l'uno per l'altro.

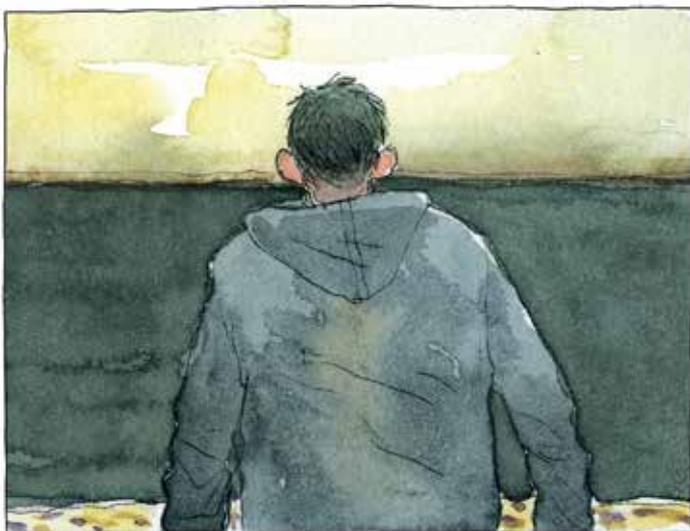
Ritorno nella storia, mi soffermo sulle parole che, nella sequenza finale, il regista rivolge a Omaha: «Sono attori. Non lo dimenticare. Devono solo fare finta». Vorrei approfondire, conosco Gipi, le sue storie contengono sempre un

elemento in cui emerge la sua intenzione di rappresentare diverse sfumature del *nostro* tempo. Mi limito a memorizzare questa considerazione. Tornerà utile, penso. E poi la *voce*, umana e primitiva, è ancora lì al centro dei miei pensieri. La inserisco nell'insieme a cui è destinata. Penso a Silvio Landi.

*Punto* è il titolo del secondo capitolo. Pensi al diavolo ed eccolo: Silvio Landi è in auto, parla al telefono con la sua compagna, il *Punto* del titolo diventa la Punto nera che ha noleggiato, ma Landi nella conversazione si mostra non convinto che sia effettivamente una Punto, si ferma per controllare. Guardo fuori dal finestrino, è sera inoltrata, stiamo costeggiando un fiume, la velocità del treno mi consente di intravedere una sagoma sull'argine della riva opposta. Ho la sensazione che sia un uomo senza mappa e senza coordinate. È solo nel buio, silenzio e acqua. Che fai fantasma

appena colto? Che provi straniero? Forse paura? Forse per te la visione della morte, della tua morte, è un dato esperienziale...

Immagini e parole: il fiume, l'acqua, il fuoco, ironico fuoco che brucia da dentro. Non riesco a concepire un'opera di Gipi senza l'acqua, nelle sue storie c'è sempre un aspetto ineluttabile iscrivibile allo scorrere dei fiumi. Ritorno sul fumetto, mi soffermo sulle bellissime tavole di Gipi. Leggendole e guardandole penso che un autore dà il meglio di sé quando riesce a piegare il segno al suo desiderio e, in questo modo, a farci entrare nel suo sogno. Il sogno: «unica autentica espressione della verità celata nei corpi». Ed ecco ricomparire il cosmonauta, non è solo, lo sapevo – ripenso al trailer – ma non li avevo contati, sono quattro. Non si accorgono di me, sono su un pianeta, ostile credo, sconosciuto sicuramente. Questi non sono “dipinti” ma disegnati in bianco e nero con tratto rapido e sicuro, schizzi affettuosi e beffardi allo stesso tempo. Bisogna avere una mancanza di immaginazione incredibile per non intuire che cosa possa esserci di favoloso nel vedere rappresentati quattro cosmonauti su un pianeta che non presenta nessuna forma di vita, se non polvere e una stramaledetta nuvola nera che rientra nel terreno e scompare. Voglio dire: neanche una Balena all'orizzonte. Il bianco e nero s'insinuano tra il verde dell'acqua, nel giallo dell'altra parte della sponda, dove lento passa il mio treno.



Il treno procede e nella mia mente si cristallizza l'idea che la storia sarà trattata in gran parte con immagini sovrapposte, quello che succede qui e ora a Silvio Landi mentre qualcosa accade sopra le nostre teste, in un punto qualsiasi dello spazio... O chissà dove.

Due mondi paralleli, come i binari del treno, che troveranno una loro coerenza, una loro ragion d'essere affinché la storia, e il “treno”, giungano ben saldi fino al finale.



E poi c'è la *voce narrante*, questo compagno di viaggio che siede alla mia destra. Non riesco a decifrarne i contorni, ma ha una voce piena. È lei che, nel susseguirsi delle immagini, dei colori e del bianco e nero, mi fornisce qualche elemento in più. Landi ha affittato l'auto per andare a trovare la madre morente; gli astronauti si trovano di fronte a una cosa nera e spaventosa che, all'improvviso, l'ho già scritto ma val la pena ripeterlo, rientra nel terreno e scompare. «Primo, cosa sta succedendo?» chiede uno dei cosmonauti al mio amico. Facio amicizia facilmente, bisogna farsene una ragione.

Mostrami pure un vortice nero, alza polvere, mostrami semplicemente il niente di un orizzonte lontano e quattro cosmonauti. Prendo tempo, non è indispensabile andare in cerca minuziosamente di quanto appartenga contemporaneamente alle due storie che si sovrappongono o che si susseguono in modo intermittente, sono convinto che con lo svilupparsi della storia questo legame progredirà e crescerà per ansiti e questo mi piace. Clap clap clap clap...

Tuttavia, mi soffermo su Silvio Landi. Penso alla madre e per qualche strana alchimia inizio a pensare a Meursault, il protagonista de *Lo straniero* di Albert



NELLO STESSO MOMENTO QUELLA COSA NERA E SPAVENTOSA RIENTRA NEL TERRENO E SCOMPARE.



IN PRATICA, CI SONO QUESTI COSMONAUTI CHE VIAGGIANO DI PIANETA IN PIANETA. LO FANNO DA GENERAZIONI. DA SEMPRE, DICIAMO. PERO' UNA COSA COME QUESTA: NERA, VORTICANTE, SPAVENTOSA, IMPROVVISAMENTE FUORIUSCITA DAL TERRENO, ECCO. UNA COSA COME QUESTA NO. NON L'HANNO VISTA MAI.

Camus. Non fatevi illusioni, non c'è nessun legame tra il protagonista del romanzo di Camus e il nostro Silvio Landi, ho solo ceduto un momento al gioco della libera associazione madre; poi figlio; poi ospizio; poi destino; riflettendo sul fatto che il dolore è qualcosa che ognuno vive a modo suo e non a comando o come la società si aspetta; o forse perché, in un certo qual modo, i due autori, pur percorrendo strade completamente diverse, affrontano il tema dell'incolmabile e insanabile solitudine dell'uomo quando la vita, senza ragione, senza colpe, ci pone di fronte a una realtà ineluttabile. Penso che è sulle loro differenze, tra Silvio Landi e Meursault, che si misura la distanza tra due differenti modalità di rapportarsi rispetto ai capricci del destino.

In eterno conflitto, il primo cerca di reggere all'urto violento con il destino facendo leva su tutta la propria libertà, una libertà tutta interiore, la libertà di chi deve, in ogni caso, espiare una colpa. Fosse anche commessa per opera del destino.

Chiuso nella sua più totale passività, il secondo non cerca in sé la forza di quella libertà dell'*agire* che avrebbe potuto evitare di farlo soccombere una volta che il destino lo ha condotto davanti al "giudice" che punisce. *Punto!*

Il treno procede sempre più veloce e con lui la storia. I cosmonauti e poi... Colpo di scena: ritrovo Omaha. Sorrido. Silvio Landi è sul letto, squilla il telefono: Piri Piri. Non vorrei trarvi in inganno, il fatto che lo squillo di un cellulare venga riprodotto con Piri Piri è esattamente e perfettamente quello che mi aspetto di trovare in un fumetto ma, *Piri piri* è anche il titolo del libro per bambini di Luisa Marinho Antunes: *Piri-piri e il caso della sparizione della statua*

(Libreria Ticinum, 2014). Questo collegamento mi distrae, almeno in apparenza, penso alle chiacchiere che in occasione del Premio Festival Emilio Lussu, ho fatto con Luisa Marinho Antunes – di Madeira –, Ángel de la Calle<sup>2</sup> – di Gijón, e Mariapaola Gargiulo, portavoce della Senatrice Liliana Segre, che, forse stanca dei formalismi che simili occasioni impongono preferiva la leggerezza di un trio sgangherato. Sono ricordi di momenti e dialoghi ricchi di contenuti e di spirito, dove, tra le tante cose, si è discusso di come la Letteratura debba saperci mostrare come gli uomini dovrebbero essere e non come "qualcuno" crede che siano...

Torno sul fumetto. Nemmeno qui sfugge la stoccata nei confronti di coloro che contribuiscono, con supponenza e accanimento, nel corrompere il vocabolario quotidiano.



<sup>2</sup> Ángel de la Calle è un importante autore e critico del fumetto spagnolo. È autore della biografia a fumetti sulla fotografa Tina Modotti, edita in Italia dalla 001 edizioni e da me recensito sul numero 11 di «FuoriAsse». Di recente pubblicazione Ritratti di guerra sempre per 001 edizioni. È tra gli organizzatori della Semana Negra de Gijón.

Sono, quelle che scorrono, pagine e immagini straordinarie, dove viene mostrata la fragilità e la vulnerabilità di una madre rivista in sogno con lo sguardo del figlio adulto che, osservandosi bambino, si scopre vulnerabile e fragile non meno di lei. Mi soffermo sul bambino, sul suo modo diverso di stare nella scena, sul suo sguardo che risplende nel buio neutrale della camera; ci si può toccare con il nostro "esser stati bambini" e consolarsi; ma non credo che il Silvio Landi adulto lo abbia colto in pieno; penso che non sia facile; penso che sia sulla strada giusta; ma non ne sono sicuro. L'affetto di una compagna dolce e aggraziata, con la sua voce che esce dal cellulare, è straordinariamente presente, pronta ad ascoltare confidenze, confessioni e sfoghi del suo compagno. Nel capitolo successivo, Silvio Landi è in auto verso la clinica mentre il giornale radio riproduce la voce del politico in voga, falso e nocivo, che ha fatto del degrado dei sentimenti e della ragione la sua bandiera. (Puah!) Clic. Silvio Landi compie il grande gesto: spegne la radio! Clap clap clap clap

Ma in queste pagine anche i nostri eroi in bianco e nero, dopo aver vagato su questo pianeta, dove le cose sono sempre le stesse, con l'unico scopo di *andare avanti nel percorso*, il loro solo *unico* lavoro, fanno una scoperta sconcertante che li riguarda...

Silvio Landi è nell'ospizio e sta pranzando con delle persone, anche loro, come lui, a far visita a parenti, è qui che il *nostro* si abbandona alla narrazione della propria storia. Qui ho forte la percezione che tutto ciò che dà materia a questa storia si congiunga narrativamente; da qui si sprigionerà la loro forza e tutto inizierà a prendere senso. Penso alla straordinaria capacità dell'autore di essere riuscito a farlo in una situazione apparentemente ordinaria e rilassata. L'emozione o il dramma, nasce dal buco, dal vuoto, dalle parole non dette. Torna la *voce* primitiva di cui Homaha si è fatto testimone all'inizio della storia, ma soprattutto, è Primo, il mio amico cosmonauta, ad attirare nuovamente la mia attenzione.

Il treno ha raggiunto la velocità massima e io non sono più un semplice passeggero, sono alla guida del treno, all'orizzonte vedo una serie di binari che s'incrociano, devo fare una scelta, i capitoli scorrono sotto i miei occhi e mi rendo conto che devo prendere una decisione, non posso e non voglio lasciarmi ingarbugliare dall'intreccio narrativo e dalle sensazioni che provo, devo poter percorrere un binario alla volta. Mi rendo conto che solo così riuscirò a divincolarmi. Decido di concentrarmi sui cosmonauti, sul mio amico Primo.

Verrebbe facile, pensando a Primo e Silvio Landi, sviluppare la tesi degli





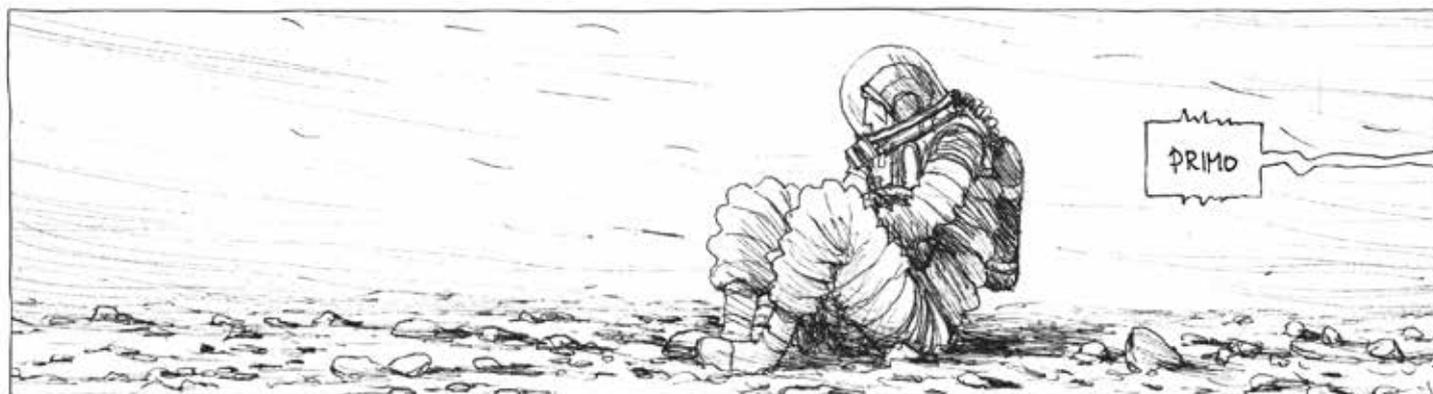
opposti o la manfrina del distacco, ma la grande notizia è la mancanza di questi. Mi allontanano da tutto il resto, l'orrore che leggo nei suoi occhi mi colpisce. Hanno scoperto che non potranno lasciare il pianeta. Seguo la loro storia, eccoci al capitolo dal titolo *Nero*. Questa nebulosa nera ha avvolto i suoi amici e Primo è rimasto solo. Penso, cosa c'è di peggio di una situazione senza via d'uscita? Ritrovarsi d'un tratto perduti e soli. Mi sovviene la battuta, una delle tante, di uno dei film *cult* (*Frankenstein Junior*, diretto da Mel Brooks a partire da un'idea di Gene Wilder) a cui sono più affezionato: «Che lavoro schifoso!», «Potrebbe esser peggio.»; «E come?»; «Potrebbe piovere!» ... Sorrido!

Ma non posso limitarmi a cogliere solo la comicità della situazione – e se fossi il solo ad averla immaginata?

Sebbene la storia che sto leggendo sia, per la massima parte, e per sua natura, una storia intimista e familiare, le incertezze, i dubbi, le riflessioni sul destino, la memoria, la natura, la riconciliazione, la morte sono intrisi di elementi psicoanalitici. Ed ecco che una luce diversa

emerge dal fondo di una sottile nebbia o polvere nera. Sto assistendo alla rappresentazione dei terrori del mondo obiettivo che, immancabilmente, assalgono l'uomo, nel momento in cui ci si confronta con un qualcosa di nuovo, senza forma, che appare in maniera nebulosa... *Nera!* Alla qual cosa non fa eccezione certo il destino, che deve la sua potenza alla sua natura invisibile, di fronte al quale non resta altro che la lotta e/o il soccombere. A questo punto mi ritrovo sdraiato su un divano, sono sempre sul treno e una figura con la barba nera mi fissa, e con un sorriso benevolo mi chiede: «E questo come ti fa sentire?». Chiudo gli occhi e soddisfatto rispondo «Bene!», ma il suo sorriso da benevolo si fa beffardo. Forse, penso, quel che voleva essere un'osservazione profonda è, invece, superficialissima, perché si arresta solo alla cornice del quadro.

Il sorriso beffardo dell'uomo con la barba nera mi ha confuso, continuo la lettura... Non sono più sul divano, sono al mio posto, accanto alla sagoma della *voce narrante*. Leggo, affondo nelle immagini e lo ascolto... Sento di odiarlo!



«In pratica, non sappiamo per quanto tempo il cosmonauta Primo è rimasto solo sul pianeta. Possono essere minuti. Possono essere anni. Per il cosmonauta forse il tempo non esiste. Esiste solo il percorso. Il viaggio. La partenza. E forse l'arrivo, tra milioni di momenti.

Ed è durante uno di questi momenti che, dal nulla, come se non se ne fossero mai andati, come se fossero appena arrivati, vergini di ricordi, riappaiono i compagni.

Sasha, Bruno, David. In pratica, non hanno coscienza del loro essere scomparsi e poi tornati. Non ricordano di esser già stati su quel pianeta. Di avere già scoperto che è un vicolo cieco. Che non potranno lasciarlo mai più. Che quel viaggio adesso è terminato».



A ben vedere è proprio questo a dare il suo eccezionale significato alla tragedia; Primo si trova, suo malgrado, nella condizione di conoscere e, colmo di questa conoscenza, di affrontare il suo destino, un destino che, per certi versi, richiama la tragedia di Sisifo, un destino che si ripete in continuazione per i suoi ignari compagni «vergini di ricordi». Quel destino di ritrovarsi in una situazione senza uscita, in un vicolo cieco, continuamente. Alla qual cosa non fanno eccezione gli «spermatozoi» di un uomo sterile.

Ma nonostante ciò, ho trovato l'appiglio che mi spiega la metamorfosi di Silvio Landi tra ciò che *era*, scrittore smarrito che para l'impatto con il destino vestendo i panni della follia in *unastoria*, e ciò che successivamente *diviene* ossia il comico che si confronta con la furia di un destino ingiusto e crudele, vestendo i panni della riflessione e





e del contrasto in *Momenti straordinari con applausi finti*. Una metamorfosi, cioè, che pone le fondamenta del *contrasto* nel suo conflitto con il destino: una nuova luce sulle stravaganze di quel destino che ha inciso sulle incoerenze della propria natura; una nuova luce, frutto della riflessione di fronte ad eventi che mai avrebbe immaginato.

Prima che venga azionata la leva dello scambio e il treno lasci definitivamente Primo e i suoi ignari compagni, socchiudendo per un attimo gli occhi e penso: cosa c'è di peggio che ritrovarsi d'un tratto perduti e soli su un pianeta sperduto che non presenta nessuna forma di vita, se non polvere e una stramaledetta nube nera che rientra nel terreno e scompare? «Potrebbe piovere!» mi susurra il fantasma di Silvio Landi all'apice della sua vena comica. Clap clap clap... Guardo fuori dal finestrino ed eccoli: Sasha, Bruno, David e Primo, sono seduti, si abbracciano e la cosa nera è ora una nuvola nera sopra le loro teste e sta scaricando tanta acqua quanta se ne è vista solo durante il Diluvio Universale... Mi soffermo sugli sguardi dei nostri quattro eroi, un misto tra il seccato e l'amara rassegnazione che *peggio di così non potrà andare!*

Questo disegno non lo troverete nel libro, questa scena, penso, è stata disegnata da Gipi solo per me! «E questo come ti fa sentire?», mi chiede nuovamente il tizio con la barba nera, «Bene!».

Cos'è in fondo l'Umorismo? Da dove nasce la comicità se non in quello specialissimo *contrasto* che si attiva quando la riflessione sul dolore, spassionandosi dal *primo* sentimento, da quella *voce primitiva* che è dentro di noi e che arriva in quelle situazioni estreme già elencate e che mai andrà via, inevitabilmente scompone, disordina, discorda? Gipi l'ha destato in me perché s'è destato in lui il sentimento del contrasto.



Mi soffermo sullo spettacolo di Silvio Landi, penso che la comicità è un fenomeno di sdoppiamento dai fatti della vita reale, che ride, attraverso un processo di associazione per contrari, all'altra faccia della medaglia, sia essa un dolore, un pianto, l'ipocrisia, un'amara esperienza della vita, una delle tante sorti dell'umana esistenza, il caso o un destino avverso. Ovviamente la vena comica è una dote innata perché è un germe che nasce spontaneo e porta con sé una certa ingenuità/genuinità. Altrimenti, siamo di fronte a un mediocre che parte da una situazione A, vi sovrappone la circostanza B, e ci espone il fatto C. Magari ridiamo ma giusto il tempo in cui il ridicolo resiste nella nostra testa. Il nostro Silvio Landi sembra possedere le chiavi della comicità. E come non potrebbe, visto il processo che ha seguito per giungervi?

A buon conto, il titolo del capitolo in cui vediamo Silvio Landi, nella sua veste di comico, è *Squirting*. Resto perplesso, ho già sentito questa parola ma non riesco a focalizzarne il significato. Continuo nella lettura e mi rendo conto che lo spettacolo ruoterà proprio attorno a questa parola. Mi ricordo di avere il cellulare con me, trovo fantastico il viaggiare, mi dimentico quasi sempre, nel viaggio, di avere il cellulare. Apro Google, digito la parola e mi appare un articolo su «Donna Moderna»... Scoppio a ridere, non solo per via della constatazione che non è colpa mia se la natura mi ha fatto bello, simpatico e, dico, un po' stordito, ma rido – questo è più un riso beffardo – perché immagino le signorotte dal parrucchiere leggere dello *squirting*, ma soprattutto per le considerazioni finali del pezzo su «Donna Moderna». Mi accorgo che i miei compagni di viaggio, compreso quella sagoma "simpatica" della voce narrante se la ridono sotto i baffi. Pfui! Ritorno sul fumetto. Non posso non pensare a



Rachel Brosnahan, colei che veste i panni della signora Miriam “Midge” Maisel della pluripremiata serie televisiva *The marvellous mrs maisel* e alle sue briose, spassose, variopinte botta e risposta dai tempi comici impeccabili. Come impeccabile è Silvio Landi. Per entrambi la comicità è la *vita*, letteralmente. Torno sul web e per curiosità cerco di capire cosa e quanto hanno scritto sulla meravigliosa serie televisiva *The marvellous mrs maisel*. Con mio stupore trovo un articolo nuovamente su «Donna Moderna». Per un attimo mi vedo di fronte al mio edicolante preferito, *the marvellous mr* “sorriso”, poiché son convinto che neanche se lo chiudessi in una stanza da solo con Rachel Brosnahan la curva delle sue labbra si sposterebbe di un mm verso l’alto, e chiedere «Donna Moderna» invece di «Linus». Ma per fortuna l’idea che Igort possa non rivolgermi più la parola mi fa desistere da simili e “nobili” propositi. «E questo come ti fa sentire?», mi chiede il tizio con la barba nera ora che si è riappropriato della scena, «Meglio!», rispondo con un sospiro di sollievo.



Tuttavia, non mi sfugge nella lettura della *performance* artistica di Silvio Landi il momento in cui le tavole passano dal colore al bianco e nero per poi riprendere colore. Gipi è straordinario, aggiunge *contrasto* al contrasto, ogni immagine, ogni gruppo d’immagini si pongono in contiguità con le parole, con gli stati d’animo, destando e richiamando ciò che naturalmente divide lo spirito irrequieto del nostro protagonista. Clap clap clap...



Il treno corre veloce e sento che siamo vicini alla destinazione finale. È giunto il momento di rivolgere i miei pensieri a miglior parte, al cuore di quest'opera straordinaria. Sua madre sta morendo! E Silvio Landi è solo, senza intermediari, per riannodare una certa storia con lei, d'amore dopo la vita soprattutto, e con se stesso, con il bambino che è stato, con quel bambino che è stato e che (forse) ha dimenticato di esser stato. Quel bambino che «voleva solo mostrarsi» all'improvviso si mostra. *Il bambino luminoso*. Ascolto la voce narrante:

«In pratica, l'uomo ha fatto un sogno assurdo. In questo sogno stava al telefono, affacciato alla finestra del bed&breackfast e, mentre parlava con la moglie, vedeva un bambino luminoso. Il bambino era bagnato. Indossava un costume da mare. L'uomo scendeva in giardino. Lo incontrava. Poi lo seguiva in un bosco. A quel punto, però, aveva suonato il telefono».

Piri piri, Piri piri... Sono fortemente attratto dalla voce che esce dal telefono e dai loro dialoghi. Mi colpisce la dolcezza della sua compagna, la sua voce, le sue telefonate sono un "dono" d'amore, uno stare insieme nel gorgo, indissolubilmente legati. Questo *luminoso* da qui in poi non lo abbandonerà più, è lì per guardarlo, come da un esterno si guarda un interno, è lì per bruciare ogni difesa, ogni ponte di fuga – sembra che Silvio Landi sia bravo in questo –, dalla mancanza di una qualsiasi via d'uscita, che, nella vita e (forse) anche dopo, tutte le cose finiscono... E allora perché non toccarsi per consolarsi e per riconciliarsi?

Le pagine che scorrono si fanno amare perché mescolano elementi che ci sono noti, l'amore verso una madre – distante in vita per le cose della *vita* –, con delle immagini, dialoghi, riflessioni, ripensamenti che sono rappresentati in modo così armonioso e delicato che, prima ancora di stupirci, ci commuovono.

D'altronde, non mi viene difficile pensare che Silvio Landi sia un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia, lo turba, lo sconcerta. Sarà sempre, se non un uomo lacerato, un uomo diviso ma come qualcosa che scorre, come l'acqua del fiume che a un certo punto si separa per poi ricongiungersi più a valle.

Ci sarebbero tanti altri piccoli spunti da approfondire, parti che non sono riuscito a sviluppare, tra cui gli *applausi finti* del titolo, a cui viene dedicato un capitolo, ma sono arrivato a destinazione e sono stati *momenti straordinari* indipendentemente da com'è andata, in fondo un viaggio è solo un *viaggio* nello spazio, nel tempo e in un luogo (mentale o fisico non ha importanza). La nostra conversazione s'interrompe. La continueremo probabilmente nell'altro mondo.

*Momenti straordinari con applausi finti* di GIPI, fumetto d'autore.





IN PRATICA, DICE IL BAMBINO LUMINOSO, OGNI OCCASIONE È BUONA PUR DI NON PENSARE A MAMMA. OGNI OCCASIONE È BUONA, DICE IL BAMBINO, PER PENSARE SOLO AI FATTI PROPRI.



# Hideo Azuma

## *Il diario della mia scomparsa*

J-POP

di **Francesca Scotti**

«Il lavoro di mangaka sembra facile perché ci si può gestire da soli, ma in realtà non è così. Visto che spesso uno si chiude in se stesso, piano piano si sente sempre più messo alle strette.»

Hideo Azuma, dall'intervista *A proposito de "la scomparsa"* \*



Hideo Azuma è certamente noto ai figli degli anni '80 (come chi scrive) e non solo, per i personaggi di Pollon – vispa bambina dai lunghi capelli biondi che abita l'Olimpo, curiosa e intraprendente, unica figlia del dio Apollo e aspirante dea – e Nanà Super Girl – ragazzina senza passato e senza memoria a causa di un esperimento scientifico ma dotata di superpoteri; capace di fare grandi cose e sempre percorsa da una sottile malinconia. Personaggi questi che hanno abitato e reso mitico il tempo dei “Cartoni animati giapponesi” ovvero l'epoca in cui il Giappone e i suoi anime sono entrati nelle case italiane attraverso la televisione nutrendo la fantasia

del pubblico e formando un immaginario del tutto nuovo e coinvolgente. A quanto già si conosce di questo autore, grazie all'attento lavoro dei tipi di J-Pop manga e alla pubblicazione in italiano del volume *Il diario della mia scomparsa*, è stato recentemente possibile aggiungere un ulteriore tassello non solo alla sua bibliografia, ma anche alla sua vita, al contesto sociale che lo circondava, alla sua arte e osservare con lui una dimensione lavorativa, quella dei disegnatori e creatori di anime e manga in Giappone, scandita da ritmi incalzanti e pressioni furiose.

\* le parole dell'autore sono tratte dalle interviste *A proposito de "La scomparsa"* e *"Se si riesce"*, pubblicate a conclusione del volume *Il diario della mia scomparsa*.

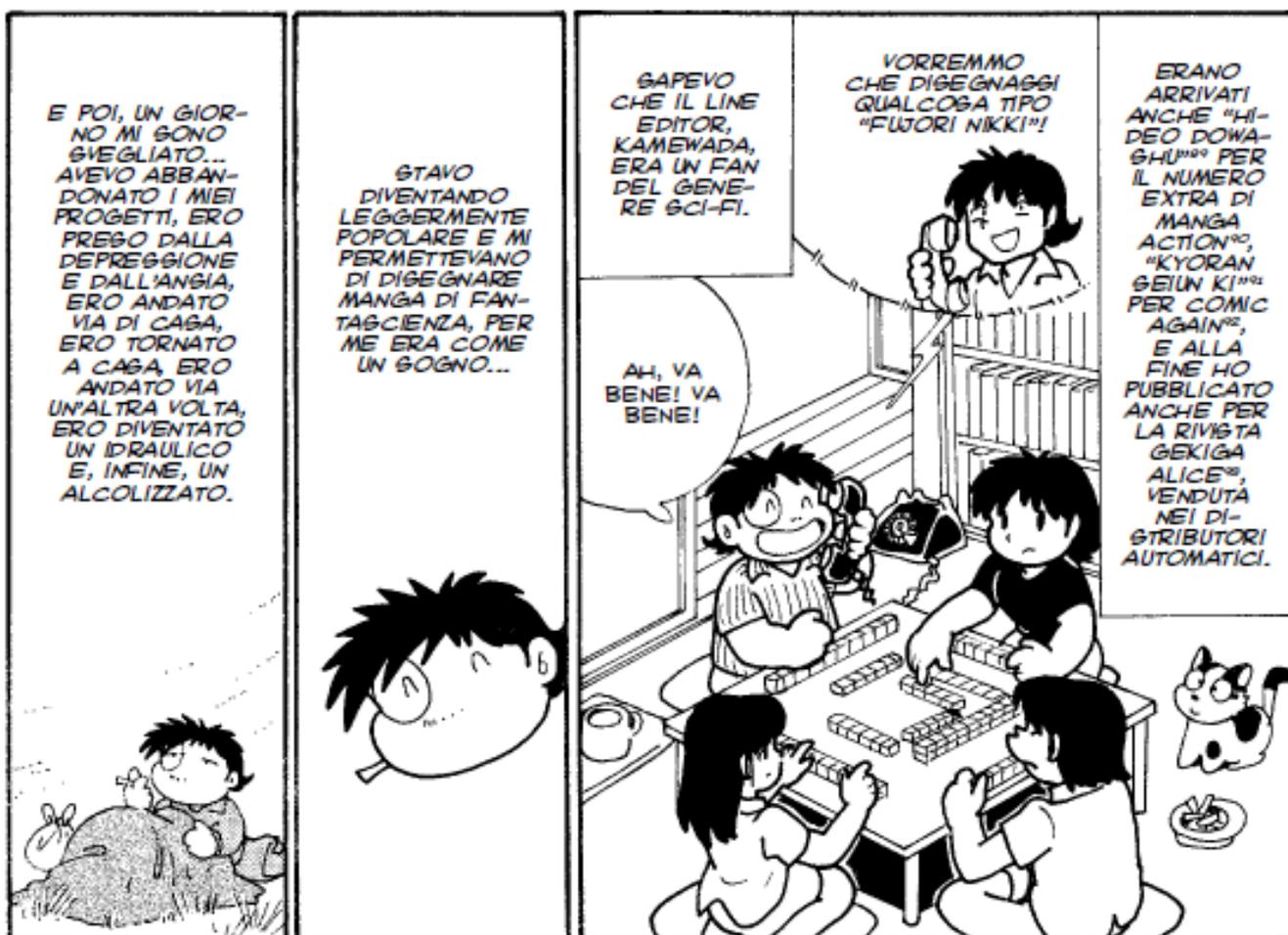
«Nel '76 stavo disegnando per una rivista settimanale, una bisettimanale, quattro mensili, più occasionalmente due o tre *one shot*. Akita Shoten sta cercando di uccidermi e ci sta riuscendo».

Azuma in questo diario racconta gli anni per lui complessi iniziati con il 1989, momento in cui decide di abbandonare i progetti lavorativi che sta seguendo, la sua famiglia e quindi il suo ruolo nella società. Sceglie di vivere per strada, di "evaporare". Solo, senz'altro, cerca il cibo rovistando nei bidoni della spazzatura dei ristoranti, tenta di ripararsi dal freddo con mezzi di fortuna. Questo per Azuma è certamente un tempo attraversato da una profonda depressione, gravato dal peso di una quotidianità non più sopportabile e impregnato di alcolismo. Un tempo sofferente che lo ha spinto ai margini di una società – quella Giapponese –, conformista e che impone ritmi intensi a tutti coloro

che non vogliono esserne esclusi. Il volume si sviluppa in tre parti: nelle prime due "Girare di notte" e "Girare per la città" si susseguono e si alternano le notti trascorse a vagabondare, a sperimentare la vita e la sopravvivenza in un parco o per le strade di città, il ricordo della sua carriera, delle difficoltà della professione di mangaka e dell'aiuto cercato nell'alcol, i lavoretti saltuari, gli incontri, i momenti di ripresa e quelli di buio. La terza riguarda le pagine forse più dolorose, quelle dedicate al "Periodo alcolista" e infine al "Reparto": la salute compromessa, gli alcolisti anonimi, l'ospedale.

«Non c'era da scherzarci su. Nella primavera del '98 ero in uno stato in cui non riuscivo a smettere di bere a ogni ora del giorno e della notte».

Nonostante gli accadimenti racchiusi in queste pagine non siano né leggeri né



felici l'autore non scivola mai nel lessico e nel tratto del dramma, restando essenziale e persino umoristico. Per questo e per la sincerità con cui Hideo Azuma racconta fatica, demoni, caduta negli abissi e tentativi di tornare in superficie, la lettura coinvolge, appassiona e commuove: la sensazione è di assistere a qualcosa di intimo, privato, tenuto fino a quell'istante protetto e offerto al lettore cercando di farlo anche sorridere. Si empatizza con la fame di Azuma, con il suo freddo, i suoi timori, la sua marginalità. Con lui ci si ingegna e si gioisce per le soluzioni di sopravvivenza che di volta in volta trova. Con lui e grazie a lui si sorride e si provano istanti di inattesa meraviglia per i piccoli piaceri della vita.

«Se si riesce a superare la fame e il freddo la vita da senzatetto è piena di momenti piacevoli, visto che si è completamente liberi, non si hanno obblighi né limitazioni».

L'esperienza personale che Azuma racconta in queste pagine portata finalmente nelle librerie italiane è interessante e fondamentale tanto per la sua qualità quanto per il suo significato, per la sua poetica e per la narrazione – non accusatoria ma trasparente – di



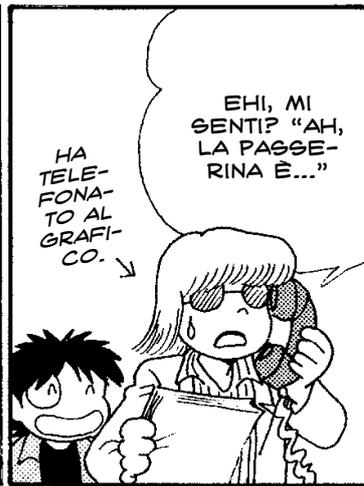
un mondo di superlavoro che genera sofferenza e isolamento.

Fino allo scorso 13 ottobre Hideo Azuma ha combattuto contro un duro cancro all'esofago. Queste poche righe sono anche un addio. E un grazie.





FALLO SUBITO!  
QUESTA VOLTA, LA NUOVA RIVISTA AVRÀ UN TUO DISEGNO IN COPERTINA!  
SIAMO DI FUTABASHA!



HA TELEFONATO AL GRAFICO.  
EHI, MI SENTI? "AH, LA PAGGERINA È..."



OKAY, FACCIO UNA TELEFONATA.  
HO CAMBIATO LO STORYBOARD QUI E QUI.



POCO PRIMA DI INIZIARE "FUTARI TO GONIN" AVEVO UN INCARICO DA TV MAGAZINE PER CREARE UNA SERIE BASATA SU UN'OPERA DI SHOTARO ISHIMORI<sup>55</sup>.



ULTIMAMENTE, IN UN SAGGIO DI YAMAGAMI HO LETTO CHE LUI ERA STATO SCELTO FIN DALL'INIZIO PER LA COPERTINA DI QUESTO "GANGAN YARO". CHE DIAVOLO SIGNIFICA, FUTABASHA?!

EHI!

ALLA FINE AVEVA IN COPERTINA UN'ILLUSTRAZIONE DI TATSUHIKO YAMAGAMI.



MMH! NO, NON VA BENE!  
COSÌ COLÀ!  
È UN PO' STRANO... RIFALLO.



USEREMO COME BASE LA MIA OPERA "SEN NO ME SENSEI"<sup>59</sup>.

SALVE, SONO AZUMA.



HO SCRITTO DI LORO SU "MUSASHI NOSO NO KORO"<sup>58</sup>, MA VISTO CHE CI VORREBBE UNA VITA, VI RISPARMIO I DETTAGLI.

SI SONO TRASFERITI A TOKYO DALL'HOKKAIDO PIÙ O MENO QUANDO L'HO FATTO IO... I SEI DEL VENTO DEL NORD!



MOLTI MIEI AMICI ERANO INVECE FISSATI CON "MANGAKA ZANKOKU MONOGATARI"<sup>57</sup>, DI SHINJI NAGASHIMA.

MANGAKA!

VISTO CHE FU LEGGENDO L'OPERA DI ISHIMORI "MANGAKA NYUMON"<sup>56</sup> CHE INTRAPRESI QUESTA STRADA, ERA OVWIO CHE NUTRIBBI UN PROFONDO RISPETTO PER LUI.



QUEST'OPERA, INTITOLATA "SUKI SUKI MAJO SENSEI"<sup>60</sup> ERA MALEDETTA, E QUANDO È DIVENTATA UNA SERIE TV, L'ATRICE PRINCIPALE È MORTA IN UN INCIDENTE STRADALE.



IO FACCIO PROPRIO SCHIFO, COME ARTISTA...



CHE BRAVO!

SCRIB! SCRIB!

IL PERSONAGGIO DEVE ESSERE PIÙ O MENO COSÌ.



# Andrea Ferraris

## *La lingua del diavolo*

OBLMOV, 2019

### Intervista di Domenico Trischitta

Fumetto  
d'Autore

Un fumetto che andrebbe letto nelle scuole italiane, per la sua valenza storica e scientifica, ma anche letteraria, per i riferimenti a Verga e a Pirandello. Se dell'autore agrigentino si riprendono le ossessioni a lui care, del maestro del verismo fanno da guida le citazioni dai *Malavoglia* e l'atmosfera siculo-borghese del *Mastro Don Gesualdo*. Però, la storia è vera, pur nel suo paradosso fantastico, quella dell'isola Ferdinandea, emersa nel 1831 dopo un'eruzione sottomarina e contesa dalle grandi potenze europee. La microstoria è altrettanto affascinante, con la presenza di due poveri pescatori siciliani, Turi *il governatore* e Vincenzo, il fratello minore che aspira ad un'istruzione che lo affranchi e gli permetta di trasferirsi al Nord, dunque anche il tema dell'emigrazione. L'autore del fumetto, il genovese Andrea Ferraris, dimostra molto bene di conoscere queste dinamiche di atavica e sociale indigenza meridionale e ne racconta i rapporti con il potere, quello universale, con tratti goyeschi e onirici che rendono la vicenda affascinante e memorabile.

**Domenico Trischitta** - Ferraris, come le è venuto in mente di disegnare questa storia?

**Andrea Ferraris** - Nel 2000 ritagliai da una rivista un articolo che raccontava di questo lontano avvenimento.

A quanto sembrava, la notizia, poi rivelatasi falsa, che un'isola stava per riaffiorare nel Mar Mediterraneo stava scatenando reazioni grottesche in Inghilterra, in Francia e in Sicilia.

Inoltre, il fatto che l'isola era affiorata, nel lontano 1831, al largo di Sciacca, paese natale di mio nonno, mi aveva incuriosito.

Cominciai a leggere tutto quello che riguardava l'isola. Mi sembrava ci fosse materiale per una storia che andava a raccontare qualcosa dell'animo umano. Qualcosa di così profondo che era bastata una notizia priva di fondamento per farlo tornare a galla.

Mi piace lavorare sulle storie del passato. Non perché mi interessi ricostruire con precisione un fatto storico quanto piuttosto per trovare una chiave per reinterpretarlo e dare un punto di vista che ci aiuti a comprendere il presente.

**D.T.** - Lei è genovese. Il suo rapporto privilegiato con il mare l'ha aiutata a ricreare le atmosfere di un mondo marino primordiale?

**A.F.** - Sicuramente mi ha facilitato. In Liguria non è semplice arrivare al mare. Una terra schiacciata tra mare e montagna. Spesso, da ragazzi, si cercava la roccia per poter appoggiare l'asciugamano. Ci si tuffava in un mare profondo, dal quale risalire era faticoso. È la potenza di quel tipo di paesaggio che ho rappresentato ne *La Lingua del Diavolo*, dove ho immaginato la casa dei due fratelli pescatori, Turi e Vincenzo Cavalca.

**D.T.** - Citazioni da Verga, ma la storia è tipicamente pirandelliana. Conosce bene la Sicilia, la sua letteratura?

**A.F.** - Mi sono riletto Verga, Pirandello e molte altre cose. Sciascia naturalmente, Alessandro Mari con il suo *Troppo umana speranza* ma anche letture meno evidenti come, per esempio, *La conquista dell'inutile*, il diario che Werner Herzog tenne durante la lavorazione di Fitzcarraldo. Il cinema mi ha regalato moltissime fascinazioni. I film di Herzog appunto, soprattutto *Aguirre*, Pietro Germi con *Sedotta e Abbandonata*, Michelangelo Antonioni de *L'Avventura*, Luchino Visconti con *La Terra Trema*.





**D.T.** - Negli ultimi suoi lavori si è occupato di storie di confini (quelli messicani). È attratto da queste tematiche di differenza sociale, di diversità esistenziale?

**A.F.** - In fondo, mi piace immaginare che dal mio lavoro venga fuori come e quanto sia vano il tentativo, da parte degli uomini, di diventare proprietari di un'isola; di un lembo di terra che non esiste. Cercando in questo modo di raccontare l'assurdità stessa di provare a dividere la terra, costruendo dei muri, dei recinti. Se riuscissimo a vedere la situazione da quest'altra prospettiva, ci parrebbe tutto così assurdo che, se non fosse così drammatica, se ne potrebbe addirittura ridere.

Sul confine del Messico mi è sembrata evidente la lotta tra qualcuno che ha fame e che cerca disperatamente di arrivare dove il cibo abbonda e qualcun altro che, invece, tenta disperatamente di non farli arrivare.

**D.T.** - Che tipo di reazioni e curiosità suscita il volume durante le presentazioni?

**A.F.** - Quando racconto quello che è successo nel 2000 la gente ride. Capisce che con la mia storia esiste una

relazione diretta con il nostro presente, che il libro affronta temi che ci riguardano anche oggi.

**D.T.** - Che progetti ha per il futuro?

**A.F.** - Sto lavorando a una storia ambientata a Genova, la mia città di origine. Il fatto di essere diventato un vagabondo mi ha permesso di prendere un po' le distanze dalla città e di poter vedere alcune cose con un po' di "prospettiva".

Mi sembra di avere qualcosa da raccontare su una città davvero strana, particolare. La storia è ambientata in un passato recente, parla di giorni non troppo lontani che ho avuto modo di vivere.



**D.T.** - Quando e perché decide di disegnare una storia?

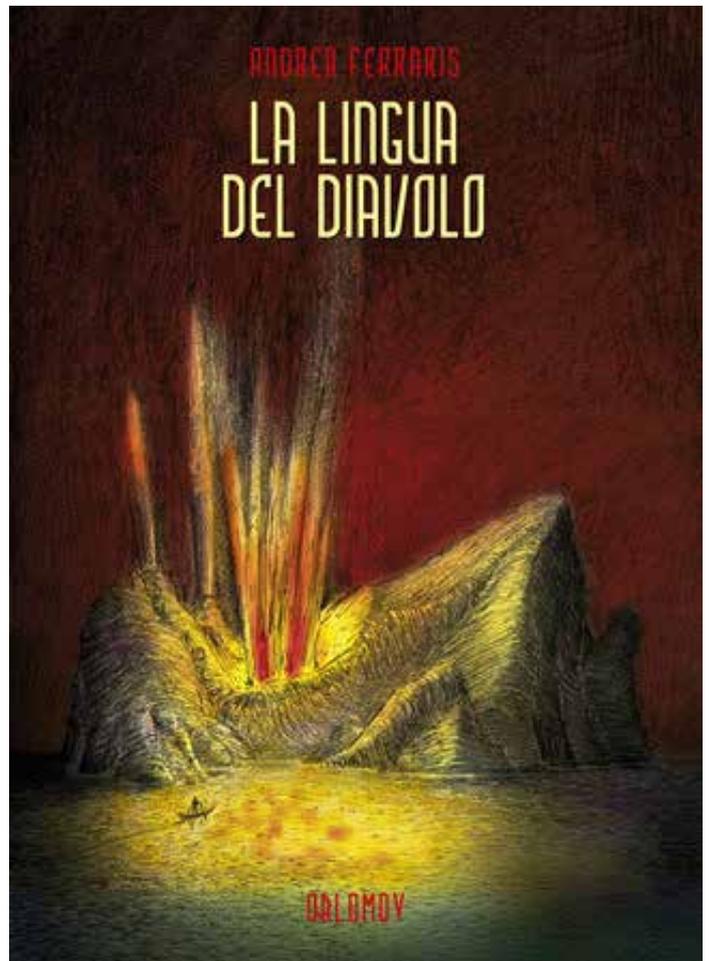
**A.F.** - Non saprei rispondere con precisione. Ho molte idee, spunti che annoto e sui quali lavoro a più riprese anche contemporaneamente. Poi, improvvisamente, arriva a definirsi con maggiore precisione uno di quegli spunti.

Non esiste una vera ragione credo. Ma quando arriva è come un segnale di partenza e comincio a lavorare in profondità e la storia comincia a modellarsi diventando una cosa lontanissima dallo spunto iniziale.

**D.T.** - Lei ha conosciuto Andrea Pazienza. Che ricordi ne ha?

**A.F.** - Ero un ragazzo e lo incontrai solo in poche occasioni. Lo ricordo pieno d'energia, un vulcano. Disegnava come un extraterrestre e per me, che compravo le riviste principalmente per leggere le sue storie, lo era a tutti gli effetti.

*La lingua del diavolo* (Oblomov, 2019) di Andrea Ferraris, Fumetto d'Autore.





# Civiltà e Campagna: un ritorno al futuro?



©RozeI Kazi

Viene dato spazio al Convegno organizzato da «FuoriAsse – Officina della Cultura», Cooperativa Letteraria, CISLE – Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee e CISESG – Centro Studi Sirio Giannini, il 7 febbraio 2020, in occasione della 9° edizione di Olio Officina Festival (Palazzo delle Stelline di Milano), diretto da Luigi Caricato.

L'olio, definito dagli organizzatori del Festival un «condimento per il palato e per la mente», è stato al centro di un dibattito sulla civiltà contemporanea, della quale è fondamentale oggi analizzare i legami con il recinto urbano, da una parte, ed una campagna rinnovata, dall'altra.

I relatori che hanno preso parte all'evento sono stati: Caterina Arcangelo, Guido Conti, Alberto De Bernardi, Daniela Marcheschi, Alfonso Pascale, Silvia Tomasi.

I relatori Conti e Pascale hanno risposto alle domande poste da Tanja Pupa, curatrice del dibattito. L'intervista prosegue nel prossimo numero con le risposte di De Bernardi e di Marcheschi. Sono invece riportate per esteso le relazioni di Arcangelo e Tomasi.

**Tanja Pupa** - L'antica società rurale è del tutto scomparsa a causa della modernizzazione tecnologica e produttiva oppure ci sono elementi che ne permangono oggi?

**Guido Conti** - La civiltà rurale è morta, come dimostrano i musei della civiltà contadina. Della sua trasformazione, e poi estinzione, avevano parlato prima Giovannino Guareschi, in seguito, Pier Paolo Pasolini. A loro modo, entrambi rifiutavano la modernità come sintomo. È morto un modo di lavorare la terra, di produrre, di vivere con gli animali; è sparita la lingua di quel mondo, come ha dimostrato Luigi Malerba nel bellissimo libro *Le parole abbandonate. Un repertorio dialettale emiliano* (Milano, Bompiani, 1977). Un repertorio lessicale diviso in capitoli: la casa, la terra, le bestie, gli uomini, il cibo, specchio di una civiltà immobile da quasi un millennio e che, a partire dal secondo dopoguerra, è stato spazzato via dall'industrializzazione e dalla chimica – anche se l'industrializzazione aveva cominciato già prima a cambiare quel mondo. Cos'è rimasto, allora, di quel mondo? Le case abbandonate, le corti ridotte a ruderi, ancora visibili lungo le autostrade, in mezzo a grandi distese di campi. Scenari che, agli inizi degli anni Ottanta, avevano attirato l'attenzione di scrittori come Gianni Celati e fotografi come Luigi Ghirri, i quali avevano capito in che modo stava cambiando il paesaggio. Ecco un altro aspetto importante: la meccanizzazione ha mutato flora e fauna: una volta lungo i fossi c'erano grandi salici che si usavano per costruire pali e per le viti, c'erano le piantate con gli alberi da frutta. Tutto questo paesaggio e questo modo di produrre, e di vivere a contatto con la terra, è sparito.

**Alfonso Pascale** - Gli elementi che un tempo distinguevano l'urbanità dalla ruralità sono oggi residuali e hanno

fatto posto a nuove differenziazioni, che attraversano trasversalmente le città e le campagne. Tali diversità non hanno nulla in comune con quelle precedenti e riguardano: stili di vita, rapporti tra persone e risorse, modelli di possesso, uso e consumo dei beni, modelli alimentari, modelli di *welfare*, scelte etiche e multi-idealità relative alle motivazioni degli imprenditori.

Oggi è tornato in voga il termine "contadino" tra gruppi di giovani e meno giovani, affascinati dal mito dell'agricoltura "di una volta". Il motivo di questo *revival* è uno solo: si è cancellata la memoria delle tristi condizioni di vita dei contadini. Come ha scritto recentemente lo storico Adriano Prosperi in *Un volgo disperso. Contadini d'Italia nell'Ottocento* (Einaudi, 2019): «l'igiene era la barriera sociale che divideva la cultura ufficiale dal mondo contadino; la sporcizia era il segno ineliminabile di un mondo a parte, tanto da raggiungere talvolta gli estremi del razzismo». Ma nessuno oggi associa più questa condizione al termine "contadino". Forse solo quando si parla degli immigrati.

Gli agricoltori che oggi amano autodefinirsi "contadini" sono, in realtà, agricoltori che intendono reinventare, nelle attuali condizioni di relativo benessere, forme di vita di cui si è persa la memoria. Il parco agroalimentare più grande del mondo, allestito alcuni anni fa a Bologna si chiama FICO - Fabbrica italiana contadina. Nel sito internet del parco c'è scritto: «Un luogo di produzione di valori, prima che di prodotti. Italiana, dal seme all'espressione compiuta. E contadina, intesa come pratica, pienamente connessa alla terra».

L'urbanità e la ruralità sono così diventate "urbanitudine" e "ruralitudine": eredità preziose delle generazioni di abitanti delle città e delle campagne, che ci hanno preceduto; eredità depositate nei diversi paesaggi, fatte sia di elementi

materiali sia di valori, culture e consapevolezze, presenti allo stato latente nel nostro DNA collettivo.

La “ruralitudine” consiste nei valori di solidarietà e di mutuo aiuto, che da sempre hanno caratterizzato il mondo rurale. Il particolare intreccio che si determina tra la dimensione produttiva, relazionale con le piante e con gli animali e familiare e comunitaria ha permesso all’agricoltura di svolgere da tempi remoti una funzione sociale. Nel mondo contadino, qualunque persona, indipendentemente dalla propria condizione fisica o psichica, trovava sempre una mansione da svolgere. E questo accadeva perché quel gruppo sociale era pervaso da un profondo senso della propria dignità, in quanto come individui e come ceti, cui si legavano i valori di reciprocità, gratuità e mutuo aiuto. La storia delle campagne italiane è costellata di una miriade di pratiche comunitarie, che riguardano il “prendersi cura” delle persone. È sufficiente rammentarne alcune: la molteplicità dei riti di ospitalità nei confronti soprattutto dei più indigenti; il vegliare nelle serate invernali, stando tutti insieme per educarsi reciprocamente alla socialità, e permettere agli anziani di trasmettere ai giovani la memoria, i saperi e quei valori essenziali che danno un senso alla vita; lo scambio di mano d’opera, tra le famiglie agricole, nei momenti di punta dei lavori aziendali; l’idea di vicinato legata a una reciprocità di diritti e doveri tra persone che abitano terre o case contigue e alla consuetudine della “prestarella” o “aiutarella”; i sistemi di regolazione del possesso aventi un’implicita tendenza verso la distribuzione egualitaria delle risorse, a partire dagli usi civici delle popolazioni locali sui terreni di proprietà collettiva; le società di mutuo soccorso e le associazioni locali, diffuse soprattutto nel Mezzogiorno rurale, come le chiese ricettizie, le confraternite, i monti



©Duy Huynh

frumentari, i monti di pietà; le forme cooperativistiche sorte tra i braccianti padani, che hanno segnato il movimento cooperativo in Italia come l’unico in Europa ad avere origini agricole. Bastano già questi esempi per farsi un’idea di quanto profonde ed estese fossero le reti informali di relazioni intessute dalle comunità locali. Insomma, la “ruralitudine” permane nei caratteri di fondo degli italiani come risorsa e capitale umano.

Urbanità e ruralità hanno incominciato a intrecciarsi fin dall’inizio dell’era moderna. Per emanciparsi dal regime feudale, proprietari e contadini divennero artefici di embrionali sistemi territoriali. E così si avviò un lento processo, che porterà il mondo rurale alla perdita dei caratteri di un mondo a sé stante e ad una integrazione con altre componenti dell’economia e della società. In Piemonte e in Lombardia nacquero i sistemi locali della cascina e, successivamente, quelli della pluriattività, che coinvolgevano anche il Veneto. Dalle colline emiliane a scendere in giù sorsero i sistemi locali della mezzadria e della colonia. Poi incominciò, nella seconda metà dell’Ottocento, l’esplosione della piccola proprietà contadina. Questa si estese e

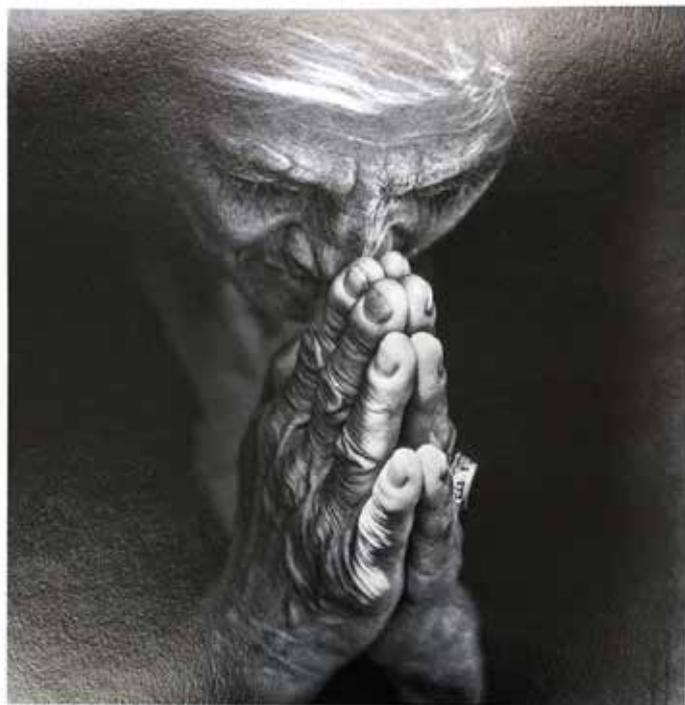
si consolidò nella seconda metà del Novecento. E interagì con le grandi trasformazioni, che investirono complessivamente il Paese. Ci fu un enorme esodo dalle campagne. Inevitabile dopo il colpo d'ariete inferto al latifondo con la riforma agraria e l'impetuoso sviluppo agricolo che ne derivò. E i sistemi territoriali da rurali diventarono intersettoriali. C'è qui un intreccio di ruralità e urbanità che è impossibile districare.

**Tanja Pupa** - Se sì, sarebbe mai possibile una conciliazione tra le antiche abitudini legate ai cicli della terra e le moderne conoscenze tecnico-scientifiche?

**Guido Conti** - Non credo! La chimica e la meccanizzazione hanno distrutto tutto, hanno trasformato alle radici il modo di vivere con la terra. Oggi si producono nelle serre ortaggi o ortaglia tutto l'anno, molti frutti non dipendono più dalla stagionalità (basti pensare alle fragole a febbraio!). Un contadino non è più il mezzadro di una volta, è piuttosto un piccolo produttore indipendente, che vende i suoi prodotti *online*, ha il cellulare, è tecnologico e si veste alla moda. Non ha legami viscerali con la terra, come poteva essere per certi uomini che vivevano tutta una vita nei poderi del padrone. Tuttavia, l'antico sapere delle nonne è stato salvifico per alcuni come, per esempio, quei produttori di formaggi di oggi, che hanno recuperato il modo antico di farsi il formaggio in casa, vendendolo poi come un prodotto tipico locale. Questo è successo in tante parti del territorio italiano. L'antico sapere è stato salvato in questo modo: si sono riscoperte razze animali del territorio, prodotti tipici, vini, etc., seguendo quella che è stata la filosofia *Slow food* di Carlo Petrini, che ha costruito un movimento e un'economia straordinaria. Bisogna avere una visione molto più articolata e complessa di quello che è successo negli ultimi trent'anni.

**Alfonso Pascale** - Fin dal Settecento la modernizzazione dell'agricoltura italiana si è alimentata di un rapporto molto stretto tra agricoltori e cultura agronomica ed economico-agraria. È il 1753 l'anno di nascita dell'Accademia dei Georgofili a Firenze. E nel decennio successivo sorgono accademie e scuole agrarie anche nella Repubblica di Venezia. Parroci e curati di campagna, che conoscono l'agronomia, svolgono un ruolo decisivo nell'educare e istruire i contadini nelle migliori regole dell'agricoltura. A consolidare la relazione tra cultura esperienziale e cultura scientifica emerge, fin dalla seconda metà dell'Ottocento, il ruolo centrale dello Stato, sia per quanto riguarda l'istruzione agraria sia per quanto concerne la ricerca, la sperimentazione e la divulgazione delle innovazioni agrarie; ambiti fondamentali della politica agricola insieme alla bonifica e alle politiche di mercato.

Siffatto ruolo centrale dello Stato si mantiene saldo anche con la Rivoluzione verde, cioè con l'affermazione della chimica, della meccanica e della genetica come ambiti tecno-scientifici che determinano la forte crescita della produzione agricola nel Novecento. Questa



©Lee Jeffries

consapevolezza di una responsabilità e di un ruolo dello Stato nell'organizzazione dell'istruzione agraria – con l'obiettivo principale di formare tecnici per l'agricoltura – e nella istituzione di centri sperimentali e divulgativi si afferma in Italia, in Francia, in Germania e negli Stati Uniti. La stessa cosa non si verifica, però, in Inghilterra e in Olanda, dove l'investimento in ricerca e sviluppo resta sostanzialmente a carico dei privati e dove si diffonde molto più tardi l'insegnamento agrario. E ciò forse si spiega proprio perché in questi Paesi le innovazioni erano avvenute in anticipo e soprattutto per iniziativa dei privati. La differenza tra la situazione delle istituzioni pubbliche della conoscenza in Italia e quella esistente in Francia, Germania e Stati Uniti è che in Italia si stabilisce, fin dall'inizio, una connessione tra istituzioni della conoscenza, con una accentuata dislocazione decentrata, e politiche territoriali, con un approccio sistemico, comunitario e tendenzialmente multidisciplinare nell'affrontare i problemi dello sviluppo: dalla bonifica alle politiche per la montagna; dalla riforma agraria alle politiche per la tutela delle acque e del suolo. Un approccio che ha una sua peculiare tradizione nella cultura italiana.

Tale apertura culturale può venir fatta risalire – per non riandare troppo in là nel tempo – agli studi di Carlo Cattaneo nei quali, più volte e per differenti motivi, egli aveva ritenuto di dover fermare la sua attenzione sul significato della contrapposizione tra “città” e “campagna”. Allo stesso filone possono essere ricondotte molte delle inchieste parlamentari del primo periodo successivo all'unificazione nazionale, intese ad approfondire la conoscenza delle condizioni di vita esistenti nelle regioni meridionali appena annesse. In quegli studi aveva cominciato a manifestarsi, seppure embrionalmente, un primo tentativo

di collaborazione di più esperti o, meglio, di studiosi, aventi una differente formazione culturale oltre che ideologica. Pur rimanendo documenti nettamente politici, una loro rilettura non impedisce di interpretarli come i primi modelli di quelle che, successivamente, sono state indicate come “ricerche interdisciplinari”. Tale impresa era continuata con l'elaborazione della politica di “bonifica integrale” da parte del Serpieri, che aveva chiarito ulteriormente il senso di una lettura del Bel Paese come un mosaico delle “cento Italie agricole”. La sua apertura mentale ad un approccio interdisciplinare era stata assai più netta, anche se condizionato da una prevalenza dell'impostazione economico-agraria.

Con questo retroterra di pensiero e di azione, nel secondo dopoguerra, i tecnici agricoli svolgono una funzione decisiva nell'influenzare le decisioni politiche, che guidano l'elaborazione e l'attuazione delle leggi di riforma agraria e la realizzazione delle opere infrastrutturali, nelle campagne meridionali mediante l'intervento straordinario nel Mezzogiorno. Essi mostrano un'attenzione alla dimensione etico-politica dell'agire sociale e consolidano, così, una reputazione che avevano coltivato nei decenni precedenti, legata ad una loro propria specifica funzione: quella di espandere il progresso, affermare la centralità dell'agricoltura nell'economia e attribuire una specificità di valori al mondo rurale.

Tuttavia, a metà degli anni Cinquanta del Novecento cambiano radicalmente le scelte di politica economica: la deriva dell'industrializzazione, forzata dall'alto, e l'abbandono dell'approccio allo studio di comunità per le politiche di sviluppo hanno conseguenze catastrofiche nell'impegno dei governi sui problemi dello sviluppo agricolo. La prima conseguenza è sicuramente l'emarginazione delle competenze nel campo sociologico, antropologico, psicologico ed educativo. E

non avendo a disposizione strumenti scientifici essenziali per leggere la realtà, la classe dirigente dell'epoca non comprende che l'agricoltura e la ruralità non stavano scomparendo ma erano alle prese con profonde trasformazioni. Inizia allora un fatto gravissimo ed è questa la seconda conseguenza catastrofica: viene sempre più ridotto il sostegno pubblico all'istruzione agraria, alle attività di ricerca e sperimentazione e a quelle divulgative. La gran parte dei tecnici che escono dalle scuole e dalle facoltà di agraria vengono assunti in misura maggiore, rispetto al passato, nelle industrie produttrici di mezzi tecnici per essere adibiti alle attività di assistenza tecnica e di divulgazione agli acquirenti. E così gli agricoltori diventano destinatari passivi di tecnologie senza potersi giovare di strutture pubbliche, capaci di fare da filtro nel rapporto tra questi e le industrie produttrici di mezzi tecnici.

Dunque, l'affievolirsi di un impegno pubblico nella trasmissione del progresso tecnico e nelle politiche territoriali – che guardano non solo al sostegno e agli investimenti, ma anche alle attività educative e di crescita culturale, per uno sviluppo della società locale, inteso come autosviluppo delle popolazioni locali – costituisce una delle cause di fondo della rottura dell'equilibrio tra visione produttivistica dell'attività agricola e visione conservativa delle risorse ambientali. Una rottura originata dall'erosione progressiva delle relazioni interpersonali nelle campagne e dalla solitudine in cui viene lasciato l'agricoltore. Si può affermare che, in Italia, la crisi ecologica è in parte da addebitare anche all'abbandono di quel filone di pensiero e di iniziativa che parte da Cattaneo e individua, nella coesione sociale, una premessa, non l'esito dello sviluppo.

A reinventare costantemente quel filone di pensiero e di azione che viene così



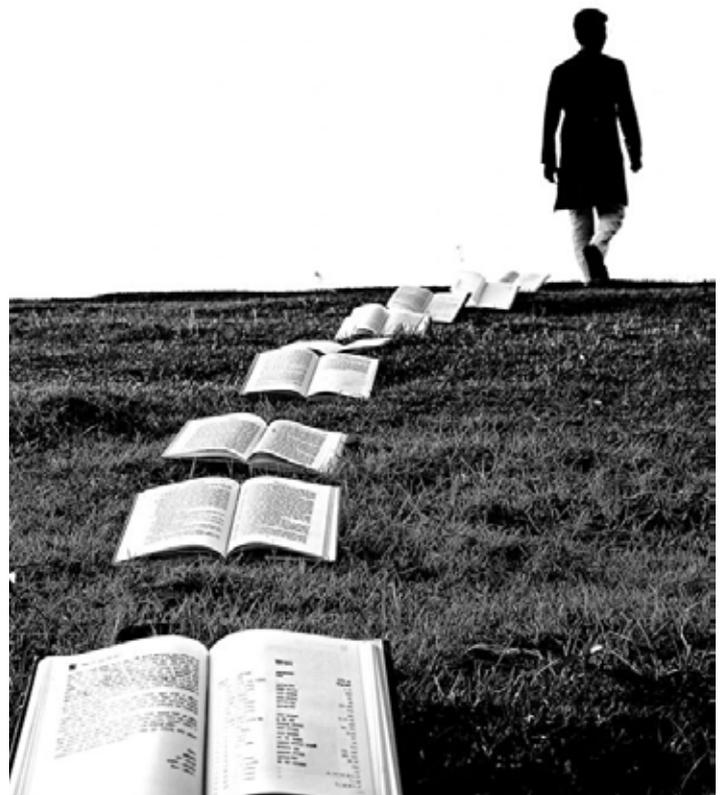
©Subrata Dey

pesantemente sconfitto nella seconda metà degli anni Cinquanta, provvedono, spesso in solitudine e senza ottenere ascolto, soltanto pochi protagonisti. Tra questi spiccano Adriano Olivetti, Carlo Levi, Manlio Rossi-Doria, Emilio Sereni, Giuseppe Medici, Angela Zucconi, Achille Ardigò, Giuseppe Avolio, Giovanni Marcora, Corrado Barberis. Questi sono i primi a percepire gli effetti disastrosi della rottura ecologica e alcuni di loro, negli anni Settanta e Ottanta, avvertono che giungono dagli Stati Uniti, con la nostra cultura tecnico-scientifica, agronomica ed economico-agraria. Questa da tempo, come abbiamo visto, si cimentava, mediante un approccio aperto ad altre discipline, come la sociologia e le scienze dell'educazione, nell'accompagnare i processi di modernizzazione, per prevenire i fenomeni negativi con cui si manifestava la crisi ecologica.

Ma il loro impegno risulta vano. Sull'onda emotiva, suscitata dal disastro di Chernobyl, s'impongono gruppi di pressione che agitano i temi ambientalisti, ignorando deliberatamente questa tradizione. Questi gruppi alimentano conflitti di tipo ideologico, pregiudizi privi di fondamento scientifico, che si trasformano in preclusione. Come nel caso delle biotecnologie che ogni agricoltore dovrebbe essere libero di utilizzare. O come a proposito della scorciatoia fallace "chimica naturale sì, chimica di sintesi no", a prescindere dall'impatto ambientale.

L'effetto di queste campagne ideologiche è l'enorme difficoltà a connettere la ruralità e le moderne conoscenze scientifiche e tecnologiche. L'ideologia dovrebbe stare lontana dalle questioni ambientali e produttive, perché frena le soluzioni e acceca i fruitori delle innovazioni tecnologiche, utili ad un'agricoltura sostenibile. I diversi modelli produttivi dovrebbero poter convivere e dialogare, in un clima di rispetto reciproco e

cooperazione. Ma ci vorrebbe un atteggiamento laico, cioè privo della pretesa di imporre agli altri le proprie convinzioni e intransigenze. Bisognerebbe combattere quelli che tentano di strumentalizzare le differenze per conservare nicchie di potere. E così perpetuare una certa subcultura provinciale, autarchica, chiusa in se stessa, alla base della debolezza dell'agricoltura italiana. Insomma, la varietà dei modelli agricoli non riesce a farsi ricchezza comune. In modo del tutto ingiustificato, la ruralità viene contrapposta all'innovazione tecnologica: agricoltura di precisione, digitale, robotica, nuove biotecnologie, *blockchain*, uso integrato della chimica di sintesi fortemente controllato. Superare questa contrapposizione è la sfida che abbiamo dinanzi a noi.



©Rozel Kazi

**Tanja Pupa** - In diverse parti d'Italia c'è stato un mutamento del paesaggio rurale e urbano. Come influisce tale mutamento sull'odierna concezione e organizzazione del lavoro?

**Guido Conti** - Il lavoro è completamente cambiato. Non è il paesaggio che ha cambiato il lavoro, ma la meccanizzazione, che ha cambiato il modo di lavorare e di conseguenza il paesaggio. Ancora di più, il cambiamento climatico muterà il modo di produrre e le coltivazioni. Una volta ho scritto un pezzo umoristico, durante la siccità di due anni fa, dove prevedevo la creazione di piantagioni di ananas e di banani in Pianura Padana. In fondo, migliaia di anni fa, qui c'erano una flora e una fauna tipiche della Savana, come dimostrano le pitture rupestri in Francia. Il clima è sempre cambiato. Forse con il mio testo umoristico non sono andato molto lontano dalla realtà. Staremo a vedere.

**Alfonso Pascale** - Scomparse le antiche contrapposizioni tra città e campagne, siamo in presenza di un paesaggio totale: una sorta di *continuum* urbanizzato, fatto di città e non-città, di luoghi e non-luoghi. Dapprima, abbiamo avuto un ribaltamento quantitativo tra paesaggio agrario e paesaggio urbano. Successivamente, si è avviato un nuovo ribaltamento: questa volta qualitativo. Questo si può scorgere in alcuni nuovi paesaggi viticoli, riprogettati da imprenditori agricoli sensibili, oppure in alcuni nuovi paesaggi urbani, come esito di pratiche partecipative dal basso.

Anche altre polarità si sono fortemente attenuate fino a scomparire: centro e periferia, metropoli e aree interne, che hanno perduto i significati originari, dando vita a nuove entità policentriche e multi-identitarie. Tali nuove entità sono molto differenziate tra loro, e a segnare la distinzione sono il capitale sociale, i beni relazionali, le reti di interconnessione e i legami comunitari.

Dal versante più propriamente economico-produttivo, le antiche distinzioni tra imprese agricole, imprese industriali e imprese di servizi si diradano e vengono sostituite da imprese intersettoriali: imprese a rete nel comparto alimentare e imprese di servizi sociali, culturali, educativi, ricreativi, ambientali, paesaggistici, in cui il connotato agricolo è fornito da elementi non tanto materiali quanto immateriali. Anche le forme associative si diversificano. In particolare, per i rapporti tra imprese e soggetti non imprenditoriali, si avverte il bisogno di sdoganare e ammodernare gli antichi contratti associativi, non essendoci più i rapporti sociali gerarchizzati di un tempo. Il senso di marcia sembra essere un'evoluzione dell'agricoltura: da attività fortemente connotata da elementi produttivistici a terziario civile innovativo.

Per Emilio Sereni il paesaggio agrario è «quella forma che l'uomo, nel corso ed ai fini delle sue attività produttive agricole, coscientemente e sistematicamente imprime al paesaggio naturale». Il suo saggio *Storia del paesaggio agrario italiano* (Laterza, 1961) prende le mosse da quanto avvenne duemilacinquecento anni fa, utilizzando l'illustrazione delle "Tavole di Eraclea". Si tratta di un documento del IV secolo a.C., attraverso cui l'autore di questo libro esamina il paesaggio della colonizzazione greca nell'Italia meridionale. Prendendo le mosse dal concetto di paesaggio elaborato da questo studioso, il paesaggio va inteso come deposito di fatiche, ma oggi anche di scarti e rifiuti, il cui capitale continuamente si re-inventa. Paesaggio come deposito di cultura materiale e immateriale; di valori e stili di vita continuamente rielaborati; di motivazioni e modalità per migrare da un continente ad un altro, sfuggire alle guerre e alla miseria e fronteggiare le crisi demografiche; di motivazioni e percorsi tecnologici

per produrre, scambiare e consumare beni, organizzare servizi e attività di cura per le persone, le comunità e l'ambiente, conseguire obiettivi di sviluppo sostenibile.

Accanto alle tradizionali agricolture scaturite dai processi di modernizzazione e dedite esclusivamente alla produzione *food* e *non food*, si sono reinventate multiformi agricolture di relazione e di comunità, in cui le attività svolte sono intese come mezzo di incivilimento per migliorare il "ben vivere" delle persone. "Agricolture" perché molteplici sono le funzioni, le attività e i modelli che esse esprimono. Del resto, una configurazione plurale dell'agricoltura, dal punto di vista sia delle attività sia dei soggetti che le esercitano, non è una novità nemmeno sul piano giuridico. Infatti, essa è ben delineata dall'art. 39 del Trattato

sul funzionamento dell'Unione europea (TFUE), al paragrafo 2. E da tempo la legislazione agricola unionale ha oltrepassato la dimensione esclusivamente produttivistica dell'agricoltura.

Non solo esiste un "altro modo" di possedere la terra (la proprietà collettiva, oltre quella privata e pubblica), ma adesso si vanno imponendo (non solo nella realtà ma anche negli ordinamenti giuridici) "altri modi" di pensare all'agricoltura e ai soggetti che la praticano. Sono agricolture civili, perché affondano le radici nella tradizione della scuola napoletana dell'economia civile di Antonio Genovesi e Gaetano Filangieri. A differenza di Adam Smith, per questi pensatori il solo interesse personale non conduce automaticamente al buon funzionamento del mercato. Infatti, è necessaria anche una virtù civile fondamentale,



©Rozel Kazi

che consiste nel rispetto reciproco e nella coltivazione del bene comune.

Recentemente, queste agricolture sono state definite “multi-ideali”. Esse si riferiscono a passioni, vocazioni e concezioni del mondo plurime, da cui scaturiscono modelli produttivi e di consumo e attività molteplici. Quali sono queste agricolture civili e multi-ideali? In letteratura, le più citate sono quelle prese dall’esperienza statunitense: i mercati degli agricoltori, le cooperative di produttori, la *community supported agriculture* (agricoltura sostenuta dalla comunità), gli orti condivisi. In Italia, riguardano un ambito ancora più ampio e comprendono: i “fazzoletti di terra” a fini di autoconsumo personale e familiare, le agricolture urbane, le filiere corte, la gestione dei demani civici e delle terre collettive, la tutela e la valorizzazione della biodiversità agraria e alimentare, l’agriturismo e le diverse forme di agricoltura sociale, praticate dalle imprese agricole e dalle cooperative sociali.

Le agricolture civili e multi-ideali pongono problemi nuovi che si possono così riassumere: a) abbattere alcune barriere normative; b) combattere una serie di pregiudizi; c) chiarire taluni fraintendimenti concettuali. Per quanto riguarda il quadro normativo, manca ancora un chiaro riconoscimento dell’impresa agricola di servizi. I servizi sociali, socio-sanitari, educativi, culturali e ricreativi, offerti dalle imprese agricole, sono ancora oggi attività considerate connesse a quelle di coltivazione e allevamento e non già attività agricole a tutti gli effetti. Questa barriera va abbattuta, passando al riconoscimento pieno delle agricolture plurali.

L’altro problema da superare è il pregiudizio verso l’impresa e il mercato, considerati elementi incompatibili con l’etica. Una delle dicotomie che la cultura occidentale si porta dietro da secoli, e che crea tanti problemi alla nostra vita,

è, infatti, quella che oppone il dono al mercato, la gratuità al doveroso. Le conseguenze sono gravi perché portano a considerare la gratuità come una faccenda estranea alla vita economica normale e ad “appaltare” il dono a settori per specialisti, come il “non profit”, il volontariato o la filantropia. Ma il tutto è frutto di un pregiudizio. L’economista Luigino Bruni ha scritto su questo pensiero riposto pagine molto intense e persuasive per confutarlo. È ancora oggi opinione diffusa ritenere che il dono non debba essere contaminato da pratiche mercantili e il mercato non debba essere indebolito e snaturato con pratiche di dono, pena il danno per entrambi i mondi. Un pregiudizio – spiega Bruni – che impedisce alla giustizia di espandersi e dare i suoi frutti. Un mercato senza gratuità diventa, invero, semplice gioco speculativo e respinge la vera innovazione. Un dono che, invece, rifugge dai contratti e combatte la reciprocità tra l’equivalente e il doveroso delle regole diventa il “gratis”, lo “sconto”, lo “straordinario”, il “superfluo” che presto si tramutano in “non necessario” e persino in “inutile”. Come tutti i pregiudizi, anche questo ne genera altri, tra cui la dicotomia competizione/collaborazione; dicotomia che, in molte realtà imprenditoriali, non esiste. Un’economia civile, generativa e feconda, non può che nascere dalla varietà, dalla diversità, dalla multi-idealità, dalla promiscuità e dalle contaminazioni tra realtà diverse. Già oggi il mercato e la gratuità, da una parte, e la competizione e la collaborazione, dall’altra, sono facce della stessa buona vita comune. Basta guardarsi intorno per notare che la gran parte delle imprese sono mosse da obiettivi diversi (sociali, relazionali, ideali, simbolici), e non solo dai profitti. E questa caratteristica non pregiudica affatto il loro essere imprese di mercato a tutti gli effetti. La loro valenza non solo *for profit* non

comporta affatto che siano destinate, inesorabilmente, a soccombere nel mercato globale.

Infine, occorre sgombrare il campo da alcuni fraintendimenti concettuali: la multifunzionalità dell'agricoltura non è in antitesi con la competitività; la filiera corta può benissimo convivere con l'internazionalizzazione delle imprese, perché la prossimità non si ha solo quando l'esperienza del rapporto produttore/consumatore avviene nel medesimo territorio, ma può essere realizzato anche tra comunità lontane che, però, attraverso le tecnologie digitali, costruiscono relazioni intime, cioè collaborative; la gran parte dei demani comunali non sono di proprietà dei comuni ma delle popolazioni, cioè proprietà collettive, e dovrebbero essere gestite da amministrazioni separate, elette dai cittadini appositamente per organizzare servizi alle popolazioni locali.

La ruralità e l'imprenditoria civile e multi-ideale dell'agricoltura, interagendo in modo virtuoso, contribuiscono a dare centralità alla responsabilità e alla partecipazione, categorie sociali capaci di rompere definitivamente il circolo vizioso della cultura della dipendenza e della delega e di realizzare concretamente processi di autonomia ed emancipazione delle realtà locali. È dunque un'opportunità per le amministrazioni locali, che dovrebbero acquisire una più spiccata capacità di programmare gli interventi e di promuovere e accompagnare i percorsi progettuali partecipativi "dal basso", in cui integrare obiettivi di sviluppo sostenibile, inclusione sociale, tutela e valorizzazione delle risorse agricole e paesaggistiche, rigenerazione urbana, riconversione ecologica, e finalità delle azioni, riguardanti la promozione dell'agricoltura sociale e l'economia circolare. Si tratta di formalizzare tali percorsi mediante la metodologia della ricerca-azione, producendo così

un'innovazione sociale derivante da un'osmosi orizzontale e circolare tra conoscenza scientifica, saperi esperienziali comunitari e azione politica e amministrativa.

In tale quadro, va riproposto all'attenzione dell'opinione pubblica la drammatica situazione dell'"osso" italiano, dove è in atto un accelerato processo di spopolamento, con conseguenze potenzialmente minacciose, dal punto di vista idrogeologico, per le pianure sottostanti. Sarebbe una proposta lungimirante e incoraggiante quella di favorire un'accoglienza delle comunità provenienti da paesi extra-europei nelle aree interne, per ricreare in forme moderne quell'equilibrio tra insediamenti umani e risorse che costituisce la condizione ineludibile per la tutela del paesaggio e la manutenzione continua del territorio.

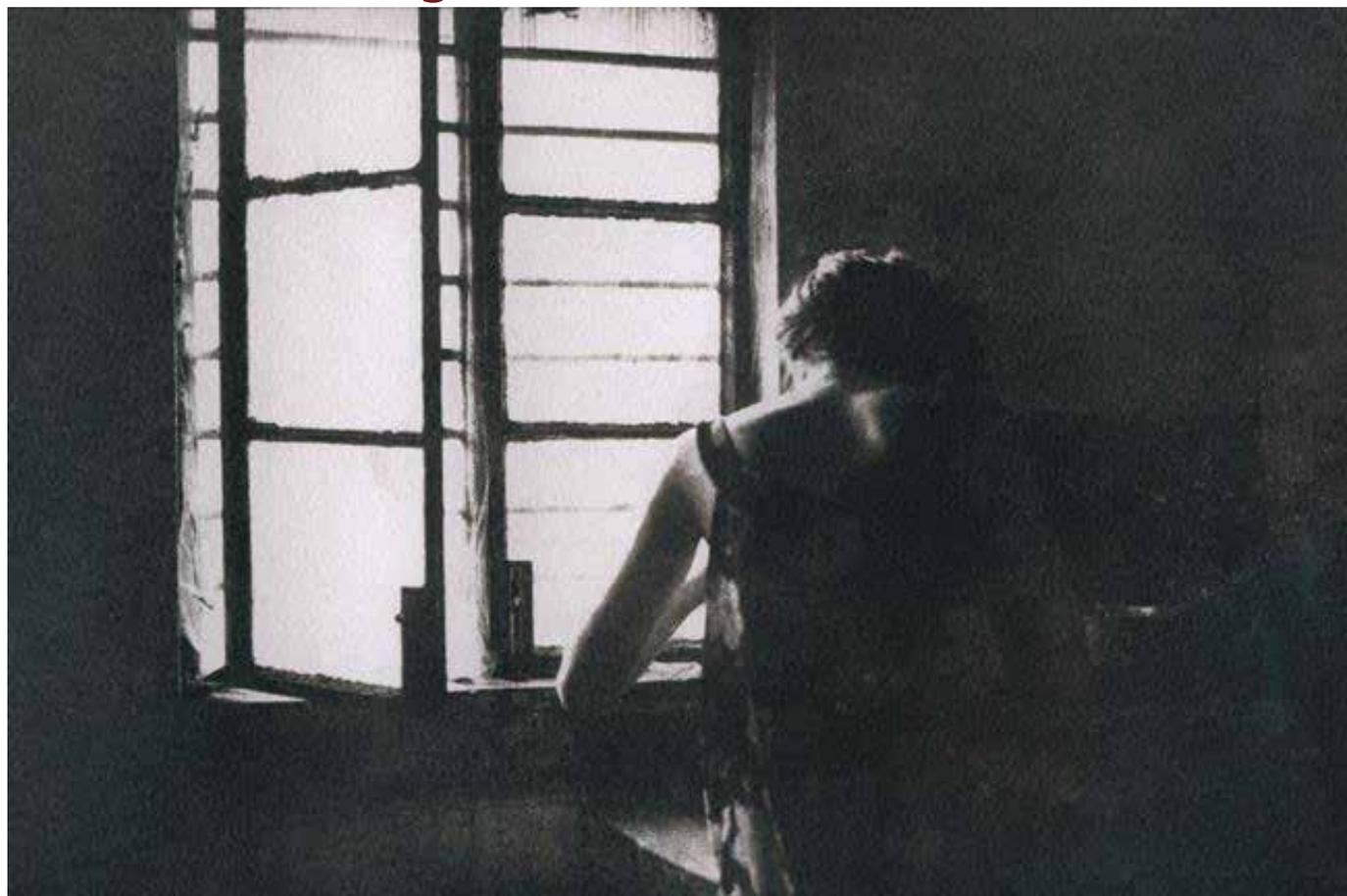


©Tommy Ingberg

# **La ricerca, il lavoro, il territorio.**

## **L'estrema tensione morale di Piero Gobetti**

di **Caterina Arcangelo**



© Hiro Sugiyama

«La vita è fatta naturalmente per la vita, e non per la morte. Vale a dire è fatta per l'attività, e per tutto quello che v'ha di più vitale nelle funzioni dei viventi».  
Leopardi, *Zibaldone*, 5 maggio 1822

## **Vita e famiglia**

Piero Gobetti nasce a Torino nel 1901 e muore da esule in Francia, nel 1926, in seguito a un'aggressione squadrista. È un intellettuale straordinario, un prodigio anche per i suoi contemporanei e Norberto Bobbio ha ragione a dire che la sua ansia febbrile di trasmettere i valori appresi e la sua intensa attività suscitano «un moto di sorpresa, quasi di incredulità»<sup>1</sup>. A testimonianza del lavoro di Gobetti non ci sono solamente le celebri riviste da lui fondate<sup>2</sup>; accumula e lascia una grande varietà e densità di scritti:

è autore di articoli vari; collabora con una ventina di giornali e periodici di cultura militanti e accademici; pubblica libri; scrive prefazioni; studia e traduce dal russo. Perché la cultura libera le energie migliori dell'uomo, ne scioglie ogni servitù. Bobbio in proposito scrive: «sceglie come motto che d'ora innanzi apparirà su ogni copertina "Che ho a che fare io con gli schiavi?", riprendendo l'epigrafe di *Risorgimento senza eroi*: "Mon langage n'était pas celui d'un esclave"»<sup>3</sup>.

1 Prefazione di N. Bobbio in U. Morra di Lavriano, *Vita di Piero Gobetti*, con una testimonianza di A. Passerin d'Entrèves, Torino, UTET, 1984, p. 7.

2 In pochissimi anni di attività, Gobetti fonda tre riviste: «Energie Nove», pubblicata a partire dal 1° novembre 1918 fino al 1920; «La Rivoluzione Liberale», pubblicata tra il 1922 e il 1925; «Il Baretti», che affiancò nel 1924 a «La Rivoluzione Liberale» e che gli sopravvisse fino al 1928.

3 Prefazione di N. Bobbio, *cit.*, p. 8.

Bobbio fa molto spesso riferimento alla prolifica attività di Gobetti, soprattutto in relazione ai pochi anni e al contesto in cui opera: «gli anni dal 1919 al 1925 sono stati decisivi per la storia del nostro paese»<sup>4</sup>, e sono stati determinanti perché si consuma la mentalità di una vecchia classe dirigente che viene, invece, assorbita e soppiantata dal fascismo, «mentre la giovane generazione antifascista proponeva, nella lotta contro il regime, tutti i problemi di critica e di rinnovamento dello stato italiano, che sono ancora oggi i nostri problemi. Di quegli anni Gobetti è stato una delle voci più appassionate, uno degli interpreti più chiaroveggenti, uno degli scrittori attraverso cui meglio si rivela la lotta tra il vecchio ed il nuovo, la fine di una classe dirigente, incapace di dominare gli eventi, e il sorgere di una nuova, che viene allora sconfitta, ma getta, durante la battaglia, semi così resistenti che il lungo inverno del regime non riuscirà a sopprimere, e germoglieranno nella guerra di liberazione e nella instaurazione di una vita democratica del nostro paese»<sup>5</sup>.

Paolo Bagnoli ha voluto darne un'interpretazione complessiva del pensiero e dell'opera in *Piero Gobetti. Cultura e politica in un liberale del Novecento*<sup>6</sup>, testo che raccoglie testimonianze di personalità quali Manlio Brosio, Luigi Einaudi o Filippo Burzio. E sottolinea per Gobetti: «Nel lavoro duro e regolato pieno di preoccupazioni per il futuro si ritrovano le tradizioni di laboriosità e di semplicità del vecchio Piemonte con le esigenze borghesi dello spirito torinese: borghese, come ha notato Filippo

Burzio, in quanto si tratta di una vera *forma mentis*»<sup>7</sup>.

Il padre di Gobetti, Giuseppe Giovanni Battista, proveniva da Andezeno, un paese vicino a Chieri, alle porte di Torino, mentre la madre Angela Luigia Canuto era nata a Torino nel 1879. Una tale atmosfera familiare fu determinante per la sua formazione intellettuale:

La mia educazione di bambino fu alquanto sommaria, affidata, come succede, a me stesso. Mio padre e mia madre avevano un piccolo commercio. Lavoravano diciotto ore al giorno. Il mio avvenire era il loro pensiero dominante [...]. In casa non potevo non sentire le preoccupazioni che a mio padre e a mia madre toglievano il sonno. L'impegno del loro lavoro era di arricchire e arricchire non soltanto per trovare la vita più facile ma per tenere alta la testa, permettersi e permettermi una vita dignitosa. In quanto a me essi pensavano di dovermi dare un'istruzione, quella che essi non avevano potuto avere<sup>8</sup>.

Come spiega Bagnoli, la famiglia di Gobetti, «benché fattasi torinese», conservava ancora i principi della morale contadina, il piegarsi al lavoro duro e regolato, il «sacrificio che facesse salva la dignità».

Un altro aspetto essenziale viene individuato da Luigi Einaudi, che, nella tempra del giovane Gobetti, intravede le virtù e le qualità tipiche e tradizionali del Piemonte:

Amatissimo dalla piccola famiglia che egli si era creato, idolatrato dai genitori, egli vedeva nettamente che il culto delle tradizioni, la continuità del focolare domestico, il rispetto del risparmio che costituisce la casa, l'impresa, la terra sono idee forza, le quali hanno anch'esse, insieme con il pensiero critico e

4 N. Bobbio in C. Panciola, *Piero Gobetti. Biografia per immagini*, Prefazione di Norberto Bobbio, Gribauda, Cavallermaggiore, 2001, p. 7.

5 *Ibidem*.

6 P. Bagnoli, *Piero Gobetti. Cultura e politica in un liberale del Novecento*, Firenze, Passigli Editore 1984.

7 *Ivi*, p. 15. Cfr. anche Filippo Burzio, *Torino «razionale»*, in *Piemonte. Tempi Luoghi Figure*, prefazione G. Arpino, Bologna 1979, p. 73.

8 P. Gobetti, *L'editore ideale. Frammenti autobiografici con iconografia* a cura e con Prefazione di Franco Antonicelli. Premessa di Carla Gobetti. Introduzione di Marco Revelli, Milano, Vanni, Scheiwiller, 1966, p. 19.

creativo, con la macchina rivoluzionatrice dell'economia e coll'aspirazione profonda delle masse lavoratrici a salire, rompendo l'equilibrio sociale esistente, diritto di cittadinanza in quella città ideale che egli veniva costruendo nella sua mente<sup>9</sup>.

Testimonianze preziose che ci restituiscono appieno il profilo di Gobetti o quei tratti del carattere che egli portava fortemente impressi: «schivo, sicuro, probo, e non timoroso dell'eresia»<sup>10</sup>.

## Campagna e città

Le radici piemontesi e la *forma mentis* di Gobetti sono elementi utili a comprendere il suo *Risorgimento senza eroi*, il cui punto cardine è un'idea di liberalismo che si apra verso la modernità e che preveda la possibilità di una rivoluzione dal basso.

Osservare prima di tutto il Piemonte e da lì partire per indagare le vicende della Nazione e della politica italiana e, poi, ampliare ancora di più lo sguardo: per questo Bagnoli definisce Gobetti un «piemontesista, ossia un osservatore attento di una vicenda regionale inserita più nel travaglio dello spirito europeo che non strettamente legata a quello italiano»<sup>11</sup>.

Nell'articolo *La campagna e la civiltà moderna*, pubblicato in «La Rivoluzione Liberale» il 25 febbraio 1922, Gobetti scrive:

«Quasi dovunque (nel dopoguerra) la campagna ha preso il sopravvento economico, e quindi politico, sulla città» (Fueter, p. 133).

La storica lotta di città e campagna si sferra inesorabilmente nel dopoguerra in forme nuove, più violente, più chiare. Non si vive impunemente per quattro anni a contatto con la vita moderna, con gli uomini di città, durante un fenomeno che è moderno o almeno creatore di modernità per eccellenza



©Eirini Lachana

(la guerra). I contadini vi si sono rinnovati. Hanno acquistato una coscienza nuova delle esigenze sociali: e, come i soldati, anche quelli che sono rimasti al potere, ove hanno dovuto moltiplicare l'attività e rinnovare sistemi e attitudini economiche. Accanto all'agitazione morale si verificano fenomeni obiettivi che vi concorrono come la momentanea stasi dell'industrialismo.

Ma la campagna, a cominciare dalle più antiche civiltà orientale, greca, romana, sino alla Rivoluzione francese, è sempre stata una forza reazionaria. Diventerà una forza operosa della moderna civiltà se riuscirà a superare questa tragica impotenza a cui la tradizione l'ha condannata. La coltura intensiva moderna non è più in antitesi col capitalismo perché ha bisogno per vivere di capitale mobile. L'agricoltura diventa una forma di industrialismo moderno. Restano formidabili

9 P. Bagnoli, *Piero Gobetti. Cultura e politica in un liberale del Novecento*, Firenze, Passigli Editore 1984, p. 15.

10 *Ibidem*.

11 P. Bagnoli, *Piero Gobetti. Cultura e politica in un liberale del Novecento*, cit. p. 16.



©Eirini Lachana

posizioni psicologiche da vincere, sentimenti, idee morali del passato. Si viene ponendo agli uomini della campagna un grave dilemma da cui dipende la nuova direzione della nostra civiltà. Bisogna superare la reazione: diventare uomini moderni. La città è inesorabile nei suoi ammaestramenti e nelle sue esigenze<sup>12</sup>.

In Gobetti combaciano sia le tradizioni di «laboriosità e di semplicità» del vecchio Piemonte, in cui sono preservati gli antichi valori contadini, sia le nuove esigenze borghesi che più si avvicinano al suo «spirito torinese»<sup>13</sup>. Difatti, la complessità di sguardo del giovane Gobetti deriva proprio dalla duplice conoscenza del mondo contadino e della nascente realtà industriale che, negli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, stava contribuendo a cambiare il volto di Torino.

La città si stava trasformando in «un'industria moderna» e, con circa mezzo milione di abitanti, stava vivendo un momento di forte espansione. Vi era stata fondata la Fiat nel 1899 e, nel 1900, in Corso Dante 35, veniva inaugurato il primo stabilimento con 150 operai. Da allora, Torino diventa il polo urbano di attrazione dalla campagna. In essa «il panorama industriale non era solo caratterizzato dalla Fiat: c'erano la Lancia, la Diatto, proprio sotto il Monte dei Cappuccini, e altre importanti aziende, non solo automobilistiche»<sup>14</sup>. A conti fatti, in quegli anni Torino è la città in cui l'attività capitalistica «pulsava col fragore immane di officine ciclopiche»<sup>15</sup> e in cui nascono nuove «categorie specializzate per l'esercizio della funzione intellettuale». In questa condizione, conforme allo sviluppo dei nuovi modelli di vita, si ridefinisce anche il ruolo dell'intellettuale, che recupera lo schema giobertiano, in cui l'*homo faber* coincide con l'*homo sapiens*. Pensiero che è anche il punto nevralgico dell'attività della rivista l'«Ordine Nuovo» di Gramsci, con cui Gobetti collabora a partire dal 1920. Occasione che gli dà l'opportunità di venire a contatto con il gruppo comunista torinese, riconoscendo nella classe operaia le qualità individuate anche da Gramsci: «La classe operaia torinese è compatta. È disciplinata, è distinta come in pochissime città del mondo»<sup>16</sup>. Si verifichi a tal proposito l'articolo «Visita alla Fiat» («Il Lavoro», Genova, 15 dicembre 1923) in cui Gobetti narra i movimenti dell'organizzazione della fabbrica. Entrato negli stabilimenti del Lingotto, individua alcune dinamiche

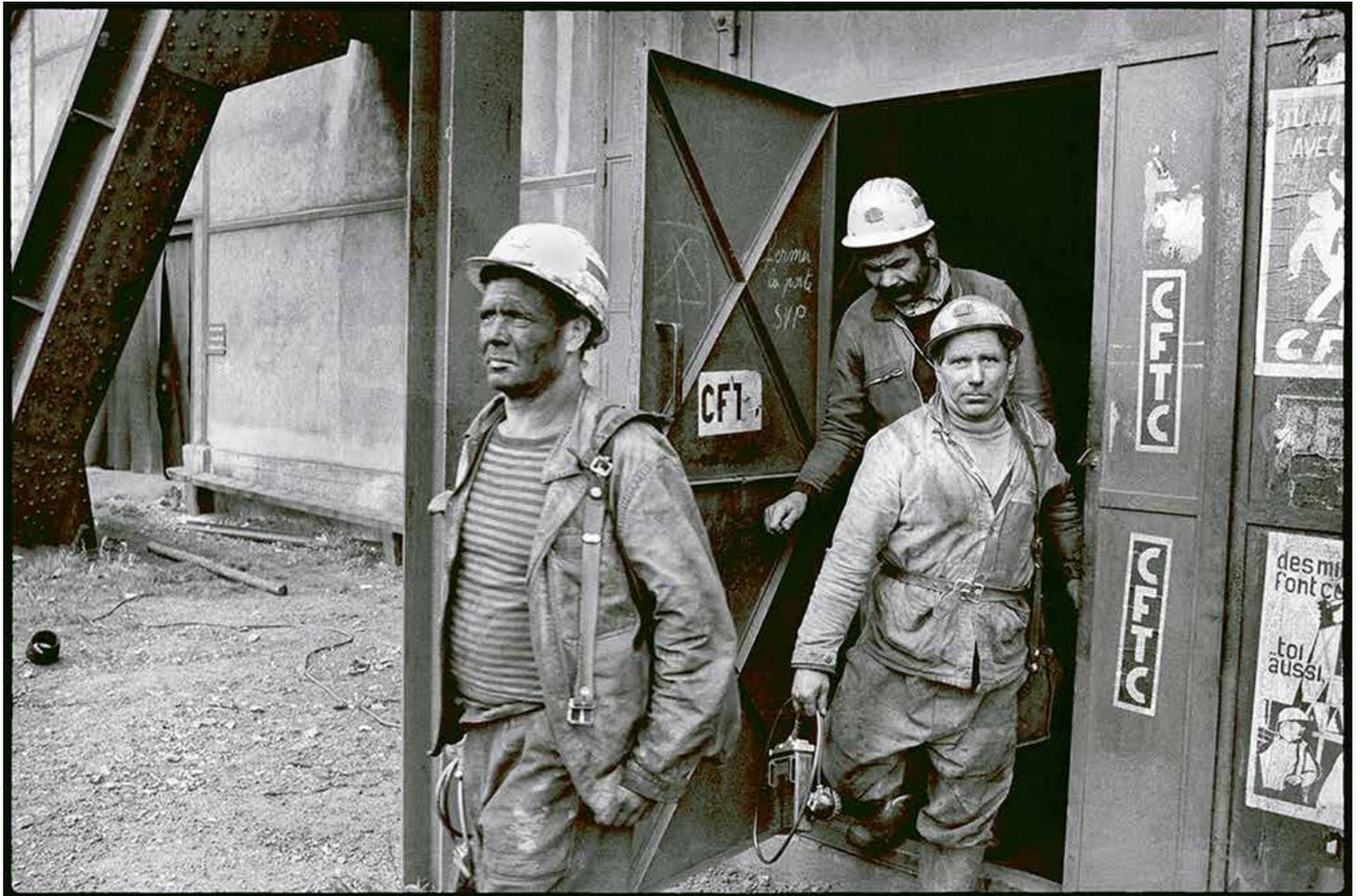
12 P. Gobetti, *La campagna e la civiltà moderna*, «La Rivoluzione Liberale», 25 febbraio 1922, anno I, n. 3, p. 12, (nella rubrica «Esperienze Liberali», senza firma). Ora anche in P. Gobetti, *Opere Complete. Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Torino, Einaudi, 1960, p. 259.

13 Cfr. F. Burzio, *Torino «razionale» in Piemonte - Tempi Luoghi figure*, prefazione di G. Arpino, Bologna, 1979, p. 73.

14 C. Panciola, *Piero Gobetti. Biografia per immagini*, cit., p. 13.

15 A. Gramsci, *Scritti giovanili 1914-1918*, Torino, Einaudi, 1958, p. 239.

16 A. Gramsci, *L'Ordine Nuovo 1919-1920*, Torino, Einaudi, 1954, p. 320.



©Franck Pèdersol

delle relazioni umane che descrive in questo modo: «io guardo gli uomini. Hanno tutti un atteggiamento di dominio, una sicurezza senza pose [...]. Silenzio, precisione, presenza continua; una psicologia nuova si tempera a questo ritmo di vita: il senso di tolleranza e di interdipendenza ne costituisce il fondo severo; mentre la sofferenza contenuta alimenta con l'exasperazione le virtù della lotta e l'istinto della difesa politica»<sup>17</sup>.

Dopo un articolo in cui chiede ai lettori e ai collaboratori «silenzio onesto» e «laboriosità fattiva»<sup>18</sup>, Gobetti si avvia verso la chiusura della sua prima rivista, per riuscire a rispondere con più decisione e con «una forza sana e costante» alle nuove esigenze del paese.

Torino si accingeva a essere l'unica

«città moderna» in Italia, capace di competere con un modello europeo: «Qui a Torino ci sono gli spunti, i preludi di un risveglio culturale che da molto tempo non si era visto più»<sup>19</sup>. Mutavano le classi popolari e Gobetti, con «Rivoluzione Liberale», si poneva l'obiettivo di lavorare e di rispondere alle nuove necessità del Paese.

Il suo ideale politico era rivolto a una classe proletaria in espansione, conscia delle proprie energie, capace di inserirsi fecondamente nell'economia italiana. L'unica capace di poter pensare a una agiatezza equamente spartita, nel contesto di un miglioramento sempre più grande delle condizioni economiche e nella direzione della nascita di una nuova e più ampia piccola-borghesia.

17 Ora in *Scritti politici, cit.*, p. 553.

18 P. Gobetti, *Intermezzo*, in «Energie Nove», serie II, n 12, 12 febbraio 1920, p. 245. Ora in *Scritti politici, cit.*, pp. 181-182.

19 *Ibidem*.

Gobetti ha intuito una tendenza dello sviluppo capitalistico avanzato e ha considerato gli operai come energie indispensabili alla diffusione e alla condivisione della ricchezza futura di una nazione. Da qui anche l'idea del lavoro di Gobetti, inteso come forza trainante del benessere materiale ma anche spirituale.

Già in *Manifesto* («Rivoluzione Liberale», 12 febbraio 1922), Gobetti auspicava una «preparazione degli spiriti liberi capaci di aderire, fuori dei pregiudizi, nel momento risolutivo, all'iniziativa popolare: dobbiamo illuminare gli elementi necessari della vita futura (industriali, risparmiatori, intraprenditori) ed educarli a questa libertà di visione»<sup>20</sup>.

Si vedrà allora come la maggior parte degli scritti raccolti tra gli anni '24 e '25 confermino una sua critica al fascismo borghese, rivendicando, allo stesso tempo, «la dignità di classe» del movimento operaio.

Torino diventa presto anche laboratorio della politica nazionale. L'esplosione della ricchezza sta per dare vita a una nuova realtà sociale, carica di tensioni. Alla luce di questo, devono essere riconsiderati sia il liberalismo sia l'indagine di Gobetti sul Risorgimento «che non vuole insomma essere un lavoro di ricerca, ma è destinata a portare chiariamento nella lotta politica del presente»<sup>21</sup>. Gobetti percepisce il sentimento della popolazione e in tal senso orienterà la propria azione culturale.

Nell'articolo *Manifesto*, Gobetti scrive:

Per gli sforzi di un nucleo intelligente di capitani d'industria (i soli borghesi che abbia avuto l'Italia) c'era Torino, almeno inizialmente, prima della guerra europea, una industria moderna. La guerra la ingigantì: per

opera di Giovanni Agnelli, si venne creando intorno alle officine Fiat un organismo industriale da cui tutta l'attività cittadina ritrasse nuova fisionomia [...]. L'importanza delle Officine Fiat non si riduceva ai progressi della tecnica e dell'economia, ma dipendeva da una specifica situazione moderna. Si veniva sviluppando in una grande città la prima industria modello che creava una nuova psicologia del cittadino. Torino fu così la città moderna della penisola, sede di un'industria aristocratica accentrata, per selezione di spirito e di capacità, nelle mani di pochi uomini geniali, e divenuta la cellula iniziale di un organismo economico in cui la coordinazione degli elementi e l'esperienza dei nuovi sistemi produttivi alimentava negli individui una coscienza sociale. Soltanto queste caratteristiche possono spiegare l'originalità della vita politica torinese, mentre a Milano il diletterismo commerciale (Notari) suscita una psicologia riformista contraria alla psicologia intransigente della città industriale, infatti a Torino l'accentramento industriale venne creando l'accentramento operaio. La selezione degli spiriti direttivi promosse la selezione delle intelligenze operaie e il raffinamento delle virtù della mano d'opera. Né questi coefficienti di progresso tecnico possono rimanere inerti di conseguenze politiche [...]. Chi avvertendo le nuove esigenze delle classi popolari provò a studiarle poté constatare che la loro struttura era fondamentalmente mutata. Si andavano sempre più affermando quelle vigorose minoranze operaie che si collocavano via via inevitabilmente in una posizione pratica di lotta<sup>22</sup>.

Gobetti, diretto a sanare una mancanza storica individuata nell'ormai vetusta idea di liberalismo, intende sollecitare una nuova forza politica che parta dal basso e che individua nel proletariato. Quindi va oltre «l'organizzazione di classi sindacali» presupposte da Luigi Einaudi, poiché avverte come questo *modus operandi* non lascerebbe spiragli di organizzazione autonoma al ceto operaio.

20 Gobetti, *Manifesto*, in «La Rivoluzione Liberale», anno I, n. 1, 12 febbraio 1922, pp1-2. In *Opere Complete di Piero Gobetti. Scritti politici*, cit., p. 240.

21 P. Bagnoli, *Piero Gobetti. Cultura e politica in un liberale del Novecento*, cit., p. 16.

22 P. Gobetti, *Manifesto*, *Opere complete. Scritti politici*, cit., pp. 999-1000.



©Max Merler

Fra tutti gli economisti italiani, Luigi Einaudi era ritenuto una delle menti più raffinate<sup>23</sup>. Come in Gobetti, in Einaudi l'uomo, la famiglia, non si concepiscono sradicati dalla terra. Egli pone al centro della questione il problema del rapporto etico, economico e politico e sintetizza così il suo ideale liberale: «Probi e laboriosi essi riponevano la somma dell'arte di stato nel "governar bene" la cosa pubblica, intendendo per "buon governo" quel modo saggiamente prudente di "amministrare che usavano nelle faccende private"<sup>24</sup>, facendo coincidere nella sua idea del «buongoverno» bene pubblico e bene privato.

Un liberalismo rivoluzionario, quello di Gobetti, poiché non è inteso come forza politica che si muove dall'alto, quanto piuttosto come azione popolare traente, «ché crea la storia» ed «è l'espressione di una maturità acquisita con lo sforzo della volontà»<sup>25</sup>.

## Ceto operaio e borghesia

È proprio nell'individuazione di un nuovo ceto sociale emergente che Gobetti ribalta anche il concetto di borghesia. Gobetti chiama «borghese» il mondo moderno; definisce naturalmente borghese la classe dirigente ma non in contrapposizione agonistica con i ceti popolari. Un nuovo rapporto dialettico si crea tra classi dirigenti e proletarie. Classi che per Gobetti, in opposizione alle teorie del sociologo Giuseppe Maggiore, non sono «schematizzazioni astratte che lo spirito sfoggia per classificare e segnare le direzioni dei suoi infiniti bisogni ideali e pratici»<sup>26</sup>. Per Gobetti, infatti, non esistono classi chiuse, con caratteristiche precise e immutabili, esiste invece «la classe in quanto la coscienza degli individui la pone e pone insieme la volontà di superarla, la volontà della liberazione. Il concetto di classe non si separa dal concetto di lotta, movimento, sviluppo»<sup>27</sup>.

Va per questo riconosciuto come presupposto di fatto l'esistenza di una realtà pratica «creazione sempre nuova dei singoli» e mai riducibile a schemi «in cui le definizioni appaiono piuttosto come miti (da considerarsi con molta

23 Cfr. G. Busino, *Intorno alla bibliografia einaudiana di Luigi Firpo ed alla sua recente storia delle idee politiche, economiche e sociali* in «Rivista Storica Italiana», n. 3, 1973, p. 686.

24 L. Einaudi, *La condotta economica e gli effetti sociali della guerra italiana*, Bari, Laterza, 1933, p. 400.

25 P. Bagnoli, *Piero Gobetti. Cultura e politica in un liberale del Novecento*, cit., p. 9.

26 P. Gobetti, *Definizioni: La borghesia*, in «Volontà», 30 settembre, 1921 e in «La Rivoluzione Liberale», anno I, n. 4, 5 marzo 1922, p. 13 (con lievi ritocchi). Ora in P. Gobetti, *Opere Complete. Scritti politici*, cit., p. 262.

27 *Ibidem*.

prudenza) che come criteri di storia realistica»<sup>28</sup>.

Per Gobetti anche la classe dirigente è «in ogni istante tutto il popolo». A sua volta, il popolo, nella sua forza creativa e politica, rappresenta lo stato. La borghesia non è quindi più definita sulla base e nei vincoli della proprietà privata, ma nella formazione di una coscienza attiva materialmente e culturalmente. Affermando la necessità di riconoscere la formazione di una classe nuova, Gobetti identifica nel carattere borghese il capitalista così come l'operaio o il tecnico:

Il senso di questa economia borghese è nel concetto di proprietà privata e nella necessità della formazione di una coscienza di

produttore – commerciante nel cittadino: tale coscienza si forma parimenti nel capitalista, nel tecnico, nell'operaio, che in modo identico sono quindi da chiamarsi borghesi, checché ne dica la logica dei combattenti politici [...]. Certo nel mondo moderno la coscienza di produttori è stata conquistata prima dagli industriali che dagli operai. E il valore rivoluzionario degli operai è nella loro possibilità di essere più vigorosamente borghesi (come produttori), oggi che molti industriali più non sanno adempiere la loro funzione di risparmiatori e intraprenditori<sup>29</sup>.

Gobetti opera in nome della serietà e dell'impegno sentendo il lavoro come momento fondante spiritualità dell'uomo. Proprio in questo il liberalismo di Gobetti è rivoluzionario. Come ricorda Bagnoli, Gobetti avverte



©Giovanni Paolini

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> P. Gobetti, *Definizioni: La borghesia, Opere Complete. Scritti politici, cit.*, p. 264.

forte l'«esigenza di influenzare la dinamica dello scontro sociale con l'obiettivo duplice di garantire un libero e rigoroso confronto delle classi in cui emergano i migliori e creare una nuova classe dirigente»<sup>30</sup>.

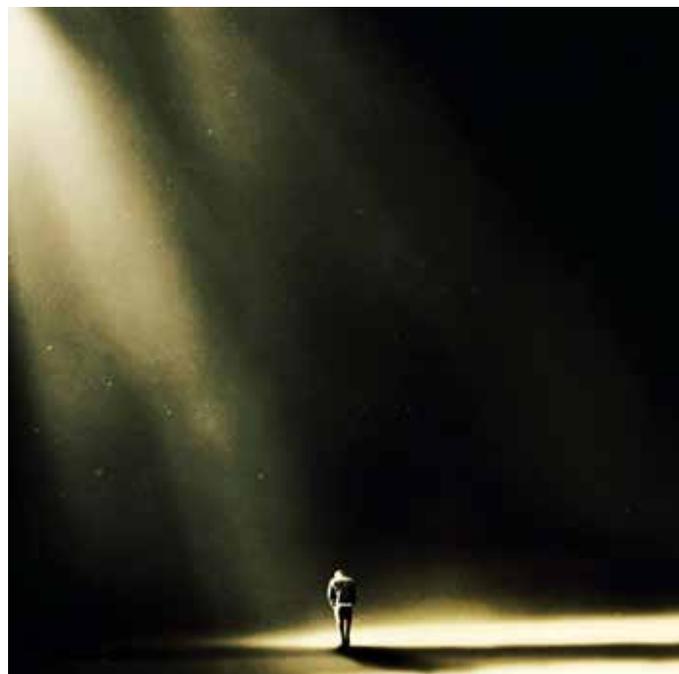
Una nuova schiera di intellettuali si forma intorno a un mondo che cambia in maniera impetuosa e che rimette in discussione i principali riferimenti delle età precedenti, e in senso economico, sociale e culturale. In Gobetti cresce la consapevolezza di come tali profonde trasformazioni stiano da un lato producendo innegabili benefici ma, d'altro canto, avverte la necessità di comprendere le nuove problematiche a cui la società industrializzata ha man mano portato. Il fine che Gobetti persegue è quello di una profonda adesione – e in qualunque forma – da parte dei cittadini alla vita del Paese. Adesione che, per Gobetti, si fonda sulla «capacità di ognuno di agire liberamente e di realizzare proprio per questa via la necessaria opera di partecipazione, controllo, opposizione»<sup>31</sup>. Gobetti vuole porre rimedio ai problemi del paese e lo sforzo più intenso che si può fare è quello di incitare, secondo i propositi mazziniani, a un'autonoma liberazione delle classi popolari: «L'educazione popolare sembrava l'unica via per cui potesse nascere nel popolo una volontà»<sup>32</sup>.

L'articolo *Manifesto* riprende idee già affermate da Gobetti in «Energie Nove», il periodico che «intorno a un generico programma (energie nove) raccoglieva giovani oscuri, solitari in mezzo all'affermarsi non poco vivace di politiche sette instancabilmente e torbidamente operose»<sup>33</sup>. Si riscontra, ancora una

volta, il senso di responsabilità ma anche di fiducia nei riguardi dei giovani, suoi collaboratori. In loro riusciva a vedere «non la destrezza dei furbi e degli uomini moderni» e nemmeno una «verginità» che li induceva con facile entusiasmo verso prese di posizioni inconsulte. Gobetti recupera e sottolinea la necessità di una nuova organizzazione politica in cui, rispecchiando quanto già dichiarato in *La nostra fede* («Energie Nove», 5 maggio 1919), la vita dello Stato si concretizza solamente nell'attività «di tutti i cittadini coscienti e operosi».

Per trovare i rimedi alla generale crisi, durante l'estate del 1919, si butta a capofitto nello studio, per una evoluzione che lo porta man mano a occuparsi della sua «Rivoluzione Liberale». Scrive infatti nel 1920: «Io seguo con simpatia gli sforzi degli operai che realmente costruiscono un ordine nuovo»<sup>34</sup>.

Sebbene il lavoro di Gobetti si concentri in un arco di tempo molto breve, è importante rimarcare la tipica tendenza



©Martin Stranka

30 P. Bagnoli, *Piero Gobetti. Cultura e politica in un liberale del Novecento*, cit., p. 17.

31 P. Gobetti, *Manifesto*, *Opere Complete. Scritti politici*, cit. p. 229.

32 *Ivi.* p. 230.

33 *Ivi.* p. 227.

34 Lettera rivolta a Ada Prospero, che diventerà sua moglie nel 1923. Il testo integrale di questa lettera è stato pubblicato ne «Il contemporaneo» 24 aprile 1954. Cfr. anche *Opere complete. Scritti politici*, cit. p. XXVI.

ad approfondire i termini ideali dei problemi sociali e attuali. Allo stesso modo, sono tante anche le generali questioni affrontate nella sua prima rivista, diretta da un giovanissimo Piero Gobetti<sup>35</sup>.

Subito dopo la fine della guerra, nel '18, era sopraggiunto, fra i giovani italiani, un sentimento patriottico e di partecipazione ai problemi nazionali e internazionali, una volontà di ricostruzione e di riorganizzazione politica che coinvolge non solo il gruppo di torinesi riuniti intorno alla figura di Gobetti, ma anche una generazione diversa di veri e propri maestri. Fra questi spiccano Salvemini o Balbino Giuliano, che di Gobetti fu professore di Filosofia al Liceo. Coerente con questa volontà, nel primo numero della rivista «Energie Nove», Gobetti scriveva: «Noi vorremmo portare una fresca onda di spiritualità nella gretta cultura di oggi, suscitare

movimenti nuovi d'idee [...], mentre altri offre il sangue e mentre ci apprestiamo ad offrirlo anche noi»<sup>36</sup>.

Sin dai tempi di «Energie Nove», Gobetti concepisce il lavoro come liberatore di «energie». Così come lo studio libera le energie positive dell'uomo, il lavoro manuale è propulsore di spiritualità. Nei fatti, per Gobetti, la cultura e l'economia non sono da intendersi solo come beni materiali, ma vanno alimentate da una tensione che solo il lavoro è in grado di concepire. È in tal modo possibile raggiungere un'armonia tra la dimensione pratica, capace di generare economia, e la dimensione spirituale, l'unica capace di «suscitare movimenti di idee», di risvegliare le coscienze.

Proprio per questa visione moderna e libera, Gobetti appartiene alle generazioni di oggi.



35 Tra i tanti temi dibattuti, accenno a quello della riforma della scuola, giacché Gobetti se ne occupa con particolare dedizione. Gobetti affronta le enormi questioni teoriche politico-attuali, come quella del socialismo, a partire dai fondamenti ideologici fino alle manifestazioni pratiche. Contemporaneamente al dibattito con i socialisti italiani, si interessò agli avvenimenti della Rivoluzione d'ottobre (Cfr. P. Gobetti, *Il problema della civiltà Russa*, «L'ora», Palermo, 23 novembre 1923 o anche P. Gobetti, *Paradosso dello spirito russo*, Torino, Edizioni del Baretto, 1926). Non trascura nemmeno la questione meridionale, ponendo attenzione alle classi contadine così come al fenomeno agrario nel Sud, aspetto che sarà approfondito nel corso del prossimo numero della rivista «FuoriAsse».

36 P. Gobetti, *Rinnovamento*, «Energie Nove», serie I, n. I, 1-15 novembre 1918, p. 2. Ora in *Scritti Politici*, cit. p. 5.

# Dalla natura all'arte

## PASCERSI DI ASPARAGI

di Silvia Tomasi



Affresco Ricotta con asparagi - Villa Adriana a Stabia, Museo Nazionale Archeologico, Napoli

Chi non ama gli asparagi è inutile che legga questo piccolo percorso di un fare culinario/artistico, che è tutto un osanna per questo ortaggio bislungo e di pasta delicatamente saporita.

Prima di tutto, per chi proprio non li conoscesse, gli asparagi sono della famiglia delle liliacee, proprio come i profumati gigli; nascono in masse cespugliose sempreverdi. Le parti basse dei piccoli fusti, che si sviluppano sotterraneamente, sono legnose e vengono chiamate zampe; la parte edule è solo quella superiore detta turrione; è da questa piccola *turris eburnea* (prendo in prestito per descriverne il suggestivo appeal, uno degli appellativi riservati alla Madonna nelle litanie) che buttano gettiti, asparagi, cioè germogli in primavera. E lì interviene il taglio e la raccolta in mazzi di questi squisiti ortaggi. Si noti che gli asparagi sono quasi sempre raccolti a mazzi.

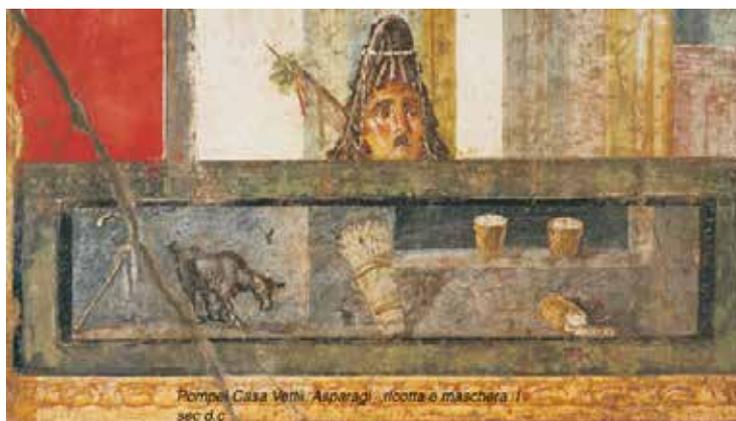
Coltivati dagli Egizi e in Mesopotamia, apprezzatissimi da greci e romani che già conoscevano le varietà coltivate, come ci conferma il poeta Marziale nel I secolo dopo Cristo: «Gli asparagi dalle tenere spine che crescono nelle paludi

di Ravenna, non saranno più saporiti degli asparagi selvatici».

Mazzi di asparagi si trovano raffigurati in ville romane, come testimoniano gli affreschi ritrovati a Pompei e Stabia.

C'è, inoltre, un aneddoto di lungo corso che riguarda gli asparagi e la Roma dei Cesari, e ce lo racconta Plutarco nel *De vita Caesaris*, una delle sue *Vite parallele*.

Cesare e i suoi generali giungono a Mediolanum, cioè a Milano, forse fra il 54 e il 53 a.C., durante le vittoriose campagne belliche contro le Gallie. Invitati nella *domus* di Valerio Leonte, Cesare e il suo seguito vengono festeggiati con un enorme piatto di asparagi conditi, come



Pompei Casa Vettii, Asparagi, ricotta e maschera, I sec. d. C.

era tipico fra le popolazione celtiche, con un'ondata di lutulento, caldo burro. Burro *versus* olio. Qua si fanno già strada le *Due culture*, ben prima che Sir Charles Percy Snow ne parlasse negli anni Cinquanta del secolo scorso. Certo la frattura nasce sulla sponda del gusto, fra uso dell'olio e del burro, non certo fra l'anima scientifica contrapposta a quella umanistica teorizzate da Sir Snow. Ma l'uso del burro e quello dell'olio si guardano altrettanto in cagnesco, al punto che i generali di Cesare si sentono offesi per quell' "unguento" sparso sugli asparagi; già proprio un unguento, perché a Roma le signore usavano il burro come belletto.

Cesare, inappuntabile, divora gli asparagi e ringrazia il padrone di casa, poi chiama a raccolta i suoi generali ed esordisce con una delle frasi capitali sull'estetica del gusto: «*De gustibus non est disputandum*, non si deve discutere sui gusti» e poi prosegue: «Bastava che

coloro a cui non piacevano questi asparagi, non se ne servissero. Chi si lamenta di una grossolanità come questa, è grossolano anche lui».

Ecco: è proprio in nome di questo principio, *De gustibus non est disputandum*, che ho fatto una mia scelta personalissima per questo racconto fra asparagi ed opere d'arte.

Guardate in primo piano questa *Fruttivendola* dipinta a olio da Vincenzo Campi nel 1580: il mazzo di asparagi occhieggia proprio lì davanti, dove la polposa ortolana mostra la sua abbondante mercanzia di fichi, fave, bitorzolute zucche e uva. Campi esalta in una organizzazione precisa degli spazi tutto questo ben di Dio di ortaggi e frutta e ne fa nascere un piacere contagioso, quasi lubrico. Il quadro è nella Pinacoteca di Brera a Milano e rimirandolo si rimane incantati a vedere la sollecita profferta amorosa di cibo. È un'opera intrisa di attenzione al particolare proprio di



Vincenzo Campi, *La fruttivendola*, 1580. Accademia di Brera, Milano

stampo fiammingo che dà il “la”, dona quella nota realistica che caratterizzerà sempre la pittura lombarda, dai cui lombi discenderà ad esempio Caravaggio, che però gli asparagi non li ha mai dipinti.

Storicamente il quadro può essere considerato un predecessore di quello che pochi anni dopo diventerà un autonomo genere artistico, ovvero la “natura morta”, dove l’asparago, seppure non attraente come un bel fiore, spunterà spesso raccolto in mazzi. Farei solo un esempio fra le Nature Morte seicentesche che presentano tale ortaggio: quello di una donna pittrice e il suo *Cesto di frutta con mazzo di asparagi* del 1630. In primo luogo essere donna e decidere di dedicarsi alla pittura nel XVII secolo (Artemisia Gentileschi ne sapeva qualcosa) era un vero e proprio atto di coraggio e voglia di mettersi in gioco, in un mondo che considerava certi lavori attività esclusive degli uomini.

Questa *Cesta* di Louise Moillon è una tela che sicuramente per ricchezza, brio, accensioni cromatiche, fra il rosso carico delle ciliegie e la cristallina trasparenza dell’uva, ha la patente di un barocco rustico, di campagna. Ma il mazzo di asparagi è messo in obliquo ed è la sua ombra sulla tavola chiara a crearne il volume, determinando lo spazio che occupa sul piano di appoggio e spingendo indietro la canestra di frutta, verso il fondo scuro che sembra pronto a inghiottirla: forse un riferimento simbolico, come le foglie cadute in primo piano, alla caducità della vita e al trascorrere del tempo che muta, cambia e consuma le cose.

Il maestro fiammingo Adriaen Coorte, un minimalista della natura morta, forse sarebbe meglio dire un lenticolare essenzialista, sull’asparago si è concentrato ossessivamente. Siamo tra fine del Seicento e inizi del Settecento quando il



Louise Moillon, *Nature morte avec un panier de fruits et une botte d'asperges*, 1630. Art Institute of Chicago

Seicento e inizi del Settecento quando il pittore, della cui vita poco si conosce, lascia questa serie di nature morte, variazioni sul tema del *Mazzo di asparagi*. Posati in obliquo, quasi sempre all’estremità di una lastra di pietra o su un tavolo, essi creano un illusionistico equilibrio instabile amplificato dall’orbita buia del fondo scuro e vuoto. Si sente



Adriaen Coorte - *Bowl of Strawberries a Spray of Gooseberries Asparagus*, 1703. National Gallery, London



Adrian Coorte - *Asparagus and Artichoke*, 1694. Kurpfälzisches Museum, Heidelberg



Adrian Coorte - *Still Life with asparagus*, 1697. Rijksmuseum, Amsterdam

## Dalla natura all'arte

### Pascersi di asparigi

quasi un nodo alla gola, un senso di rimpianto perché quegli asparagi cadranno, perirà la loro bellezza di velluto. Lo si può proprio dire: Coorte insegue in questi suoi piccoli capolavori un forte senso della precarietà umana, che solo il sacro può salvare. L'artista riserva proprio alla modestia e normalità di questo ortaggio quella attenzione e perizia che rivolgerrebbe a una crocifissione o al volto di Cristo. Si ha come un sussulto guardando "il volto", pallido e iridescente di questi asparagi, sacri *masterpieces*.



Adrian Coorte - *Still Life with asparagus and red currants*, 1696. National Gallery of Art, Washington



Hanna Levi *Untitled*, 2018. G" Kunstalle, Leipzig. Sotto particolare

Sì, guardatelo bene: è un enorme asparago in silicone e poliuretano, appeso con artigli di acciaio a una parete. L'artista è Hanna Levi, classe 1991 che lavora a New York. Il colore mortalmente pallido dell'asparago ricorda i toni della pelle e la sua disposizione, una posa stremata d'abbandono, rimanda fortemente al braccio nella deposizione del Cristo. Così un semplice ortaggio, una verdura da cucina ha cambiato di stanza e di ruolo anche nel XXI secolo ed è diventato l'incontro con la "surrealtà" cristiana.

Insomma quando si parla di asparagi si parla di un viatico verso l'aldilà con lo sguardo verso l'aldiquà .

Come si sa la specie più coltivata di *Asparagus* è quella *officinalis*, le cui virtù sono decantate già da Plinio il Vecchio nella sua *Historia naturalis* del primo secolo dopo Cristo: «il cibo dello asparago, secondo che si dice, è utilissimo allo stomaco, e aggiuntovi il comino



caccia le infiammazioni dallo stomaco e dell'intestino colon; e rischiarano anche la vista».

Ma con gli asparagi non solo ci si depura e si rischiarano la vista; è infatti la forma indubitabilmente fallica dell'ortaggio a suggerire a Plinio questa ulteriore osservazione: «Gli asparagi dettano la lussuria, e muovono utilissimamente l'orina». I romani avevano consacrato la pianta a Venere dea dell'amore e il succo degli asparagi era componente dei filtri amorosi: grazie a questi ortaggi, altro che amore platonico...e il tutto sotto il segno di un'aroma inconfondibile.

Anche Marcel Proust amava gli asparagi, a tal punto che nella *Recherche* ad essi dedica una menzione “erotica” parlando della profumata minzione cagionata da una mangiata di asparagi: «Sostavo rapito davanti agli asparagi, aspersi d’oltremare e di rosa, e il cui gambo, delicatamente spruzzettato di viola e d’azzurro, declina insensibilmente [...] in iridescenze che non sono terrene. Mi sembrava che quelle sfumature celesti palesassero le deliziose creature che s’eran divertite a prender forma di ortaggi e che, attraverso la veste delle loro carni commestibili e ferme, lasciassero vedere in quei colori nascenti d’aurora, in quegli abbozzi d’arcobaleno, in quell’estinzione di sete azzurre, l’essenza preziosa che riconoscevo ancora quando, l’intera notte che seguiva ad un pranzo in cui ne avevo mangiati, si

divertivano, nelle loro burle poetiche e volgari come una favola scespiriana, a mutar il mio vaso da notte in un’anfora di profumo».

C’è una storia molto curiosa legata ad un mazzo di asparagi, che riguarda Eduard Manet e un suo collezionista, il banchiere Charles Ephrussi, anche storico dell’arte nonché editore della «Gazette des Beaux-Arts». Nel 1880 Manet dipinse un mazzo di asparagi e lo propose a Ephrussi per ottocento franchi (una bella cifra all’epoca!). Il banchiere, molto generosamente, glielo pagò mille. Così Manet, riconoscente, dipinse subito un altro asparago, che donò a Ephrussi accompagnandolo con un biglietto con su scritto: «*Ne mancava uno al vostro mazzo*».

Spiritoso e ironico Eduard Manet, ma attenzione: l’opera, di soli 16x21



Édouard Manet, *Mazzo di asparagi*, 1880. Wallraf Richartz Museum, Colonia



Édouard Manet, *Un asparago*, 1880. Musée d'Orsay, Parigi

centimetri, non è un regaluccio semplice, rivela tutto il talento di un artista e come scrive Georges Bataille: «Questa non è una natura morta come le altre! Morta, sì, ma al contempo vivace». È un realismo straordinariamente tangibile quello di Manet, dato da una pittura nervosa, sincopata, fatta di *tache*, macchie e righe veloci, spregiudicata.

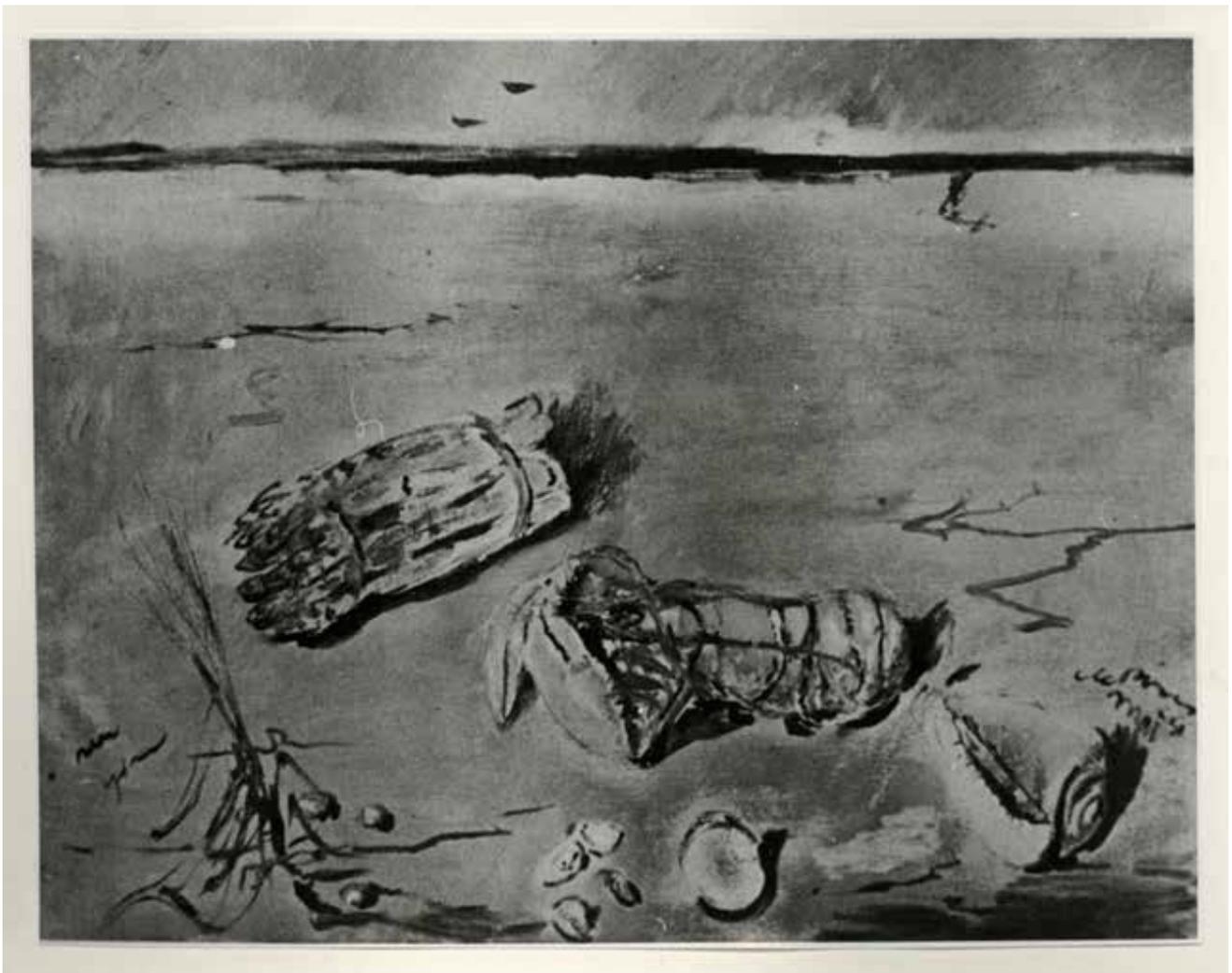
Certo l'asparago di Manet può alludere con *esprit de finesse* a un oggetto erotico (mentre il mazzo dipinto è ironicamente legato da due cordini color giallo-oro che sembrano due anelli matrimoniali). Ma è nuovamente quel suo essere tratteggiato in obliquo, sporgente dal tavolo e quasi diafano e confuso in tutto quel biancore, a offrire il senso della assoluta e sospesa precarietà fra turgore umano e sublime perdita nel disfarsi dell'elemento organico. È lo stesso senso di disfacimento che Francesco Arcangeli, in un saggio apparso su *Paragone*, ravvisava nel quadro di De Pisis *Natura morta con asparagi*: «è accaduto,

su questo spazio, un diluvio di luce che abbaglia i sensi. Il vento perlato, implacabile, frusta la sabbia, inclina l'uomo lontano nella fatica del passo, rapisce i gabbiani lassù dove il mare si turba, impazzisce nella sua linea cupa e trascolorante. Soltanto le ombre che scattano limpide qui accosto, dove l'aragosta, gli asparagi, la conchiglia scoprono la cruda dolcezza della materia, ci ricordano ancora che le cose hanno un peso, almeno per un'ultima volta, prima di cedere a questa solenne rapina del cosmo».

È forse per questo che Achille Campanile ha dedicato una memorabile affabulazione a un tema per tutti noi cruciale: *Asparagi e immortalità dell'anima*. L'apologo esilarante esplora con il dovuto rispetto quale sia il rapporto fra due cose così distanti, aggiogate come buoi al carro dell'aratore grazie al felice zeugma del titolo. Per questo lo scrittore si mette ad analizzare cartesianamente i due "prodotti". Sull'asse delle ascisse

inserisce gli asparagi e ne esamina le proprietà, che in genere sono marcatamente materiali e culinarie. Afferma che gli asparagi sono buonissimi lessati, conditi con olio che ora definiremmo EVO, sale e pepe. Afferma che alcuni preferiscono mettere il limone rispetto all'aceto. (Io, se posso, metto qualche goccia di balsamico di Modena). Inoltre – si sofferma titillandoci il palato – c'è chi li condisce con il burro, mentre «alcuni ci mettono un uovo frittellato sopra, e ci sta benissimo». Sull'asse delle ordinate l'autore inserisce l'immortalità dell'anima che appartiene al mondo delle idee, e se queste sono immortali è certo che siamo ben lontani dagli asparagi, così buoni nella loro materialità. Ma proseguendo indefessamente nella disamina Campanile arriva a un

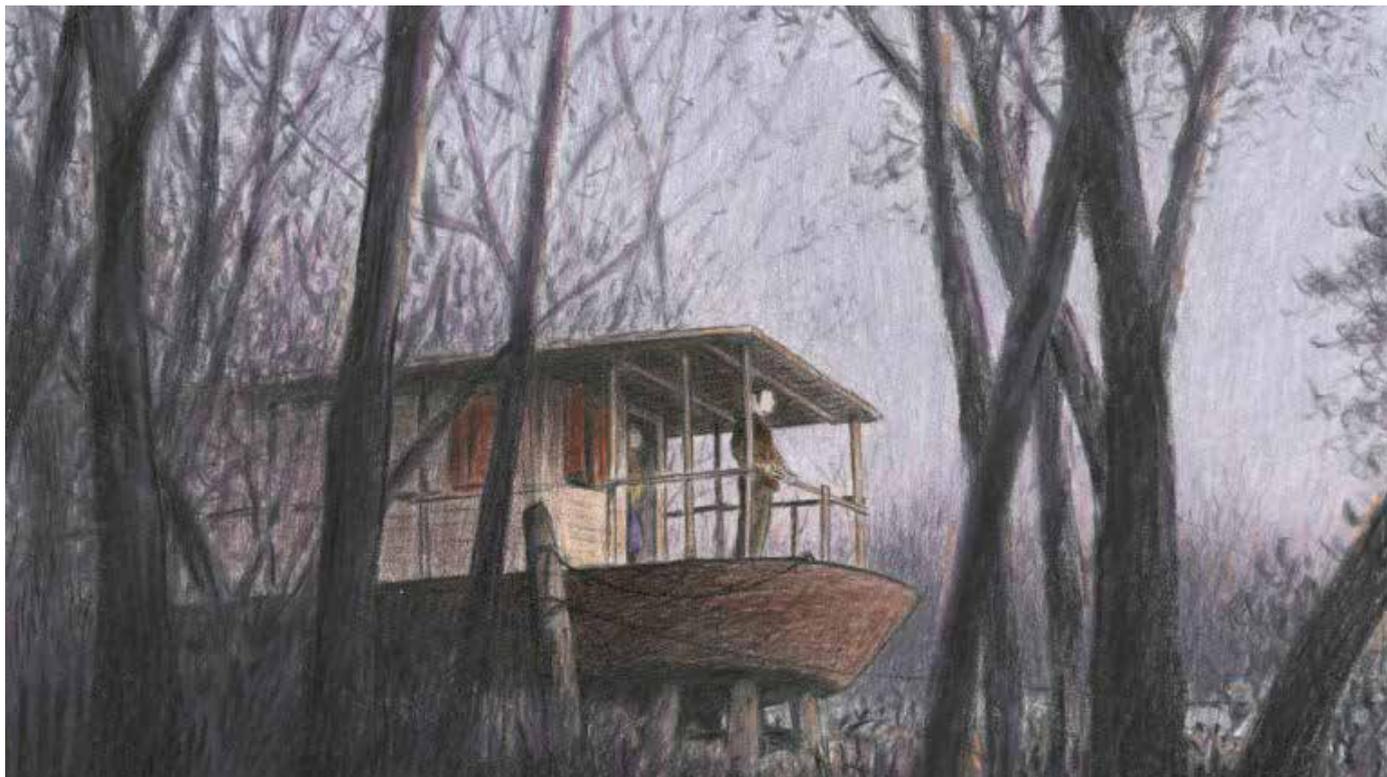
punto di forte vicinanza fra asparagi e immortalità dell'anima, ed è quello del “residuo”. Come si sa, quando si mangia un asparago ne rimane un gran pezzo, ed è la parte peggiore, il gambo. Mentre l'anima immortale è il resto migliore che sopravvive di noi dopo la nostra dipartita. Ecco quindi che sul sistema degli assi cartesiani si trova un punto di contatto (x-y), per quanto labile, fra il segno negativo e quello positivo, che li tiene idealmente avvinti. Ma bisogna pur ammettere che la differenza fra un gambo di asparago e l'anima immortale rimane notevole, tanto che Campanile, con mirabolante capriola dimostrativa, ci fa tornare al punto di partenza negando qualsiasi rapporto. C'è il caso che non avesse mai visto questi dipinti.



Filippo De Pisis *Natura morta: Marina e Asparagi*, 1930. Immagine Fototeca C. Ragghianti

# Approdi

Quando il fumetto incontra la letteratura e viceversa



## ***Gli indesiderati.*** ***Immaginari dal «grande fiume Po»*** **Piero Macola dialoga con Guido Conti**

Anche in occasione della 9° edizione di Olio Officina Festival (Palazzo delle Stelline di Milano), diretto da Luigi Caricato, il 7 febbraio 2020, il mondo del fumetto si è confrontato con la letteratura e, in particolare, sono stati analizzati i punti di contatto che dal fumetto convergono alla letteratura e viceversa. Tanti gli ospiti Davide Barzi, Mirko Treccani, Paolo Bacilieri, Silvia Tomasi, Georgia Cocchi, Daniela Moro, Gianfranco Manfredi, Roberto Barbolini, Nino Sottile Zumbo, Francesco De Francesco, Daniela Marcheschi.

Riportiamo di seguito il dialogo tra Guido Conti e Piero Macola, uno degli incontri che sintetizza insieme a quello tra Bacilieri e Silvia Tomasi la ricchezza degli spunti della giornata realizzata.

**Guido Conti** - L'incontro riguarda Piero Macola con *Gli Indesiderati*: una storia disegnata. Non mi piace parlare di fumetti né di graphic novel o racconti illustrati, mi piace molto invece parlare di narrazioni disegnate, per uscire anche un po' dai canoni tradizionali in cui cercano sempre di incasellare gli autori o il loro lavoro. C'è una cosa molto particolare che accomuna noi due ed è l'ambientazione sul fiume Po. Io ho scritto parecchi racconti su questo tema, per esempio, *Il Coccodrillo sull'altare*, poi ho scritto *Il grande Fiume Po*, che è una specie di viaggio e, in questo racconto, ho ritrovato molte atmosfere e molti immaginari che mi interessano. Piero, come nasce *Gli Indesiderati*? Che cosa sono esattamente? Intanto, dicci di te e raccontaci come arrivi a fare questo mestiere.

**Piero Macola** - Buongiorno a tutti, sono Piero Macola, sono nato a Venezia, vivo però da diversi anni in Francia, dal 2002 sto a Parigi. Ho sempre voluto fare il fumettista, fin da piccolo, poi, come tutti, ho cambiato idea, ma, infine, ci sono ritornato: ho fatto degli studi a Bruxelles in una scuola d'arte dove c'era una sezione dedicata al fumetto e da lì mi ci sono messo più seriamente. Non sono un autore molto prolifico, anzi, ma il primo fumetto che ho fatto è già del 2005, quindi sono più di dieci anni che disegno e scrivo fumetti. *Gli Indesiderati* è il libro a cui tengo di più, è un progetto che ho portato avanti per tantissimi anni, facendolo parallelamente ad altre cose, riprendendolo e ricominciandolo e dove ho cercato di portare avanti sia il discorso che facevo dal punto di vista grafico (erano un po' di anni che lavoravo con le matite colorate), spingendolo al massimo, sia dal punto di vista della scrittura, dove ho cercato di lavorare molto di più di quello che avevo fatto prima sulla parola e sulla scrittura; non è che ci sia molto testo, ma ho cercato di

riflettere bene su ogni parola prima di scriverla. In realtà, io ho fatto questo libro prima per un editore francese e solo dopo per un editore italiano. Il titolo in origine era in francese: *Les Nuisibles*, che, letteralmente, si traduce con "nocivi", però, in italiano, "I nocivi" intanto non sarebbe suonato bene, poi non è nemmeno un sostantivo, ma solo un aggettivo. Il problema che si poneva è che "les nuisible" in francese indica anche quello che in italiano si dice "gli infestanti", quindi i topi o tutti quegli animali che rovinano le coltivazioni. E la storia, in effetti, si apre con un ricordo del protagonista, Bruno, che, quando era bambino, aveva un lavoretto (era più o meno sfruttato) in una darsena e il suo compito era quello di cacciare i topi. Quindi c'è una specie di prologo che termina con la domanda «ma com'è che li chiamava? (riferendosi ai topi)» e poi c'è il titolo che è appunto «Les Nuisibles». In francese, dunque, il titolo funziona meglio che in italiano, dove comunque ho



trovato questa soluzione di mettere “gli indesiderati”, perché, nel racconto, ci sono diversi personaggi e i protagonisti sono due e sono un po’ ai margini. All’inizio si potrebbe pensare che siano loro gli *indesiderati*, invece, poi, con lo sviluppo della storia, io cerco di introdurre la questione di chi sono i topi: i personaggi marginali, sì, ma anche chi sfrutta certe situazioni? Da qui il titolo.

**G.C.** - La cosa che mi piace molto di questo libro è la tecnica del disegno, mentre andavi in giro per fare sopralluoghi hai usato l’acquerello. C’è una bellissima parte finale dove vengono raccolti i disegni indesiderati, anche con gli schemi su come si lavora sulle impostazioni di una storia, dalle immagini e al testo. Quindi quando hai lavorato, diciamo così, per prendere appunti, hai usato l’acquerello e poi ti sei messo a lavorare con le matite.

**P.M.** - Per il prossimo libro che sto facendo utilizzo gli acquerelli perché è una tecnica che vorrei imparare. L’acquerello è una tecnica che ti permette di prendere appunti velocemente, mentre con la matita il lavoro è più lungo, però io sono una persona abbastanza insicura e per me la matita, soprattutto quando ho iniziato ad utilizzarla, si sposava abbastanza bene con la mia insicurezza perché ti permette, mano a mano che ci si lavora, di avere un po’ di ripensamenti e ritornare indietro; mentre con l’acquerello bisogna essere decisi e la pennellata dev’essere definitiva. Erano diversi anni che usavo le matite e ho iniziato a lavorare con gli acquerelli un po’ per seguire questa cosa qua, anche per altre ragioni, ma poi ci ho preso gusto.

**G.C.** - C’è una cosa che volevo chiederti: La nebbia! Guardate che è meraviglioso, guardate che è la cosa più difficile del mondo, ciò che cancella il mondo e disegnarla è ancora più complicato: hai lavorato sulla tecnica proprio qui?



**P.M.** - Beh qui c’è un trucco, però non è fatta al computer, è tutta fatta a mano. Poi io, essendo di Venezia, la nebbia la conosco e in quei posti là la nebbia è un aspetto fondamentale del paesaggio. Quando c’è la nebbia, si vede abbastanza chiaramente a un metro di distanza e poi oltre è bianco, non si vede proprio più niente. Quindi ho cercato di trovare un modo che rendesse questa cancellazione.

**G.C.** - Questo è frutto anche della decisione di utilizzare una certa tecnica piuttosto che un’altra, sarebbe stato impossibile farlo con l’acquerello quindi sei stato bravissimo. Torniamo invece ad alcuni personaggi che si ritrovano. C’è, ad esempio, un personaggio che gira con una cornice in mano, che, in realtà, è uno specchio, e questo è un famoso pittore della bassa emiliana, così come c’è un fotografo.



**P.M.** - Sono cose che ho guardato e che poi sono entrate nella storia. Il famoso fotografo, che è Luigi Ghirri, è stata una delle prime cose che mi hanno spinto a lavorare su questi posti, leggendo e vedendo i documentari di Gianni Celati su Luigi Ghirri mi è proprio venuta voglia di conoscere quei luoghi. Ghirri, soprattutto le foto che lui fa di quelle zone (di cui c'è stata anche una bellissima mostra a Parigi poco tempo fa, ma è diventato ormai un fotografo molto conosciuto anche a Roma) è diventato un punto di riferimento fondamentale per me. La storia ha tutto un tono molto realistico, ma ogni tanto cerca di uscire dal realismo sociale e dare qualche apertura, una delle aperture, appunto, è questa apparizione, a un certo punto, di un personaggio che richiama Ligabue e che fa questa cosa con degli uccelli e poi lascia per terra questa cornice; c'è tutto un *fil rouge* che è un po' il modo di Bruno di guardare il mondo. Un personaggio che ha un atteggiamento molto introverso e che, man mano, nello sviluppo della storia, supera i suoi timori. Cosa ci mettiamo nella cornice? Cosa vuol dire fare una foto e scegliere un punto di vista? Un'inquadratura

piuttosto che un'altra? C'è anche questo argomento.

**G.C.** - In effetti, hai ragione, perché ultimamente sul Po ci sono solo delle cornacchie. Questa è una roba terribile della Pianura Padana, ci sono soltanto o gazze o corvi che distruggono tutti gli altri nidi degli uccelli, quindi è un brutto segno della Pianura.

**P.M.** - Però guardate che una volta, girando per diverse notti, ero dalle parti di Adria e volevo ritrovare un amico più verso la costa, e ho fatto venti chilometri a piedi camminando lungo il Po e, a un certo punto, c'era un sentierino e mi è passata vicinissimo una civetta, ho visto questo uccello bellissimo volare.

**G.C.** - Può darsi fosse un barbagianni, perché stanno tornando, vivono nelle case abbandonate, ne ho visto uno vicino a casa mia, incredibile. E quindi hai fatto anche viaggi a piedi per raccontare il fiume?

**P.M.** - Sì, anche a piedi. La prima volta sono andato in barca partendo da Venezia: ho attraversato la laguna, sono arrivato a Chioggia, ho passato la chiusa, poi si va avanti per un canale, si passa l'Adige etc. Ho fatto tutto un giro sul delta del Po, tutti i rami del Delta, che è

una zona bellissima e sono stato in barca per più di una settimana... La prima volta ho fatto così, per me una cosa che è importante, a un certo punto, è avere un'esperienza diretta, un contatto. Poi ci sono ritornato a piedi, ho fatto delle grandi camminate, perché all'inizio una cosa che mi interessava era il "distretto della giostra", c'è una zona dove costruiscono giostre, sono dei paesini piccolissimi, dove costruiscono le giostre che poi si ritrovano anche a Disneyland e, all'inizio, la mia idea era che il mio personaggio lavorasse in uno di questi posti. Quindi andavo in queste fabbriche di giostre e spiegavo che stavo lavorando a un fumetto e chiedevo se potevo vedere quello che facevano, poi però ho capito che era troppo complicato disegnare tutte le giostre e ho trovato una soluzione per il lavoro del personaggio, che mi sembrava anche più interessante, questa scelta è ispirata ad un posto che si chiama Santa Giulia, dove c'è un ponte di barche (poi ho tolto "di barche" perché era troppo complesso da disegnare), però c'è un ponte che ha una parte che si alza per far passare le barche e poi si riabbassa per far passare le macchine e il mio protagonista lavora lì, perché lui, in qualche modo, apre e chiude, lascia passare o no.

**G.C.** - Poi c'è un'altra cosa che mi ha colpito molto (vi diamo delle chiavi di lettura del libro) nell'idea di come tu fai il montaggio delle immagini; a volte stai nei quadrati, altre volte lasci il disegno libero di sbordare anche in fondo alla pagina, hai una libertà di disegno e impaginazione notevole, perché fai tutto questo? Cioè, è una volontà precisa di dare una forma al racconto o perché ci sono dei *flashback* o...

**P.M.** - Di base parto da una griglia a tre strisce, che poi divido in sei, ma molto semplice e più o meno è sempre la stessa. Non ho voglia di fare cose complesse, fare delle immagini triangolari o



cose del genere non mi interessa, però, nel tema di questa griglia semplice, ogni tanto, cerco di avere delle aperture. Più che altro, secondo me, sono tutte cose che cambiano un po' il tempo, il ritmo e la percezione dell'immagine: un'immagine scontornata, cioè senza il bordo della vignetta, dilata un po' il tempo. Questo è l'effetto che in genere si ottiene. Oppure un'immagine a vivo, cioè quella che viene tagliata dal bordo della pagina, anche quella tende un po' ad allungare il tempo.

**G.C.** - Perché ci sono delle cose che sono molto realistiche, però c'è anche un'idea di visionarietà potente dietro a questo libro, o mi sbaglio?

**P.M.** - Beh sì, cerco sempre di andare verso il realismo, è la cosa più semplice, però, poi, effettivamente, cerco di aggiungere a questo realismo una forza, una potenza che vada un po' al di là e che aggiunga una lettura più contemplativa. Non è che mi piaccia tanto questa parola, però...

**G.C.** - Questo personaggio che gira in bicicletta e si scontra con tutta una serie di realtà e personaggi che più che indesiderati sono *borderline*, come tutti quelli che vivono lungo il Po...

**P.M.** - Beh sì, sono tutte persone un po' in bilico...

**G.C.** - Sono sempre sul confine, come dico io, perché l'argine, vediamo se può esserti utile, l'argine in realtà è un confine vero e proprio e ci sono scrittori che hanno raccontato proprio il limite di questo argine; cioè di qua accadono delle cose mentre di là accade tutt'altro. Può capitare che dentro l'argine ci sia "un'anarchia" o delle possibilità "magiche" che sembrano vere, normali. Basti pensare a *La barca volante*: Zavattini dentro al fiume vede dalle caleppe dei campi venir su la nebbia e insieme l'anima dei morti. Nel miglior *Bevilacqua*, addirittura, l'argine maestro viene proprio definito come un confine linguistico in cui reinventare delle lingue; quindi è molto interessante vedere come gli scrittori vedano l'argine, cioè un possibile confine tra due mondi, dove in uno dei due possono accadere delle cose strane.

**P.M.** - Io forse l'ho fatto in modo meno consapevole, però il fiume ha comunque una potenza simbolica, quella degli argini o della persona che va in giro sugli argini. Quest'ultima è un'immagine che sicuramente ha una forza simbolica. E poi sì, anche il fiume in sé.

**G.C.** - È molto bello quando disegni questo personaggio assolutamente folle che è Ligabue. Guardate cosa mette nei baloon, cioè come racconta la sua voce. Come è stato visto in Francia il tuo lavoro?

**P.M.** - Non ho avuto tantissimi riscontri, però diciamo che a volte sfugge il fatto che la storia sia ambientata in Italia. C'è anche un punto in cui metto dei nomi di città (ci sono dei cartelli stradali per questi), ma non sono città realmente esistenti, sono nomi di assonanza veneta ma non nomi veri di città.

**G.C.** - Per questo è visionario, perché sei stato realistico però senza...

**P.M.** - Sì, volevo rappresentare un luogo universale, come del resto sono tutti

questi luoghi, come la montagna o il mare... Si tratta di ambientazioni che spesso possono essere simboliche e universali. In Francia, per esempio, ho letto una delle prime recensioni al mio libro, in cui si parlava di un "Francia parallela". Gli sembrava che fosse così perché comunque si tratta di provincia, di certi tipi di solitudine, di campagna... Tutte cose che si ritrovano un po' dappertutto.

**G.C.** - Come mai questa sintesi anche delle parole? La sintesi non riguarda solo il disegno ma anche le parole.

**P.M.** - Forse perché in qualche modo mi sento più a mio agio con l'immagine disegnata che con la parola scritta, però mi piace sempre di più scrivere, mi piace molto e poi a me non piacciono i fumetti tanto verbosi. Mi piace molto il rapporto tra disegno e immagine, perché lì viene fuori una cosa ancora diversa e certe volte delle parole sono immagini e si crea qualcosa di particolare...

**G.C.** - Infatti vi consiglio di guardare bene, perché in alcune tavole il rapporto tra parola e immagini è potente. Ci sono delle pagine con solo tre o quattro parole, e poi è tutta l'immagine che gestisce le atmosfere di questo mondo molto solitario, di silenzi in realtà.

**P.M.** - C'è una vignetta in cui viene posta una delle domande (che potrebbe



essere in realtà la domanda centrale). In questa vignetta, i due protagonisti si incontrano e uno chiede all'altro «di che cosa hai paura?», perché effettivamente uno dei due ha paura e in questa tavola ho scritto ogni parola in un fumetto separato: DI – CHE – COSA – HAI – PAURA? La funzione è quella di sottolineare l'importanza di ogni parola. Ho accostato a questa domanda un'immagine del fiume, di che cosa abbiamo paura quando guardiamo il fiume? Quando siamo sul fiume, sulla corrente, sull'acqua... Dove stiamo andando? Dove ci sta portando il fiume?

**G.C.** - Chi c'è nelle baracche? Quali lavoratori ci sono? Speriamo di aver creato interesse per la storia. Hai dei maestri, dei punti di riferimento o dei modelli?

**P.M.** - Sì, io ho avuto degli autori sui quali mi sono formato, Gipi, per esempio, però non ho mai avuto un rapporto diretto di maestro – allievo. Un altro punto di riferimento è Davide Reviati, di Ravenna, che descrive i suoi posti e che sento molto vicini. Sanna e Andrea Ferraris mi piacciono ma il primo è più un illustratore e il secondo ha uno stile di racconti un po' diverso dal mio. Mi ha influenzato molto un autore francese che si chiama Emmanuel Guibert, anche degli autori giapponesi per quanto riguarda le storie di persone sole. Ci sono alcuni autori giapponesi degli anni Sessanta e Settanta che mi piacciono molto.

**G.C.** - Il libro vale anche molto per la parte finale, che davvero merita, citavo prima i disegni indesiderati...

**P.M.** - Sì, io mi sono tenuto una specie di "Zibaldone dei pensieri" in cui ho annotato tutto e da lì ho ritagliato le cose che ho messo alla fine. Mi hanno chiesto di fare una specie di *making-of*, che però è una parola bruttissima e allora li ho definiti "testi e disegni indesiderati".



Conti chiede se qualcuno vuole fare domande...

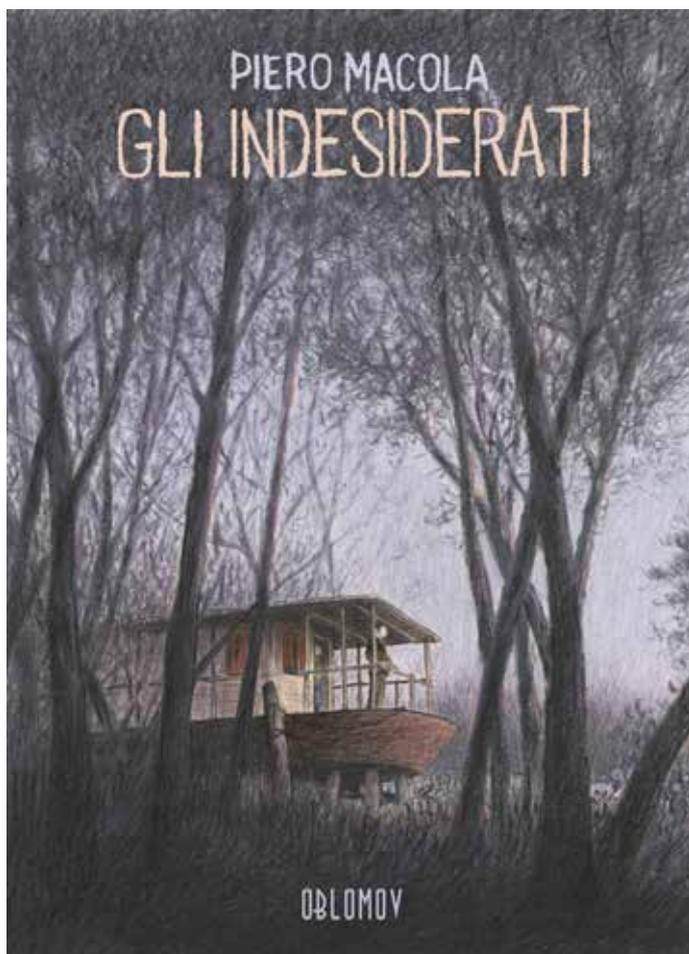
**Mario Greco** - Io ne ho scritto già su «FuoriAsse» e ieri, a Torino, siamo stati anche in una scuola e al Circolo dei Lettori. Ha tenuto alta l'attenzione degli studenti di un Liceo artistico di Torino per un'ora e quarantacinque minuti; è stato bravissimo e ha spiegato tutto sulla sua storia. Infine so che Piero Macola ha nello zaino un libro particolare...

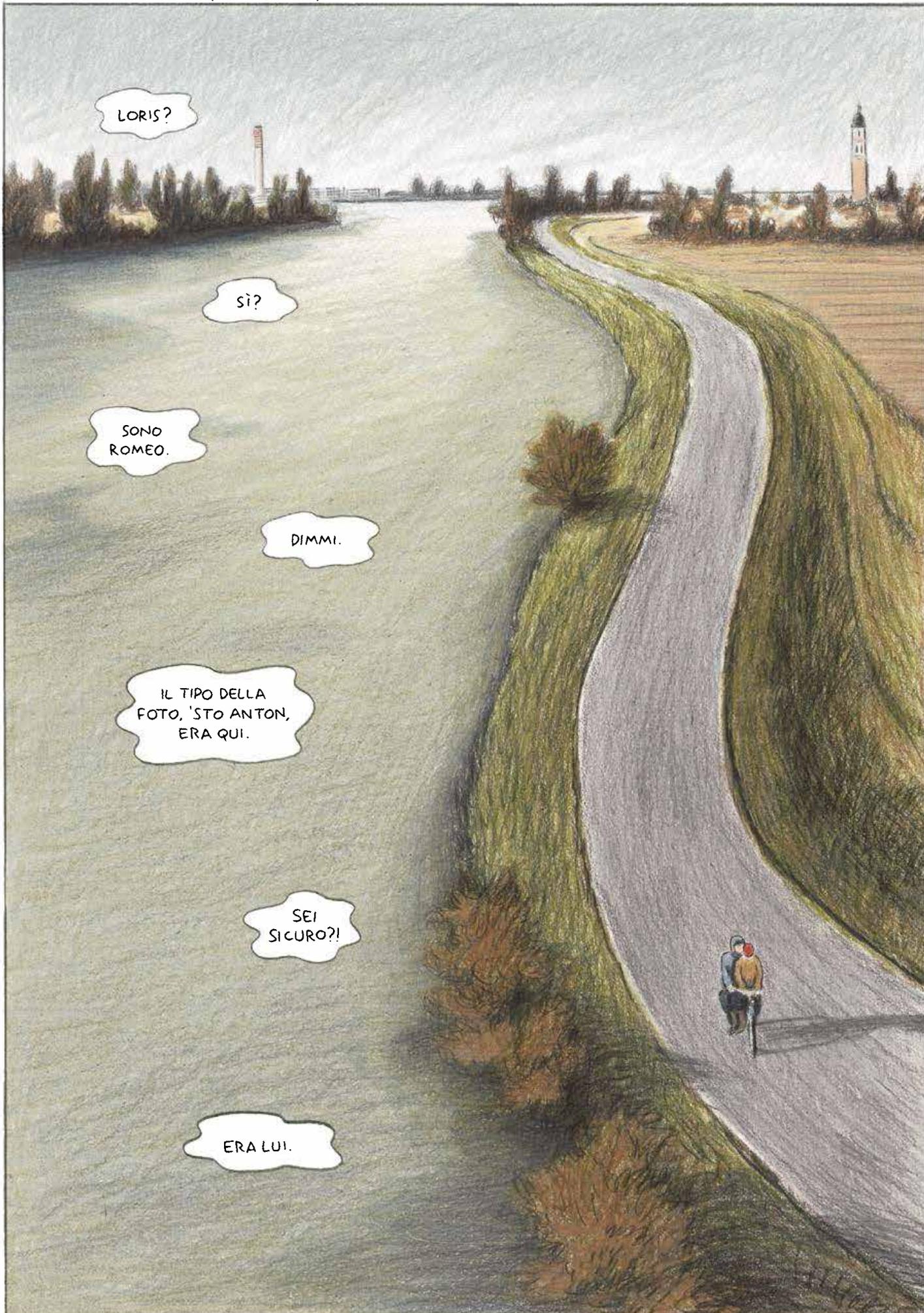
**Piero Macola** - Ho il libro *Imparare a scrivere* di Guido Conti.

**Guido Conti** - I veri manuali di scrittura o i veri manuali di disegno sono gli autori, fine. Uno deve apprendere dalle letture e dai grandi scrittori e loro insegnano tutto. Poi come uno prende questi insegnamenti, queste tecniche e le rapporta al proprio lavoro dipende dalla

propria creatività. Per questo, non credo nelle formule. La propria poetica e il proprio mondo sono tutte variabili interessanti che fanno mutare l'applicazione delle "regole". Io vi consiglio di leggere questo libro... Avevo presentato a suo tempo *Fiume Lento* di Sanna, che è veramente più un illustratore che un narratore di storie e anche quando fa le illustrazioni si vede che non è un narratore... Questo mi dà l'idea anche della complessità di questo mondo. Ad esempio, io sono un narratore ma ogni tanto faccio le illustrazioni per i miei libri, ho lavorato con Sergio Pappalettera, che è il grafico di Jovanotti e ho imparato da lui. Mi ha insegnato come illustrare una storia, perché per illustrare una storia solitamente gli illustratori vanno a cogliere i punti decisivi e strategici o drammatici della cosa, ma lui dice che

c'è anche la possibilità di raccontare molto di più attraverso il racconto e io ho imparato leggendo Guareschi, cioè vedendo come Guareschi utilizza nella vignetta il titolo e la battuta; per cui, spesso, la battuta funziona in maniera contrapposta al disegno quindi c'è tutta un'articolazione nel rapporto tra battuta, disegno, dialogo, immagine, rapporto che è molto complesso nella sua lettura e anche comico. E poi questo ha influito, ad esempio, in Guareschi nel montaggio della *rabbia*, quindi tra la musica, le immagini e il commento orale e fuoricampo si vede come egli abbia imparato dalle vignette e lo abbia portato nel cinema. Quindi tutto questo mondo è una cosa di una bellezza assoluta, perché fa capire le potenzialità dello scrivere e del disegno.





LORIS?

SÌ?

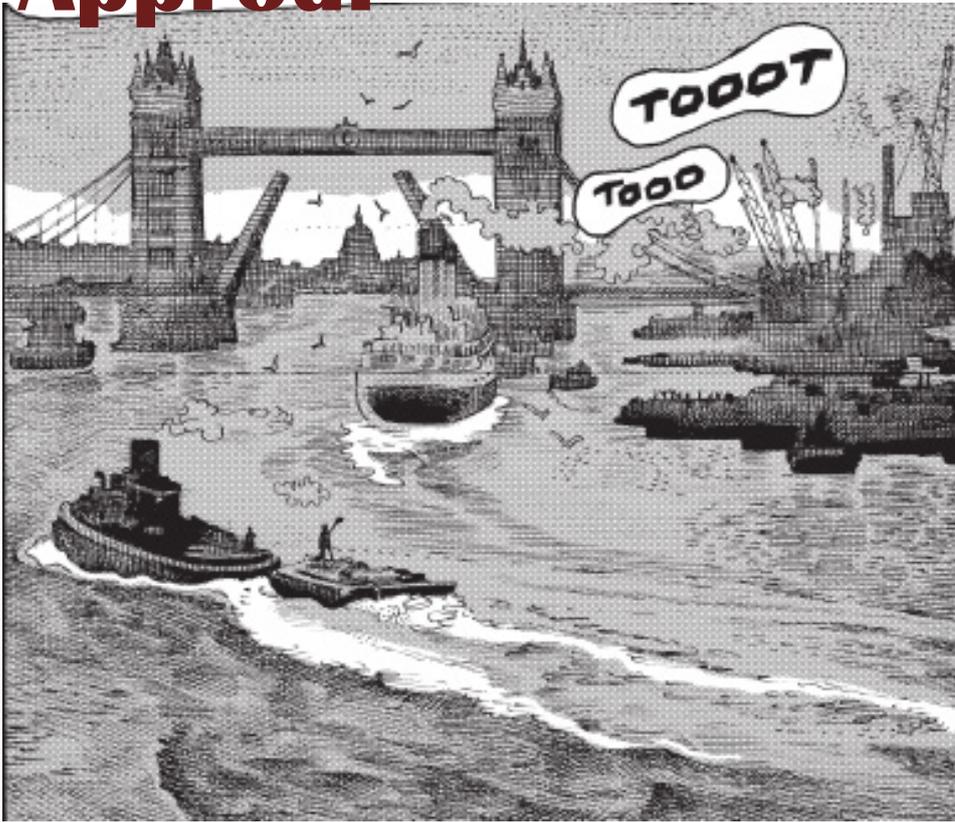
SONO  
ROMEO.

DIMMI.

IL TIPO DELLA  
FOTO, 'STO ANTON,  
ERA QUI.

SEI  
SICURO?!

ERA LUI.



**Ettore e Fernanda**  
*La coppia che salvò Brera*

**Silvia Tomasi**  
dialoga con  
**Paolo Bacilieri**

Paolo Bacilieri nasce a Verona nel 1965. Diplomatosi all'Accademia di Belle Arti di Bologna, inizia a occuparsi professionalmente di fumetti nel 1982, collaborando con Milo Manara. Del 1986 è la sua prima storia, *Il tesoro degli Imbala*, su testi di Franco Mescola, pubblicata in Francia da Casterman e in Italia sulle pagine di «Corto Maltese». Nel 1988, ancora per l'editore Casterman, crea il personaggio di Barokko, uno scalcinato detective del Nord-Est, proposto in Italia dalla rivista «Comic Art». Dal 1999 inizia la sua collaborazione con la Sergio Bonelli Editore ed è uno dei disegnatori di *Napoleone*, serie cui presta la sua opera anche come sceneggiatore, mentre, in collaborazione con Franco Busatta, redattore della Sergio Bonelli Editore, ha firmato *Patty Paradise - Le avventure di Patty Pravo* (PuntoZero, 2000). Realizza una storia di Dylan Dog, *Il mostruoso banchetto*, scritta da Alberto Ostini (con cui Bacilieri aveva già collaborato sulle pagine di *Napoleone*) e pubblicata nel marzo 2016 sul secondo «Dylan Dog Magazine».

*Sweet Salgari* (Coconino Press, 2012) è dedicato alla vita dell'autore di Sandokan e di tanti romanzi di avventura, arrivano poi, sempre per la Coconino Press, *Fun e More Fun* dedicati alla nascita e allo sviluppo del cruciverba, riletto nella chiave di passatempo rivale e gemello del fumetto.

Ha un *alter ego* Zeno Porno, che lavora come sceneggiatore di fumetti Disney, ex-agente della Cia, le cui vicende oniriche ambientate nell'Italia del nord-est (1999/2005) sono state raccolte nel volume *Zeno Porno e la magnifica desolazione* (Coconino Press, 2017). Poi la metropoli lombarda diventa lo scenario privilegiato delle sue storie più recenti *Tramezzino* (Canicola, 2018) e la storia breve *Era Brera* nell'originale collana «Fumetti nei musei» a cui segue *Ettore & Fernanda. Un'avventura braidense* (Coconino Press, 2019).

*Ettore & Fernanda* è stato presentato a Milano martedì 18 giugno 2019 alle ore 18.00 presso la sala della Passione della Pinacoteca di Brera con interventi dello stesso James M. Bradburne (Direttore

generale della Pinacoteca di Brera), Paolo Bacilieri, Giuseppe Palumbo e Luca Baldazzi. A novembre, il libro è stato presentato con Bradburne a Lucca Comics & Games.

Tra i numerosi premi nazionali e internazionali ricevuti da Bacilieri ricordiamo il Premio A.N.A.F.I. nel 2002 come miglior disegnatore e quello come “Miglior autore completo” al salone di Lucca Comics & Games nel 2006.

**Silvia Tomasi** – *Ettore & Fernanda* è la storia della ricostruzione della Pinacoteca di Brera. La loro vicenda negli anni del Fascismo e della Seconda Guerra Mondiale è degna di una epopea avventurosa. Siamo alla fine degli anni '20 quando Ettore Modigliani diventa il primo direttore di Brera e assume, nel 1928, come “operaia avventizia” Fernanda Wittgens. Penso che molti qui non conoscano questa storia, questo modello illuminato di partenariato fra un direttore e la sua assistente che porterà avanti le idee del maestro. Come è nata l'idea di narrare questa storia?

**Paolo Bacilieri** – L'idea è di James Bradburne, attuale Direttore della Pinacoteca. Stavo lavorando a *Era Brera* quando Bradburne con fare cospirativo mi disse «Paolo, ho qui una storia bellissima e sconosciuta per te».

**S.T.** – Quanto è basato su documenti e quanto ha dovuto reinventare narrativamente nella storia di *Ettore & Fernanda*? Cosa l'ha appassionato di questa storia?

**P.B.** – Di reinventato non c'è pressoché nulla, tutto quello che racconto è basato su fatti reali, per quanto incredibili, il mio lavoro è stato quello di “metterli in scena” a cominciare da quella nave, la Leonardo DaVinci, tra le onde di una tempesta nell'Atlantico, con la stiva piena di capolavori, che apre il volume.

**S.T.** – L'idea di *Ettore & Fernanda*, in realtà, prende avvio da un suo precedente lavoro su Brera. L'iniziativa



era “Fumetti nei musei”. Può essere considerato una sorta di *spin off*?

**P.B.** – Certo. O meglio, è *Era Brera*, che forse può fare da *spin off* ad *Ettore & Fernanda*, anche se è venuto prima.

**S.T.** – Lei prima di *Ettore & Fernanda* ha narrato la storia avventurosa di Salgari (suo concittadino), delle sue tigri della Malesia e seppure le sue storie di giungle e corsari fossero solo sognate, il materiale avventuroso abbondava: come è riuscito a far diventare “avventurosa” una storia apparentemente statica, come si pensa sia, la storia di un museo?

**P.B.** – La storia, la vita vera di Emilio Salgari ha avuto ben poco di avventuroso, ahimè, ed è sicuramente questo aspetto, questa dicotomia tra la Grande Avventura scritta e immaginata e il grigiore quotidiano che mi interessava



esplorare quando feci *Sweet Salgari*, direi che in *E&F* è accaduto l'esatto contrario: l'apparente grigiore di due vite da Funzionari dello Stato si rivela inaspettatamente piena di avventure, loro malgrado!

**S.T.** – Veniamo a delle cose più tecniche, legate alla sua mano di creatore di fumetti: perché la scelta del formato orizzontale delle tavole?

**P.B.** – Da fumettista sono molto legato all'aspetto visivo delle storie che racconto e, come dicevo prima, l'apertura di questa storia doveva necessariamente essere quella della nave nella tempesta. Quale formato migliore per un Oceano in tempesta del formato orizzontale? Ora, una delle cose belle dell'avere un editore come Coconino e un editor come Ratigher è che quando hai un'idea anche pazza, la casa editrice ti sostiene, la porta avanti. Avevamo un modello ben preciso di formato "all'italienne", i fantastici libri della Milano Libri



**Sweet Salgari**

Edizioni, degli *Scorpioni del Deserto* di Hugo Pratt. Inoltre, il formato orizzontale si è rivelato perfetto per un altro aspetto essenziale del libro, ovvero quel dialogo, quel contrappunto, tra vignette, storia (in bianco e nero) e “inserti pittorici”, dettagli di capolavori di Brera e non solo (a colori).

**S.T.** – Quali testi hai tenuto sotto mano?

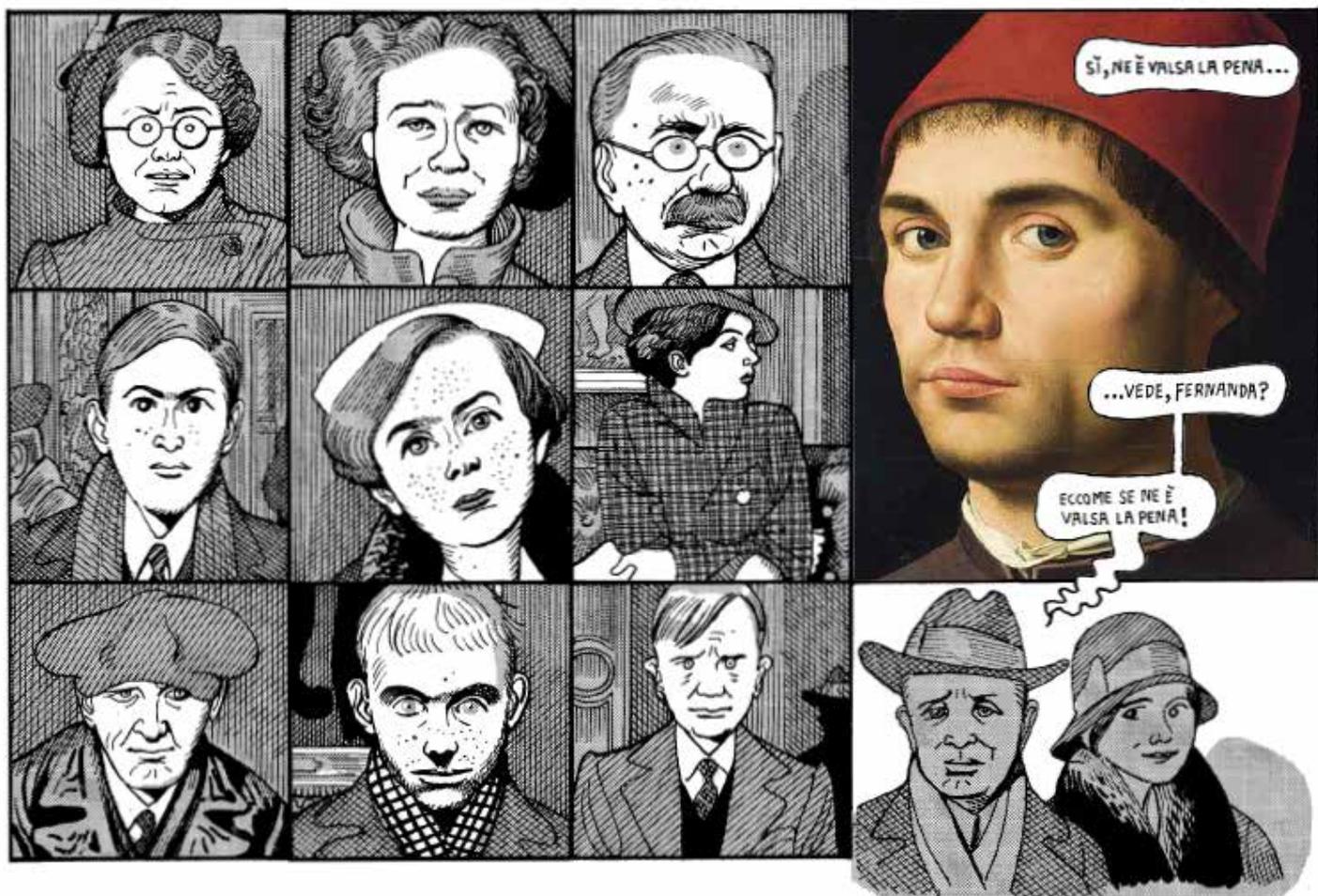
**P.B.** – Su Fernanda avevo diversa roba e foto, su Modigliani molto meno, utilissime mi sono state le sue memorie che Bradburne mi ha passato e che cito più volte (uscite poi in volume, dopo la pubblicazione di *E&F*). Un vero colpo di fortuna è stato trovare tra vecchie copie che avevamo in studio dell’«Illustrazione Italiana» degli anni ’20 e ’30 del secolo scorso, un numero monografico sulla mostra di Londra. C’erano addirittura foto scattate durante il viaggio in nave!

**S.T.** – In molte tavole il metodo di composizione avvicina la narrazione delle vicende storiche e i capolavori d’arte,

riprodotti in piccole tessere dal volto della *Nascita di Venere* di Botticelli o della *Velata* di Raffaello. Qual è la funzione di questa costruzione che è insieme asintotica e intrecciata alla narrazione?

**P.B.** – La domanda contiene la risposta. Un dialogo. Esaltato come dicevo sopra, dal formato orizzontale. Il nostro mestiere di fumettisti è questo: giustapporre delle immagini in una determinata sequenza che creano senso e raccontano (con testi integrati ma anche senza testi) una storia.

**S.T.** – In *Tramezzino* lei presenta un dialogo tra la storia dell’amore di Daddo e Skilla e una Milano tutta di architetture verticali degli anni ’50 e ’60 (edifici di Luigi Caccia Dominioni, quelli di Mario Asnago e Claudio Vender) che hanno il loro apice nella Torre Velasca (1955). Anche nello snodarsi della storia di *Ettore & Fernanda* appaiono precisissimi scorci dell’edificio 600esco dell’Accademia di Brera (progettata nel ’600 da



Richini e conclusa con la facciata del Piermaini) e del suo cortile d'onore con la scultura del Winkelmann, e poi bellissime le tavole sulla distruzione di Milano dopo i bombardamenti. Fra cui quella dedicata alla distruzione del refettorio di Santa Maria delle Grazie e (si sa che è proprio la Wittgens a "salvare" il cenacolo, anche contro il parere di Cesare Brandi che lo reputava insalvabile). Lei quindi va in sintonia fra quelle che sono le vicende umane che si intrecciano e la storia architettonica, pensa che l'architettura non sia fredda storia di pietre, ma sia come parole? Che faccia parte *non sunt lacrimae rerum, ma verba rerum*?

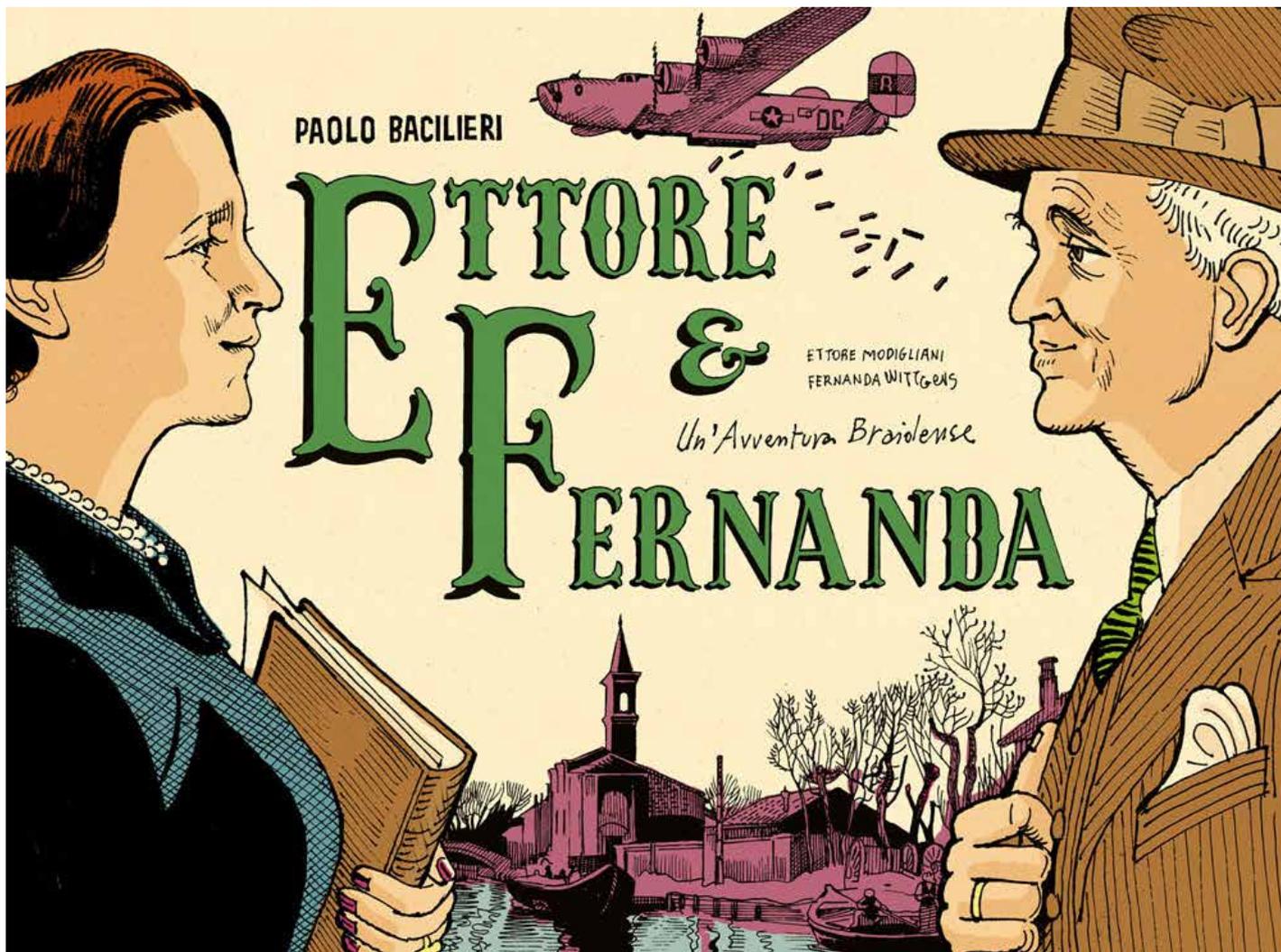
**P.B.** – Assolutamente sì. Quella di *E&F* è appunto anche una storia di Milano, città che questi due "eroi loro malgrado" hanno davvero contribuito a salvare. Era importante quindi, come in altri miei lavori, ma per ragioni diverse e qui (ahimè) senza Torre Velasca, dare spazio a quest'altro protagonista del mio libro, Milano appunto.

**S.T.** – *Ettore & Fernanda* è la celebrazione non di amore, ma fecondità del rapporto fra maestro e allievo. Hai cominciato sotto l'egida di Milo Manara, cosa significa avere dei maestri?

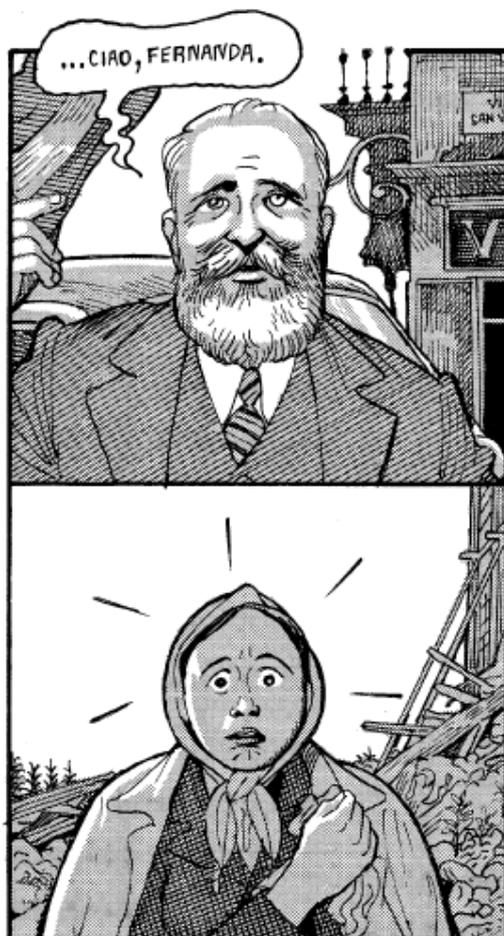
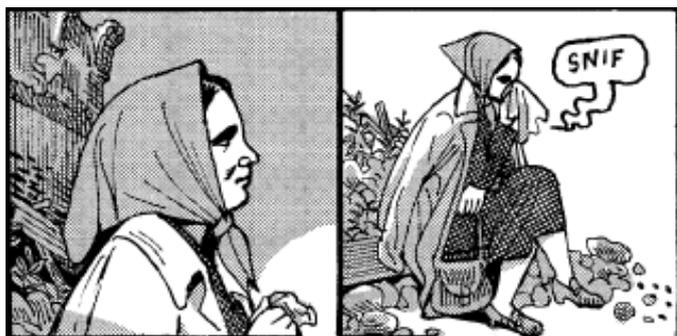
**P.B.** – Credo sia importante, se non decisivo. Specie in un ambito come il nostro, quello dei fumetti, dove nessuno "nasce imparato" o genio, ma tutti si progredisce sbagliando, e ogni volta bisogna ricominciare da capo.

**S.T.** – Lei termina il suo percorso con le parole della Wittgens che afferma come l'arte sia forse una delle più alte difese dell'"umano". Io ricordo di *Schindler List* dove l'ufficiale nazista suona Mozart e intanto spinti dai latrati dei cani greggi di ebrei vengono mandati a gassarsi: un grande critico, appena scomparso, George Steiner ha sostenuto che l'umanesimo non solo non è stato un argine alla disumanità ma ne è stato complice. Cosa ne pensa? Lei pensa che l'arte e quindi anche il fumetto, sia un baluardo all'umano o non serva nella sua privilegiata inutilità?





**P.B.** – Capisco e in parte condivido l'affermazione di Steiner, anche se non mi spingerei ad accusare Mozart di collaborazionismo. Ma è un'affermazione che contiene una contraddizione interna, voglio dire è l'umanista Steiner ad affermare ciò. Non credo che l'Arte sia di per sé buona o peggio innocente, o meglio non credo *in un'Arte Buona, Innocente (e Inutile)*. Credo in un'Arte che perlomeno contribuisca a conoscere e a comprendere meglio gli altri, e noi stessi.



# CORRIERE DELLA SERA

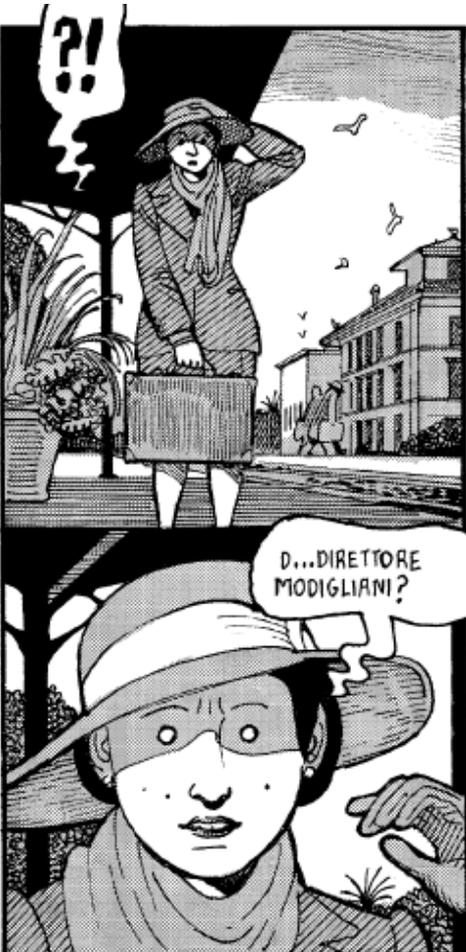
<b>ABBONAMENTI</b> Italia Spese Colata Anno 1.200 - 1.300 - 1.400 Sei mesi 600 - 650 - 700 Tre mesi 300 - 350 - 400 Un mese 100 - 110 - 120		Estero Anno 1.400 - 1.500 - 1.600 Sei mesi 700 - 750 - 800 Tre mesi 350 - 400 - 450 Un mese 120 - 130 - 140		Prezzi degli abbonamenti al periodo per gli abbonati al "Corriere". <b>LA DOMINICA DEL CORRIERE</b> Italia Lit. 5.000 - 5.500 - 6.000 Estero Lit. 10.000 - 11.000 - 12.000		<b>COMPORI DI PICCOLO</b> Italia Lit. 1.000 - 1.100 - 1.200 Estero Lit. 2.000 - 2.200 - 2.400		<b>LA LETTURA</b> Italia Lit. 2.000 - 2.200 - 2.400 Estero Lit. 4.000 - 4.400 - 4.800		<b>IL ROMANZO MENSILE</b> Italia Lit. 1.000 - 1.100 - 1.200 Estero Lit. 2.000 - 2.200 - 2.400	
---	--	---	--	---	--	---	--	---	--	---	--

## Le leggi per la difesa della razza approvate dal Consiglio dei ministri

**I matrimoni misti sono proibiti - La definizione di «ebreo», le discriminazioni e l'annotazione allo Stato Civile - L'esclusione dagli impieghi statali, parastatali e di intellettuale - Le norme concernenti le scuole elementari e medie e gli insegnanti**



43



# Le forme dell'olio CostadiSole

## Intervista di Tanja Pupi



Sempre nell'ambito della 9° edizione di Olio Officina Festival, curata da Luigi Caricato, abbiamo deciso di dare spazio dell'azienda familiare CostadiSole, i cui protagonisti, nell'esperienza quotidiana di vita e di lavoro, si confrontano con la tradizione agroalimentare dei propri antenati, nel continuo gioco tra rispetto del passato e apertura alle innovazioni del presente.

**CostadiSole è un'azienda estesa su un territorio che sa "essere duro e arido", cosa vi ha portato a credere nel progetto e a perseguirlo?**

Un forte desiderio di cambiamento e l'amore sincero per il territorio ciociaro. La nostra famiglia possedeva degli ulivi secolari poco sfruttati e il desiderio di ritornare a una vita "più a misura d'uomo" ci ha fatto riflettere su cosa volevamo veramente. Dopo anni trascorsi lontani dal nostro paese, occupandoci di altro, abbiamo capito che il legame con la terra e con le nostre origini stava diventando una priorità e così, cullato il sogno per anni, abbiamo deciso di provarci. C'è ancora tanto da fare, ma con l'impegno che ci contraddistingue ce la faremo.

**Il rapporto autentico col territorio ciociaro, votato alla tradizione agricola e olivicola, si evince dalla vostra volontà di preservare intatti, nei prodotti, i sapori tradizionali. Pensate sia apprezzato, oggi, mantenere questo legame con la terra e la natura?**

Oggi più che mai. Sentiamo forte il desiderio e la richiesta di prodotti naturali e genuini. Ci pare palpabile l'aumentata



consapevolezza e voglia di prendersi cura di se stessi attraverso un'alimentazione più sana, con prodotti meno complessi. Curando ogni dettaglio del lavoro, cerchiamo di preservare al meglio le caratteristiche organolettiche dei nostri frutti e delle nostre erbe, e il risultato sulla tavola si sente.

**Il nome del vostro olio, 9cento5, rimanda a una storia di legami e di tradizioni. Quanto dell'antico mondo rurale è rimasto nel vostro modo di vivere e di lavorare? Quali, invece, le innovazioni?**

Con il nostro marchio 9cento5 e con il nome della nostra azienda agricola



abbiamo voluto rendere omaggio al bisnonno Felice, che nel 1905 incise a mano nella pietra una sua memoria sul territorio di Costa di Sole, zona montana sul territorio pastenese dove ancora oggi sono situati la maggior parte dei nostri ulivi secolari.

La tradizione contadina in campo agricolo per noi è fondamentale, anche se le abitudini radicate dei nonni non sempre trovano riscontro nel mondo moderno. La manualità di base è fondamentale, ma ci siamo evoluti.

Oggi abbiamo accesso ad un mondo di informazioni, è più facile comunicare e trovare nuovi spunti per migliorare. Studiamo, frequentiamo corsi e cerchiamo di applicare nuove metodologie al mondo agricolo per ottimizzare il raccolto, la resa, i costi.

Ad esempio, abbiamo installato in campo il sistema Elaisian, una centralina che registra i dati del microclima del nostro terreno, i quali si combinano tra-

mite algoritmi a studi agronomici, dati storici, climatici e ci forniscono informazioni importanti sullo stato di salute delle piante e sulle necessità di interventi mirati, con un impatto positivo su qualità e rendimento. Il tutto tramite una app da cellulare. Nonno Felice si rivolterà nella tomba, ma speriamo sia contento di noi.



Per saperne di più: <https://costadisole.com/>



## Workers Playtime

È il 1988 quando Billy Bragg, il menestrello punk simbolo della protesta dei lavoratori britannici contro le riforme di destra del governo Thatcher e *alter ego* in musica del regista Ken Loach, esce con *Workers Playtime*, un album denso di *soul* e dai testi intimistici e romantici apparentemente lontano dallo sferzante folk-punk delle *protest song* degli esordi, dei tempi in cui, con le pennate della sua chitarra elettrica e le sue storie di vita proletaria cantate con accento *cockney*, faceva “piovere pietre” non sui lavoratori, come nei film di Ken Loach, ma sul fascismo e sull’arroganza del potere, con lo spirito di Woody Guthrie (*This guitar kills fascists*) e lo stile di Joe

Strummer. Due anni prima, l’impegno politico lo aveva visto costituire, insieme con altri musicisti della scena pop britannica, il movimento *Red Wedge*, finalizzato alla raccolta di fondi a favore del *Labour Party*, mentre il “dopolavoro” musicale aveva partorito *Talking With The Taxman About Poetry*, uno degli album più belli della storia del rock, con il titolo preso in prestito da una poesia di Majakovskij e brani di straordinaria potenza lirica e musicale, a partire dal capolavoro *Levi Stubbs’ Tears*. Nel 1984, invece, le note di *Brewing Up With Billy Bragg*, il suo primo album full-length, avevano accompagnato gli scioperi dei minatori britannici contro la chiusura

di venti siti estrattivi che avrebbe comportato la perdita di molte migliaia di posti di lavoro.

There is power in a factory, power in the land  
Power in the hand of the worker  
But it all amounts to nothing if together we  
don't stand  
There is power in a union.

Now the lessons of the past were all learned  
with workers blood  
The mistakes of the bosses we must pay for  
From the cities and the farmlands to trenches  
full of mud  
War has always been the bosses way, sir.

The union forever defending our rights  
Down with the blackleg, all workers unite  
With our brothers and our sisters from many  
far-off lands  
There is power in a union.

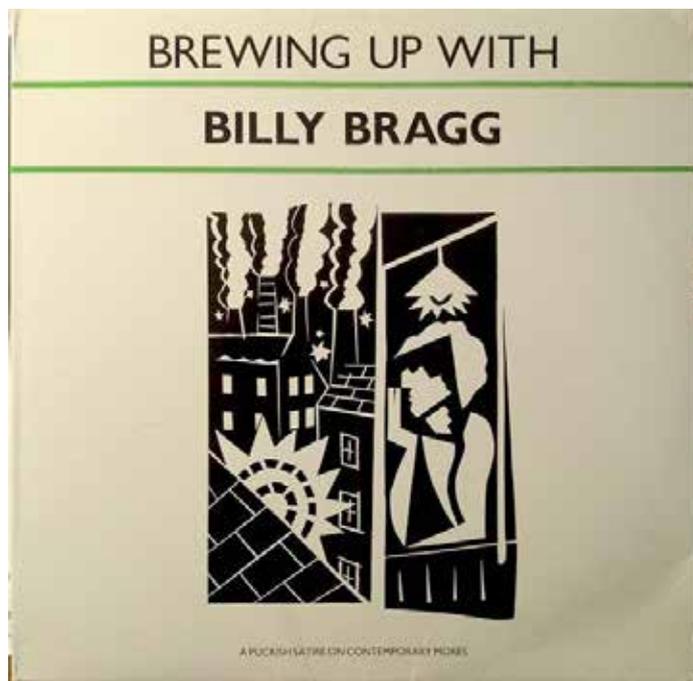
Now I long for the moment that they realize  
Brutality and unjust laws cannot defeat us  
But who'll defend the workers who cannot  
organize  
When the bosses send their lackeys out to  
cheat us?

Money speaks for money, the devil for his own  
Who comes to speak for the skin and the  
bone?  
What a comfort to the widow, a light to the  
child  
There is power in a union.

The union forever, defending our rights  
Down with the blackleg, all workers unite  
With our brothers and our sisters together we  
will stand  
There is power in a union.

(Billy Bragg, There Is Power In A Union, (music:  
traditional; lyrics: Billy Bragg), © Chappell Music  
Ltd. London W1; da Talking With The Taxman About  
Poetry, Go! Discs, 1986)

La storia di questo brano è l'esemplificazione della natura funzionale e collettiva della musica *folk*, nella quale, cioè, una canzone serve a qualcosa, normalmente per lo svolgimento di riti collettivi come, tipicamente, le manifestazioni di protesta, ed appartiene a tutti, sia nel suo utilizzo che nella composizione, poiché non si intende opera di un autore preciso ma piuttosto frutto del processo



di acquisizione, modifica e aggiornamento conseguente alla trasmissione, spesso per via orale, da un interprete ad un altro. *There Is Power In A Union* era in origine una *folk ballad* americana di inizio '900 pubblicata nel *Little Red Songbook*, la principale raccolta delle canzoni dei movimenti di protesta dei lavoratori, nel 1913 con il testo scritto dal capostipite del *folk* americano, il mitico Joe Hill, e una linea melodica basata in parte, soprattutto nel ritornello, su quella di un inno religioso del 1899 composto da Lewis E. Jones, dal titolo *There Is Power In The Blood (Of The Lamb)*. Joe Hill era un immigrato svedese giunto in America all'inizio del '900 in compagnia del fratello e dedito al lavoro di operaio itinerante. Negli ambienti delle maestranze americane di inizio secolo, era entrato in contatto con l'internazionalismo dei lavoratori, diventando un noto attivista nelle lotte per i loro diritti, anche con la composizione di canzoni ispirate alle istanze di quel movimento. Nel 1915 fu accusato di un omicidio e, al termine di un processo controverso sul quale si sarebbe dibattuto a lungo nel corso della storia, venne condannato a morte e giustiziato.



Billy Bragg, cantautore britannico e attivista politico innamorato della musica americana

Hill sarebbe stato il principale riferimento del padre del *folk* americano, Woody Guthrie, cantore a partire dagli anni '40 del secolo scorso dell'America degli umili che si risollevava dalla grande depressione, e attraverso di lui, anche grazie al lavoro etnomusicologico di interpreti come Pete Seeger negli anni '50, la sua lezione sarebbe entrata anche nel *rock* dalla porta principale, quella aperta negli anni '60 da Bob Dylan, che di Guthrie era inizialmente e deliberatamente emulo, tanto da andarlo a trovare in ospedale, quando il grande *folksinger* era in punto di morte. Non stupisce, quindi, ritrovare il nome di Joe Hill nella Gran Bretagna degli anni '80, anche se, in realtà, il brano di Billy Bragg prende in prestito dalla sua *ballad* solo il titolo, poiché oltre al testo, riscritto da Billy, anche la musica è diversa e basata sulla riproposizione piuttosto fedele di *Battle Cry Of Freedom* (nota anche come *Rally 'Round The Flag*), una canzone patriottica e anti-schiavistica americana di George Frederick Root della seconda metà dell'800, nel periodo della guerra civile americana, che Bragg cita anche nel testo

nell'esaltazione «*The union forever!*» e che, tra l'altro, ispirò alcuni tra i padri della musica "colta" americana, come i compositori Louis Moreau Gottschalk e Charles Ives.

La *folk song* americana della tradizione bianca, come dimostrano le varie versioni di *There Is Power...* citate, si basa sulla scarna struttura armonica costituita dalle classiche cadenze tra gli accordi di tonica, sottodominante e dominante (I, IV, V), su melodie facilmente memorizzabili e cantabili tipicamente basate sulla scala maggiore e su ritmiche che non si discostano dalla classica accentazione dei tempi forti, il primo e il terzo *beat* della battuta nel 4/4, il tempo più diffuso, ed il primo *beat* nel 3/4, pure utilizzato sebbene in misura minore. Elementi in comune con il repertorio delle ballate popolari europee, con le quali può essere, quindi, posta in relazione di continuità.

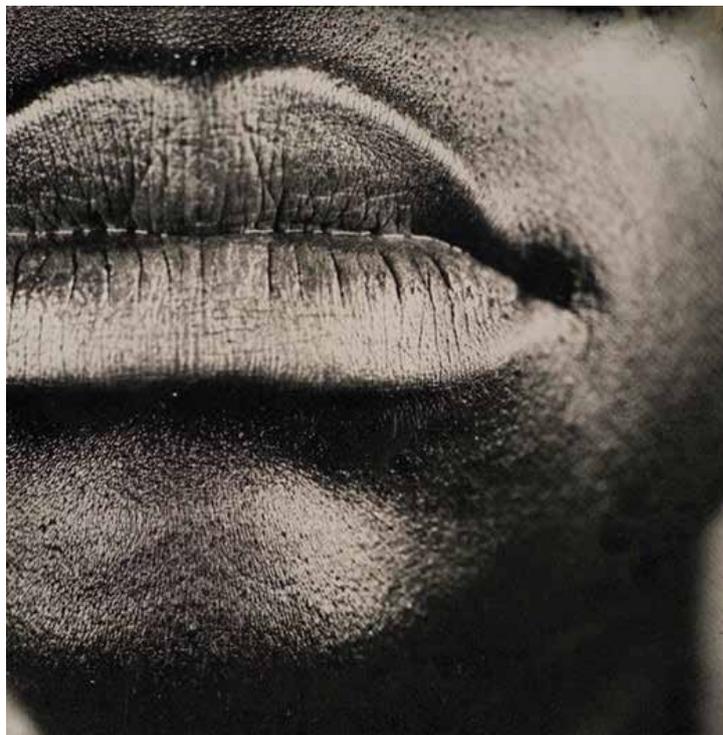
Nella tradizione afroamericana, invece, si riscontrano chiaramente le permanenze africane, tra le quali la responsabilità che, insieme ad altri elementi originari del continente nero, come la poliritmia e la pentatonica (cioè l'uso di

linee melodiche basate su scale di 5 note), oltre che nelle espressioni musicali legate al culto, gli *spiritual*, dove è strumento di *trance* ed elevazione spirituale, è presente soprattutto in quelle associate al lavoro, le *worksong*, nelle quali il carattere funzionale del *folk* si rispecchia non solo nel suo utilizzo come elemento di una ritualità ma nel fatto che la musica diventa essa stessa strumento di lavoro, come possono esserlo un martello o una pala.

[...] Ho chiesto ad Africani, neri delle Indie Occidentali ed Afroamericani, cosa significasse per loro le *worksong*. A Durban, in Sudafrica, domandai ad un indigeno Zulu membro di un gruppo di lavoratori che stava installando una pesante conduttura di carburante lungo un molo cosa sarebbe successo se gli uomini avessero smesso di cantare. Non avrebbero avuto più fiato per svolgere il loro lavoro? Dopo qualche secondo di silenziosa perplessità, egli rispose: “No. Se non cantiamo, abbiamo meno fiato. Senza cantare non abbiamo forza [...]”.

(Harold Courlander, *Negro Folk Music*, U.S.A., Columbia University Press, 1963)

Al fine di illustrare il rapporto tra la musica e il corpo, che è intuitivo comprendere nella misura in cui fare musica è frutto di una prestazione fisica e, viceversa, ascoltare musica consiste nell'essere sottoposti ai flussi dell'energia trasmessa tramite onde sonore, aggiungo alle parole citate dal testo di Courlander la descrizione di un'esperienza personale, invece di pesanti elucubrazioni tratte da altri testi accademici. Qualche tempo fa, e per un periodo della durata di quasi un anno, per fare esercizio fisico, sono andato a camminare tutti i giorni, munito di cavigliere di 3 kg l'una e colmando distanze di circa 40 km al giorno con percorsi per circa metà in salita, nel senso che dopo aver completato dei lunghi tratti in salita dovevo ovviamente scendere per tornare nuovamente a casa. Portavo con me il cellulare contenente degli MP3 musicali



© Myra Greene

e, mentre camminavo, cantavo le canzoni che ascoltavo in cuffia all'unisono con la riproduzione. Springsteen, i Wilco, da soli e insieme a Billy Bragg, i Rolling Stones, gli Screaming Trees e altri. Quando la selezione casuale mi proponeva una canzone che conoscevo bene e, quindi, cantavo con maggiore facilità, andavo subito più veloce. Quando avvertivo i dolori conseguenti a qualche piccolo acciaccio, cantare sembrava lenirli.

Nelle *worksong* c'è, tipicamente, una voce leader che canta dei versi e un coro che risponde secondo gli schemi di *call-and-response* più vari illustrati, ad esempio, nello stesso libro già menzionato, *Negro Folk Music*, U.S.A. (Harold Courlander, Columbia University Press, 1963), con gli elementi strofici a scandire i tempi del lavoro. Dagli *spiritual* e dalle *worksong* la responsorialità viene successivamente importata direttamente anche nella forma musicale più matura degli afroamericani, il *blues*, nella quale è il *bluesman* stesso a rispondere ai versi che canta con gli abbellimenti antifonali della chitarra. Nella complessa

e originale simbologia del *blues*, che mescola liberamente allusioni sessuali e riferimenti religiosi, aspetti di misticismo e spiritualità ed elementi di cronaca della vita prima delle piantagioni e poi delle fabbriche, e tante altre cose ancora, compare, nei suoi massimi interpreti, anche la sublimazione del lavoro e della fatica in poesia esistenziale, come in *Cross Road Blues* di Robert Johnson, nella quale si intrecciano il senso del destino (il bivio) e la fatica di vivere (la richiesta a Dio di salvare il povero Bob, che è, ovviamente, Johnson stesso), enigmatico presagio del lavoro della vita di cui ho parlato nella rubrica *Punti Di Vista*.

I went to the crossroad, fell down on my knees  
I went to the crossroad, fell down on my knees  
Asked the Lord above "Have mercy, now. Save  
poor Bob, if you please..."

(Robert Johnson, *Crossroad Blues*, 1936, registrazioni ARC a San Antonio Texas, pubblicate, insieme a quelle di Dallas Texas del 1937, in varie edizioni discografiche, tra le quali *King Of The Delta Blues Singers Vol. 1*, Columbia, 1961 e *King Of The Delta Blues Singers Vol. 2*, Columbia, 1970)

Le tradizioni *folk* americane bianca e nera, nella loro coesistenza e, sovente, permeabilità si sono sviluppate, nel corso del secolo scorso, in un rapporto di reciproca influenza. Le progressioni di accordi del *folk* bianco andarono a fornire lo scheletro armonico del *blues* quando, negli anni '30, si standardizzò nella cosiddetta *forma-blues* per lo più in 12 battute con la progressione I-IV-I-V-(IV)-I ed i *folksinger* bianchi, nello stesso periodo, incominciarono a suonare, a modo loro, anche dei *blues*. Un esempio di questa contaminazione è il cosiddetto *talking blues*, caratterizzato dalla mera declamazione, con una certa propensione ritmica nella quale si può intravedere un'anticipazione del *rap*, di un testo che si sviluppa su forme musicali che possono essere sia quelle bianche della ballata *folk*, come in *Talking*



Robert Johnson

*Hard Work* di Woody Guthrie, che quelle nere del *blues*, come si può riscontrare in molti esemplari tra i quali segnalo, come permanenza nel nascente *rock*, *Subterranean Homesick Blues* di Bob Dylan in *Bringing It All Back Home* (Columbia, 1964).

Tra bianco e nero, *folk ballad*, *blues* e *talking blues*, nella miriade di versioni che ne sono state fatte, è sicuramente *John Henry*, il *traditional* afroamericano per eccellenza, inno alla forza, al lavoro, al coraggio ed al sacrificio che è sempre più attuale al passare del tempo, insieme alla leggenda che ha creato, degna della mitopoiesi degli antichi greci, quella del lavoratore instancabile dalla forza sovrumana che sconfigge la macchina, come Davide contro Golia, ma, infine, distrutto dallo sforzo muore, vinto solo da Dio. In sintesi, sebbene ne esistano diverse varianti, la canzone narra la storia di un operaio di colore della compagnia di costruzioni ferroviarie il cui lavoro consiste nell'aprire il

varco necessario per la posa dei binari ed il passaggio del treno spaccando con martello e punzone la roccia, con l'assistenza di un aiutante che regge il punzone mentre lui martella con forza. L'azienda decide di comprare una perforatrice a vapore per svolgere quel lavoro in sostituzione degli uomini. John Henry chiede al capogruppo (*captain*) di poter sfidare la macchina e la batte, scavando più in profondità della perforatrice, ma muore per la stanchezza, come aveva presagito da bambino quando, seduto sulle ginocchia della madre, aveva ripetuto "un martello sarà la mia morte".

John Henry was a very small boy  
Sitting on his mammy's knee  
He picked up a hammer and a little piece of steel  
Saying "A hammer'll be the death of me, O Lord  
A hammer'll be the death of me".

John Henry went up on the mountain  
And he came down on the side  
The mountain was so tall and John Henry was so small



Black railroad workers

That he laid down his hammer and he cried, O Lord

He laid down his hammer and he cried.

John Henry was a man six feet in height  
Nearly two feet and a half across his breast  
He'd take a nine-pound hammer and hammer  
all day long  
And never get tired and want to rest, O Lord  
And never get tired and want to rest.

John Henry was a steel-driving man, O Lord  
He drove all over the world  
He come to Big Bend Tunnel on the C. / O. road  
Where he beat the steam drill down, O Lord  
Where he beat the steam drill down.

Cap'n says to John Henry  
"Gonna bring me a steam drill 'round  
Gonna take that steam drill out on the job  
Gonna whop that steam on down, Lawd, Lawd  
Gonna whop that steam on down".

John Henry told his cap'n  
Said "A man ain't nothing but a man  
And befo' I'd let that steam drill beat me down  
I'd die with this hammer in my hand, Lawd,  
Lawd  
I'd die with this hammer in my hand".

John Henry said to the captain  
"Captain, you go to town  
Bring me back a twelve pound hammer  
And I'll beat that steam drill down, O Lord  
And I'll beat that steam drill down".

They placed John Henry on the right-hand side  
The steam drill on the left  
He said "Before I let that steam drill beat me down  
I'll die with my hammer in my hand, O Lord  
And send my soul to rest".

The white folks all got scared  
Thought Big Bend was a-fallin' in  
John Henry hollered out with a very loud shout  
"It's my hammer a-fallin' in the wind, O Lord  
It's my hammer a-fallin' in the wind".

John Henry said to his shaker  
"Shaker, you better pray  
For if I miss that little piece of steel  
Tomorrow'll be your buryin' day, O Lord  
Tomorrow'll be your buryin' day".

The man that invented that steam drill  
He thought it was mighty fine

John Henry sunk the steel fourteen feet  
While the steam drill only made nine, O Lord  
While the steam drill only made nine.

John Henry said to his loving little wife  
"I'm sick and I want to go to bed  
Fix me a place to lay down, child  
There's a roarin' in my head, O Lord  
There's a roarin' in my head".

(John Henry, traditional; tratto da Woody Guthrie, Joe Hill E Altri. *Canzoni E Poesie Proletarie Americane*, Savelli, Roma, 1976)

John Henry è sicuramente in cima nel *pantheon* degli eroi del lavoro in musica ma non è il solo. Il *working class hero* dell'omonima, famosissima canzone di John Lennon, pubblicata nel 1970 nell'album *John Lennon/Plastic Ono Band*, è un complesso esemplare di post-modernità, parente stretto dello spaesato Mr Jones di *Ballad Of A Thin Man* di Bob Dylan («There's something happening here but you don't know what it is, do you Mr Jones?»), dal momento che nel brano, pur se si denunciano le violenze e i falsi miti del mondo contemporaneo, non si capisce fino in fondo se essere un eroe della *working class* sia veramente una cosa da fare, come recita il *refrain* («A working class hero is something to be»), e chi debba seguire, in definitiva, colui che vuole essere un eroe («If you want to be a hero just follow me»). Come non citare, in aggiunta, la minimalistica poesia *blue collar* di *The Pretender* di Jackson Browne dall'omonimo album del 1976 («I am going to rent myself a house in the shade of the freeway, I am going to pack my lunch in the morning and go to work each day. And when the evening rolls around I'll go home and lay my body down and when the morning light comes streaming in, I'll get up and do it again. Amen...Say a prayer for the pretender who started out so young and strong only to surrender») o di *Factory* di Bruce Springsteen da *Darkness On The Edge*

*Of Town* del 1978, con protagonista un *daddy* che potrebbe essere il padre di Bruce quanto qualunque altro lavoratore, ovunque nel mondo («Early in the morning factory whistle blows, man rises from bed and puts on his clothes. Man takes his lunch, walks out in the morning light. It's the working, the working, just the working life. Through the mansions of fear, through the mansions of pain, I see my daddy walking through them factory gates in the rain. Factory takes his hearing, factory gives him life. It's the working, the working, just the working life. End of the day, factory whistle cries, men walk through these gates with death in their eyes. And you just better believe, boy, somebody's gonna get hurt tonight. It's the working, the working, just the working life»).

Novanta minuti di applausi, poi, per un *working class hero* di casa nostra, il novello Fantozzi rappresentante di laminati plastici sfornito di auto e balbuziente in salsa *reggae* di *Abbecedario* di Elio e Le Storie Tese, brano contenuto nell'album *Esco Dal Mio Corpo E Ho*



©Brett Walker

*Molta Paura. Gli Inediti (1979-1986)* («La mia carriera è stata un fallimento. Non è tanto la mancanza della macchina quel che mi handicappa, quanto la mia incapacità a trattar con i clienti. Sbaglio i verbi e poi i laminati che io rappresento mi fanno cagare. Vorrei un abbecedario per imparare a vendere i laminati»). E, per finire, forse il più commovente, sicuramente il più moderno e simbolico, il lottatore di wrestling di *The Wrestler* di Bruce Springsteen, canzone della colonna sonora dell'omonimo film con Mickey Rourke del 2008 e *bonus track* dell'album del Boss *Working On A Dream* del 2009. Un combattente che mostra con orgoglio le ossa rotte e le ferite, le sole cose in cui abbia fede, e cerca di andare avanti felice e libero anche se reso debole da vari handicap, come quelli di un cane senza una gamba, di uno spaventapasseri con solo polvere e grano al proprio interno o di un uomo che cerca di spingere con un solo braccio. Un coraggioso perdente che non riesce a non fuggire da ciò che un tempo gli dava conforto e a rimanere nei posti che erano casa sua, destinato a provare ad aprire tutte le porte sapendo che andrà via con meno di quanto aveva prima.

Have you ever seen a one tricked pony in a field  
so happy and free  
If you've ever seen a one tricked pony then  
you've seen me  
Have you ever seen a one legged dog making its  
way down the street  
If you've ever seen a one legged dog then you've  
seen me

Then you've seen me  
Come and stand at every door  
You've seen me  
I always leave with less than I had before  
Then you've seen me  
Bet I can make you smile when the blood it  
hits the floor  
Tell me, friend, can you ask for anything  
more?  
Tell me, can you ask for anything more?

Have you ever seen a scarecrow filled with  
nothing but dust and wheat  
If you've ever seen that scarecrow then you've  
seen me  
Have you ever seen a one armed man pushing  
at nothing but the breeze  
If you've ever seen a one armed man then  
you've seen me

Then you've seen me  
I come and stand at every door  
Then you've seen me  
I always leave with less than I had before  
Then you've seen me  
Bet I can make you smile when the blood it  
hits the floor  
Tell me, friend, can you ask for anything  
more?  
Tell me, can you ask for anything more?

The things that have comforted me I drive  
away  
The place that is my home I cannot stay  
My only faith is in the broken bones and  
bruises I display

Have you ever seen a one legged man trying to  
dance his way free  
If you've ever seen a one armed man then  
you've seen me  
Have you ever seen a one legged man trying to  
dance his way free  
If you've ever seen a one legged man then  
you've seen me

You've seen me  
I come and stand at every door  
Then you've seen me  
I always leave with less than I had before  
Then you've seen me  
Bet I can make you smile when the blood it  
hits the floor  
Tell me, friend, can you ask for anything  
more?  
Tell me, can you ask for anything more?

(Bruce Springsteen, *The Wrestler*, da *Working On A Dream*, Sony, 2009)

«Scommetto che posso farvi sorridere mentre il sangue colpisce il suolo. Dimmi, amico, ci può mai essere niente di più da chiedere?».



© Jesus Macias Martin

# Quaderni per l'infanzia

Dalla Letteratura ai saperi

a cura di  
**Margherita Rimi**

@Issei Suda

«Per una civiltà dei bambini».

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

Il mondo dell'infanzia è soggetto spesso a forme di squalifica o di idealizzazione da parte dell'adulto.

Ancora oggi, purtroppo, contro i bambini si consumano violenze terribili, violenze fisiche e psichiche, abusi di ogni genere.

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

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

Margherita Rimi



***Anna dei miracoli  
riportata in scena  
dalla regista Emanuela Giordano***

@Vincent Teulière

Non sono poi così tante le opere letterarie, teatrali e cinematografiche, che trattano di bambini in modo non distorto, nel caso specifico di una bambina portatrice di handicap grave; opere in cui arte e scienza si incontrano. Queste interagiscono nella misura di una umana esistenza: l'una a supporto dell'altra; a conferma del fatto che la creazione artistica può nascere da una acquisizione scientifica, per divenire una verità universale, una conquista di umanità.

*Anna dei miracoli* (*The Miracle Worker*, 1957) è un'opera teatrale dello scrittore statunitense William Gibson, che si

ispira alla storia, realmente accaduta, di una bambina cieca e sorda, Helen Keller, e di Anne Sullivan, la sua insegnante, oggi diremmo riabilitatrice. Helen, resa disabile a causa di una infezione contratta nella prima infanzia, imparerà a comunicare, a studiare, a conquistare la sua autonomia, grazie all'intervento della sua insegnante.

Diverse sono state le rappresentazioni e gli adattamenti televisivi dell'opera.

La prima rappresentazione storica è stata nel 1959 al Playhouse Theatre di Broadway, con la regia di Arthur Penn e con Anne Bancroft nella parte della

Sullivan e Patty Duke nella parte della piccola sordo-cieca. Tra i film più famosi ricordiamo quello emozionante, nel 1962, dello stesso regista Penn, che ricevette diversi riconoscimenti.

In Italia, nel 1960, ne dette una versione teatrale Luigi Squarzina, con le attrici Anna Proclemer, nel personaggio di Anne, e Ottavia Piccolo in quello di Helen. Nel 1988, Giancarlo Sepe ha diretto Mariangela Melato nella parte di Anne e Florens Fanciulli in quella di Helen.

Confrontarsi con la storia della drammaturgia e della filmografia, che fa la storia della storia di *Anna dei miracoli*, non è cosa semplice. La regista Emanuela Giordano lo ha fatto con sensibilità e tecnica eccellenti. Molto bravi gli attori: Mascia Musy (Anne), Anna Mammaci (Helen), Laura Nardi e Fabrizio Coniglio (i genitori). Le scene e le luci sono di Angelo Linzalata, i costumi di Emanuela Giordano, le musiche di Carmine Iuvone e Tommaso Di Giulio. La produzione è del Teatro Franco Parenti per l'Associazione Lega del Filo d'Oro.

Una rappresentazione scarna ed efficace quella della Giordano, che mette in scena solo quattro personaggi, Anne, Helen e i suoi genitori, in una scenografia essenziale, senza distrazioni ed "effetti speciali", che valorizza ancora di più i personaggi e la bravura interpretativa degli attori.

I due genitori appaiono sin dall'inizio in difficoltà, inconsapevoli e sprovvisti, incapaci di aiutare la piccola, di contenerla e di educarla. Non hanno una visione realistica della situazione e ne hanno quasi paura. Helen irrompe sulla scena con drammaticità, con i suoi movimenti disfunzionali, in disarmonia con l'ambiente e le persone, incapace di comunicare, di fare richieste anche elementari. Non riesce a stare seduta a tavola, non sa mangiare né bere,



@Arslan Ahmedov

è sempre in un continuo movimento afinalistico. Questa dissintonia del corpo della bambina, con movimenti distorti, torsioni, rotazioni e piegamenti, è resa anche più evidente sul palcoscenico dalla bravura dell'attrice Anna Mammaci, che ci offre una immagine molto reale della disabilità e della sofferenza. Colpisce e coinvolge lo spettatore, provoca un ingorgo di sentimenti, dalla compassione all'angoscia, dalla rabbia alla pietà, al bisogno di capire.

Anne, arrivata nella famiglia e osservando la relazione tra i genitori e la bambina, capisce subito che, nel processo educativo da lei intrapreso, i loro comportamenti troppo accondiscendenti creano una interferenza, un impedimento alla riabilitazione della piccola. Capisce che quella dei genitori non è una azione educativa e di cura correttiva della patologia della bambina. Si rende conto che essi, seppur in modo inconsapevole, ne accentuano i comportamenti anomali non funzionali alla sua crescita e al suo sviluppo, alla cura. Per questo Anne chiede di trattare la bambina in uno spazio neutro e isolato, oggi diremmo *setting*, dove potere lavorare

meglio senza la sovrapposizione dei genitori. Inizialmente essi rifiutano: rigidi, scoraggiati per le scarse speranze che nutrono di potere vedere migliorare la figlia; ma all'*aut aut* di Anne accettano la proposta. In questo, la figura della madre appare decisiva, forse perché, inconsciamente, le sue speranze di cura per la figlia sono maggiori di quelle del padre.

Soffermiamoci in particolare sulla relazione tra Anne e la piccola Helen: Anne proviene da una storia di disagio e di abbandono, situazione che le fa sentire più vicina la bambina e la mette nella condizione di capire con più profondità di animo e di empatia. I suoi metodi riabilitativi appaiono duri e rigidi nel processo della educazione e nell'insegnare il linguaggio tattile dei segni.

Tra la bambina e Anne c'è una interazione forte, a tratti quasi uno scontro fisico e umano. Nonostante la durezza del suo metodo, Anne è capace di mettersi autenticamente nei panni della piccola Helen, senza perdere la posizione di adulta e di educatrice. Oltre alla tecnica, Anne mette in gioco tutta se stessa con i suoi sentimenti e le sue emozioni, la sua forza e la determinazione della cura. È così che fa uscire la bambina da quel corpo disarmonico: quando Helen



@Jan Saudek

inizia a fare i primi movimenti utili come mangiare, sedersi e quando inizia a comunicare, a dire le prime parole come "acqua": è come una seconda nascita. È come se la bambina fosse nata due volte, per riprendere il titolo di un bellissimo romanzo di Giuseppe Pontiggia, *Nati due volte* (Mondadori, 2000).

La bambina non avrebbe imparato, se non ci fosse stata anche una relazione di profondo affetto e pure di amore materno. Non c'è cura se non si stabilisce una relazione di sentimenti autentici e di scambio tra adulta/o e bambina/o: la sola tecnica non basta. Una storia di fiducia e di aiuto, dove anche l'insegnante impara ad apprendere dalla piccola Helen.

Nessun pietismo o sentimentalismo



@Takayama Masataka

traspare dalla regia, il tono della rappresentazione rimane nell'ambito di sentimenti alti, che non scadono mai nel consolatorio. Così si esprime la regista in una intervista: «Abbiamo lavorato molto sul fatto che tutto sta nel momento in cui si fa ed è difficile per un'attrice lavorare sull'onestà e su una concretezza spoglia, priva di svolazzi e di enfasi». Colpisce la modernità di questa storia per ciò che riguarda anche i metodi

pedagogico-educativi, che oggi sono rivalutati nelle nuove tecniche terapeutiche.

*Anna dei miracoli* rappresenta quella storia di teatro, di cinema, di letteratura, di arte, che dà dignità ai problemi dell'infanzia malata, senza mistificarli ma, anzi, dando verità ed elevatezza alla persona come quella di una bambina tanto colpita nel suo essere.

E la Giordano di quella storia ne ha scritto un pezzo.



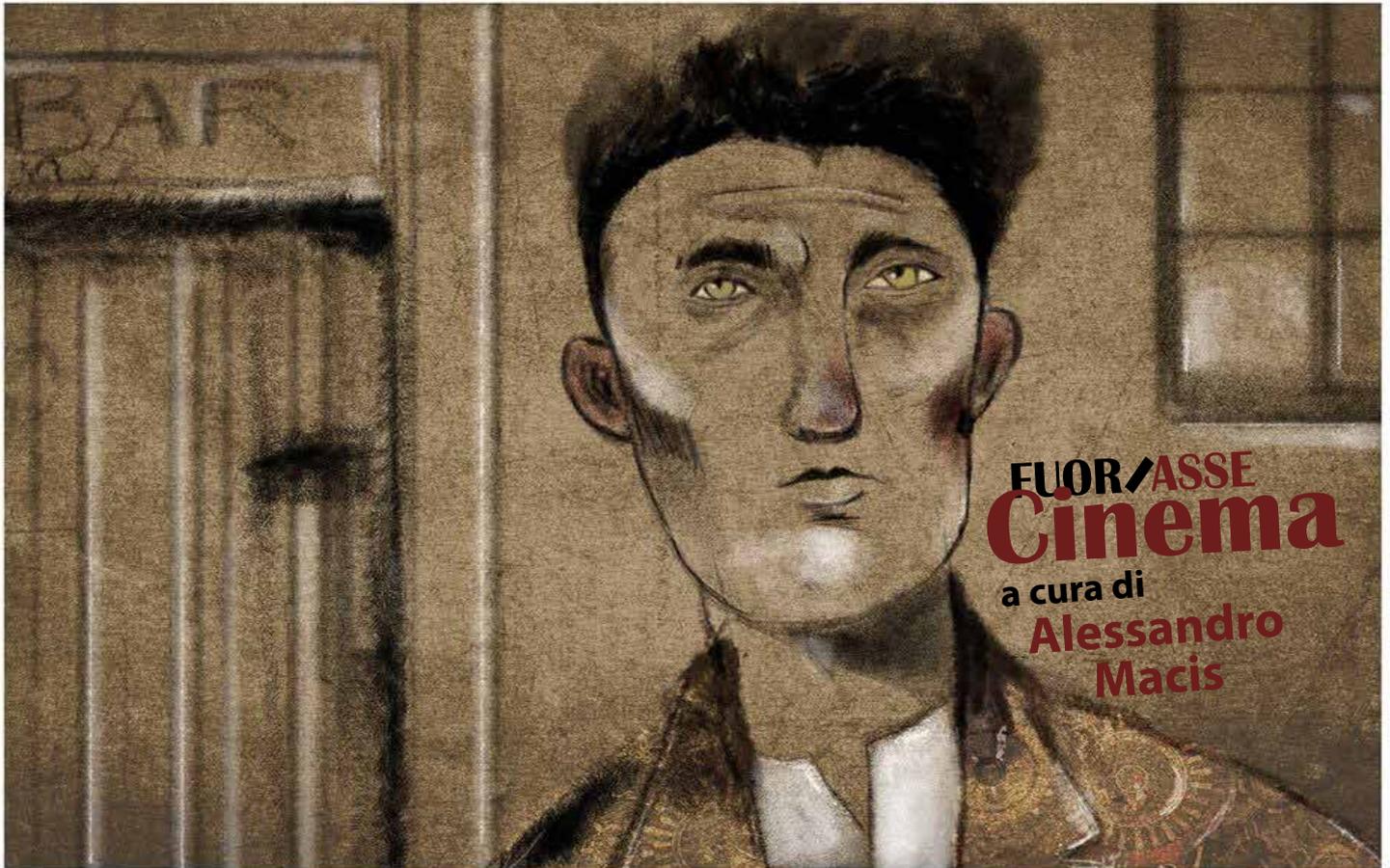
Foto di scena

Mascia Musy (Anne), Anna Mallamaci (Helen), Laura Nardi e Fabrizio Coniglio (i genitori)



## Emanuela Giordano

*Anna dei miracoli*



©Andrea Calisi

## ***A mio padre Antonino Macis, Cavaliere del lavoro, che è partito per un lungo viaggio e ora vaga nell'immensa pianura dell'universo.***

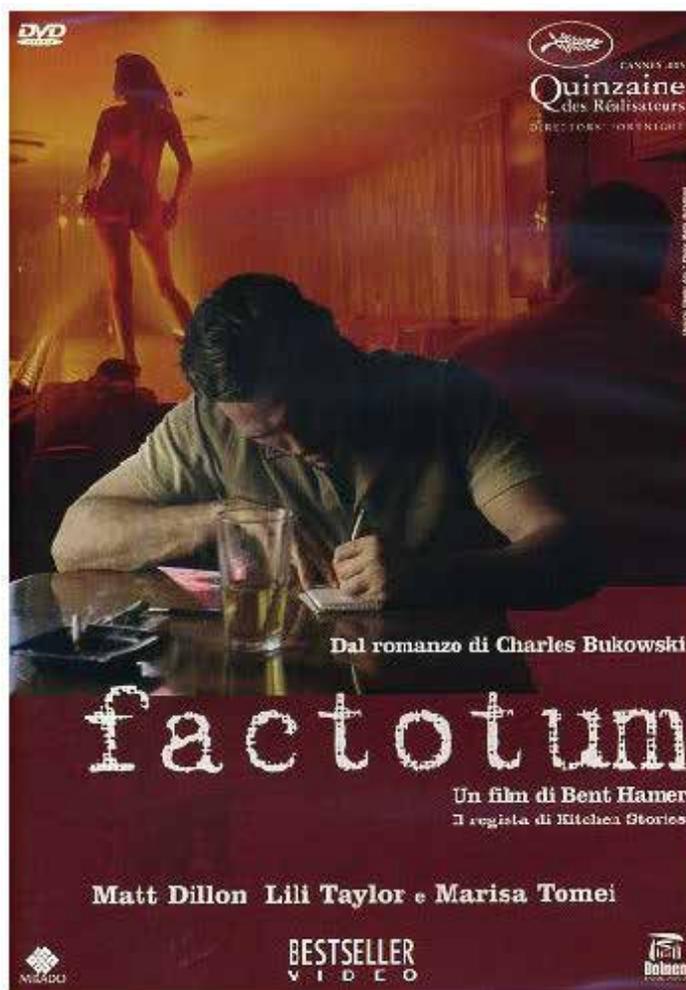
Attraverso la mediazione del cinema, che spesso per raccontare le sue storie trae ispirazione dalla letteratura, si trasformano sostantivi e verbi da pure espressioni linguistiche in uomini e donne che si muovono nello spazio e nel tempo. Nel caso specifico, facciamo riferimento al sostantivo lavoro e al verbo lavorare. Ovvero, «all'attività materiale o intellettuale per mezzo della quale si producono beni o servizi, regolamentata legislativamente ed esplicita in cambio di una retribuzione», come riporta il dizionario della lingua italiana Hoepli. Il lavoro sottopagato, di bassa manovalanza, per il barbone-ubriaccone-poeta-scrittore Charles Bukowski, in arte Henry Chinaski, è una fottuta necessità per mantenersi vivo, pagare l'affitto, le

bollette, la birra, il vino, i liquori e le puttane. Per Khaled Ali, un richiedente asilo siriano fuggito da Aleppo martoriata dalla guerra, il miraggio di una nuova vita, e per Waldemar Wikstrom, prima rappresentante di camicie poi ristoratore e suo datore di lavoro, la possibilità di una rinascita. Per Reynolds Woodcock, affermato stilista londinese, sempre in precario equilibrio tra nevrosi e pace interiore, una ragione di vita.

*Factotum*, diretto dal regista Bent Hamer, presentato nella sezione Quinzaine des Réalisateurs, al Festival di Cannes del 2005, e interpretato da Matt Dillon, che presta il suo volto a Henry Chinaski, *alter ego* dello scrittore Charles Bukowski, è tratto dall'omonimo romanzo e da citazioni di alcune sue

opere, tra le quali *Il capitano è fuori a pranzo*. La prima inquadratura, prima dei titoli di testa, ci mostra un uomo con un martello pneumatico che taglia blocchi di ghiaccio. Un capo reparto lo chiama: «Chinaski, ehi Chinaski, vieni qui!». Gli chiede se ha la patente e gli ordina di fare delle consegne urgenti. L'uomo parte senza rendersi conto che il furgone è collegato al muro attraverso un cavo di corrente, strappandolo. Guida con una sigaretta incollata alle labbra e un'espressione annoiata su un volto ricoperto da una barba incolta. Scarica un sacchetto di ghiaccio, poi si infila in un bar. Lo vediamo seduto al bancone mentre beve un bicchiere di whisky. Viene sorpreso dal caporeparto che a muso duro gli dice: «Chinaski, sei licenziato». Nel film e nel romanzo i licenziamenti del protagonista sono iterativi, ne identificano il *modus vivendi*. L'incipit del romanzo ci fa entrare nel mondo sotterraneo frequentato dal proletariato e dal sottoproletariato urbano americano, che, per sopravvivere, fa mille lavori precari, malpagati e non specializzati, e si sposta da una città all'altra. «Arrivai a New Orleans sotto la pioggia alle cinque del mattino. Mi fermai alla stazione degli autobus per un po' ma la gente mi deprimeva tanto che presi la valigia, uscii nella pioggia e cominciai a camminare. Non sapevo dove fossero le pensioni, dove fosse il quartiere povero. Avevo una valigia di cartone che cadeva a pezzi. Una volta era stata nera ma il nero si era scrostato e sotto si vedeva il cartone giallo. Smise di piovere e uscì il sole. Ero nel quartiere nero. Continuai a camminare lentamente». Matt Dillon, durante un'intervista, ha dichiarato che «Per rendere meglio il personaggio mi sono state suggerite trasformazioni, ricorrendo al *make up*. Ma non ho voluto. Come non ho voluto caratterizzarlo con un abbigliamento troppo

trasandato». Com'era realmente Bukowski nel suo periodo matto e disperato, prima di diventare uno scrittore ricco e di successo. Squallide camere ammobiliate da quattro soldi, situate in tristi suburra, dove rintanarsi a bere fino allo sfinimento dopo i noiosi turni di lavoro, fumando e cercando riscatto nella scrittura. Nella scena successiva vediamo Chinaski entrare in una misera pensione di una delle tante città dove soggiorna. «Ce l'ha una camera?». La proprietaria lo osserva con curiosità. «Sono centocinquanta alla settimana». «Va bene». «Ce l'ha un'occupazione?». «Lavoro in proprio». «Le posso chiedere che cosa fa?». «Sono uno scrittore». «Uh, ha scritto dei libri?». «Beh, non sono pronto per un romanzo, ancora». Poi, quando i soldi finiscono, il peregrinare per le vie delle città, alla ricerca di un lavoro. Eccolo in un ufficio in compagnia di altri poveracci che, come lui, sperano di



essere assunti da una cooperativa di Taxi, mentre un istruttore spiega alcune regole di guida. Nella stanza entra il responsabile del personale che dice all'istruttore: «Devo parlare con Henry Chinaski». «Sei tu Henry Chinaski? Seguimi». L'ufficio ha fatto delle ricerche sul suo conto, scoprendo che ha diciotto precedenti per ubriachezza e rissa, uno per guida in stato di ebbrezza. Reati non segnalati nella compilazione della domanda di assunzione. «Hai dichiarato il falso, quindi sei fuori». La fame, la povertà, l'alcolismo non impediscono che la sua vena creativa fluisca. Continua a scrivere racconti a mano, in stampatello, perché non possiede una macchina per scrivere, che spedisce alle riviste specializzate. Legge sui quotidiani gli annunci di lavoro e nei colloqui, per ottenere il posto che poi puntualmente lascia dopo qualche settimana, si inventa le più incredibili motivazioni. «Perché vuol lavorare in una fabbrica di sottaceti?». «Mi fa tornare alla mente mia nonna». «Davvero!» «Lei mi offriva sempre dei sottaceti, quando andavo a trovarla». Tra un lavoro precario e l'altro, una vita sentimentale fatta di rapporti intensi, teneri, a volte fortemente conflittuali. «E poi incontrai Jan, le pagai da bere e lei mi diede il suo numero di telefono. Tre giorni dopo traslocavo nel suo appartamento». È una dura lotta per la sopravvivenza, dove letteratura, sesso, alcool, scommesse alle corse dei cavalli, sono le uniche ancore di salvezza per anestetizzare dolore e depressione. Tra un lavoro umiliante e malpagato e l'altro. «Alla fine fui assunto in un magazzino di ricambi per biciclette. Dovetti mentire per avere quel lavoro. Gli dissi che mi piaceva pensare a quel posto come a una seconda casa». Chinaski non è fatto per un lavoro fisso, dove ad orari prestabiliti deve timbrare il cartellino, reiterando per dieci-dodici ore al



©Brett Walker

giorno gli stessi gesti, fino alla nausea e alla totale alienazione. «Siediti Chinaski. Tu lo sapevi che rischiavi il posto». «Sì, non è mai difficile capire un padrone». «Da un mese a questa parte hai fatto quello che ti è parso e piaciuto, e lo sai». «Uno si rompe il culo, si fa un mazzo tanto e questo è il ringraziamento». «Ma quale mazzo, ma quando mai Chinaski». «Io vi ho dato il mio tempo che è tutto quello che ho da dare. Tutto quello che ha un uomo, per sei pidocchiosi dollari l'ora». Bukowski è un individualista, non è sfiorato da nessuna ideologia, ma in alcune pagine dei suoi libri affiora consapevolmente o inconsapevolmente un afflato libertario e progressista. In una delle tante interviste rilasciate ha dichiarato: «Se dovessi essere qualcosa, sarei, credo, di sinistra». Nel film, il protagonista, rivolto a uno spettatore che all'ippodromo si è seduto nei posti che ha occupato con un giornale per la sua donna e per sé, gli dice: «Se non sono i poveracci ad aver rispetto gli uni degli altri, nessun altro l'avrà per loro». E all'atteggiamento provocatorio dell'uomo,

risponde col linguaggio della violenza riempiendolo di botte. Suo padre è un uomo duro, anaffettivo, tutto casa e lavoro. Non sopporta questo figlio scavezzacollo, ubriacone, senza arte né parte, che vuole vivere facendo lo scrittore. Per lui la scrittura non è un lavoro, non è contemplata nella sua visione del mondo. Durante uno dei fugaci ritorni a casa, nascono incomprensioni e inutili discussioni. «Ce l'hai un lavoro?» «No». «Se uno vuol lavorare un lavoro lo trova». «Sicuramente hai ragione». «Non riesco a credere che tu sia mio figlio, non hai nessuna ambizione, nessuna voglia di migliorare. Come pensi di farcela in questo mondo. Ti credi ancora uno scrittore?» «Scrivo ancora». Poi di nuovo in compagnia della sua solitudine e della poesia, in un claustrofobico magazzino di ricambi auto, a inscatolare ganasce; negli uffici di un quotidiano, nella speranza di essere assunto come *reporter*, per mettere a frutto gli anni di

*college*, nella scuola di giornalismo. Vane speranze, perché viene assunto come uomo delle pulizie. «Perché ero stato scelto per quel lavoro? Perché non ero là dentro a scrivere editoriali contro la corruzione municipale? A dare ai lettori la mia visione della pace. Domande come queste esigevano una più profonda considerazione». Ancora licenziato in un soffio, sorpreso dal capo del personale in un bar, durante l'orario di lavoro, mentre sorseggia una birra. Tormentato dalle piattole trasmesse da una puttana con la quale ha convissuto. E poi ancora e ancora giornate vuote, moduli di assunzione da compilare negli uffici di collocamento. Sperduto per strade senza fine di metropoli inumane. Infine, un barlume di speranza: la pubblicazione di un racconto in una rivista letteraria di prestigio e il primo piccolo assegno, frutto del suo lavoro di scrittore. Bent Hamer usa la luce per sottolineare con ombre e chiaroscuri, i momenti



Matt Dillon - *Factotum* (2005)

dell'esistenza di Henry Chinaski. Gli interni delle squallide stanze d'affitto sono bui, i letti sfatti; buie le strade che attraversa e i bar malfamati dove va ad anestetizzare il dolore e a cercare le sue puttane; bui gli stanzoni in cui è obbligato a lavorare per pochi dollari. Quando l'esistenza gli regala qualche attimo di pausa dal dolore, la luce appare in tutta la sua luminosità, con cieli tersi, strade inondate dal sole che si insinua con i suoi raggi anche nelle povere stanze d'affitto dove Chinaski sopravvive.

Da un poeta-scrittore americano *on the road*, dai lavori precari e salari da fame, a un immigrato che clandestinamente arriva in Europa, alla ricerca di più umane condizioni di vita. *L'altro volto della speranza* di Aki Kaurismäki, uno tra più grandi e poetici registi mondiali ed europei, è stato insignito nel 2017 dell'Orso d'argento al 67° Festival del cinema di Berlino per la miglior regia. Le prime immagini scorrono sul porto industriale di una grande città, tra cargo e navi cisterna. La macchina da presa si insinua nella stiva di una nave carica di carbone, dal cumulo viene fuori, quasi come un eroe mitologico, una figura umana. Scende dalla nave con circospezione per non essere vista dall'equipaggio. È notte, le luci delle finestre delle case che si affacciano sul porto sono occhi aperti sul mondo. Si ritrova sola e sperduta in luoghi sconosciuti. In un anonimo appartamento, un uomo vuole cambiare vita. Prepara la valigia, entra in cucina, posa sul tavolo un mazzo di chiavi e la fede. Una donna lo osserva in silenzio, prende la fede e la getta su un posacenere pieno di cicche. Il tutto avviene in un silenzio irreali. Poi la donna riempie un bicchiere di vodka e lo beve tutto d'un fiato. In garage, l'uomo carica la valigia nel portabagagli,



©Caroline de Bertodano

avvia la vettura e si tuffa nel buio della notte. Mentre guida si trova davanti un giovane con il volto sporco di carbone e lo sguardo assente. È costretto per un attimo a fermarsi. I due incrociano gli sguardi, poi l'uomo ingrana la marcia e prosegue il suo cammino, fermandosi davanti a un ostello. Sulla città industriale sorge un nuovo giorno. Ritroviamo il giovane che abbiamo visto scendere dal cargo. Ha vagato per tutta la notte senza sapere dove andare. Si ferma ad ascoltare un musicista di strada che suona la chitarra, e con generosità gli dona qualche spicciolo. Poi si fa indicare una doccia pubblica e si ripulisce dalla polvere di carbone. In un ufficio informazioni chiede all'impiegato: «Mi aiuterebbe, signore?». «Se posso, sì». «Dov'è la stazione di polizia più vicina?». «Sei sicuro?». «Non molto». Il personaggio del giovane immigrato incomincia a delinarsi. È altruista e onesto. Non vuole vivere ai margini della società, facile preda della malavita locale. Dopo qualche dubbio si reca al posto di Polizia. «Vorrei chiedere asilo in Finlandia». «Chiedere non è un problema. Lei non è certo il primo. Benvenuto signor Khaled Ali». Viene schedato. È un profugo siriano. L'uomo che ha lasciato la moglie, e per qualche minuto ha incrociato la sua

vita con quella del giovane profugo, è invece un commerciante di camicie da uomo. Arrivato alla mezza età ha deciso di cambiare vita. «Vorrei cambiare attività. Può interessarle la mia giacenza?», chiede alla signora del negozio di abbigliamento, sua cliente da tempo. «Gliela cedo a metà prezzo. Sono tremila camicie». L'anziana signora declina l'offerta. Sta chiudendo l'attività per godersi la pensione in Messico. Il commerciante di camicie ha in progetto di aprire un ristorante. «Settore molto redditizio.», assente la donna. «Le persone bevono se le cose vanno male, e bevono ancora di più quando vanno bene». Khaled Ali trova ospitalità in un centro di accoglienza, dove gli viene fornito un documento di identità e il contatto con l'Ufficio Immigrazione. Nell'ufficio, in attesa, donne e uomini che sperano in una vita migliore.



«Khaled Ali?» «Sono io». «Mi segua». A colloquio con la responsabile racconta: «Sono un meccanico. Lavoravo in un'officina alla periferia di Aleppo. La primavera scorsa, il 6 aprile, sono tornato dal lavoro ed era successo qualcosa. Arrivai a casa e trovai un cumulo di macerie». Un missile lanciato chissà da chi ha distrutto la sua famiglia. Decide di lasciare la Siria. Chiede un prestito al suo principale. Attraversa a piedi il confine con la Turchia, insieme con la sorella. Non ci sono guardie di frontiera, ma per attraversare la Grecia deve pagare un trafficante di esseri umani. È un lungo viaggio attraverso l'Europa, tra paure, pestaggi e fermi di polizia. Sua sorella rischia in diverse occasioni di essere stuprata. I due, nel parapiglia del viaggio, si perdono. Ora Khaled vaga per le strade di Helsinki e scopre l'intolleranza e il razzismo. Tre teppisti lo insultano e lo aggrediscono. Viene salvato dal provvidenziale arrivo di un pulman. Intanto, il nostro commerciante di camicie, dopo aver ceduto l'attività, si infila in una bisca clandestina in cerca di fortuna, e la fortuna lo bacia. Vince una grossa somma di denaro che può investire per avviare la nuova attività. Il ristorante che ha rilevato, *La pinta d'oro*, con due dipendenti a carico dalla precedente gestione, più una giovane apprendista, promette buoni guadagni. I personaggi che Kaurismäki mette in campo sono grotteschi, parlano solo se è strettamente necessario, non sorridono mai. Sembrano maschere keatoniane. Ma le loro azioni, spesso scombinata, inducono lo spettatore al sorriso, seppur amaro. Entra il primo cliente e si accomoda al tavolo, accompagnato dal capo cameriere. La giovane apprendista gli elenca il menu del giorno: «Per pranzo oggi ci sono polpette e patate lesse, o sardine al pepe se preferisce». «Sardine e una birra». Dopo qualche minuto, arriva



Sherwan Haji - *L'altro volto della speranza* (2017)

la birra e delle sardine in scatola. «Ha fatto molto presto», osserva il cliente senza scomporsi. «Abbiamo una cucina *fusion*», ribatte la cameriera. Nonostante tutto, il locale incomincia a essere frequentato dai clienti. Ma c'è un problema. Il vecchio proprietario non pagava il personale che ora batte cassa. Intanto Khalid, ospite del centro di accoglienza, chiama col cellulare di un altro rifugiato i parenti ad Aleppo, per sapere se hanno notizie della sorella. C'è solidarietà e fratellanza tra donne e uomini fuggiti dai Paesi d'origine, sconvolti da guerre e feroci dittature. La responsabile del centro chiede a Khalid perché ha scelto la Finlandia. «Non l'ho voluto. Nella città polacca di Danzica sono stato aggredito davanti al porto da *skinhead* nazisti. Sono dovuto scappare. Mi sono nascosto a bordo di un cargo. Ero stanco e mi sono addormentato. Quando mi sono svegliato, la nave era già al largo. Mi ha scoperto un marinaio. Era un uomo

buono, non l'ha detto al capitano. Mi ha portato da mangiare e da bere. Più tardi mi ha detto che la nave era diretta in Finlandia». «Questo è un Paese senza guerra. Voglio rimanere qui. Imparare la lingua. Trovare un lavoro». Ma il permesso di soggiorno gli viene negato, perché secondo il Ministero degli Affari Esteri ad Aleppo non sussiste una reale situazione di pericolo per la sua incolumità. Per cui deve essere rimpatriato. La mattina della partenza riesce a fuggire dal Centro e inizia a camminare per le vie della città. Viene aggredito da tre *skinhead* e salvato dall'intervento di un gruppo di *clochard*.

Kaurismäki, con la sensibilità che lo contraddistingue, mette in scena nelle sue storie frammenti di vite di esseri umani fragili, dalle vite tormentate, che solidarizzano con il loro prossimo. Il regista alla domanda «Quale è il senso della vita?», postagli da alcuni alunni di una terza elementare, ha risposto: «Il

senso della vita è costruirsi una morale personale che rispetti l'uomo e la natura e poi metterla in pratica».

La sequenza successiva racconta l'inizio di un rapporto di collaborazione e amicizia tra due uomini all'apparenza molto diversi tra loro. Waldemar Wikstrom è un commerciante piccolo borghese finlandese che vive a Helsinki, Khaled Ali un clandestino fuggito da Aleppo, dove faceva il meccanico. Le vite di entrambi cambiano in un attimo, i loro destini si incrociano. Waldemar va a buttare i rifiuti del suo ristorante, accovacciato tra i bidoni della spazzatura intravede Khaled. «E tu chi saresti». «Io vivo qui, è la mia camera da letto». «Non credo, è il posto dei miei cassonetti». «E chi lo dice?». «Lo dico io». I due si sfidano, fanno a pugni, ma poi nell'inquadratura successiva vediamo Khaled seduto nel ristorante di Waldemar, mentre mangia servito amorevolmente dalla giovane cameriera. «Vuoi lavorare, Khaled?», gli chiede Waldemar. «Sì, tantissimo». Ancora una volta Kaurismäki, attraverso un atto di umana solidarietà ci mostra la sua visione del mondo. Il siriano è un clandestino, per cui quando l'Ispektorato del commercio di zona fa un controllo nel ristorante, è necessario nascondere. Si rende necessario procurargli documenti falsi che attestino che ha ottenuto asilo politico e un permesso di lavoro. Il caso sembra giocare in suo favore. Un rifugiato, conosciuto nel Centro di accoglienza, lo raggiunge nel ristorante comunicandogli che la sorella è stata rintracciata in Lituania. Khaled si confida con Waldemar, che chiede a un amico camionista di farla entrare clandestinamente in Finlandia. L'incontro tra fratello e sorella è struggente. «Ero preoccupato per te. Perché dovrei mentire? Ero molto angosciato. Stavo impazzendo, cercando di pensare come aiutarti». «Mi sentivo persa, ma delle



©Benjamin Rouse

brave persone mi hanno aiutata». «Miriam, siamo gli unici rimasti della famiglia. Spero che tu riesca a sopportarlo». Miriam ha deciso di andare alla Polizia e autodenunciarsi, non vuole rinunciare al suo nome e cognome. Khalid rientrando a casa viene accoltellato da uno *skinhead* che lo aveva già provocato e aggredito. Waldemar a tarda notte si ferma in un chiosco, scoprendo che è gestito dalla moglie che ha abbandonato. Ormai pacificato, le chiede di accompagnarla a casa e le propone di lavorare nel suo ristorante, come capo cameriera. Le ultime due sequenze ci mostrano Waldemar che entra nell'alloggio dove Khalid dorme. Il ragazzo non c'è, sul pavimento ci sono tracce di sangue. A seguire, sul greto di un torrente appoggiato a un albero, Khalid perso nei suoi pensieri fuma una sigaretta. Kaurismäki conclude il film senza svelarci cosa accadrà. Allo spettatore la scelta di decidere per il lieto fine o per un tragico epilogo.

Ignaro delle esistenze del proletariato e sottoproletariato americano o dei rifugiati, che fuggono da guerre e miserie, che affliggono i loro Paesi, cercando migliori condizioni di vita in Occidente, il personaggio de *Il filo nascosto*, film diretto nel 2017 da Paul Thomas Anderson, altro grande visionario regista americano, si confronta con le sue nevrosi. Il film si apre con Alma che racconta la sua storia con Reynolds ad un interlocutore fuori campo. Siamo negli anni '50. Reynolds è un narciso che cura meticolosamente ogni dettaglio: la cura del proprio corpo, l'abbigliamento, il cibo che mangia. Vive in un lussuoso appartamento londinese, anche *atelier*, dove lavorano diverse sarte, con la sorella a cui è morbosamente legato e l'amante di turno. È un uomo anaffettivo, ma gentile con il personale e le ricche clienti. Il lavoro è la sua unica ragione di vita. Già dalle prime immagini, attraverso un susseguirsi di primi piani, Anderson incomincia a delineare la personalità di Reynolds. È seduto nella sala da pranzo, mentre sorseggia il caffè disegna un vestito. Di fronte ha la sua compagna che premurosamente gli porge dei dolci. «Prova questi, Reynolds, son deliziosi». Lui senza guardarla, risponde: «Eravamo d'accordo Gianna, niente cibi pesanti». «Non lo sapevo. Forse l'hai detto a qualcun'altra» Entra la sorella, altera, quasi infastidita dalla presenza della donna, che Reynolds chiama "mia vecchia tale e quale". Saluta, si siede a fare colazione. Gianna appare estranea alla famiglia. «Dove sei adesso Reynolds. Qualunque cosa dica la tua attenzione non la merito più, ormai. È così?». «Non posso iniziare la mia giornata con un battibecco, capisci. Devo consegnare un vestito oggi e non ho lo spazio per una discussione. Non mi avanza tempo per le discussioni». Sibila quasi con rabbia. È inquieto, stanco. La sorella gli

consiglia di trascorre il fine settimana nella loro casa di campagna, sul lago. In una trattoria dove si è fermato per pranzare, viene catturato dalla bellezza, dagli sguardi e dai sorrisi della cameriera. «Vuole venire a cena con me?». «Sì», risponde lei. Quando va a prenderla, scende dalla macchina per aprirle lo sportello e farla salire. Da piccoli particolari si intuisce che Reynolds è un uomo dal forte carattere. Nel ristorante di lusso, mentre cenano, bagna un lembo del tovagliolo nella caraffa dell'acqua e dice alla ragazza: «Posso Alma? Mi piace vedere con chi parlo» Lo passa sulle sue labbra per togliere il rossetto. «Ecco fatto, così va meglio». Vive nel ricordo della madre che gli ha insegnato il mestiere. La sogna, ci parla e le chiede conforto. Non si è mai sposato, perché forse nelle altre donne cerca una figura materna che non trova. Ad Alma, dopo averla portata nella casa di campagna, chiede: «Ti andrebbe di aiutarmi?». «Sì».





Vicky Krieps e Daniel Day-Lewis - *Il filo nascosto* (2017)

«Vieni. Sali sulla pedana per favore». È l'inizio di una collaborazione artistica e sentimentale. Alma diventa la sua modella e la sua amante. Anderson ambienta in interni in penombra i momenti in cui Reynolds attraversa stati d'animo negativi: stanchezza, crisi esistenziale, storie d'amore che finiscono. Quando si innamora e trova nuova ispirazione per le sue creazioni sartoriali, le riprese avvengono in spazi aperti, luminosi, ma con un cielo parzialmente coperto di nubi, per sottolineare la complessità della personalità del protagonista. «Mi sembra di averti cercata per moltissimo tempo». «Ora mi hai trovata. Qualunque cosa farai, falla con delicatezza».

Sul lavoro non mancano i contrasti. Alma è una donna forte e intelligente e non si pone nessun problema a dirgli che un tessuto non le piace. Lui, perentorio, la zittisce spalleggiato dalla sorella Cyril. Durante la colazione, mentre sta disegnando, la rimprovera mentre si versa il tè o imburra il pane tostato, perché fa troppo rumore. Lei, senza scomporsi, ribadisce che è normale. «Forse tu gli stai dando troppa attenzione»,

costringendolo ad uscire dalla stanza. Alma continua ad essere la sua modella e musa ispiratrice, lui uno dei più apprezzati stilisti londinesi dell'alta moda. Lo vediamo prostrato dopo un'importante sfilata, incapace persino di guidare l'automobile, affidarsi alle cure amorvoli della compagna.

La sequenza successiva ci propone Alma che porta del tè a Reynolds supino sul letto; poi con uno scarto spazio-temporale, mentre racconta ad un interlocutore, presumibilmente uno psicanalista, gli accadimenti. «Vede, quando uno ama il suo lavoro e dà tutto sé stesso, come fa lui, deve stare calmo un po'. È come se tornasse bambino, un bambino viziatissimo. E quando è così è molto tenero, aperto». Ma i momenti di crisi e incomprensione si susseguono. Alma è gelosa perché Reynolds deve confezionare un abito da sposa a una bellissima principessa. Vorrebbe che le attenzioni fossero riversate solo su di lei. Durante una cena che ha organizzato a sorpresa per stare sola con lui, le nevrosi dell'uomo emergono rovinando la serata e il futuro della relazione. Alma sa che

Reynolds quando sta male ritrova l'innocenza e la tenerezza di un bambino, allora induce questo malessere versando nell'infuso del tè una piccola quantità di funghi velenosi. Nel suo *atelier* lo stilista ha un malore. È costretto a interrompere il lavoro. Giace dolorante e febbricitante nel suo letto, assistito da Alma. Ma c'è un abito da sposa da ultimare e consegnare. Anderson inquadra le mani delle sarte mentre tagliano e cuciono le stoffe. Raccontando come si svolge il lavoro in un grande *atelier* di lusso che veste l'aristocrazia e l'alta borghesia europea. Intanto Reynolds delira, ha le allucinazioni. In un campo contro campo, gli appare la madre vestita con un abito bianco da sposa. «Sei qui! Sei sempre qui! Mi manchi. Penso a te tutto il tempo. La tua voce nei sogni pronuncia il mio nome, e quando mi sveglio le lacrime mi inondano il viso. Mi manchi, così semplice. Voglio raccontarti tutto. Non capisco più cosa dici, non sento la tua voce». È mattina, Reynolds si è ripreso. Scende nell'*atelier*, l'abito da sposa è pronto. Su un divano è distesa Alma, l'uomo s'accosta e delicatamente le bacia i piedi. «Ti amo Alma, non voglio vivere senza di te» «Ti amo», risponde Alma con un filo di voce. «Alma, vuoi sposarmi. Vuoi sposarmi. No?». «Sì». Una relazione problematica, carica di tensioni, che tra alti e bassi si trasforma lentamente in un rapporto duraturo. Le tensioni permangono anche dopo il matrimonio, perché Reynolds cerca di imporsi con la sua forte personalità, ma Alma gli tiene testa come solo sua sorella sa fare. La stanchezza dovuta ai pressanti impegni di lavoro lo portano a perdere la lucidità necessaria, qualche importante cliente lo abbandona. In piena crisi dice a Cyril: «Non riesco a lavorare. Non riesco a concentrarmi. Non ho fiducia in me stesso, e lei non fa parte di questa casa. L'abbiamo costruita noi

due, e ora la sta mettendo sottosopra. Sta mettendo me sottosopra. Ci sta mettendo l'uno contro l'altro. Il suo arrivo ha gettato un'ombra cupa su ogni cosa Cyril... C'è un'aria di quiete e morte in questa casa e l'odore che ha non mi piace per niente». Alma davanti alla porta aperta dello studio, ha sentito tutto. Sa che per riportarlo alla ragione e attenuare le sue nevrosi deve farlo star male. Allora si serve ancora dei funghi velenosi. In un alternarsi di inquadrature vediamo lui che disegna modelli di vestiti e lei che cucina una frittata di funghi. Lui impugna la forchetta come una lancia, sulla difensiva. Lei che si è seduta a tavola lo guarda mentre mangia. «Io ti voglio inerme, indifeso, tenero, aperto. Al tuo fianco devi avere solo me. E ti voglio, poi, di nuovo forte. Non morirai. Potrai provare il desiderio di morire, ma non succederà. Ora devi stare calmo per un po'». Lui ha capito e sta al gioco; posa la forchetta; non ha più difese. «Baciarmi prima che inizi a sentirmi male. Ti amo», dice Reynolds. «Anch'io», risponde Alma. Nel finale, Alma confessa all'analista: «Vede, amarlo rende la vita tutt'altro che misteriosa». Alma immagina un futuro sereno, con un figlio, gli amanti, gli amici, il lavoro.

Tre film nella sconfinata filmografia del cinema che racconta il lavoro, sceneggiati e girati con stili e sensibilità diversi. Accomunati da una tematica che è l'essenza del vivere di donne e uomini in società. Con figure emblematiche di lavoratori, come i migranti che cercano umane condizioni di vita e l'affermazione dei propri diritti; o proletari e sottoproletari precari sempre ai margini del vivere sociale; o lavori creativi che assicurano benessere e ricchezza. Le disparità di classe, le disuguaglianze economiche sono più che mai attuali e stanno raggiungendo livelli di guardia in tutto il mondo.

# La morte al lavoro

di Gianni Amelio, Italia, 85', 1978

di Luigi Cabras



La morte al lavoro (1978)

Alex è un bel giovane che di professione, per quanto riusciamo a intuire, fa l'impiegato in qualche ufficio: ha bisogno di un appartamento e riesce a trovarlo in un palazzo d'epoca, elegante e decadente. Al suo interno c'è poco: qualche mobile, un telefono, una finestra che dà sul cortile interno e un'altra, poco più grande di un oblò, che si affaccia sul pianerottolo. Soprattutto, però, ci sono i pochi cimeli del precedente inquilino: un attore, morto suicida, di cui resta un lugubre ritratto, perso tra i manifesti di alcune immortali celebrità del cinema. Poi una pistola finta e qualche abito di scena. Questo piccolo mondo nuovo in cui Alex si affaccia, timidamente e con qualche titubanza, sembra abitato solo dalla padrona di casa, una matrona chiacchierona e leggermente impicciona, e sua nipote, una bimbetta bionda e inquietante, che fin dal primo

incontro sembra nascondere qualcosa. Se la vecchia fa di tutto per minimizzare la triste sorte del precedente ospite dell'appartamento, la piccola invece allude e ammicca, spiffera qualche dettaglio e svela il nascondiglio dei poveri averi del morto. Unico legame col mondo esterno sembra essere Vera, una sua collega, che viene a trovarlo nella casa nuova e che mostra un bonario, ancorché petulante, interesse nei suoi confronti.

Il giovane Gianni Amelio – che firma sia la regia che il soggetto del film, a partire dal celebre racconto di Hanns H. Ewers, *Il ragno* (1907) – sembra avere una preoccupazione soprattutto: costruire un recinto estetico misterioso e claustrofobico, pieno di angoli bui e spigoli e ombre pesanti, in cui il protagonista, interpretato da Federico Pacifici, si aggira con ansia e smarrimento crescenti. Lo sguardo della camera lo segue

di notte in notte, mentre la sagoma scura del suicida si allunga sempre più sulla mente di Alex: «chi era? Perché si è ammazzato? Eppure, la vita di un attore dovrebbe essere bellissima...». Intanto, fuori batte spesso una pioggia infida e la casa si fa ostile, fredda e inospitale, e nel cuore della notte il trillo del telefono squarcia il silenzio: è una donna che cerca l'altro, l'attore. Non può concepire che sia morto e parla con Alex, come se stesse parlando con lui. Eppure, nella vita del giovane impiegato, che mano a mano si ripiega sempre più tra gli spigoli e i vecchi mobili dell'appartamento, si affaccia una conturbante novità: una ragazza timida e schiva osserva le giornate di Alex dalla finestra dirimpetto, che dà anch'essa sul cortile interno, unico spazio che li separa ma che, allo stesso tempo, sembra congiungerli. La ragazza, interpretata da Eva Axen (e che col gioco dell'alfabeto muto dirà di chiamarsi proprio Eva), è graziosa e spesso sorride alla corte gentile che Alex le dedica, ma la sua presenza ha qualcosa di impassibile, di glaciale: spiega a gesti di non potersi spostare dalla casa e all'improvviso sparisce dietro le tende e nell'oscurità del suo appartamento. A volte lei non torna e Alex perde la testa: si sente solo, abbandonato. Smette di andare a lavoro e anche le visite di Vera (Giovannella Grifeo) gli risultano intollerabili. Solo quando Eva riappare lui sembra ritrovare entusiasmo e allegria: arriva perfino a giocare a far l'attore, vestendosi da Charlie Chaplin e da Clarke Gable. Eppure, quella strana storia, sospesa tra le due finestre gemelle e controllata di sottocchi dalla torva bambina bionda, non è destinata a un futuro felice...

Amelio gira questo film (ne seguirà un secondo: *Effetti speciali*) per una serie tv a episodi, L'ultima scena, in onda sul primo canale della RAI nel

1978. Vincerà qualche premio minore (tra cui il Fipresci a Locarno) e sarà presto dimenticato, probabilmente anche per il fatto che lo stesso regista dichiarò di non avere ancora un'adeguata esperienza ai tempi della realizzazione. Eppure, *La morte al lavoro* non è un'opera che meriti di essere dimenticata. Basterebbe considerare il fatto che, seppure in modo acerbo e forse lievemente didascalico, vengano messi in scena ambienti e atmosfere tipiche di un certo cinema di genere e di gran casta (alla Hitchcock o alla Lang, per esempio) non così comuni in Italia, tanto più considerando la sua destinazione televisiva. Perfino quel suono sordo delle voci che rimbomba nello studio delle riprese, anziché apparire come difetto, è capace di restituire una suggestione antica, come quelle storie di fantasmi chiuse nei piccoli volumetti polverosi e abbandonati nei ripiani bassi delle librerie.

Ma c'è qualcosa di più, nell'opera di Amelio, che val la pena di considerare: la semplicità della messa in scena, scarna e teatrale, consente di far emergere con un contrasto più netto il gioco allegorico tra realtà e illusione, attraverso quel progressivo scolorare da un mondo all'altro, dalla sanità al delirio. Gioco che è anche metafora della stessa arte cinematografica, con la sua pretesa di mescolare, attraverso l'atto della recitazione, il vero col falso, l'attore col personaggio; e, attraverso il patto tra autore e pubblico, confondere il reale col racconto, il verosimile coll'incredibile. Così, in qualche modo, la morte del personaggio può essere anche la morte dell'attore. Il teatro muto con cui Alex ed Eva si corteggiano dietro le due finestre parallele è come un rispecchiamento tra schermo e sala cinematografica, tra film e pubblico, tra attore e spettatore. L'effetto è ulteriormente amplificato dal fatto che

lo stesso Alex, perdendosi nella follia che infine lo divorerà, comincia a confondersi con il suo predecessore e, poi, ancora più simbolicamente, nelle maschere dei divi di Hollywood, archetipi eterni e irraggiungibili: Federico Pacifici interpreta Alex che interpreta il giovane attore suicida che interpreta Charlot. Ciascuno di loro, come per un effetto domino, “muore” nell’altro, dentro uno dei livelli di questa matrioska concentrica di palcoscenici. Nella scena finale, la povera Vera (il cui nome pare volerci rammentare il suo ruolo di testimone del mondo reale) invade lo spazio misterioso di Eva ma, al suo posto, non trova

altro che uno specchio, paradigma di quella ridondanza tra verità, simbolo e illusione.

Non è certo per semplice citazionismo che l’umile spettacolo cinematografico -televisivo di Amelio si intitola e si apre con il celeberrimo aforisma di Cocteau «Il cinema è la morte al lavoro sugli attori»: esso dichiara con precisione che la sua trasposizione del racconto di Ewers non sarà soltanto una storia di fantasmi, ma una riflessione sull’arte che più di tutte ha capacità fantasmatiche, il cinema.



@Gella Slabko



©Brett Walker

**LETTERATURA  
CINEMA e MUSICA**  
a cura di Daniela Matronola e Domenico Trischitta

***Joker o Grendel  
o Michael Jackson  
tra Charlot  
e il crooner Frank Sinatra  
di Daniela Matronola***

*Joker*, il film di Todd Phillips, con Joaquin Phoenix nel ruolo dell'eroe eponimo – tutti ne parlano, tutti ne scrivono, vogliono scriverne e parlarne. Tutti. Ma proprio tutti. Anche io.

Lo farò rapidissimamente. A colpi di pennello. Visto che il 'nostro', per diventare se stesso, adotta una maschera sul viso fatta di biacca come i clown (*Where are the clowns? Send in the clowns!*, sospira sulle immagini finali Frank Sinatra), e se la calca addosso come un cilicio o un'armatura, riducendo il corpo ad arti ossuti, tessuti lividi e una spigolosa gabbia toracica.

Tutti ma proprio tutti parlano del riso sconvolgente di Joker, di come trattienga, quel riso, un pianto, e una protesta – io invece voglio dire di come cammina, e come corre: come Grendel! Avete presente quel passo di *Beowulf*, il poema anglosassone di argomento danese?

La battaglia dell'eroe, quel passo, col mostruoso infante, Grendel appunto, divoratore di fieri guerrieri, un immenso cucciolo avido di sangue e arti, munito di artigli. Bè, provate a leggere come Grendel arriva a Heorot una notte (li sorprende le sue vittime, che pure sono guerrieri forti e impavidi), e ditemi se non vi prende il terrore, "God-cursed Grendel came greedily loping" (versione in inglese moderno del grande poeta irlandese Seamus Heaney): Grendel, dannato da Dio, giunse divorando (la distanza) [io ho beccato l'allitterazione in D... ;-)]. Spaventoso, no? Anche per i suoi scarponi da clown, Joker (o Arthur Fleck) abborda la terra sotto i piedi, che poco o punto lo regge, con altrettanto avido falcate, come fosse un nastro che scorre indietro e lui aggredisce e consuma. È così che Joker rincorre o fugge. Spaventato e spaventoso. Un mostro,

suo malgrado. Non con la leggiadria di Charlot che vediamo pattinare aereo e birichino in uno dei tanti filmati che illustrano il film, mentre risuona *Smile* cantata da Jimmy Durante. Due sono gli elementi che dominano questo film e sono veicoli della sostanza della storia: l'immagine e il suono. La colonna sonora affidata al severo violoncello dell'islandese Hildur Guðnadóttir contribuisce a far montare il lato oscuro che Arthur Fleck / Joker rappresenta nella esemplare Gotham City, una metropoli americana tipica di inizio anni Ottanta, in cui coesistono *crooners* di grande successo come il vecchio Murray Franklin (Robert De Niro) e comici da strapazzo come lo stesso Arthur Fleck che altrettanto esemplarmente per vivere fa il pagliaccio. Di nuovo uno scarto o scacco in cui si insinua un altro standard inserito nella colonna sonora, che è *That's Life*, di nuovo *The Voice*, Frank Sinatra. Il suono si fa sempre più denso, tra

violoncello, standards, e la risata in falsetto, irrefrenabile come un ghigno, del nostro Arthur, in trasformazione definitiva nel mostro/commediante Joker, personaggio in cui si tramuta integralmente, e che diventa al tempo stesso la sua dannazione e l'unica moneta buona per lui per esistere.

La mutazione, che a sorpresa gli guadagna consenso e popolarità, diventa una consacrazione iconica, fa di lui una maschera di protesta e di insurrezione, come la maschera di Guy Fawkes a suo tempo, l'audace autore della Gun Powder Plot, la Congiura delle Polveri.

Le sequenze incredibili che la scandiscono e sostanziano il progressivo sogno traghettandoci da Arthur a Joker sono tutte segnate dalla danza, dalla leggiadria della follia e dell'incubo, e dalla divisa del clown. Giuro che non poche volte, guardando il nuovo Arthur, cioè Joker, non ho potuto evitare di pensare a Michael Jackson, di cui Joker mi è



sembrato in certi momenti controfigura ed evocativa citazione, specie nella sequenza della danza sulle scale.

Sulle sequenze finali cadono calzanti le note del classico, *Send In The Clowns*, canzone del 1973 di Stephen Sondheim: è la consacrazione del clown Joker, comico da strapazzo, oramai icona e popstar. Senonché si affaccia qui il David Lynch di *Mulholland Drive* quando, finale dopo la fine, Arthur ci appare in divisa bianca da recluso nell'Arkham Asylum, manicomio criminale di Gotham City, e l'uscita di scena è la sua falcata lungo il bianchissimo corridoio inondato di luce col pavimento segnato dalle sue impronte sporche di sangue. È appunto qui che ci chiediamo: è accaduto tutto davvero o è parto della fantasia malata di Arthur Fleck?

Avevamo già rivisto in Joaquin Phoenix / Arthur Fleck, all'inizio del film, la maschera ambigua di Commodus, il crudele parricida di *Il Gladiatore*, indegno erede di Marco Aurelio, ora vediamo il sorriso e la smorfia di chi sottostà a un destino di emarginazione e solitudine, e tira calci in risposta alle botte che prende. Joker ci appare come un amabile e terrificante giustiziere, ignoriamo quanto reale o immaginario, un vero e proprio clown vendicatore. E ci viene da chiederci se la vita non sia un circo.





©Antoine Delsolit

## **Memorandum** **Per una storia del socialismo reale**

Trent'anni fa cadeva il Muro di Berlino. Nei mesi successivi, tutti i regimi di stampo socialista dei Paesi satelliti dell'Unione Sovietica si sgretolarono. A dicembre del 1989 la «Rivoluzione di velluto» portava alla caduta del regime cecoslovacco. Alla testa di quella rivoluzione c'era un cinquantatreenne praghese: Václav Havel. Quando la democrazia trionfò Havel fu eletto presidente della Cecoslovacchia, prima, e della neonata Repubblica Ceca, poi.

Havel era però innanzitutto un poeta e drammaturgo. Un drammaturgo invisibile al potere, che lo perseguì per le sue commedie dissacranti e le satire con cui sbeffeggiava il regime. E proprio in memoria di quell'Ottantanove in cui cadde il Muro, il Teatro Out Off di Milano ha deciso di portare in scena *Memorandum*, una commedia del 1965 di Havel, per la

regia di Maurizio Schmidt, tradotto da Gian Lorenzo Pacini, e in scena con Sebastiano Bronzato, Ludovico Fededegni, Silvia Valsesia, Elisabetta Vergani Lorenzo Frediani, Luca Mammoli e Valentino Mannias.

L'opera, che si iscrive di diritto nel teatro dell'assurdo, è surreale, umoristica e drammatica al contempo. Prendendo spunto dalla tradizione praghese kafkiana, il *Memorandum* altro non è che uno strano documento scritto in una neolingua burocratese, il «ptydepe», che viene recapitata sulla scrivania dell'ignaro direttore di un ufficio statale. Questi, che si chiama Josef (come il K. di *Il processo* di Kafka) Gross, rimane interdetto perché non conosce questa neolingua che a sua insaputa è stata introdotta nella struttura da lui diretta. Da qui origina il disperato tentativo

dell'uomo di trovare qualcuno che glielo traduca. Ma i suoi sottoposti, il vicedirettore in particolare Jan Ballas, sono reticenti, lo scavalcano, lo giudicano, lo processano. Quindi, quando Gross trova l'ufficio abilitato a insegnare e tradurre il «ptydepe» non ottiene niente, perché il traduttore non può tradurre senza l'autorizzazione del professore che insegna la neolingua, il quale però non rilascia l'autorizzazione se non interviene il nullaosta della presidentessa che ha l'incarico di sorvegliare il «ptydepe», e quest'ultima non dà il nullaosta senza il benestare del traduttore. E così si torna al punto di partenza. Allora il direttore imbufalito si domanda chi abbia creato un tale circolo vizioso.

Mai interrogativo è più sbagliato. Il vicedirettore ascolta e accusa il direttore di essere un sedizioso. A quel punto il direttore Gross che nel frattempo viene declassato a vicedirettore deve fare ammenda, ammettere qualsiasi tipo di crimine e autoaccusarsi di indisciplina e di non voler migliorare il sistema e la vita dell'ufficio.

Il vicedirettore Ballas, che nel frattempo si è autopromosso a direttore, lo licenzia in tronco.

Ma poi il ciclo ricomincia e è lo stesso Ballas a finire malamente nell'ingranaggio da lui stesso inventato. Così Gross

recupera posizioni e torna prima come osservatore nascosto nell'intercapedine degli uffici, poi come vicedirettore e infine risale a direttore scalzando Ballas. È così che si scopre cosa c'era scritto su quel *Memorandum* scritto in «ptydepe». Si richiedeva al direttore Gross di non adottare il «ptydepe» stesso come lingua burocratica al posto della lingua madre.

Tra Kafka e Orwell, tra Beckett e Camus, l'opera di Havel racconta e mette alla berlina l'assurdità del regime comunista, con i suoi alambicchi insensati, con le sue purghe, con le sue riabilitazioni. Ma a dominare la scena, tra una circolare e l'altra, tra l'adozione di una lingua e un'altra, c'è il cibo. L'unica cosa che sembra premere e interessare in fondo tutti i personaggi è poter mangiare. Dalla segretaria di Gross che interviene solo per chiedere di uscire a comprare il latte o le noccioline, alla presidentessa del «ptydete» che manda un'impiegata di continuo a fare la spesa, al traduttore e al professore che discutono solo sulla cottura dell'oca o del *gulasch*.

Alla fine, anche Gross tradisce i suoi ideali e, dopo essere stato riabilitato, accetta di licenziare l'unica persona che lo aveva aiutato pur di dimostrare che non ha niente a che spartire con chi non esegue gli ordini. E a quel punto può andare in mensa a pranzare.

La messinscena scarna, fredda, ha restituito benissimo la sensazione di ritrovarsi in ufficio statale di un ente qualsiasi di un regime socialista del Novecento. Così le luci e i costumi. Anche l'interpretazione degli attori è rimasta in bolla, senza mai cadere nella parodia e riuscendo – fra una risata amara e l'altra che il testo richiamava – a far passare il dramma sotterraneo vissuto per davvero da chi, come Havel stesso, è stato perseguito da quei regimi.



# I racconti

a cura di  
**Guido Conti**

©Andrea Calisi





©Pedro Jimenez

Amilcare guardò dentro la finestra. La luce della cucina era accesa e si diffondeva attraverso la condensa. Sembrava che ci fosse la nebbia anche all'interno. Lei era già in piedi a spostare cose. La luce le cadeva sul viso dall'alto, trasfigurandolo. Un paiolo sobbolliva sul fuoco sbuffando senza disturbare.

A lui piaceva guardarla così, di mattino presto, quando gli altri erano ancora impegnati con il risveglio, nella perenne lotta contro l'umidità. A lui l'umidità non aveva mai dato fastidio, anzi. Il secco, detestava il secco. L'estate portava l'arsura e la polvere faceva tirare addirittura la sua pellaccia. Spaccava la terra e la rendeva sterile.

Lei si accostò al vetro, guardò il cielo e poi l'aia, la terra bagnata, le foglie gialle impastate nel fango. Poco dopo sarebbe uscita a liberare le galline e a raccogliere

le uova per la sfoglia. Ogni mattina tirava la sfoglia, prima che la cucina si popolasse di persone dai volti sgualciti, poco comprensive, nessuna delle quali guardava fuori dalla finestra.

Non era un inverno freddo, solo umido. Un soffio di vento disturbò i pensieri di Amilcare per un attimo, il tempo per una piuma d'uccello di cadere e andarsi a impastare nel fango. La portafinestra si aprì e lei uscì. Aveva uno scialle intorno alle spalle e i grossi zoccoli di legno. Una calza le scendeva e le scopriva un ginocchio. Non lo salutò neanche, come se non lo vedesse. Camminò verso il pollaio con la testa bassa, un po' storta. Non come i giorni passati, quando usciva sorridendo, con il cibo da lasciare agli altri e i semi per le galline. A lui dava da mangiare a parte. Gli metteva giù le sue cose canticchiando piano.

Amilcare rimase fermo dov'era, vicino alla finestra. Respirò forte senza fare quel rumore perché non voleva che si girasse.

Lei raccolse le uova e se le mise nel grembiule tenendo il lembo ben stretto, con una sola mano, facendo attenzione a non far cadere niente. Con l'altra si asciugò gli occhi. Di nuovo ignorò Amilcare ed entrò in cucina tirandosi dietro la porta.

I figli stavano finendo di fare colazione. Tra poco lui li avrebbe portati a scuola e la casa sarebbe stata di nuovo silenziosa. Non che arrivasse molto del rumore che facevano là dentro. Amilcare non li sentiva spesso, tranne quando lui alzava la voce, con i figli o con lei. Una volta gli aveva dato un calcio, così, senza una ragione. Amilcare era sull'aia, guardava gli altri che si sporcavano come sempre, sguazzando nel fango. All'improvviso lui era uscito dalla cucina e gli aveva dato un calcio nelle costole, prendendo bene la rincorsa con la gamba. Lei si era arrabbiata. Aveva visto tutto dalla finestra e aveva iniziato a strillare, mentre i capelli raccolti le cadevano sulle spalle, a ciuffi. Era bella anche quando il volto si distorceva per la rabbia, o per la fatica. A volte Amilcare aveva visto lui toccarle la pelle di porcellana con le mani sporche e tagliate. Nelle dita aveva dei solchi che ormai non si rimarginavano più, e dentro si raccoglieva lo sporco, il grasso, il fango e chissà cos'altro. E quando gli urlava "Verrà anche la tua fine Amilcare!" mostrava i denti guasti e i lineamenti si scomponevano e ad Amilcare sembrava di vedere il demonio.

E poi lei non mangiava quella carne, non mangiava la carne della sua carne, e questo la rendeva ancora più bella e giusta. Lui e i figli uscirono in silenzio e partirono per il paese.

Una gallina si avvicinò ad Amilcare becchettando. Le altre erano indietro,

più vicine al pollaio, e razzolavano in gruppo. Una nuvola densa e bassa si accomodò nell'aia sbiadendo ogni cosa. Amilcare si accorse della macchina solo dal rumore del motore. L'uomo che scese lo aveva visto qualche altra volta. Era pulito, lui, e la trattava bene. Lei gli andò incontro in lacrime, con gli occhi rossi e la calza ancora scesa sotto al ginocchio. Entrarono in cucina e lui la abbracciò prima di baciarla. Poi fu un attimo. Si mossero insieme con la velocità della passione che deve essere liberata. In un momento si tolsero i vestiti e i loro corpi nudi si mossero convulsamente in un groviglio di braccia e gambe e capelli. Amilcare vide questa fiamma avvolgerli e arrossare i loro volti. La condensa dentro la stanza si fece più fitta. Ormai si potevano intuire le forme, i movimenti, ma niente sembrava più così certo.

Si girò. Raggiunse il gruppo di galline intorno al pollaio mentre gli altri erano ancora vicino alla mangiatoia ad aspettare. Tre giorni prima ne avevano caricati due su un camion. Non erano più tornati. Gli altri non ci avevano fatto molto caso, anzi erano stati quasi contenti perché



©Jan Saudek

avevano pensato che la razione di cibo sarebbe aumentata. Sciocchi che erano a non capire.

L'uomo pulito uscì dalla cucina. Sul volto portava la fatica di chi non dorme da sempre. Sembrava più vecchio. Il suo cuore pesante lo faceva pendere a sinistra come una marionetta con un filo troppo tirato. Prima di salire in macchina si fermò a guardare Amilcare, le galline e gli altri, grossi e sozzi di fango.

“Ehi Amilcare, forza e coraggio!” gli urlò tenendosi il fianco.

Risali e parti in un vortice di foglie sporche.

Cosa significava? Forte Amilcare si sentiva forte ma a cosa gli sarebbe servito il coraggio? Tanti inverni e tante estati erano passati e niente lo aveva mai turbato, neanche veder partire gli altri che non tornavano. Amilcare pensava che la sua salvezza stesse nell'evitare il fango. Doveva mantenersi pulito per mantenersi in vita.

Lei gli arrivò da dietro, in silenzio. Non aveva sentito i suoi grossi zoccoli strisciare sul selciato, eppure avrebbe dovuto. Sembravano più pesanti della roccia, ai piedi stanchi di lei. I suoi lineamenti erano contratti, i capelli un cespuglio fitto di rovi, gli occhi infuocati. Non sembrava più lei. Si abbassò e lo abbracciò. Strusciò quella pelle vellutata sulla sua, irsuta e dura. Non c'era fango, non c'era sporco che la trattenesse, la sua disperazione la teneva stretta ad Amilcare come se fosse un'ancora di salvezza. I singhiozzi la scuotevano come un vento forte che voleva staccarla da lui, ma le sue braccia stringevano ancora di più. Gli facevano quasi male. Le galline continuavano a becchettare indisturbate, sollevando a tratti la testa, guardando senza vedere il dolore umano, cercando nella terra umida un seme, un verme, senza capire quella vita.

Anche lui arrivò in silenzio, venendo

dalla nebbia come un fantasma. Come un demonio che gioisce del dolore altrui. Rideva. Rideva forte mostrando i suoi denti guasti, indicando la bellezza scomposta di lei come fosse una vergogna.

“Ah ah ah ah, stupida, come sei stupida, ah ah ah!” e buttava la testa indietro come se volesse farle vedere nella gola marcia.

Gli altri due uomini arrivarono dopo di lui, filtrati dalla nebbia che ormai sembrava un muro. Un momento c'era il bianco, un momento dopo si materializzava un corpo, due corpi, tre corpi.

Amilcare vide il camion dietro il muro bianco della nebbia e capì. Non oppose resistenza. I tre uomini lo caricarono con gesti consumati, bruschi e grezzi come la lana che indossavano. Stette a guardare mentre lei correva dietro al camion, inciampando nei grossi zoccoli, con le due calze ormai alle caviglie. Il muco le scendeva sul labbro. Urlava e agitava le braccia, i capelli ormai una lanuggine scomposta e informe. Poi la nebbia si chiuse su quell'ultimo quadro di vita. Ormai era solo.



©Alex Timmermans



**La favola**

**di Pasqua**

**di Nicoletta Petrolini**

©Arslan Ahmedov

D'improvviso il vento del Po si alzò prepotente, il giallo del dente di leone esplose nella piena luce di quel mattino di Pasqua. Vania strappò con forza un soffione che fischiò nell'aria fredda, poi ci soffiò dentro e ci soffiò ancora finché tutto un bianco ciuffo di peli non si staccò in un colpo solo. Sentì la testa che girava e girava come un soffione impazzito, ubriaca di luce e di vento. Le lame d'erba, fitte come in un campo di battaglia, si abbassarono e si alzarono con veemenza lanciando tutt'intorno verdi opali e cristalli di smeraldo.

Illividita dai bagliori rimbalzanti dalle lamiere ai semafori, dallo sgretolio grigio dei muri scrostati delle periferie,

nauseata dalle fetide esalazioni dei gas di scarico e dell'immondizia dei bidoni piazzati sulle strade, Vania si aggrappò ancora una volta a quella preghiera accorata che le saliva negli occhi e negli orecchi da spazi lontani, inaspettati... il solletico del soffione nelle narici le annunciò che quella sarebbe stata una vera Pasqua di resurrezione.

Non seppe come, ma in un batter d'ali si ritrovò a fischiettare, la gola solleticata dall'aria fresca e trasparente del Po, le gambe frustate dall'erba alta delle ultime piogge. ffsss, fiiiiii, zzzzz....un suono fiacco e anonimo fu tutto quello che le uscì. Di rimando una cinciallegra le frillò uno scampanello di frizzi e

ciripizzi: ti-tzì ti-tzì tzì uiit uiit bipip bipip titi titi titi tigulì tcì tcì tcì picciu picciu picciu pit-suì pit-suì pit-suì!! Vania la cercò nel pioppo di sopra e alla fine scorse il giallo puro del suo petto gonfio di gorgheggi svolazzare tra i rami carichi di foglie ondegianti come farfalle opalescenti. «Ciao bella cincia, vuoi dare una lezione di canto ad una scimmia come me?» rise Vania, attraversata da un'inaspettata fitta di dolorosa gioia.

Poi, di colpo, un gomitolo di fili abbaglianti piombò a terra dalla cima di un pioppo gigantesco, le si srotolò fin sui piedi e la stanza dei canti le si aprì dinanzi in tutta la sua luce, la cortina dei pioppi del bosco la sua scenografia. «Vania vien qui, ascolta Gioele, il suo canto è magia! Senti Gaspar – il francese -, il suo è il canto dell'acqua!» Le parole di suo padre le giunsero piene e chiare come quando, bambina, scendeva nella stanza dei canti, una vera sala di registrazione per centinaia di canarini che si allenavano per le gare canore più prestigiose. E fu tutto un carosello di dischi rotanti: trtci tcitci pcciiii pcciiii kci kci tci pigì pigì pigì, di scampanellii: pipi pipi pipipipi pipì pipì o ancora di contrappunti di gocce d'acqua: ti ti ce, ti ti ce tci ptci ptci ptci. Vania si ritrovò risucchiata in quel variopinto concerto di becchi e di piume in un'estasi dimenticata.

S'incamminò lungo l'argine, calpestò l'erba fresca di aprile, il verde appena nato le inondò la bocca nello sbadiglio del risveglio. Masticò avidamente tutti quei fili d'erba che le si annodavano tra i denti scricchiando beffardi, se li arricciolò col dito tra le ciocche di capelli come faceva da ragazza sul guanciale prima di addormentarsi. Fronde di pioppo le schiaffeggiavano il capo, impertinenti eppure tenere...sembravano sussurrarle: «Sveglia Vania, Pasqua è arrivata!».



©Andrea Calisi

Poi, di colpo, lo vide... Oltre l'erba alta, in fondo al pioppeto, i capelli candidi e lucenti come soffioni assennati appiccicati sul capo, il passo incerto, strascicato, le braccia stanche lungo i fianchi. Indossava lo stesso cardigan dell'ultima volta, quando si erano abbracciati lungamente, lei aggrappata alle sue spalle magre, lui privo di forza per stringerla. Trilli di campane bucarono il velo che li separava: Ciurr ciurr pink pink pink ticia ticià ticiààà !!

«Che ci fai qua, papà?» chiese Vania. «A qualcosa pur serve soffiare forte su un soffione, fffff fffff!» le rispose quella voce familiare. «Ma questa è una favola!» protestò Vania, poi proseguì rabbuiata: «Non esistono le favole, papà. Quando la città ti costringe a bere il suo veleno ogni giorno e copre il canto degli uccelli

con lo strombazzare dei clacson e delle bestemmie, allora dov'è la favola, papà?»

Si sedettero sull'argine, Vania gli prese le mani orrendamente deformate e gliele strinse troppo forte ma lui non reagì, sfiorò la lana ruvida del suo vecchio cardigan e rabbrividì, sentì forte il suo odore di muschio, quello che raccoglieva nei boschi ogni Natale per il loro presepe. Fissò i suoi occhi, incredula...il celeste si era scolorito e nelle iridi intravide il passaggio di nuvole di sereno. Nuovi soffioni portati dal vento del Po si appoggiarono sul capo di suo padre, chino a fissare l'acqua piatta sotto di loro. «Ti ho portato la stanza dei canti, Vania» le mormorò piano. «Ma cosa dici papà? Non capisco». La voce di lui replicò, con un rimprovero celato a malapena: «Da quanto tempo non entri più nella stanza dei canti?» A quel punto, il pioppeto fu attraversato da un silenzio stranamente rumoroso. Ti-tzi ti-tzi tzi uiit uiit quit quit bipip bipip titi titi titi bibi pì tigulì.

Vania balzò in piedi, quello sconcertante scampanello di sonagli le spalancò di botto le orecchie stordite, le scollò le palpebre impietosamente appiccicate dallo smog. «Ma sì certo, papà, ci sono entrata prima! Quando la cinciallegra mi ha frillato e trillato dall'alto del pioppo...». «Proprio così, figlia mia. Puoi entrare nella stanza dei canti tutte le volte che vuoi, sta a te».

Ci fu un batter d'ali, di colpo l'opale di nebbia sul fiume offuscò la sua esile figura, il vento dei pioppi lo trascinò lontano come piuma di canarino. Vania urlò: «Ma come potrò stringerti di nuovo le mani, baciarti i soffioni sulla fronte, incontrare i tuoi occhi di cielo?» Le loro voci si incrociarono, fluttuarono tra le fronde leggere di vento, bucarono il velo che già li separava: «Ora sai come trovarmi, non cedere a nessuno la stanza dei canti! Buona Pasqua, Vania!» In un attimo svanì, il bosco lo inghiottì e la favola finì.



©Vincent Descotils



## **La casa della Monica** di Gaia Lauria

©Andrea Calisi

«Hai saputo?»

«Cosa?»

«L'Ursula della Monica: si è tagliata i capelli.»

«E allora?»

«Ma si è rapata!»

«Rapata?»

«Sì, proprio: rapata a zero, ti dico.»

La fornaia guardò la maestra delle elementari con la sua espressione bovina e ripeté ancora una volta la parola, come non ne avesse compreso il significato. La maestra sbuffò.

«Oh insomma: l'ho vista stamani, in chiesa, alla messa di suffragio della Gina. Quattro gatti che è una vergogna, con tutto il bene che la Gina ha distribuito a destra e a manca nella valle e su al passo. E lei era lì, con quel suo cappottone rosso e la testa avvolta in un turbante turchino. E poi se l'è tolto. E sotto era pelata!»

«La Gina?»

La maestra perse la pazienza. Imprecò un augurio a mezza bocca al cervello intasato di farina della fornaia, le

indirizzò un saluto o forse un insulto e cercò con l'occhio un'altra anima che le prestasse un orecchio acuto, un cervello più fino – non che ci volesse molto – e qualche esclamazione da infilare al posto giusto del racconto.

La storia così narrata e rilanciata, condita ed esaltata, fece il giro del borgo in poco più di due ore ed approdò sul tavolo del Sindaco che non era ancora la Mezza.

Il quale sindaco, colto nel bel mezzo della riunione mattutina con la segretaria – si diceva fosse un anticipo della sessione plenaria che li impegnava una volta a settimana in una delle camere dell'Haflinger, giù in città – sollevò un sopracciglio, ci aggiunse l'altro e battè un pugno sul tavolo.

«Che storia è questa, ora? Che altro s'è inventata quella matta?»

Va detto, per dovere di cronaca, che l'Ursula Peratz non aveva mai trovato in Guidalberto Artelani, sindaco di Valboria, un amico e un estimatore. E ciò fin dalla sua prima comparsa al borgo, 18

mesi prima, con tutti i suoi averi stipati in una Panda e, al posto del sedile del passeggero, un'enorme custodia nera. L'ingombrante custodia, si era presto saputo, conteneva un violoncello. Sì, perché l'Ursula era una musicista, discretamente famosa per giunta, che girava il mondo in tournée con il suo strumento. E nessuno capiva cosa ci facesse una come lei lassù, a Valboria: una spolverata di case sulla spalla a mezzogiorno del monte Malgot.

Soprattutto se lo chiedeva il Sindaco, che per anni si era lavorato quella vecchia zitella rancida della Monica Chini nella speranza di mettere le mani, un giorno, sulla sua casa: un maso antico che si affacciava su una delle valli più suggestive dell'intero arco alpino. E invece, poche settimane dopo la dipartita della vecchietta, s'era presentata questa pertica occhialuta, secca e piatta come una panca, dura e tagliente come le schegge che si sfaldavano dai fianchi sanguigni della montagna.

Si era insediata nella casa della Monica, sua prozia per parte materna, aveva serrato l'uscio, spalancato gli scuri e cominciato a spandere per tutto il borgo l'eco delle note di quell'aggeggio infernale, che a lui dava acidità di stomaco.

La storia della testa rapata dell'Ursula sconvolse l'ordinata dialettica delle vite del borgo in quello scorcio di primavera. Tre giorni dopo le lingue si rigiravano ancora la notizia, le menti partorivano le congetture più improbabili, i nasi si arricciavano disgustati e gli sguardi si voltavano a cogliere l'ipnotico, lucido pallore della testa pelata. Complice, forse, il gentile ma fermo mutismo della diretta interessata, che si limitava a porgere un sibillino sorriso a quanti si mostrassero più sfrontati.

Ed era solo l'inizio.

Una mattina, un venerdì che molti avrebbero ricordato per anni, un'auto si

fermò all'imbocco della piazzetta, di fronte al bar. Gli abitanti di Valboria erano abituati a vedere qualche turista ogni tanto, anche in quella stagione, sebbene la stragrande maggioranza dei visitatori preferisse l'altro lato della vallata, dove impianti sciistici, hotel e negozi alla moda li attiravano come nugoli di moscerini. Ma i quattro giovani vestiti di nero, usciti dal ventre della monovolume coi vetri oscurati per bere dell'acqua e usare il bagno, avevano una particolarità che balzò subito all'occhio attento, anche se piuttosto lucido, degli avventori del bar: erano tutti e quattro rapati.

«Come l'Ursula!»

«Ma è una mania!»

Non avevano ancora fatto in tempo a riprendersi da quel primo colpo che altri due veicoli dello stesso tipo si fermarono accanto al primo. Ne scesero in otto tra donne e uomini, in tutto simili ai primi. «Qui sta succedendo qualcosa: io chiamo i carabinieri» disse il barista.



© Aris Gouvalis

Prima che il maresciallo lasciasse il confortevole tepore del suo ufficio per fare un sopralluogo in piazza, tuttavia, gli "alieni" erano già rimontati nelle auto e si erano diretti verso la parte alta del borgo. Li seguì, una decina di minuti dopo, un grosso furgone nero.

Gli avventori del bar intanto si erano riversati tutti sulla piazzetta, qualcuno portandosi dietro il boccale della birra, e a loro si erano uniti gli altri cittadini che avevano assistito sconvolti allo stesso fenomeno dietro vetri e vetrine.

«Si dirigono alla casa della Monica» azzardò qualcuno.

«Lo sapevo che c'entrava quell'Ursula» esclamò un altro.

Il Sindaco arrivò trafelato litigando con la manica del cappotto, seguito dalla segretaria che gli reggeva la cravatta.

«Cosa è successo» domandò.

Glielo spiegarono.

«Adesso basta!» disse lui, marziale.

A dire il vero, l'effetto di questa uscita sarebbe risultato più efficace se non fosse stato per gli sbaffi di rossetto che gli esaltavano la guancia e lo zigomo destro e gli ravvivavano le labbra strette nel piglio deciso.

«Rosa di Giugno» sussurrò la commessa della profumeria ad una cliente, che assentì soddisfatta.

Il tempo di organizzare la spedizione e il piccolo drappello si mosse verso il vecchio maso della Monica, arroccato nella parte più alta del borgo, ai margini del bosco che inghiottiva la cima del monte. Del "Comitato di Chiarezza" – come era stato rapidamente battezzato – facevano parte il maresciallo e l'appuntato, il comandante della Polizia locale, il presidente della pro-loco e l'operaio comunale per ragioni di sicurezza (ci fosse stato da menare le mani). Inoltre, vi aveva spontaneamente aderito il parroco, nel caso si rendesse necessaria una benedizione urgente. Il medico, richiesto pure

lui di prendervi parte, aveva declinato l'invito con grande deferenza, salvo sghignazzare a bocca aperta non appena richiusa la porta dell'ambulatorio. Lo guidava il Sindaco.

Alla porta venne ad aprire la cameriera-assistente-tutto-fare dell'Ursula, una donna di età imprecisata che era tutta una sovrapposizione di cerchi, dalla montatura degli occhiali di celluloidi di un rosso melagrana alle ridondanze del doppio e triplo mento, ai riccioli ramati che le solleticavano la fronte. Cosa volevano, chiese con fredda cortesia.

Il Sindaco si schiarì la voce e «La signorina Peratz è in casa?» domandò.

Senza muovere un muscolo della sua mobilissima faccia, la cameriera-assistente-tutto-fare richiuse la porta.

Il drappello fu percorso da un brivido di confusione mista a disappunto. Come andava interpretata questa non-risposta? Come un rifiuto opposto all'autorità? Come un tentativo di prendere tempo per far sparire le tracce del delitto che, sicuramente, si stava compiendo tra le pareti della casa?

Nel corso della breve riunione che aveva preceduto la spedizione e lungo la strada che portava al vecchio maso erano state analizzate tutte le possibili ragioni della presenza di quella strana compagnia. Scartate subito le ipotesi più estreme – robot replicanti, agenti segreti, spie di una potenza straniera – diverse erano state le teorie sposate dall'uno o dall'altro dei membri del Comitato. Tra queste, la più votata era la setta praticante riti orgiastici esoterici, seguita dalla banda di terroristi con relativa pianificazione di attentati.

Mentre il nervosismo cominciava a serpeggiare nel gruppo, il Sindaco lanciò uno sguardo intorno e sovrappose per un momento il futuro al presente. *Qui ci verrà il giardino, pensava, e laggiù la piscina coperta. La SPA richiederà*



©Papatheodorou Dimitris

*un edificio apposito, il ristorante occuperà il vecchio fienile e le camere saranno ai piani superiori. Magari delle suite, con nomi di fiori. Quattro, no: cinque stelle. Solo una clientela selezionatissima.* Calcolò i tempi di realizzazione dei lavori di adeguamento della struttura. I passaggi burocratici non sarebbero stati un problema, l'acquisizione dell'immobile una procedura molto semplice da affidare all'avvocato una volta che la spilungona fosse stata fuori di lì.

Si riscosse dalla visione. La porta era ancora chiusa. Alzò la mano per suonare di nuovo il campanello, quando l'anta si spalancò e si trovò davanti Ursula Peratz, in un abito lungo, a balze, di un nero funereo.

«Cosa volete?» Il tono era tutt'altro che accogliente, ma se lo aspettava.

«Signorina Peratz, sono qui a capo di un comitato che ha il compito di scongiurare che nel territorio del nostro Comune vengano commessi dei reati. Per tale

ragione la invitiamo a spiegare cosa sta avvenendo nella sua casa: siamo a conoscenza, infatti, del fatto che ospita un notevole numero di individui la cui identità è a noi sconosciuta ma, abbiamo motivo di supporre, nota alle forze dell'ordine.»

Per tutta risposta Ursula Peratz scoppiò in una sonora risata.

«Non riderei tanto, se fossi in lei. La sua condotta ha ingenerato nella nostra piccola e tranquilla comunità gravi disordini» sibilò Artelani dopo un momento di sconcerto.

«Quali disordini?» domandò lei ironica.

«La sua geniale idea di rasarsi la testa ha provocato decine di casi di panico tra i nostri anziani, generato paure e scoppi di pianto improvviso tra i bambini della materna e attivato l'unità antiterrorismo della nostra pro-loco. Ogni giorno ricevo decine di telefonate da donne spaventate, confuse, preoccupate. E adesso questa banda di skin-heads che ha in casa.

Ci sono elementi sufficienti per una denuncia, lo sa?»

Ursula Peratz scoppiò in un'altra risata. In quel momento da dietro una porta uscì un uomo. Vestito di grigio, munito di capelli.

«Tutto bene, Ula?»

«Sì, solo un piccolo fastidio che risolverò in un attimo.»

«Forse lei non ha capito la gravità della situazione» disse il Sindaco.

«Forse è lei che non ha capito niente» rispose l'Ursula, tagliente.

«Ma cosa succede: ci sono problemi?» si intromise il nuovo arrivato, questa volta rivolto a lui.

«Lei è un congiunto della signorina?» gli chiese di rimando il Sindaco.

«No, però sono il suo manager» fece il capelluto.

«Consigli allora alla sua assistita di collaborare, se non vuole finire in questura.»

Fu a questo punto della storia che, attratti dalle voci alterate, altri personaggi, incuriositi si riversarono nel vestibolo. Tra loro c'era anche un operatore video munito di telecamera.

Il giorno dopo il buffo incidente comparve al telegiornale tra le notizie di cronaca. Il Sindaco non commentò e non lasciò altre dichiarazioni. Non era in grado di farlo: sua moglie non aveva gradito l'immagine del padre dei suoi figli con la faccia impiasticciata di rossetto "Rosa di giugno" e glielo aveva fatto notare, in modo piuttosto brusco e deciso.

Due settimane dopo, una sera, il canale nazionale trasmise il concerto benefico dell'Orchestra sinfonica di Santa Giulia, dedicato alla raccolta di fondi per la ricerca sul cancro. In segno di solidarietà, e per sottolineare l'importanza della causa, tutti i membri dell'Orchestra si erano rapati i capelli a zero.



©Aneta Mamaj

# Chi ha orecchie per intendere intenda

di Luísa Marinho  
Antunes Paolinelli



©Sharon Woods

Dopo molti giorni di calma, il caos s'impadronì della soffitta. Arrivò come una pioggia torrenziale in piena estate, mentre nessuno se l'aspetta, nessuno ha un ombrello, stivali o impermeabile, i vestiti appesi ad asciugare a riposo, godendosi il sole, e gli umani sdraiati su teli distesi sulla sabbia. Il caos arrivò senza avvertire, come le goccioline. O come le grosse gocce d'acqua, quelle dense, solitarie, che si diffondono in una macchia di solida umidità sulle pagine di un libro aperto che qualcuno tiene fra le mani, sedendo su una sedia

da giardino. Oppure colpisce la punta del naso del signore che attraversa la strada con i suoi figli dietro, vestiti da spiaggia.

Ecco. Il caos. Improvvisamente. Causando sorpresa e brividi e bagnando tutti noi.

Il caos nella soffitta apparì luminoso e tintinnante sotto forma di due palline di Natale più una campanella. Non che a prima vista non fossero attraenti, dato che una pallina era rossa, l'altra blu e la campanella era d'oro con le stelle bianche.

Il dramma è che tutti e tre erano “Made in China” e parlavano solo cinese. Al principio, gli abitanti della soffitta cercarono di comunicare a gesti, ma, come tutti sanno per verità-provata, né le palline né le campanelle hanno braccia o mani e dipendono dalle parole per farsi capire. Siccome non li comprendevano, gli abitanti li spinsero piano piano in uno degli angoli più solitari e più deserti della soffitta, in modo che potessero capirsi fra senza disturbare gli altri. Le palline rotolarono un po’ sul pavimento, arrabbiate, la campanella suonò, suonò, suonò. Poi rinunciarono e passarono la notte a lamentarsi nella loro lingua. O cospirando, chi lo sa.

Al mattino, altre palline arrivarono in una scatola. Tutte “Made in China”, a parlare la strana lingua cinese. Si direbbero verso l'angolo dove erano gli altri tre, e gli abitanti della soffitta se ne spaventarono, perché, se tutti loro avessero cominciato a rotolare sul pavimento, sarebbe stata una grande noia, e loro avrebbero potuto scordarsi della quiete, tra scontri e scivoloni e cose rotte. Gli abitanti della soffitta rimasero tranquilli per alcune ore, ma quando la campanella cominciò a suonare, si fecero prendere dal panico e corsero come dei matti in giro da una parte all'altra, facendosi male nella confusione. La lampadina della parte superiore del lampadario quasi-quasi si sciolse per tintinnare quasi-quasi alla velocità della luce.

L'ordine tornò grazie alla scarpa che colpì con forza il pavimento, in un ritmo cadenzato, come se fosse un tamburo africano. Se l'idea era quella di far paura, prese un granchio. Se l'idea era quella di comunicare, colse nel giusto. A volte le idee non devono essere geniali, devono solo essere musicali. Questo perché la campanella “Made in China” iniziò a suonare al ritmo della scarpa. Una delle palline saltò e fece Pim-Pim

con il Toc-Toc e il Dlin-Dlon. La Biancaneve da giardino sollevò un po’ la gonna e cominciò a ballare, e le palline si misero in fila a suon della musica, e gli abitanti della soffitta le seguirono saltellando. Una vecchia radio riattivò le pile pigre ed emise una melodia simile a una samba di carnevale, viva e dinamica. Le palline si tolsero le etichette “Made in China” e le incollarono su tutti: sulla famiglia dei Sempre-in-Piedi, sui cuscini, sulla penna e sulle matrioskine. La più piccola scomparve persino sotto l'etichetta e andò perduta per diversi giorni.

Dopotutto, gli abitanti della soffitta erano intelligenti, più di quanto pensassero, e impararono velocemente il cinese. E oggi le palline e la campanella parlano un fluente soffittese. E fanno musica, la fanno, la fanno, anche se non ci credi. Quello che si addormentò con un sorriso sulle labbra fu il bambino paffutello che vide tutto da una scatola di vetro trasparente, piena di cotone e paglia.



©Max Merler



# Redazione Diffusa

a cura di  
Caterina Arcangelo

©Evgeniy Shaman

---

**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, variegate 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**

---



©Marcello Togni

## ***Le Galanti* di Filippo Tuena** **Intervista di Caterina Arcangelo**

La collaborazione tra Festival Premio Emilio Lussu, CISLE - Centro Internazionale di Studi sulle Letterature Europee e «FuoriAsse- Officina della cultura» fa sì che, tra enti e associazioni, si avvii un confronto che permette di esplorare e di indagare ogni aspetto critico del materiale selezionato e delle opere proposte dalle case editrici. Per questo motivo, «FuoriAsse» ha deciso di pubblicare la motivazione del premio “Emilio Lussu. V Edizione – 2019” conferito all’opera *Le galanti. Quasi un’autobiografia di Filippo Tuena* (Il Saggiatore, 2019).

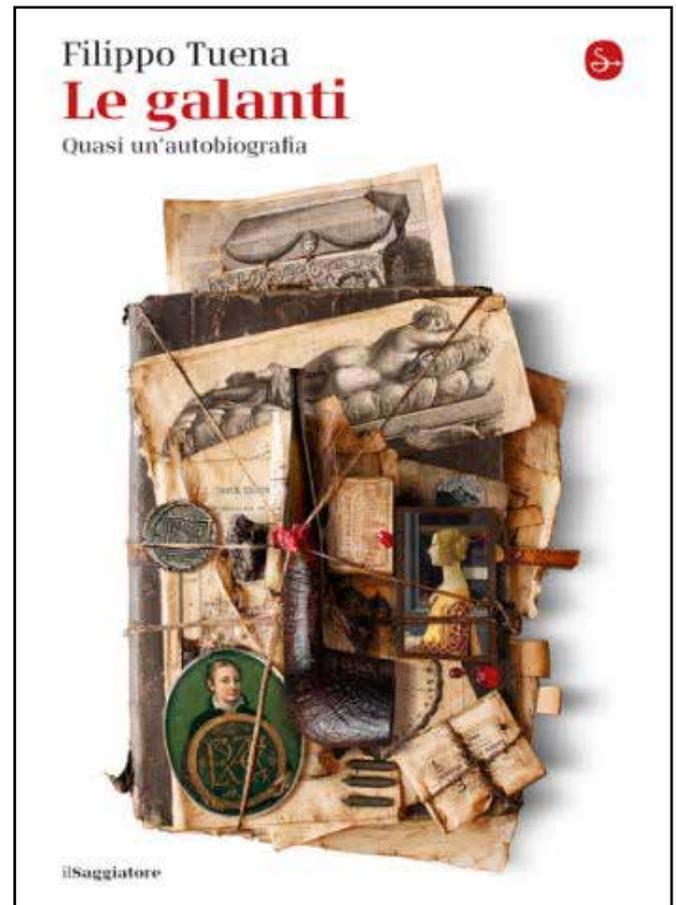
A completamento del lavoro svolto segue un’intervista all’autore Filippo Tuena a cura di Caterina Arcangelo.

**La redazione di «FuoriAsse - Officina della cultura»**

*Per la giuria non è stato facile sintetizzare un'opera così articolata e voluminosa, caratterizzata dall'intreccio di tante scritture e generi letterari: narrazione ekfrastica, narrazione autobiografica, critica d'arte, evocazione storica, del mito, e poesia. Un libro di erudizione ma non cattedratico, anzi di respiro omerico.*

*È un libro nato dall'esperienza vissuta di riflessioni e autoriflessioni, di continua interrogazione sul senso della vita, percepita attraverso il filtro dell'arte, in un orizzonte interdiscorsivo con alcune delle maggiori opere letterarie e artistiche della cultura occidentale. C'è da pensare a opere diversissime quali le "Confessiones" di Sant'Agostino, il "Secretum" del Petrarca, attraverso lo "Zibaldone" leopardiano fino agli scritti dei grandi storici dell'arte italiana, forse in primis Roberto Longhi. Certo non va taciuta l'esperienza e l'attività di un altro grande romano, scrittore, critico, conoscitore d'arte e collezionista.*

*Ci riferiamo all'illustre autore di "La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica". Ma, laddove questi ha riempito una casa come fosse un autoritratto, composto di tante sfaccettature, Tuena è riuscito ad incorporare le tessere della propria erudizione in un libro originale, che ci auguriamo possa diventare un classico della letteratura italiana del nostro secolo.*



Cagliari 5 ottobre 2019

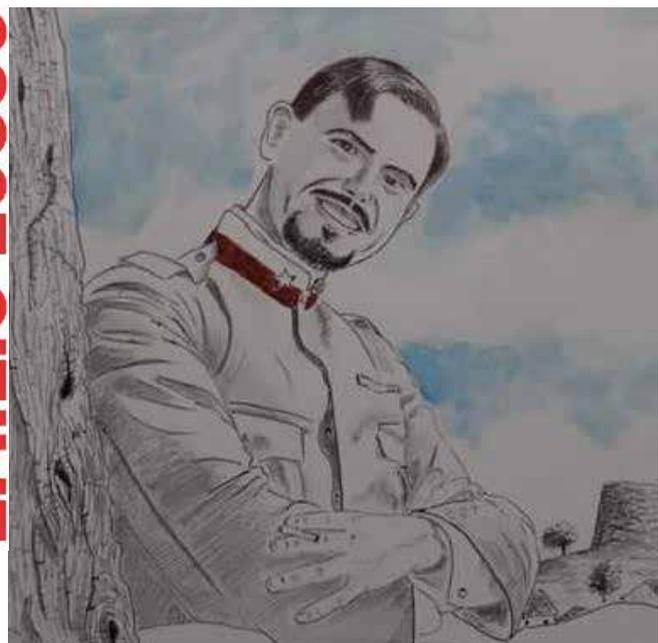
La giuria

Margherita Rimi

Raniero Speelman

Miruna Bulumete

**FESTIVAL PREMIO  
EMILIO LUSSU**



**Caterina Arcangelo** - Definiresti la tua ultima opera letteraria, *Le Galanti*, un libro testamento? Un testamento letterario, filosofico, artistico? Oppure un libro di memorie? E magari un libro di memorie sull'amore, l'amore per la vita, per l'arte e la cultura?

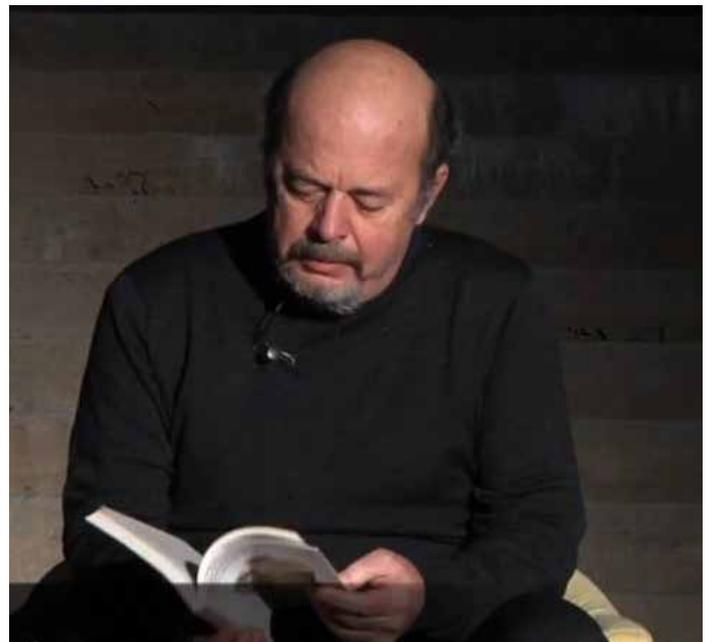
**Filippo Tuena** - Mah, non so, più o meno così è stato scritto nella bandella quasi come fosse un libro definitivo.

Spero di no. Certamente riassume tante cose, chiude un conto aperto con il mio mai sopito dubbio che avrei dovuto intraprendere una carriera universitaria o museale. Non avrei voluto fare il critico, perché non ho lo spirito per interpretare; semmai quello di scavare e recuperare. Così è accaduto che sono tornato indietro a raccogliere, sistemare, organizzare alcune cose d'arte che avevo scritto e pubblicato in precedenza e molte indagini nuove. Quest'ultima parte è nata in maniera molto spontanea. A mano a mano che procedevo si aprivano finestre che ho provato poi a contenere in due grandi sezioni; una sotto l'egida di Eros e l'altra sotto quella di Tanathos. Viviamo sempre attratti da queste due pulsioni: tramandare la specie o porvi fine.

**C.A.** - Si può parlare solo di memorie (una serie di ricordi inquadrati in una visione più sistematica) o anche di ricordi? O meglio ancora di come il lavoro artistico sia in grado di fare emergere reminiscenze, ricordi sepolti che, grazie al favore dell'arte, si ripresentano allo spettatore attivo in maniera nitida? In un momento di appiattimento culturale, dove anche l'arte e la letteratura partecipano meno ingenuamente di quel che si crede a un gioco delle parti più spesso di mercato anziché culturali, il tuo lavoro ha forse l'intento di voler ridare anima e corpo ai valori veri dell'arte, della letteratura, della cultura in genere?

**F.T.** - In questo senso, poiché come dicevo prima il lavoro è quello di scavare

e recuperare, *Le Galanti* è un libro di memorie. Una sorta di galleria di amori vissuti e mancati, di momenti di attrazione per le persone e per le cose. Molte di queste passioni sono, per così dire, nascoste, travestite da opere d'arte ma si riferiscono (o almeno io le ho scritte pensando) a vere situazioni affettive, risolte o non risolte. È naturale che, osservando un'opera d'arte, si produca in noi uno scavo profondo. È questo il senso che sta dietro la creazione artistica: far emergere quel che è sopito. Questo, del perturbante, è uno degli altri temi del libro. Partivo dal desiderio di approfondire la conoscenza con un'opera e, a un tratto, scopro il motivo, la ragione profonda di quel desiderio. Era qualcosa che metteva in collegamento la mia storia con la storia di quell'opera, ma è stato solo scrivendo che quel collegamento s'è rivelato. In questo senso, il lavoro alle *Galanti* è stata un'esperienza molto intensa. Il perturbante, ovvero la scoperta di qualcosa che credevamo lontano, e che invece ci appartiene intensamente, è alla base di almeno due brani del libro. Quello freudiano sulla natura della Gradiva e quello relativo ai giorni di Arles e alla automutilazione dell'orecchio di van Gogh.



Filippo Tuena

**C.A.** - Le Galanti è anche un libro sull'amore e sul tempo che passa. Come scrivi a p. 50 «bisogna pur dirlo che ogni sentimento d'amore è rivolto al passato», lasciando trapelare, forse involontariamente, la necessità di lasciare in eredità ai posteri la bellezza dell'arte, l'amore per il passato. Il sentimento dell'amore attraverso tutto il libro. In quale modo hai voluto inserirlo? I risultati rispecchiano le aspettative?

**F.T.** - Credo che non si possa vivere un amore senza contemporaneamente provare uno struggimento altrettanto vivido. La frase che ci si dice da ragazzi «ti amerò per sempre» (a cui tutti, almeno una volta nella vita abbiamo creduto) risuona come un desiderio non realizzabile. Un'aspirazione. Si tende a metterla in pratica, ma si sa che la durata di quel "sempre" è variabile. Anche un amore che duri tutta una vita passa attraverso fasi diverse, frenetiche o riflessive. È inevitabile. Così l'intensità dell'amore diventa qualcosa che si percepisce come transitoria, legata all'attimo. Il che genera malinconia o, all'opposto, frenesia.

Insomma, ci scuote, ci modifica. *Amor omnia vincit.*

**C.A.** - Infine, da esperto, quale relazione si crea tra l'opera d'arte e il luogo che la ospita? O quale rapporto tra arte e architettura? Diversi sono gli esempi nel libro e sia in senso filosofico sia architettonico.

**F.T.** - Ho un duplice sentimento verso i luoghi che raccolgono opere d'arte. Ne riconosco la funzione conservativa ma non amo molto né le mostre né le raccolte che non nascono da una vicenda storica, da un collezionismo riconoscibile. Mi piace vedere e riconoscere dietro la complessità di una raccolta una mente ordinatrice, uno spirito, uno scopo. Per quanto possibile, i luoghi dovrebbero conservare le opere che hanno contenuto nel passato. Mi rendo conto che non è possibile e che il turismo ossessivo di questi ultimi anni obbliga a forme di conservazione diverse. Faccio un solo esempio. Da ragazzo entrando agli Uffizi la visita alla Tribuna del Buontalenti era il momento più alto. Passeggiavi lungo il perimetro e ammiravi i bronzetti e le piccole sculture; poi ti fermavi a osservare da vicino l'Arrotino o la Venere Medici; insomma fruivi in maniera libera di tutte le opere esposte. Adesso il flusso dei turisti



Arrotino

ha costretto a chiudere la Tribuna. Puoi vederla solo dall'esterno, affacciandoti alle porte d'ingresso. Non è la stessa cosa. La disposizione delle opere è cambiata. È cambiato il modo di osservare.

**C.A.** - Scrivi a p. 142: «Gli mancò il fiato quando, sedutosi sul gradino, notò l'ombra del bibliotecario che da dietro la porta a vetri in cima alla scala veniva proiettata sulla parete di fronte; pronunciò allora la parola temuta ma liberatoria: caverna». Ci sono dei personaggi che preservano i luoghi dell'arte, come nel caso il bibliotecario, e che assumono nel tuo testo, molto spesso, un'aria eterea. Ci sono oggi degli angeli custodi in grado non solo di riconoscere la bellezza dell'arte e della cultura, ma capaci anche di difenderne i principi più veri, i valori più alti?

**F.T.** - Credo che chiunque si avvicini all'arte con sapienza e amore (le due cose

mi sembrano altrettanto necessarie e insostituibili) si faccia difensore del bello e lavori per trasmetterlo alle nuove generazioni. In anni recenti l'Isis e i Talebani prima hanno distrutto testimonianze irrecuperabili. Ne siamo rimasti scossi quasi quanto apprendendo delle stragi, delle decapitazioni, perché ci rendiamo conto che l'arte segna il nostro passato e indirizza il nostro pensiero futuro. Perderne testimonianza è un *vulnus* che non potrà mai più essere sanato. Pensate cosa saremmo se una catastrofe apocalittica cancellasse tutte le testimonianze dell'arte greca. Perderemmo una parte sostanziale del nostro pensiero, del nostro modo di vedere il presente, di viverlo. Il sovrintendente di Palmira, Kaled Asaad, barbaramente torturato e ucciso dai selvaggi dell'Isis, è stato uno di quelli che tu dici "angeli custodi".



©Pierre Gonnord



©Luisa Raffaelli

## **Il corpo nel lavoro di Luisa Raffaelli**

Il progetto ha come tema una riflessione sul rapporto fra il corpo e il lavoro e sul drastico impoverimento di tale rapporto nella società post industriale. Esso sviluppa un'installazione che ho presentato a *The Others* 2019 ed è la rappresentazione di un legame che oggi si sta perdendo con sempre più evidenza e drasticità nelle società tecnologicamente sviluppate, quello fra il lavoro ed il corpo. Questa perdita è un'alienazione specifica del nostro tempo: il corpo non interviene nel lavoro, è estromesso e, con esso, la dimensione sensoriale che una volta accompagnava ogni tipo di produzione e che ne alimentava anche una emotiva, di coinvolgimento addirittura sentimentale.

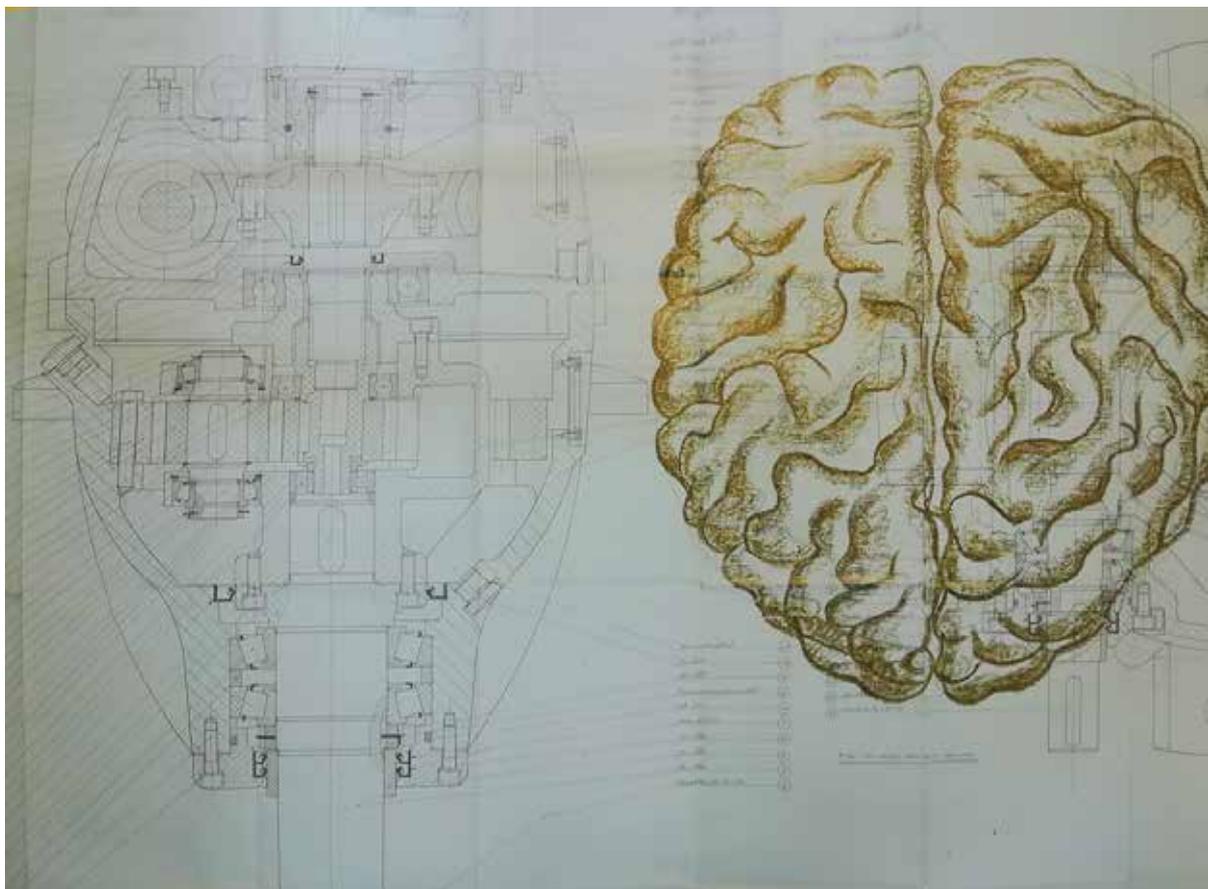
Sono andata alla ricerca delle ultime tracce di questo legame e, grazie alla gentile concessione di Emanuele Negro, figlio dell'anziano proprietario di una gloriosa *bòita* torinese, come erano soprannominate le piccole officine negli anni '50, ho potuto compiere un'esperienza che potremmo definire allegoricamente di "speleologia industriale". Sono scesa nei polverosi depositi interrati della vecchia officina, ridotta ormai ad un esoscheletro cementizio, e ho trovato, affondati nella polvere, modelli, stampi e casseforme annerite, pronti per supportare la fusione di pezzi meccanici per macchine utensili. Li ho portati alla luce come fossero reperti archeologici incrostati di

terra. Dopo averli ripuliti, li ho “rivisitati” con un pigmento dorato e ho vivificato cromaticamente l’azzurro originario del codice industriale. Resi nitidi nella loro purezza formale e cromatica essi sono apparsi come forme primarie, con raggi di curvatura perfetti, incastri, incavi e protrusioni misteriose ed eleganti, forme che a un primo impatto ricordano la poetica del design postmoderno e immaginifico di Mendini. Con essi ho creato poi una sorta di galassia disseminandoli nello spazio, a terra e sulle pareti.

Negli uffici della *bòita*, anch’essi sprofondati nel tempo e nella polvere, sono riuscita a ritrovare anche alcuni vecchi esecutivi, cioè i disegni tecnici relativi ai pezzi meccanici ed alle scocche, effettuati su carte veline sottili come sete, e su lucidi sui quali il segno appariva ancora vivo e diretto. I primi disegni risalgono al 1946, gli ultimi agli anni ’90. I cartigli, cioè la matrice a lato del disegno in cui si segnavano i dati relativi



*Il corpo nel lavoro* ©Luisa Raffaelli

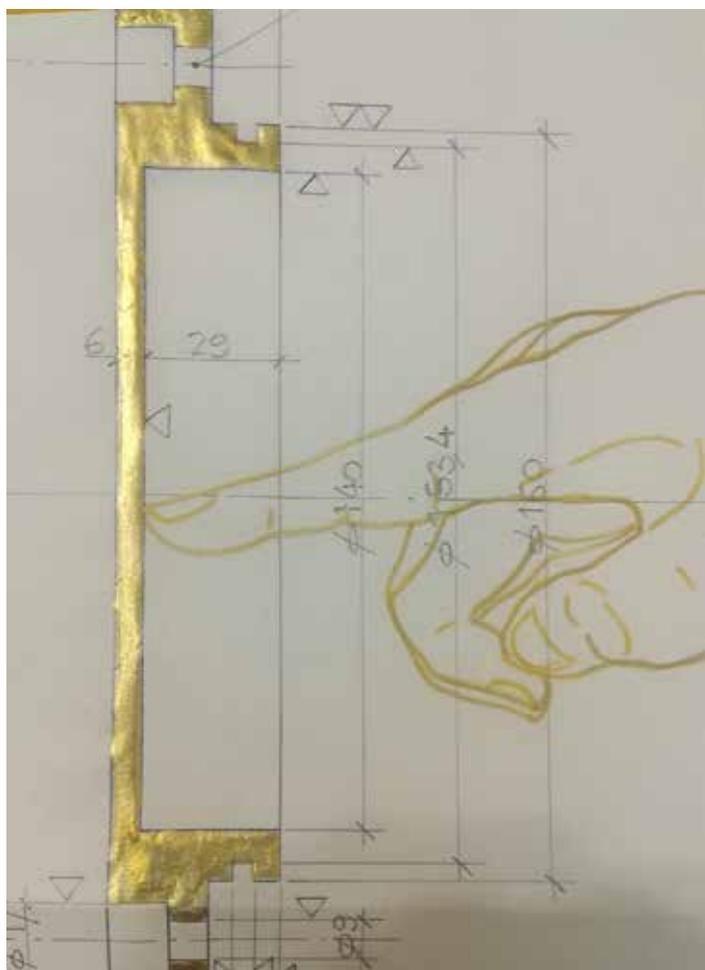


©Luisa Raffaelli

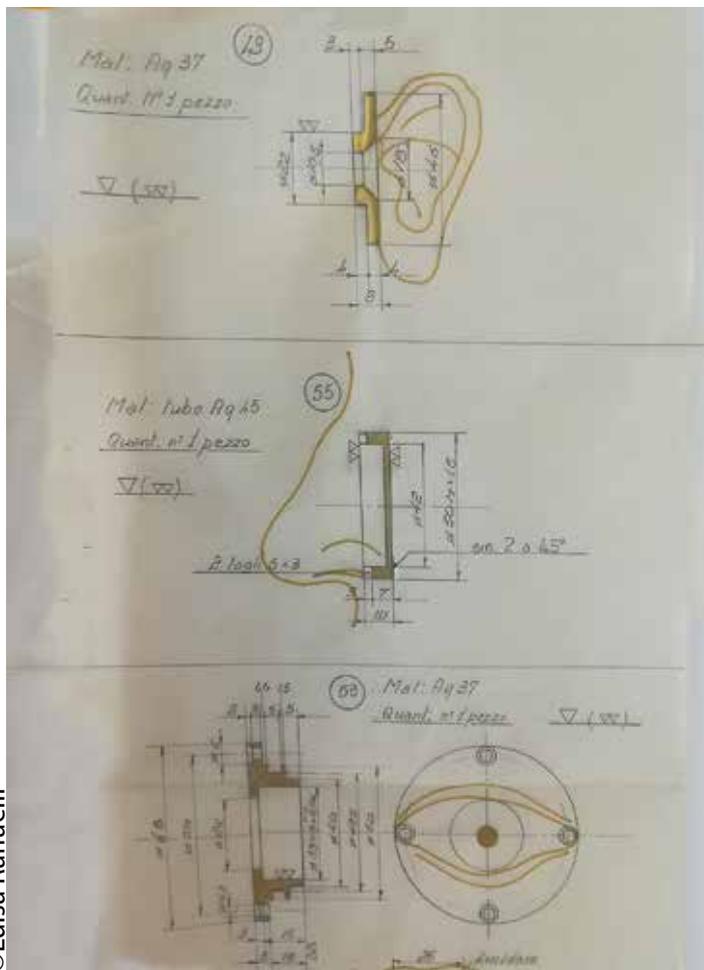
al pezzo disegnato, contenevano anche la data e il nome del disegnatore, scritto a mano con una sua invisibile unicità, una sorta di potenza criptografica nascosta dalla precisione e unificazione del codice tecnico. Quel nome era una traccia di responsabilità ma anche la firma sul proprio prodotto, una nomina-zione di quest'ultimo che pareva non potesse prescindere da quel legame. Ho poi dipinto in oro le parti tratteggiate delle sezioni e ho intrecciato alle linee originarie della mina 4H e 2B, disegni anatomici in grande scala del cervello, del cuore, della mano e dello sguardo umano: le parti del corpo che agivano intrecciate nel lavoro e che riguardavano la manualità, l'affettività e l'intelligenza. La suggestione formale del disegno tecnico ha guidato di volta in volta l'associazione ad una parte organica, corporea, che ho disegnato con un tratto più corposo e in oro.

Sono riuscita a rintracciare poi un operaio che era stato l'addetto alla lavorazione degli stampi e ne ho raccolto la narrazione. Nel racconto la parte tecnica si intrecciava senza soluzione di continuità con quella emotiva. L'uomo parlava sapientemente del suo lavoro ma anche dell'amore che vi scorreva dentro, amore in cui le mani, il cervello, lo sguardo erano un tutt'uno. Proprio come avviene nel vero amore. Tutto il processo, dal disegno, al modello ligneo, alla fusione in ghisa passava attraverso una gestazione in un corpo collettivo. Da questo dialogo ho scoperto come nel linguaggio tecnico specifico di quella lavorazione vi siano termini stupefacenti e incantatori, come "Culle", "Semi culle", "Anima", "Portata d'Anima", che paiono confermare quanto detto.

Questo lavoro vorrebbe portare a dialogare e a riflettere sulla trasformazione del rapporto fra corpo e lavoro



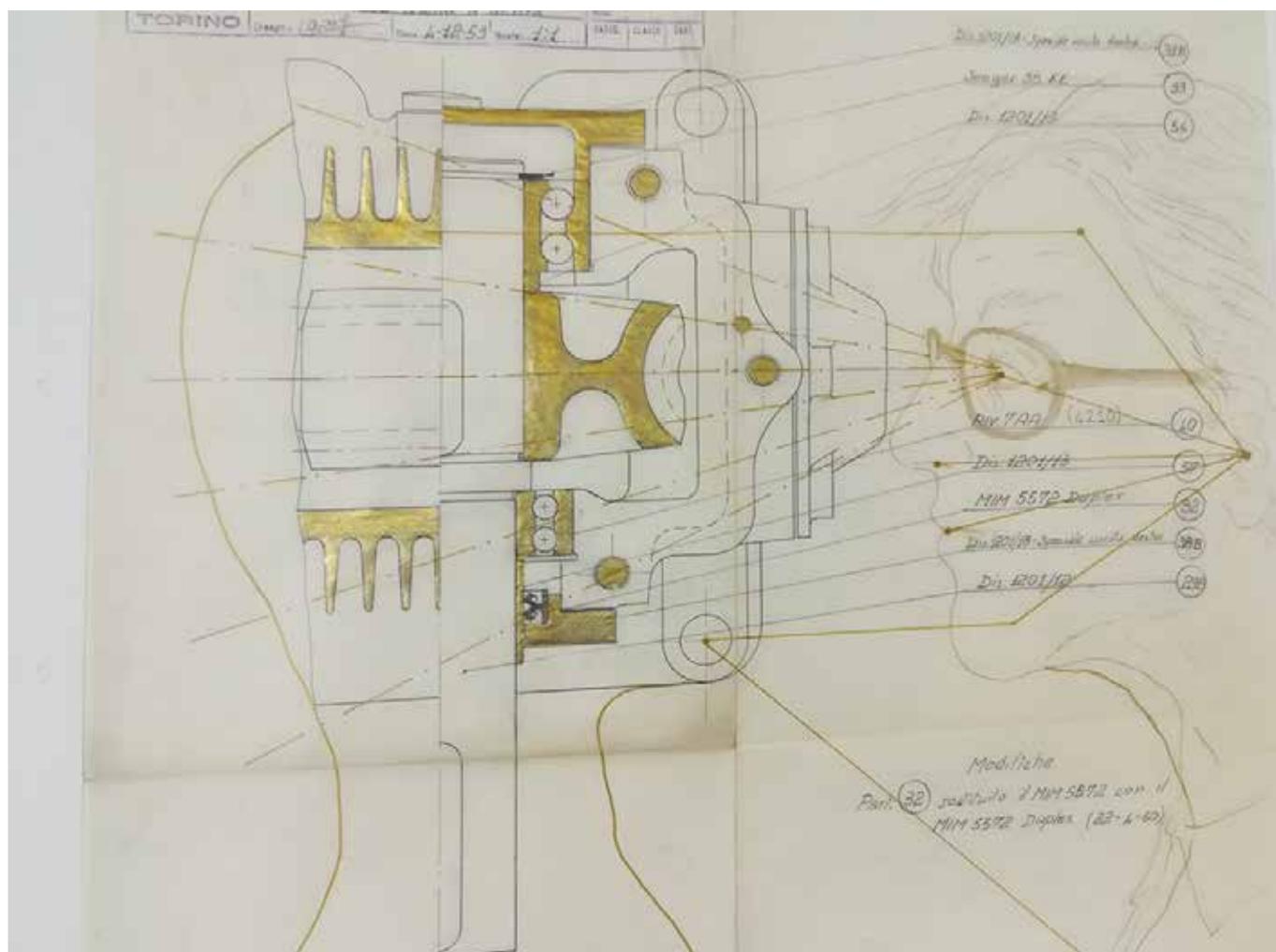
©Luisa Raffaelli



nell'attuale fase economica post-for-  
 dista, robotizzata e digitale. L'aumento  
 della distanza corpo-lavoro porta inevi-  
 tabilmente alla perdita di una compo-  
 nente disalienata, o disalienante, che,  
 invece, era ancora presente fino agli  
 anni '90 in molti settori del lavoro,  
 alcuni propri della produzione industria-  
 le, dove l'intervento manuale dell'uomo  
 era intersecato con la definizione del pro-  
 getto e del prodotto. Distacco che allon-  
 tana anche da una sottile, e a volte in-  
 consapevole, forma di felicità generata  
 dal lavoro manuale. Quando la manua-  
 lità è componente integrata ad un pro-  
 cesso intellettuale, singolare o plurale,  
 fondato su una collaborazione dialogica;  
 quando essa stessa diventa esperienza  
 affettiva e sinestetica verso la materia  
 delle cose e la loro natura.



©Luisa Raffaelli



©Luisa Raffaelli

# Intervista a Francesca Canfora

## Direttore artistico di Paratissima

### di Caterina Arcangelo



©Vincenzo Parlati

In linea con l'intento della rubrica e della stessa rivista, si vuole dare spazio a tutti quei fenomeni culturali che caratterizzano la società moderna. Nel corso di questi ultimi anni è cambiato il modo stesso di concepire l'arte così come il mondo della cultura in generale. Inoltre, la stessa offerta artistica, se vista in scala mondiale e nell'era della globalizzazione, oltre che della digitalizzazione, risulta difficile da catalogare. Per questo motivo ci siamo concentrati su Paratissima, la fiera internazionale degli artisti indipendenti, che, con «la call for artists "Multiversity"» giunge alla sua quindicesima edizione. Con il concept Multiverso, Paratissima invita a riflettere «sulla moltiplicazione dei punti di vista, sulla possibilità dell'Arte contemporanea di generare nuove visioni, scenari possibili, immaginari e immaginifici – auspicabilmente migliori – in cui l'individuo e tutto ciò che lo circonda e lo riguarda muta, sintonizzandosi su nuove coordinate non solo spazio-temporali ma soprattutto etiche, lontane da quella visione semplificata, univoca e miope di cui ultimamente la contemporaneità sembra purtroppo essere ostaggio»<sup>1</sup>.

La fiera si è svolta dal 30 ottobre al 3 novembre 2019 presso l'ex Accademia Artiglieria di Torino di Piazzetta Accademia Militare 3, nei pressi di piazza Castello. Occasione, quest'ultima, che ci ha permesso di intervistare la direttrice Francesca Canfora.

---

<sup>1</sup> Dal sito Paratissima <https://paratissima.it/paratissima-torino-2019/>.

**Caterina Arcangelo** - Paratissima, la fiera internazionale degli artisti indipendenti, ha superato la quindicesima edizione. Quali idee hanno portato alla nascita della fiera? I risultati sono sempre stati fedeli alle aspettative?

**Francesca Canfora** - L'input fondamentale che ha portato alla creazione di Paratissima è stata la scarsità di iniziative dedicate all'arte emergente e un'oggettiva difficoltà per gli artisti nell'essere rappresentati da una galleria d'arte, come luogo privilegiato in cui vendere i propri lavori.

Paratissima è nata quindi con l'intento di offrire un'occasione di visibilità per chi muove i primi passi nel sistema dell'arte, in cerca di contatti con professionisti del settore (galleristi e curatori) e di possibilità di vendita dei propri lavori. Le fiere d'arte sono sempre state esclusivo dominio delle gallerie: per gli artisti indipendenti o emergenti ciò significava esserne automaticamente esclusi. Noi abbiamo

semplicemente adattato un modello alle esigenze della contemporaneità, dove l'artista può essere un libero professionista e imprenditore, disposto a investire sul proprio lavoro in termini di diffusione e divulgazione, intercettando così un pubblico di collezionisti o di professionisti del settore a caccia di nuovi talenti.

Parlando di risultati, dopo questi primi 15 anni, in termini di riscontro da parte degli artisti e del pubblico di visitatori, possiamo dirvi sicuramente soddisfatti, in *primis* di aver colto questa necessità e in secondo luogo di essere riusciti a tramutare un'intuizione, un'idea, in un modello ormai consolidato. Bisogna anche dire che c'è stata una crescita, un adattamento e un perfezionamento continuo grazie anche al costante esame delle criticità per cercare di migliorare sempre. Paratissima è in continua evoluzione, ogni sua edizione – a prescindere dal luogo in cui si svolge – conduce a nuove idee ed esigenze a cui andare incontro.



©Vincenzo Parlati



©Vincenzo Parlati

**C.A.** - Per la quindicesima edizione di Paratissima, il progetto “Multiversity” ha concentrato la propria attenzione sulla simultaneità e sulla convivenza di tanti possibili mondi o, per meglio dire, «sulla pluralità di alternative equamente coesistenti». Quali aspettative e quali risultati?

**F.C.** - Il concetto di “Multiverso” si è sicuramente prestato al meglio per sintetizzare l'identità ibrida di questo tipo di evento, se si pensa che vi prendono parte non solo gli artisti indipendenti ma anche le gallerie d'arte, come anche gli artigiani o i designer, o ancora partner e aziende commerciali.

L'arte stessa è un multiverso che racchiude in sé una pluralità di linguaggi, tecniche ed espressioni che convivono serenamente, dove non vi è nulla di giusto e sbagliato ma solamente una coesistenza pacifica e una simultaneità di punti di vista differenti.

In senso lato è ciò che dovrebbe accadere nel mondo intero e nella nostra quotidianità, l'accettazione delle differenze come ricchezza e non come limitazione.

È stato interessante vederne le interpretazioni anche a livello artistico: c'è stato chi ha colto le suggestioni alla lettera, indagando prospettive fantascientifiche e chi invece si è dedicato a un'indagine più personale e intimistica, o chi ancora ha colto lo spunto per parlare di problematiche di natura sociale e di estrema attualità.

**C.A.** - Paratissima offre la possibilità di dare visibilità a giovani di talento. Ha quindi il merito di inserire nel campo dell'arte, soprattutto nel campo dell'arte visiva, figure capaci di offrire nuovi contributi alla cultura. In un mondo globalizzato e digitalizzato, in cui la comunicazione visuale (fotografie, immagini animate e vari formati di icone) sta diventando sempre più d'uso comune, con quanta difficoltà si inserisce una ricerca seria e scrupolosa di un'opera d'arte? E quanto interessa portare la riflessione su quelle tematiche in grado di restituire un senso più alto dell'arte, in cui etica ed estetica si intrecciano, richiedendo perciò allo spettatore un coinvolgimento superiore.

**F.C.** - Oggi è più che mai necessario portare ad un livello più alto la comunicazione visuale, per parlare di temi necessari e urgenti, ed è proprio in un contesto del genere che l'arte e gli artisti assumono un ruolo cruciale. L'opera d'arte contemporanea ha il dovere di indurre il pubblico e lo spettatore alla riflessione e non solo a una mera fruizione estetica o piacevole. Poter dare voce e occasione di esprimersi, e chiaramente di proporsi ad un pubblico vasto e allargato, a giovani artisti, significa anche avere una presa diretta sulle problematiche attuali e stringenti, un feedback immediato non solo sul nostro presente ma rivolto anche alle potenziali criticità del nostro prossimo futuro.

**C.A.** - Nel corso degli anni è stato possibile sviluppare forme di collaborazione anche all'estero? In quale modo?

**F.C.** - Abbiamo sempre cercato, per quanto possibile, di dare un respiro internazionale all'evento. Negli anni sono stati portati avanti progetti di collaborazione con l'estero ospitando artisti stranieri all'interno della manifestazione.

Sicuramente un passo decisivo è stato fatto con le esperienze delle Paratissime che sono state realizzate a Skopje in

Macedonia e a Lisbona, in Portogallo, in collaborazione con associazioni culturali locali.

Negli ultimi due anni, come ulteriore sfida, ci siamo concentrati sulla realizzazione di eventi gemelli (a Milano e Bologna) gestiti direttamente da noi. In prospettiva, dopo queste esperienze fatte in prima persona fuori Torino, il sogno e l'intenzione è quello di cimentarsi nel creare degli eventi paralleli oltre confine.



Francesca Canfora ©Vincenzo Parlati

# PARATISSIMA<sup>15</sup>

## ART FAIR



Ercé, in «Il Becco Giallo», 1928:  
«E tu piccolo, che farai?»  
«Spezzerò quelle catene».

# **L'Italia in caricatura**

**La rappresentazione  
antropomorfa  
dell'Italia nelle  
vignette satiriche  
dal Risorgimento  
ai giorni nostri**  
**di Giorgio Casamatti**

Analizzando i giornali satirici italiani si può dire che queste pubblicazioni abbiano giocato un ruolo fondamentale nel movimento risorgimentale e nel processo di unificazione nazionale. Per paradosso, si potrebbe addirittura dire che la satira sia nata proprio nel Risorgimento e, tramite le numerose pubblicazioni sorte nelle maggiori città, ne abbia per certi versi indirizzato e condizionato lo sviluppo. Tra il 1848 e l'anno successivo nascono infatti alcune delle principali testate satiriche: «Lo spirito folletto» a Milano, «L'Arlecchino» a Napoli, «Il Lampione» e «La vespa» a Firenze, «La strega» a Genova, a cui se ne aggiungeranno molti altri nel periodo pre-Risorgimentale.

«Di fatto in tutta Italia l'esplosione della satira politica segna il carattere epocale della svolta del 1848 nella produzione culturale almeno quanto fa la fulminea diffusione dei giornali di carattere politico [...]. Col 1848 il controllo della censura appare più tollerante, in tutti gli Stati italiani, al seguito della concessione degli statuti»<sup>1</sup>.

Fin da subito gli autori satirici italiani scendono sulle barricate, parteggiano per i principali personaggi politici e ne criticano gli oppositori, assumono e difendono strenuamente la loro posizione faziosa e contribuiscono a diffondere il dibattito politico ad ampi strati della popolazione. Spesso infatti le grandi vignette vengono appese nelle osterie e nei luoghi pubblici dove possono anche venir lette e spiegate agli analfabeti, contribuendo così allo sviluppo di una lingua e di una cultura nazionale.

La crescente popolarità delle pubblicazioni satiriche e la loro portata dirompente sul piano politico e culturale non sfuggono agli occhi dei vari governanti che cercano di bloccarle con l'azione della censura, oppure di rabbonirle e addomesticarle facendole diventare un portavoce scanzonato delle loro idee politiche. Allo stesso tempo anche gli autori satirici sono ben consapevoli di giocare un importante ruolo di educazione e propaganda politica.

Un ruolo fondamentale, nella satira politica, è rivestito dalla caricatura,

<sup>1</sup> A. Bocchi, *La satira al tempo di Mazzini. Caricature italiane tra il 1805 e il 1872*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca, 2005, p. 11.

utile a far conoscere i principali protagonisti della scena politica, ma soprattutto per criticarli e deriderli accentuandone i difetti e le debolezze. Nelle vignette, oltre a essere raffigurati i sovrani, i prelati e i politici più in vista, inizia a comparire anche un nuovo personaggio: l'Italia. Fin dagli esordi della grafica politica la rappresentazione antropomorfa del Paese viene utilizzata come strumento per rappresentarne i dolori e le nefandezze subite e allo stesso tempo per risvegliare una sorta di coscienza nazionale.

Quest'immagine dell'Italia martoriata è infatti utile a mostrare le nefandezze compiute dagli avversari e, allo stesso tempo, risvegliare le coscienze e spingere gli italiani a lottare per la patria. Questa particolare iconografia tesa a commuovere e convincere ritornerà, come vedremo, ciclicamente nelle fasi più critiche e importanti della storia nazionale: il Risorgimento e l'unificazione

del Paese, la Prima Guerra Mondiale, l'avvento della democrazia e le elezioni politiche del 1948. E ancora, nei momenti di profonda crisi nazionale, che si sono susseguiti dagli anni '60 ai giorni nostri, per denunciare le malefatte di politicanti e affaristi spietati. In questi momenti critici, la figura antropomorfa dell'Italia è quasi onnipresente nelle vignette satiriche e viene spesso utilizzata come paradigma per mostrare in modo diretto e senza censure la situazione nazionale. Assume fattezze e fisionomie diverse, passando da indomita guerriera, che si contrappone vittoriosa agli avversari, fino a trasformarsi in vittima di soprusi o in donna di facili costumi in balia delle potenze nemiche.

Già a partire dal 1848, la figura dell'Italia viene utilizzata come strumento per incitare alla lotta contro l'occupazione austriaca vestendo i panni di una fiera donna guerriera capace di infilare





[FIG. 2] - Anonimo, in «Strenna del Fischietto», 1864:  
**Lo Zodiaco politico: Cancro.**

nella spada l'aquila bicipite e di ricacciare il maresciallo Radetzky, definito in questa vignetta "il Sicario dell'Umanità", nell'inferno da cui era venuto. In quest'opera, la contrapposizione tra il bene e il male è evidenziata ricorrendo da una parte alla tradizione delle immagini sacre, con la contrapposizione tra il santo guerriero e il demonio e, dall'altra, utilizzando uno stile realistico per la figura dell'Italia contrapposto ad uno stile caricaturale e grottesco per raffigurare il temibile maresciallo austriaco [FIG. 1].

Un'iconografia molto simile sarà riproposta quasi vent'anni dopo per mostrare, questa volta, la contrapposizione tra l'Italia e uno dei suoi "nemici interni". Qui Mazzini viene raffigurato come un Cancro democratico, che soccombe di fronte a un'Italia possente, armata della spada e dello scudo sabauda, riprendendo direttamente l'iconografia

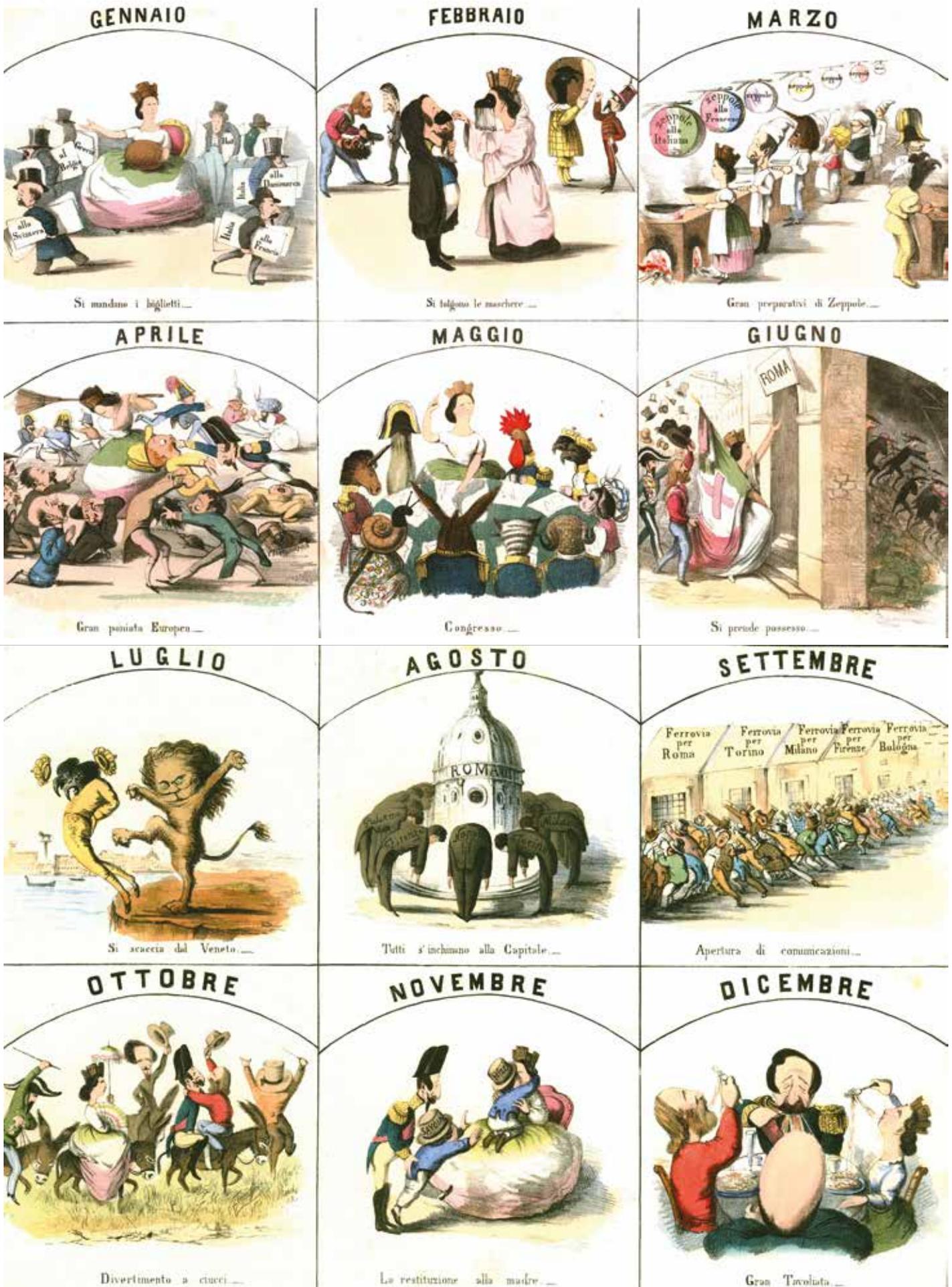
cattolica del San Michele che sconfigge il demonio [FIG: 2]. In altre opere sempre di quegli anni assume le fattezze della vittima: il burattino comandato dalla Francia, la schiava in catene offesa e martoriata dai dominatori stranieri.

Fin dalle sue prime apparizioni nelle vignette satiriche, quindi, la figura antropomorfa dell'Italia assume fattezze diverse sia dal punto di vista iconografico che su quello stilistico. Da una parte assume le sembianze del guerriero, dell'angelo vendicatore armato di scudo e spada, in grado di sconfiggere il male e salvare la nazione e viene rappresentata con uno stile realistico e accademico strettamente connesso alla connotazione religiosa dell'iconografia. Dall'altra, assume le fattezze della vittima, del fantoccio nelle mani dei suoi nemici interni ed esterni e, in questi casi, lo stile assume spesso connotazioni maggiormente grottesche e caricaturali [FIG. 3].

Queste diverse modalità di concepire la rappresentazione dell'Italia diventano una sorta di stilema, che si riproporrà in modo quasi costante in opere realizzate in periodi e contesti diversi da quello risorgimentale.

La figura dell'Italia riappare in modo preponderante circa cinquant'anni dopo, nei mesi che precedono lo scoppio della Prima guerra Mondiale: anche qui assume da una parte le fattezze della moderna Cornelia che si è spesa totalmente per la dedizione ai suoi figli e al suo popolo riuscendo a salvare i suoi futuri liberatori, in questo caso rappresentati da Gabriele D'Annunzio e Vittorio Emanuele [FIG. 4]. In altre è invece una leggiadra signorina, che si lascia irretire dalle lusinghe degli stati stranieri che vogliono convincerla ad aderire a uno dei due schieramenti contrapposti.

Solo pochi anni dopo, durante la pesante crisi economica e sociale, seguita alla fine della Guerra, l'immagine



[FIG. 3] : Melchiorre De Filippis Delfico, 1862: **Calendario.**



[FIG. 4] - Golia (Eugenio Colomo), **Cornelia**, in «Numero», 1915: «Ecco le mie speranze...!»

dell'Italia assume fattezze completamente diverse, come è visibile in alcune vignette di Giuseppe Scalarini<sup>2</sup>. Questo autore, così come faranno Giovannino Guareschi e Lele Corvi, utilizzerà nei decenni successivi ripetutamente la personificazione dell'Italia, come una sorta di cartina tornasole in grado di mostrare in modo diretto e immediato le condizioni della nazione.

Anche durante il periodo fascista, nelle riviste satiriche che provavano a contrapporsi al regime, ricompare una rappresentazione dell'Italia antropomorfa, con un'intonazione volutamente lontana dall'immagine retorica e magniloquente che la dittatura proponeva nei manifesti o nelle vignette di Sironi<sup>3</sup>.

Basti osservare due vignette pubblicate a metà degli anni '20 sul «Becco Giallo» dove l'Italia viene raffigurata con uno stile realistico che sembra cedere in alcuni punti a un'intonazione espressionista, come una donna emaciata che comunque conserva dignità di fronte alla brutalità della tirannia<sup>4</sup>.

Figurazioni molto simili appaiono anche sulle riviste antifasciste stampate oltre confine, come nella celebre vignetta pubblicata sulla «Verità» del 1929, che riprende la tipica iconografia religiosa della crocifissione: nella scena del moderno Calvario si vede l'Italia messa in croce, mentre il Duce, il Papa e il Re si stanno giocando a dadi le sorti della nazione [FIG. 8]. La ripresa delle iconografie religiose in cui è inserita la personificazione dell'Italia viene utilizzata in molte vignette dell'epoca [FIG. 9] per poi essere ripresa nel dopoguerra da autori come Guareschi, che la utilizzerà per mostrare le angherie subite dalla neonata Repubblica italiana<sup>5</sup>.

Come dicevamo, l'immagine antropomorfa dell'Italia diventa quindi un personaggio ricorrente nelle vignette realizzate da Guareschi nel dopoguerra quando l'autore cerca, servendosi delle armi della satira, di impedire l'instaurazione della nuova dittatura comunista sulla nazione. Nella produzione grafica di questo autore è stato rilevato come utilizzi modelli stilistici e compositivi diversi a seconda del messaggio da comunicare e del tipo di pubblico a cui è indirizzato. Questa sua caratteristica risulta ancora più evidente se si analizzano le vignette

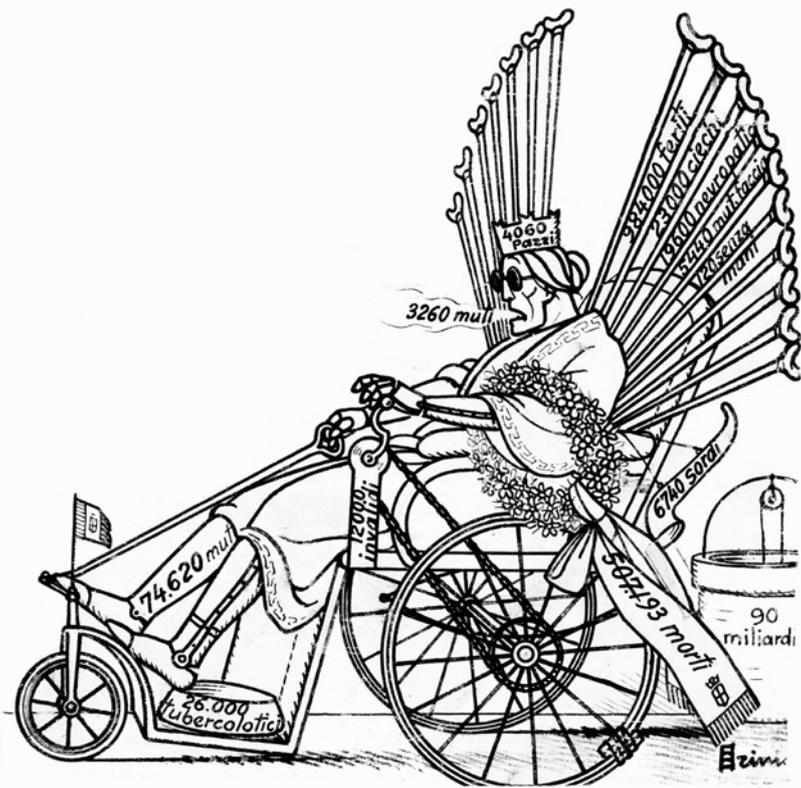
<sup>2</sup> Basti, ad esempio, vedere *Il carro della Vittoria*, pubblicato sull'«Avanti» del 1919, dove l'Italia viene rappresentata come un mutilato in carrozzella per denunciare tutte le perdite subite dalla nazione durante gli anni del conflitto. [FIG. 5]

<sup>3</sup> Esemplare a questo proposito è la vignetta di Sironi in cui una possente Italia guerriera ringrazia lo squadrista in camicia nera. [FIG. 6]

<sup>4</sup> Mi riferisco alla vignetta di Gabriele Galantara del 1924 in cui l'Italia, ormai sottomessa dalla dittatura, prova coraggiosamente a chiedere la parola al Duce nell'aula di Montecitorio ormai deserta, dove resta solo la corona funebre a ricordo del recente assassinio di Giacomo Matteotti. [FIG. 7]

<sup>5</sup> A questo proposito, basta osservare la vignetta *Via Crucis* del 1948 in cui la salita al Calvario è scandita dagli scioperi organizzati dalla CGIL: una vera e propria croce sulle spalle dell'Italia. [FIG. 10]

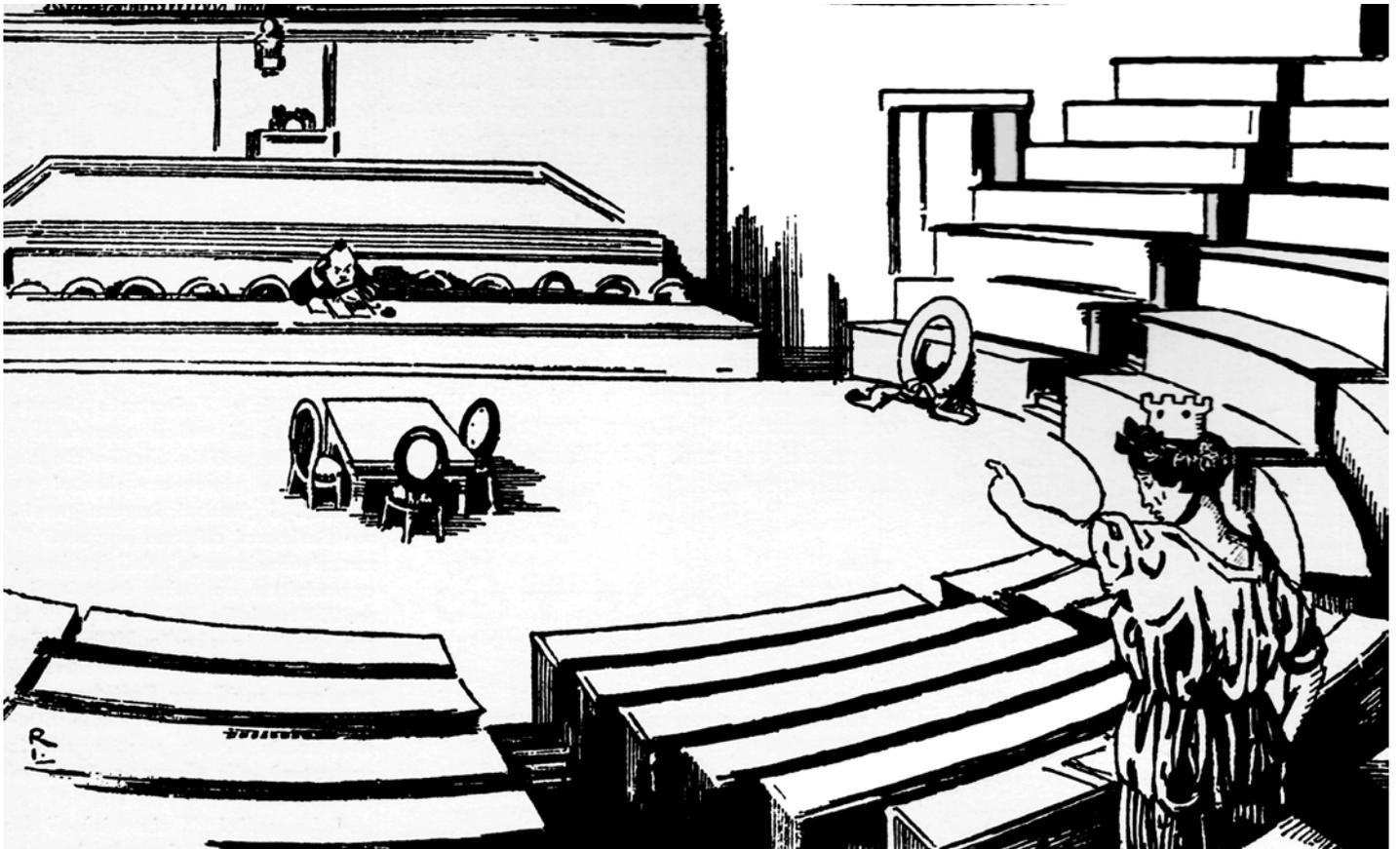
**l'Italia in  
caricatura**



[FIG. 5] - Giuseppe Scalarini, in «L'Avanti!», 1919:  
**Il carro della vittoria.**



[FIG. 6] - Mario Sironi, s.d.: s.t. L'Italia: «Grazie».



[FIG. 7] - Gabriele Galantara, in «Il becco giallo», 1924: s.t. L'Italia: «Domando la parola!».

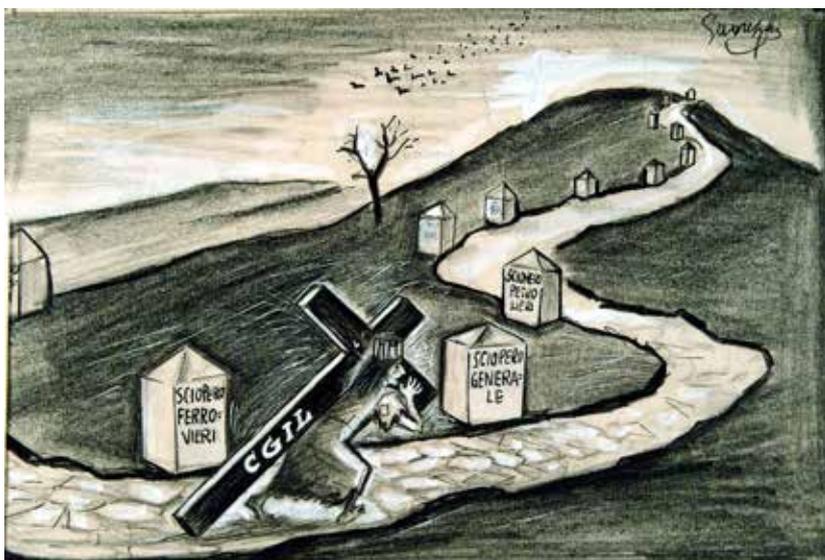


[FIG. 9] - Evariste, in «La Verità», 1929: ...**Et diviserunt vestimenta mea.**



[FIG. 8] - Marcolon, in «La Verità», 1927.  
**Sul Calvario.**

**l'Italia in  
caricatura**



[FIG. 10] - Giovannino Guareschi, in «Candido», 1948: **Via Crucis.**

che hanno come protagonista la figura antropomorfa dell'Italia, in cui l'autore spazia tra modelli iconografici e stilistici diversi a seconda delle esigenze satiriche raffigurandola, in modo più realistico e accademico, come una donna fiera e determinata o come la vittima dei soprusi dei suoi nemici<sup>6</sup> oppure, in modo più grottesco e caricaturale, per mostrarne le debolezze e i difetti<sup>7</sup>. Il personaggio antropomorfo dell'Italia riappare in modo predominante nelle opere di Guareschi anche alcuni decenni dopo per criticare i fermenti che porteranno al sessantotto e impedire che questa rivoluzione imminente scardini le fondamenta della Repubblica.

Come già avvenuto in altri momenti storici, l'immagine antropomorfa dell'Italia scompare per qualche decennio dalle vignette: sembra quasi che negli

anni di piombo e nel successivo periodo del "riflusso", per quest'ultima non ci sia più spazio nella grafica satirica. Negli ultimi anni, però, alcuni autori hanno ripreso e riammodernato questa vetusta iconografia nei momenti in cui i politici hanno tentato di modificare la Costituzione o di snaturare i principi fondamentali su cui si regge la vita repubblicana. Tra questi, sicuramente menzionato, Lele Corvi, che ha fatto dell'Italia un personaggio ricorrente all'interno della sua produzione. Anche nel suo caso, la figurazione antropomorfa della nazione si trasforma a seconda delle esigenze della vignetta, passando dall'immagine di una bambina piccola in balia degli eventi a quella di una donna forte in grado di difendersi da sola dagli attacchi subiti<sup>8</sup>.

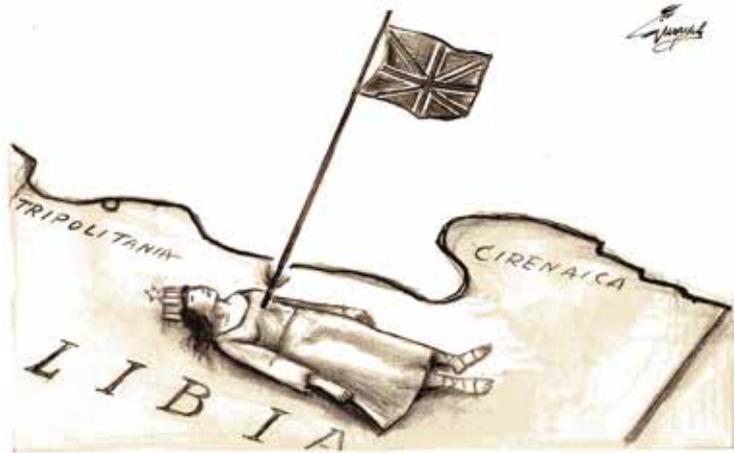


[FIG. 11] - Giovannino Guareschi, in «Candido», 1948: **L'apertura del Parlamento.** «Distintivo in guardaroba, signor Presidente».

6 Si vedano: *L'apertura del Parlamento*, pubblicata su «Candido» nel 1948, dove l'Italia esorta con fermezza De Gasperi, che è appena stato eletto Presidente del Consiglio, a togliersi lo stemma della DC; *Tripolitania*, sempre pubblicata su Candido nel 1949, dove denuncia le violenze perpetrate ai danni degli italiani nelle ex-colonie del nord Africa poste sotto il controllo degli inglesi anche attraverso una parafrasi satirica delle Odi Barbare di Carducci. [FIGG. 11 - 12]

7 In *Le paure della Repubblica*, «Candido», 1947, Guareschi raffigura una piccola "italietta" che trema di terrore davanti a un topolino fascista, ma non si accorge del vero pericolo comunista che la minaccia. [FIG. 13]

8 Queste due tipologie di rappresentazioni sono riscontrabili ad esempio in: *Fiducia dell'Italia* del 2018 e in *L'Italia che resiste* del 2019. [FIGG. 14 - 15]



[FIG. 12] - Giovannino Guareschi, in «Candido», 1949: **Tripolitania**. «Questa la conscia zagaglia barbara prostrò?».

[FIG. 13] - Giovannino Guareschi, in «Candido», 1947: **Le paure della Repubblica**. «Un topo! Un topo!».



[FIG. 14] - Lele Corvi, 2018: **Fiducia dell'Italia**.



[FIG. 15] - Lele Corvi, 2019: **L'Italia che resiste**.

# Tributo a Vittorio Gregotti

## di Sara Pellegatti



Progetto di trasformazione del quartiere Biccoca, Milano, disegno su carta, 1995, Studio Gregotti

La scomparsa di Vittorio Gregotti, lo scorso 15 marzo, è stata il triste epilogo di una vicenda professionale e intellettuale, che ha segnato la storia dell'architettura del nostro '900 italiano. Un ricordo, a 60 anni di carriera con più di 1.600 progetti, è quantomeno doveroso.

Vittorio Gregotti, già con la sua prima esperienza lavorativa, ebbe contatti con i fratelli Perret; il terzo dei quali è noto per essere stato il maestro di Le Corbusier, una tra le figure più influenti della storia dell'architettura contemporanea, che lo stesso Gregotti ebbe modo di conoscere.

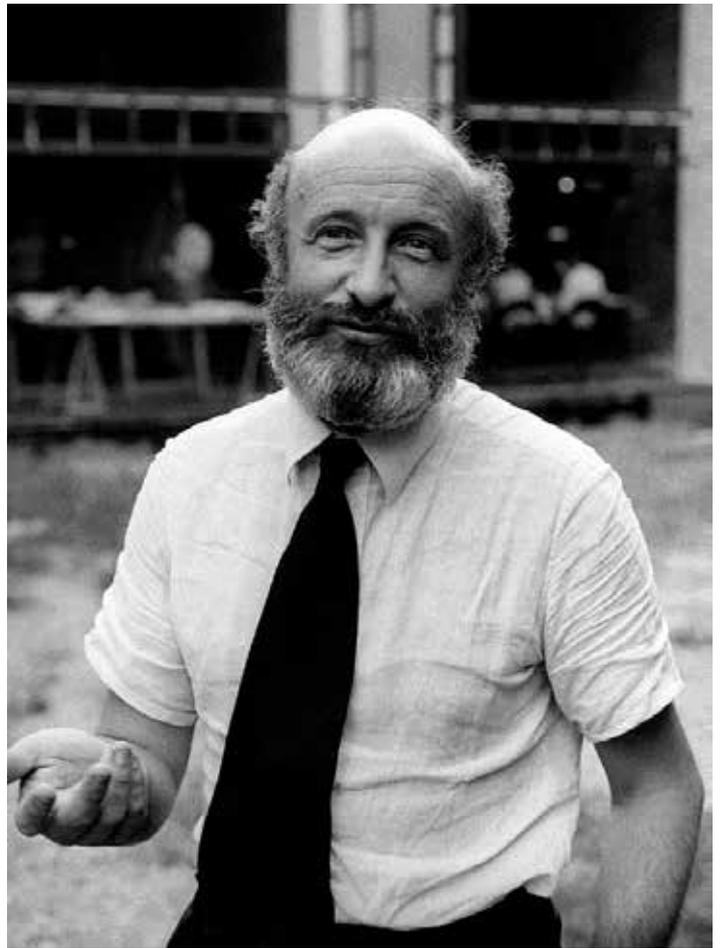
La sua carriera collaborativa inizia con la storica rivista «Casabella», diretta allora da Ernesto Nathan Rogers. Dal 1982 al 1996 sarà Gregotti il direttore del periodico.

Gregotti incarnava l'architetto ideale descritto da Rogers nell'articolo *Scomparso Gregotti, il Dominus dell'architettura italiana del XX secolo*, apparso sul

«Sole 24 Ore» il 15 Marzo 2020<sup>1</sup>. Gregotti in effetti rappresenta l'uomo di cultura che ha piena consapevolezza del suo impegno anche civile. Nel suo lavoro, opera architettonica e opera teorica sono un'unità inscindibile. Ha indirizzato e influenzato la discussione sul mestiere d'architetto, dando valore a posizioni originali e innovative. Nella sua appassionata direzione di «Casabella», Gregotti costruisce intorno alla rivista un progetto culturale che ha un ruolo attivo nella trasformazione della città e del territorio. Si dimostra altrettanto solerte nel coinvolgimento di colleghi e studiosi di discipline diverse. Particolarmente significativo è il fatto che il suo percorso trovi ispirazione nelle culture locali. Difatti, nei suoi progetti adotta un approccio volto a metterli in relazione con la storia del luogo. Il suo lavoro non è un'astrazione, che mira ad una riproducibilità del progetto in qualsiasi sito.

<sup>1</sup> <https://www.ilsole24ore.com/art/scomparso-gregotti-dominus-dell-architettura-italiana-xx-secolo-ADrN0UD>

Il suo pensiero resta impresso in diverse opere letterarie, tra queste si ricorda *Il territorio dell'architettura* (Milano, Feltrinelli, 1962). Si tratta di un classico della letteratura del XX secolo in cui Gregotti mette in discussione molte questioni: il ruolo proprio dell'architettura, il rapporto di questa con la storia, fino alla forma del territorio e all'utilizzo dei materiali. Di certo, Gregotti appartiene a quel tipo di architettura che non sottovaluta l'ambiente, anzi, la relazione progetto-ambiente è di fondamentale importanza. Il suo studio professionale Gregotti Associati International nasce nel 1974. Da allora, Gregotti ha realizzato opere sia in Italia sia all'estero, sempre tenendo conto del contesto storico-geografico in cui si inseriscono. Infatti, scopo dell'architettura, secondo Gregotti, è rivelare i luoghi e dare un significato ad un ambiente fisico e il tutto all'insegna di riordino e di chiarezza, che sono per lui gli strumenti più importanti dell'architettura.



Vittorio Gregotti, 1975



Chiesa di San Massimiliano Kolbe (Bergamo)

In ultima analisi, preme ricordare quanto lo stesso Gregotti riporti nell'intervista *L'architettura come io la intendo oggi non esiste più*<sup>2</sup>: «i materiali sono concepiti ormai come meri pezzi del progetto e non come una sintesi della propria memoria, dei propri desideri e delle differenze che essi incarnano rispetto al passato. Il progetto architettonico generalmente è ridotto a sola immagine da parte chi lo costruisce. La meraviglia tecnica o quantitativa ormai non esiste più e l'architettura contemporanea si riduce a sotto possibilità e degradazione rispetto alla sua matrice originaria. Trasformare il caos dei materiali in un cosmo ordinato non rispecchia l'idea odierna di architettura». Perciò, la rivoluzione di Gregotti sta nella sua volontà di dare una forma a un

contenuto preesistente: la forma esiste solo in relazione al contenuto.

Queste le ragioni che ci inducono a pensare che Storia sia la parola chiave nella concezione di Gregotti dell'architettura: per il suo voler riappropriarsi della memoria del passato, per il suo senso di rispetto nei riguardi del luogo e dei materiali che più si adattano alle sue caratteristiche.

Gregotti ha potuto continuare fino alla fine a farsi paladino della cultura del moderno, fondata sui valori della ragione, della libertà e della giustizia e sulla centralità del ruolo collettivo che l'architettura deve necessariamente rivestire. Con Gregotti è scomparso un saggista, un critico e un uomo delle istituzioni, uno dei padri dell'architettura italiana.



Stadio Luigi Ferraris (Genova)

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ku11aSJY55E>



©Jenny Papalexandris

## **Beatrice Balsamo e Giorgio Simonelli** ***Brividi sul divano. I telefilm di Alfred Hitchcock***

Marietti 1820, 2019

**di Gandolfo Cascio**

È una voluttà impareggiabile, e tra l'altro a basso costo, quella di ritornare a guardare alcuni film che magari conosciamo a menadito, ma che però non ci tediano; anzi, ci allettano con la loro calda confidenza, si danno per quello che sono: senza che obblighino a capirne il senso, l'ideologia, i contesti ecc. No, cadiamo sul divano come viziosi sultani per godere dello scialo di certe immagini, restando in attesa di una ripresa tanto cara per ripetere all'unisono la brillante battuta che ormai fa parte del nostro più intimo lessico: come quando Bette Davis in *Tentazioni* (*The Cabin in the Cotton*), svampita ma viperina almeno quanto la Regina della Notte, con il vantato e strascicato accento meridionale proclama al suo miserando

ammiratore: «I'd luv to kiss ya, but I just washed my hair». In me questo desiderio si manifesta con preoccupante precisione per *Campo de' fiori*, *Barry Lyndon* e, sommamente, per *Nodo alla gola* (*Rope*). M'avvampo di terrore davanti a quei due ragazzi malefici, quei viziosi anti-Raskòl'nikov, cioè per nulla indaffarati con la loro coscienza ma, semmai, soddisfatti della loro schifosa e sopraffina crudeltà: quella delicatissima qualità in cui pochissimi – Maugham, Compton-Burnett, Vidal, un po' Arbasino e, appunto, Hitchcock – sono *magistri* insuperati e, con buona pace di molti, probabilmente insuperabili. Mi rendo conto che questa pratica di accoccolarsi con una vecchissima pellicola ha in sé qualcosa di narcotico o di consolatorio: è

è quasi come rientrare in una sorta di infanzia e, una volta accolti nel suo seno colmo e bianco, ci sentiamo a posto col mondo; o, anche peggio, diventiamo pari di Milva che, in una inquietante Berlino, sogna di starsene «in disparte come vera principessa / prigioniera del suo film / che aspetta all'angolo come Marlene» (*Alexander Platz*). Tutto ciò credo sia vero e condivisibile da molti ma forse lo è a un grado ancora più accaldato per alcune serie televisive, visto che quello svolgimento regolare, ciclico come le stagioni, come i riti religiosi, irrobustisce la convinzione che la ripetizione sia un dolce e benvenuto alcool. Si pensi alla docilità con cui torniamo ad alcuni polizieschi o – e rieccolo! – al ciclo *Alfred Hitchcock Presents* (poi rinominato *The Alfred Hitchcock Hour*) creato, prodotto e presentato dal capo de' capi della *suspense*, con quelle introduzioni che, allo stesso tempo, riuscivano a essere, spiritosissime e indecifrabili come il messaggio di una grassa sibilla. Si tratta di una collezione di brevi puntate, più o meno una ventina di minuti (mentre la seconda serie sfiorerà l'ora piena), andate in onda in America tra il 1955 e il '65 per un totale di 440 corti. In Italia uscirono a partire dal 1959. Non tutti ovviamente ebbero la regia del Maestro: per la precisione 20; ma sempre se ne sente la vocina donnesca, si vede apparire la manina paffuta e, soprattutto, lo sguardo tanto bonario in apparenza quanto perfido nelle pupille ombrose. Per chi, oltre a farsi cullare durante indolenti domeniche davanti allo schermo, desiderasse saperne di più, molto di più, su questa impresa televisiva, potrà consultare o, meglio, può studiarsi il libretto di Beatrice Balsamo e di Giorgio Simonelli che, oltre a documentare con precisione tutta l'avventura, da Hollywood alla RAI, chiosa con finezza sia gli aspetti che stanno alla base di tanto



successo – ciò che hanno definito *il perturbante, la suspense, lo humor* – sia quella specialissima messinscena che coinvolge il regista, il pubblico e il *plot*. Una trama dominata e ordinata dal senso angoscioso dell'*Unheimliche*, il sentimento che sconvolge e si prende gioco della normalità della vita: vite così simili a quelle di chi, apparentemente al riparo, resta ad osservarsi. Tuttavia, questa ingenua catarsi non ne spiega ancora la fama imperitura. Essa va ricercata, come per ogni cosa d'arte, nello stile; e quello di Hitchcock è dato da un *mélange* diabolico, composto di quotidianità e inaspettati incontri, di paure archetipe e di snobismo, di bellezze frigide come un frigorifero, nel contempo adorate e strigliate dal cinismo tipico di un don di Oxbridge.



**Pierluigi Lanfranchi**  
***Acheronta movebo.***  
***Le storie ritrovate***  
***di Franziska e Charles Maylan***  
Castelvecchi, 2017  
**di Gandolfo Cascio**

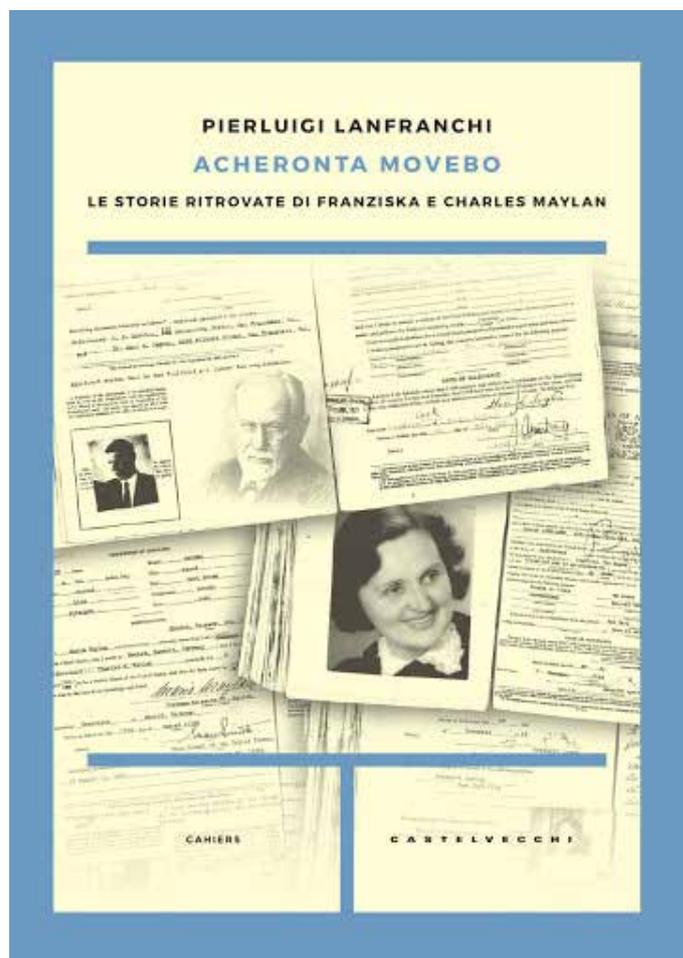
©Eirini Lachana

Certe storie stanno lì, magari per anni, senza che nessuno se ne accorga. L'ufficio dello scrittore può essere allora quello di scovarle, recuperarle dall'oblio o di liberarle dal sovrappiù che nel tempo s'era accumulato sulla superficie fino a incrostarle. A raccogliere una di queste vicende appartate, ha pensato Pierluigi Lanfranchi che con *Acheronta movebo* rende nota parte della biografia, tanto avventurosa quanto dolente, di Franziska e di Charles Maylan. Il tutto ebbe inizio quando l'autore ritrovò delle carte, e altri *objets particuliers*, appartenuti a una ragazza tedesca, per l'appunto la Franziska del sottotitolo, che prima della guerra era scappata dal suo sciagurato Paese per nascondersi nella provincia bergamasca, rimasta quieta e laboriosa come se la Storia non avesse interesse a coinvolgerla. La prima e senz'altro inevitabile ipotesi è che sia un'ebrea in fuga; così non è, ma lo è Charles Maylan, il

fidanzato che aveva intanto trovato rifugio in America. Per quanto incantevole sia la figura di questa donna, la curiosità del lettore – o almeno la mia – viene pretesa da lui: stupendamente assente eppure partecipe come un luttuoso Godot. Costui era stato allievo di Freud, ed è tale legame che dà contezza del titolo: l'intento di Lanfranchi, difatti, non è stato quello di evocare Virgilio (*Eneide* VII, 312) ma di rimandare all'uso che di quella citazione aveva fatto proprio Freud nel *Die Traumdeutung*. Il riferimento sta inoltre a indicare il metodo di lavoro, sia della psicanalisi sia, ora, del narratore che, eccitato dalla scoperta che sta al centro della trama, sentirà l'urgenza di iniziare la ricerca che, se non altro per un po', legherà il proprio destino romanzesco a quello dei due sventurati. Oltre al materiale a portata di mano, per sciogliere certi nodi Lanfranchi è costretto a iniziare un

vagabondaggio talmente fantastico che, prima di mettersi a scrivere, probabilmente come il Glauco ovidiano si sarà chiesto: «ma a che mi servirebbe inventare?» (*Metamorfosi* XIII, 935). Del resto, è questa la domanda che si pone ogni scrittore quando, rintracciata una memoria personale o collettiva, si decide a tramandarla a un lettore che, da una parte esige d'essere preso sul serio, ma dall'altra desidera lasciarsi corteggiare, sedurre e magari beffare con il dolce incantamento della finzione. Il pregio di un buon racconto sta in una giusta e gustosa miscela tra le due potenze. A Lanfranchi, perciò, non è bastato riferire con puntiglio e freschezza i momenti dell'indagine ma si è incaricato di disporli secondo una precisa idea narrativa. Su quest'equilibrio poggia l'aspetto metaletterario del libro, raccomandato alla *πολυειδεια*, cioè alla mescolanza dei generi letterari: così attorno al ritrovamento della corrispondenza tra gli amanti è stato messo su un romanzo in parte epistolare, in altra parte picaresco e, perfino, d'inchiesta; e c'è l'*autofiction* che, rifacendosi forse all'esempio lustro di Walter Siti, permette al narratore di entrare prepotentemente nell'intreccio del libro. Il gesto non è, però, da intendersi come uno scoppio di vanità ma, al contrario, si rivelerà essere la condizione necessaria all'andamento degli eventi, in un andirivieni tra passato prossimo, remoto e il presente; eventi perdipiù sparsi su diversi piani: il primo riguarda lo scrittore, scisso tra l'oggi e i ricordi di quand'era ragazzino; e c'è poi la peripezia degli amanti, anche questa frammentata tra ciò ch'è avvenuto prima, durante e dopo la guerra. Questa struttura certamente fa riflettere sui temi mostruosi della guerra e delle persecuzioni razziali, ma permette anche di meditare una questione altrettanto grave come la distanza e il suo ruolo

nelle relazioni. Prima di tutto c'è il luogo dell'infanzia, dove risiede la memoria più antica e dolce dell'autore; ci sono poi i poli della Germania e degli Stati Uniti che si propongono come gli estremi novecenteschi che divisero i sommersi e i salvati; e c'è poi il marasma dei luoghi degli spostamenti, delle partenze, dell'*heimat* perduto e inventato, delle capitali e i villaggi distanti e prossimi, percorsi di malavoglia come fanno gli esuli, «in quanto è peregrino chiunque è fuori de la sua patria» (*Vita nuova*, XL, 6). In sostanza, quello che interessa Lanfranchi è capire come la lontananza influisca nei rapporti, come essa rinvigorisca o moderi l'amore tra un uomo e una donna. La scrittura, infine, risente della pratica del lavoro d'archivio (l'autore è associato di Letteratura greca) ma anche mi sovviene la frequentazione di Singer, l'Isaac, e delle *Fondamenta degli incurabili* di Brodskij.





# Allungare lo sguardo

a cura di  
**Lorenzo Moretto**

©Alex Timmermans

## TEMPO DI JAMAICA

**Jamaica Kincaid**

***Vedi Adesso Allora***

**(Adelphi, 2014)**

**Traduzione di Silvia Pareschi**

Cosa succede se la signora Sweet, madre di due figli, “la bellissima Persephone e il giovane Heracles”, vede negli occhi di suo marito, il signor Sweet, solo odio e disprezzo? Cosa succede a una madre che ha cresciuto i propri figli leggendo le fiabe o le gesta degli eroi omerici e li vede formarsi e allontanarsi, sente il loro amore più distante, felicemente indifferente, li sente dire quelle occasionali esternazioni adolescenziali come «la mamma è tanto ridicola, la mamma è tanto ridicola»? Cosa succede a una donna originaria dell’isola caraibica di

Antigua quando si trova a vivere nella regione del New England, come se fosse una prigione chiusa nelle mura di una casa, dove un tempo visse la scrittrice di storie gotiche Shirley Jackson? Cosa succede se una donna vuole catturare i dettagli della vita di tutti i giorni, giorni che saltano avanti e indietro nel tempo, indulgiando in quei momenti più dolorosi fino a quando non brillano di solo odio? Succede che noi lettori siamo spaventati dall'invettiva infuocata di quella donna e viviamo con lei un'indisponente meditazione sulla vita e, va bene, lo ammetto a nome di questi lettori perché io sono "quei lettori", ne siamo anche attratti. Stiamo parlando di *Vedi Adesso Allora* di Jamaica Kincaid (Adelphi, 2014, traduzione – bellissima – di Silvia Pareschi), un libro che è un po' la mia *bucket shower*, la mia doccia a secchio con acqua gelata: salutare, perché incrina quelle convenzioni da bravo lettore di storie, quello con l'espressione benevola e severa di chi ha finito di leggere un libro e guarda il mondo con gli occhi sazi: «Eh no, caro mio,» mi dice questo libro, «il mondo se ne infischia di te ed è un bene».

In *Vedi Adesso Allora*, Jamaica Kincaid (vero nome Elaine Cynthia Potter Richardson) ci racconta la storia di un matrimonio, un matrimonio finito. I riferimenti alla propria vita, come in tutti i libri della scrittrice, sono molti: la casa nello stato del Vermont, il marito compositore e amante della musica di Šostakovič, i due figli, una femmina e un maschio, e la professione di scrittrice della signora Sweet, corrispondono in tutto e per tutto alla vita reale dell'autrice. Ma come nei libri che l'hanno preceduto (*Vedi Adesso Allora* è il quinto libro pubblicato dalla scrittrice, nel 2013, per Farrar, Straus and Giroux, dopo dieci anni di silenzio: forse questo lungo silenzio narrativo è dovuto al divorzio dal marito? Non posso dirlo ma

per appartenenza al club mi piace pensare che sia così...), Kincaid ha ambizioni smisurate perché la sua voce così snervante e inconfondibile la portano a prendere distanza dall'autobiografismo puro, dai ricordi più banali e che fanno tanto "anni 2000", quando imperversavano i timidi Mirmidoni e le combattive Tartarughe Ninja negli schermi delle case (che comunque ci sono, sia chiaro, siamo sempre dentro la vita di una famiglia). Del resto la stessa Kincaid ha dichiarato che «il protagonista di questo romanzo è il Tempo» e che tutto quello che scrive «è vero ma nello stesso tempo non lo è».

*Vedi Adesso Allora* è una lunga meditazione sulla fine di un matrimonio e sui ruoli che assumono i quattro componenti della famiglia, anche se tutti e quattro esistono solo attraverso la voce della signora Sweet. È un libro strafottente nel suo impianto di continuo alternarsi di eventi temporali e nelle sue riflessioni sulla vita quotidiana che percuotono le pagine come un bastone fino a rendere disumani i quattro personaggi (Persephone, la figlia, è il personaggio più defilato, quello meno riuscito). È sconvolgente perché non risparmia nessuno dei quattro e a tratti provocatorio perché in poche righe si possono trovare citazioni omeriche, i Transformers, il desiderio di uccidere, le Variazioni Goldberg e nomi di fiori e piante per un giardino inebriante (Jamaica Kincaid è autrice di libri sul giardinaggio, cosa che sembra tenerci parecchio leggendo qua e là); stilisticamente i periodi sono lunghi e possono portare verso l'esaurimento ma non ti fanno mai raggiungere la cima dove mancherebbe l'ossigeno per leggere; e quando finisci il libro (l'edizione Adelphi del 2014 è di 161 pagine) e scendi a valle, sai di aver fatto un'esperienza. Che ti abbia cambiato oppure no, non importa.

Come tutte le vicende raccontate nei



libri di Jamaica Kincaid, anche *Vedi Adesso Allora* parte da metà storia e non finisce mai. Non ci sono gli elementi che rendono classico un romanzo – un inizio, un centro, una fine; i dialoghi con le virgolette – ma solo una voce che non dà tregua e che non si arrende, rimbalza da un personaggio all’altro in modo martellante. Una voce che stanca ma che si ricorda, anche dopo molto tempo. E proprio il tempo, come in tutti i romanzi che vogliono stare al passo nella storia della letteratura contemporanea, è il vero protagonista del libro. “Adesso” e “Allora” vengono usati in continuazione:

«Allora, anche se era Adesso, Allora era Adesso: la signora Sweet era sdraiata su un lettino in una stanza e il dottor Fuchs, un uomo che forse ha inventato il test dell’amniocentesi e forse no, teneva in mano uno strumento a forma di bacchetta magica e glielo passava avanti e indietro sul ventre con un’allegria infantile (così pensò la signora Sweet allora e adesso) e un’intensità

infantile, come per sfidare tutti i suoi anni di studio ed esperienza, come per nascondere un bisogno profondo di ripetere, di tanto in tanto, azioni prive di senso evidente eppure misteriosamente significative».

Va bene, “noi lettori” siamo la signora Sweet, facciamo il tifo per lei, ma vuoi mettere il signor Sweet, il piccolo signor Sweet, «così piccolo che a volte la gente ... lo scambiava per un roditore»? Musicista, compositore, figlio di benestanti, in bocca frasi da piccolo razzista continentale (eccolo che parla: «quella brutta strega arrivata con la nave delle banane»), vediamo come viene descritto in un momento di grande rabbia verso suo figlio Heracles:

«Comunque il signor Sweet odiava il bambino e si augurava che una famiglia di serpenti apparisse dal nulla e lo divorasse! Ma questo non accadde, né allora né mai. E così il signor Sweet, di cattivo umore, anche se questa è un’espressione troppo mite per descrivere il suo turbamento, il suo odio, la sua confusione pensò a diversi piatti che avrebbe potuto servire alla signora Sweet, se solo avesse saputo cucinare: soufflé di neonato senza nome; neonato senza nome in camicia; sella di Heracles con limone e timo; lei li avrebbe divorati, perché amava mangiare, lo si capiva dal girovita in espansione, dall’ingrossarsi di braccia, palpebre, lobi delle orecchie, dalle caviglie simili alle gambe delle poltrone nei salotti dei ricchi, che rappresentavano animali amati e addomesticati; oh quanto odiava la signora Sweet: sembrava una cosa da mangiare, che però dopo ti faceva odiare anche solo l’idea di mangiare; e lui lo immaginava morto, quel suo corpo robusto, troppo nutrito, sulle colline del Montana o del Vermont o di qualche posto del genere, sapete dove le foglie stanno diventando dorate, gialle, rosse perché stanno per cadere e trasformarsi in una metafora, e le metafore sono il vero regno del creatore».

A parte l’uso del punto e virgola di cui sono un grande fan, non è assurdo? Non è magnifico che una scrittrice usi la libertà che offre la narrazione per dar vita al signor Sweet, un personaggio così

legato alla sua passione per la musica («Il telefono squillò: la signora Sweet pensò, oh che cos'è e chi è? E il signor Sweet disse, rispondo io, perché aveva sentito quel suono, mescolato ai diesis e si bemolle») da farci chiedere «Ma cara, come hai potuto sposarlo?!» Appunto: chi ha amato ma poi si è separato da una persona in modo così doloroso, conosce molto bene quell'inferno interiore che Jamaica Kincaid sa raffigurare in maniera inimitabile. E poi anche questi dettagli più comici come *dalle caviglie simili alle gambe delle poltrone nei salotti dei ricchi, che rappresentavano animali amati e addomesticati: non sono belli?*

I riferimenti alla mitologia greca sono ben presenti nel libro, a partire dai nomi dei figli della protagonista, ma Jamaica Kincaid non si limita a richiami eruditi: li butta nella mischia familiare e li frulla con il resto. Ecco qui cosa succede quando suo figlio Heracles parla in modo esagerato del padre, come solo un adolescente saprebbe, ma è pur sempre un adolescente di Jamaica Kincaid:

«Non posso impedire a me stesso di ucciderlo, io lo ucciderò e lui non lo saprà mai perché non posso farglielo sapere, sarebbe una grossa delusione, è già molto deluso e la sua delusione sarebbe totale e io gli voglio tanto bene per cui non voglio che se ne accorga, però lo ucciderò, deve morire, tutti dobbiamo morire,



©Francesca Woodman



©Fernando Branquinho

giusto mamma, giusto mamma? Oh, mamma, mamma, disse il giovane Heracles, ora ti metterai e mi ricorderai di quando papà restava sveglio con me a vedere Michael Jordan che giocava nel campionato con l'influenza, e quando faceva canestro rischiava di cadere ma Scottie Pippen accorreva per tenerlo in piedi, farai così, mamma, dirai, oh, il gioco di Scottie e Dannis era così omerico, e Malone era un tale Ettore e Stockton un vero Paride: oh, era tutto così omerico, e continuerai a ripeterlo finché non mi verrà voglia di scaraventarti fuori bordo anche se non siamo in mezzo al mare, ma solo nella casa dove è vissuta Shirley Jackson».

Chiudiamo con una piccola riflessione: Shirley Jackson. È sempre presente in questo libro, come lo sono le presenze che infestano i romanzi della Jackson stessa, scrittrice attenta al lato primitivo della natura umana; Jackson visse nel Vermont, ebbe una vita difficile, un

rapporto estremamente conflittuale con una madre che non l'amò (nei suoi libri tutte le protagoniste sono orfane di madre o hanno madri incapaci di amarle e scusate, ma in *Autobiografia di mia madre* di Jamaica Kincaid, il suo libro più famoso, si parla di una donna, la madre della scrittrice, che non ha potuto raccontare la sua vita e la voce di Kincaid è cupa, una ferita insanabile: insomma, siamo lì). Sembra un omaggio, un divertimento fra i divertimenti crudeli del libro, e invece (mi sbaglierò, prendetela come una la fantasia di chi sta scrivendo) è una chiave di lettura di *Vedi Adesso Allora*: il respiro gotico di chi ha affrontato l'inferno partendo dall'Amore e ne è uscita con le ossa rotte e con in mano un mazzo di fiori carico di polline dell'ibisco del giardino: quanta selvaggia tenerezza!



@Gabriel Pacheco



**Antonio Rubino**

## ***Il discorso delle stelle***

***Un viaggio intergalattico  
dell'introspezione umana***

**di Francesco Violi**

Paolo è una meteora, una nebulosa, una supernova, una stella che scoppia, una stella che nasce, una particella. È fatto di polvere di stelle, come lo siamo tutti e questo Antonio Rubino, autore del libro *Il discorso delle stelle* (Roma, Emersioni, 2019) lo sa bene.

Rubino ha trasformato un romanzo in un manuale, per poi diventare un saggio storico e poi di nuovo un romanzo. Il discorso delle stelle è un avvincente racconto che ha come protagonista Paolo, la cui storia parte dal sud Italia per strutturarsi nel cuore dell'Europa, frammentarsi in giro per il mondo e poi ricomporsi, anzi rinascere, nel Vicino Oriente attraverso gli occhi dell'amore che trova origine su un tram fra le vie di Milano in una giornata come tante. Ma non è solo questo: si inserisce, proprio come la reazione causata dallo scontro di due corpi celesti nell'assoluto silenzio

dell'universo, nella guerra in Siria. La spietata, sanguinaria guerra fatta di madri vedove e figli orfani, incapaci ormai anche di piangere. La minuziosa descrizione degli avvenimenti, dei personaggi, delle etnie e dei complessi meccanismi, che hanno portato alle guerre di religione e di territorio, fa di Rubino un *reporter* di guerra e allo stesso tempo un audace romanziere, capace di tenere il lettore ammaliato e attratto per tutte le 300 travolgenti pagine. Proprio come per l'universo, troviamo una storia costellata da sentimenti che si incontrano e si scontrano in un amalgama di *pathos* e gelosia, odio e amore, guerra e pace. La vita dell'universo trova un parallelismo nella vita dei personaggi, abilmente impastati tra fango e materia stellare dall'abile penna dell'alchimista Rubino.

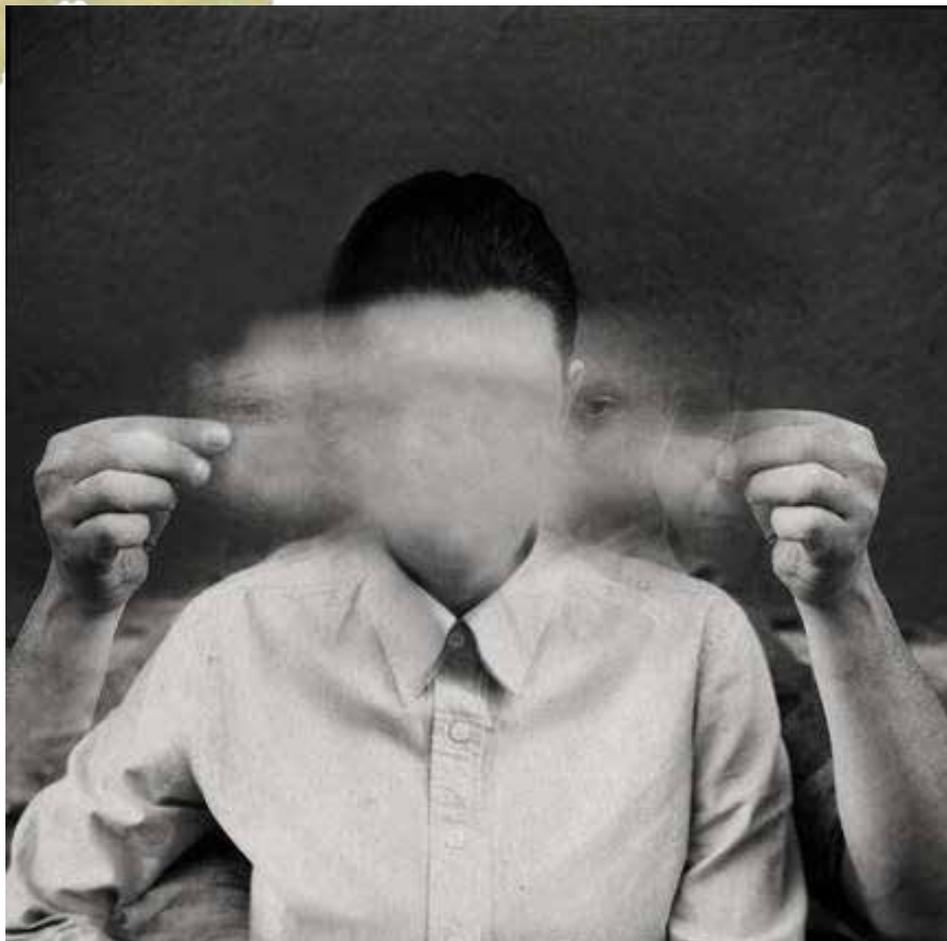
**Giorgio Manganelli**

***Discorso dell'ombra e dello stemma***

Adelphi, 2017

di **Nazareno Loise**

© Arslan Ahmedov



Tuttavia («Quale deliziosa parola! Ecco: dire tuttavia, e non andare oltre [...], quasi a muovere un'eccezione non so a che, ma una blanda, una educata, una casta, una sobria, una cedevole, una lusinghiera, una fintamente corrucciata difesa?»). Tuttavia, credo di dovere delle scuse a Giorgio Manganelli per almeno due motivi. *In primis*, perché «il recensore non è autorizzato ad avere idee, concetti, calma, distensione e gatti, giacché in tal caso si rifiuterebbe di fare il recensore». E poi perché sto delittuosamente perpetrando un “tipico atto culturale”, cagionato dalla mia personale lettura del *Discorso dell'ombra e dello stemma*, comprovato dalla scrittura di questa recensione, passato per la sua pubblicazione, il quale si conforma come «un puro e semplice atto di violenza», dal momento che «colui che parla di un libro

parla legittimamente solo della propria perdizione – qualsiasi altro discorso è dissennato e improprio [...]. Il libro non sarebbe mai esistito se egli non ne avesse parlato, ma dal momento in cui ne parla, ne scrive, il libro acquista una esistenza di secondo grado, quella appunto in cui non è possibile perdersi, in cui noi non siamo il testo, in cui nulla ci legge. [...] Che taluno pensi di poter leggere per conto altrui, è un segno dei tempi, un presagio della fine del mondo».

Vi valga questa *excusatio non petita* (sì, mi sto accusando!) come pesatura parziale dell'essenza, del linguaggio e del tono dell'opera in questione del Manganelli. Opera (Manganelli dubita che si possa attribuire ad essa la definizione di «libro», sebbene poi affianchi a questo termine l'aggettivo «disossato»), opera

che appunto mi è stata presentata da un cugino emigrato in terra scandinava, domiciliato nella città manganelliana, il quale ha bonariamente imposto il seguente *imprimatur* alla copia di cui mi ha fatto dono: «Goditi codesto delirante discorso di rigoroso serrattorno». *Serrattorno* (invenzione lessicale nata dalla traslazione in italica lingua di un'espressione cosentina che riportata per intero è "pigliari 'a serra 'i ggiru") è quella persona che girandolando indugia: o nel tentativo di dissimulare il rinvio di un'azione o di una decisione in attesa dell'attimo propizio; oppure, più spesso in maniera disinteressata, per il gusto stesso della digressione, per il puro piacere della parentesi che argina e devia il fluire diacronico di un percorso, di un pensiero, o addirittura del tempo.

Si può dire che questa zanichelloide definizione non sia altro che un gioco di parole, ma attenzione! «chi scrive e chi legge debbono amare violentemente le parole che giocano, e dove non c'è gioco di parole, equivoco, *nonsense*, doppio senso, *omeoteleuton*, semplicemente non c'è letteratura; state sicuri che il fragore di un gioco di parole copre qualunque illusione di significato, [...] le parole ti vengono incontro nel solo modo che sanno, cioè appunto giocando».

Il carattere giocoso, ondivago, dispersivo, errabondo e furfantesco delle parole si oppone all'idea statica e commerciale di una letteratura che vuole essere precipua, diretta ed economica. «Ora, l'idea che esista un discorso continuo è non solo infondata, ma probabilmente immorale. La disgregazione non è solo la condizione naturale del discorso, è la natura stessa del discorrere; parlare, scrivere, leggere è semplicemente accettare la disgregazione e muoversi secondo le sue leggi. Dunque, una insanabile demenza sta nel cuore stesso della parola, la *parabolè*, il dis-correre, il

camminare in negativo attorno a. Dunque. Camminare in negativo. Non v'è altro modo di procedere, giacché il negativo è centrale, è periferico, è ubiquitario. L'incantesimo verbale, il discorrere, è una cerimonia con l'ombra».

In questa direzione si legge l'esegesi che Manganelli fa della «chiacchiera, questo supremo, riassuntivo genere letterario» che si oppone all'«idea che per dire qualcosa, occorra avere qualcosa da dire» quando invece «è probabile che chi scrive sia al suo meglio quando, non avendo cosa da dire, può preoccuparsi solo di scrivere, con quella volatile irresponsabilità che fa lo scrittore tale».

In Manganelli si procede per vie rifratte e speculari, ma ci si ritrova sempre, mutati eppur sempre uguali a prima; ecco perché è lui stesso a ricostruire la strada per perdersi, come un Pollicino anamorfico, quando scrive: «È vero, non ho niente da dire; Ciancio; chiacchiero; vaniloquio; e tuttavia mi stacco di malavoglia dal foglio, il foglio amico sul quale sto scrivendo; aggiungo parola a parola, e in tal modo l'incantesimo continua, il gesto di demenza è insieme il gesto che infrena la demenza; dunque scrivere "cura"? Oh no; scrivere è un sintomo, ma a questo sintomo v'è, sola alternativa, il sintomo di sopprimere i sintomi».



©Andrea Calisi

Demenza, incantesimo verbale, anamorfismo, ho disseminato qua e là delle parole perché «le parole scelgono il lettore, le parole scelgono chi scrive».

Dopo innumerevoli cestinazioni di altrettanti innumerevoli tentativi di redazione di questa recensione ho attestato a me stesso l'impossibilità d'imbastire un discorso lineare su questo libro (?). E il motivo lo spiega bene Salvatore Silvano Nigro nella postfazione all'edizione Adelphi del 2017: «*Il Discorso dell'ombra e dello stemma* tratta dell'origine e dell'essenza della letteratura, dandosi riflessivamente principi e modi secondo l'assunto inderogabile che "sulla letteratura si può fare solo della letteratura". La parola "discorso", oltre che nel significato etimologico (nda, dal latino discurre, ossia correre qua e là), è assunta anche nell'accezione del *logos* di Eraclito "discorso che esprime l'essenza di ciò che è, e la fa propria».

Non potevo quindi (o forse non volevo o non riuscivo) deliberatamente sbrogliare le centosettantasei pagine contorte ritorte e distorte di Manganelli e restituire a voi cari lettori ansiosi e dementi come me l'idea fallace (e non nell'errore) che questo sia un libro della stessa risma di tanti, troppi altri.

Citando correttamente (ed ecco un altro sgarbo mosso a Manganelli il quale ritiene «che l'unica nostra speranza è nella citazione errata» in quanto l'auspicio è quello di essere «giunti a un tal punto di indipendenza, di chiarezza interiore, di inventiva, da sbagliare tutte le citazioni»), citando correttamente un articolo di Alberto Arbasino, pubblicato su «Repubblica» il 22 luglio 1982, spero di vellicarvi l'interesse sfruttando l'autorevolezza altrui: «Molto probabilmente è il capolavoro di un mago. Non porta scritto "romanzo". Mi sembra il romanzo più appassionante dei nostri anni. Anche il più mirabolante esercizio di



©Vicente Antonio

Alta Letteratura. [...] questo *Discorso* parla di letteratura in forma di parole, e di carta e di Nulla. Fa cioè della Iper-Letteratura con la Meta-Letteratura: labirinto di frastuono e silenzio che (come tutte le grandi opere) non ha "senso».

A questo punto dovrei, se fossi un buon recensore: dirvi a cosa alluda Manganelli quando parla di ombra e di stemma; cosa intenda quando scrive che «l'acquisizione dell'anonimato è necessaria per l'accesso al luogo della parola, luogo del terrore, dell'assenza, dell'invenzione, delle origini» o cosa voglia dire con «attingere lo spazio dell'errore come spazio del significato»; cosa ci facciano Dioniso, Eco e Narciso accanto al dio cartaginese Moloch; accennarvi, quantomeno, al perché il sottotitolo dell'opera sia *Del lettore e dello scrittore considerati come dementi*; esplicitare in modo filosofico i ruoli che han giocato in questo libro Jung, Bernhard e Hillman; sviscerare questa frastornante frase: «In realtà, solo la letteratura può renderci possibile vivere nel nostro mondo, e tra noi e la catastrofe c'è una tenue barriera non di capolavori ma di libri modesti, mal stampati, tradotti per pochi soldi;

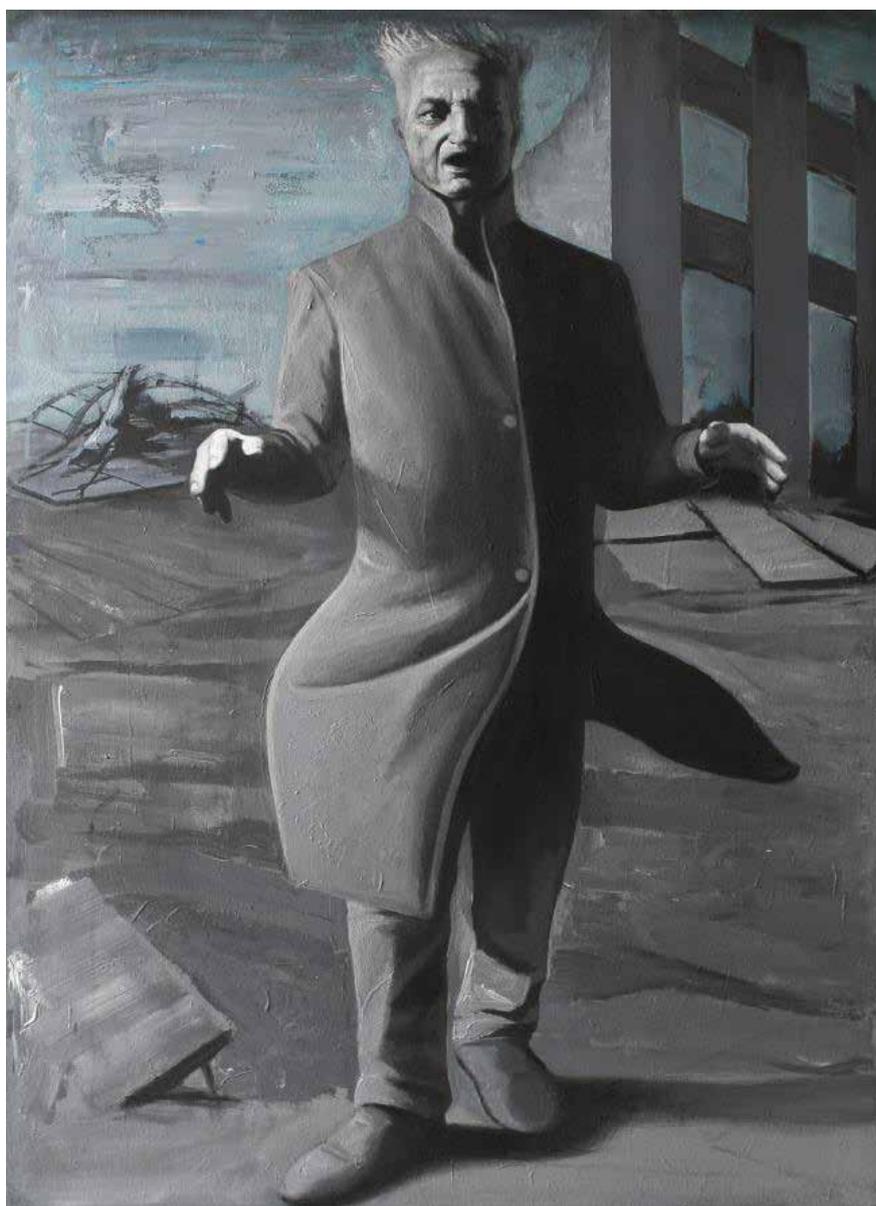
gli innumerevoli opuscoli ai quali, dal tempo di Ramsete, affidiamo la nostra paura di morire, il nostro desiderio di uccidere, il nostro terrore del domani»; aprire un universo sul cosa siano la «gioia dell'ombra» e «il riso della letteratura»; approfondire la concezione dell'autore secondo cui la letteratura non è una questione di «eleganza e di stile» né tantomeno una disamina più o meno interessante del dolore: «Lo spettacolo in diretta delle nostre disperazioni, dei nostri suicidi, delle nostre agonie non interessa alle parole».

Dovrei vagliare troppe cose. E tuttavia non potrei farlo senza muovere l'ennesimo insulto (ma stavolta sarebbe troppo

supremo) a chi scrive che «spiegare è morire, e morire atrocemente».

E allora mi taccio, pensandomi un po' come Manganelli, un *fool* che «barcolla lungo una strada rettilinea, e lungo una strada sghemba si finge sobrio e di retta camminata [...] che non dirà mai una cosa giusta perché ha licenza di trattare solo quelle cose appunto di cui non è data certa scienza», vinto come lui dalle parole e ancora più dal loro irresistibile silenzio.

Si fermano qui le parole che mi hanno scelto. Forse domani ne verranno altre a visitarmi, intanto “vi prego, restate seduti. Il tempo è meraviglioso, ma la notte è certa. Grazie. Grazie.”



© Jonathan Di Furia



©Shesaidred

## Giuseppe Antonio Borgese *Il pellegrino appassionato*

Avagliano, 2019

di **Ilaria de Seta**

«Siccome divenivo felice, me ne vado». Un «Pellegrino appassionato» per il quale «il sole non è tramontato».

Cinquantuno sono le novelle di Giuseppe Antonio Borgese riproposte da Avagliano Editore in una pregevole edizione: formato agevolissimo nonostante le oltre 400 pagine; copertina con bella riproduzione del *Young Man at his window* di Gustave Caillebotte (1875) – citazione iconografica del *Ritratto di uno scrittore da giovane* di Sciascia dedicato a Borgese?; ricco e composito apparato paratestuale. Il tutto per le cure di Gandolfo Cascio e Gandolfo Librizzi, che portano entrambi il nome del patrono di Polizzi Generosa, la cittadina siciliana inerpicata sulle Madonie che diede i natali all'autore, apprezzato e discusso in vita e fino ad oggi.

Il *corpus* è quello selezionato da Borgese per la raccolta omonima, *Il pellegrino appassionato*, del 1933, edita da Mondadori, come molto efficacemente illustra la nota editoriale di Librizzi, direttore della Fondazione Borgese dal 2006, che da allora si prodiga in iniziative scientifiche e di valorizzazione del patrimonio culturale raccolto a Polizzi, dove quest'anno è stata inaugurata la casa

Museo di Borgese e dove sono già previste numerose iniziative culturali dedicate allo scrittore. Si vedano in proposito le pagine in chiusura del volume di Clara Aiosa, Presidente della Fondazione, che ricorda il conferimento della cittadinanza onoraria a Elisabeth Mann Borgese nel 1999. Nella sua nota, Librizzi illustra il percorso che portò alla pubblicazione del volume attraverso il carteggio con Arnoldo Mondadori (custodito presso la Fondazione Mondadori di Milano e in copia presso la Fondazione Borgese di Polizzi), tra il maggio del 1931 e l'ottobre del 1933. Librizzi giustamente si sofferma tra gli altri su alcuni passaggi che dimostrano l'attenzione meticolosa del nostro finanche negli aspetti materiali dell'oggetto libro: «bellezza degli spazi, degli occhielli, dell'indice, della dedica, del verso di chiusa» (14 febbraio 1933), «ti accludo un foglio per la correzione e abbellimento che desidero, quando che sia nella ristampa» (24 ottobre 1933). La nota scrupolosa ed essenziale di Librizzi tiene conto anche dei *Diari* di Borgese, in

particolare i primi cinque, redatti tra il 1928 e il 1935, di imminente pubblicazione, per le cure di MG Macconi, con un saggio dello stesso Librizzi e una nota di L. Canfora. *I Diari* (in totale 15 quaderni manoscritti dal 1928 al 1952), custoditi nel Fondo Borgese presso la Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Firenze, sono una miniera di informazioni sul ventennio americano, consentono di ricostruire la triplice rete intellettuale di cui Borgese fece parte – italiani, europei, nativi – e costituiscono una prova dell'ormai indubitabile antifascismo dell'autore. Significativo anche il riferimento, ripreso da Librizzi, dei *Diari* alla chiusura della casa di via Pontaccio nel 1934, la dimora milanese dove Borgese risiedette con la prima moglie Maria Freschi e i due figli Leonardo e Giovanna (qui si apprende) dal settembre 1919. La stagione milanese (dal 1917 al 1931) fu contraddistinta dall'insegnamento accademico, dapprima come germanista e poi dal 1925 come docente di estetica, consacrata dal successo nell'alta società, ospitata di frequente nel salotto dell'appartamento che si trovava nell'elegante palazzo Crivelli. Tale stile di vita, colto, raffinato e un po' mondano, diede il miglior frutto nel figlio Leonardo, apprezzato critico d'arte nonché pittore e che si unì in nozze a Maria Sofia Cederna.

Nell'epitesto troviamo ancora una essenziale quanto interessante *Vita e Opere*, da cui si evince la difficoltà di classificare l'eccentrica produzione del nostro: nella sezione *Saggistica* compaiono 14 opere di critica letteraria, nella sezione di *Storia e attualità* ci sono i *pamphlet* militanti ma anche *La nuova Germania*, un titolo che invece Luciano Parisi aveva incluso tra i *Libri di viaggio*, che qui compaiono nella sezione *Odeporica*. L'ultima sezione riprende invece le due collane curate da Borgese per Carabba e

Mondadori che testimoniano attraverso i carteggi l'attenzione di Borgese al mondo editoriale. La sezione *Narrativa* conta 9 titoli tra romanzi e raccolte di novelle.

In merito alla narrativa e in particolare a questo *corpus*, illuminante è la prefazione di Gandolfo Cascio, che fornisce chiavi interpretative al testo «quasi un romanzo» (citazione borgesiana ripresa nel titolo della prefazione) e spunti in merito alla portata dell'autore, troppo a lungo negletto in Italia.

Cascio, docente all'Università di Utrecht, parte dall'ancoraggio geografico, tanto più significativo dato che Borgese non fece ritorno in Sicilia dopo l'esilio. Di Polizzi Generosa Cascio a ragione veduta sottolinea la *genteel poverty* «civile e quieta, compiaciuta del suo superbo passato», ne ricorda i principali monumenti e opere d'arte ricostruendo



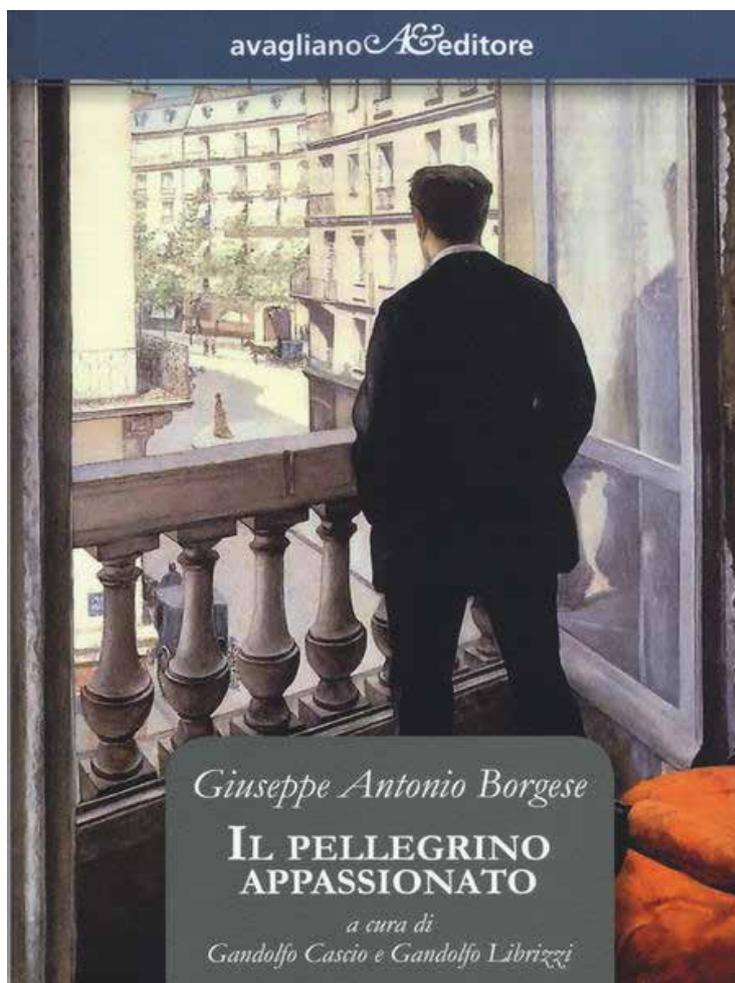
Ritratto maschile. Giuseppe Antonio Borgese  
©Emilio Sommariva  
Milano (MI), Biblioteca Nazionale Braidense

per squarci e sottointesi l'*habitat* in cui ebbe l'*imprinting* culturale Borgese bambino (che poi – come ci ha insegnato Sciascia – si trasferì a Palermo dallo zio Giovanni). Borgese fu attore di un ricco percorso bio-geografico – Polizzi, Palermo, Firenze, Torino, Berlino, Roma, Milano, Berkeley, Northampton, Chicago, Fiesole, per non menzionare che le tappe principali – forse anche perché, come ci ricorda Cascio, era quel tipo di inquieto che «anche se di belle speranze, debba compiere la sua vita altrove» (p. 8). L'inquietudine lascia traccia, come suggerisce ancora il prefatore, ad esempio nell'*Eneide* messa in tasca a Rubé nell'*incipit* del romanzo omonimo del 1921: segno di chi «erra dimesso e morsicato dal *nostos*» (p.9).

L'intenzione di Borgese, che *Il pellegrino appassionato* «si può leggere tutto di seguito e ogni componimento continua, come si suol dire, musicalmente il precedente» (lettera ad Arnoldo Mondadori 11 ottobre 1933) è condivisa e spiegata da Cascio. L'elemento di coesione è il personaggio, il pellegrino appunto, «un uomo perduto, sfiancato e confitto dall'affanno dei pensieri» (p. 12), «un 'tipo' che – a volte maschio a volte femmina, altre giovane o vecchia – si porta avanti di 'capitolo' in 'capitolo'» (p. 11), al pari di altri personaggi novecenteschi modernisti – Cascio menziona Zeno, Mattia, Ulrich – contagiati da un «tarlo malefico e paziente che rosica il cervello di dubbi e li trastulla con le sue geometriche astrazioni» (p. 12). Questo personaggio, osserva ancora Cascio, ha una condivisa estrazione sociale, «quel ceto medio campione di pregi e di colpevoli manchevolezze, composto da impiegati, intellettuali o belle consorti di benestanti proprietari, contadini ricchi, professori o segretari» (p. 15), supportata da una scelta linguistica, l'italiano medio-alto e

uno stile classico, che rende godibili queste novelle, conclude Cascio, «come un liquore».

Se è vero, ma non ne sarei così sicura, che Borgese è stato dimenticato, è solo perché, di questo ho la quasi certezza, non è stato abbastanza letto. Perché non riprendere proprio dal *Pellegrino appassionato*, visto che l'autore ne scrisse all'editore: «È un libro a cui tengo moltissimo. Mi pare che l'ho composto bene, in forma definitiva; e che dovrà piacere»?



## Le recensioni

di Cooperativa Letteraria

# Fernando Coratelli *Alba senza giorno*

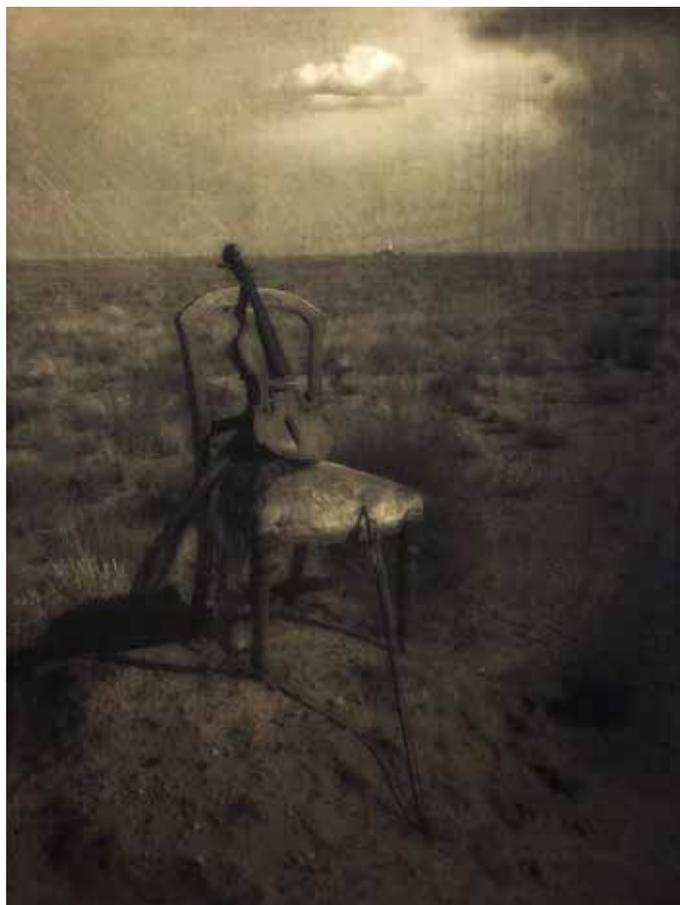
ITALO SVEVO, 2019

di **Mario Greco**

La violenza, l'indifferenza, l'assenza di pietà, l'odio sono parte della vita e della natura umana, da questi è difficile sottrarsi. La "resistenza", l'amore, la ricerca di un mondo e di una vita migliori costituiscono il loro naturale sbocco antagonista.

Nel romanzo *Alba senza giorno* (Italo Svevo, 2019) di Fernando Coratelli troviamo una prosa capace di far coesistere cronaca e romanzo, in cui nel quadro preciso della cronistoria o della registrazione dei fatti si inserisce la più pura storia d'amore, oltre che di un sogno difficile da realizzare. Coratelli ci restituisce una rappresentazione "realistica" di un mondo agonizzante, lacerato dall'odio e dall'oppressione dell'uomo sull'uomo. La sua scrittura è diretta, senza filtri, e la forza del romanzo sta nel farci oscillare armoniosamente tra le diverse storie: da un lato Stoian e Stephka, i due ragazzi Rom protagonisti del romanzo, che sono in viaggio per cercare fortuna. Dall'altro Martina, giovane madre che vive nella periferia milanese, e Tonino Cortale, sicario della n'drangheta. Questi ultimi muovendosi in maniera parallela ai due personaggi principali, confluiranno, integrandosi e, al tempo stesso, inconsciamente nel contesto della totalità degli accadimenti, facendo sì che il destino, quel destino crudele, si realizzi.

La forza dell'autore sta nel saper trasmettere al lettore una storia senza giudizi, come a voler dire che la vita è di per sè un teatro del grottesco. Tuttavia, non bisogna lasciarsi andare all'idea che non esistano vie di scampo al vuoto culturale che affligge la società o a



@Andres Fidel

coloro che, partendo da questo presupposto, lo utilizzano per appropriarsi del "potere".

Ho amato i due giovani protagonisti e ho sofferto con loro. Ho amato la musica di Stoian, il suo violino.

Ecco siamo tutti parte di questa sinfonia che è la vita e forse per questo dovremmo cercare di rispettarci.





**Francesca Scotti**

***Capacità vitale***

Bompiani, 2019

di **Roberto Barbolini**

©Evgeniy Shaman

## **LA VITA È BELLA QUANDO È SOTTO ANESTESIA** **Dialogo con Francesca Scotti**

Può esistere un'estetica anestetica? A prima vista è una contraddizione in termini, ma a questo paradosso sembra ispirarsi la scrittura di Francesca Scotti. Non è solo per via dei suoi trascorsi musicali (si è diplomata al Conservatorio Verdi di Milano) se me l'immagino come una suonatrice di flauto segreto, una concertista clandestina che non cerca i clamori della platea, ma come Paracelso – che in un celebre racconto di Borges fa spuntare dal nulla una rosa solo dopo aver congedato lo spettatore – persegue in solitudine le sue alchimie. Leggendo *Capacità vitale* (153 pagine, 15 euro), il suo nuovo romanzo uscito nel settembre dell'anno scorso da Bompiani, ci si rende conto di come l'ellissi a cui era intitolato il libro precedente costituisca

anche in questo caso la figura retorica capitale. È proprio dall'ellissi, dall'omissione di tutto ciò che può essere sottinteso, dalla capacità (anch'essa di derivazione musicale) di mettere la sordina, raccontando una realtà tutta "in levare", che nasce quella specie di anestesia estetica a cui accennavo. Francesca racconta con uno stile sobrio, dove la precisione descrittiva appare sempre filtrata da una controllatissima "voce dietro la scena" – avrebbe detto Mario Praz – che segue il diramarsi dei destini come un canto segreto di cui non riusciamo mai completamente ad afferrare la rima, un po' come in certi romanzi della Compton-Burnett dove l'*understatement* anestetizza nei rituali della conversazione il groviglio serpigno, le passioni e gli

“incesti del mestiere” che si immaginano dietro le quinte. In *Capacità vitale* Francesca Scotti rinuncia perfino alla scena madre: la protagonista Adele è rimasta a terra quando, durante un’immersione, si verifica l’incidente mortale in cui periscono alcuni amici sub. Il senso di perdita non provoca in apparenza scosse rilevanti nel tran-tran professionale di Adele, avvocato difensore di due gemelli allevatori di maiali, accusati di maltrattamenti e torture da un’associazione animalista. Ma dietro l’impassibilità un po’ zen sotto la quale la scrittrice sembra ibernare i sentimenti, come sotto l’ingannevole trasparenza dell’acqua che ha inghiottito i compagni di Adele, la “capacità vitale” evocata dal titolo disegna l’«istante in cui il futuro è certamente destino ma anche volontà» (p.135). Una volontà che cova sotto la cenere dell’“estetica anestetica” di Francesca come una brace incandescente e tuttavia nascosta, per una forma di pudore nei confronti di quella bellezza che, come osservava John Berger, «è la speranza di essere riconosciuti dall’esistenza di quel che state guardando e di esservi inclusi».

**Roberto Barbolini** - All’inizio la scena cruenta della castrazione dei maiali, curiosamente mi ha fatto pensare a un episodio che può sembrare il suo rovescio speculare, ossia la scena del ragazzo sbranato dai maiali con cui è solito accoppiarsi in *Porcile* di Pasolini. Questo *incipit* che è come un “fortissimo” musicale segna un contraltare stilistico (che poi si ripresenta come un *refrain*) rispetto all’andamento *soft* e ovattato della trama che segue, dove lo stile controllatissimo raffredda continuamente l’emozione. Che effetto ti proponevi di ottenere?

**Francesca Scotti** - L’intenzione è proprio quella che hai individuato, un fortissimo effetto capace di attivare,

reclamare anche con violenza, l’attenzione. Una scena di fronte alla quale perdere momentaneamente il controllo emotivo, un’empatia sollecitata con forza. La scena però non è vissuta allo stesso modo dalla protagonista e infatti, insieme a questo primo effetto, intendo crearne un altro nel lettore, più simile al disappunto verso la freddezza, verso l’indifferenza di Adele. Senza voler indugiare troppo nel mondo dei simboli, l’idea stessa della castrazione violenta anticipa qualcosa – allegoricamente – della storia di Adele, del suo percorso che parte proprio da uno stato di torpore emotivo, da un quotidiano anestetizzato che neanche di fronte all’orrore crudo riesce a riaversi.

**R. B.** - Una cosa che mi ha colpito molto nel tuo stile è la coesistenza di una estrema cura nella resa delle percezioni sensoriali – soprattutto olfattive ma anche visive, con una singolare capacità di scarto rispetto all’aggettivazione consueta (un solo esempio, a p.98: «I collant



di Ines sono spessi e di quel marrone medicinale») – e invece l’esigenza di smorzare i toni per cercare una particolarissima sfumatura di grigio, che nulla ha a che fare con le 50 ormai entrate in proverbio. Se dovessi paragonare la tua scrittura a una musica, quale sceglieresti? E perché?

**F. S.** - Il confronto con la musica è per me una costante e si muove su due livelli. Uno puramente acustico, che riguarda il ritmo e il suono delle parole: rileggo tutto ossessivamente ad alta voce finché le frasi, i capitoli, l’intero libro non rispetta il ritmo, i colori che mi sono prefissata. Ogni storia che immagino e che scrivo ha la sua tessitura che è proprio fatta di quelle frequenze olfattive, visive di cui parli e una volta che la definisco allora cerco di sfruttarla per ottenere – spero – i migliori risultati.

Il secondo livello invece riguarda le colonne sonore: io immagino costantemente colonne sonore per quello che scrivo. Talvolta la musica è esplicitata altre invece resta solo nella mia immaginazione. Per *Capacità vitale* mi sono divertita a creare una raccolta di immagini e appunto musiche che riguardano il libro, una raccolta di “atmosfere”. Si va dal garage rock con risonanze *vintage* dei Limiñanas, al sax ipnotico, ambient, jazz contaminato dalla world music dei Mammal Hands; dall’op.38 n° 5 *Dreams* di Rachmaninov alla storia magica della perdita di un amore cantata da Kishi Bashi in *In Fantasia*, passando per le esplosioni jazz ed elettroniche un po’ “retrofuturo” dei The comet is coming, fino ad arrivare a Nina Simone con *Everything Must Change*. Insomma, ne sceglierei tante, come tante vorrei che fossero le attitudini di questo romanzo.

(Comunque le ho raccolte tutte qui

[https://www.francescascotti.it/capacita-vitale\\_-atmosfere/](https://www.francescascotti.it/capacita-vitale_-atmosfere/))



Francesca Scotti

**R. B.** - Questa chiave di emozioni rapprese e sottovetro, come insetti nell’ambra, ha determinato da parte tua alcune scelte espressive molto precise. La prima è quella del punto di vista: narrare in terza persona consente all’autore una sorta di “sguardo dal di fuori”, un apparente minor coinvolgimento rispetto all’uso dell’“io”; la seconda è l’uso del presente irrdicativo, che assieme a una capacità lenticolare di descrivere visivamente i particolari dà al *plot* quasi un taglio cinematografico... Come sei arrivata ad adottare questo taglio? E a quali autori hai guardato “come a stella fisa”, avrebbe detto Leonardo, nella tua formazione letteraria?

**F. S.** - Io non solo ho stelle fisse, libri che ho bisogno di tenere vicino anche fisicamente mentre scrivo, ma ho libri che vorrei essere!

Comunque, la mia stella più potente è, da qualche tempo, Yoko : la sua scrittura sembra non conoscere la pesantezza, il manierismo, la tecnica che si fa sentire. Lei evoca, associa, tesse con levità storie nelle quali si mescolano miti, quotidianità, simboli, semplici accadimenti. Lei terrorizza con naturalezza, spontanea e pacifica. L’imprevedibile e il fantastico nelle sue pagine hanno la dote della verosimiglianza, chi legge li accoglie, li accetta prima di poter attivare

qualsivoglia difesa. Poi ci sono Clarice Lispector e Shirley Jackson. I loro libri sono per me un conforto costante e un confronto spietato. Al di là di questo aspetto inevitabile, molto spesso mi è capitato di voler scrivere in risposta alla loro indagine del mondo, quasi mi fossi sentita coinvolta, nel mio piccolo, in un dialogo con loro. Leggere buoni libri resta per me la forma migliore per attivare la creatività.

**R. B.** - Certe descrizioni di interni mi fanno pensare che per te la casa sia una specie di espansione psichica di chi la abita... Ad esempio: quando la protagonista Adele va a trovare nonna Ines, a pagina 53 c'è un parallelismo interessante fra i fiori, gli esseri umani e le loro abitazioni, in cui si esplicita perfettamente il tema della *Capacità vitale* evocato dal titolo: «È incredibile quanto poco sia cambiata in tanti anni questa casa (...) La terra sempre fradicia e le ombre che si rincorrono anche a mezzogiorno. Persino le ortensie hanno smesso di crescere. Forse succede anche alle persone, se stanno sole, se nessuno è con loro a guardarle cambiare perdono vitalità». Adele ha una memoria tattile, legata agli oggetti prima ancora che alle persone...*Sunt lacrimae rerum?*

**F. S.** - Eccome! Gli oggetti hanno per me un grande valore simbolico, anzi direi che mi incuriosiscono in virtù della memoria che portano, che riattivano, che rappresentano. Non posso dire di essere legata alle "cose" – il Giappone in questo mi dà importanti lezioni da anni! – eppure le osservo molto. Adele non è solo la donna chiusa e spigolosa che conosciamo all'inizio: sperimenterà altri modi di essere, di leggere la realtà, di esistere e lo farà anche grazie agli oggetti che la attiveranno emotivamente. A tal fine funzionano sia oggetti che il tempo non può mettere più di tanto alla prova, come il guscio di un riccio, una

macchina fotografica o una vecchia t-shirt, sia quelli che invece il tempo lo riescono addirittura a rappresentare, come una pianta di ortensie o un intero giardino.

**R. B.** - E veniamo al tuo senso della natura, la capacità di descriverne minuziosamente le forme, i colori e gli odori. Forse è sbagliato rifarsi alla biografia di uno scrittore per cercare risponderne nei suoi testi. Ma so che vivi una parte dell'anno in Giappone e il tuo sguardo sulla primavera, il mutare delle stagioni ecc., insomma la suggestione dell'elemento naturale nella tua prosa, mi ha fatto pensare a certe stampe di artisti giapponesi, al mondo fluttuante dell'ukiyo-e (浮世絵). Pensi che ci sia qualcosa di vero?

**F. S.** - Un po' ci credo, ma soprattutto spero che le virtù del pensiero fluttuante mi abbiano raggiunto! Certamente il fascino che il Giappone continua ad esercitare su di me è forte: i giardini di vegetazione e di roccia, la sensibilità per l'alternarsi delle stagioni, il saper riconoscere l'interdipendenza tra ciò che è in antitesi, la meditazione, la ricerca interiore, il silenzio come valore fondante, l'importanza di suggerire la bellezza e non gridarla. Più vivo in questo paese più sento di non comprenderlo davvero, imparo e disimparo continuamente, ed è una cosa che mi diverte.

«Vi sono persone che attraversano una foresta di alberi di sandalo senza vederne neppure uno» è scritto in *Vita di Siddhartha il Buddha* di Thich Nhat Hanh. Ecco, mi piace pensare che grazie al Giappone la mia scrittura, questi alberi, li sappia guardare.

**R. B.** - Ho l'impressione che Adele tenda a filtrare il suo rapporto con la realtà attraverso congegni o apparecchi che la distanziano (il telefono) o la filtrano (il respiratore subacqueo). Ma bastano i supporti tecnologici a proteggerci dalla

furia del mondo? Oppure contribuiscono a quella grande anestesia dei sentimenti che sembra paralizzare la protagonista nel limbo della reticenza?

**F. S.** - Sì, ho voluto usare la presenza sempre più massiccia della tecnologia nelle nostre vite un po' come una quinta dietro la quale nascondersi. Lo fa Adele sul lavoro, lo fa Matteo quando le dà quella che per lui è una buona notizia, lo fa Zoe quando vuole negarsi.

Spesso mi chiedo se il mondo esterno risulti davvero meno spaventoso quando è mediato da uno schermo. Se la vita, sperimentata attraverso i vari "apparecchi", sia più controllabile e gli ostacoli e le delusioni ci appaiano meno complicati e più gestibili. Credo che buona parte del potere seduttivo della tecnologia risieda in questo, ma sono convinta che non funzioni fino in fondo. Quella che si incontra in *Capacità vitale* – oltre ai telefoni ci sono appunto il respiratore per le immersioni e anche la macchina fotografica – è una tecnologia che permette ai personaggi di vivere alcuni frangenti o fasi della vita in maniera indiretta, anestetizzata e distaccata. Per contro, il percorso che desideravo raccontare riguarda proprio la necessità di mantenere il contatto con la propria esistenza

non "aumentata" e di ribadire l'insostituibilità di un'esperienza diretta del mondo.

**R. B.** - «Ho imparato tanto tempo fa a non fare la lotta con i maiali. Ti sporchi tutto e, soprattutto, ai maiali piace»: questa frase attribuita a George Bernard Shaw, con leggere modifiche, ricorre due o tre volte nel libro. Quasi un contrappunto al mondo asettico in cui Adele tende a rifugiarsi. Ma prima o poi lottare nel fango è inevitabile, chi scrive ne sa qualcosa. Parlati del tuo wrestling autoriale.

**F. S.** - Sono approdata alla scrittura dopo la musica, partecipo al mondo dei libri solo da qualche anno e pur riconoscendo l'estrema e vitale (!) importanza che inventare storie ha nella mia vita e nella mia quotidianità, faccio fatica a individuare con precisione il perimetro del mio ring. Ho avuto la fortuna di incontrare persone che mi hanno aiutata (e continuano a farlo) a restare salda sulle gambe anche quando ci si sente un po' alle corde. Avere qualcuno con cui confrontarmi è fondamentale per non lasciare che la sensazione fangosa abbia la meglio: la musica mi ha abituata ad avere maestri e il Giappone non fa che ricordarmi la loro importanza!



Francesca Scotti

## Le recensioni

di Cooperativa Letteraria

**«LE VOCI DEI BAMBINI»  
PREZIOSA VOCE  
DI MARGHERITA RIMI.  
di Simone Zafferani**



©Sharup islam Fiyas

Margherita Rimi è medico e neuropsichiatra infantile. Come si legge nella quarta di copertina del suo ultimo lavoro poetico *Le voci dei bambini. Poesie 2007-2017* (Mursia, 2019), Rimi «svolge da anni un'intensa attività in prima linea per la cura e la tutela dell'infanzia e dell'adolescenza, lavorando in particolare contro le violenze e gli abusi sui minori e a favore dei bambini portatori di handicap». Questo impegno, che somiglia a una vocazione – specie nei nostri tempi distratti e disastriati – ha orientato nel tempo anche la sua poesia, che sempre più sceglie di dare voce, singole voci, ai bambini, ai singoli bambini abusati, reietti, offesi, torturati, dimenticati. È proprio nella forma di questo “dare voce” che risiede la specificità della scrittura di Rimi, quell'elemento che la rende così preziosa. Il suo, infatti, non è un generico far parlare l'infanzia dal punto di vista dell'adulto. Già con *Nomi di cosa-Nomi di persona* (Marsilio, 2015), questa poeta aveva iniziato la sua opera di metabolizzazione e di distillazione linguistica e poetica del tessuto esistenziale

dell'infanzia, di quelle infanzie slabbrate e snaturate con cui lei viene a contatto, sottratte alla loro legittima dimensione di spazio di crescita, di gioco, di individuazione di se stessi in un contesto il più possibile protettivo e stabile. Rimi è fedele al precetto di Alice Miller, che citava in esergo a quel libro, secondo cui «La verità della nostra infanzia è scritta nel nostro corpo [...] il nostro corpo è infatti incorruttibile [...] cessa di tormentarci solo quando non rifuggiamo più la verità». Ecco dunque che la poesia di Rimi va sempre più avvicinandosi alla verità. Ma se in *Nomi di cosa-Nomi di persona* il punto di vista oscillava, passando da quello del poeta-osservatore a quella del bambino-osservato che diventa a sua volta osservatore, mediante un uso vivo, corporeo e precisissimo della lingua, in questo nuovo libro a parlare sono quasi unicamente *Le voci dei bambini*, in una sconvolgente presa diretta. La verità evocata da Miller come unica via di catarsi dalla prigione del corpo si fa qui testimonianza, urlo o sussurro, urgente e imprescindibile; può cedere il

posto solo al referto, asettico fuori-onda riportato da una lingua altra a certificare e a contro-illuminare quelle testimonianze.

Diventa allora difficile, ma per questo ancora più cogente, rendere conto di un libro come questo, in cui la voce di chi scrive diventa letteralmente voce di chi è scritto, traccia sempre più scarna e scabra della violenza, del sopruso, dello spaesamento, della paura, dell'abbandono, dell'angoscia, del rifiuto, dell'abiezione, della disperazione, di un'inevasa fame d'amore. A parlare sono le vittime di un mondo che non li contempla ma li usa. Solo a volte, a prendere la parola è l'adulto che ricorda, o meglio ancora il bambino che nell'adulto rivive, e che giunge a conclusioni lapidarie, le quali non lasciano spazio a soluzioni e ad assoluzioni ma forse tracciano una possibile luce di speranza: «Mio padre mi abusava/ma io non ho mai parlato//Mi hanno detto di non dirlo [...] Adesso so/che non è stata colpa mia//Adesso so//che ero solo un bambino».

Scandito in cinque sezioni intitolate con nomi di colori, quei colori che dovrebbero illuminare e ispirare e che diventano invece tragiche varianti cromatiche di un unico dolore (Bianco, Nero, Blu, Rosso, Verde; la guerra, il lavoro minorile, gli abusi sessuali, il disagio mentale, la violenza domestica: questi i temi da cui le voci si levano), il libro di Rimi è un libro di infinito amore e cura per l'infanzia negata. È un "libro-gesto" nel senso che depone ogni pretesa di "farsi" letteratura per muovere a un senso più estremo del fare letteratura: in tal senso, chi scrive si assume una profonda responsabilità, quella *in primis* di dare voce a chi una voce non può prenderla, alzarla, imporla. E mostra lo spazio – marginale per il mondo, assoluto per il bambino, salvifico per tutti noi – dell'immaginazione, della fantasia, che

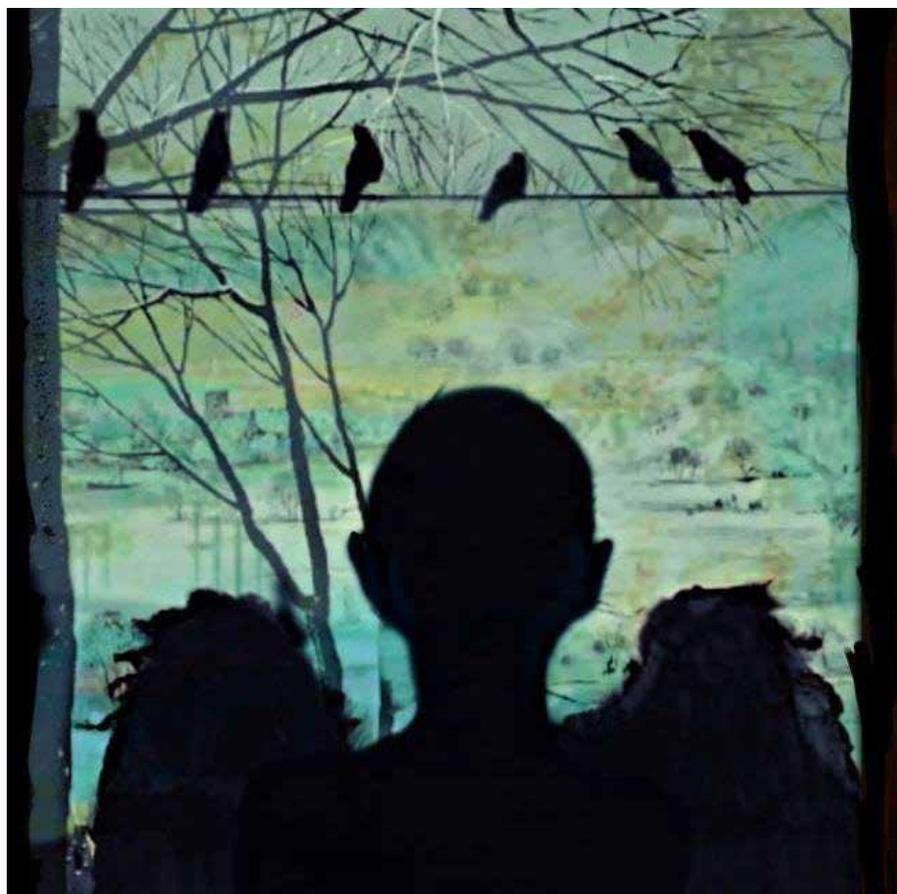


intreccia e annoda i dolorosi lacerti di una quotidianità aberrante, di verità altrimenti non confessabili: «Vado nella mia stanza//perché lui si arrabbia sempre anche se non faccio niente//Poi dice bestemmie. Mi sputa//Mi dice – idiota – ciccione – //non sei buono a nulla//Se sto per piangere/inizio a pensare e mi passa//poi le altre cose non le so// Alcune volte non sono uno che sorride//Qui mi sono fatto a metà/perché c'è poco tempo nel disegno//Qui non ho fatto gli occhi/perché non voglio somigliare a mio padre».

Sono molti gli spazi bianchi in queste dense pagine che con difficoltà e con dolore riusciamo a digerire ma che poi, come un farmaco, si rivelano fatalmente benefiche. Sono spazi in cui il bambino tace e il lettore prende fiato e coraggio per proseguire la lettura. Ma abbiamo l'impressione che siano tutt'altro che vuoti. Forse in essi il tessuto connettivale dell'identità si inabissa in un sottotesto non visibile ma percepibile, in cui il

silenzio inizia a tramare la sua contro-  
storia di ribellione e di rinascita, pren-  
dendosi il tempo necessario per elabora-  
re e rifondare: «Io ero ferito/non avevo  
paura però piangevo//Mia madre sopra  
di me era morta/mi ha salvato ma lei è  
morta//Adesso non voglio parlare di  
più». In questa raggelante sequenza (p.  
35), tra il ricordo della morte della ma-  
dre e la frase successiva, la scelta del  
silenzio, si consuma, letteralmente, un  
lungo spazio bianco, e uno ancora mag-  
giore segue alla lapidaria affermazione  
di non voler parlare. Dopo questo secon-  
do blocco però, il bambino ricomincia a  
parlare, torna a rammemorare, recupe-  
rando così una parte di sé nella tragica  
dispersione di significato della guerra e  
del lutto: «Ci sono stati i bombardamen-  
ti/io credevo un terremoto//siamo usci-  
ti e non abbiamo visto più niente/I miei  
occhi/hanno fatto una foto//così mi ri-  
cordo/mia madre». Le pause, i versi che  
iniziano spesso a metà del rigo o oltre, le

pause insomma, del respiro, del verso,  
del ritmo, sono bacini di senso, bianche  
cave minerarie da cui estrarre la conti-  
nuità di sé in uno spazio/tempo che  
sembra negare e recludere. Risorse per  
noi invisibili ma vivissime e risonanti in  
ciò che leggiamo. Risiede forse proprio  
qui quel dio dei bambini che, in apertu-  
ra di libro, scopriamo essere colui «che  
non cancella le loro parole», nume tute-  
lare della fragilità e al contempo della  
forza che deriva dalla capacità di imma-  
ginare. Quel dio che permette loro di di-  
segnare un'alternativa possibile a un  
destino all'apparenza invalicabile e che  
a noi lettori sgomenti consente di so-  
pravvivere a una lettura – ma vorrei dire  
a un'esperienza – così assoluta e desta-  
bilizzante, con occhi nuovi e cuore spa-  
lancato: «Quando finisce la guerra//vo-  
glio studiare/voglio fare il dottore/Se mi  
appoggio l'orecchio//Penso alle conchi-  
glie del mare//che si sente il mare//  
dentro».



©Sharon Woods

**Giorgio Bona**

***Le cicale cantano nel nostro silenzio***

a&b editrice, 2019

**Intervista di Caterina Arcangelo**



©Isa Marcelli

Giorgio Bona, nato il 19 dicembre 1956, ad Alessandria risiede a Frascaro, un piccolo paesino del Monferrato, tra Alessandria e Acqui Terme. Si è laureato in lettere a Genova, dove a insegnare Letteratura Italiana c'era Edoardo Sanguineti. In pensione da pochi mesi, lavorava nella Pubblica Amministrazione occupandosi di formazione professionale e politiche del lavoro. Da qui la passione per il sindacato di base. Fu infatti il referente provinciale della CUB (Comitati Unitari di Base) per il pubblico impiego. Frequentò giovanissimo i poeti del gruppo milanese da Milo De Angelis, Giancarlo Pontiggia, Angelo Lumelli e Michelangelo Coviello. Ha tradotto dall'inglese autori come Laurie Lee e Michael

Hamburger e dal russo una raccolta di fiabe. Suoi testi sono apparsi in numerose riviste e antologie quali *Bad Prisma* (Mondadori, 2009) e *Bersagli innocenti* (Flaccovio, 2010).

Di Giorgio Bona abbiamo già parlato. Un'intervista era stata pubblicata nel dicembre 2013, all'interno dello Speciale «FuoriAsse» dedicato al Festival LABirinti, svoltosi a Torino nelle giornate del 25, 26, 27 ottobre 2013. In questa occasione, l'autore aveva presentato il suo libro *Sangue di tutti noi* (Asti, Scrittura-pura, 2012) insieme con Tommaso Martino. Un romanzo che ricostruisce la vicenda dell'omicidio del dissidente comunista Mario Acquaviva.

In seguito, abbiamo pubblicato un'anteprima del libro sul quale ora ci vogliamo soffermare: *Le cicale cantano nel nostro silenzio* pubblicato da a&b editrice (Gruppo Editoriale Bonanno, Acireale Roma, 2019), con postfazione di Marco Revelli. Con *Le cicale cantano nel nostro silenzio*, l'autore crea un racconto che si basa sulla costruzione della nostra storia nazionale. Ed è questo ancora una volta ciò che risalta del lavoro di scrittura dell'autore: l'interesse di costruire un romanzo storico, capace di dare voce agli «uomini non illustri» – come avrebbe scritto Pontiggia –, che hanno contribuito o sono parte integrante della storia nazionale del Paese. Emerge ancora di più in questo testo non solo la sensibilità dello scrittore, ma anche la passione per l'indagine storica.

**Caterina Arcangelo** – Nella postfazione, Marco Revelli scrive: «Dalla lettura si esce con la sensazione di aver rivissuto un momento della storia sociale italiana ormai quasi sepolto nel fondo della memoria collettiva, e tuttavia vivissimo sotto la superficie. Tanto vivo da sentirla pulsare, quell'epopea, ogni volta che, percorrendo l'autostrada, si posa lo sguardo su quelle risaie che delle vicende narrate costituirono lo scenario muto». La domanda è questa: cosa ti spinge a scavare fino in fondo nella storia sociale italiana? La necessità di mettere in luce, attraverso i personaggi coinvolti, i costumi e i caratteri di un'epoca o senti più viva l'esigenza di dare risalto alle varie personalità o figure, che, con piccoli gesti hanno animato e costruito la storia del Paese?

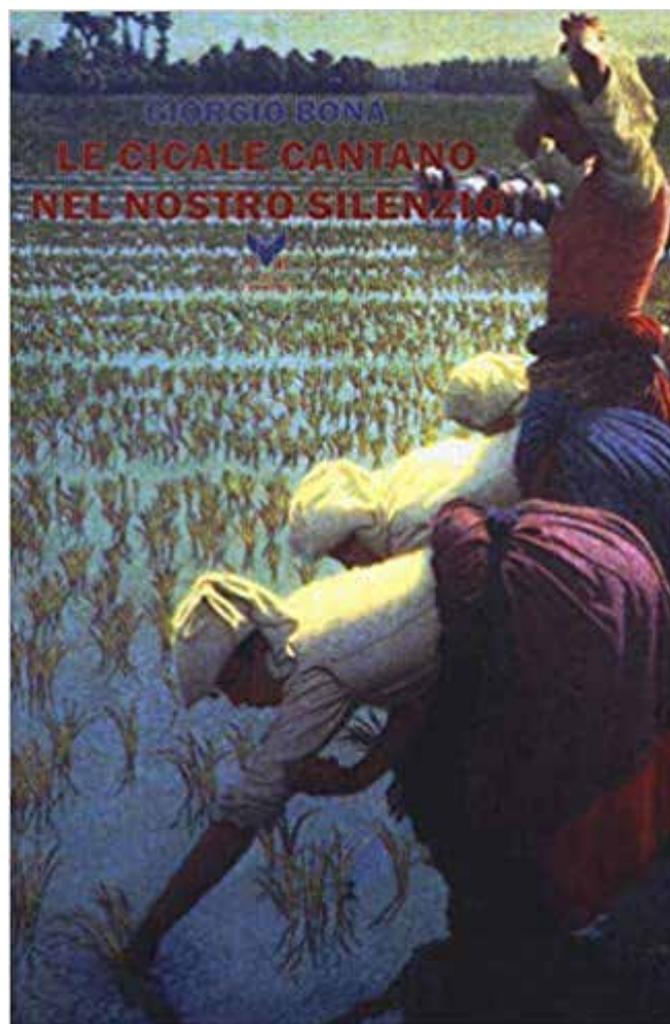
**Giorgio Bona** – Ho sempre avuto la profonda convinzione che la letteratura abbia un alto valore quando cerca di riscattare fatti e personaggi che nella storia comune, la nostra storia, quella di tutti i giorni per dirla in breve, sarebbero

dimenticati e cancellati dal correre troppo veloce dei tempi.

Noi, nella nostra vita, siamo costretti a confrontarci con il tempo. E il tempo è quello degli avvenimenti che sono stati o sono della memoria e dell'anima.

Ecco allora che dal passato vengono su beffardi e con un atto di sfida ti invitano a parlare di loro, a raccontare. È come se dalla clessidra si fosse alzata una tempesta di sabbia perché il tempo va avanti, procede spedito. Ma succede che a volte si arresta e torna a chiedere conto.

Allora questa storia non so se ha avuto la fortuna che io mi trovassi lì, in quel luogo invece che un altro, perché ho potuto raccontarla, tenerla viva. Non so se, spetterà poi al lettore dirlo, questa storia e questi personaggi hanno reso visibile la realtà di quell'epoca. Io



ho trasmesso racconti che venivano per lo più dai vecchi di famiglia, mia nonna in particolare che quel periodo lo aveva vissuto in prima persona. Posso dire che mi sono calato in quella realtà come un ospite inatteso e forse anche un po' invadente, perché ne sentivo urgenza e bisogno e posso dire di essere stato accolto con tutti gli onori per raccontare una storia che non appartiene all'immaginario, ma ad una realtà cui abbiamo perso la chiave d'accesso.

**C.A.** – L'intreccio amoroso si fonde con quello politico e i personaggi che descrivi, per un verso o per l'altro, non ne escono appesantiti. Tra gli esempi, Modesto Cugnoglio, l'avvocato dei contadini e fondatore del giornale «La risaia», ma anche 'l Biundin, Francesco Demichelis, bandito socialista che animò lo sciopero nelle campagne del vercellese. Da cosa sei partito, dalla storia d'amore o dai fatti storici? Inoltre, tra realtà e finzione come ti sei mosso?

**G.B.** – L'insieme è un percorso tra le passioni umane dove l'amore predomina, perché rappresenta l'illusorio fulcro centrale per diventare successivamente un punto di fuga che conduce alle zone misteriose dell'anima. È una redenzione che non si compie. Con tenerezza, rimpianto, struggimento, rancore, ferocia e delirio si segue la strada più difficile per arrivare a una conquista sia sociale che di affermazione dei sentimenti umani.

Il racconto si apre con un fatto veramente accaduto, quando i fittavoli del riso durante uno sciopero a oltranza delle mondine locali cercarono di avvalersi di nuove forze lavoro provenienti dal Veneto e dall'Emilia. E il treno che portava a Vercelli le stagionali venne accolto a sassate da quelle del posto che impedirono il loro arrivo.

Accanto a questo grande conflitto sociale e politico per il miglioramento dei salari e per il riconoscimento delle Otto



©Mondine - Vercelli

Ore di lavoro c'era un'altra grave piaga che era quella del brigantaggio.

In questo scenario non poteva assolutamente mancare la figura di Francesco De Michelis detto 'l Biundin, il brigante delle risaie, figura reale che ha animato l'epopea avventurosa dei grandi briganti italiani.

**C.A.** – Scrive ancora Marco Revelli: «Un racconto che ha la profondità di una storia». Vero è infatti il grande sciopero del 1906 che vede, al centro della questione, le mondine e la fine vincente della conquista delle 8 ore. Ce ne vuoi parlare?

**G.B.** – Lo sciopero a cui fai riferimento aveva scosso la città di Vercelli e ha visto le lavoratrici del riso in primo piano in quel panorama che ebbe una grandissima risonanza. Si può dire che una delle più grandi conquiste del mondo del lavoro, quella del riconoscimento delle "Otto Ore" deve ringraziare soprattutto un gruppo di donne coraggiose, in *primis* Maria Provera che ne è stata la portavoce. Il grande sciopero voleva l'applicazione del Proclama Cantelli che chiedeva otto ore di lavoro, otto ore di svago e otto ore di riposo. La storia racconta che una delle coraggiose l'ultimo giorno di sciopero fosse salita sul balcone del municipio della città a

gridare alla piazza il riconoscimento delle otto ore. In realtà passarono diversi anni prima che questo riconoscimento diventasse effettivo perché nessuno dei fittavoli del riso voleva perdere una piccola parte dei propri privilegi.

**C.A.** – Il tuo sguardo si posa anche sulle donne riconoscendone valori e diritti. La condizione oggi è chiaramente cambiata, ma pensi risieda ancora in alcuni luoghi una mentalità intollerante nei riguardi delle donne? Negli ambiti di lavoro? Se sì, come si manifesta oggi o, se vuoi, quali differenze rispetto a ieri?

**G.B.** – Oggi la condizione femminile nel mondo del lavoro è cambiata e possiamo dire grazie a quelle coraggiose che hanno lottato fisicamente per far prevalere questi diritti. Credo che il libro faccia riferimento a quelle che sono state le misure di repressione usate dal regime di allora per soffocare la rivolta.

E allora ecco che riscattando una parte della nostra storia noi riusciamo a capire da dove veniamo e che le conquiste di diritti fondamentali non sono scontati ma vengono da vicende dolorose che spesso sono costate sangue e sacrifici.

Al giorno d'oggi, se le condizioni di lavoro e di vita delle donne sono migliorate, la battaglia che ha portato alla conquista dei diritti rimane aperta, non è affatto scontata, anzi bisogna vigilare e mai abbassare la guardia affinché venga mantenuta.

Le nuove generazioni femminili sono cresciute con una serie di diritti acquisiti e, per questo motivo, danno scontata la possibilità di realizzare la propria vita in base alle proprie scelte.

La prima grande conquista femminile è proprio quella legata al mondo del lavoro, perché non ha permesso soltanto l'indipendenza economica, ma anche di diventare socialmente rilevante.

Allora occorre ripercorrere le tappe di

questo percorso ricordando che questi diritti non sono caduti dal cielo per caso, ma sono il risultato di lotte durissime, sacrifici e privazioni. Detto questo, mai fermarsi e adagiarsi sugli allori, ma occorre pensare che c'è ancora molta strada da fare.

**C.A.** – Fai riferimento a un luogo preciso. Di questo, quali tradizioni letterarie ti hanno ispirato?

**G.B.** – Ho fatto un viaggio nei luoghi della mia nonna materna, terra di mondine e di risaie, la Lomellina e il vercellese. Ne ho avvertito subito, guardando quelle terra lavorate, la fatica e il sudore che c'era dietro e io ero di qua dal guado, in quella che si chiama la civiltà del guardare. Guardare, osservare, sostare, poi raccontare, scoprire quello che si nasconde oltre il paesaggio. Immagini che restano impresse nella memoria, si avvertono dei ronzii, sono dei rumori di fondo. Sono storie interrotte, che ripartono, che prendono corpo quando meno te lo aspetti e senti un bisogno impellente di raccontarle. E allora bisogna evitare di fare scene di gelosia come un marito che scopre il tradimento della moglie, non bisogna tenerle per sé, bisogna condividerle perché una storia abbandonata deve entrare nel mondo e farne parte. Poi non so, nel dubbio, se diventa un omaggio o una penitenza.

Per questo mi sento vicino a due autori, uno della mia terra, Angelo Lumelli, che ha uno sguardo attento e vigile sul paesaggio e sulle sue trasformazioni, quel mutamento generato dal tempo innalzato a livelli di autenticità e intensità visto sempre con occhio severo e lucido. Un paesaggio plasmato dalla fatica e dal lavoro, e rovinato da quella politica poco attenta e furtiva di cui avremmo desiderato fare a meno.

E allora noi, verrebbe da chiedersi, noi, il nostro sogno è socialista?

Sì, lo è al punto che un altro grande

autore come Luigi Di Ruscio mi porge la mano e mi conduce sulla sua strada. Lì mi offre un viatico straordinario suggerendomi: Cristi polverizzati, l'estraniamento è assolutamente necessaria per osservare il mondo da un punto di vista non infame. La terra, il nostro pianeta

è bellissimo se fotografato da un oggetto spaziale. Si ha l'impressione che la terra, bellissima, azzurrata, sia diventata un cielo, il luogo della salvezza, per capire le cose bisogna essere fuori. Ghiaccio, scivolo precipito e mi pongo in salvo aggrappandomi all'ombra più vicina.



©Isa Marcelli

# La Voce ai giovani



©Elizaveta Prodina

Uno spazio creato per dare voce ai giovani; alle «nuove energie» del Paese affinché lo spirito critico possa accompagnare il loro percorso di crescita intellettuale.



©Gella Slabko

## Antonio Muñoz Molina *Il vento della luna* 66thand2nd, 2019 di Aurora Federico

Anno 1969: sotto una tuta composta da dodici strati di tessuto e un casco realizzato con policarbonato rigido, c'è Neil Armstrong, un essere umano, un minuscolo essere umano che si trova, per la prima volta, nel bel mezzo dell'universo, nel bel mezzo del mistero, del nulla o del tutto, nell'oscurità.

Il 20 luglio del 1969, il microscopico piede di un minuscolo essere umano si posa letteralmente sul suolo grigio e polveroso del satellite: l'uomo raggiunge finalmente la Luna.

È l'epoca del progresso, la modernità cresce sul suolo della tradizione, il nuovo fiorisce sul passato trasformandolo in vecchio, il cambiamento è alle porte e Antonio Muñoz Molina, nel

romanzo *Il vento della luna* (66thand 2nd, 2008), ci permette di vivere tale passaggio attraverso gli occhi di un ragazzo di tredici anni, che vive nell'immaginaria Mágina, in Spagna meridionale, trasposizione della città Natale dell'autore, Úbeda.

Nel paese di questo giovane, protagonista del romanzo, vige la dittatura franchista, il suo mondo è quello contadino, la sua educazione scolastica è rigidamente improntata sulla morale cristiana; da tutto questo e dagli occhi ammonitori dei suoi familiari, il ragazzo trova rifugio nella sua piccola stanza in cima alla casa, dove a scandire il tempo e le giornate è soltanto la sua immaginazione; dove si abbandona innocente al

“vizio segreto” sentendosene subito dopo colpevole: è la vergogna, eco di quel mondo a cui appartiene e da cui cerca riparo, che «costringe a vedersi da fuori, come un testimone scomodo della propria doppiezza, un complice indegno della propria finzione».

Gli zii se ne sono andati tutti: la bella zia Lola, suo primo fremito erotico, donna briosa, portatrice di novità e freschezza; l'energico zio Carlos, che sfoggia, sotto gli occhi dei paesani incuriositi e affacciati alle finestre piccole e rettangolari, tra le crepe delle case, la sua motocicletta comprata a rate. A casa è rimasto solo con la madre, i nonni e il padre, la cui vita dipende dalla semina e dal raccolto, che seguono il procedere lungo e lento delle stagioni.

Solo le letture di libri quali *Viaggio al centro della terra*, di Jules Verne o *Robinson Crusoe*, di Daniel Defoe, così come i film proiettati al cinema all'aperto, permettono al ragazzo di evadere dalla realtà circostante e lo incitano a partire alla scoperta del suo mondo interiore: non più infantile, non ancora adulto, nel limbo dell'adolescenza:

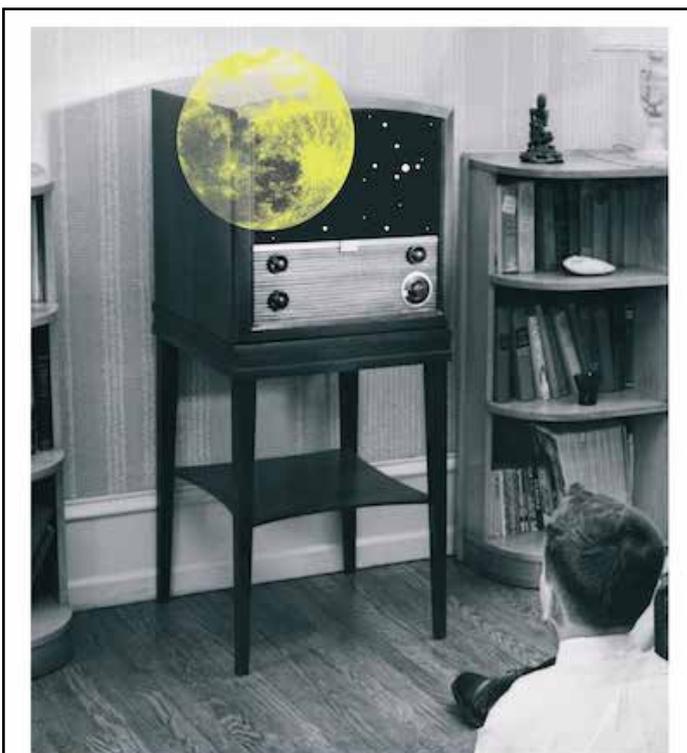
«E adesso, senza che me ne rendessi conto, da un giorno all'altro tutto è cambiato, la mia faccia, il mio corpo, la mia coscienza oppressa da colpe e desideri, il mondo in cui vivo [...] la sensazione di lontananza da mio padre, il biasimo con cui mi guarda mio nonno, l'intimo smarrimento che mi accompagna ovunque [...]. I miei eroi non sono più Tom Sawyer o Michele Strogoff, ma il conte di Montecristo e il capitano Nemo, artefici di sontuose vendette, o Galileo Galilei, che si ribella alla Chiesa e alle verità stabilite e osserva col suo cannocchiale la superficie della Luna scoprendone i crateri ».

L'evento decisivo capace di dare una svolta anche a questo suo girovagare, incagliato in romanzesche fantasie, è la spedizione dell'Apollo 11: l'importanza di tale viaggio è data dal fatto che non si

tratta, questa volta, di una fantasia o di un racconto di fantascienza ma di un evento grandioso che sta realmente accadendo nel presente.

L'uomo ha spiccato il volo grazie alla scienza, alla tecnologia e alla logica; l'allunaggio rappresenta, per il tredicenne, la liberazione dall'atavico legame con la terra, la speranza in un possibile e reale cambiamento, in un futuro esaltante e differente da quello che tutto quanto intorno a lui, a Mágina, sembra destinarlo.

Non è una storia avvincente, non ci sono colpi di scena, ma il punto forte di questo romanzo non è tanto la vicenda che viene raccontata quanto piuttosto la realtà che viene descritta, unita alla portata fortemente riflessiva della narrazione: il lettore può osservare da



antonio  
muñoz molina  
il vento della luna

66TH  
AND

vicino le dinamiche del cambiamento che attraversano la vita del protagonista e il periodo storico a cui appartiene. Il passaggio dalla tradizione alla modernità coincide con il passaggio dall'infanzia all'adolescenza del giovane ragazzo di Mágina: il suo desiderio di cambiamento, la sua curiosità, la sua insofferenza verso un mondo vecchio «un ciclo che si ripete con la pesantezza della pietra e del frantoio», la tradizione rurale e la morale cristiano-cattolica, così come le sue speranze «una freccia lanciata in linea retta verso l'avvenire», sono quelle dell'intero mondo occidentale che sul pulpito del progresso avanza inneggiando alla bandiera della scienza.

Il giovane, però, appartiene anche a quel vecchio mondo che il progresso tende a surclassare e proprio per questo



© Erin Menatian

motivo vive intimamente la contraddizione e il conflitto tra la grande forza della tradizione e la spinta verso l'innovazione. Nessuna novità, nessun rivolgimento, neppure l'allunaggio, sembra incuriosire e interessare suo padre, che rimane indissolubilmente – nel silenzio che lo contraddistingue – legato alla sacralità della terra che coltiva e alla maestosità della natura. Insieme con il nonno, il padre rappresenta una cultura morente, un tipo d'uomo in via d'estinzione ma non solo: per il ragazzo di appena tredici anni, lo sguardo del padre e le sue poche parole, così come la durezza della voce del nonno e la sua ironica indifferenza, significano il confronto delle aspirazioni e degli ideali progressisti con una realtà che non richiede interpretazione né spiegazione ma si mostra prepotentemente per quello che, di fatto, è.

«Mi toccherà forse lavorare di meno se tre americani vestiti da palombari arrivano sulla Luna? Tuo zio mi sconterà le rate del televisore o quelle della cucina a gas che non ho ancora finito di pagare? E tu, come ti guadagnerai da vivere se non ti decidi a imparare un mestiere e di notte ti cavi gli occhi a leggere e al mattino ti alzi più pallido della Luna? Per cosa studi tanto, per fare l'astronauta?» [...] «Molto bene» dice, guardandomi da sopra i due grandi emisferi rossi dell'anguria. «Adesso ho capito. Salgono con un razzo e arrivano sulla Luna. Lassù non c'è niente, non si coltiva niente, non piove mai, non si può respirare, ma insomma, fa lo stesso. Ci arriveranno. Mi domando solo una cosa. Quando arriveranno sulla Luna, come faranno a entrare?».

Il protagonista, però, nella Luna ci «entra»: «simbolo di tutto ciò che è nascosto», la Luna è la sua destinazione così come quella dell'astronauta; nutrendo la fantasia di dati minuziosi, il ragazzo intesse dettagliatamente le immagini e, di seguito, le sensazioni che definiscono quel viaggio senza

precedenti. Le descrizioni assumono così una rilevante importanza per precisione e sottigliezza, esse ci portano a riflettere sulla grandezza e al tempo stesso sulla fragilità dell'essere umano: è stato capace di raggiungere la Luna, di costruire un complicatissimo aggeggio per arrivarci, di indossare una sofisticatissima tuta che gli permette di non avvertire l'eccessivo calore, ma sotto quella tuta non c'è che un uomo, fragile e nudo e, all'interno di quella navicella, «una trappola esplosiva capace di trasformarsi in una palla di fuoco» egli può da un momento all'altro perdere la vita, scomparire in un lampo come un puntino nel silenzio dell'infinito.

«Sei un corpo giovane che palpita e respira, un organismo formidabile nel pieno della salute e dell'energia muscolare, un'intelligenza fulminea servita da un sistema nervoso di una complessità non inferiore a quella di una galassia, dotata di una memoria affollata di immagini, nomi, sensazioni, luoghi, affetti: e un istante dopo non sei più nulla, scomparso senza lasciare traccia, svanito nello zero assoluto evocato proprio ora dalla voce nasale e automatica del conto alla rovescia».

Molina ci offre, inoltre, un eccellente ritratto dei personaggi principali del romanzo, che sono i familiari del protagonista, descrivendone essenzialmente i gesti, i modi di fare, gli odori, le loro abitudini e i loro discorsi: i detti e i proverbi pronunciati, puntualmente, dal tono ironico della nonna o da quello grave del nonno; il silenzio del padre, spezzato da quelle poche e rare parole che esprimono, velate da una voce scostante, tutta la dolcezza e l'amore di un padre verso un figlio. Non vengono caratterizzati in modo particolareggiato dal punto di vista fisico, il lettore non ha idea di che faccia abbia la zia Lola ma nonostante ciò, non appena il suo nome compare sulla pagina del libro, riesce ad avvertirne il profumo, si inventa vestiti di colori

sgargianti che si abbinano ai bracciali e alle collane tintinnanti, sente il suono dei tacchi che sbattono sul legno delle scale, il loro scricchiolio; percepisce il suo passo leggero e vivace, poi quello pesante e stanco del nonno, vede le sue mani rugose e lavorate, tocca i suoi polpastrelli ruvidi.

È attraverso tali descrizioni che l'autore evidenzia la contrapposizione tra mondo rurale e mondo moderno: da un lato «la monotonia agreste della ripetizione» retta dall'importanza della tradizione e del passato, dall'altro il sentimento di rinnovamento dell'uomo moderno che non si guarda indietro, tende verso l'inesplorato e la sperimentazione. Il progresso è accolto positivamente dal giovane protagonista, ma Molina intende mostrarci anche la sua ingenuità, l'altra faccia della medaglia: sotto la spinta dell'innovazione, la semplicità e la modestia che caratterizzano la vita e la visione della vita degli agricoltori e dei contadini, così come la premura, la dedizione e la capacità del silenzio dei giardinieri, si disperdono nella frenesia e nel rumore della modernità.



© Katarzyna Olter



©Fernando Branquinho

È in corso la terza rivoluzione industriale, la vita quotidiana e le abitudini delle persone sono destinate a cambiare radicalmente e con queste a mutare è anche il lavoro. Nella piccola e arretrata Màgina cominciano a fare scalpore i primi elettrodomestici; tra i volti diffidenti e incuriositi degli abitanti, lo zio Carlos e la zia Lola attraversano il paese a bordo di una scoppiettante motocicletta: lui ha aperto da poco un negozio di elettrodomestici e porta in paese offerte di vendita dal sapore della rivoluzione, ben presto gli abitanti in condizione di povertà potranno per la prima volta vedere l'acqua scorrere dal soffione di una doccia; lei sembra uscita dal grande schermo e porta sotto braccio moderne riviste ricolme di novità, dai colori accesi come le sue gonne svolazzanti o le sue labbra dipinte. Ad essere lavorata non sarà più la terra ma oggetti

del tutto artificiali, che non possono essere coltivati e da cui nulla cresce, che non sbuffano e non gemono come fanno, invece, le bestie nei cui occhi grandi «c'è la desolazione della schiavitù»; le mani non si sporcheranno più di terra, non si taglieranno più strappando le erbacce: saranno rivestite di guanti e accompagnate da attrezzi metallici.

In questa nuova realtà ci viene presentato il nuovo *homo*-consumatore: la zia Lola può, infatti, idealmente rappresentare il cittadino moderno che si nutre di pubblicità, vede la vita con i colori della televisione, che guarda come se volesse in essa rispecchiarsi, ed è costantemente stimolata da ciò che accade al suo interno. La televisione in questo caso diventa "dittatrice" di valori, precari e totalmente privi di stabilità, dunque opposti a quelli del mondo contadino.

Mettendo in luce questa necessaria

contrapposizione, insita nella dialettica del cambiamento, e mostrando al lettore due punti di vista che rappresentano tale confronto, Antonio Muñoz Molina non ci indica quale sia la strada giusta da percorrere, quale quella sbagliata ma ci offre il ritratto di un ragazzo in cui si riassumono i sentimenti, le speranze e i turbamenti che il cambiamento stesso comporta.

Infatti, il desiderio di innovazione e la fiducia nel progresso e nella scienza che proiettano il giovane protagonista in un futuro ricco di sorprendenti scoperte, infine, si scontra con il ricordo nostalgico di Mágina, di quella vecchia casa in

cui è vissuto, di una realtà che sembra essere scomparsa con la morte del padre.

Il curioso tredicenne, ormai adulto, si ritrova in quel futuro che immaginava, ora presente, come un estraneo, in una realtà che non riconosce e che lo angoscia, che procede veloce e rumorosa come il suono delle sirene, che attraversa ogni giorno la città, ed è con la frase finale che giunge alla più vera e profonda consapevolezza della sua vita: «Si dovrebbe conservare il ricordo dell'ultima volta che nostro padre ci ha tenuti per mano».



©Raffaele Montepaone

**Basilio**  
Augh! Edizioni, 2019

**Sara Pettinati**  
**Intervista**  
**Alessandro Mauro**



©Gella Slabko

*Basilio* (Augh! Edizioni, 2019) è l'ultimo libro di Alessandro Mauro, nato nel 1965 a Roma e già autore di *Se Roma è fatta a scale* (Exòrma, 2016).

La narrazione si articola in dieci racconti che hanno apparentemente tutti lo stesso personaggio principale, Basilio. In verità, ogni sezione narra un personaggio diverso, sia perché Basilio cresce sia perché il protagonista è in grado di presentare al lettore verità universali, che appartengono a ciascuno di noi.

La storia è raccontata da un narratore esterno, ma onnisciente. L'autore mette in gioco molti aspetti che partono dalla quotidianità e dalla realtà e che si incrociano con percorsi molto più personali ed intimi che fanno parte della sfera psicologica ed emotiva del protagonista ma che in una sorta di gioco di specchio riflesso fanno anche parte del vissuto di ognuno. Basilio è un bimbo insicuro. È un adolescente acerbo in preda agli ormoni, un giovane ribelle che ascolta i Clash: la sua innocenza è un'accompagnatrice costante, che si sposa alla perfezione con il fluire leggero, mai superficiale, della narrazione. Ciò che lo rende universale è la sua capacità di rimanere sorpreso, talvolta smarrito, le emozioni candide, ma anche il bisogno di bestemmiare e, crescendo, anche la genuina voglia di ubriacarsi per poi flirtare legnoso con le ragazze.

Il personaggio che Mauro ci presenta è assai lontano dai bambini prodigio che tanto piacciono alla società odierna, quelli che sanno tre lingue e praticano cinque sport, quelli che, come gli adulti, non hanno mai tempo. Basilio invece si gode l'infanzia in maniera così piena da farsene assaporare la libertà: passa i suoi pomeriggi in bici, nel fango, a fare palline per la cerbottana. L'umiltà e l'ordinarietà della sua esistenza sono ciò che la rende piena e autentica, sono ciò che, forse, lo tratterrà dal salire in macchina «in compagnia di qualcuno che ti chiede cortesemente di non fumare».

**Sara Pettinati** - Basilio non è un personaggio eroico o istrionico, non è il primo della classe ed è un bambino timido, che spesso preferisce defilarsi. In tal senso crede sia giusto trasmettere ai bambini un'educazione che non li spinga necessariamente a primeggiare?

**Alessandro Mauro** - Vero, Basilio non è il primo della classe. Direi nemmeno il secondo. Questo contribuisce a costruire un suo rapporto con la sconfitta, o almeno con il pareggio, che spesso valica anche i confini della scuola. E si defila volentieri, anche se a volte le circostanze glielo impediscono. In generale non credo sia giusto spingere i bambini a primeggiare. Penso che vada bene incoraggiarli a coltivare passioni, e anche suggerire loro la bellezza di diventare bravi in qualcosa. Senza però trasformare da subito la vita in una classifica da scalare. La cosa speciale dei ragazzini è proprio che l'insuccesso non li ferma, grazie a una capacità di stare nel presente che è un'esclusiva di quell'età.

**S.P.** - Le esperienze che riguardano le fasi iniziali della vita di un individuo (il primo brutto voto a scuola, la prima menzogna, il primo bacio) vengono spesso percepite in maniera incisiva da parte del bambino, talvolta affrontate invece con estrema leggerezza da parte degli adulti. La leggerezza secondo Lei è una qualità che anche i bambini possiedono oppure è un talento che solo gli adulti sono in grado di sviluppare?

**A.M.** - La prima volta che facciamo qualcosa, qualsiasi cosa, è per definizione irripetibile. Questo la rende piena di scoperta, di emozione: tutto il contrario della leggerezza. Un brutto voto, o la tensione amorosa, sono macigni.

Quando si è molto giovani un desiderio può essere squassante, una cosa piccola può sembrare gigantesca. Però di solito le eventuali ferite ci mettono poco a cicatrizzare. Insomma per i bambini le cose sono spesso pesanti: sono loro a

essere leggeri, come fosse una questione di peso specifico. Per gli adulti invece un certo tipo di leggerezza può essere una conquista, ma quasi sempre va e viene.

**S.P.** - Perché uno scrittore adulto sceglie di raccontare la gioventù assoluta?

**A.M.** - Nel racconto che apre il libro Basilio fa la prima elementare. Nel decimo, che lo chiude, lo invitano a una festa di maturità. Sono parecchi anni, in mezzo ai quali si annidano un sacco di momenti chiave. Credo che infanzia e adolescenza siano un tempo seminale, e decisivo per quello che succederà poi, dai gusti alla visione del mondo. Basta pensare a come ci ricordiamo le cose che abbiamo conosciuto in quegli anni, che sia la musica o la formazione di una squadra.



**S.P.** - Molte correnti filosofiche predicano l'atarassia (epicureismo, scetticismo, stoicismo...), ma gli individui, soprattutto i giovani, faticano a decifrare le proprie emozioni e spesso ne sono preda.

C'è un modo per accettare gli sconvolgimenti emozionali in quanto fattori totalmente umani?

**A.M.** - Di sicuro Basilio è spesso preda delle sue emozioni, e a volte arranca

per decifrarle. Questa è una difficoltà fondamentale della condizione umana, che per giunta lui vive da principiante, come è tipico dei giovanissimi. Forse il modo per convivere con gli sconvolgimenti emozionali è proprio accettarli, senza opporsi a pensieri e sentimenti, senza giudicarli, come avviene nella meditazione. Lui però, com'è ovvio, non sa nemmeno cosa sia.



©Lee Jeffries



©Andrea Calisi

# I pizzini di Marco Solari

## PARIGI

Avvicinati, sì, dico, avvicinati, non ti faccio niente. Non aver paura. Allora una parola si avvicinò all'altra. Le parole si guardarono, si piacquero, si sciolsero in un bacio. Poi una parola cercò di entrare in un'altra, ma quell'altra si sentì persa, pensò: ecco, che ne sarà di me? Rimarrò la stessa parola di sempre? Oddio, che ne sarà di me? Le parole si allontanarono, si sedettero sulle loro poltrone, girando la testa da un'altra parte.

## BERLINO

E lei effettivamente rideva, tutto quel discorso le sembrava anche giusto ma enormemente pesante. Come era sempre lui, pesante. Convinto – e in questo c'era davvero un candore di fondo o una totale pazzia – che tutte quelle parole avrebbero finito per acchiapparla. Beh, acchiapparla non era la parola giusta (parlando di parole!). Non ce l'avrebbe mai fatta a metterle le mani addosso. Cercava più astutamente (così lui si pensava) di tessere come un bozzolo di

seta sottile, fino a paralizzarla. Allora lei avrebbe ceduto, sfinita, lo avrebbe supplicato di liberarla. Lì finalmente sarebbe intervenuto. Sì, perché la pensava un po' in maniera bellica, tutta questa manovra di stasera. A lui piacevano le storie di guerra e una donna "è come una fortezza inespugnata". Nonostante tutta questa tecnica, che non sappiamo nemmeno quanto cosciente, gli insuccessi erano stati di gran lunga più numerosi dei successi. C'erano stati dei successi.

Lei continuava a ridere perché il suo gioco era così puerile e scoperto!

Lui fece finta di nulla, cercando anzi di suffragare le sue argomentazioni un po' moraliste con citazioni eterogenee, dal cinema alla letteratura a quel poco di storia recente che conosceva. La guardava fisso, se fosse entrato qualcuno nella stanza non se ne sarebbe accorto. Le frasi continuavano ad uscire monotone dalle sue labbra, ma la mano che reggeva la sigaretta aveva preso a tremare, con la cenere che finiva regolarmente fuori dal piattino della tazzina da caffè.

Lei si chinò in avanti, soffiò sulla candela, disse «Dai, ora usciamo un po'». Non aveva pensato, nella sua risata malsana, che l'interruttore della luce non era a portata di mano. Bisognava che uno dei due si alzasse e raggiungesse la soglia della stanza. Non ne ebbero il tempo.

## ROMA

Giù nella valle il tempo dell'esperimento era finito. Mezzi militari dalle ruote smisurate percorrevano con noncuranza le strade, a tratti svoltando bruscamente per attraversare aiuole fiorite, inoltrandosi nei parchi. A volte i camion si fermavano, ne scendevano soldati bardatissimi, con corazze di materiali eterogenei, stoffa, plastiche, metalli. Lasciavano il motore acceso, mentre si appoggiavano alle automobili rovesciate, ai muri imbrattati di scritte e di escrementi e di umori corporali. Ridevano spesso. Finite le loro sigarette e le loro birre risalivano baldanzosi sui loro mezzi, proseguendo la perlustrazione. I camion trascinavano delle specie di bracci o larghe benne, con le quali dovevano ripulire ogni genere di rifiuto, macchine semibruciate, corpi di ogni età e genere, mucchi di

immondizia, elettrodomestici. Le indicazioni per quelle squadre di pulitori erano molto chiare, riportare la città a com'era prima. Com'era stata bella, prima! E dato che c'era fretta, molta fretta di ripristinare quello che chiamavano l'ordine antico, non c'era tempo per i dettagli o per scegliere cosa tenere e cosa buttare e cosa, eventualmente, sanare. Quell'eventualmente era del tutto saltato, in una pratica che giustificava il manicheismo con l'orologio. Così che quando più tardi in serata arrivavano altri giganteschi mostri di ferro, dei grandi containers scoperti che venivano a raccogliere i mucchi formati in precedenza, tra i rumori dei motori e i cigolii dei giunti meccanici, tra le eliche e le presse compattatrici, si sentivano talvolta gemiti soffocati, lamenti, grida. Ma era breve tempo, quello, perché le macchine lavoravano senza sosta, in un processo automatico molto efficiente. Ognuno di questi containers era controllato soltanto da tre uomini, che anche si alternavano nelle funzioni. Uno alla guida e gli altri due giù a terra, con delle grosse pulsantiere in mano collegate ai mostri da lunghi tubi di plastica nera.



©Jan Bernhardt

# Sguardi

a cura di Antonio Nazzaro



@Sandra Uribe Pérez

## Sandra Uribe Pérez

### La fotografa che spia la notte e costruisce spazi di luce

La fotografa Sandra Uribe Pérez nell'atto di "catturare" uno spazio, in realtà, ne crea un altro fatto di luci e di colori.

Il fotografo ricerca la luce che si spegne nell'accendersi artificiale notturno della città. Questa indagine è una prerogativa del fotografo, che riesce a scorgere spazi nascosti in un modo simile e contrario alla visione poetica di Montale: «il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro di me, con un terrore di ubriaco [...]. Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto/ Tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto». Nella fotografia e nella poesia di Sandra Uribe Pérez, il vuoto *montaliano* si riempie di spazi e movimenti, che riempiono luoghi già

esistenti. È come se il suo essere architetto le permettesse di vedere dei *luoghi nei luoghi* finiti che, ad altri sguardi, apparirebbero determinati e delimitati.

Una fotografia notturna, lontana dall'idea di Photoshop, ma legata a uno dei primi esperimenti fotografici, cioè quello

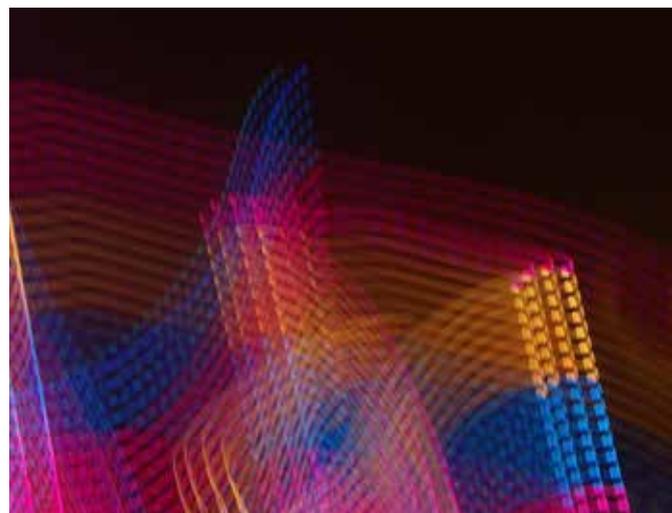
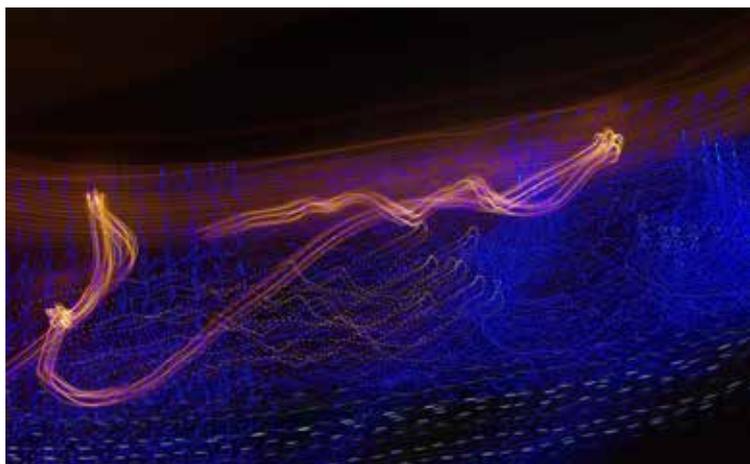


@Sandra Uribe Pérez

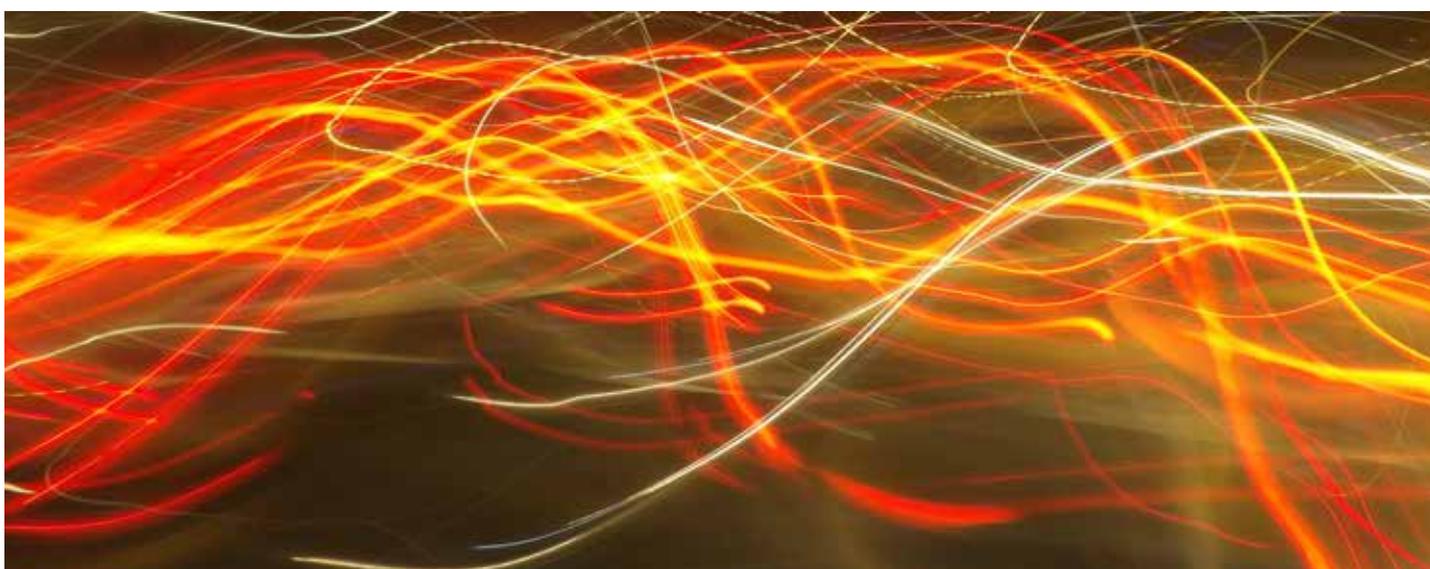
aperto nella notte per rubare la sua luce e trasformarla in una presenza architettonica o umana: «Ricordo che, fin da piccola, mi attardavo nel contemplare le cose. Forse è da allora che conosco questo mio modo di vedere il mondo, proprio perché mi appare come una fotografia sin da quando avevo sette anni e inchiodai il mio sguardo scrutatore all'orizzonte mentre per la prima volta stavo guardando il mare. Questa maniera di catturare il mondo e la sua luce è sempre stata parte di me; ricordo le ore passate ad osservare una candela tentando di decifrare la materia luminosa e le proiezioni degli oggetti trasformati in ombre». Racconta Sandra, muovendo i capelli all'indietro e stringendo tra le mani la sua immancabile tazza di *aromatica*.



Sandra Uribe Pérez por Juan Felipe Vásquez

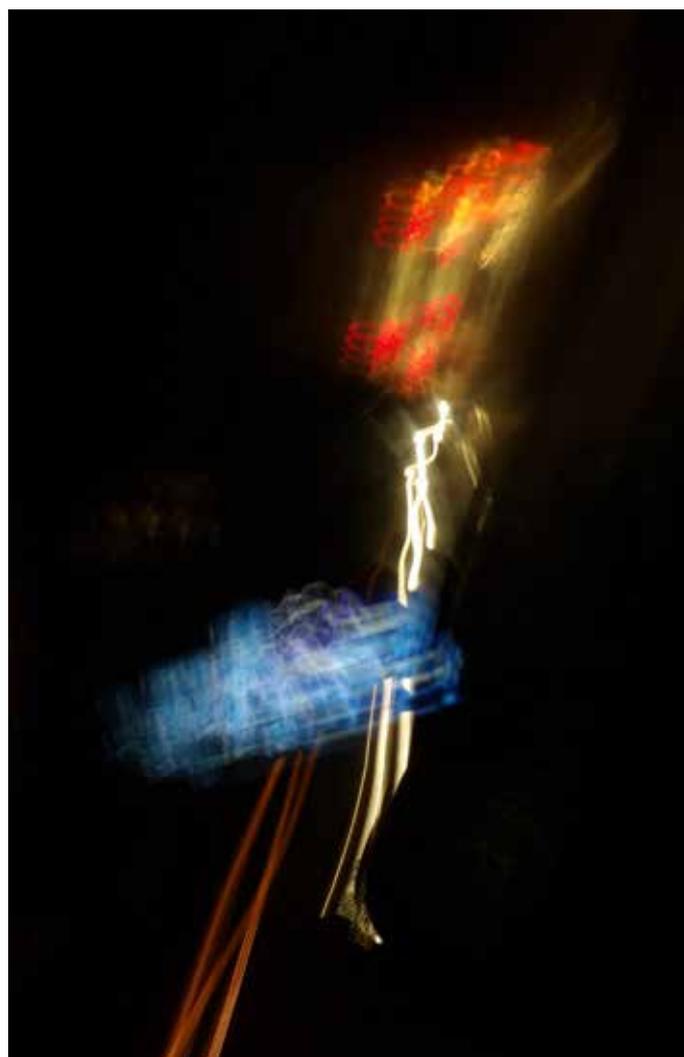


@Sandra Uribe Pérez



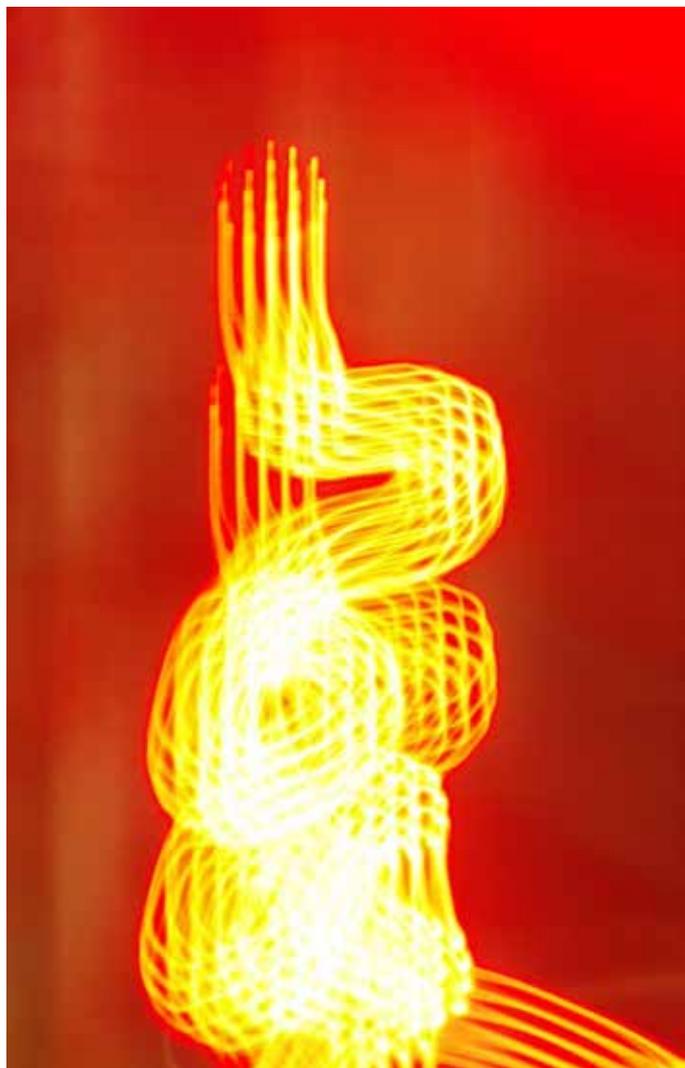
Il *Light Painting* si lega agli altri due aspetti fondanti del suo essere artista: la poesia e l'architettura: «Il *Light Painting* ha fatto sì che ogni istante accadesse ovunque come un gioco, una cerimonia, perfino come una danza. Quando mi dispongo all'appuntamento con la luce c'è molto più di quello che si può vedere».

Gli occhi di Sandra hanno la fissità del contemplare ma, allo stesso tempo, il suo sguardo sa cogliere la poesia in ogni visione. La misura e il fantastico dell'architettura, che caratterizzano la sua fotografia, si arricchiscono mediante un registro poetico: «Non si tratta solo di statica contemplazione della quiete o del fluire della luce, ma anche di sperimentare la sua danza nel mescolarsi con le particelle dell'osservato. Una forma diversa si presenta quando, tanto la luce quanto chi cerca di catturarla, si muovono in differenti direzioni, si scontrano o si evitano come se fossero prede di un impulso irrefrenabile. L'osservatrice sceglie la posizione più scomoda per catturare quel minuscolo e irripetibile istante, che, per pochi secondi, lascerà un'impronta».



@Sandra Uribe Pérez





@Sandra Uribe Pérez

Sorride ha lo sguardo bambino, Sandra e, dietro il suo essere innocente, nasconde la profonda attenzione per il suo vissuto quotidiano: l'incontro con ciò che è materiale e umano le provoca sempre meraviglia: «È stata l'architettura a farmi avvicinare alla fotografia, forse questo spiega la grande ed evidente influenza nelle immagini che catturo. Il risultato era ancor più evidente quando il mio lavoro architettonico si legava alle proposte di Gaston Bachelard, che rivelava la sua *Poetica dello spazio* non solo negli spazi architettonici proposti, ma anche in qualsiasi immagine con cui cercava di tradurre il mondo. La sua complicità con la macchina fotografica – che, per molti anni, Bachelard mi ha prestato – si è unita inevitabilmente alla poesia».

La poesia di Sandra Uribe Pérez è una ricerca volta a raccontarci l'opposizione tra l'ombra e la luce, attraverso il mondo quotidiano che, seppur sotto gli occhi di tutti, spesso, nella frenesia che ci accompagna, non viene considerato: «Posso dire che, tanto nella mia vita professionale quanto nella mia quotidianità e nella mia passione per il viaggio, ho sempre avvertito la sensazione di essere una "spia" di immagini e anche di parole, che possano mostrare altre forme di percepire, intendere, leggere e comprendere il mondo». Sandra si ferma, poi con la mano prende un libro sulla scrivania, alza il capo e, come disegnando l'aria, afferra con la mano la seconda tazza di *aromatica*, che inebria la stanza di profumo.

Questo modo di percorrere spazi e paesaggi, che siano diurni o notturni, dona all'artista la possibilità di incontrare molteplici angoli, prospettive, movimenti e situazioni; così come di avere una certa percezione del tempo: «Perduta// Arduo compito immaginare la luce / dopo averla persa tra la nebbia. // Un fulgore lontano: / la trasparenza debilitata dall'oscurità / l'alba minuscola finalmente esiliata». Legge la sua poesia con un tono basso e sicuro. I suoi occhi, dietro gli occhiali, racchiudono il fulgore dell'oscurità e il suo sorriso sembra dire: «Hai visto?»



@Sandra Uribe Pérez



C'è qualcosa nella luce che chiama la fotografa a scrutarla, come se ci fosse una voce a far sì che lo sguardo termini su ciò che di più segreto c'è in lei. Su ciò che sta dietro, nello spessore delle ombre, nella nebbia, nei colori che si sdoppiano e si moltiplicano: «Quando fotografo immagini quotidiane, racconto il mondo che mi è toccato vivere, e questo lo sostengo con un po' di solennità, come donna, madre e artista; inoltre penso alla trascendenza del momento. La stessa cosa avviene quando fotografo la vita segreta della luce, quando nel mezzo di un paesaggio, o di uno scenario notturno, dipingo e scrivo con la luce utilizzando la tecnica del *Light Painting*». Finisce la frase e mentre chiude il suo

libro di poesie. La mano resta ferma sulla copertina. Quasi una carezza.

È un mondo dove l'immagine e la parola si confondono, dove nascono lampi e palazzi, danze e movimenti, stupori e fantasie. Negli universi della luce che ci circonda e nelle notti insonni sotto questo cielo andino, Sandra Uribe Pérez "spia" con gli occhi del poeta.



Sandra Uribe Pérez  
por Akrona



@Sandra Uribe Pérez



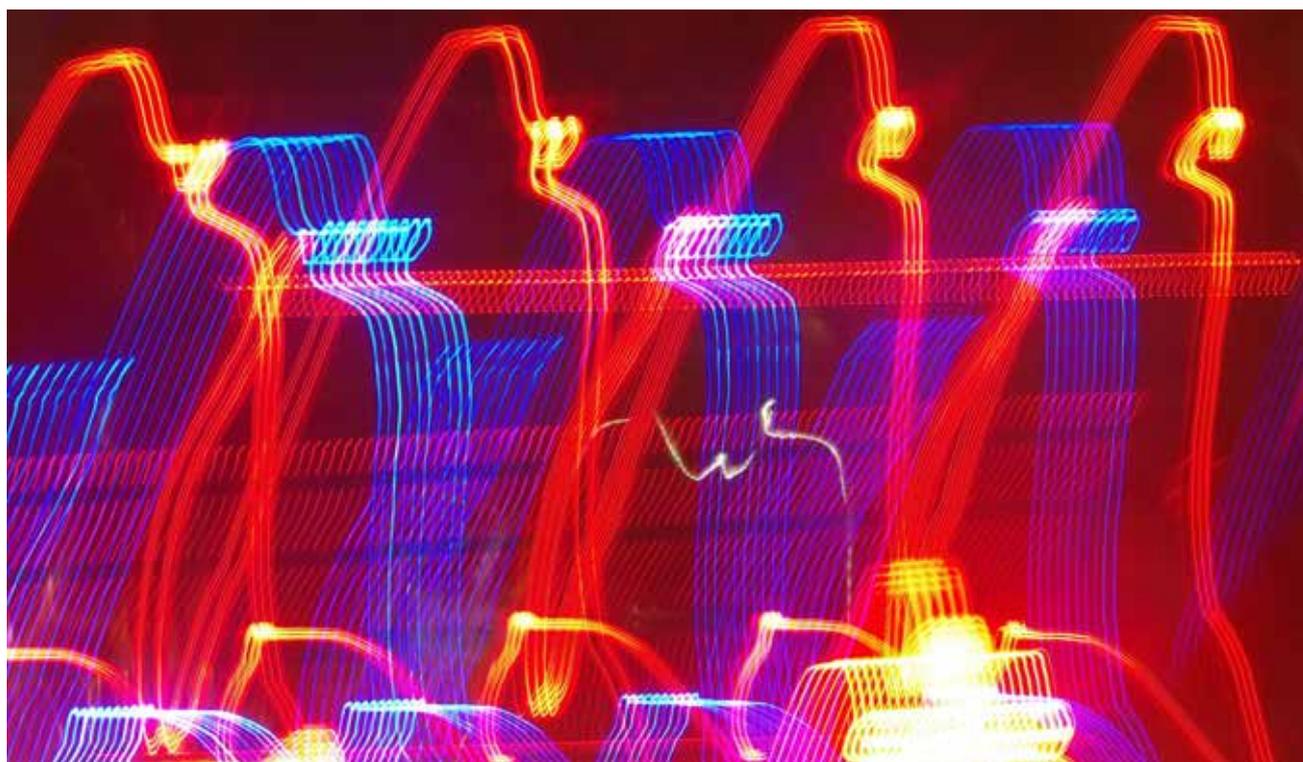


Sandra Uribe Pérez por Felipe Castaño

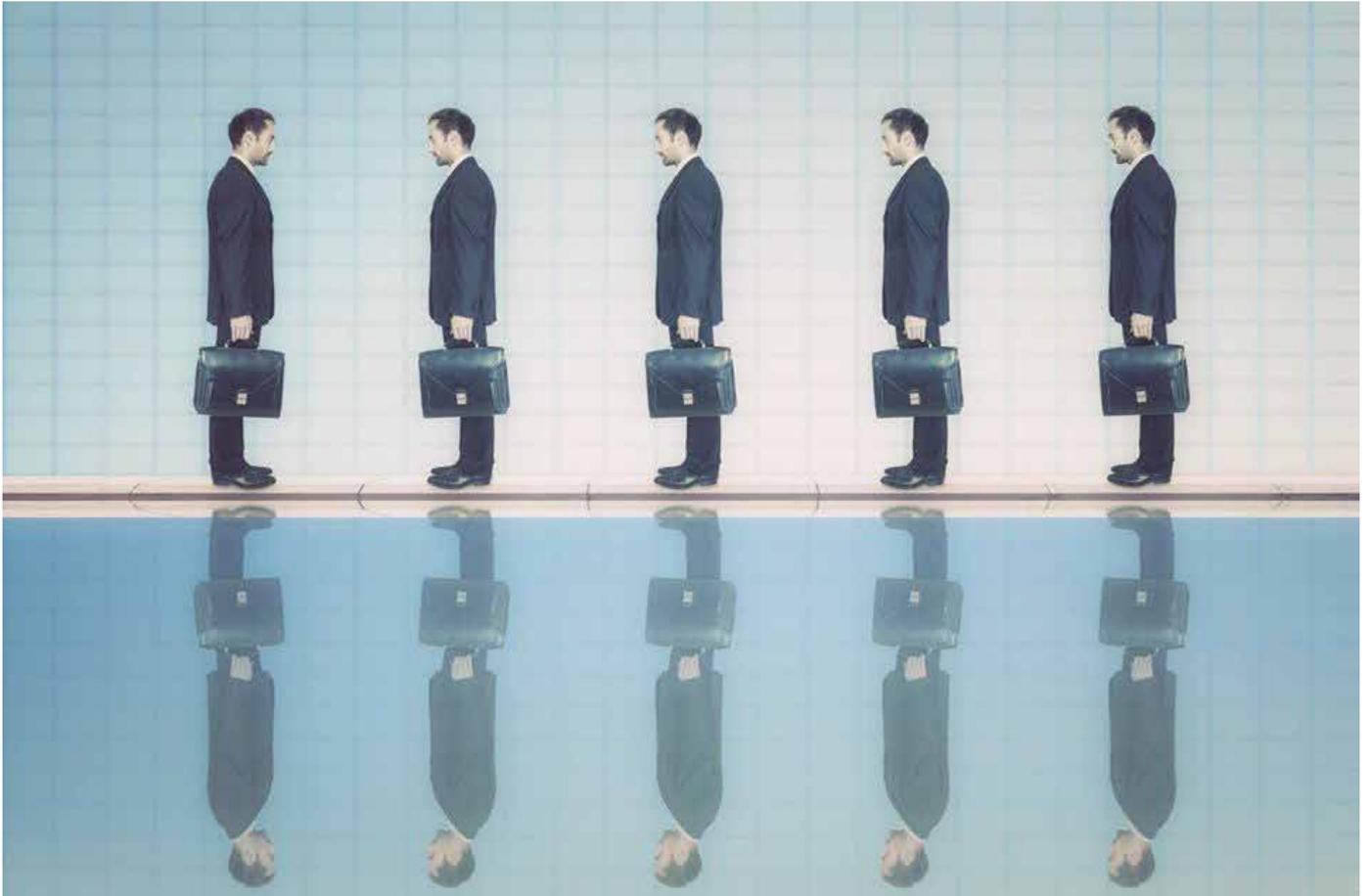
## Sandra Uribe Pérez

Sandra Uribe Pérez (Bogotá, 1972)

Architetta, specializzata in Ambienti virtuali di apprendimento, dottoressa in Studi della Cultura con specializzazione in Letteratura Ispanoamericana Poeta, saggista, giornalista, editrice, correttrice di stile e fotografa. Ha pubblicato i libri di poesia: *Uno & Dios* (1996), *Catálogo de fantasmas en orden crono-ilógico* (1997), *Sola sin tilde* (2003) e l'edizione bilingue *Orthography of solitude* (2008), *Círculo de silencio* (Bucaramanga, UIS, 2012), *Raíces de lo invisible* (Popayán, Gamar Editores, 2018) e *La casa, Antología* (Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2018). Sue poesie fanno parte di antologie nazionali e internazionali. Con le sue poesie ha vinto premi rilevanti sia in Colombia che in altri paesi. La sua opera fotografica è stata esposta per la prima volta nella mostra collettiva “El sabor del mango y el color de la naranja”, nel “IV Foro de Arte Latinoamericano” in Svizzera, a Berna. Attualmente è docente nel programma di Disegno Digitale e Multimedia nell'Università “Colegio Mayor de Cundinamarca”, Bogotá.



# FUOR/ASSE



©Eric Bénier-Bürckel

## IL LAVORO

FUOR/ASSE

# GRAZ / E



@Andrea Calisi