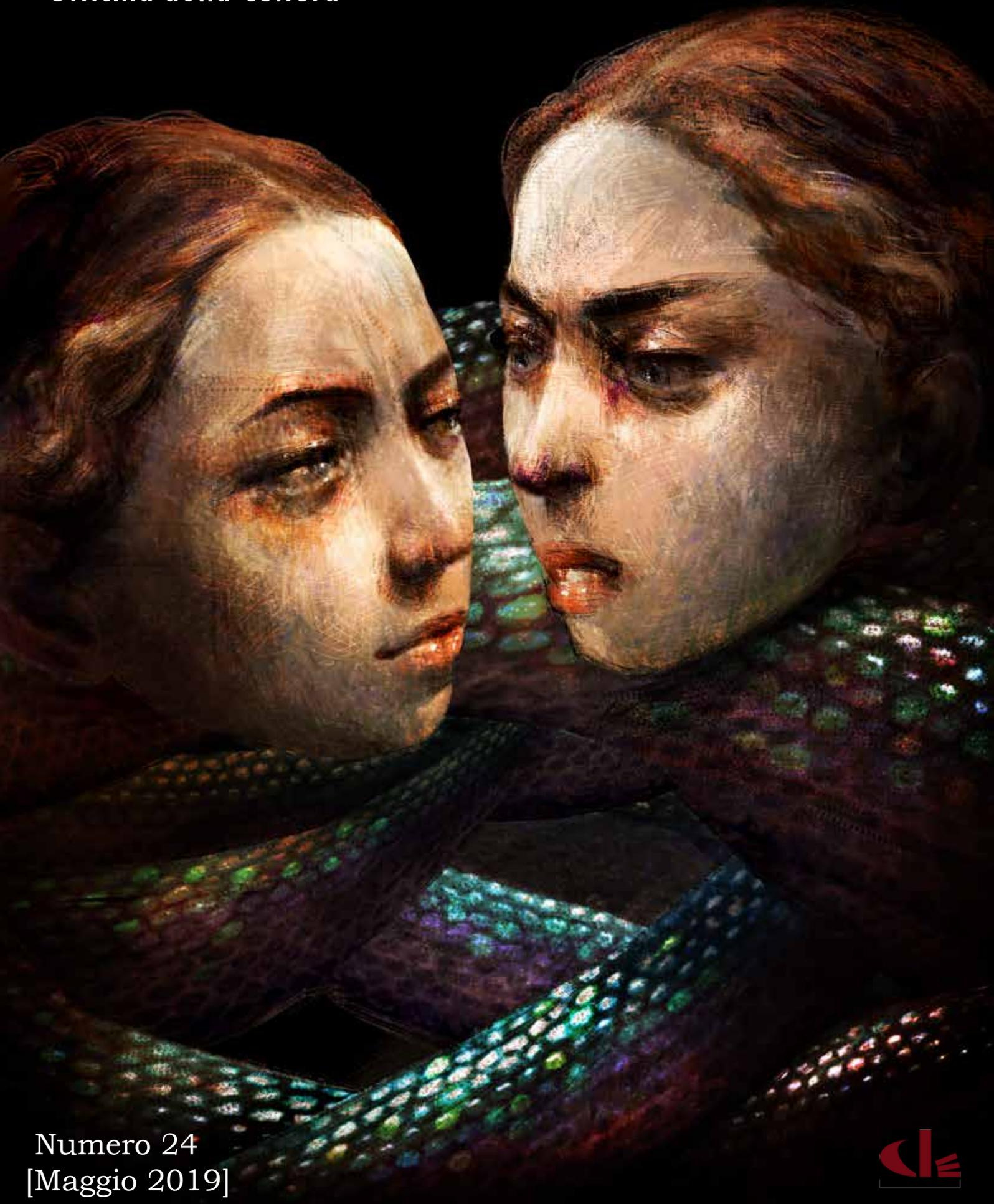


FUOR/ASSE

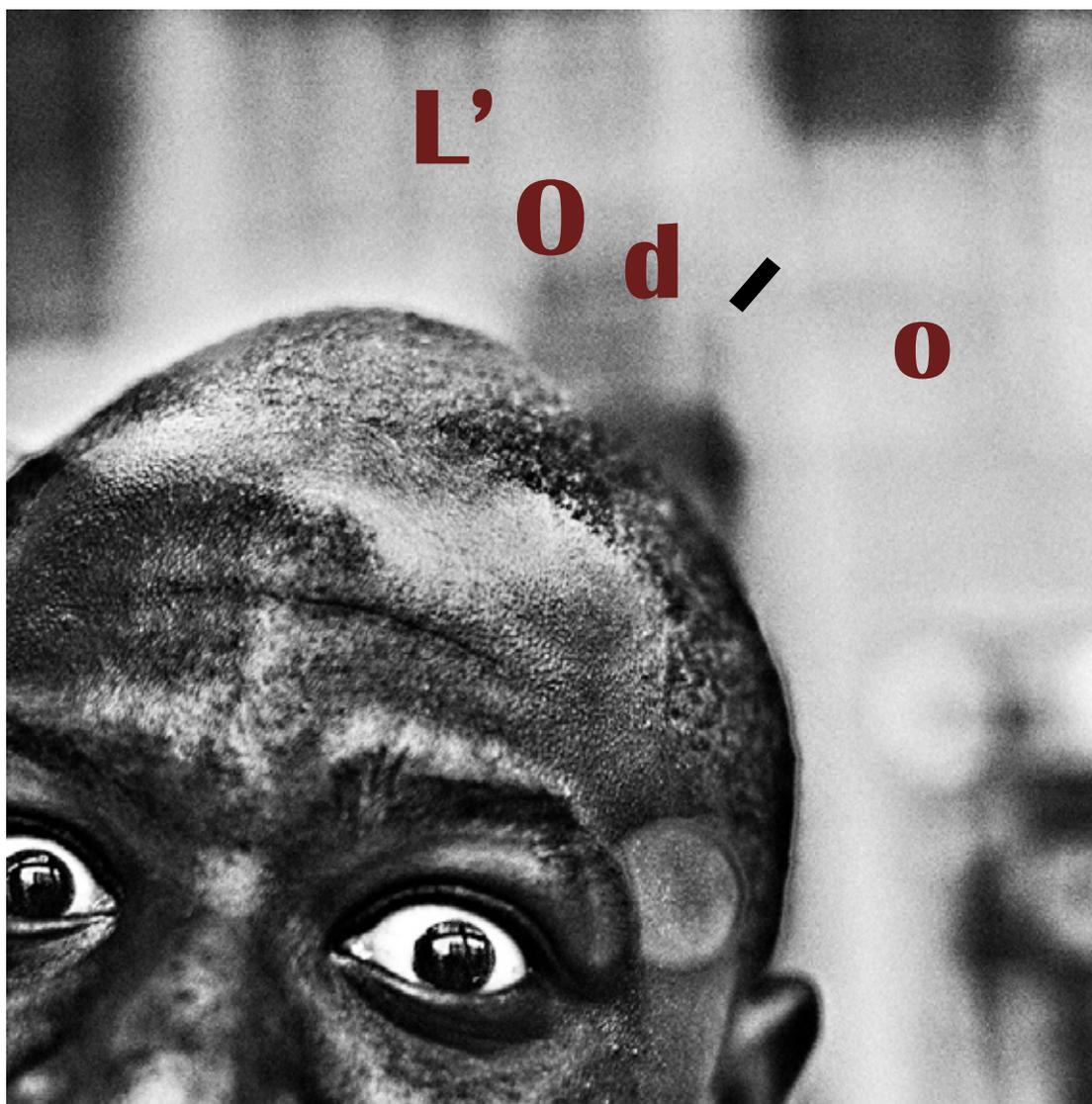
Officina della Cultura



Numero 24
[Maggio 2019]



FUOR/ASSE



©Brett Walker



Dalle Banlieue a “Les Misérables”

La Haine è un film del 1995 scritto e diretto da Mathieu Kassovitz. La storia prende spunto dal reale omicidio di un ragazzo delle *banlieue* della capitale francese e mette in risalto, oltre al clima di tensione che tiene nella morsa la periferia francese, i sentimenti di odio e di vendetta che tre giovani, i protagonisti del film, provano dopo il pestaggio di Abdel, il ragazzo ucciso da un agente della polizia. La generazione di ventenni che in quegli anni vide il film, ancora oggi, pronunciando la parola “odio”, ripensa alla fortunata pellicola girata in bianco e nero, che, al Festival di Cannes, valse al suo regista il Premio per la miglior regia. Il rapido collegamento avviene proprio perché il film, tradotto in italiano con il titolo *L'odio*, contiene tutti quei sottintesi che la parola stessa riesce a evocare e che nel film affiorano o sono sottotraccia. Questo accade anche in un senso figurato e umoristico, se si pensa al linguaggio con cui i tre giovani protagonisti, Vinz, Hubert, Said comunicano. Nella versione originale i dialoghi sono in *verlan*, una particolare forma di lingua gergale usata in Francia e caratterizzata da parole nuove, che si ottengono mediante inversione sillabica: “verlan” significa appunto *à l'envers*, ossia “al contrario”. Forse proprio per tale caratteristica i dialoghi dei tre protagonisti risultano pure nella versione italiana intriganti e divertenti, anche se lo spettatore rimarrà più colpito dal riso amaro che il film è in grado di suscitare. Si tratta di un'allegrezza data più che altro dall'ingenuità che caratterizza i tre personaggi principali. La periferia urbana, così come alcuni brani musicali scelti, o il linguaggio utilizzato, sono tratti peculiari della cultura *hip hop*, che nel film non sembra affatto mancare. In effetti, i livelli di lettura sono diversi e molto dipende dalla sensibilità dello spettatore, dalla sua capacità di cogliere ogni sfumatura. Alla stessa stregua anche le conversazioni tra Vinz, Hubert e Said potrebbero essere più semplicemente interpretate come demenziali, anziché essere viste come l'effetto di una mancanza di possibilità o l'assenza di strumenti atti a decodificare, non solo la realtà ghettizzata e ghettizzante, ma anche i sintomi di una violenza che nasce da un presunto, vago, sentimento di giustizia. Caratteristica principale del film sono i luoghi in cui si svolgono le azioni, suscitatori di odio e di violenza, all'interno dei quali è difficile “crescere”. Risalta così il contrasto tra il centro di Parigi, ricco e raffinato, e la periferia suburbana: un quartiere periferico rappresentato come luogo contenitore e crocevia di popoli, usanze, mentalità. Gli stessi tre protagonisti provengono da tre diverse famiglie:

Vinz è ebreo; Said è maghrebino; Hubert è un ragazzo nero. Ciò che li accomuna è il senso di disorientamento che pervade tutto il film, oltre ai drammi familiari che, seppure solo accennati, meglio individuano ognuno dei personaggi. Ecco dunque come la periferia assurga a sterile recipiente, in cui tutto resta fermo, immobile, un luogo in cui il concetto di tempo e di spazio si annullano reciprocamente. Non c'è nessun momento di formazione privata o collettiva. Ed è per questo che i tre giovani restano impreparati davanti agli eventi più traumatici, incapaci come sono di cogliere il male così come gli effetti della violenza. Allo stesso tempo, però, nel film non c'è una violenza esibita e spettacolarizzata a livello scenografico con lo scopo di colpire il pubblico in modo immediato. Quello che si coglie e che rattrista è il dramma del non essere, del non vivere, del non fare. Così si sopravvive in un senso di completa alienazione, abbandonati al destino. Il film è introdotto dalla voce narrante di Hubert, che recita: «Questa è la storia di un uomo che cade da un palazzo di cinquanta piani. Mano a mano che cadendo passa da un piano all'altro, il tizio, per farsi coraggio, si ripete: "Fino a qui tutto bene. Fino a qui tutto bene. Fino a qui tutto bene." Il problema non è la caduta, ma l'atterraggio».

Una sensazione di impotenza, suscitata da un luogo che "contiene" individui accomunati dalla mancanza di possibilità, dalla mancanza di crescita interiore e spirituale e, soprattutto, dalla mancanza di confronto.

Una tale condizione è in grado di generare un senso di frustrazione forse simile a quella che deve avere attanagliato la mente di chi ha vissuto l'orrore peggiore, l'odio manifestarsi nella sua forma più calcolata, quindi terribile, durante la storia di tutta l'umanità, nei Lager nazisti.

Le prime informazioni sui campi nazisti sono state diffuse nel 1942. Giungevano notizie di una tale drammaticità che si faceva fatica a crederle vere. Simon



©Marta Orlowska

Wiesenthal in *Gli assassini sono fra noi* (Milano, Garzanti, 1970) scrive: «In qualunque modo questa guerra finisca, la guerra contro di voi l'abbiamo vinta noi; nessuno di noi rimarrà per testimonianza, ma se anche qualcuno scampasse, il mondo non gli crederà. Forse ci saranno sospetti, discussioni, ricerche di storici, ma non ci saranno certezze, perché noi distruggeremo le prove insieme con voi. E quando anche qualche prova dovesse rimanere, e qualcuno di voi sopravvivere, la gente dirà che i fatti che voi raccontate sono troppo mostruosi per essere creduti: dirà che sono esagerazioni della propaganda alleata, e crederà a noi, che negheremo tutto, e non a voi. La storia dei Lager, saremo noi a dettarla»¹. Come dirà Walter Barberis, nella postfazione al libro di Primo Levi *I sommersi e i salvati*, «Auschwitz, che nell'opinione di molti ha rappresentato la chiave di volta della storia tragica del secolo XX, che altri hanno giudicato indicibile, irraccontabile, incomprendibile o ancora l'episodio estremo di una traiettoria biblica», trova con le parole di Primo Levi «una sua dimensione umana, tremendamente umana». Continua Barberis: «Con lo sguardo di Levi, Auschwitz ha avuto spiegazioni all'altezza dei nostri occhi, troppo spesso reticenti a vedere il fondo di quell'abisso, pieno di gesti e atteggiamenti così vicini a noi, così insidiosamente presenti nella nostra quotidianità. Con le osservazioni di Levi, persecutori e vittime hanno preso le sembianze banali della gente comune, e una esperienza estrema ha perduto il suo carattere apparentemente eccezionale, per dirci come sia possibile scivolare in quel baratro coltivando atteggiamenti conformisti, zelanti, deferenti nei confronti di qualche presunta autorità, lasciandosi accecare dall'egoismo di gruppo, cercando rifugio nel vicolo cieco dell'orgoglio identitario»².

Sono molti gli studi alla ricerca dei tratti psicologici che inducono presunti «individui normali» all'adesione e all'obbedienza di ordini provenienti da una cosiddetta «autorità scientifica». Furono però Stanley Milgram e Philip Zimbardo i primi a simulare, attraverso un esperimento pratico, quale tipo di relazione si instauri tra carcerati e carcerieri. Dimostrarono, in questo modo, come certi meccanismi di acquiescenza alle direttive dei superiori, così come la conformità al gruppo di appartenenza, fossero i requisiti in grado di trasformare «uomini comuni» in soggetti criminali. Charles Browning, nel suo saggio intitolato *Uomini comuni. Polizia tedesca e «soluzione finale» in Polonia*, analizza i verbali degli interrogatori postbellici di 210 uomini che avevano fatto parte del Battaglione 101 e che fra il 13 luglio 1942 e il 5 novembre 1943 assassinarono circa 38.000 persone. Essi parteciparono, in questo modo, alla cosiddetta «soluzione finale». Browning si domanda quali fossero i pensieri degli esecutori, come potessero giustificare un simile comportamento; ma soprattutto come fossero così pronti ad obbedire agli ordini provenienti dall'alto. Nelle risposte prevalgono i sentimenti più banali e apparentemente innocui, tra questi il desiderio e l'ambizione della carriera e lo spirito di emulazione. Scrive ancora Browning: «Inoltre, la rapida rotazione consentì agli uomini di sottrarsi al ritmo incessante delle esecuzioni [...]. Anche l'abitudine giocò la sua parte: avendo già ucciso una volta, gli uomini si sentirono meno traumatizzati la seconda. Ci si poteva abituare anche a uccidere»³.

¹Cfr. anche P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Prefazione di Tzvetan Todorov, Postfazione di Walter Barberis, Torino, Einaudi 2007 (prima edizione 1986), p. 3.

² P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit. pp. 171-172.

³ C. R. Browning, *Uomini comuni. Polizia tedesca e «soluzione finale» in Polonia*, traduzione di Laura Salvai, Torino, Einaudi, 2004 (prima edizione 1995), p. 89.



È Alice Miller, nel suo lavoro di ricerca delle radici della violenza, a fare chiarezza sugli aspetti di natura più psicologica che determinano quegli atteggiamenti definiti “disumani”. Nel saggio *La persecuzione del bambino*, prendendo in esame l’infanzia di Hitler, si domanda come la follia di un Führer possa aver convinto e trascinato nell’odio alcuni milioni di borghesi «beneducati». Secondo la Miller, «se non ci adoperiamo con ogni mezzo per riuscire a comprendere quest’odio, non potranno salvarci neppure i più complessi accordi strategici. La crescita degli armamenti nucleari è solo il simbolo dell’accumulo di sentimenti di odio e della corrispondente incapacità di percepire ed esprimere i bisogni autentici dell’essere umano»⁴.

Studiare l’infanzia di Hitler è per la Miller particolarmente importante, in quanto questo consente di indagare la genesi dell’odio e la conseguente brutale sofferenza causata a milioni di essere umani. Scrive a proposito: «La natura di quest’odio distruttivo è da tempo ben nota agli psicoanalisti, eppure invano esso potrebbe attendersi aiuto dalla psicoanalisi, finché questa lo intenderà come *espressione della pulsione di morte* [...]. Meglio di tutti riesce a cogliere il fenomeno di quest’odio Heinz Kohut con il suo concetto di rabbia narcisistica, che io ho collegato (1979) con la reazione del lattante alla mancata disponibilità dell’oggetto primario». Quindi il latte, il seno materno. La ricerca della Miller che si sofferma sulla reciprocità e sulla problematicità dei rapporti tra genitore e figli, in una famiglia come quella di Hitler, va oltre; e l’autrice si domanda «quali processi si siano potuti verificare in un bambino che, da un lato, viene umiliato e mortificato dai propri genitori e che, dall’altro, riceve il comando di rispettare e amare la persona che lo tratta in quel modo e di non esprimere in nessun caso il proprio dolore. Nei primi anni di vita è ancora possibile dimenticare le più efficaci crudeltà e idealizzare l’aggressore [...]. In questa nuova messa in scena il bambino un tempo perseguitato diventa anche lui persecutore. Nel trattamento psicoanalitico la storia si gioca all’interno del transfert e controtransfert»⁵.

Riflettere sull’esperienza della vita infantile di un caso limite come quello di Hitler, ci porta a capire come e quanto la violenza e l’odio possono incidere nella vita di un adulto.

In questo stesso numero di «FuoriAsse», nella rubrica intitolata *Quaderni per l’infanzia*, Margherita Rimi continua il suo lavoro a tutela e difesa del bambino e in merito alle violenze perpetrate contro l’infanzia si concentra questa volta sull’abuso sessuale e sulle responsabilità del pedofilo, che è il solo colpevole di tale atto. Il bambino, invece, è il non colpevole; è la vittima a cui è stato arrecato un danno non solo incancellabile, ma «che è spesso causa, nell’adulto, di devianze psicosociali e di gravi patologie psichiatriche». Proprio facendo riferimento al male perpetrato, la Rimi fa appello ai *Promessi Sposi* di Manzoni, riportandone la seguente citazione: «I provocatori, i sovrachiatori, tutti coloro che, in qualche modo fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi».

I processi individuati dalla Miller risentono dei sentimenti di vendetta e di rancore, così come del «terreno di autodisprezzo», su cui Nietzsche aveva orientato il suo pensiero.

⁴ A. Miller, *La persecuzione del bambino. Le radici della violenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987, p.129.

⁵ *Ibidem*.



In *Genealogia della morale*, Nietzsche ha focalizzato l'attenzione sul tema del risentimento. Questo è per Nietzsche appannaggio degli ebrei, essi sono «quel popolo sacerdotale, del risentimento “par excellence” cui era innata una ineguagliabile genialità popolare - morale», che hanno osato ribaltare «l'odio più abissale», così come «l'equazione aristocratica di valore», dando inizio a «la rivolta degli schiavi nella morale», vale a dire: «i miserabili solo sono i buoni, i poveri, gli impotenti, gli umili solo sono i buoni». È evidente l'allusione al Cristianesimo. A partire da simili premesse e in un modo che ha suscitato tanti equivoci dirà: «i più deboli» sono «quelli che più degli altri minano la vita tra gli uomini, che avvelenano e problematizzano, nella maniera più pericolosa, la nostra fede nella vita, nell'uomo, in noi stessi». Nietzsche definisce in



©Philomena Famulok

tal modo l'uomo del *ressentiment*, il sentimento di rivalsa velleitaria «di quegli esseri cui è preclusa la reazione vera, quella dell'azione, e che possono soddisfarsi solo grazie a una violenza immaginaria. Mentre tutta la morale aristocratica nasce da una trionfante affermazione di se stessi, sin dallo inizio la morale degli schiavi nega un “di fuori”, un “altro” un “non io”: è questa negazione la sua azione creativa»⁶. Questa inversione di giudizio fissa i valori ed è propria, appunto, del *ressentiment*.

Secondo Nietzsche i «cagionevoli» sono il gran pericolo degli uomini, quelli che «sin dall'inizio sono stati colpiti dalla sventura, i prostrati, i distrutti [...]. Dove si potrebbe mai sfuggire a quello sguardo velato che lascia addosso una profonda tristezza, a quello sguardo volto all'indietro di chi è storpio da sempre, sguardo che tradisce come un uomo simile parli con se stesso – a quello sguardo che è un sospiro! “Potessi essere un altro qualsiasi!” così sospira questo sguardo: “Ma non c'è speranza. Io sono quello che sono: come potrei liberarmi di me stesso? Eppure – ne ho a sazietà di me!”. Su questo terreno di autodisprezzo, vera e propria palude, cresce ogni erbaccia, ogni pianta velenosa, e tutto è così piccolo, così nascosto, così falso e così dolciastro. Qui brulicano i vermi dei sentimenti di vendetta e di rancore; qui l'aria maleodora di cose nascoste e inconfessabili; qui si tesse senza interruzione la rete della congiura più perfida – la congiura di chi soffre contro chi è ben formato e vittorioso, qui l'aspetto del vittorioso viene “odiato”. E quante menzogne per non ammettere che questo odio è odio»⁷.

Forse si potrebbe chiudere questo editoriale tornando a riflettere sul senso de *L'odio*, per dire come il cinema, la letteratura e la cultura in genere, senza escludere la più moderna conoscenza tecnologica o l'uso dei nuovi media, siano utili

6 F.W. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico*, Edizione a cura di Ferruccio Masini, Traduzione di Vanda Perretta, Roma, Newton Compton, 1977, pp. 55-59.

7 *Ivi*, p.134.

strumenti di decodificazione della realtà. Risulta di primaria importanza accedere alle opportunità di apprendimento con consapevolezza e capacità critica, riflettendo soprattutto sul fatto che la centralità della conoscenza riguarda i più diversi aspetti della vita quotidiana e sociale, diventando fattore di cambiamento radicale delle idee.

Per quanto riguarda il campo della letteratura, per esempio, oggi viene dato molto spazio a letture autobiografiche, che attraggono il lettore per un punto di vista più personale. Si entra così in un circuito di ripetuta quotidianità o di clima quasi domestico. Invece sarebbe forse più utile tornare a opere letterarie di più ampio respiro. Potrebbero essere riletti quei grandi classici che hanno saputo interpretare e raccontare non solo le passioni dei loro protagonisti, ma che, come *Les Misérables* di Victor Hugo, sono ancora in grado di affondare le ricerche nel cuore del dramma sociale, singolo e collettivo. A partire proprio da quelle più attente ed acute riflessioni che riguardano la condizione degli ultimi e dei miserabili, che affliggono tuttora la società moderna. Ecco dunque che le opere – siano esse film o libri – destinate a diventare grandi classici sono proprio quelle in grado di lasciare dei segni e svolgere così una funzione guida; di fornire gli strumenti, per interpretare la realtà, e chiavi di lettura universali. Sono capolavori perché tengono conto delle vicissitudini storiche, mettendo a nudo le ingiustizie e gli squilibri radicati nella società, ma anche perché comprendono e raffigurano l'essenza della vita stessa.

Caterina Arcangelo



©Barbara Baldi



©Barbara Baldi

Direzione Responsabile: Cooperativa Letteraria

Comitato di Redazione

Caterina Arcangelo, Giovanni Canadè, Guido Conti, Fernando Coratelli, Cristina De Lauretis, Mario Greco, Alessandro Macis, Daniela Matronola, Antonio Nazzaro, Luca Pannoli, Margherita Rimi, Domenico Trischitta.

Comitato Scientifico

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

Peer Review

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

Direttore Editoriale

Caterina Arcangelo

Direttore artistico e progetto grafico

Mario Greco

La copertina di questo numero

Barbara Baldi

Hanno collaborato a questo numero

Roberto Barbolini, Ingrid Basso, Antonella Berni, Mario Bianco, Giovanni Bitetto, Davide Bregola, Giorgia Bruni, Mario De Santis, Aurora Federico, Fabio Geda, Giovanni Ippolito, Cecilia Montaruli, Claudio Morandini, Luisa Marinho Antunes Paolinelli, Vito Santoro, Francesca Scotti, Marco Solari, Silvia Tomasi, Francesco Raimondi Violi, Simone Zafferani.

Foto e illustrazioni

Hubert Amiel, Vicente Antonio, Barbara Baldi, Ale Bella, Stefano Belussi, Gemmy Woud Binendijk, Michael Blank, Salvo Bombara, Bogdan Bousca, Javier Albarrán Cabrera, Carlotta Cicci, Philomena Famulok, Jose Ismael Fernandez, Sergey Fett, Michal Giedrojc, Silvia Grav, Max Merler, Roberto De Mitri, Wiktor Franko, Maria Frodl, Constantine Gedal, Robert Hutinski, John Jackson, Kate Kinley, Giuseppe Leone, Winky Lewis, Stefano Miserini, Raffaele Montepaone, Vittorio Nazzaro, Elyssa Obscura, Marta Orlowska, Antonio Palmerini, Julie Peiffer, Matthew Pine, Agafia Polynchuk, Sandra Požun, Christina Ramos, Pedro Luis Raota, Luke Renoe, Torsten Richten, Guto Rodrigues, Anja Rösigen, Resa Rot, Tatiana Rivero Sanz, Konstantinos Sofikitis, Stefano Stranges, Karin Szèkessy, Adam Thomas, Artefact Usw, KViry, Irmina Walczak, Brett Walker, Craig Walters, Michal Zahornacky, Lucian Zamfir.

Paesaggi Umani Fumetto D'autore



71

a cura di **Mario Greco**

Piero Macola
Gli indesiderati 71
di **Mario Greco**

E la grande scimmia incontrò il western 78

dialogo con **Marco Galli**
di **Roberto Barbolini**

Osamu Tezuka WM 84
di **Francesca Scotti**

Le recensioni 124
di **Cooperativa Letteraria**
a cura di **Giovanni Canadè**

Vito Di Battista 124
L'ultima diva dice addio
di **Giovanni Canadè**

Nanni Cagnone 127
Le cose innegabili
di **Simone Zafferani**

Franco Vanni 130
La regola del lupo
di **Mario Bianco**

Valentina Fortichiari
La cerimonia del nuoto 133
di **Claudio Morandini**

La città come teatro storico e culla dell'onirico: il gran bazar di **Stefano Trucco**
di **Giovanni Bitetto** 134

Lorenzo Moretto
Una volta ladro, sempre ladro 136
di **Mario Greco**

Istantanee 104
a cura di **Cristina De Lauretis**

ANDRÉ KERTÉSZ
Lo stupore della realtà

Racconti 88
a cura di **Guido Conti**

Davide Bregola 89
Piume di corvo

Antonella Berni 92
Un diavolo per capello

Luísa Marinho Antunes Paolinelli
Ognuno è... 102
Dio scrive bene...

Imparare a scrivere con Guido Conti



16

a cura di **Guido Conti**

Il serpente di **Luigi Malerba**
e la tradizione dei "lunatici" padani

FUOR/ASSE

Officina della Cultura

Editoriale 3
Dalle Banlieue a "Les Misérables"
di **Caterina Arcangelo**

La Copertina di 14
FUOR/ASSE
BARBARA BALDI

Redazione Diffusa 106
a cura di **Caterina Arcangelo**

Sui luoghi della letteratura 107
Intervista ad Angelo Di Liberto
di **Caterina Arcangelo**

Il pantarè di **Ezio Sinigaglia** 112
Intervista di Caterina Arcangelo

Christina Hesselholdt Vivian 117
Intervista di Fabio Geda
Traduzione di **Ingrid Basso**

Introduzione di Cristina De Lauretis

Punti di vista 122
La macchina dell'odio
di **Giovanni Ippolito**

Quaderni per l'infanzia 23
a cura di **Margherita Rimi**

Quale colpa ha l'infanzia: una ferita alla bellezza dei bambini
di **Margherita Rimi**

Sguardi 151
a cura di **Antonio Nazzaro**
I Nazzaro fotografi:
la dignità dell'odio di classe

I pizzini di **Marco Solari** 148

Riflessi Metropolitani



42

a cura di **Caterina Arcangelo**

Odissea zingara 43
di **Vito Santoro**

Chi ha paura di Isabel Rawsthorne?
di **Silvia Tomasi** 47

Le città e le loro anime
CATANIA: IL MARE 60
di **Domenico Trischitta**

Letteratura 144
Cinema e Musica
a cura di **Daniela Matronola**
e **Domenico Trischitta**

Roma, città sacra fin dall'origine. Su "Il primo re"
di **Daniela Matronola**

Cinema 28
a cura di **Alessandro Macis**

ANDERS THOMAS JENSEN 28
Adams æbler
di **Alessandro Macis**

«Siamo tutti in pericolo» 37
Salò o le 120 giornate di Sodoma
di **Giorgia Bruni**

Musica 158
a cura di **Giovanni Ippolito**

La Popular Music tra ribellione e amore

Il testo non è tutto, il teatro 68
custodisce un altro linguaggio
a cura di **Fernando Coratelli**

L'odio. Atto ripetuto
di **Mario De Santis**

Trovarobe 139

Giuseppe Baretti
Dell'Ella, del Voi e del Tu 140

Interferenze 160
a cura di **Luca Pannoli**
La città nell'arte

Ma quanto è profondo il pozzo dell'odio?

De André in una delle sue tante composizioni contro la guerra cantava «Il secchio gli disse “Signore, il pozzo è profondo più fondo del fondo degli occhi della notte del pianto”. Lui disse “Mi basta, mi basta che sia più profondo di me”».

Il critico e saggista tedesco Ernst Robert Curtius riconosceva nell'etimologia della parola ODIUM la radice indoeuropea VADH= AD di conseguenza OD, col significato di *respingere, allontanare*. Un allontanamento dal noi, dal me. Io *TI ODIIO, ti respingo, ti allontano da me*, dal mio *habitat*, dalla tribù, dal villaggio, *TI ESILIO* come forma di punizione. Il luogo diventa segno distintivo della mia individualità? (Riflessione posta nella presentazione di Caterina Arcangelo alla rubrica *Riflessi Metropolitanì*). Il recente incendio alla Cattedrale di Notre Dame de Paris richiama il famoso episodio del gobbo Quasimodo di Victor Hugo, ripudiato e odiato dalla massa, dalla gente comune perché diverso. Così sarà per i suoi nuovi amici, gli zingari, avvezzi al furto come sottolineano le guardie che bloccano la gitana Esmeralda. Quella degli zingari è un'odissea antica che, in questo numero, viene raccontata da Vito Santoro con dei rimandi, obbligatori, ai giorni nostri. D'altronde, di fronte a un argomento così esteso come quello dell'odio non si può non parlare delle reazioni e dei sentimenti che il diverso *ci* causa. Non posso non esprimermi al plurale, “*ci* causa”, perché l'altro, ciò che non si conosce, ciò che non ci appartiene e che può disturbare l'equilibrio del “nostro mondo” può spaventare, far paura. L'odio del diverso viene affrontato anche nella sezione del fumetto con un'intervista di Roberto Barbolini a Marco Galli autore de *La notte del corvo* e con la recensione di Mario Greco a *Gli indesiderati* di Piero Macola. Mentre Francesca Scotti affronta il tema dell'odio come vendetta nell'opera di Osamu Tezuka.

Un'altra paura è quella che può suscitare l'irresistibile persona di Isabel Rawsthorne, musa di diversi artisti, nell'*excursus* presentato da Silvia Tomasi. Il viaggio intrapreso in questo nuovo numero continua sostando nel racconto di una città del Sud, questa volta la Catania di Domenico Trischitta, uno dei pochi scrittori in grado di raccontare il Sud in modo nuovo e lontano da quelle generalizzazioni che spesso si rivelano approssimative.

Diversa è la città de *Il primo Re*, anzi la non città, poiché ciò che Matteo Rovere realizza con una regia che sa di novità nel panorama italiano, è la Roma delle origini, i primordi del mito che diventa storia, le origini del sacro e della lingua, ben descritti per noi da Daniela Matronola, nella sezione dedicata a cinema, musica e letteratura a cura di Daniela Matronola e Domenico Trischitta. Non manca «l'odore della camera oscura» raccontato da Antonio Nazzaro, che pone questa volta il suo sguardo sugli operai e sulla periferia di Torino. I pizzini di Marco Solari, invece, partono dai teatri di strada notturni e attraversano Kabul, Varsavia, Londra.

Parlare di odio vuol dire anche provare a rintracciare le radici della violenza. Compito arduo svolto da Margherita Rimi con mirabile cura nella sua sezione intitolata *Quaderni per l'infanzia*, un luogo o uno spazio in cui partendo dal presupposto fondamentale, come l'uso corretto del linguaggio, lavora sempre a difesa della civiltà dei bambini.

In occasione del Tricentenario della nascita di Giuseppe Baretti (1719-1789) è stato proposto un Comitato Nazionale per le Celebrazioni. Per questa ragione se ne riporta la prefazione a *Scelta di lettere familiari*, fatta per uso degli studiosi di lingua italiana nel 1779, nella rubrica *Trovarobe*, a cura della redazione.

Si segnalano infine le seguenti novità: la rubrica dei racconti è stata affidata a Guido Conti, con il particolare intento di accogliere sia racconti che rispecchiano la più tradizionale forma di scrittura sia racconti di taglio più umoristico e sperimentale. Ad Alessandro Macis viene invece affidata la rubrica dedicata al cinema, che inaugura con un pezzo su *Adams æbler*, un film del 2005 del regista e sceneggiatore danese Anders Thomas Jensen e accogliendo Giorgia Bruni, che scrive su *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini. A Giovanni Canadè viene affidata la cura delle recensioni di Cooperativa Letteraria.

Parte del lavoro qui presentato è preannunciato dall'immagine di copertina. Avete presente l'anfesibena, il serpente a due teste nato dal sangue gocciolato dalla testa della gorgone Medusa? Sembra proprio ciò che ha realizzato l'illustratrice e colorista Barbara Baldi nel raccontare *l'odio*. Un volto che, odiando, guarda se stesso poiché «chi odia, odia se stesso, innanzitutto».

Francesco Raimondi Violi



Buona lettura dalla redazione

©Barbara Baldi

La Copertina di FUOR/ASSE

Barbara Baldi

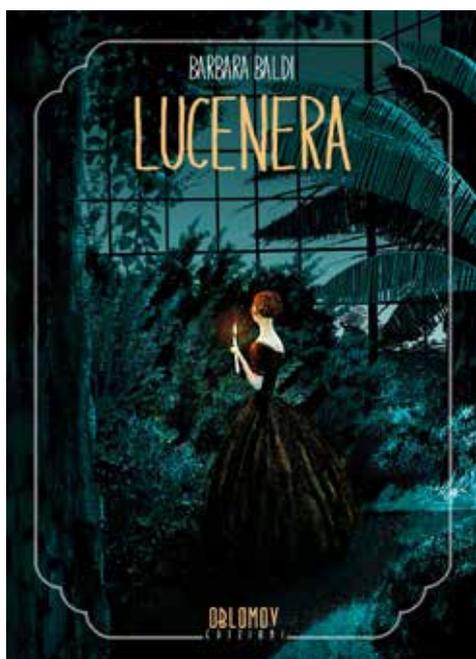


Barbara Baldi, celebre illustratrice e colorista, ha al suo attivo numerose pubblicazioni per il mercato italiano, americano e francese, tra le quali ricordiamo *Sky Doll* e *Monster Allergy*. Alterna alla sua attività nel mondo editoriale l'altra sua grande passione: il cinema. Per la Rainbow CGI lavora come color key artist per il film "Winx 2".

Attualmente è inoltre illustratrice e colorista per diverse case editrici, tra le quali Pixar, Disney, Marvel, Eli Edizioni, DeAgostini e tante altre.

Con *Lucenera* (Oblomov), Barbara Baldi ha vinto nel 2018 il Premio Micheluzzi e il Premio Gran Guinigi come miglior disegnatrice.

Ada (Oblomov) è il suo ultimo *graphic novel*.



L'odio

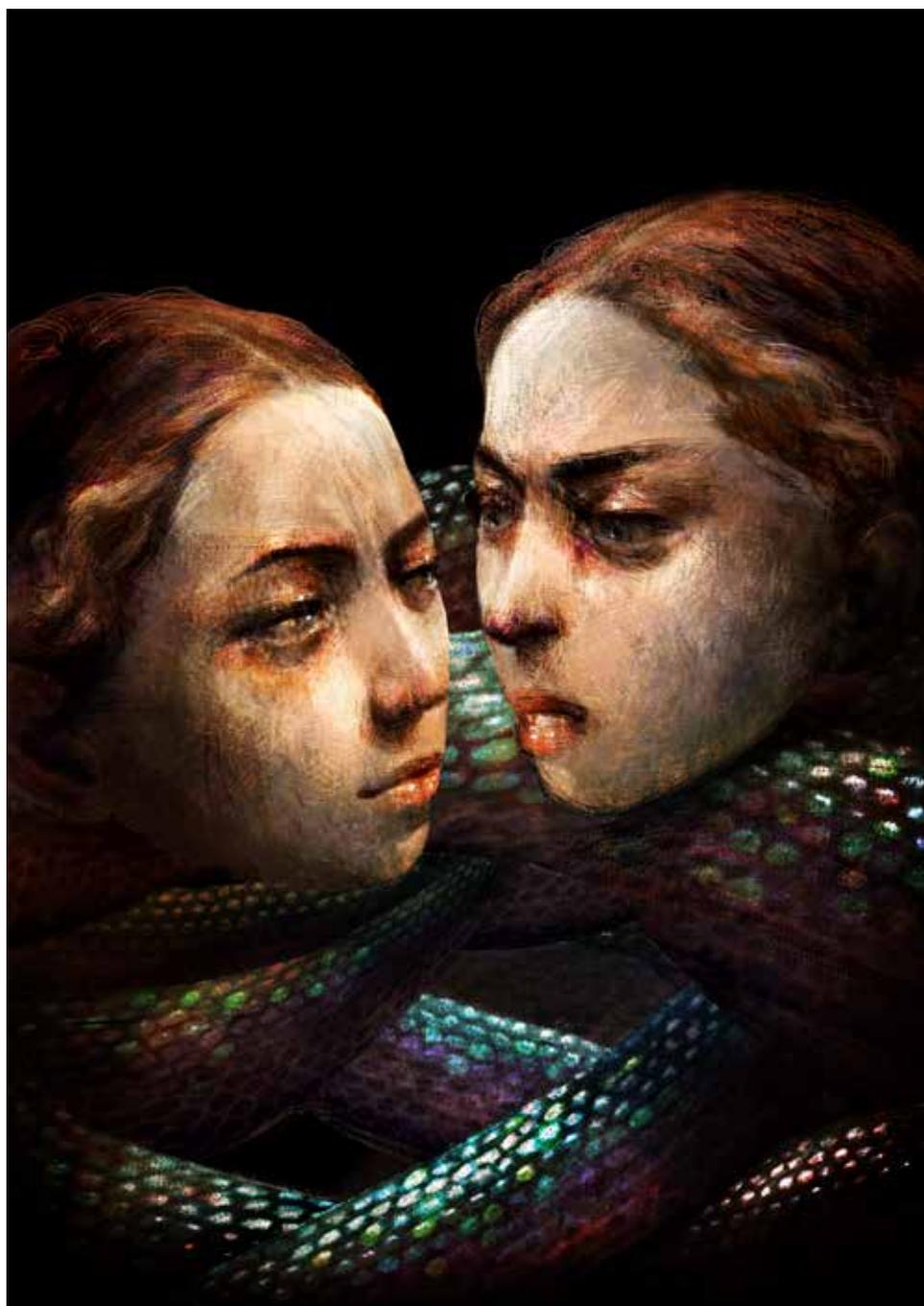
di **Barbara Baldi**

I due volti che si guardano sono la stessa persona. Chi odia, odia se stesso innanzitutto.

L'odio per il prossimo, spesso è dovuto a frustrazioni personali.

In questa illustrazione, un volto odia l'altro, che rimane offeso.

La composizione ha un continuo rimando tra i due volti, che probabilmente hanno il corpo di un unico serpente.



©Barbara Baldi

Il serpente di Luigi Malerba e la tradizione dei "lunatici" padani – a cura di Guido Conti



©Barbara Baldi

Per capire la novità della scrittura di Luigi Malerba bisogna leggere un autore come Carlo Cassola, i cui libri una volta erano molto usati a scuola. *Il taglio del Bosco*, *La ragazza di Bube*, *Fausto e Anna*, erano opere e letture obbligate, che costituivano il patrimonio di ogni studente, ma che sono cadute oggi, purtroppo, nel dimenticatoio. Il 1960 fu per Carlo Cassola una data importante: vinse il premio Strega con *La Ragazza di Bube*; e Pasolini, ostile alla sua candidatura appoggiando Italo Calvino, scrisse addirittura un poemetto di 60 versi contro Cassola, favorendo invece, così, la sua vittoria.

Baba, uno dei suoi romanzi brevi, raccolti in *Il taglio del bosco, Racconti lunghi e romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1959, inizia così:

Mia madre si affacciò alla finestra: “Chi è?” Riconoscendo la mia voce, ebbe un’esclamazione quasi di spavento. Poi li sentii parlare tra di loro: “È lui”, dicevano.

Scesero insieme ad aprirmi. Mia madre s’era gettata uno scialle addosso; mio padre aveva infilato i calzonni sulla camicia da notte. Restammo a parlare per le scale.

“Come state?” domandai.

“Non c’è male”, rispose mia madre, “babbo ha avuto una bronchitella; è stato a letto un paio di giorni; ma ora si è rimesso”.

“Una cosa da niente”, confermò mio padre.

Domandai notizie di mia sorella. Non ne avevano, ma pensavano di vederla capitare da un momento all’altro. La loro mentalità, per nulla apprensiva, mite, fiduciosa, si rivelava anche in quell’occasione. “In momenti come questi anche lei si rifugerà qui”, concluse mia madre.

“Hai fatto un buon viaggio?” Domandò mio padre.

“Sì, abbastanza. Il treno era quasi in orario. Solo a Pisa ci hanno tenuti fermi per un paio d’ore. E non era nemmeno eccessivamente affollato. Io ero salito in uno di quei carri bestiame. Eravamo tutti militari sbandati: i più venivano dalla Francia. Dopo Livorno abbiamo raccolto una certa quantità di bagnanti. E voi, non avete mica intenzione di tornare a Roma?”

“No, no”, rispose mia madre: “prima spettiamo che passi questa bufera. E tu?”

“Convieni anche a te restare qui”, disse mio padre.

“Credo infatti che resterò qui”, risposi.

Anche la donna s’era alzata. Mi diede la mano sorridendo. Era una ragazza bruna, robusta, lo scollo della camicia da notte metteva in vista una fitta peluria nell’incavo del petto. Tanto lei che mia madre insistettero per sapere se avevo bisogno di nulla: “Si fa presto a scendere in cucina e accendere il fuoco”. “Be’ andiamo a letto, allora”, fece mio padre. Andammo tutti a dormire.

Cassola è uno scrittore limpido, chiaro, usa una sintassi e una lingua tradizionali. Il suo stile tende al classicheggiante, e non vi sono ammessi tecnicismi, invenzioni linguistiche, accumulati gergali o dialettali: per questo fu poco apprezzato anche da Pasolini romanziere. Cassola cerca una chiarezza adamantina, netta, lucida, lontana da ogni elemento che possa sporcare la frase e la pagina. È uno scrittore diretto, scrive in un bell’italiano, cerca la pulizia, l’ordine per un racconto dove l’autore sembra quasi scomparire dietro uno stile narrativo capace di mettere in primo piano i fatti.

Luigi Malerba è nato a Pietramogolana nel 1927, in provincia di Parma; sotto i bombardamenti della città ha frequentato il liceo in una classe di personaggi straordinari: da Baldassarre Molossi, che diventerà direttore della «Gazzetta di Parma», a Luca Goldoni, giornalista e scrittore, autore di numerosi *bestsellers* di critica sociale e di costume, fino a

Giorgio Torelli, autore di numerosi libri di narrativa e saggistica. A Roma Malerba comincia sin da giovanissimo a collaborare con autori di cinema, tra cui Cesare Zavattini, e nel 1963 pubblica il suo primo libro di racconti *La scoperta dell’alfabeto*, che comincia a incrinare l’idea di realismo, tanto odiata in Cassola, ma amata dal pubblico.

Il racconto *La scoperta dell’alfabeto*, che apre e dà il titolo alla raccolta omonima di Malerba comincia così:

Al tramonto Ambanelli smetteva di lavorare e andava a sedersi davanti a casa con il figlio del padrone perché voleva imparare a leggere e scrivere.

“Cominciamo dall’alfabeto”, disse il ragazzo che aveva undici anni.

“Cominciamo dall’alfabeto”.

“Prima di tutto c’è A”.

“A”, disse paziente Ambanelli.

“Poi c’è B”.

“Perché prima e dopo?” domandò Ambanelli.

Questo il figlio del padrone non lo sapeva.

“Le hanno messe in ordine così, ma voi le potete adoperare come volete”.

“Non capisco perché le hanno messe in ordine così”, disse Ambanelli.

“Per comodità”, rispose il ragazzo.

“Mi piacerebbe sapere chi è stato a fare questo lavoro”.

“Sono così nell’alfabeto”.

“Questo non vuol dire”, disse Ambanelli, “se io dico che c’è prima B e poi c’è A forse che cambia qualcosa?”

“No”, disse il ragazzino.

“Allora andiamo avanti”.

“Poi viene C che si può pronunciare in due modi”.

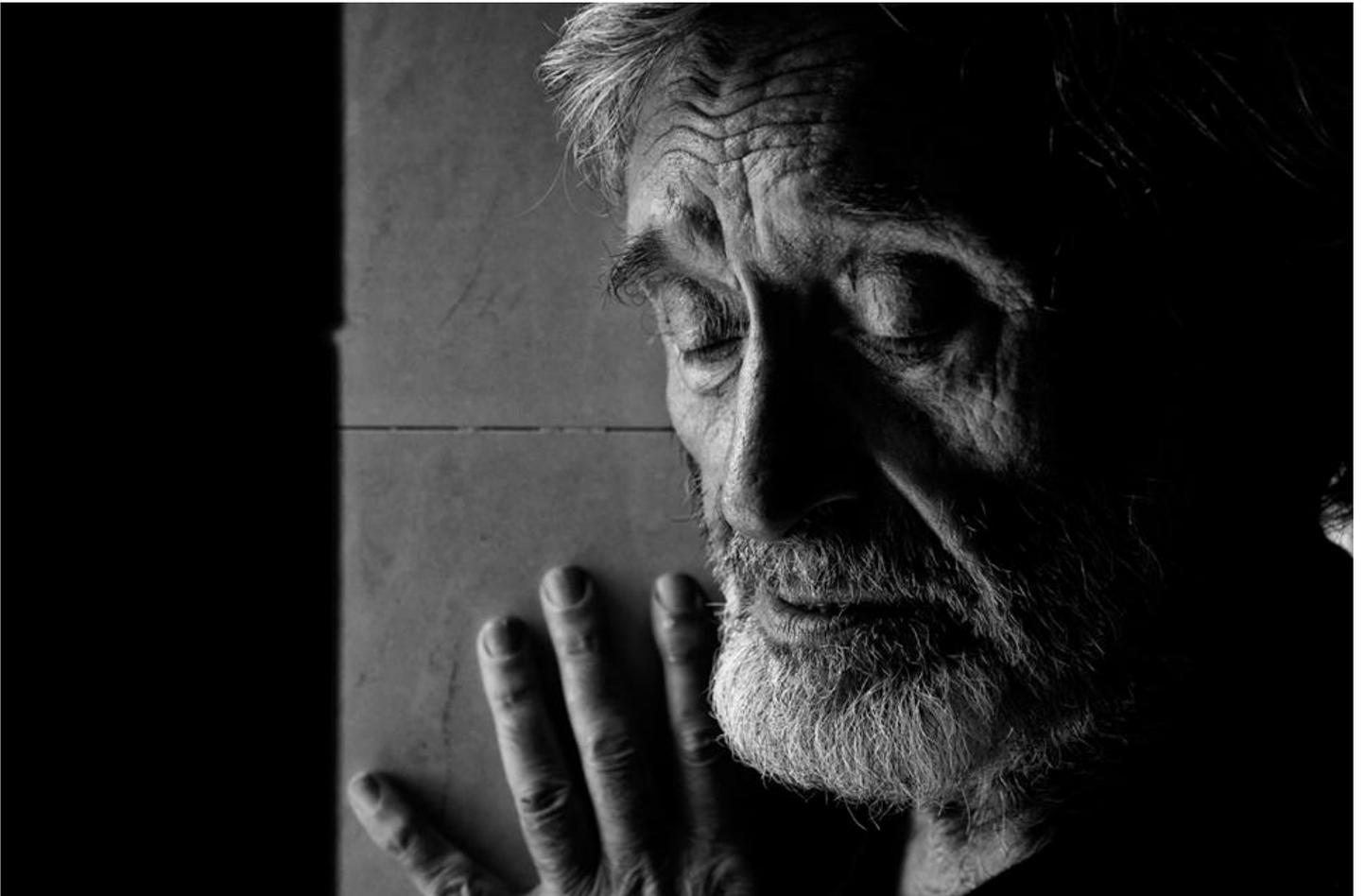
“Queste cose le ha inventate della gente che aveva tempo da perdere”.

Il ragazzo non sapeva più che cosa dire.

“Voglio imparare a mettere la firma”, disse Ambanelli, “quando devo firmare una carta non mi va di mettere una croce”.

Il ragazzino prese la matita e un pezzo di carta e scrisse “Ambanelli Federico”, poi fece vedere il foglio al contadino.

“Questa è la vostra firma”.



©Raffaele Montepaone

“Allora ricominciamo da capo con la mia firma”.

“Prima c’è A”, disse il figlio del padrone, “poi c’è M”.

“Hai visto?” disse Ambanelli, “adesso cominciamo a ragionare”.

“Poi c’è B e poi A un’altra volta”.

“Uguale alla prima?” domandò il contadino. “Identica”.

Il contadino Ambanelli impone la sua ragione e la sua logica a quella della grammatica. Ci sono due modi di pensare non solo la scrittura ma il mondo. Se il ragazzo segue le logiche del ragionamento e dello scrivere in maniera razionale, Ambanelli oppone un altro modo di pensare, che ha una logica diversa. I racconti de *La scoperta dell’alfabeto* mettono una crepa nell’idea di racconto realistico che trova in Cassola e Bassani i suoi punti di riferimento precisi. Ma è *Il serpente*, nel 1966, che apre una nuova stagione nella narrativa italiana.

E sarà una svolta da cui non si tornerà più indietro.

In una lunga intervista a Dorian Fasoli, Luigi Malerba parla di tanti argomenti, uno in particolare riguarda gli anni di snodo tra la fine del 1959 e l’inizio degli anni Sessanta. Chiede Fasoli:

Quando nel 1961 uscì presso Rusconi e Paolazzi l’antologia eretica dei *Novissimi* curata da Alfredo Giuliani, risuonarono lamenti e si misero in allarme anche i poeti laureati, ebbe occasione di dirmi qualche tempo fa. Vogliamo ricordare, «con leggerezza postuma», chi furono i primi ed accaniti oppositori ad ogni novità, allora e negli anni che seguirono?

Risponde Malerba:

Effettivamente l’antologia dei *Novissimi* (1961) mise subito in allarme i «poeti laureati», i quali capirono che dietro l’antologia di Alfredo Giuliani si stava formando un gruppo di scrittori decisi a rovesciare il tavolo sul quale si giocavano le vecchie partite letterarie. L’allarme iniziale si tramutò in rabbiosa

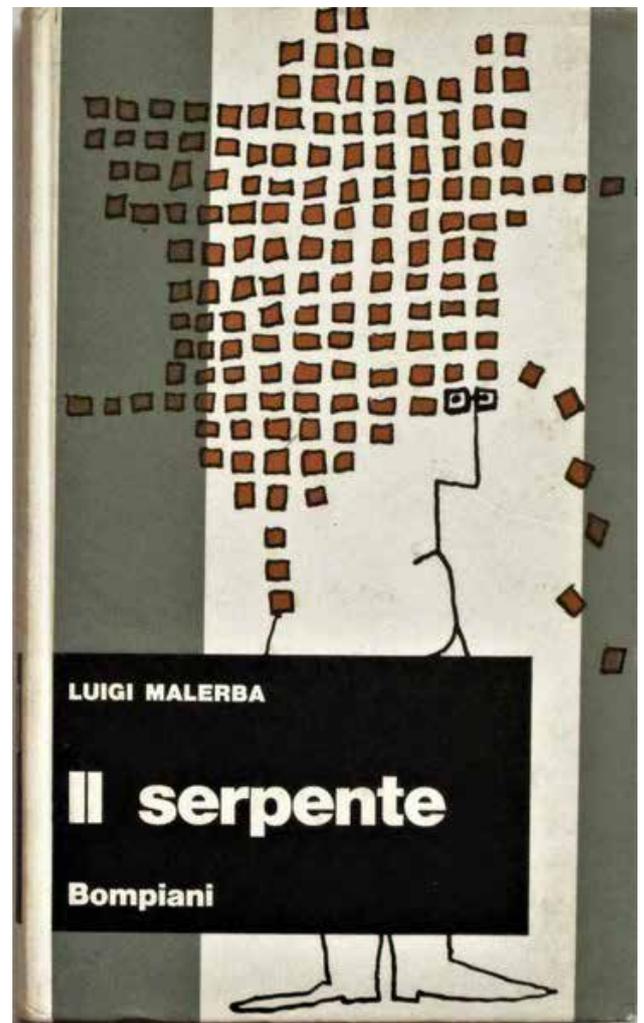
opposizione quando si attivò la neoavanguardia con la formazione del Gruppo 63. Il primo a soffrire fu Pasolini, il quale da uomo di punta si trovò di colpo collocato nelle retroguardie (su *Nuovi Argomenti* definì «giovanotti cretini e petulanti» i componenti del Gruppo 63). Altrettanto ostili alla nuova letteratura che stava entrando in scena furono Attilio Bertolucci e Giorgio Bassani, che in vario modo, insieme a Pasolini, avevano voce in capitolo nelle case editrici Feltrinelli, Garzanti, Einaudi, Guanda e nelle riviste *Nuovi Argomenti*, *Palatina*, *Botteghe oscure*. Vennero rifiutati in quegli anni libri di Arbasino, Pagliarani, Malerba e di altri scrittori e poeti che appartenevano alla neoavanguardia e che, nonostante tanta ostilità, proseguirono allegramente e con successo per la loro strada.

Questi giovani scrittori, che hanno vissuto la guerra da studenti, iniziano a scrivere tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta, in un momento di passaggio e di trasformazione della società italiana. Malerba dichiara più volte che lui e quelli della sua generazione, molti dei quali finiranno tra le file del Gruppo 63, non sopportavano più un certo modo di scrivere novelle e romanzi alla Cassola, alla Bassani, alla Vasco Pratolini; non sentivano più come modello quel modo di narrare e quel tipo di scrittura, frutto, secondo loro, di un realismo stanco, che aveva fatto il suo tempo. L'Italia stava correndo verso la crescita industriale, il benessere e il boom economico. La televisione aveva cambiato il costume e creava nuovi immaginari attraverso programmi e pubblicità.

Nei giovani si avvertiva che quella narrativa e quel modo di scrivere erano improvvisamente invecchiati di fronte ad una società che aveva accelerato il passo. Malerba e molti altri come lui, Alberto Arbasino in particolare, Giorgio Manganelli, e poi ancora Umberto Eco, Elio Pagliarani e Eduardo Sanguineti,

lavorano sperimentando sulla lingua, cercando nuove forme di racconto e di sintassi. Una sintassi capace di tenere il ritmo della modernità. Il romanzo *Il serpente* di Malerba è uno dei romanzi più innovativi.

L'inizio racconta un tentativo di volo in Piazza Garibaldi, a Parma. Il primo capitolo, *Gli uccelli volano io invece mi avvai a piedi verso la stazione delle ferrovie*, è un ricordo dell'infanzia passata con la madre al Caffè Tanara, tanto caro agli scrittori, ma raccontato in un modo completamente nuovo. Sono passati solo sette anni dalla pubblicazione dell'antologia einaudiana di Cassola, eppure dal 1959 sembra passato un secolo, con quell'attacco dove la parola "testa" e "sughero" sono ripetute almeno tre volte: una cosa che oggi farebbe inorridire una giovane redattrice, uscita da



una di quelle scuole in cui si insegna che le ripetizioni sono sempre da eliminare. Ecco l'incipit di Malerba:

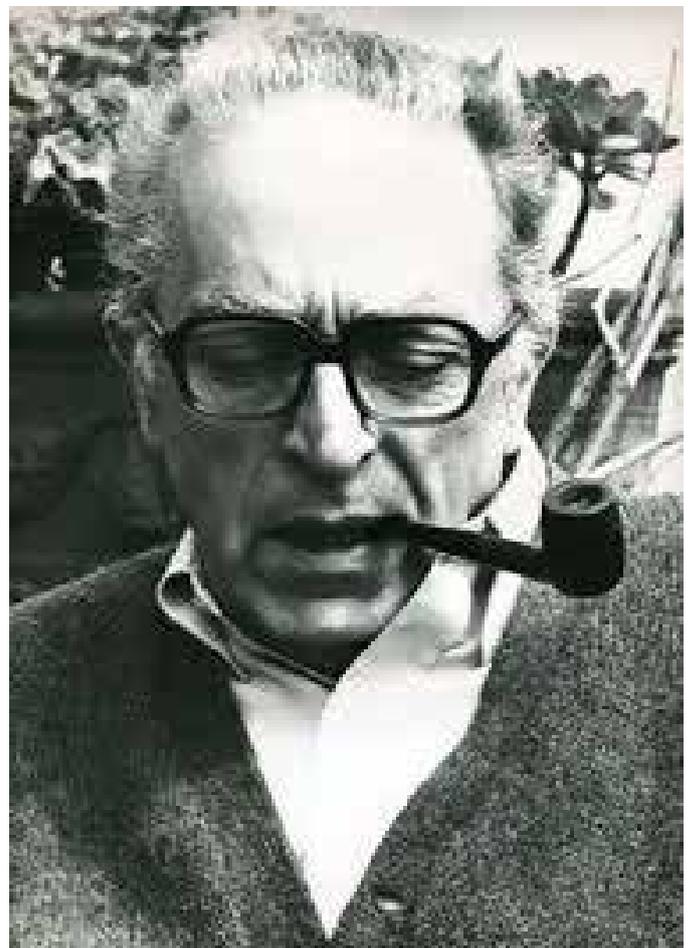
C'era una guerra in Africa. I soldati attraversavano la città con le divise di tela massaua e le teste di sughero, la testa imbottita di sughero, i caschi di sughero sulla testa. Cantavano quella canzone verso la Stazione delle Ferrovie. Che cosa fanno? Dove vanno? Che cosa vanno a fare? Devono essere molto contenti se cantano, mi dicevo. La canzone mi risuonava nelle orecchie cantata o fischiettata per la strada, anche dai caffè e dalle finestre delle case attraverso la voce della radio. La radio continuava a cantare anche di notte, quando smetteva di cantare parlava, continuava a parlare e poi cantava di nuovo, non si fermava mai.

Agli angoli delle strade comparvero carretti carichi di banane che mia madre non comprava per paura delle infezioni (sulla punta della banana c'è il cadavere di un insetto).

“Le banane sono pericolosissime” diceva mia madre a suo figlio e lo portava a vedere i bambini che mangiavano il gelato.

In queste poche righe c'è tutta la rivoluzione di Malerba. Non c'è più una narrazione lineare dove al centro si colloca il racconto con una trama, qui è la lingua che determina l'avanzare e il ritornare indietro della frase. Sono la parola e il ritmo a spingere in avanti il racconto. La ripetizione spesso ossessiva delle parole, come “teste” e “sughero” fin dall'inizio del romanzo, è il motore vero della narrazione. Le domande, subito dopo, dicono di un narratore che non sa nulla del mondo e delle storie che va raccontando, e si interroga cosa facciano, dove vadano quei soldati. Non c'è più un narratore onnisciente, ma un narratore che vaga senza direzione, in balia nel mondo e del destino. La tensione narrativa si incentra su parole ripetute continuamente in un tessuto linguistico che sembra inventarsi passo dopo passo, senza alcuna struttura preordinata, come se

la scrittura diventasse esplorazione del mondo e della psiche, dell'anima. È il pensiero che si fa racconto. Sono forme narrative non rassicuranti, con i tempi verbali che passano dal passato al presente, come se la realtà si formasse in un continuo mescolare piani temporali discontinui. Non c'è più l'imperfetto della narrazione tradizionale; passando dal passato al presente, salta la temporalità, si destabilizzano i riferimenti del lettore: insomma, tutto il contrario della narrazione di Cassola. Malerba crea confusione tra parola e mondo, tra scrittura narrativa e mondo esterno. Il realismo, pensava lui, era una grande truffa. Parlando di un ragazzo con cui si trova al caffè (qualche rigo più avanti), lo descrive all'imperfetto, ma poi riporta tutto al presente, emotivamente giocando con lui, come se ripensarlo diventasse un gesto non del passato ma del presente:



Luigi Malerba

“Sembrava sceso dal Paradiso. Vicino a lui io mi sentivo un porco, avevo le scarpe con la suola scollata, il bottino della blusa che si staccavano, il moccio al naso e le mani sporche di terra. Le mie gambe erano piene di graffi e le ginocchia sempre nere. Quando mi avvicino, il bambino lascia fare, qualche volta mi sorride, mi mostra il gelato, ma appena sono a tiro mi dà un calcio a tradimento. Ora che lo so sto attento, cerco di avvicinarmi in punta di piedi, di spalle, qualche volta mi levo le scarpe e cammino scalzo. Deve chiamarsi Alfonso perché la madre lo chiama Fonzo o Fonzino. Preferisce fra tutti il gelato di fragola. Sua madre è grassa e ha la pelle liscia e lucida. Bella. Mia madre vicino a lei fa una grama figura, sempre spettinata, troppo magra.”

Il rifiuto di pubblicare su «Palatina», diretta da Roberto Tassi, e con la supervisione di Attilio Bertolucci, due racconti prima dell'uscita de *La scoperta dell'alfabeto*, l'opera d'esordio di Malerba narratore, definisce perfettamente quel clima di rottura rispetto alla poetica e alla generazione precedente. Quel rifiuto è un fatto epocale, segna definitivamente la frattura insanabile tra diverse generazioni e due modi di intendere la cultura, la poesia e la tradizione. Ma anche il mondo. Lo scarto tra la poetica raffinata, rassicurante, lirica e borghese di Bertolucci è ormai insanabile rispetto a quella rivoluzionaria di Malerba. Non sono più la poesia e la lirica il centro del mondo letterario: negli anni Sessanta s'impone una prosa destabilizzante, moderna, non convenzionale, fresca, umoristica. Il giovanissimo Malerba è uno dei protagonisti della scena letteraria di quegli anni in Italia. Già dal 1951 si è trasferito da Parma a Roma, andando a vivere insieme con Attilio Bertolucci, anche lui sulla strada per Roma, in un appartamento di Roberto Longhi. In quei dieci anni si era già messo in mostra come uno degli sceneggiatori più giovani e promettenti.



©Konstantinos Sofikitis

Malerba entra a far parte del Gruppo 63, che non è una vera e propria avanguardia come quelle storiche del Novecento, con tanto di manifesto. Racconta Malerba, sempre nell'intervista a Dorian Fasoli: «questo era soltanto un lavoro di aggiornamento rispetto ad una cultura che era rimasta molto indietro dopo l'isolamento del fascismo che continuava ancora dopo e con questo realismo letterario pedante, i Cassola, i Pratolini, i Bassani che ci annoiavano molto. È stato un grande sforzo di rinnovamento. Non è che da questo sia uscita una grande narrativa, sono usciti pochi narratori io, Paolo Volponi, Italo Calvino che veniva ma non faceva parte del gruppo, Manganelli». Sottolinea invece l'importanza dei prodotti critici e saggistici. Il lavoro di rinnovamento, confessa Malerba, ha dato risultati a lunga scadenza, soprattutto di «libertà narrativa», «di sperimentazione come capita alla terza rete Rai di Angelo Guglielmi».

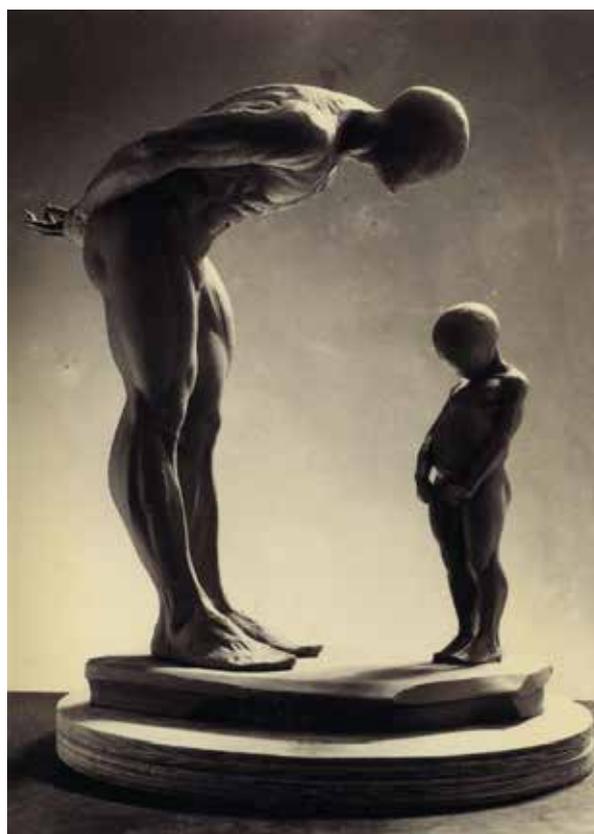
Lo strappo con la generazione precedente nasce da una esigenza di narrazione capace di adeguarsi ad un mondo in veloce trasformazione. È l'Italia che sente il bisogno di uscire dalle secche di una scrittura impaludata in forme e modelli che non rispondono più ad una realtà completamente diversa da quella del dopoguerra. È cambiata la psiche degli italiani, il loro modo di vivere e di

pensare, la forma delle città e il teatro sociale in cui vivono. Le prosa narrativa di Malerba si ricollega dunque a quelle più moderne di Joyce e di Proust, a quei modi di narrare il cui il racconto tradizionale si rompe e cerca nuove forme di ritmo, tentando di aderire ad una realtà che non è più esterna ma tutta all'interno del pensiero e della psiche.

La novità della scrittura rivoluzionaria di Malerba si ricollega a quella lunga tradizione di avanguardie che, ciclicamente, attraversa tutto il Novecento a partire dalla pubblicazione, nel 1909, del Manifesto futurista. Luigi Malerba ha saputo coniugare nelle sue pagine umorismo, avanguardia e tradizione, un mix esplosivo, diventato un modello narrativo degli scrittori soprattutto emiliani. Ermanno Cavazzoni ha letto giovanissimo *Il serpente*, che è stato un suo modello narrativo per *Il poema dei lunatici*, per una prosa ispirata tra l'altro dal racconto di matti e di folli. La narrativa di Malerba sarà un punto di riferimento per le prime scritture di Gianni Celati, specie in *Comiche* e *Le avventure di Guizzardi*, dove si terremota la sintassi perché parla un deficiente che non sa parlare. Oppure nell'ultimo Celati, dove la narrazione è il vagabondaggio di personaggi che raccontano, ciondolando nel mondo: *Vite di pascolanti* (2006).

Cani all'inferno di Daniele Benati è un romanzo (uno dei suoi migliori libri) nella scia del terzo racconto d'introduzione al *Don Camillo* di Guareschi, dove i confini tra aldilà e aldi quà si rompono, e la scrittura vaga in questo spazio di nessuno. Nei migliori narratori queste fratture, questi confini diventano luogo di ricerca e sperimentazione. Senza dimenticare la lezione di Cesare Zavattini de *I poveri sono matti*, un capolavoro pubblicato nel 1937 dove, nel solco della tradizione dell'antiromanzo novecentesco, già venivano messe in discussione

le forme tradizionali del racconto, con sperimentazioni che subivano le influenze del surrealismo e del futurismo. Celati e Cavazzoni fondano, a metà degli anni Novanta, la rivista «Il semplice» edita da Feltrinelli: sei numeri-palestra fondamentali per un gruppo di scrittori che lavora su questo modo di narrare nell'imitazione delle forme del parlato: autori come Ugo Cornia, Aldo Gianolio e Paolo Nori, per non parlare di tanti altri, hanno adottato un simile modo di scrivere per un facile umorismo, dove la narrazione/recitazione ad alta voce funziona meglio della lettura silenziosa del testo. Sono autori che hanno seguito una tradizione, ma che spesso restano alla superficie, per una scrittura che, da eversiva e rivoluzionaria, ha la sua deriva nella "cantilena", in un puro esercizio di manierismo comico-stilistico e in un modello facilmente imitabile, come dimostra quello replicabile dei "repertori dei matti", pubblicato in varie città da Paolo Nori, dove tutti, ahimè, imitano Paolo Nori.



© Jose Ismael Fernandez



@Irmina Walczak

«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



@Elyssa Obscura

Quale colpa ha l'infanzia: una ferita alla bellezza dei bambini

Prendendo spunto da un romanzo di Paolo Sortino, *Elisabeth* (Einaudi, 2011), si vuole sottolineare come nel libro venga trattato il tema dell'incesto e della violenza nel rapporto tra un padre e una figlia-ragazzina. L'autore ne dà una rappresentazione ambigua e deformata, paragonando la relazione imposta all'amore e affermando l'idea, se non l'ideologia, che il male, «l'ingiustizia», risieda dentro la bambina stessa. Questo è un modo distorto di guardare all'infanzia e all'abuso, manipolando quelle che sono l'affettività, la cognizione, le capacità relazionali e la sessualità dei bambini. Il romanzo opera una falsificazione dell'amore, del mondo dell'infanzia e della vera natura del bambino, al quale viene attribuita una perversione sessuale che può essere solo dell'adulto.

Il bambino non è colpevole, bensì vittima dell'atto criminale del pedofilo. Il danno provocato resta incancellabile ed è spesso causa, nell'adulto, di devianze psicosociali e di gravi patologie psichiatriche; figuriamoci, poi, se insieme all'abuso c'è anche una storia di segregazione con mostruosi soprusi e maltrattamenti fisici e psicologici, perpetrati per decenni, come nel caso di Elisabeth.

Proprio a proposito del male, nel capitolo II dei *Promessi Sposi*, Manzoni ci ricorda: «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualche modo fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi».

Il romanzo *Elisabeth* di Paolo Sortino (Einaudi, 2011) è ispirato al fatto di cronaca di Elisabet Fritzl, una bambina adolescente austriaca che, nonostante il tentativo di sottrarsi agli abusi e alle percosse del padre, scappando da casa, per 24 anni è stata tenuta segregata da lui in un bunker sotterraneo. Là ha subito altre, e ripetute, raccapriccianti, violenze fisiche e psicologiche, e abusi sessuali dai quali sono nati ben sette figli.

Sin dal risvolto di copertina si parla di «storia di amore e follia», ma questa in realtà è tutt'altro, come attesta anche la cronaca: ci sono solo perversione e violenza brutale. Il romanzo, nell'ambiguità di alcune considerazioni e nel linguaggio stesso adoperato, tende a fare passare un pensiero tanto aberrante quanto subdolo, che sembra portare quasi ad una normalizzazione dell'abuso, della aggressione e della depravazione, colpevolizzando la naturale «seduttività» dei bambini e degli adolescenti. Una «seduttività» che, peraltro, fa parte del loro sviluppo fisiologico e della loro bellezza, che nel libro viene condannata così: «maledette virtù magiche che le ragazze possiedono già nella fanciullezza» (p. 46). L'autore fa intendere che il male è dentro la bambina stessa: «L'ingiustizia, intuì adesso, non era qualcosa che andava contro di lei, da lui a lei, ma veniva da dentro se stessa, come il seme dell'autodistruzione» (p. 45).

L'abusante ed il violento, colpevole due volte perché è anche il padre, è messo nella condizione di essere giustificato, è deresponsabilizzato, escluso dall'«ingiustizia» tremenda subita dalla bambina-adolescente, che egli avrebbe dovuto tutelare. La seduttività della figlia e la bellezza adolescenziale diventano una colpa, perché sono ritenuti provocanti e



@Sandra Požun

perciò tali da finire ad autorizzare gli atti sessuali incestuosi, secondo una certa «cultura» e dei luoghi comuni, che vanno smascherati e denunciati. Viene minimizzato il fatto che la persona abusata e segregata è, prima, una bambina, poi, una ragazza; non solo, ma gli si attribuiscono delle colpe. Qui è il peso grave di alcune riflessioni dell'autore, che sono fuori da ogni logica umana e scientifica e dai dati certi degli studi psicologici sul danno di chi ha subito una violenza di tale genere.

Come scrittore, Sortino non riesce a calarsi nel punto di vista di Elisabeth, pur avendo a lei intitolato il romanzo. Confonde i livelli di ragionamento ed i piani del sentimento con quelli della perversione: sin dall'inizio della narrazione, al lettore arrivano elementi tali da proiettare la relazione incestuosa padre-bambina/ragazza sul piano dei rapporti uomo-donna adulti e consenzienti, senza recepire la devianza di un simile livellamento (p.88).

E poi, nelle pp. 207-208, c'è un esempio di tutta l'ambiguità del suo linguaggio: si definisce «orco amorevole» il padre, che pensa già di «mettere a riparo

l'uccellino più fragile». Per riparo si intende il bunker. E ancora ad incalzare sulla bambina: «Elisabeth finì per credere nell'opera del padre tanto da gettarsi dentro quella galleria, con una partecipazione tale da continuare a correre e non essere presa. La magia e la realtà solo per chi sogna la vive».

La narrazione si basa su un "costrutto" di sequenze ben impostato e ragionato a monte, e che, molto spesso, insiste volutamente sull'ambiguità di concetti e di parole, tale da far passare non tanto l'"ambivalenza" presente in questo tipo di relazioni patologiche, quanto piuttosto un pensiero subdolo, giustificante gli orrori che accadono.

Ci proponiamo di testimoniare come il cambiamento nella prassi educativa quotidiana dei bambini e il cambiamento degli atteggiamenti mentali e culturali degli adulti, che alimentano e perpetuano l'abuso, il maltrattamento e la trascuratezza, siano processi convergenti,

che si alimentano a vicenda. È così che alla fine del romanzo l'autore ancora opera un livellamento di colpe tra il criminale e la vittima, mettendoli sullo stesso piano: «Per quanto le lunghe ore del processo avessero tentato di evidenziare la differenza tra il carnefice e la vittima, il padre e la figlia ora tornavano simili al di là di tutto»; ed ancora: «Se la giustizia si fosse palesata, non sarebbe giunta da quell'aula che usavano per deliberare. Passando attraverso i ricordi che avevano in comune, sarebbe venuta dentro di loro. Forse li avvolgeva già. Forse di lì a poco avrebbe posato sulle loro teste un velo comune, come giovani sposi» (p. 214).

Dunque, nel romanzo anche la richiesta di giustizia vera è minata alla base da questa equiparazione, creata con un sottile intendimento, o con inconsapevolezza, da parte dell'autore: è così che Elisabeth (Fritzl), con questo libro di Sortino, subisce una seconda violenza.



@Tatiana Rivero Sanz

E ancora una ingiustizia. Nel romanzo di Sortino si travisa perfino il senso del mito, dove la violenza è presente, ma spesso anche riscattata da atti che denotano la “pietas” della divinità. Il padre di Elisabeth è invece un mostro e tale resta.

Il male viene come spettacolarizzato, assunto a valore letterario e umano in sé, estetizzato, senza nessun atto di “pietas”, come si diceva prima, né di repulsione etica.

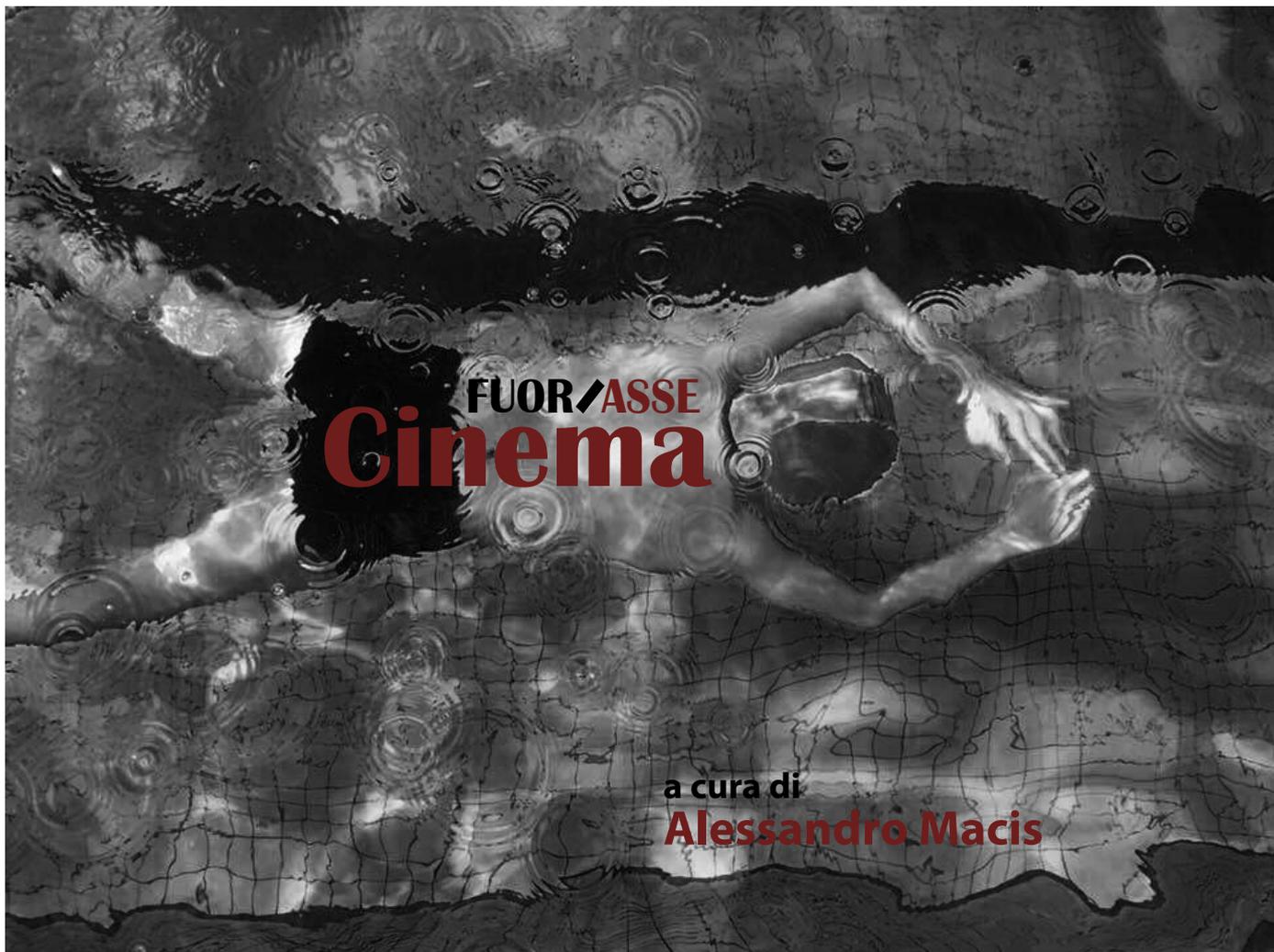
Il vero problema del romanzo, che è stato a suo tempo presentato come un evento, è quello, come ho detto sopra, di giustificare in modo ambiguo

la violenza, di fare apparire nella norma perversioni ed abusi sessuali, atti criminali, in nome di un presunto «amore» tra padre e figlia definito «folle», sebbene con la follia non abbia alcuna attinenza. Colpisce poi che, tranne poche eccezioni, in diverse recensioni non si siano evidenziati questi aspetti negativi del romanzo.

È solo stigmatizzando un simile pensiero, che il libro tenta di far passare, che si potrà proteggere l'identità di ogni bambino e di ogni persona, ogni sentimento autentico di amore, ogni sentimento etico, e di vita e di letteratura vere, contro la violenza e la morte.



@Stefano Miserini



©Julie Peiffer

ANDERS THOMAS JENSEN ***Adams æbler***

Adams æbler è un film del 2005 del regista e sceneggiatore danese Anders Thomas Jensen, che la Teodora Film ha distribuito in Italia senza inventarsi un nuovo titolo, come spesso accade per promuovere un prodotto a fini commerciali ad uso e consumo degli spettatori. Titolo, *Le mele di Adamo*, che fa pensare all'Antico Testamento e al mito del primo uomo e del peccato originale. Già dalle prime sequenze la storia incomincia a delinearsi, i personaggi prendono forma. Il film si apre su un cielo pregno di nuvole, un tuono preannuncia pioggia. Un pullman che procede lentamente, si ferma per far scendere l'unico passeggero che trasporta. Tutt'intorno campagna. È un uomo ancora giovane,

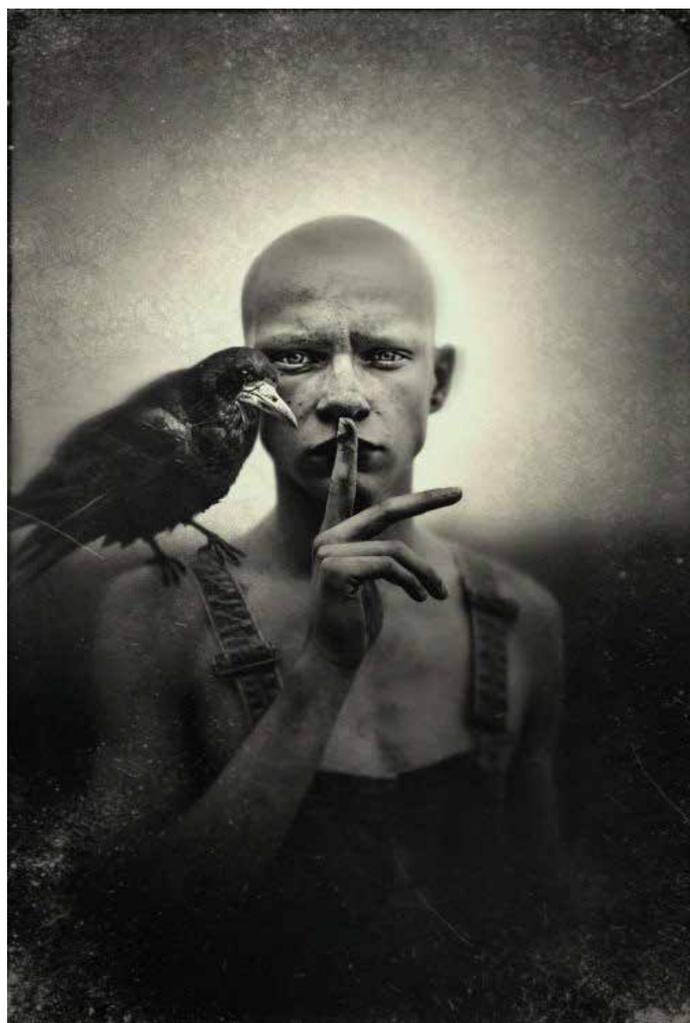
cranio rasato, ha con sé una borsa. La lascia cadere per terra, si guarda intorno. Sull'avambraccio destro ha tatuata una svastica. Dalla tasca dei jeans tira fuori un coltello a serramanico, lo apre e mentre il pullman riparte ne riga la fiancata. Un atto gratuito, da teppista. Ha uno sguardo truce, carico d'odio. Arriva un furgone e si ferma. Dall'abitacolo scende un uomo. Si avvicina sorridente al personaggio che è appena sceso dal pullman, per accoglierlo e stringergli la mano. «Adam? Scusa per il ritardo». Si presenta: «Chiamami Ivan». La persona che ha di fronte rimane impassibile e quando cerca di prendergli la borsa per caricarla nella vettura, con uno strattone gliela strappa dalle mani. Adam è

appena uscito di prigione. Dal suo comportamento si arguisce che il carcere invece che rieducarlo lo ha incattivito ancora di più. La destinazione è un vicariato di campagna diretto da padre Ivan, pastore protestante, dove Adam sarà ospitato per seguire un progetto educativo. Nel giardino c'è un grande albero di mele carico di frutti che, al loro arrivo, Ivan mostra al nuovo ospite. Ospite che raccoglie un frutto, osservandolo con attenzione. Della comunità fanno parte Gunnar, un cleptomane alcolizzato e depresso ex campione di tennis, e Khalid un terrorista islamico afgano che odia le multinazionali del petrolio e rapina stazioni di servizio. Il responsabile della comunità fa accomodare Adam nel suo ufficio, gli fa alcune domande. Ha davanti a sé una scheda inviata dalla direzione del carcere in cui c'è scritto: «Neonazista, persona cattiva». L'educatore cerca di spiegargli che deve dimenticarsi di quello che c'è scritto nella scheda. Adam lo guarda, non riesce a capire cosa voglia da lui. Inizia a mangiare la mela che ha appena raccolto. Il regista, anche sceneggiatore della storia, dissemina la narrazione di metafore a sfondo religioso. Il melo è l'albero della conoscenza del bene e del male, la mela

mangiata rimanda al peccato originale. Anders Thomas Jensen, sequenza dopo sequenza, delinea i profili psicologici dei personaggi. Il microcosmo della comunità diventa uno spaccato della società danese contemporanea, sottesa tra accoglienza, rigurgiti razzisti ed emarginazione delle fasce di popolazione più deboli. Adam gli chiede quale sia la sua funzione, cosa deve fare. Ivan gli risponde che è libero di individuare un obiettivo da perseguire. «Mi piacerebbe fare una torta.» «Una torta di mele?», chiede Ivan. «Sì, una torta di mele. Il mio obiettivo è una gigantesca torta di mele.» S'è fatta sera, Adam è nella stanza che gli è stata assegnata. Sulla parete un crocifisso, lo rimuove. Al suo posto appende l'effigie in mezzobusto di Adolph Hitler. Bussano alla porta. È Ivan che gli porta una Bibbia, e lo invita a leggerla. Ma Adam continua a fissare l'immagine di Hitler. La macchina da presa è quasi sempre fissa, e quando si muove lo fa con movimenti lenti, avvolgenti. La notte trascorre tranquilla, la mattina Adam viene svegliato dai rintocchi delle campane della chiesa che fanno vibrare le pareti della stanza, facendo cadere la cornice con l'immagine di Hitler. Nella sequenza successiva Ivan



sta celebrando messa, nell'omelia parla della cattiveria e delle sue innumerevoli facce. Il neonazista si annoia, ascolta le parole del pastore con un'espressione di fastidio sul viso. Nella narrazione fa il suo ingresso un nuovo personaggio, ospite della comunità, Poul. Un vecchietto incartapecorito, che interrompe la messa per chiedere a Ivan se può andare in bagno. Il pastore, infastidito, gli dice che potrà andare a fare i suoi bisogni al termine della messa. Dopo la messa, in cucina, Gunnar sta seduto davanti a una bottiglia di liquore, bevendo un bicchierino dietro l'altro. Adam arriva, lo guarda disgustato, la sua obesità lo infastidisce. Gunnar inizia a parlare, vorrebbe fare amicizia, ma l'altro lo ignora. In esterno notte la macchina da presa inquadra il melo, poi si sposta nella stanza di Adam che sta dormendo. Vediamo Gunnar che entra furtivamente, fruga nei cassetti e si impossessa del portafogli e di un telefono cellulare, cerca di guadagnare l'uscita. Adam si sveglia, realizza ciò che sta accadendo e lo colpisce con un pugno sul viso. La Bibbia posata su un mobile va a finire per terra, Adam la raccoglie. È aperta sulla prima pagina del *Libro di Giobbe*. La mattina successiva Ivan mentre rientra in bicicletta, vede che l'albero di mele è invaso dai corvi. È necessario cacciarli se si vogliono salvare i frutti, ma nessuno sa come fare. Gunnar e Khalid propongono di mangiare le mele, ma Ivan spiega loro che non è possibile. Quando saranno mature, serviranno a Adam per preparare una torta di mele. Il quale per scacciare gli uccelli costruisce uno spaventapasseri. Nella piccola comunità arriva Sarah, donna con un passato da alcolista, rimasta incinta dopo una notte d'amore con un uomo che quasi non conosce. Le analisi cliniche sono impietose. Il bambino potrebbe nascere con un grave



©Marta Orłowska

handicap. Sarah è combattuta tra il portare avanti la gravidanza o abortire. Ivan la incoraggia raccontandogli che quando sua moglie rimase incinta, si presentarono le stesse problematiche. Ma ora è contento di essersi affidato alle mani di Dio. Rivolgendosi di nuovo alla donna le dice: «Il diavolo, Sarah, ci mette alla prova continuamente.» Lo spaventapasseri non ha tenuto lontani gli uccelli che continuano a divorare le mele. Come ogni mattina il suono delle campane sveglia Adam, che sceso in cucina per far colazione trova Gunnar che sta bevendo. Posato su una sedia nota un passamontagna, incuriosito lo prende e al suo interno trova un rotolo di banconote. Mentre apre il forno, dimenticato acceso da Gunnar, si ustiona una mano. Recatosi in infermeria per farsi medicare apprende dal Dr. Kolberg, una

strana figura di medico cinico e disincantato, che il pastore ha perso la moglie durante il parto e che suo padre era un pedofilo violentatore di bambini. Pian piano viene fuori il vissuto di Ivan, la sua tragica esistenza. Esterno giorno. La macchina da presa mette in campo le figure di Ivan e Adam, davanti all'albero di mele. Ivan chiede a Adam di sedersi, vuole parlare con lui. Satana li sta mettendo alla prova, dice. Non vuole che Adam raggiunga il suo obiettivo, mandando i corvi a mangiare le mele e ustionandogli la mano. Davanti ai deliri di padre Ivan l'uomo ha una reazione scomposta. Tutto l'odio che ha in corpo esplode. «Sai come la vedo io, che sei un idiota di merda. Nessuno ha fatto niente, solo che Gunnar si è dimenticato di spegnere il forno». E gli rinfaccia i fallimenti nella rieducazione di Gunnar e Khalid. Gunnar continua a rubare e beve smodatamente, Khalid rapina distributori di benzina. Il passamontagna e i soldi trovati in cucina sono una prova evidente. Quando il pastore cerca di giustificare ciò che accade in comunità, Adam lo massacra colpendolo con calci e pugni. Deciso ad abbandonare la comunità, incomincia a mettere le sue cose in valigia ma si accorge che mancano cellulare e portafogli. Scende in cucina e si fa restituire da Gunnar il

moltto, minacciandolo. Le esistenze di tutti i personaggi della storia sono sfilacciate, in disequilibrio. Anche padre Ivan che ha il compito di rieducare i ragazzi della comunità è un nevrotico, con un vissuto traumatizzante che gli ha lacerato corpo e anima. Vissuto che pian piano emerge, portando Adam a disprezzare le debolezze dell'educatore. Ivan tenta di nascondere le contraddizioni attraverso la fede, talvolta traballante. Lo vediamo entrare in cucina con il volto tumefatto. Comunica a Adam e Gunnar che sta andando in infermeria per farsi medicare. Chiede a uno sconosciuto Adam di trovare una soluzione per eliminare i corvi. Adam non sa bene cosa fare, pensa di trovare una pistola e se la fa procurare da un suo amico neonazista. I corvi che mangiano le mele stanno diventando un problema per tutta la comunità. Intorno all'albero è riunito il gruppo. E forse si sta accendendo un barlume di solidarietà, una comunanza d'intenti. Gunnar fa salire il suo gatto per cacciare gli uccelli, il gatto sta inerte sui rami. Adam tira fuori la pistola, Khalid è più veloce e lo precede. Tra le sue mani spunta un'arma che inizia sparare. I corvi cadono morti giù dall'albero, tra loro il gatto colpito dalla pioggia di piombo. Gunnar quasi piange, Ivan lo rincuora, ha sempre una



spiegazione per tutto. «Era un vecchio gatto stanco di vivere.» Tra i fumi dell'alcol Gunnar racconta a Adam un altro tassello della vita di padre Ivan. La moglie si è suicidata dopo aver partorito un figlio spastico.

Interno notte. Adam è nella sua stanza. Ivan bussa alla porta. Ha con sé dei libri di ricette per cucinare la torta di mele. Provocatoriamente guardando la cornice con la foto di Adolph Hitler, chiede a Adam se sia suo padre. Adam gli risponde con sarcasmo: «È Hitler.» «No! Hitler aveva la barba.» Si avvicina per osservarlo meglio. «Sì, hai ragione. L'avevo scambiato con il russo.» «Lo sai Ivan, tutti i nemici di Hitler hanno fatto lo sbaglio di non prenderlo sul serio.»

Ivan va via. Nel chiudere la porta della stanza la Bibbia posata sul mobile cade per terra. Adam la raccoglie. Ancora una volta è aperta sulla prima pagina del *Libro di Giobbe*. Altra sottile metafora che il regista disvela in chiusura della storia. La mattina seguente Ivan chiede a Adam di accompagnarlo nel piccolo ospedale di zona a far visita a Poul. Scopriamo che Poul è stato un gerarca nazista che si è macchiato di orribili crimini. Adam è affascinato dalla figura di questo vecchio gravemente ammalato, terrorizzato dalla morte e da una possibile punizione divina. Padre Ivan cerca di consolarlo. «Ti sei pentito dei tuoi peccati. Dio perdona tutto.» Il vecchio muore confortato dalle parole del pastore. Durante il viaggio di ritorno, Adam, sadicamente, inizia a provocare Ivan. Gli chiede se ha mai raccontato a qualcuno del suicidio della moglie. Il devoto spiega che è stata una fatalità. La donna ha ingerito per sbaglio dei sonniferi scambiati per caramelle. Nega anche che suo figlio sia spastico, costretto a vivere come un vegetale su una sedia a rotelle. «Anzi è molto vivace, gioca anche a pallone.» «Io non ci credo per niente. Voglio



©Brett Walker

conoscere tuo figlio» gli dice Adam. L'indomani Ivan arriva in comunità con il figlio Christopher, paralizzato e costretto su una sedia a rotelle. Mentre fanno colazione lo presenta a Adam, Gunnar e Khalid. «Ma è spastico e paralizzato» gli dice Adam. Ivan contro ogni logica continua a insistere che non è vero. Esasperato Adam lo mette di fronte alla dura realtà: un figlio spastico, una moglie suicida, una madre morta in parto e un padre maniaco sessuale che ha violentato lui e la sorella. Ivan inizia a sanguinare da un orecchio e sconfitto batte in ritirata. Adam lo guarda con un sorriso beffardo, gioendo del suo dolore. Il pastore si rifugia in chiesa, cercando conforto nella fede. Adam lo raggiunge. «Arrenditi» gli urla, ma lui continua a negare l'evidenza, allora esasperato lo colpisce con una testata in pieno volto. Ivan sviene e Adam lo porta nel piccolo presidio sanitario per essere medicato. Il cinico dr. Kolberg gli racconta delle stranezze del pastore, e del grosso tumore che ha in testa. «Quest'uomo,» prosegue

il medico, «ha avuto tante di quelle disgrazie nella sua vita, che è stato costretto a inventarsi un motivo, altrimenti non ce l'avrebbe mai fatta a tirare avanti.» Ivan è convinto che il diavolo si sia accanito contro la sua famiglia. La sorella era una ninfomane, morta in un incidente d'auto. Adam chiede al dottore se costringendolo a guardare in faccia la realtà, potrebbe morire. «Teoricamente sì,» risponde il dr. Kolberg. Ivan e Adam esprimono due visioni del mondo e della vita differenti. L'uomo di chiesa pensa che il mondo sia governato da due forze primordiali, il bene e il male. Ed è il male a soccombere sempre, grazie alla fede in Dio. Il neonazista è convinto che Dio non esista. È accecato dall'ideologia, da un odio profondo verso i negri, i diversi, quelli che non la pensano come lui. Adolf Hitler è il suo Dio. In auto, diretti verso la comunità, Ivan continua a ripetere: «Arrenditi Adam, Dio sta dalla mia parte.» Ad attenderli, nel suo ufficio, oltre a Christopher c'è Sarah. È angosciata dal fatto che il figlio che sta per avere possa nascere con qualche menomazione. Adam si rifugia nella sua stanza, Ivan lo raggiunge. Gli chiede di

verificare cosa stia succedendo alle mele che si sono salvate dai corvi. Quando chiude la porta, ancora una volta l'icona di Hitler vien giù dalla parete. Ennesima metafora che il regista utilizza per anticipare allo spettatore che qualcosa in Adam, lentamente, inconsciamente, sta cambiando. Le mele sono infestate dai vermi, bisogna prendere una decisione. La macchina da presa inquadra un cielo carico di nuvole, che preannunciano sventure. Adam torna nella sua stanza, la Bibbia è sul pavimento aperta sulla prima pagina del *Libro di Giobbe*. La raccoglie e la posa sul mobile, poi torna indietro, la fa cadere per tre volte sul pavimento. Il volume si apre sempre sulla prima pagina dello stesso libro. Incuriosito inizia a leggere. Al funerale di Poul padre Ivan si esibisce in uno dei suoi sermoni. Racconta che il vecchio nazista per trovare Dio ha guardato in faccia il diavolo e ha reso l'anima sussurrando: «Non ho paura della morte, sono pronto». Chiude il sermone con una delle sue frasi ad effetto: «Non si può combattere contro il bene, esso trionfa sempre, nonostante il male». Adam si rifugia in chiesa e fuma perso





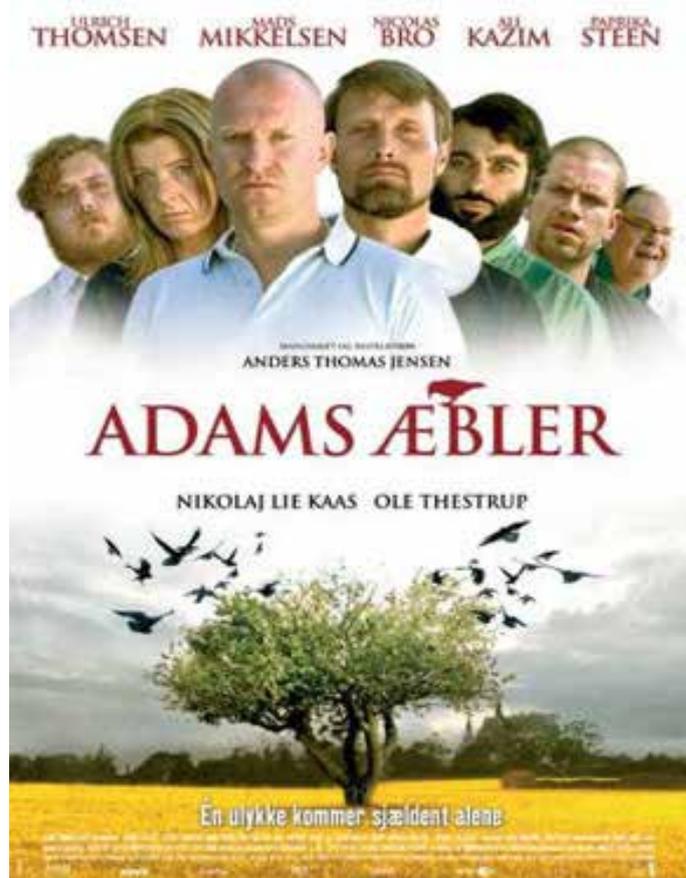
©Luke Renoe

nei suoi pensieri. Arrivano Ivan e Gunnar che trascina la carrozzella di Christopher. Adam chiede di poter rimanere solo con Ivan. Gli vuole parlare. Cerca di instillare in lui il dubbio. E se non fosse il diavolo che lo mette alla prova, se non fosse il diavolo che lo ha perseguitato in questi anni. Il pastore non cede. Ma allora chi è stato a portare gli uccelli e i vermi che hanno mangiato le mele, se non il diavolo? «È stato Dio che ti ha messo alla prova e ha portato uccelli e vermi, creandoti tutti questi problemi,» gli risponde Adam. «Perché lo avrebbe fatto?» «Perché Dio ti odia, l'ho letto nel *Libro di Giobbe*. Dio ammazza il bestiame di Giobbe e i suoi sette cammelli, i suoi dieci figli. Gli toglie tutto e gli regala la lebbra.» Il pastore lo guarda sconsolato e gli chiede: «Perché mi stai facendo

questo?» «Perché io sono cattivo e tu non puoi farci niente.» Ivan incomincia a sanguinare da un orecchio, come accade ogni volta che qualcuno lo mette alle strette. Perde i sensi e Adam con disprezzo gli butta addosso la cicca della sigaretta e va via. Le parole di Adam ricordano allo spettatore i diversi momenti in cui nella sua stanza la Bibbia è caduta sul pavimento. Un lampo fa saltare l'energia elettrica. Adam torna indietro, entra in chiesa. Ivan giace ancora supino sul pavimento. Una folata di vento spalanca la porta, sfogliando le pagine di una Bibbia che gli sta accanto. Fuori una pioggia diretta. Un fulmine centra in pieno il melo incendiandolo. La macchina da presa inquadra il volto di Adam, cogliendovi un'espressione tra l'incredulo e lo stupito. Adagia

Ivan nella macchina e lo porta in ospedale. Forse incomincia a sentire per quest'uomo pietà e un po' d'umana solidarietà. Il medico diagnostica che gli rimane poco da vivere, ma ha ritrovato la ragione perdendo la fede, sentenza con il suo solito sarcasmo. E Adam in questa vicenda ha avuto un ruolo fondamentale. Rientrati in comunità si soffermano per un attimo a guardare l'albero di mele distrutto dal fulmine. Nello studio di Ivan suo figlio Christopher ha lo sguardo fisso, senza espressione. Il pastore lo guarda e inizia a parlargli. «Dio ci odia, Christopher. Ci ha sempre odiati.» Riunisce in chiesa Adam, Gunnar, Khalid e Sarah. Confessa che è molto malato e sta per morire. Gunnar entra in crisi e va ad ubriacarsi. Adam e Khalid raccolgono le poche mele ancora utilizzabili. Su una Mercedes arrivano in comunità i vecchi soci neonazisti di Adam, gli rimproverano il fatto che stia in compagnia di un negro. Khalid estrae la pistola e spara contro di loro, ferendone due e facendoli fuggire. Adam è fortemente motivato a perseguire il suo obiettivo, vuole assolutamente cucinare la torta di mele. Lo comunica ad un indifferente Ivan, oramai privo di stimoli. Non gli importa più niente né di suo figlio, né dei ragazzi che ha seguito. Assistiamo così alla graduale perdita di fede del pastore e alla presa di coscienza dei valori della solidarietà e della convivenza civile da parte del neonazista, che, insieme con Gunnar aiuta Khalid a rapinare un distributore di benzina, per non lasciarlo da solo. Rubando anche un fornetto elettrico. Rientrando però, Ivan si accorge che Sarah e Christopher hanno mangiato tutte le mele. I momenti negativi sembrano non finire mai. Caso o disegno divino sembrano scandire le vite dei personaggi. Riappaiono i neonazisti, armati di fucili e pistole, vogliono vendicarsi. Oramai Adam non

fa più parte del loro gruppo e viene aggredito, ma il vero bersaglio è Khalid in quanto islamico e responsabile del ferimento di due camerati. Ivan viene fuori dalla chiesa, chiede un po' di rispetto. Si avvicina ai neonazisti e incomincia a disarmarli, ma il loro capo si ribella e dalla pistola parte un colpo. Il proiettile centra il pastore in pieno volto. I teppisti fuggono, Adam porta Ivan in ospedale, il dottore lo medica e lo ricovera. Siamo all'epilogo della storia? La piccola comunità si sta smembrando, i personaggi si ritrovano soli, abbandonati, in balia di "un mondo grande e terribile". Khalid raccoglie le sue cose, intenzionato a far ritorno a Kabul; Gunnar dopo una notte alcolica in compagnia di Sarah, la lega al letto spinto dai suoi mai sopiti impulsi predatori. Anche Adam mette le sue cose in valigia, pronto ad abbandonare il vicariato. Gunnar bussa alla sua porta, timidamente gli porge l'unica mela che si è salvata dai corvi, dai vermi e dal fulmine.



L'ha rubata non resistendo alla sua cleptomania. In Adam si riaccende la speranza. Con quella mela può finalmente cucinare la sua torta. Si precipita in ospedale, vuole vedere Ivan, ma il suo letto è vuoto. Ha un presentimento, cerca il dottore. Kolberg allarga le braccia: «Io sono un medico, uno scienziato, so che quando uno è gravemente ammalato muore. Come posso concepire che un essere umano che si è beccato una pallottola in testa, stia giù in giardino a mangiare tramezzini!» La pallottola si è portato via il tumore. In giardino Adam mostra a Ivan la torta. La divide in due

parti e iniziano a mangiarla. Passano i mesi. Sarah ha partorito un bambino mongoloide e si è fidanzata con Gunnar. Padre Ivan lo battezza, poi i due partono nella speranza di andare verso una vita nuova. Adam si è fatto crescere i capelli, è diventato l'assistente di Ivan. In comunità la vita continua. Arrivano due nuovi ospiti, li si va a prendere alla fermata del pullman. Sono diffidenti e incattiviti dal carcere. Il film termina così come è iniziato, con il suo andamento circolare. Tenendo accesa la fiamma della speranza.



«Siamo tutti in pericolo»¹
Salò o le 120 giornate
di Sodoma
di **Giorgia Bruni**



@Constantine Gedal

«Salò sarà un film «crudele», talmente crudele che (suppongo) dovrò per forza distanziarmene, fingere di non crederci e giocare un po' in modo agghiacciante [...] Ora siamo dentro quel presente in modo ormai irreversibile: ci siamo adattati. La nostra memoria è sempre cattiva. Viviamo dunque ciò che succede oggi, la repressione del potere tollerante che, di tutte le repressioni, è la più atroce. Niente di gioioso c'è più nel sesso. I giovani sono brutti o disperati, cattivi o sconfitti...».²

¹ *Siamo tutti in pericolo* è il titolo dell'ultima intervista di Pasolini: il poeta-regista rispose alle domande di Furio Colombo il pomeriggio del 1 novembre 1975, alcune ore dopo sarebbe morto assassinato all'Idroscalo di Ostia. Fu lo stesso Pasolini a suggerire questo titolo. L'intervista venne pubblicata l'8 novembre del 1975 su «La Stampa-Tuttolibri» e il 9 maggio del 2005 fu riproposta su «l'Unità» corredata da una premessa di Colombo. Il testo integrale è stato inserito nel volume *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano 1999, Meridiani Mondadori, pp. 1723-1730.

² P.P.Pasolini, *Le regole di un'illusione*, a cura di Laura Betti e Michele Gulinucci, Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1991, p.311.

Pier Paolo Pasolini scrisse il celebre testo *Abiura dalla Trilogia della vita* il 15 giugno del 1975 ('giorno di elezioni') in cui, verso la conclusione e dopo aver scisso in punti le motivazioni che dolorosamente l'avevano spinto a rinnegare i suoi tre precedenti film, definisce l'Italia – tagliando fuori dalla glaciale sentenza i comunisti "tradizionali" – un «corpo morto i cui riflessi non sono che meccanici»³. I film della Trilogia – *Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle mille e una notte* (1974) – mostravano un passato contraddistinto da rapporti ancora reali e popolato da corpi non ancora corrotti dalla mercificazione consumista. Quel passato tuttavia è divenuto una chimera lontana dall'ineluttabile destino di sparizione e di irripetibilità, risucchiato dall'egemonia nullificante di un orrendo e interminabile presente che si protrarrà sino al baratro verso cui – inconsapevole e ormai malata terminale – avanza l'orda dei "nuovi umani". La rivoluzione dei costumi sessuali ha reso solamente più schiave le masse: le ha – appunto – "massificate", piattate, modellate, plasmate e rinchiusse in un'unica sfera di vetro al cui interno zampillano fluorescenti luci artificiali pronte ad attirare l'attenzione su prodotti di consumo, presentati come indispensabili per la sopravvivenza. Quelle stesse luci – alimentate dal "Potere" – colpiscono violentemente anche i corpi, non più innocenti e mai più liberi. Quello che Pasolini chiama "neofascismo" ossia la nuova, ancor più subdola e tragicamente efficace, dittatura dei beni materiali, sembra aver iniziato ad agire sovvertendo il linguaggio e stravolgendo, quindi, – per conseguenza diretta – il sistema semantico, assodato che ogni nostra interazione si rende possibile attraverso un

codice, dunque un linguaggio. La parola "benessere" quindi, nello specifico, ha iniziato ad essere limitata unicamente al settore economico, ed il settore economico – nel microcosmo sociale rappresentato da una "famiglia" – ha iniziato ad essere misurato in base al quantitativo di acquisti effettuati. La televisione commerciale – braccio destro di questa rivoluzione al contrario – contribuì ad imporre il modello unico cui ispirarsi. Nella svalutazione a buon mercato di radici culturali, identità personale e coscienza critica è naturale che anche il sesso, l'amore fisico smarrisca miseramente la propria "sacralità", svilendosi a mera esibizione accessoria e obbligo. L'ascensore sociale – che Pasolini già mostra lucidamente attraverso il personaggio di Mamma Roma interpretato dalla superba Anna Magnani nell'omonimo film del 1962 – allora diviene la perfetta metafora di un'ascesa (per andare dove, poi?) facile che non prevede gradini da superare; un percorso in cui non è necessario neppure vedere/osservare. Una gabbia metallica al cui interno l'individuo si getta nella disperata e inculcata tensione a imitare, cambiare, emulare qualcosa di indistinto e preconfezionato che, d'altronde, sembra essere talmente "bello".

«A Pasolini penso come al maggiore poeta apparso in Italia nel dopoguerra. Un poeta civile che nella sua poesia civile si riallaccia a Leopardi, ne ha lo stesso atteggiamento: la patria è degradata, e il poeta piange sulla sorte del proprio paese. Un poeta civile che non canta le glorie della patria, ma le sue rovine...»⁴.

Salò o le 120 giornate di Sodoma – che vide la legittima paternità di Pasolini solamente in un secondo momento – è il film-manifesto dello sterminio di valori cui il poeta assiste nel suo presente.

³ *Ivi*, p. 307.

⁴ *Ivi*, p. 316.



Pier Paolo Pasolini ©Fondazione Cineteca di Bologna

Ispirato all'incompiuto e semi-omonimo romanzo (*Le 120 giornate di Sodoma*) che il marchese Donatien-Alphonse-Françoise De Sade – conosciuto anche semplicemente con il soprannome “Divin Marchese” – ricopiò, sulla base di sue annotazioni precedenti, tra il 22 ottobre e il 27 novembre del 1785 mentre era prigioniero in una cella sita al secondo piano della Bastiglia, il lungometraggio è in realtà ambientato durante la Repubblica di Salò seppure – si annunciava nell'*incipit* – quello di Pasolini fu un durissimo, disperato attacco alla società italiana degli anni settanta. Il progetto originario di un film tratto dalla scandalosa e più nota narrazione del nobile libertino si contrapponeva sotto ogni aspetto alle idee dell'autore e, per giunta, nacque altrove: nel 1972, infatti, il capo ufficio stampa della società Eurofilm, Enrico Lucherini, propose a Cesare Lanza – presidente della medesima società di produzione – di realizzare un lungometraggio dal romanzo di De Sade che mirasse a cavalcare l'onda del filone “decamerotico”. L'idea era quella di puntare all'esaltazione della componente sessuale, sia pure spinosa e pruriginosa, limando sino all'impossibile

l'elemento – peraltro pregnante nell'opera del Marchese (basti pensare che dal suo nome fu coniato il termine “sadismo”) – della violenza. Il film avrebbe dovuto essere diretto da Vittorio De Sisti⁵ mentre, per dar vita alla stesura del copione, furono convocati tre sceneggiatori tra cui si distinse un giovane Pupi Avati per il ruolo centrale che ebbe nel passaggio di testimone da De Sisti a Pasolini⁶. Espungere la brutalità intrinseca nel romanzo per ricavarne uno scialbo filmuncolo erotico si rivelò un'impresa quasi irrealizzabile tanto che De Sisti, abituato a lavorare su trame connotate da una carnalità più spicciola e “comune”, rinunciò al progetto. Avati pensò allora di coinvolgere Sergio Citti, immaginandolo proprio nel ruolo di regista. Pasolini, naturalmente, lesse il romanzo e i tre collaborarono ad una nuova sceneggiatura che, nel suo evolversi, conobbe tre versioni. Citti, forse anche in virtù di alcune opinioni divergenti con le idee stilistiche ed estetiche del suo maestro e amico come la *verve* comico-grottesca che avrebbe voluto attribuire ai quattro carnefici, si disinteressò al lavoro mentre – in modo inversamente proporzionale – al poeta

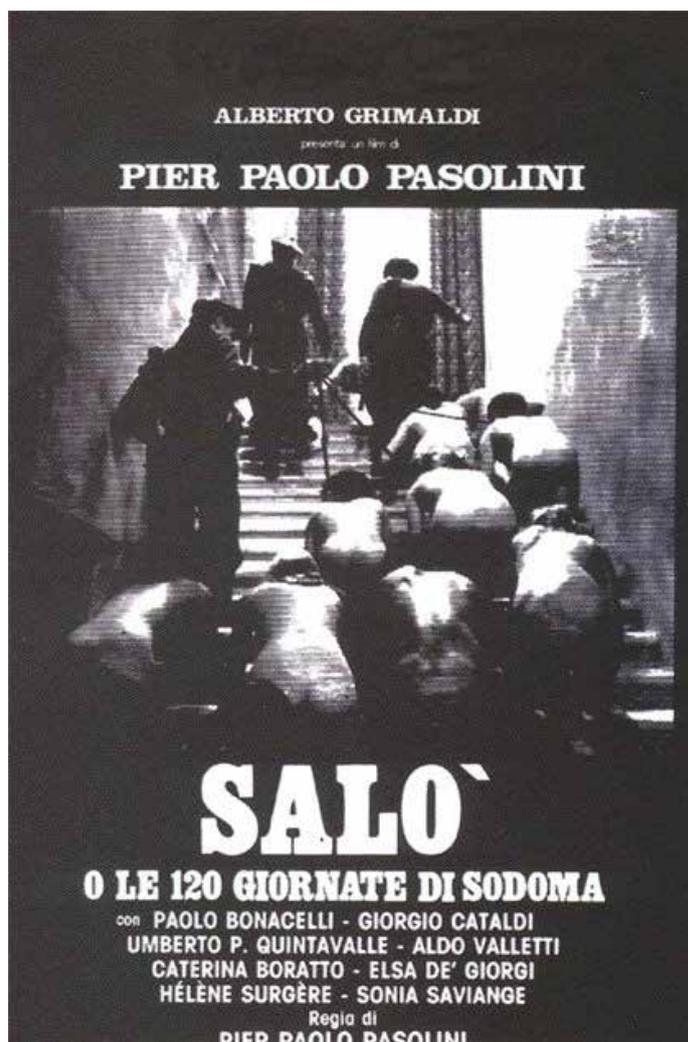
³ Vittorio De Sisti prima di allora aveva diretto solamente tre film per il cinema: *Scusi, lei conosce il sesso?* (1968), *Inghilterra nuda* (1968) e *L'interrogatorio* (1970).

⁴ Gli altri due sceneggiatori ingaggiati dalla società di produzione Eurofilm furono Antonio Troisi e Claudio Masenza.

delle *Ceneri* accadde l'opposto. Due ulteriori fattori esterni contribuirono a creare le condizioni affinché il futuro, appunto, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* divenisse una creatura di Pasolini: alcune difficoltà economiche impedirono all'Eurofilm di realizzare materialmente il lavoro. In ultimo, l'amarezza per l'ennesimo naufragio del progetto di un film su San Paolo (destinato a non vedere mai la luce), avvicinò ancor di più Pasolini a quello che – tragicamente – sarà il suo ultimo film.

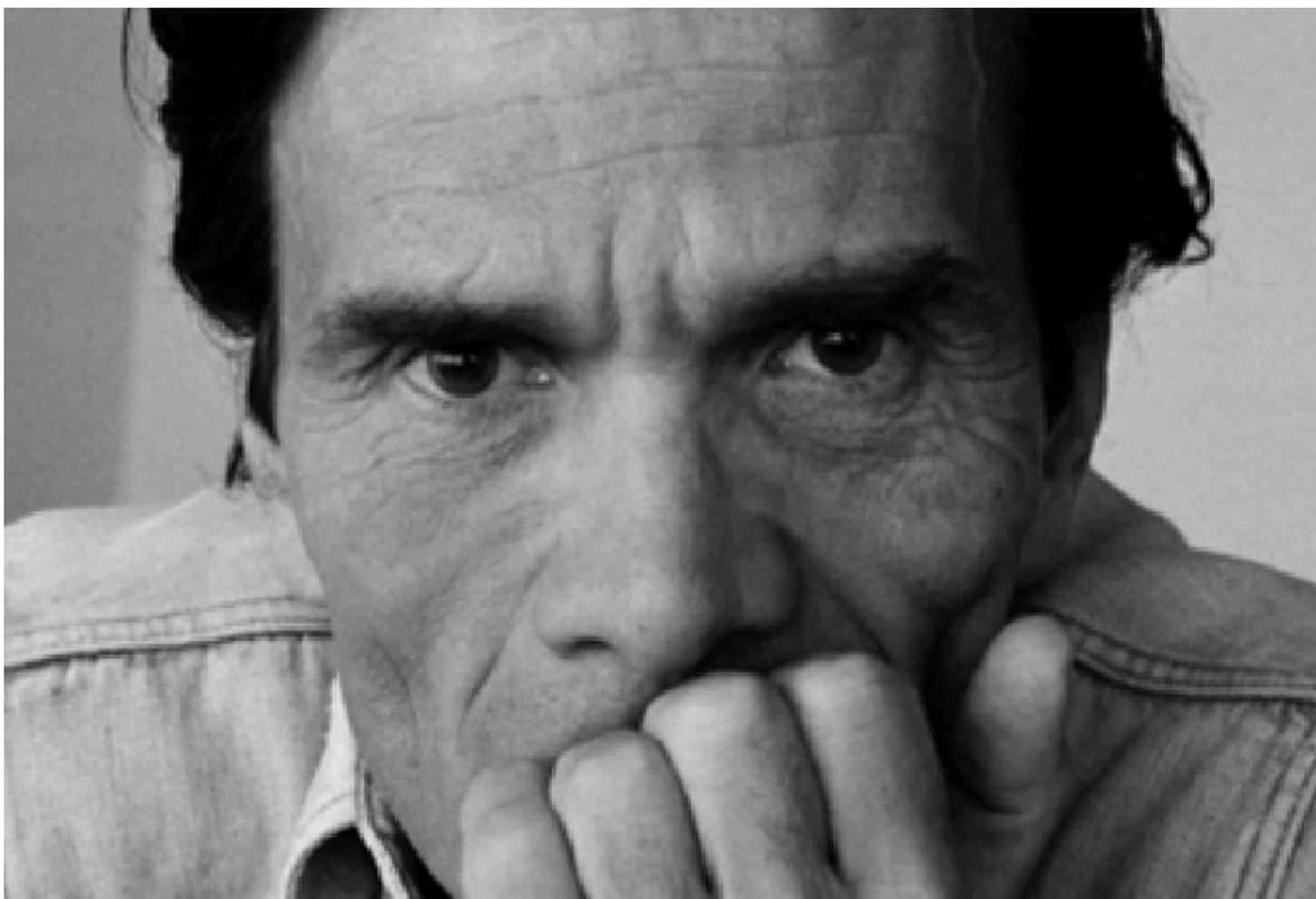
«Il film era stato offerto a Sergio Citti e io ho lavorato con lui alla sceneggiatura. Il mio principale apporto a questa sceneggiatura è consistito nel dare alla sceneggiatura una struttura di carattere dantesco che probabilmente era già nell'idea di De Sade, cioè ho diviso la sceneggiatura in gironi, ho dato alla sceneggiatura questa specie di verticalità e di ordine di carattere dantesco [...] per De Sade questo lampo l'ho avuto nel momento in cui ho deciso di trasporre *Le 120 giornate di Sodoma* nella primavera del '44 [...] è stata un'illuminazione⁷».

In *Salò* Pasolini crea una dimensione soffocante intrisa di violenza e crudeltà: i quattro signori, emblemi del Potere, infliggono ogni tipo di sofferenza alle loro vittime prescelte. Le torture, tutte a sfondo sessuale, esplorano ogni deviazione e si consumano nelle stanze barocche della villa degli orrori in cui non trova spazio per esistere, sia pure in modo effimero, la speranza. Il processo è chiaro: la progressiva disumanizzazione subita sia dai carnefici – sadici sfruttatori di corpi ridotti ad oggetti di piacere personale senza diritti né dignità – sia dalle vittime, completamente svuotate e svilite sino alla morte. Il poeta-regista – osservavamo nella precedente citazione – scelse di scindere il “suo” inferno sul modello dell'inferno letterario per antonomasia: quello ideato da Dante. I terribili soprusi vengono, dunque,



raggruppati – in base alle loro peculiari perversioni – in tre gironi preceduti da un “antinferno”: il girone delle manie, della merda e del sangue. L’inferno che Pasolini trascina sullo schermo – disturbando e scioccando lo spettatore – è un inferno fisico e reale, è l’interpretazione artistica del destino che la società italiana ci sta infliggendo. Una società dominata unicamente dal potere non può che essere una società dell’odio.

«Pasolini definì il film “un mistero medievale”, ossia una “sacra rappresentazione”, dove ogni parola e ogni evento rimanda ad altro, in una chiave metaforica. La riduzione del corpo di una decina di ragazzi e ragazze, a cosa, ossia a mero oggetto di piacere, a balocco di feroce e spietato intrattenimento, allude marxianamente alla sottomissione degli individui, e in particolare dei giovani, a consumatori, privati della loro libertà e



Pier Paolo Pasolini

coscienza e asserviti alle regole di un 'nuovo mondo' dove quelle che un tempo erano trasgressioni sono diventate leggi codificate, mentre l'etica, l'umanità, la coscienza sono non soltanto banditi ma puniti con la morte»⁸.

L'impatto visivo delle immagini che scorrono sullo schermo rispetto al potere evocativo della parola scritta, rende *Salò* uno spettacolo raccapricciante: l'abbruttimento dell'essere umano, gli stupri, i martiri dei giovani corpi condannati ad un dolore senza riscatto né santificazione mortificano lo spettatore e gli infliggono – a loro volta – il castigo di una verità insopportabile. Pasolini – d'altro canto – era scettico riguardo alla ricezione dell'opera da parte dei giovani. Temeva, infatti, che questi non

sarebbero riusciti a comprenderne né il senso né il messaggio, poiché già troppo distanti, già troppo assuefatti.

«Mah, io credo che i giovani non lo capiranno. Non mi illudo di essere capito dai giovani perché con i giovani è impossibile instaurare un rapporto di carattere culturale, perché i giovani vivono nuovi valori con cui i vecchi valori, in nome dei quali io parlo, sono incommensurabili»⁹.

Siamo tutti in pericolo ed il vero pericolo è che non siamo più in grado di rendercene conto.

O immoto Dio che odio
fa che emani ancora
vita dalla mia vita
non m'importa più il modo.¹⁰

⁸ R. Chiesi, *Salò: il male dell'uomo contro l'uomo*, in «Diari di Cineclub» n.34, dicembre 2015, p.9.

⁹ P.P.Pasolini, *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Meridiani Mondadori, 2001, volume II, p.3013.

¹⁰ P.P.Pasolini, *Le regole di un'illusione*, cit., p.316.

Riflessi Metropolitani

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



@Barbara Baldi

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

Odissea zingara

di Vito Santoro



@Winky Lewis

Zingari e zingare pare che siano nati, in questo mondo, soltanto per esser ladri: nascono da genitori ladri, crescono in mezzo ai ladri, studiano da ladri, e riescono infine ad esser ladri fatti e finiti di tutto punto. La voglia di rubare e il furto stesso sono in loro qualità inseparabili che non si perdono se non con la morte. [Cervantes, 1613]

A pochi metri dall'edificio che ospita i rom a Torre Maura qualcuno ha posizionato alcune sedie. Quattro sedie di legno, uguali e allineate una all'altra utilizzate per assistere allo spettacolo da una posizione privilegiata. Ciò che va in scena è la manifestazione organizzata dagli abitanti del quartiere per protestare contro il trasferimento di una

sessantina di persone, in gran parte donne e bambini. Una protesta vibrante che i residenti hanno reso subito drammatica con auto incendiate, cassonetti ribaltati e blocchi stradali.

Nel pomeriggio qualcuno si era accorto dell'arrivo dei nuovi ospiti nel centro di accoglienza e aveva radunato alcune decine di abitanti del posto. Nel giro di

poco tempo il gruppo si era fatto più consistente e rumoroso, e l'arrivo di alcuni esponenti dell'estrema destra che, esibendo fieramente il saluto romano al grido di *slogan* contro la "sostituzione etnica", aveva fatto deflagrare definitivamente la situazione rendendo il clima ancora più incandescente.

Una donna urla che il figlio di sei anni non dorme da due giorni perché è preoccupato che gli zingari entrino nella sua casa per rubare, un uomo dice che ormai è impossibile vivere in quel posto e che nel suo quartiere vuole solo quell'"amichetto suo, quell'altro e quell'altro lì". I rom invece no, se ne devono andare. Inevitabili i cori razzisti e gli irripetibili insulti all'indirizzo del centro di accoglienza che ospita anche Carmine, un italiano che vive precariamente da oltre quindici anni. Una ragazza, poco più che diciottenne, rossetto scuro oltre i bordi delle labbra e capelli legati in una lunga coda, dice che gli zingari valgono meno del suo sputo e che lei li brucerebbe uno a uno. Non se ne vergogna a dirlo, anzi ribadisce l'odio nei loro confronti e che li vorrebbe tutti morti.

Nonostante un portavoce della sindaca riferisca che tutti gli ospiti del centro verranno ricollocati già a partire dall'indomani, il gruppo di manifestanti decide di mantenere il presidio finché tutti i rom non avranno lasciato la struttura.

Il peggio della miseria umana è raggiunto il mattino seguente quando un cesto di alimenti destinato al centro di accoglienza viene intercettato, strappato dalle mani dell'addetto alla consegna e riversato in strada, con il pane calpestato rabbiosamente dai manifestanti accompagnato dai soliti e reiterati insulti razzisti.

L'arrivo delle navette che condurranno i rom verso altri centri è accolto con applausi e ovazioni. Qualcuno tuttavia



@AdamThomas

cerca di aggredire, non solo verbalmente, le persone che si apprestano ad abbandonare il centro: «Ti taglio la gola!» urla inferocito. «Perché mi vuoi ammazzare?» gli risponde un uomo di mezza età con uno sguardo mite «io non ti ho fatto del male, perché mi vuoi ammazzare? Solo perché siamo zingari? Io sono un uomo come voi, un uomo che vuole aiutare i suoi figli. E i miei figli sono nati qui, in Italia».

Zingari e rom non godono di una buona reputazione in tutto il mondo, non solo in Italia. «Gli zingari sporcano e rubano!». Pregiudizi di cui, paradossalmente, erano vittime anche gli italiani emigrati in America, considerati sporchi, ladri e mafiosi. L'emarginazione e l'intolleranza sono un terreno in cui prolifera il disprezzo per lo straniero appartenente a qualsiasi etnia. Una marginalità sociale che inevitabilmente spinge a

far propria la pratica che gli viene attribuita: il furto e l'accattonaggio.

L'attenzione crescente nei confronti del problema dell'immigrazione e una condotta quantomeno discutibile dell'attuale governo che ha scelto una linea dura e intransigente nel gestire i flussi migratori, si sono ripercossi negativamente anche sulle precarie convivenze con le comunità rom.

L'Italia è uno dei paesi dell'Unione Europea nel quale vive il minor numero di rom (si stimano 150.000 unità, circa lo 0,2 per cento della popolazione). Da qualche anno in molte città si è deciso di sgomberare gli accampamenti e di confinare i rom all'interno di campi gestiti dallo stato allestiti lontano dalle città. Roma è la città con più campi statali, e in questi insediamenti vivono circa cinquemila persone.

È questo il modello che nella capitale è sotto accusa: Roma resiste ancora al "sistema dei campi" motivo per il quale l'amministrazione è stata richiamata più volte dalle autorità europee. Non esiste alcun progetto finalizzato alla risoluzione del problema, nessun tavolo istituzionale. Le conseguenze sono le vicende come quella di Torre Maura o come lo sgombero del Camping River qualche mese prima, situazioni che diventano più frequenti e difficili da gestire. I sentimenti di ostilità, il razzismo e l'anti nomadismo sono sempre più diffusi, tanto che i rom comunitari, in particolare quelli che vengono dalla Romania, stanno lasciando l'Italia.

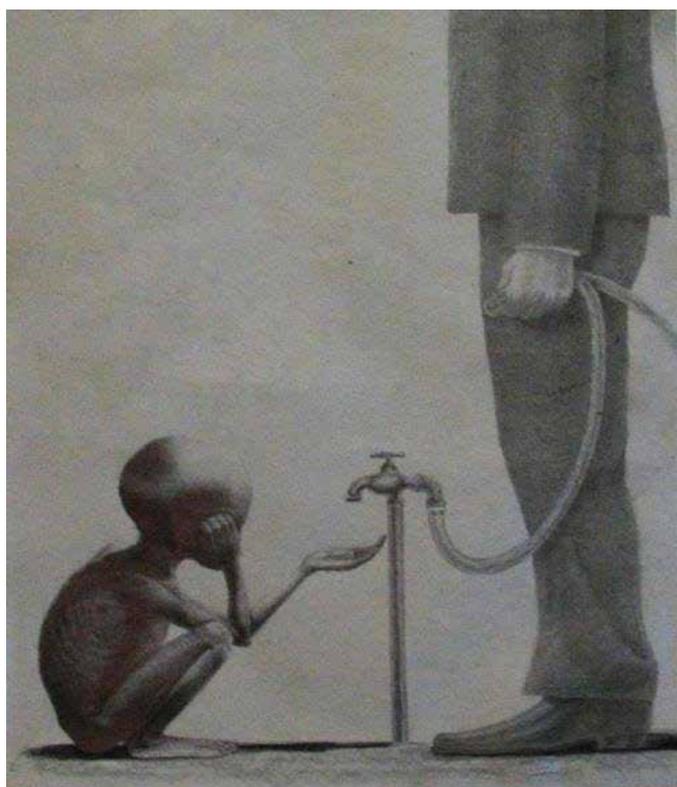
Si emarginano i poveri mentre prosperano i veri criminali: gli speculatori, i politici corrotti, coloro che nascondono i loro patrimoni nei paradisi fiscali.

I comuni come quello di Roma hanno sperperato tantissimo denaro nei campi nomadi, per poi sgomberarli appena gli abitanti manifestavano contrarietà. Con più criterio e un minor spreco di risorse

avrebbero garantito un percorso costruttivo di integrazione a tutti i nuclei nomadi.

Eppure, i rom sono il popolo più martoriato e odiato nella storia, sebbene non abbiano mai provocato una guerra e sterminato nessun altro popolo.

Apparsi in Europa agli albori dell'anno Mille, la storia degli zingari è pressoché ignota, quella recente complessa e misteriosa. I primi nuclei giunsero nel Peloponneso attraverso la Persia nel quattordicesimo secolo. Uno dei loro centri principali si trovava a Methoni, sulla costa sud-occidentale della Morea. Si specializzarono in attività artigianali che permise loro di acquisire notorietà nei mercati di mezza Europa. Divenuti più numerosi demograficamente, si spinsero verso ovest. La loro presenza nei Balcani risale all'inizio del Trecento, mentre i primi trasferimenti verso l'Europa occidentale si ebbero qualche decennio più tardi. Si trattava di spostamenti di interi clan motivati da scopi religiosi ed economici. Si definivano pellegri, vestivano miseramente anche se



@Guto Rodrigues

i capi tribù ostentavano un certo sfarzo. Raggiunsero la Germania, quindi la Francia e la Spagna. Qualche gruppo si diresse verso l'Italia, altri approdarono nel nord Europa e in Russia. La loro comparsa alle porte delle città provocava inevitabilmente diffidenza. Si sparse la voce che gli zingari fossero al servizio di potenze straniere come l'Egitto e l'India, che disprezzavano la religione cristiana dedicandosi al culto delle arti magiche. Ben presto i rom vennero etichettati come spie. Fu ordinata la loro espulsione e vietati i nuovi ingressi. Si stabilì che ogni atto violento nei loro confronti, compreso l'omicidio, non fosse perseguibile: lo status di fuorilegge dei rom restò in vigore fino ai primi dell'Ottocento.

Durante il periodo nazista gli zingari furono duramente perseguitati. Molti di loro furono utilizzati come cavie per gli esperimenti e infine destinati alle camere a gas. Nei *lager* ne morirono mezzo

milione, tuttavia i libri di scuola iniziarono a parlarne solo sul finire degli anni '90. Nessun superstite venne chiamato a testimoniare nei processi ai gerarchi nazisti, neppure a Norimberga. Le richieste di risarcimento di alcuni sopravvissuti furono totalmente ignorate. «Porrajmos» (devastazione nella lingua romani) è il termine con cui rom e sinti indicano il loro Olocausto.

I rom sono un popolo che è sempre stato vittima di pregiudizi e discriminazioni. Un popolo marchiato dal segno della povertà, e la povertà spesso è più temuta del differente colore della pelle e della diversa religione. Il razzismo è soprattutto un problema di classe, non di diversità culturale. I rom e i sinti, ma anche gli immigrati provenienti dall'Africa avrebbero tutt'altra considerazione e non sarebbero vittime di tanto odio se invece si distinguessero per la loro agiatezza, prosperità e benessere.



@Stefano Stranges

Chi ha paura di Isabel Rawsthorne?

di Silvia Tomasi



Francis Bacon - *Three Studies of Isabel Rawsthorne*, 1966

Audace, magnetica, ammaliante, e poi libera, femminile e felina: deve essersi immersa in un bagno fosforescente Isabel Rawsthorne (1912-1992) per essere faro e musa di Jacob Epstein e Alberto Giacometti, André Derain, Pablo Picasso e Francis Bacon. Gli occhi allungati, aggettanti fessure da idolo azteco, iridi ruggine, lieve e obliquo strabismo di Venere, bocca piena, labbra succose e pelle chiarissima, corpo sontuoso, ma la descrizione non dà neppure in filigrana l'aura e il fascino che Isabel sprigionava. Gli artisti che la incontrano, suoi amici, suoi amanti, compagni di bevute, hanno una sorta di urgenza di fissarla nella metamorfosi di un animale. Giacometti la chiamava: «La tigre, anzi di più, la pantera, divoratrice di uomini» e Picasso vede sdoppiarsi il viso da Nefertiti di Isabel nel profilo del suo cane afghano chiamato Kazbek. James Lord nella biografia che dedica a *Giacometti: A Biography*, del 1985 la descrive «alta flessuosa, dalla motilità di un felino» e incalza affermando che i dipinti di Picasso dedicati alla Rawsthorne sono:

«rappresentazioni selvagge, minacciose, di un animale predatorio».

Francis Bacon in *Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho* del 1967, uno di quei suoi ritratti costruito fra slabbrature, pozze di carni straziate, cicatrici, sintesi psichiche, mette a nudo la “modella” nella sua primordialità da orango; come il grande scimmione di Klimt nel *Fregio di Beethoven* sulle pareti del Palazzo viennese della Secessione, Isabel è per Bacon la vita primordiale, ebra di esuberanza animale così calamitante che lui stesso, benché omosessuale, stringe una relazione erotica con lei, come Bacon stesso fa capire in un'intervista a *Paris Match* del 1992 dopo la morte della donna: “Anch'io ho fatto l'amore con Isabel Rawsthorne, una donna molto bella che era la modella di Derain e la fidanzata di Georges Bataille”.

Eppure non c'è niente di esoticamente oscuro nei natali di Isabel: nata Nicholas nel 1912 nell'East End di Londra, è cresciuta a Liverpool dove studia al College of Art; rimasta orfana del padre,

vince una borsa di studio per la Royal Academy a Londra e qui trascorre due anni nell'atelier dello scultore Jacob Epstein (1880-1959), che la ritrae nel 1932 in un busto bronzeo a petto nudo di oltranzosa sensualità e sfida: una audace Marianna in suolo inglese di accendente vitalità, indocile fin nei riccioli e negli orecchini dall'agitato moto ondosso. Isabel riesce ad allestire la sua prima mostra nel 1934, ma con Epstein nasce quel suo altissimo e travolgente privilegio di incarnare la Musa, la Modella sognata. Isabel si trasforma nella voce e immagine degli altri, artisti famosi come Picasso e, soprattutto, Giacometti e Bacon, che lei guida verso la loro personalità, verso la fedeltà a se stessi con una sempre maggior precisione di mira. Isabel è perfettamente consapevole di esercitare questa intensa suggestione diabolica, o forse angelica: è un dono ambito e tremendo che di certo offusca e quasi fa perdere le tracce del suo personale lavoro di artista. E se la Rawsthorne si raddoppia, si moltiplica nello specchio degli artisti, che non la riflettono, ma "la proseguono" nelle loro opere d'arte, analogamente lei lo fa nella vita civile, assumendo e utilizzando come propri, 3 i cognomi dei successivi coniugi e non quello di nascita. Sarà Isabel Lambert e infine Rawsthorne, il suo secondo e terzo marito.

Ci si può chiedere perché Isabel, così libera e disinibita, dovesse indossare come Proteo maschere sempre differenti: per esserne fagocitata? Oppure è una mantide che si appropria del maschio, o ha i connotati di quelle «Donne ch'avete intelletto d'amore» evocate dai versi di Dante Alighieri, che fanno ancora vibrare e risuonare la mente dalle caverne del corpo?

Quasi con effetto a cascata, anche il suo ritratto scolpito da Epstein, ossessiona e ammalia morbosamente il suo



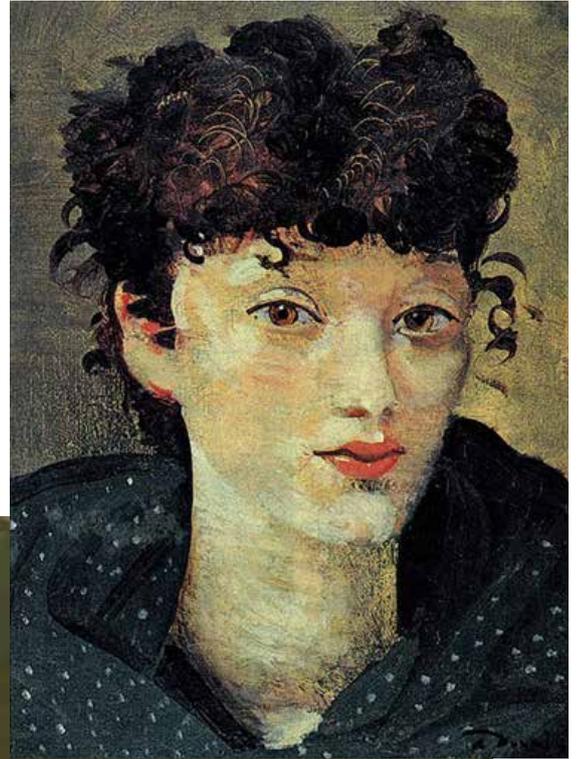
Jacob Epstein. *Isabel*, 1932

futuro primo marito, Sefton Delmer, corrispondente da Parigi nel 1934 del quotidiano «Daily Express».

Il giornalista sobbalza e viene travolto dall'eccitazione quando la ragazza raffigurata in quel perturbante bronzo siede in carne e ossa a due tavoli da lui al Café du Dôme di Parigi. Si presenta a Isabel con questa frase stupefatta da Pigmaliote, come racconta lui stesso nella sua autobiografia *Trial Sinister*: «Ho detto al busto: "Tu sei la ragazza che sposerò", e il bronzo diventato carne, risponde ridendo: "Ma questo è davvero fantastico. Sei Sefton Delmer?"». La coppia si unisce in matrimonio di lì a breve, vive a Parigi e qui Isabel prosegue i suoi studi sul nudo all'Académie de la Grande Chaumière e si avvicina a quella intelligenza artistica vivissima della *rive gauche* prebellica; viaggia con Balthus; conosce e lavora con André Derain, «Era la persona più francese che avresti potuto sperare di incontrare,

afferma Rawsthorne – è così che ho imparato la lingua». Sei sono i ritratti di Isabel realizzati da Derain (1934-39) che le rende omaggio donandole nei dipinti una solare intensità di luce e materia.

Con il marito Delmer si ritrova sul teatro di guerra spagnolo e a Varsavia quando i nazisti la invadono, partecipa anche lei al Political Warfare Executive, collabora alla rivista americana di propaganda durante la campagna italiana, intitolata «Mondo libero», ma già prima della fine della guerra, marito e moglie sono divisi. Isabel rimane a Parigi fino all'avvento dei nazisti, è vicina a



Andre Derain - Isabel Lambert, 1936

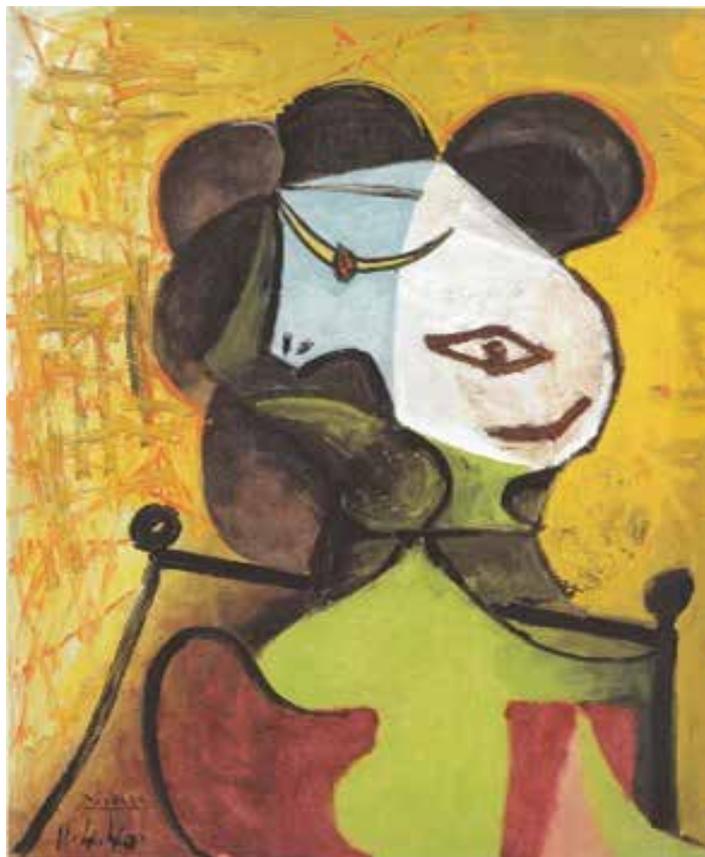


Andre Derain - Isabel Lambert, 1930

Giacometti che gli è stato presentato nel 1937 da Balthus; Alberto e Isabel vanno spesso, tra febbraio e maggio del 1940, alla Brasserie Lipp a Saint-Germain-des-Prés. Anche Picasso e Dora Maar sono clienti regolari. Gli sguardi di Picasso, impenitente “sciupafemmine”, giorno dopo giorno si incollano come lumache alla Rawsthorne, forse anche solo per infastidire Giacometti, che artisticamente ed emotivamente è in un periodo di stallo. L’aneddoto racconta che Picasso, avvicinosi un giorno al tavolo di Isabel, pronunciò in francese una frase in cui si potevano assommare provocazione erotica e artistica: «Je sais comment le faire». Ne nascono una serie di ritratti che Picasso, come è accaduto per il dipinto di Gertrude Stein, crea a memoria, ma queste opere rimangono rappresentazioni di persona sconosciuta per oltre sessant’anni.

È un passaggio nella biografia di James Lord su Alberto Giacometti che rivela l’episodio alla brasserie e la presenza

dei ritratti picassiani della Rawsthorne. Inoltre nel libro di memorie di Lord Rawsthorne, *Sudbury Cottage* del 1998, si ricorda come Isabel avesse visto



Picasso - Isabel, 1937-1940



nell'atelier di Picasso uno dei suoi ritratti con cappello di fiori del 1940 intitolato *Busto di donna*, oggi al Museo di arte moderna di Parigi. Nel catalogo ragionato su Picasso di Christian Zervos, lo studioso riconosce che il soggetto di quest'opera non era Dora Maar, ma proprio Isabel. Certo il caso dei ritratti di Isabel creati da Picasso è una vera e propria *detection*, anche per quell'uso dell'artista spagnolo di diluire e integrare diverse figure femminili in un solo ritratto. Sicuramente, secondo la curatrice della sezione inglese della Tate Britain, Carol Jacobi, quelle sue donne sedute create nel 1940, dove Picasso fa convergere drammaticamente le pupille, per creare uno sguardo che immobilizza lo spettatore, sono probabilmente ispirate a Isabel, il cui lieve sguardo disassato aveva colpito anche Derain e Giacometti.

Nelle raffigurazioni medievali della *Morte della Vergine*, o *Dormitio*, conforme a un'iconografia sviluppata nell'arte bizantina, la Vergine appare distesa su un giaciglio e circondata dagli apostoli, in mezzo ai quali si trova Cristo con l'anima della defunta fra le braccia: l'"animula" si eleva dal corpo ed è rappresentata come una bambina corporea in fasce bianche, eteree. Se si pensa a quelle sculture sottili come fili di ragnò, tremule e fragili, «animulae vagulae blandulae» (riprendendo un verso dell'imperatore Adriano), con cui Giacometti ritrae Isabel, forse quella metafisica rappresentazione dell'animula medievale non è così lontana dall'artista svizzero e dalle sue sculture di donne straordinariamente anoressiche e irraggiungibili.

«Ho il ricordo – rammenta Giacometti – di uno squarcio che una volta avevo intravisto mentre (Isabel ndr) era in piedi a mezzanotte sul Boulevard Saint-Michel – remoto, imperioso». Uno squarcio: il termine usato da Giacometti è così

vicino anche ai buchi e tagli di Fontana, dominanti nelle sue creazioni spazialiste dagli anni '40 del Novecento. Azioni sulla tela che hanno l'immediatezza e l'irrevocabilità di un gesto assoluto per uscire oltre i limiti angusti del quadro. Dallo squarcio intravisto da Giacometti nell'ombra di Isabel esce invece furtiva una figura che non ha più tre dimensioni, ma ha le dimensioni del tempo, che costringono a guardare meglio una cosa chiamata realtà e che si forma nell'aura dello sguardo. Giacometti rimane sempre legato alla figura, all'«uomo in situazione» come lo definiva Jean Paul



Alberto Giacometti - *Grande femme IV*", 1960-1961

Sartre, amico di Giacometti; il *Rappel à l'ordre*, slogan di grande successo coniato negli anni Venti da Jean Cocteau contro gli estremismi delle avanguardie, sicuramente viene accolto da Giacometti, ma non inteso come facile restaurazione antiavanguardistica: pur evitando il surrealismo e poi l'informale, l'artista svizzero porta le sue sculture al limite estremo, quasi ai confini dell'astrazione, e tuttavia si definisce «realista».

Realista, fedele alla figura è anche Isabel, già ai tempi in cui lavora nell'atelier di Epstein, dove studia a lungo la scultura di Rodin. Aderisce a una forma di pittura figurativa chiamata «Quintessentialism», ma a lungo il suo lavoro artistico si è dissolto in quello degli altri; in vita fa una manciata di mostre, viene sempre menzionata come «beautiful siren» o «bon viveur» nelle rassegne che si succedono negli anni dedicate a Giacometti o Derain e Bacon, mai citata come artista. Eppure in quelle sue opere di fine anni Quaranta, dove forme calligrafiche di scheletri di animali – uccelli, pipistrelli, pesci –, immagini labili che emergono da una nebbia dei tempi, suggeriscono un lavoro di scarnificazione ed essenzialità vicino a quello di Giacometti. Entrambi sono interessati ai problemi legati alla rappresentazione bi- e tridimensionale dello spazio e introducono nelle loro opere strutture simili a gabbie per isolare le figure nel loro ambiente. C'è un disegno di Giacometti, *Isabelle à l'atelier* del 1949, dove la Rawsthorne emerge quasi attonita da una griglia di segni scuri, che sembrano cancellarla; il richiamo alla scacchiera della prospettiva rinascimentale è forte, ma quella perfetta architettura è subito trasformata in groviglio.

Effetti di fiato sul vetro, questo si percepisce guardando le griglie appannate come vetri di un acquario sotto cui si individuano gli scheletri della Rawsthorne;

la stessa artista interpreta quegli scacchi di vetro come bacheche e armadi dell'esposizione di un museo di paleontologia.

È nota la passione zoologica ed etnologica che anima Isabel, nata dalle visite allo zoo di Londra fatte con il padre, capitano di lungo corso che riforniva il giardino zoologico di animali esotici. Isabel bambina dipingeva costantemente primati, condor, serpi, soprattutto affascinata dalla struttura nascosta e scheletrica degli animali. Una predilezione che la porta negli anni Quaranta a far passare ai raggi X gli animali che ritrova nei boschi, e proprio lo scheletro di un uccello verrà ritrovato nel suo studio dopo la morte di Isabel.

La vita ridotta all'osso nelle opere della Rawsthorne non porta verso quel primitivismo africano che aveva ispirato il cubismo. Nel periodo postbellico, quel senso di annichimento davanti alla distruzione a tappeto del mondo, unito al profondo serpeggiare della



Alberto Giacometti - *Isabel nello studio*, 1949-1961

paura nucleare con l'ossessione dell'annientamento da fungo atomico, porta a pensare alle origini primitive, al *ground zero* dell'esistenza, «in un percorso inverso non rivolto più al futuro ma all'età della pietra.», scrive Siegfried Giedion in una sua relazione su arte paleolitica e modernismo tenuta nel 1950 al ICA, l'Institute of Contemporary Arts fondato a Londra nel 1947 come spazio dove artisti, scrittori scienziati si confrontassero rompendo i confini fra discipline.

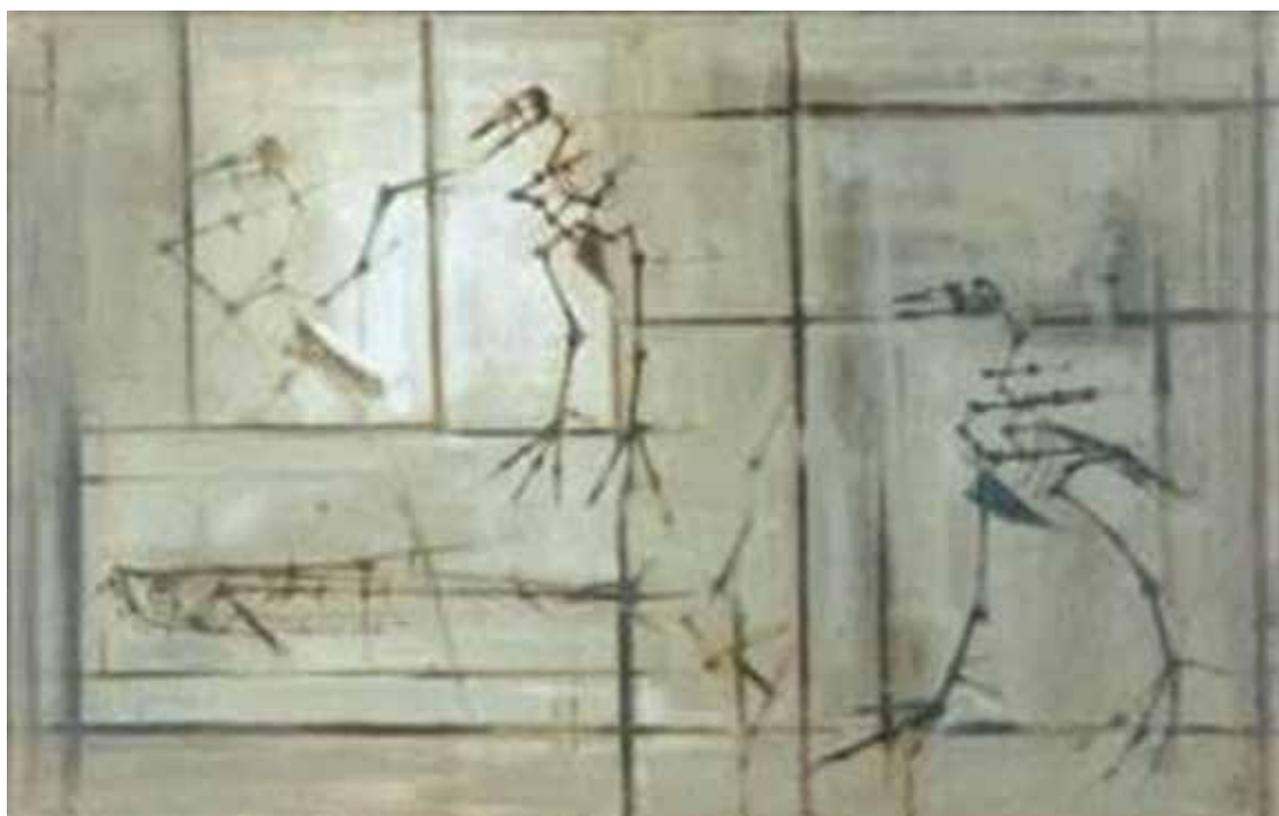
Opere come *Two Birds and a Bat* di Isabel Rawsthorne o *Heavy insect* di Turnbull o quei resti di terracotta di Edoardo Paolozzi, incorporati in un montaggio fra fossili e ambigue forme di pesce, riverberano questa idea.

Durante la guerra fredda, con la minaccia nucleare, si anticipa il tropo delle mutazioni radioattive: una evoluzione inversa o una degenerazione verso un universo bestiale. Le costruzioni della Rawsthorne, i suoi scheletri di uccelli, possono essere comparate alla descrizione apocalittica di Giacometti sul

Museo di Paleontologia e di Anatomia comparata del 1949: «segni scuri di armadi con sbarre nere, lustre nel loro nero dell'ultima luce del giorno, disorientanti e nella desolazione della stanza come serpi senza nomi».

Nel 1948 Isabel Rawsthorne e Eduardo Paolozzi, fondatore dell'Independent Group, precursore della Pop Art britannica, riscoprono assieme le descrizioni fatte da William Beebe delle sue esplorazioni subacquee nelle profondità marine, *Half miles Down* del 1934 con cui lo scienziato rappresenta un diverso tipo di mondo primitivo desertificato, buio, di "waste land", la terra desolata di eliotiana memoria.

Nel 1948 Isabel inizia a dipingere con un profondo blu notte ispirato alle descrizioni sottomarine di Beebe; scrive a Giacometti dello stupore per «il bagliore di un inimmaginabile blu troppo abbagliante e troppo scuro». Nascono opere come *Night* (del 1948-49), immagine di luminosa fuliggine in spazi ritagliati come in una camera fotografica. Effetti analoghi anche in Bacon, che adotta



Isabel Rawsthorne - Two birds and a fish

questa palette cromatica in *Half-length figure in the sea* del 1953.

Nel 1948 la Rawsthorne applica questo dipingere con gli occhi pieni d'acqua al profilo di uno sfocato paesaggio urbano nell'opera *The Desert*; contemporaneamente Giacometti crea il suo *La place*. Sono due modalità differenti di *wet wasteland*, luoghi bombardati, lucidi di pioggia buia, figure umane come in trance, tetti pericolanti retti da impalcature, come quelli fuori dalle finestre dell'atelier parigino, dove si muovono ombre.

Isabel Rawsthorne si risposa nel 1947 con il compositore Constant Lambert. Si trasferisce a Londra, ma continua il pendolarismo con Parigi. Nella capitale inglese stringe rapporti con Lucian Freud e soprattutto con Francis Bacon. Qui Isabel inizia anche la sua carriera come scenografa, costumista per il Royal Ballet, Sadler's Wells e l'Opera al Covent Garden, per i balletti di Margot Fonteyn, l'*etoile* che dalla fine degli anni '30 era stata l'amante di Lambert, e il compositore allude a questa relazione nell'opera per Balletto *Horoscope*. Poi Lambert preferisce impalmare Isabel con un esterrefatto sbalordimento della prima ballerina che l'ha sempre definito il grande amore della sua vita.

Isabel entra con Lambert nelle sale da ballo quasi in punta di piedi e su successivi taccuini tratteggia quelle sottili ballerine, dalla struttura scheletrica come fili di ragnatele, così movibili e leggere. Gli sterni carenati da cigni e uccellini delle ballerine sono molto vicini a quelle leggere strutture scheletriche che avevano occupato la sua pittura precedente. Lei si colloca in fondo alla sala prova, tanto che non si accorgono della sua presenza né Margot Fonteyn, né Antoinette Sibley e poi anche lo stesso Rudolph Nureyev che dal 1962 entra a far parte del Royal Ballett dopo aver



Isabel Rawsthorne - *Fonteyn*, 1960

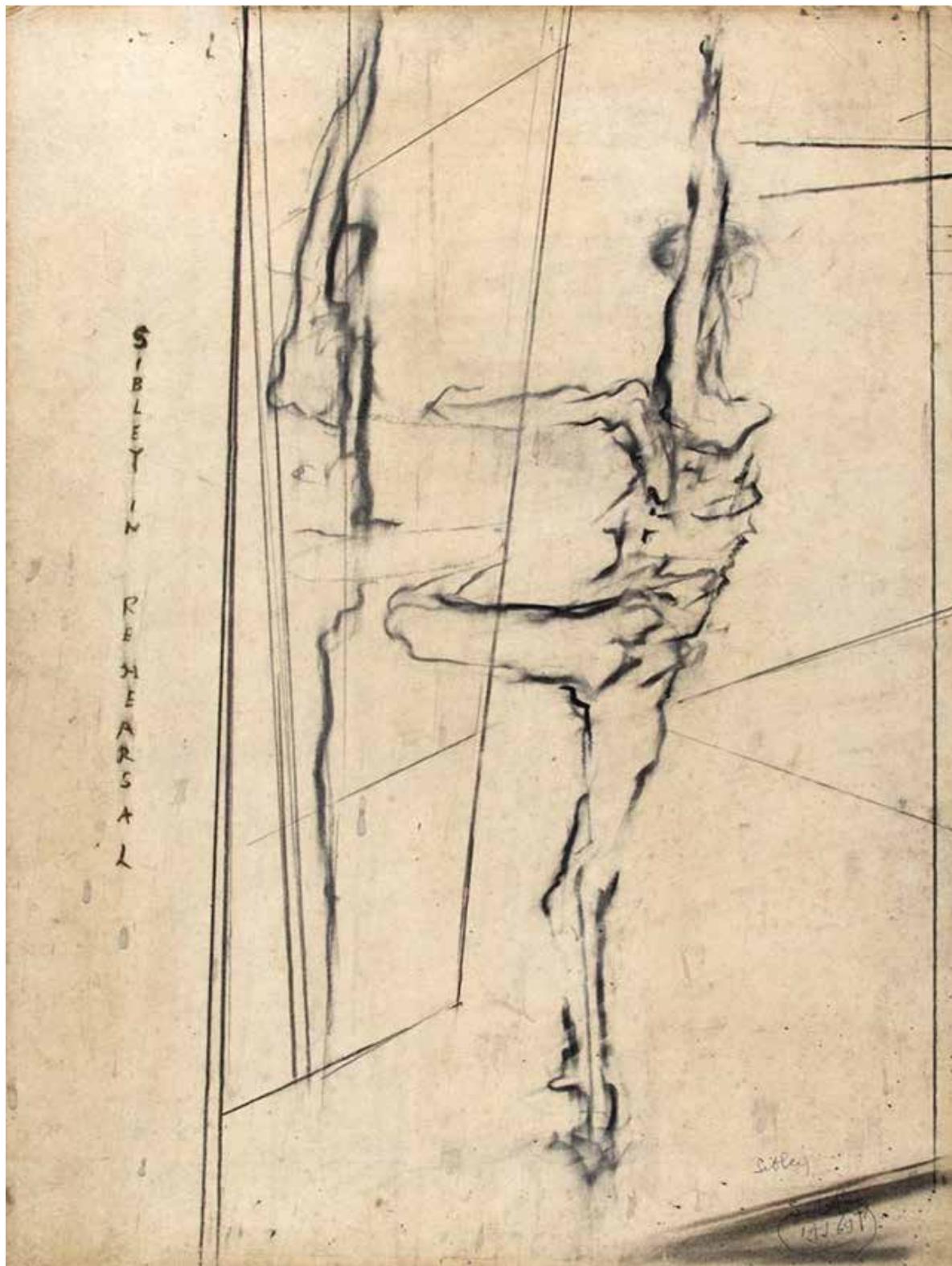
disertato dalla Russia e dal Kirov Ballet all'aeroporto Le Bourget di Parigi appena due anni prima.

Rawsthorne con tratti di carboncino, delinea sui suoi fogli da disegno i passi di danza, quasi lievi fraseggi, quasi scrittura da ballo, come la definirà lei stessa: nulla a che vedere con la *trance* di scrittura surrealista, qui ci sono piccoli segni per la mano, l'anca, o l'anca e la coscia e poi la spalla, passi in movimento, piroette che nel presentare la forza e l'agilità dei corpi subito ne rivelino la vulnerabilità e fragilità. La stessa Rawsthorne scrive: «Le sale sono un luogo di grande bellezza con pareti di vetro. Sono un luogo di spazio e luce... un ambiente molto speciale creato interamente per l'uso di coloro che sperimentano il corpo. Un mondo a parte».

L'artista cattura i ballerini in movimento, riflessi negli specchi come se fossero di acqua o rifratti attraverso la

nebbia, distorti dalla molatura dei bordi. Alcuni degli schizzi sono scarabocchi veloci, non dissimili da quelli disegnati da Valentine Gross, per i ballerini russi colti in azione. Altri sono più elaborati; alcuni disegni vengono trasformati in dipinti pallidi, così come lo schizzo di Fonteyn come Chloe, in cui la posizione

della gamba estesa della danzatrice è anatomicamente impossibile e la figura scheletrica non le rassomiglia in alcun modo. Eppure Isabel Rawsthorne sosteneva di tracciare i ritratti di danzatori: «Cerco di capire il più possibile le loro forme e gesti e movimenti. Generalizzare realisticamente sarebbe falsificare».



Isabel Rawsthorne - Antoinette Sibley in rehearsal

Le opere che Rawsthorne dedica al balletto sono rimaste invisibili per decenni. Finalmente nel 2008 parte degli schizzi e dei dipinti viene donata alla Royal Opera House. Ma solo nel 2012, in occasione del centenario della nascita, la New Art Gallery di Walsall in Inghilterra ha esposto disegni e dipinti di Isabel in una rassegna dal titolo *Moving Bodies*; successivamente la Tate Gallery ha acquisito dagli eredi una serie di taccuini. E dire che fin dagli anni Sessanta sia Giacometti che Bacon avevano riconosciuto la validità del lavoro di Isabel Rawsthorne, individuandone la funzione di *trait-d'union* della modernità fra Francia e Inghilterra, come sottolinea Carol Jacobi, curatrice della Tate Britain nel suo *Out of the Cage: the Art of Isabel Rawsthorne*. Forse il giudizio positivo dei due grandi artisti venne scambiato come una concessione paternalistica. Così la memoria dell'artista scompare e rimane "il personaggio Isabel" nota ad esempio per la scandalosa *mise* che fece indossare a Margot Fonteyn nel *Tiresia*, l'ultima opera di Lambert prima della sua morte: una semplice garza di una tale trasparenza da dover coprire rapidamente l'étoile al termine della rappresentazione, uscita sul palcoscenico per l'ovazione di applausi. E ancor più si menziona Isabel per lo sproloquio che tenne dopo il suicidio di George Dyer. Il giovane omosessuale, amante di Bacon si toglie la vita nel bagno di una camera d'albergo a Parigi nel 1971.

Bacon è arrivato con lui nella capitale francese per inaugurare la sua prima grande mostra monografica allestita al Grand Palais che ne sancisce finalmente il successo. Sembra che, dopo il suicidio dell'amato, un Bacon impassibile abbia accompagnato il Presidente George Pompidou a visitare l'esposizione e partecipato al pranzo organizzato in suo onore. L'enorme banchetto per la serata

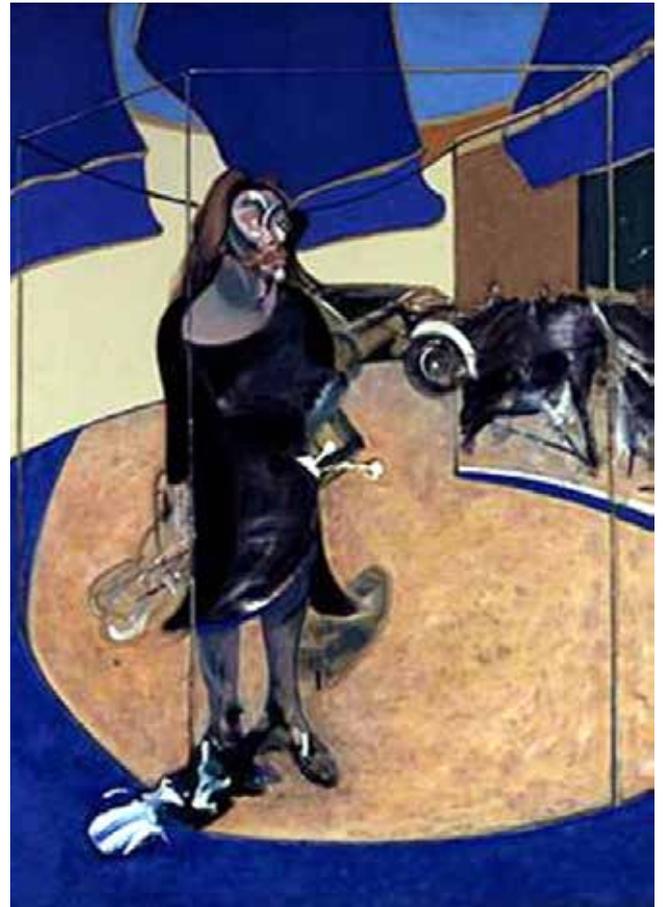
di apertura della mostra termina però con uno strascico strano e toccante. Una ubriaca e sconvolta Isabel durante la cena si lancia in un monologo appena comprensibile, affabulando su una sua predizione di morte per il giovane Dyer. Lancia squittii e balbettii esoterici; il suo sbigottimento sconvolge l'intera sala. Bacon sembrava catatonico e impassibile, chiuso in un altro mondo. Come riporta Michael Peppiatt nella biografia dell'artista irlandese, *Francis Bacon in Your Blood: A Memoir*. «Bacon una volta disse che pensava alla vera amicizia come a uno stato in cui due persone si facevano a pezzi – dissezionandosi e criticandosi senza pietà».

È questa dinamica dell'autopsia che impasta i suoi quadri di *Study for Head of Isabel Rawsthorne and George Dyer*. Bacon presenta in dittico Isabel e George, uniti nel ruolo fondamentale che hanno avuto nella sua vita: un modo magistrale che ricorda il doppio ritratto dei Duchi di Urbino di Piero della Francesca, resi nella loro natura spettrale, dove ogni contorno viene distorto in vortici con gesti rapidi e spatolate impulsive. Nel vuoto che esiste tra Isabel e George, possiamo quasi intuire Bacon stesso: la parte assente di una trilogia incompleta.

Bacon crea quasi ossessivamente ritratti di Isabel, lavorando soprattutto sulle fotografie che le ha scattato John Deakin a Soho nel 1967 da cui nasce una delle sue opere più deflagranti: *Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho*. In tutto, tra il 1964 e il 1970 Bacon dipinge 14 ritratti, tra cui cinque trittici; a questi si aggiungono altri studi del volto di Isabel fino al 1983. In queste opere dove potente è il disfacimento figurale del suo corpo e volto, Bacon fa risuonare l'eco dello spappolamento linguistico del Finnegans' Wake joyciano, eppure c'è dentro



John Deakin - *Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho*, 1967



Francis Bacon - *Portrait of Isabel Rawsthorne Standing in a Street in Soho*, 1967

anche sempre la citazione degli antichi, ma tutto calpestato e metabolizzato: ep- pure tutto è ancora figurazione.

È proprio Isabel che organizza l'incontro fra Bacon e Giacometti agli inizi degli anni Sessanta, in cui l'artista anglo-irlandese, temendo di annoiare il grande scultore, rovescia come in una gag di Stanlio e Olio, il tavolo del ristorante.

Artista degli eccessi, degli urli, Bacon è autore diversissimo da Giacometti, scultore di lunari e profondissimi silenzi. Eppure entrambi sono molto legati a Rawsthorne, trovano in lei quasi il loro punto di convergenza e questo ha fatto nascere il mito di Isabel la Musa, in un certo senso preservandola dall'oblio e nello stesso tempo cancellandola ed è in questa gabbietta dorata ad esempio che Isabel è stata rinchiusa nella mostra Giacometti e Bacon del 2018, dedicata ai due giganti della modernità presso la Fondazione Beyeler a Basilea.

Pochi mesi dopo la morte per *delirium tremens* e diabete di Lambert, Isabel si risposò nel 1951 con Alan Rawsthorne, amico del marito, anche lui compositore, musicista nell'orchestra del Covent Garden. I coniugi si trasferiscono in un cottage con il tetto di paglia nell'Essex rurale con un atelier appositamente costruito per Isabel; lo scultore Roy Noakes e Bacon abitano non molto lontano. Rawsthorne compie alcuni viaggi in Africa, specificamente nella Nigeria diventata nazione indipendente, e qui lavora anche alla Zaria Art School con Clifford Frith. Nascono in questi anni opere di paesaggio e la serie dei *Baboons* dedicata ai babbuini.

Anche Bacon lavora molto sulle scimmie e questo amore per i primati lo lega alla Rawsthorne, anzi alcuni dei suoi ritratti di Isabel degli anni Sessanta, sono fortemente animalizzati, modellati sui nostri antenati quadrumani. In

Bacon la componente animale è fusa alla componente umana, con una netta prevalenza della bestia sull'uomo, della scimmia sull'artista.

Babbon and Child, *Male Babbon* sono opere di Isabel del 1964. Quasi monocrome, tutte giocate con una tavolozza di bianche e grigi, un materiale granulare quasi dall'aspetto di sabbia, concretizzato da rapide pennellate è in gran parte applicato con una tecnica wet-in-wet.

I babbuini della Rawsthorne sono creature mobili, spettri fuggenti dal passato, apparizioni fantasmatiche: il rovescio delle nostre vite che si riflettono in ombre intraviste per un attimo nello specchio, dal vetro di un treno in corsa, larve di memoria che per un attimo riemergono da quell'anello che non tiene della nostra storia primordiale. Rawsthorne esplora le ambiguità dell'aspetto attraverso il tema delle doppie riflessioni, come ad esempio quelle viste negli specchi della sala prova dei balletti. Durante gli anni '60 e '70, dopo la morte di Giacometti e del marito Rawsthorne, Isabel perfeziona queste idee in una serie di eterei ritratti, in un dialogo serrato con i simulacri viventi della nostra fugacità. Alcuni di questi nuovi lavori e una selezione dei suoi ballerini riproposti in questa nuova chiave artistica sono presentati al pubblico alla Marlborough Gallery, la galleria di Bacon, nel 1968.

Nel cottage dell'Essex Isabel vive per quarant'anni – metà della sua vita fino al 1992, l'anno della morte.

Alleva oche sul modello etologico di Konrad Lorenz, viene coinvolta nell'emergente movimento ambientalista, collabora quasi da antesignana alle pubblicazioni ambientaliste come *Silent Spring* di Rachel Carson, prima paladina della battaglia contro il DDT che devasta le campagne cancellando i canti degli uccelli e il frinire delle cicale per



Isabel Rawsthorne - *Baboon and Child*, 1964

sostituirli con un silenzio di morte. Fra le ultime sue opere *Migrations* del 1970 incorpora motivi di uccelli e animali in ambientazioni senza tempo. La straordinaria pennellata e gli effetti a rilievo sviluppati durante una vita di disegno si combina con una nuova potenza di colore dove strisce di giallo evocano i deserti della preistoria e della post-storia in un senso di instabile circolarità.

Dopo la morte, l'immagine di Isabel Rawsthorne si riduce solo a quella di irresistibile musa ispiratrice di artisti, donna fatale dalla bellezza insolita ormai conosciuta quasi solo come una nota a piè di pagina nelle biografie di Derain, Giacometti e Bacon. Alla sua arte viene applicato un silenziatore. Ma è ora di restituire alla sua fisionomia artistica il rilievo che sicuramente

merita. Occorre però andare oltre il personaggio, scrostando gli incalliti stereotipi che la sua libera vita sentimentale ha contribuito non poco ad alimentare. E chiedersi una buona volta:

Chi ha paura di Isabel Rawsthorne?



John Deakin - Isabel Rawsthorne, 1957



Le città e le loro anime
Catania: Il mare
di **Domenico Trischitta**

©Giuseppe Leone

Il mio rapporto con il mare inizia con un trauma di morte. Avevo dieci anni e perlustravo con Cinzia, che chiamavo a sua insaputa amazzone, i fondali del lido Longobardo, un lungo stabilimento balneare che si stagliava sotto piazza Europa. Allora quella distesa di mare era incontaminata, popolata da pesci colorati e granchi pelosi enormi, i cacazzari, che avevano chele lunghe, innocue. Si muovevano lentamente e per questo potevamo catturare tanti altri pesci. Però quella mattina avevamo deciso di non pescarne, il mare profondo ci accoglieva con la sua limpidezza ammaliatrice, quasi presago di quello che avremmo visto di lì a poco. Eppure quel nuovo giorno faceva immaginare altro, un sole dolce siciliano ci abbronzava lentamente, lasciandoci chiazze di salsedine che formavano mosaici che sembravano graffiti del pleistocene. Ancora una volta fummo colpiti dalla fine sabbia lavica nera che

attorniava la zona delle palafitte, sotto le cabine, quella spiaggia sarebbe stata distrutta un giorno dalla furia del mare odisseo come se il dio Efesto avesse voluto riprendersela dentro le viscere del vulcano. Ci rendevamo conto allora che il vulcano era il padrone incontrastato di quella terra, di quelle spiagge, di quel mare profumato che odorava di *mauru*, un'alga che mangiavamo spruzzandola di limone. Un giorno l'Etna si sarebbe ingoiato tutto, quel *maquillage* fittizio degli uomini gli stava stretto, ogni tanto con i suoi terremoti e le sue eruzioni si scrollava di dosso le impurità epidermiche e parassitarie dei suoi abitanti. Quelli erano i catanesi, eravamo noi, grandi e piccoli, io e Cinzia che ci facevamo avvolgere da quel mare amico, che si comportava con noi come una badante paziente.

Nel 1693 il vulcano non aveva avuto pietà e scatenò una potenza tellurica che

uccise Catania e quasi tutti i catanesi, ma loro, ostinati, la ricostruirono bella, barocca e nera, utilizzando la terra lavica che sputa il vulcano. Eressero anche disordinate escrescenze popolate dai miserabili, a ridosso del porto e fino al cuore nevralgico della città, via Etnea e i suoi eleganti palazzi nobiliari.

Noi ancora non conoscevamo nulla di quella città camaleontica, di quell'araba fenice tentacolare che ci allattava con le sue nere mammelle. Ammiravamo solo quel mare profumato, con pesci volanti che ogni tanto emergevano con ali colorate e fosforescenti. La nostra scoperta di Catania avveniva attraverso il suo mare nascosto, che ci sembrava immenso, quasi come un oceano, e sapevamo che oltre l'orizzonte c'era la madre Grecia, da cui erano provenuti i nostri antenati, i nostri padri coloni. Ogni tanto sfidavamo le distanze con piccoli canotti rossi, sognavamo di essere Ulisse, perché in ognuno di noi esiste una voglia di fuga, di esplorare nuove terre, senza renderci conto che quell'isola ci richiamerà sempre come una sirena genitrice, perché è qui che dobbiamo morire.

Lasciavamo lunghe scie di schiuma bianca con le nostre pinne Cressi, a formare delle vie perpendicolari sull'acqua che ci facevano individuare punti di riferimento sui fondali. Uno scoglio a forma di barca delimitava a destra il piccolo golfo del lido Longobardo, a sinistra una prua falsa di nave eretta su una roccia dove ci esercitavamo per i tuffi a chiodo e ad angelo per i più temerari. Eppure in quel giorno solare anche lui, il ragazzo, si apprestava ad esplorare quel mare invitante, non aveva però preso i farmaci che tenevano a distanza il suo male subdolo. E si preparò con pinne, tubo e maschera, come nella canzone di Edoardo Vianello, con un fucile subacqueo che noi, più piccoli, potevamo solo sognare per motivi di sicurezza. L'autobus lo lasciò in piazza

della Guardia, volle fare visita alla garitta araba che assieme alla Madonnina sovrasta piazza Europa, si diresse all'incrocio di via dei Zoccolanti, dove inizia una scalinata in pietra lavica che porta sul lungomare di Catania, poi solo le strisce pedonali dividono la strada dallo stabilimento balneare.

Quella mattina Cinzia indossava un costume giallo, solo il pezzo di sotto, dato che la pubertà ancora non dava spazio all'adolescenza, e provammo a correre sugli scogli infuocati con un'agilità che solo i granchi neri conoscono. Era un esercizio fisico che facevamo ogni giorno, una prova terrestre di avvicinamento verso il mare. Forse il ragazzo, appena giunto, ci vide dalla staccionata del lido, e sorrise vedendoci saltellare da un masso all'altro.

A volte esploravamo quel tratto di costa che da piazza Europa giungeva fino al porto, erano le nostre colonne d'Ercole, limite invalicabile per bambini della nostra età, essendo un tratto solitario ricco di anfratti e di grotte marine. Il bacino d'acqua che mi era familiare era quello antistante il lido, è lì che ho collaudato per la prima volta le mie capacità di



©Ale Bella

immersionista in apnea e mi piaceva molto pescare grandi ricci dalle uova succose e prelibate da spalmare sulle *mafalde* di pane. I ricci erano nascosti da lunghe alghe che arrivavano fino alla superficie dell'acqua. Un giorno una di queste stava quasi per strozzarmi, si era incastrata tra il tubo e la maschera e io mi ero girato ripetutamente per liberarmene, si era avvolta attorno al collo, poi con un coltello ero riuscito a tagliarla. Erano passati interminabili secondi, fu lì che capii che avevo il fiato giusto per le profondità, cassa toracica ampia e capacità polmonare fuori dal comune.

Pochi anni dopo mi cimentai nel nuoto, e il rapporto con il mio mare si fece più intenso, mi allenavo, percorrendo quel perimetro di costa delimitato dallo scoglio a barca e dalla nave. Mi preparavo per la coppa Vasta, una gara di fondo tra Acicastello, Acitrezza e Capo Mulini, i luoghi del mito di Odisseo e dei

Malavoglia. La percezione di appartenenza a quelle acque era pregnante, i primi metri per ambientarmi e poi sempre più sciolto a liberare le bracciate che diventavano sempre più naturali, mi sentivo incarnato in Colapesce, il giovane pescatore che, secondo la leggenda, sorregge la Trinacria. È difficile descrivere le sensazioni che provavo, forse scriverle adesso mi aiuta a farle riaffiorare dai fondali del passato. Ero come un pesce spada, ma non temevo il pericolo di pescatori appostati sulle spadare pronti a colpire la mia schiena con la fiocina, i miei movimenti erano fluidi, coglievano l'ebbrezza della salsedine sulle narici e gli odori degli abitanti marini. Circumnotare quel triangolo di piccolo Ionio era come una droga che mi legava a quel territorio impastato di lava e di morte, di fondali di antico magma che si era depositato nel corso dei secoli a dare ospitalità a polpi, murene, cernie e occhi di bue.



©Robert Hutinski

Gli occhi di bue, a pensarci adesso che sono quasi estinti, ricordavano la vulva femminile, piccoli organi riproduttivi celati da mollusco. Stavano tenacemente attaccati sotto le rocce ed erano il cibo prelibato dei polpi che ornavano le loro tane con i gusci iridescenti, come trofei da mostrare ai predatori e all'uomo che li avrebbe stanati con il gancio. Anche io catturavo polpi, una volta presi bisognava fare presto a capovolgere la testa per fare allentare le ventose dal braccio, me li portavo in giro nel retino, quei molluschi esanimi perdevano la vivacità del colore che diventava smorto. Sembrava un gioco interattivo di prede e predatori, i polpi espellevano nuvole di fumo grigio, come fa l'Etna quando sbuffa boccate di zolfo, poi ricorrevano all'automutilazione dei tentacoli quando il gioco diventava drammatico per la lotta alla sopravvivenza.

Più o meno la stessa cosa sarebbe avvenuta più tardi nella città di lava, però nel mare umano che pullulava in quella terra. Durante una di quelle nuotate solitarie e generatrici mi capitò di assistere a un regolamento di conti, dal mare. Mentre giravo la testa per respirare, con larghe bracciate in stile libero spingevo con i palmi l'acqua e fui improvvisamente scosso dalle grida che giungevano dal vicino lido Smeraldo. Mi fermai, appena il tempo di vedere due giovani che inseguivano un uomo maturo per finirlo a colpi di pistola sulla veranda di legno che ospitava il bar. Fu un fotogramma doloroso, un senso di impotenza mi assalì quando vidi scorrere il rosso del sangue, che come un rigagnolo di pioggia si riversò sui fondali. Un'acqua battesimale macabra che investiva anche me, il destino dei catanesi che avrebbero convissuto per anni con quella guerra di mafia che segnò la città per sempre. Il senso di inappartenenza ebbe in quel momento il sopravvento, un marchio di vergogna che



©Frédéric Bieth

mi fece sognare spiagge lontane, bagnanti muscolosi che solcavano, con tavole di surf sottobraccio, l'oceano Pacifico. Da lì provenivano le note di un disco che mi aveva molto colpito una sera d'estate, *Pet sound* dei Beach boys di Brian Wilson. Eppure non ho mai pensato che Catania fosse una città di mare, una barriera architettonica di archi ottocenteschi e un posticcio lungomare negano la sua visione, o meglio, obbligano i catanesi a cercarlo, come se fosse un tesoro nascosto. La nera Katane ha avuto sempre un rapporto strano con le sue acque, ha perfino un fiume interrato, l'Amenano, che dopo il terremoto del 1669 stenta ad emergere tra i più reconditi angoli del suo barocco. È come se non volesse accettare un destino liquido, conosce solo le colate laviche di rosso, quel fiume magmatico che l'ha più volte distrutta, nonostante l'ostinatezza dei suoi abitanti che l'hanno ricostruita sempre più bella.

Quella mattina Cinzia era triste, i suoi occhi scuri erano lucidi, potevi vedere sequenze lente di bagnanti annoiati nello schermo delle sue iridi. Vecchie signore abbronzatissime, di un nero innaturale, quello più bronzato dei bagnini che sembravano tanti caronti con chiavi enormi che penzolavano sulla cintola come armi. Ricordavano i guerrieri arabi che qui avevano trovato il paradiso di Allah, portando dall’Africa agrumi e ulivi, e spezie profumate che avrebbero per sempre condizionato la nostra sublime pasticceria, come i cannoli di ricotta di pecora lavorata con scaglie di cioccolato e canditi. E poi barbari del Nord, Normanni e Svevi, che avrebbero forgiato una delle tipologie più belle di esseri umani. I siciliani hanno troppe discendenze per potere essere definiti con nettezza, un biondo ti spiazzerà sempre con la sua intraprendenza, un moro potrebbe essere sempre mite, e di un rosso siculo normanno non dovresti mai fidarti dato che è considerato mala erba o *malupilo*. E la madre Grecia con il suo vento impetuoso forgia un carattere levantino di mercante. *La fera o luni*, il mercato popolare del centro storico catanese, è una categoria dell’anima, una discesa agli inferi o una risalita celeste che ti commuove. I venditori sembrano uomini rudi, in realtà hanno un cuore ingenuo da primitivi, da primi abitanti del pianeta che scoprono per la prima volta il commercio. Un’immersione alla fiera vale più di una lezione di sociologia, più di un discorso antropologico di Pasolini, più di una stupida pausa di Celentano. Noi siamo il risultato di una mutazione genetica, di un mescolamento di razze che non sarebbe consentito neanche dagli allevatori di cani, dei meticci che girovagano per le strade e sbagliano sempre il percorso di casa. E come maledizione abbiamo scelto di vivere sotto un vulcano, per ricordarci ogni tanto che potremmo essere spazzati via da un momento

all’altro, siamo dei precari, anzi non siamo neanche questo. Del mare non sappiamo che farcene, non sappiamo navigarlo, non ne conosciamo le potenzialità, del ponte sullo Stretto non ci frega nulla, perché non sappiamo mai dove andare. Siamo isolani che del mare farebbero a meno, non lo conosciamo, lo ignoriamo, è solo una visione da cartolina per allietare le nostre partite a carte o i nostri tornei di tamburelli. Il mare è solo un quadro, lo preferiamo finto, ci rassicura di più, ce ne ricordiamo solo quando mangiamo puppi e *masculini da magghia, rizza e occhi di voi, mauru e spadu arrustutu*.

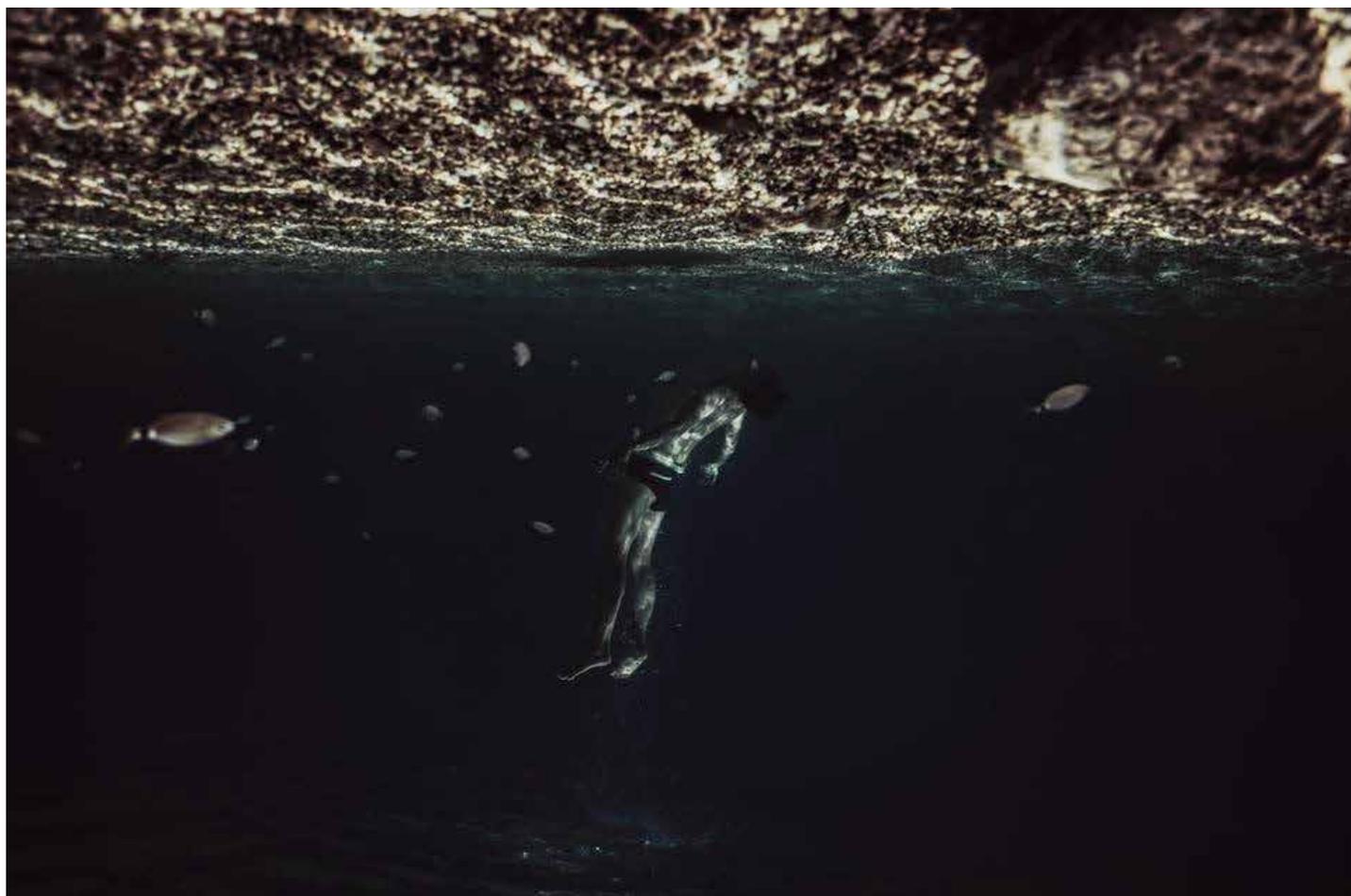
Percorrevamo le tavole di legno di quel lido in lungo e in largo, a piedi nudi, nell’aria si propagava una miscela di odori inconfondibile, legno, alga, salsedine e creme abbronzanti. Era l’aroma del nostro mare, o forse l’aroma della nostra adolescenza che cominciava a farsi largo nei nostri corpi. Prima di scoprire la morte capitava di scoprire la diversità, o quello che ai nostri occhi sembrava innaturale. Nella parte più estrema dello stabilimento balneare si nascondevano giovani omosessuali che si esibivano come delle vanitose soubrette, a mostrarsi i seni e i glutei. Sarei rimasto a spiarli per immaginare i loro destini, sembravano ebrei in un campo di concentramento che sognano di evadere e di raggiungere il mare. Ecco, il mare dei puppi catanesi era reale ma sembrava immaginato, come i polpi di mare se ne stavano rintanati per paura di uscire allo scoperto ed essere derisi.

Un giorno decisi di affrontarlo quel mare, a tu per tu, non mi sarei limitato a nuotare il perimetro di quel triangolo che conoscevo bene, mi sarei spostato oltre lo scoglio a barca che per noi ragazzi era come le colonne d’Ercole. Volevo spingermi fino alle spalle del porto, attraversando il Caito, la scogliera di rocce nere che

aveva creato il vulcano eruttando lava nel 1669, e arrivare fino al lido Leotta, il lido dove avevano imparato a nuotare i miei genitori. Oltrepassai lo scoglio a barca e virai verso sud, quella nuotata per me rappresentava una prova di resistenza fisica attraverso il mare, più tardi avrei provato a raggiungere terraferma ignota varcando lo stretto di Messina e arrivando sino a Tropea. Nuotavo e provavo l'ebbrezza del proibito, mi era stato vietato dai miei genitori, ma continuavo esaltato, ogni tanto alzando la testa per ammirare le grotte rocciose su quel mare cristallino. Improvvisamente cambiavo rotta e mi addentravo dentro quegli anfratti dove colorati *pizzirè* e *nzuraddi* si rincorrevano. Poi vidi sempre più vicino il lido Leotta, uno dei più antichi di Catania, e immaginai di colpo mio padre bambino in acqua che si riposava sulle spalle di sua sorella, che sarebbe morta prematuramente per leucemia,

era bellissima, sembrava una diva del cinema. Vidi mia madre piccola strillare mentre suo padre la trascinava con forza verso le scalette di legno, poi guardai un treno merci transitare sopra gli archi della marina e fischiare lungamente. Nuotavo e sognavo allo stesso tempo, ero dentro un mare amniotico che mi faceva regredire fino al prima della mia esistenza. Quella traversata fu un viaggio dentro il tempo, ad immaginare coloro che mi avrebbero un giorno creato, là innocenti, ignari di tutto quello che avrebbero vissuto. Ad appena un chilometro di mare avevo scoperto il passato remoto della mia vita, prima di me.

Chissà se poi erano stati felici in quel quartiere nato disordinatamente dopo il terremoto del 1693. Giocavano nei vicoli a ridosso della stazione centrale dove si conoscevano tutti, artigiani e commercianti. Mio nonno materno era un sarto con il volto napoletano, scavato



©Salvo Bombara

e allungato come quello di Eduardo, ogni tanto si sfilava la cintura dai calzonni e picchiava i figli per futili motivi. Mia madre si era risparmiata le percosse perché era la più piccola, o forse perché il padre aveva un debole per lei. Fu in quella via che mio padre la vide per la prima volta, aveva sì e no cinque anni e piangeva perché era impaurita dalle sirene che annunciavano i bombardamenti degli alleati. Non avrebbe mai immaginato che quella bambina sarebbe diventata un giorno sua moglie, che gli avrebbe dato tre figli, e pensava che la guerra sarebbe stata l'ultima tragedia collettiva a cui avrebbe assistito. Ce ne sarebbe stata una più dolorosa circa vent'anni dopo, il loro quartiere sarebbe stato raso al suolo dagli speculatori politici del boom economico, in un solo colpo avrebbero perso memoria, identità e origini.

Ma il lido della stazione c'era sempre, era lì che si radunavano in estate tutti gli abitanti del quartiere fantasma, una maniera per immaginare che a pochi metri tutto era rimasto come prima, vicoli e case, mentre invece adesso c'era uno spettrale viale con palazzoni che univa la stazione al centro della città. Mentre loro, ormai, affollavano le anonime periferie popolari.

Là ero cresciuto io, distante da quel mare agognato che desideravo ogni giorno, il mare amniotico dei miei genitori che lì ritrovavano conforto e distrazione pensando alle loro vecchie case, come se quell'acqua rappresentasse il più vicino approdo per un'isola che ormai non c'era più. A pensarci bene Catania ha abituato i suoi abitanti all'occultamento e alla rinascita, non esisteranno mai luoghi certi e sicuri. Il terremoto e le eruzioni sono sempre in agguato e i catanesi conoscono bene la distruzione e come si fa a distruggere, comprese le idee e le innovazioni, la speranza, ma conoscono bene



©Giuseppe Leone

anche come si ricostruisce, come si può ripartire daccapo come se ci fosse davanti un nuovo giorno o una nuova vita.

Quella mattina anche quel ragazzo era triste, se ne sarebbe tornato volentieri a casa, ma poi rimase colpito da quei due ragazzini che saettavano sugli scogli di lava caldi, una corsa che ricordava movimenti tribali, come a marchiare un territorio, scogli e sabbia lavica, gli stessi che puoi trovare nella sommità della nostra madre Etna. Mentre io e Cinzia correavamo, incrociammo in alto i suoi occhi, ci vedemmo immortalati sulle sue iridi e quella scena diventò un fotogramma.

Vecchie bagnanti abbronzatissime e bagnini dall'aspetto arabo con chiavi grandi e penzolanti sulla cintola, un gruppetto di rumorosi omosessuali che scende la scala di legno d'ingresso del lido, più indietro mia madre con due borsoni contenenti pasta al forno, cotolette e caponata.

Poi, come avveniva ogni giorno d'estate, il caldo ebbe il sopravvento. Indossammo le pinne, il tubo, la maschera e ci immergemmo in acqua, eravamo felici, ci spingemmo dove finiscono le rocce e tutto diventa sabbioso. Mostrai a Cinzia le sogliole mimetizzate con la sabbia bianca, ci venne incontro un branco di cavallucci marini, poi delle nere danzatrici di flamenco, spesso scambiate per meduse e uccise. Una coppia di pesci angelo ci sorprese volando per qualche secondo fuori dall'acqua. I fondali erano particolarmente cristallini, me ne accorsi perché si scorgevano, anche dalla superficie, molti granchi *cacazzari*, avevano chele lunghe, quasi innocue, che muovevano al ralenty e per questo potevamo catturarne tanti. Però quella mattina avevamo deciso di non pescarne, il mare profondo ci accoglieva con la sua limpidezza ammaliatrice. Quasi ipnotizzati, noi vagavamo come creature marine, trasportati dalla corrente, poi ci accorgemmo di quel sub che perlustrava uno scoglio sul fondo. Aveva sicuramente visto un polpo dentro la tana, o forse una murena, erano passati trenta secondi e lui era ancora lì, sott'acqua, nella stessa posizione, che muoveva le pinne lentamente, troppo lentamente. Poi ancora due minuti, troppo tempo anche per un giovane apneista promettente come me, incrociai gli occhi di Cinzia attraverso la maschera e con un cenno d'intesa scesi giù, fino a scostare lateralmente la testa del sub e scoprire che i suoi occhi erano spalancati e immobili. Mi stavo specchiando per la prima volta negli occhi della morte, che

non riflettevano nulla perché erano opachi. Salii su e Cinzia aveva capito tutto, le sue pupille trasmettevano paura, terrore, tornammo in riva traumatizzati per dare l'allarme. Era lui, il ragazzo epilettico che quella mattina non aveva preso i farmaci, che ci aveva guardato forse due ore prima mentre correvamo sugli scogli caldi di lava nera, una corsa che ricordava movimenti tribali, come a marchiare un territorio, quello nostro, scogli e sabbia lavica, gli stessi che puoi trovare nella sommità della nostra madre Etna. Mentre correvamo io e Cinzia avevamo incrociato in alto i suoi occhi, ci vedemmo immortalati sulle sue iridi e per un attimo quella scena diventò un fotogramma. Vecchie bagnanti abbronzatissime e bagnini dall'aspetto arabo con chiavi penzolanti sulla cintola, un gruppetto di rumorosi omosessuali che scende la scala di legno d'ingresso del lido, più indietro mia madre con due borsoni contenenti pasta al forno, cotolette e caponata.

Si avvertiva una miscela di odori inconfondibile, legno, alga, salsedine e creme abbronzanti. Un mondo che non avremmo più odorato, né visto.



©Roberto De Mitri

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



©Wiktor Franko

L'odio. Atto ripetuto
di Mario De Santis

The Repetition – Histoire(s) du Théâtre (I) di Milo Rau, in scena al Piccolo Teatro Strehler di Milano, prende spunto da un fatto di cronaca reale. Nel 2012 un uomo di nome Ihsane Jarfi, giovane omosessuale belga di origine magrebi-na, viene assassinato e torturato per ore a Liegi. Rau ha tratto spunto da quella vicenda per metterla in scena con attori professionisti e non: infatti tra questi ci

sono anche veri testimoni, persone che arrivano da quel quartiere di Liegi, che appartengono al contesto sociale di chi ha scatenato la ferocia.

«Punto di partenza del mio lavoro è come la realtà può essere influenzata dal teatro e, al contrario, come possa essere rappresentata sulla scena» dice Milo Rau. Lo spettacolo è un mosaico di drammaturgie – a volte la cifra è realistica, a volte quasi cinematografica, altre invece è solo nell'evocazione della

vicenda nel racconto dei testimoni, seduti e ripresi con videocamera in scena e il loro volto proiettato su un grande schermo. Ad ascoltarli, su un tavolo di lato, ci sono alcune persone, in fila come fossero professori a un esame o giurati di un *talent-show* durante il provino. E di fatto, quegli attori, anche attraverso la presenza fisica di chi c'era, portano lo spettatore simbolicamente – attraverso un vero e proprio teatro – dentro la *scena del delitto*. Quel che viene prima è ciò che determina quanto si deve rappresentare: gli amici, i genitori della vittima, ma anche i tre giovani disoccupati e ubriachi, persone normali di Liegi che, passando davanti al gay-bar, innescarono quei gesti che, volontariamente ma anche casualmente, spinsero a uccidere il ragazzo, che era davanti a un locale, in una notte nebbiosa, alcolica e raminga, a parlare in macchina con amici.

Al teatro nelle sue forme, il compito di «riprodurre», ripetere l'evento, il fatto accaduto. Il cuore dello spettacolo è dunque quello di una docu-fiction teatrale su un episodio di odio razziale e omofobico. La rappresentazione, tuttavia, decostruisce: cioè parte da ciò che nessuno, tranne i colpevoli, ha visto e si allarga a quello che non vediamo mai in episodi della cronaca nera come questo. Cerca così di capire non solo come si possa arrivare a quell'atto di violenza – la catena di casualità e banalità, non legate necessariamente alla volontà di compiere un atto malvagio – ma indaga anche il ruolo che gioca la rappresentazione, le false identità (un riferimento esplicito di Rau è Kierkegaard).

Ricostruire la scena, come un'inchiesta, come un processo, fa spettacolo: così lo spettatore scivola dentro la «ripresa» (*La Reprise* è il titolo in lingua francese, che è anche la ripresa audiovisiva del «fatto»). Così il pubblico diventa

sia chi assiste senza fare niente, esattamente come alcuni cittadini di Liegi quella sera, sia chi usufruisce, per piacere culturale, di un racconto di odio e violenza, da spettatore. Sospinti dal realismo della rappresentazione, interrogiamo allora i volti degli attori, cerchiamo – sapendo che alcuni di loro sono reali abitanti di Liegi – una qualche fisiognomica del Belgio razzista, trovandoci nella posizione di chi viene influenzato dalla rappresentazione del fatto, di ciò che consideriamo male, ovvero sia l'uccisione di un omosessuale e migrante, fino ad arrivare a emettere dentro di noi giudizi sommari, della stessa natura di quelli che staremmo condannando.

Lo spettacolo è anche il racconto di Liegi che da città ricca si è impoverita; è cambiata col flusso delle migrazioni e ora sviscera nei conflitti sotterranei, o come questo notturni, l'agonia di una città che, dopo un declino economico inizialmente non percepito, è affondata sempre più nella violenza e nella disperazione. Punta però al cuore umano della storia, misterioso e nero, al labirinto psicologico. Cosa c'è all'origine di un crimine? Premeditazione o coincidenza? La vicenda nella ricostruzione giudiziaria lasciò spazio a ombre, sull'intrigo che portò i tre ragazzi trentenni, ubriachi e disoccupati, all'omicidio.

Qual è la colpa del singolo? E della collettività? La tradizione del teatro nel teatro in questo spettacolo di Rau si mescola a quello civile di narrazione, l'uso della tecnologia e di scomposizioni del linguaggio crea un cortocircuito emotivo e percettivo prima, meditativo poi, sull'odio come frutto di un teatro, del teatro stesso che dovrebbe darci piacere. Nella forma anche ravvicinata del video, compassione e ripulsa si alternano, scavando poi nel senso di colpa latente posseduto da ciascuno di noi in quanto donne o uomini abitanti di una

realtà dominata dal male che a sua volta può avere delle ragioni – e questo rende anche noi complici o mandanti involontari di un atto d’odio. Il male accade continuamente, giorno dopo giorno, nella quotidianità, così come sera dopo sera, avviene la sua ripresa teatrale, la sua ripetizione rappresentata.

Questo gesto lo moltiplica o lo disinnescava? La scommessa di Rau è su questa seconda possibilità, ma la visione

ripetuta di questa vergogna che non voleva essere vista, si sottrae proprio in questa ripetizione, alla eventualità che una catarsi sia possibile. L’arte resta sospesa tra la caduta e lo schianto, in quell’intervallo si colloca una redenzione solo temporanea, per lo spettatore, fino al prossimo atto di violenza che accadrà, reale o rappresentato. Non c’è differenza.



©Hubert Amiel



a cura di
Mario Greco

Piero Macola

GLI INDESIDERATI

Oblomov, 2019

Che le terre attraversate dal grande fiume Po siano luoghi che riservano sorprese e ricchi di scoperte meravigliose, storie e leggende, in grado di creare immaginari fantastici; che tutte le generazioni dovrebbero fare i conti con il proprio passato, con la propria cultura – quella dei luoghi in cui sono nati –, sono termini del pensiero e del conoscere che devo a Guido Conti: ai suoi romanzi e alle sue parole ascoltate in poche e fortunate occasioni.

Se esiste un *Genius Loci* di grandi narratori, capaci di scavare nelle profondità di queste terre, non sono in grado di definirlo. Tuttavia, credo ci siano scrittori che più di altri riescono a mettersi in sintonia con la natura e con le sue forze, diventando in questo modo strumento o mezzo attraverso il quale raccontare il mondo, le sue meraviglie ma anche il fango dell'anima, «la merda umana».

«Non si capisce il Po senza capire i suoi scrittori» ho sentito dire a Guido Conti, ebbene sono convinto che Piero Macola, autore della storia a fumetti *Gli indesiderati* (Oblomov, 2019), possa definirsi un autore che rientra in questo filone della tradizione degli scrittori del «grande fiume Po».

La natura che fa esplodere tutta la sua vitalità lungo il Po, il sipario dei pioppi, l'erba che cresce con la sua potenza primitiva e che sembra invadere tutto il resto, o che voglia farlo scomparire per sempre, tutto questo apre varchi e vie di fuga dalla pesante realtà, dalla bruttezza del quotidiano, che scorrono lungo la sponda destra e sinistra del Po.

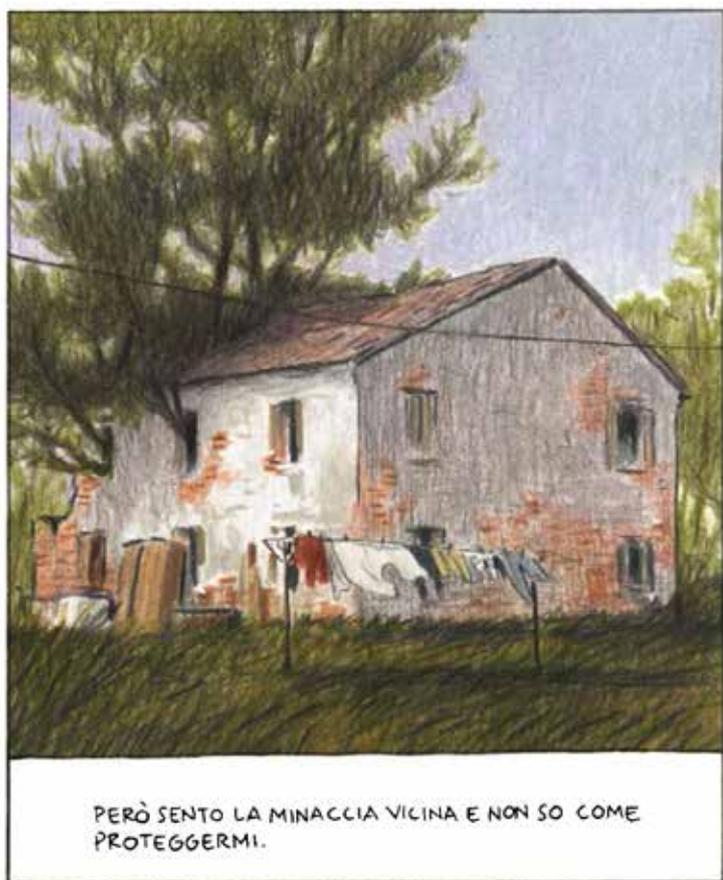
Un'umanità brutta e volgare che si rivela proprio quando ci si ferma a respirare a pieni polmoni l'aria del fiume, mentre si osserva l'acqua verde, quando si è soli in mezzo alla natura in un tempo sospeso in cui corrono i ricordi.

È questa verità che ci rivela *Gli indesiderati*, un fumetto di grande impatto, leggero, distaccato, con una violenza nascosta e addolcita nel segno, capace di mettere in luce i difetti degli italiani di oggi.

Ma la vita è fatta anche di persone che scardinano la superficie della triste realtà offrendo rifugio e protezione, seppure, anche in questi momenti di condivisione di affetti, emerge il degrado a cui il «grande fiume» è stato sottoposto. Il fiume, un tempo navigabile e con spiagge bianche, oggi appare sfregiato dalle discariche e dai rottami della modernità. Tutto questo per dare spazio a una società interessata al proprio benessere e sempre più lontana da quegli antichi valori, da quei riferimenti che si riaffermano proprio nel contatto con la terra.

Il paesaggio è quello della pianura, con grandi siepi e pioppi lungo gli argini del fiume e tutt'attorno campi di granoturco appena raccolto, strade e prefabbricati in cemento armato. Lo sguardo di Bruno, il protagonista principale, con il procedere della storia si fa sempre più malinconico. Bruno è un uomo che scappa, che fugge non solo da se stesso e dai ricordi della sua infanzia; la sua è una fuga dal *mondo*, dalle *sue* paure, una via d'uscita che porta fino al Po,

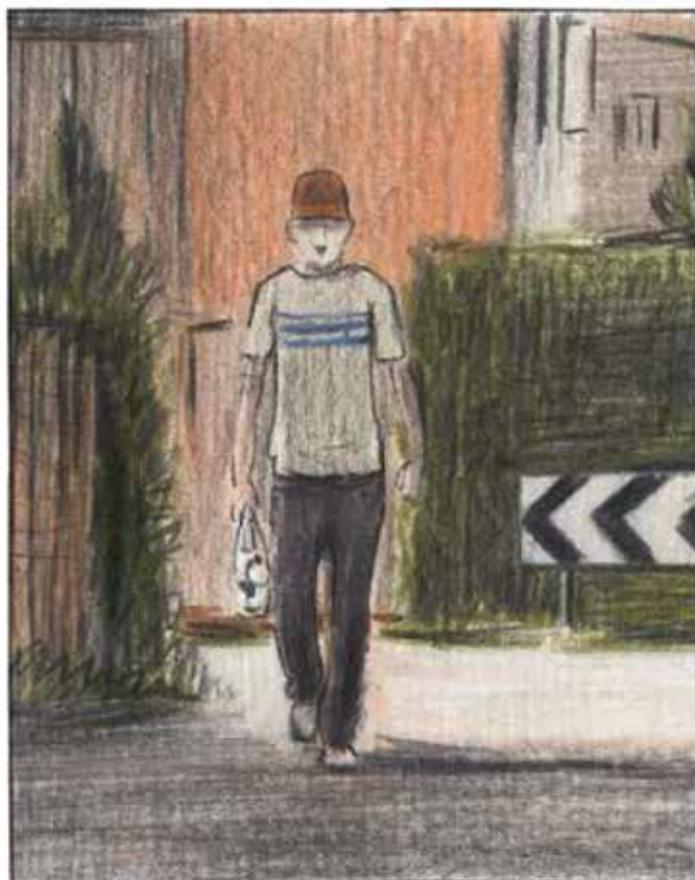




dove trova finalmente rifugio e sicurezza. «Ci sono sempre più furti nelle case e i traffici lungo il fiume sono aumentati. Lo dicono tutti. Dicono sia colpa degli stranieri che occupano le vecchie cascine abbandonate. Una vera invasione, dicono. Gente che viene dall'est o da non so dove. Da lontano. Io non ne vedo spesso, devono nascondersi bene» – pensa Bruno mentre fugge.

È a questo punto che Piero Macola, attraverso l'espedito del montaggio alternato, inserisce nello sviluppo della storia Anton, «lo straniero venuto dall'est», generando tra i due protagonisti un meccanismo di destini inizialmente paralleli, equivalenti e speculari. Sono loro due gli *indesiderati* enunciati nel titolo –, che, successivamente, verranno uniti da una progressiva comunione d'intenti e di prospettive condivise – in specie di Anton –. Non si prescinde dall'orizzonte deflagrato dell'esperienza umana nella nostra contemporaneità.

Ma chi è Anton? Anton è il migrante,

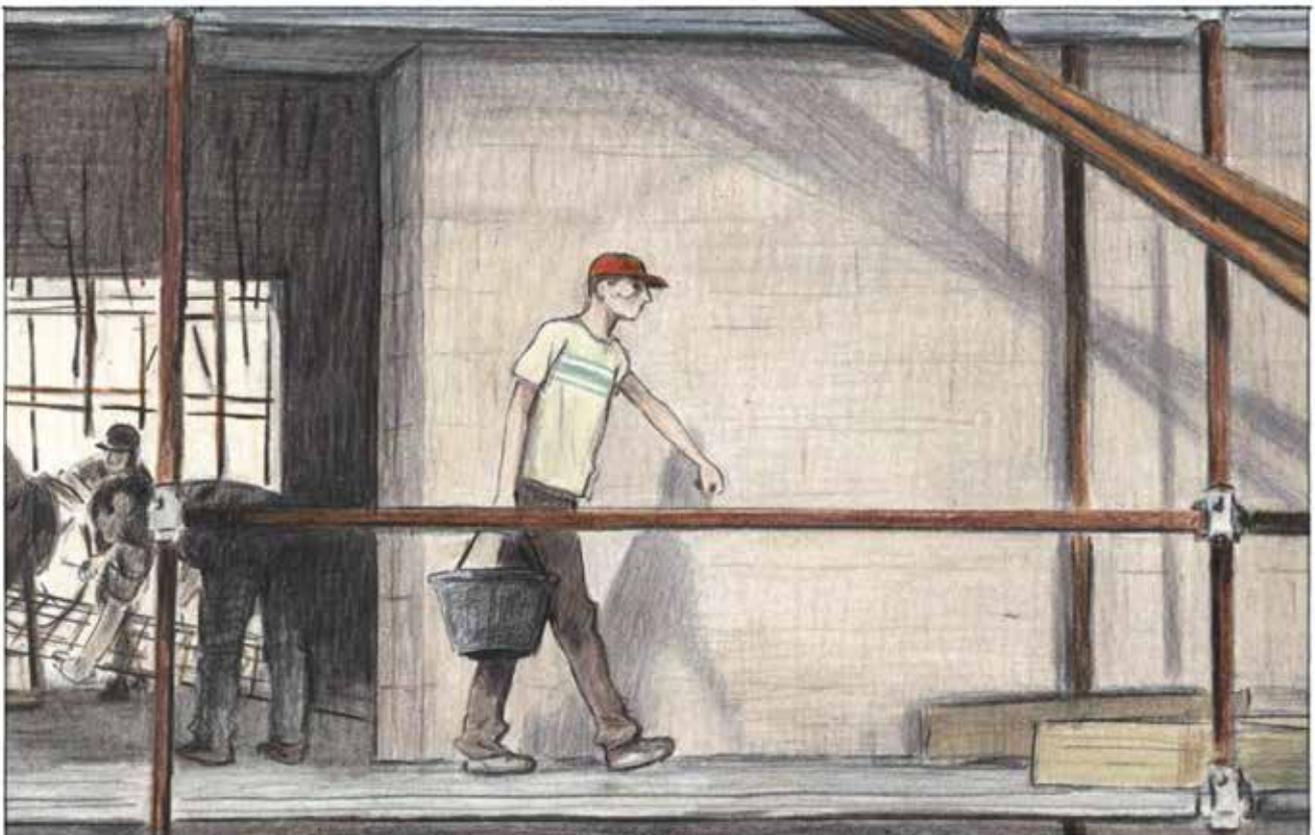


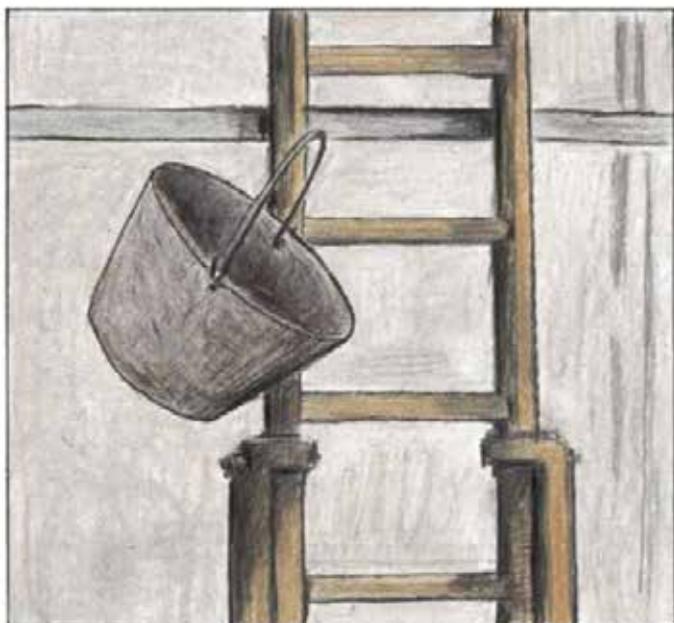
colui che ha occupato la cascina abbandonata per farne la base dei suoi colpi nelle ville e per i suoi traffici illeciti, lungo le sponde del grande fiume Po.

Questa sarebbe la risposta corretta, se dovessimo rifarci all'equazione, sempre più consolidata nell'immaginario degli Italiani, tra clandestino e criminale. Ma la verità che ci mostra Piero Macola è che Anton altro non è che un singolo ingranaggio, uno tra tanti, di un meccanismo, di un sistema, di quella cascata che si rovescia sempre su qualcuno che sta più a valle nella catena alimentare della macchina *odio*. Quella che ci viene mostrata, seppur controluce, è l'economia criminale, impiantata nel cuore di quella legale, che trae vantaggio dalla manodopera clandestina, ovvero dagli *indesiderati*. Anton non solo viene pagato pochi euro ed è senza diritti e senza assistenza, senza sapere se il giorno dopo avrà di che lavorare, ma si vede anche costretto a pagare al solito squallido che, in nero, gli affitta un tugurio

sporco e infestato. Ma Anton è anche un *ragazzo* che, dal luogo dove è rinserrato, ha una propria prospettiva. Una fotografia gli fornisce costantemente le coordinate per orientarsi a uscire, un giorno, da quel pozzo senza fine, che i civilizzati gli offrono.

È l'inconsapevole terzo personaggio, Ennio, colui che incarna tutto il male della nostra contemporaneità, a fare in modo che Anton possa ridisegnare le coordinate geografiche del suo essere un giovane sfruttato verso quella "vita possibile", per cui sta lottando, e a fare in modo che la sua traiettoria incroci quella di Bruno. La presenza di Ennio consente di recuperare una delle chiavi di volta dell'intera struttura che sorregge la storia. Ennio non soltanto è colui che si arricchisce attraverso lo sfruttamento del lavoro nero, ma è anche il personaggio che ha segnato, in negativo, l'infanzia di Bruno. Strane coincidenze o semplicemente l'effetto di quella "magia" connaturata al luogo in cui si svolge la storia: lungo gli argini del «grande fiume Po».

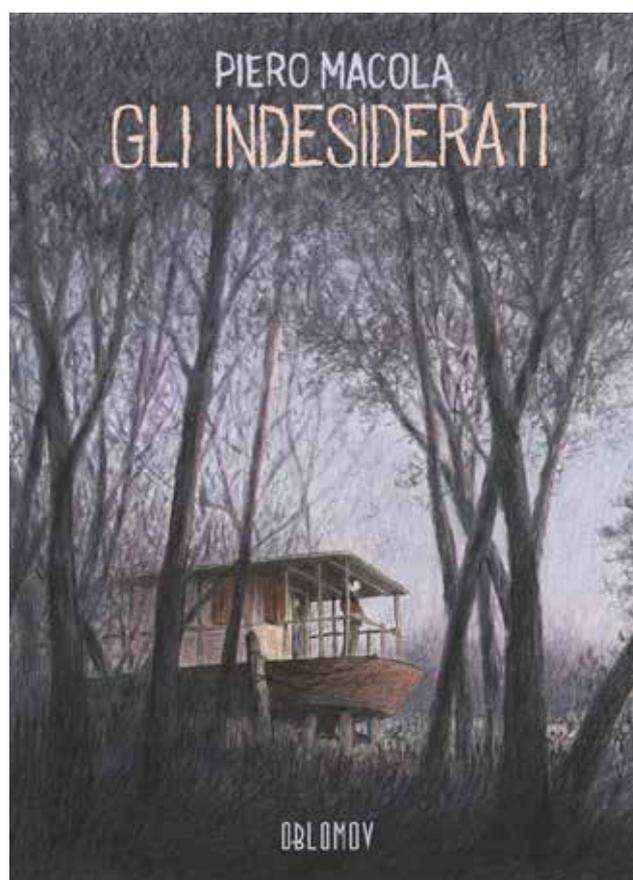




A suffragio del fatto che l'autore abbia ben chiaro quel mondo di visioni, di follie, che sono parte dell'immaginario della gente che vive davvero il Po, prendo a riferimento il personaggio misterioso che compare a pagina 93, una chicca!

Tuttavia questa storia, una storia che trova nel fumetto la cifra rappresentativa più idonea, ci restituisce la sconcertante verità che l'odio, l'umiliazione, il disprezzo, l'indifferenza, il desiderio di dimenticare o di ignorare, il nascondersi dietro bieche equazioni formulate da politicanti poveri nell'animo e nella mente, contribuiscano al declino di una società e di un popolo.





Mi piace pensare che nella scelta del titolo l'autore abbia preso a riferimento Ennio, e le persone come lui. Sono loro i veri *indesiderati*.

Alla fine, il sangue si confonde col fango. La pioggia rende tutto splendente. La natura cancella sempre l'orrore della storia, la violenza degli uomini.

«Il fiume se ne frega delle regole. Il fiume decide».

Gli indesiderati... Fumetto d'autore!





E LA GRANDE SCIMMIA INCONTRÒ IL WESTERN

Dialogo con Marco Galli
di Roberto Barbolini



Marco Galli *La notte del corvo* Coconino Press, 2019

«Il fumetto è l'unica manifestazione dello spirito odierno che si avvicina all'eternità: difatti, “continua”» ironizzava Ennio Flaiano. *La solitudine del satiro*, quella sottile forma di misantropia da innamorato deluso del genere umano, gli consentiva queste battute fulminanti. Il suo paradosso, a ben guardare, s'è rivelato profetico: forse nessuna forma di narrativa più del fumetto riesce oggi a essere nello stesso tempo seriale e sperimentale, in grado di spaziare dai rigagnoli del pulp alla Via Lattea dei massimi sistemi ibridando le risorse dei generi e le mire della letteratura *high-brow*, le doti del buon artigianato seriale e quell'aspirazione ad “andare oltre” che culla l'effimera speranza di eternità, miraggio inconfessato di tutti gli artisti. Se poi ci si mettono di mezzo gli abissi di una malattia rara – la sindrome di Guillain-Barrè che provoca un repentino collasso dei muscoli – e da un giorno all'altro ti ritrovi attaccato a un respiratore, faccia a faccia con lo spettro

della Nera Signora, non esistono più alibi. Quando finalmente ne esci, come un Robinson scampato al naufragio o un Gordon Pym restituito miracolosamente vivo dai gorgi del *maelström*, diventi preda dell'*effetto Sheherazade*, che ti obbliga a raccontare per testimoniare a te stesso che esisti ancora.

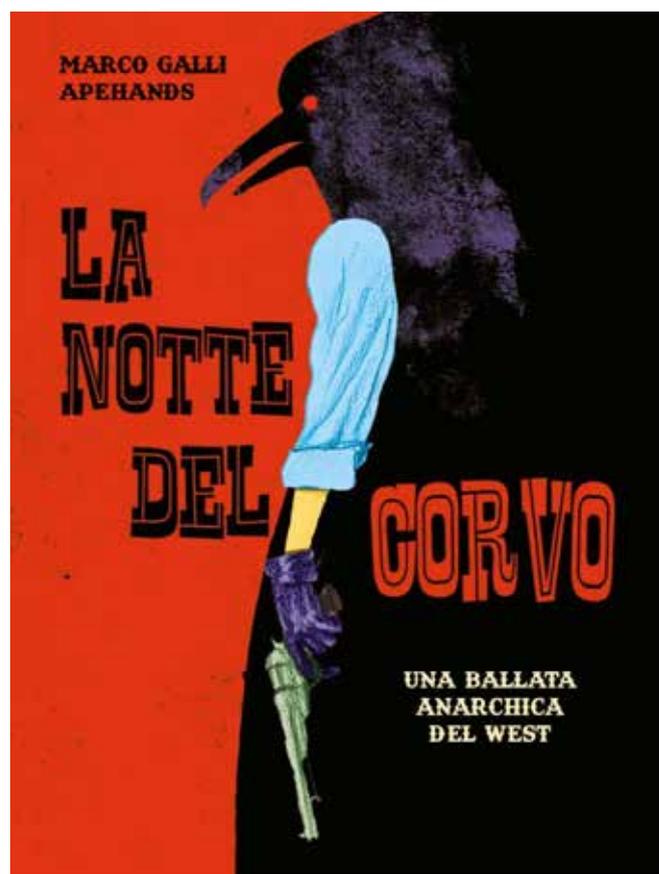
È quanto dev'essere capitato a Marco Galli quando, dopo un lungo periodo di riabilitazione, ha potuto finalmente riprendere in mano matite e pennelli. Come il protagonista di *V per Vendetta*, l'apocalittico graphic novel di Alan Moore e David Lloyd, anche l'autore di *Oceania Boulevard* e *Nella camera del cuore si nasconde un elefante* ha indossato una maschera: quella di El Grajo, il Vendicatore anomico che incombe come un anatema biblico ne *La notte del corvo*, edito da Coconino Press. «Io? (...) sono l'uomo nero, il cattivo, la pecora nera della famiglia»: le parole con cui si presenta il misterioso V di Moore e Lloyd, camuffato da Guy Fawkes, si

attagliano perfettamente anche a questo sterminatore categoriale celato dietro una gracchiante maschera corvina, che fa da apocalittica Nemesis nella «ballata anarchica del West» (così suona il sottotitolo) uscita fuori dall'esperienza di resurrezione dell'autore con l'aiuto della Grande Scimmia. Sentite com'è andata.

Roberto Barbolini - Partiamo dalla fine: da quel soprannome *Apehands-Manidiscimmia* – che ti sei affibbiato dopo la malattia, quando hai ripreso faticosamente a disegnare e «le mani funzionavano in modo pessimo, i pollici non si opponevano, come quelli di una scimmia e la forza era la forza di un mollusco». Per rinascere, è come se tu avessi dovuto ripetere in breve l'evoluzione della specie. È tipico dell'uomo trasformare anche le proprie debolezze in punti di forza. Partire dalla disabilità è stato un modo per scoprire un'abilità nuova?

Marco Galli - Più che un modo, una circostanza imprescindibile. Quella cosa del fare di “necessità virtù”, come tutti i “luoghi comuni”, porta con sé della verità (altrimenti non ci sarebbe la “comunananza” dei luoghi). Forse la mia “fortuna” è stata quella di avere radicato così profondamente il disegno e la narrazione, da non poter far altro che tentare e ritentare di farlo ancora, testardamente. Fai conto che se avessi la stessa testardaggine nel camminare, probabilmente ora sarei un maratoneta e invece fatico ancora sulle medie distanze.

R.B. - Nella tua «ballata anarchica del West» ci sono tutti gli stilemi del genere: duelli, linciaggi, sbronze, sciantose da saloon, sceriffi e soldati a cavallo... Soprattutto carneficine, col sangue che sprizza e spruzza peggio che nel finale del *Mucchio selvaggio*. Ma questi elementi si contaminano con l'horror vampiresco e l'amaro apologo sociale sui migranti, visti come schiavi da sfruttare



e allo stesso tempo come creature mostruose e ostili. A quali esigenze narrative corrisponde questa voluta mescolanza di stili?

M.G. - Nei miei libri parto sempre dal genere, per poi cercare di trascenderlo e renderlo meticcio. Di solito procedo nella narrazione in modo libero, senza chiedermi troppo cosa sia giusto mettere e cosa no. Mi affido all'istinto e ci metto cose sghembe, che apparentemente sembrano lontane, ma da lettore amo essere stupito e intrigato dai cambi inaspettati, non faccio altro che cercare di mettere nelle mie storie ciò che mi piace leggere.

In più sono una persona che si annoia molto e velocemente: il rigore narrativo lo trovo noiosissimo. Anzi, trovo noioso il rigore, punto. Concetti come “coerenza” o “continuità” non li sopporto, a meno che non riguardino una cena costosa o un ponte che sto percorrendo in macchina.

R.B. - La figura più complessa è forse



quella dello sceriffo Tinto Nada, cinico e intrallazzone quel tanto che basta ma non privo d'orgoglio, spregiudicato nel chiedere aiuto a El Grajo ma anche ingenuo pluricornuto. E pure mazziato, dato che finirà amputato d'un braccio e di entrambe le gambe. Assieme a lui, se non sbaglio, tu amputi un'intera tradizione western di sceriffi-eroi anche quando sono brutti, sporchi e cattivi. A La Bajada non c'è posto per il mito?

M.G. - A ben guardare il "mito", quello arcaico, era fatto di Dei cinici, intrallazzone, cornuti e spesso mazziati. Credo sia stata la letteratura, prima la Bibbia, i cicli cavallereschi e poi il romanticismo, a creare gli Eroi senza macchia, le figure mitiche, i personaggi retti, pronti a perire nel nome dei propri ideali.

Io credo e amo la complessità del carattere umano, quel misto di oscuro e chiaro, yin e yang. Quello che ci ha spiegato benissimo Camus ne *Lo straniero* (uno su molti). Il mito "puro" va bene come retorica culturale, credo che

addirittura serva in certi frangenti, ma nella narrativa, sia scritta che visiva, l'ho sempre detestato.

R.B. - Con quella maschera corvina El Grajo, il *villain* della storia, si presenta come un mostro fin dall'aspetto: *monstrum in fronte, monstrum in animo* dicevano gli antichi. E la citazione in latino calza a pennello, visto che El Grajo, spietato macellaio di innocenti, è anche buon lettore di Montaigne in lingua originale, così come il negro Seneca si vanta di leggere Kant e Hegel. Questo non vieterà a El Grajo di compiere le sue carneficine, né a Seneca di finire appeso a un albero con un proiettile in fronte. La cultura è inutile? O semplicemente nessuno può sfuggire al suo destino?

M.G. - Che nessuno possa fuggire al proprio destino, mi pare sia vero. Poi si può non credere al destino come forma divinatoria, ma avendo ognuno di noi un DNA che "ci segna" per la nostra vita, una sorta di "destino scientificamente provato" esiste, mi pare.

La cultura è utilissima: Seneca muore proprio per l'ignoranza dei suoi concittadini, ignoranza non solo mentale, ma anche visiva.

Però è vero che la cultura non mette al riparo dalle mostruosità, la Germania e l'Austria pre-nazista erano le nazioni più colte del secolo: lì nascono le filosofie più moderne, la psicanalisi, l'arte iconoclasta e spudorata, il teatro dissacrante, la musica dodecafonica.

Molti di questi "geni" furono costretti a scappare, ma altri furono infatuati da Hitler e comunque, in generale, la borghesia colta e liberale tedesca non sembrò così turbata dal rinnovato "sentimento pangermanico", anzi, ci videro finalmente un motivo di giusto orgoglio per l'indiscussa superiorità tedesca.

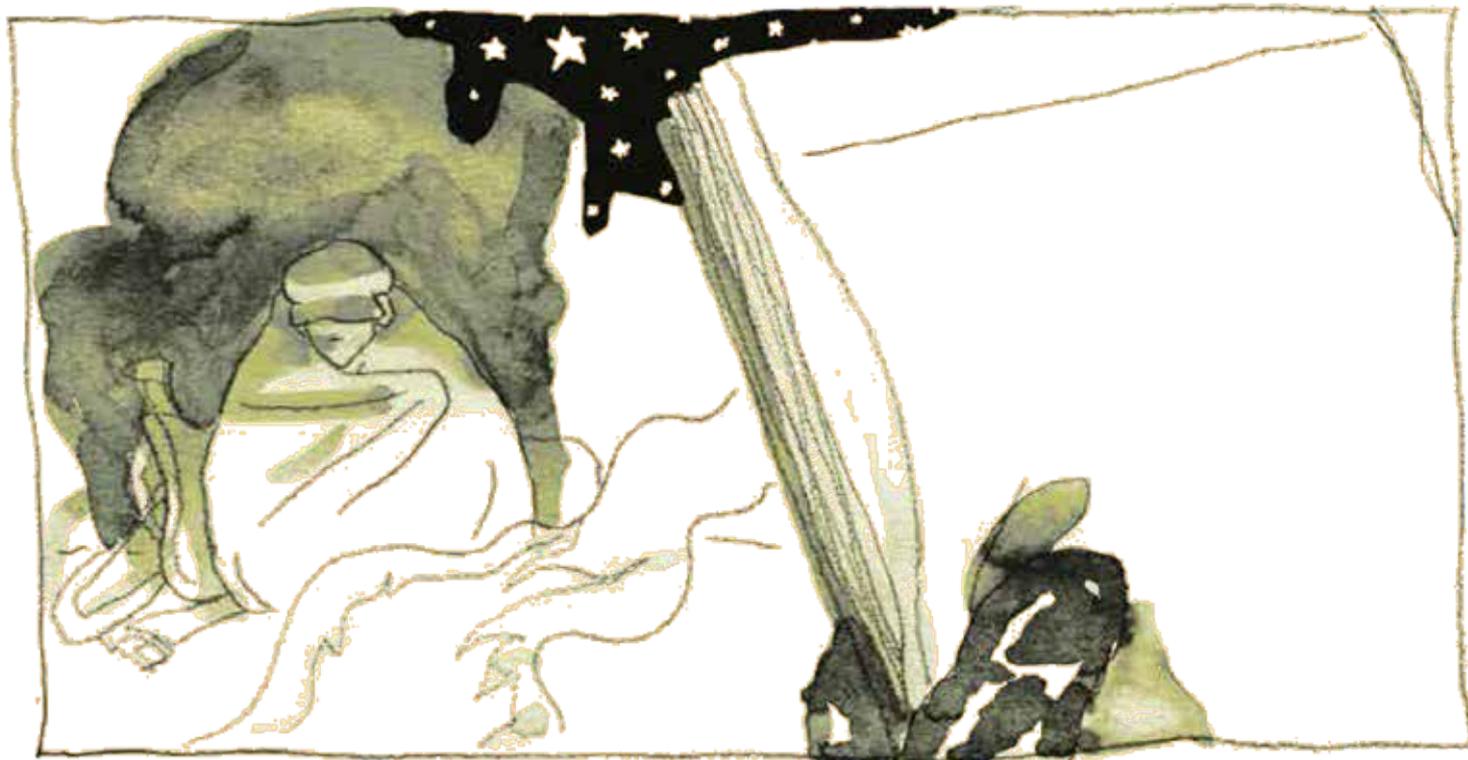
La "sapienza" senza sentimento, senza *Pietas*, può essere più pericolosa della violenza gratuita, che spesso è il frutto di un momento di follia, mentre dietro al delirio di onnipotenza di chi si ritiene "sovra umano", si nasconde una costante temporale e pregiudiziale

R.B. - Anziché il tradizionale «arrivano i nostri», ARRIVANO I MOSTRI potrebbe



essere il motto di questa tua storia agra e disillusa, dove solo il controcanto dello *humour* grottesco ammorbidisce il pessimismo di fondo. Ma forse il mostro ci è necessario per rivelare a noi stessi il *freak* che è annidato dentro di noi. Mi sembra che il tuo graphic novel voglia dirci anche questo. O mi sbaglio?

M.G. - Non sbagli. Da sempre creiamo i mostri per riversare su di loro le nostre di mostruosità. Quando ne riconosciamo uno siamo a posto. Possiamo addirittura, là in fondo, lontano da noi, sollevati nell'animo dall'aver visto "il vero





mostro” e continuare con le nostre meschinità, sicuri che siano tollerabili, perché noi non ci assomigliamo a quel tizio laggiù, quello mostruoso.

R.B. - E veniamo alla tua strategia narrativa, che potremmo chiamare l'effetto «Chiamatemi Ismaele». Come il narratore-testimone di Melville, anche Pon-Pon il tuo giornalista in erba sopravvive alla grande carneficina per poter narrare la storia. Perché hai scelto il punto di vista dello scribacchino per raccontare il plot?

M.G. - Il primo motivo è proprio il richiamo a quella letteratura ottocentesca che usava spesso questo espediente narrativo. Poi, in una tragedia sanguinaria, il punto di vista dell'innocente ha sempre più forza. Intendo l'innocente non in senso morale: Pon-Pon è tutt'altro che un personaggio “senza colpe”. Ma è certamente il debole dal punto di vista del combattente, non è un violento, non sa sparare. Quello che oggi si definirebbe “un fighetto”, che pensa solo alla bella vita.

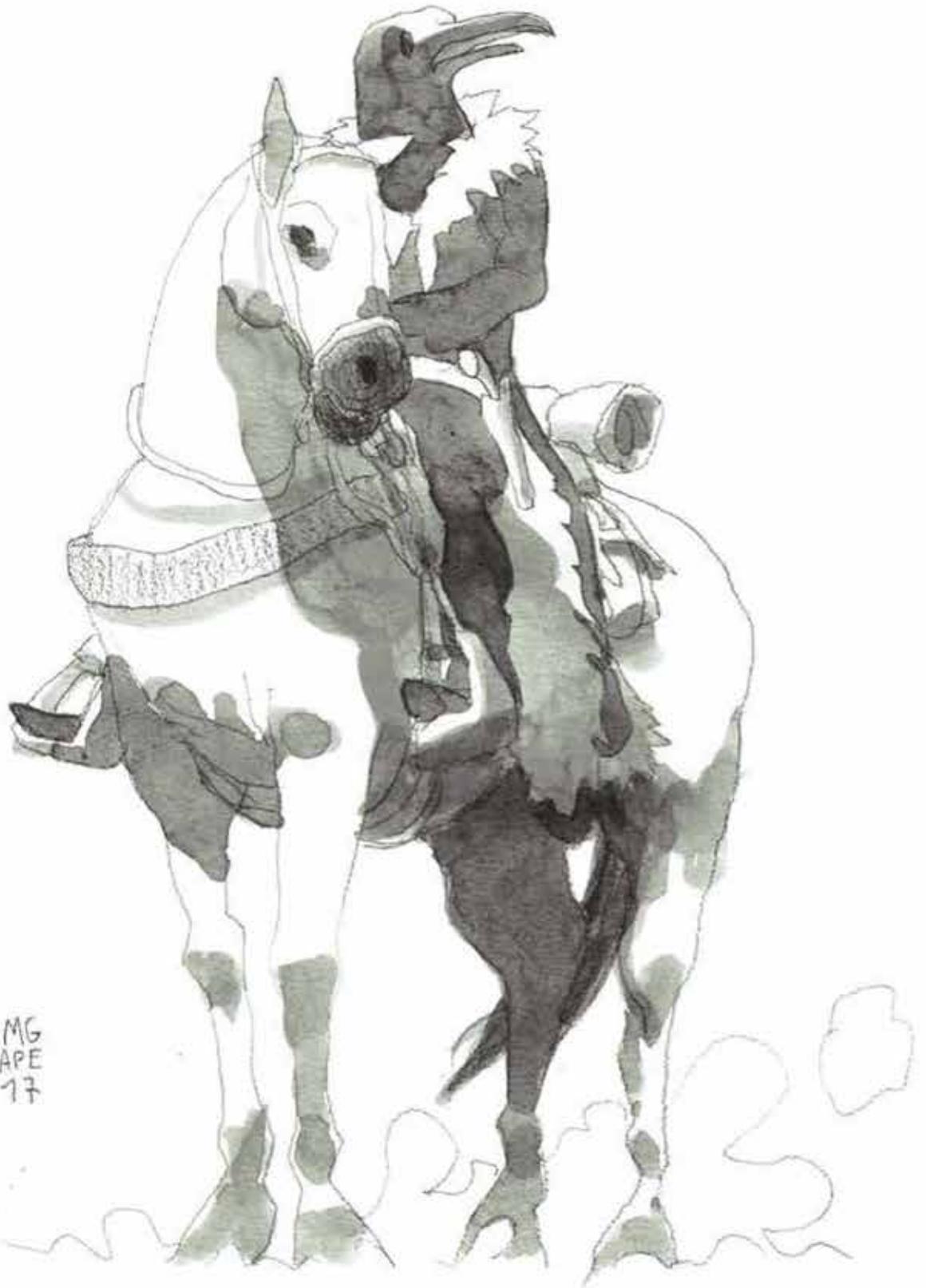
Mi interessava anche far salvare quello

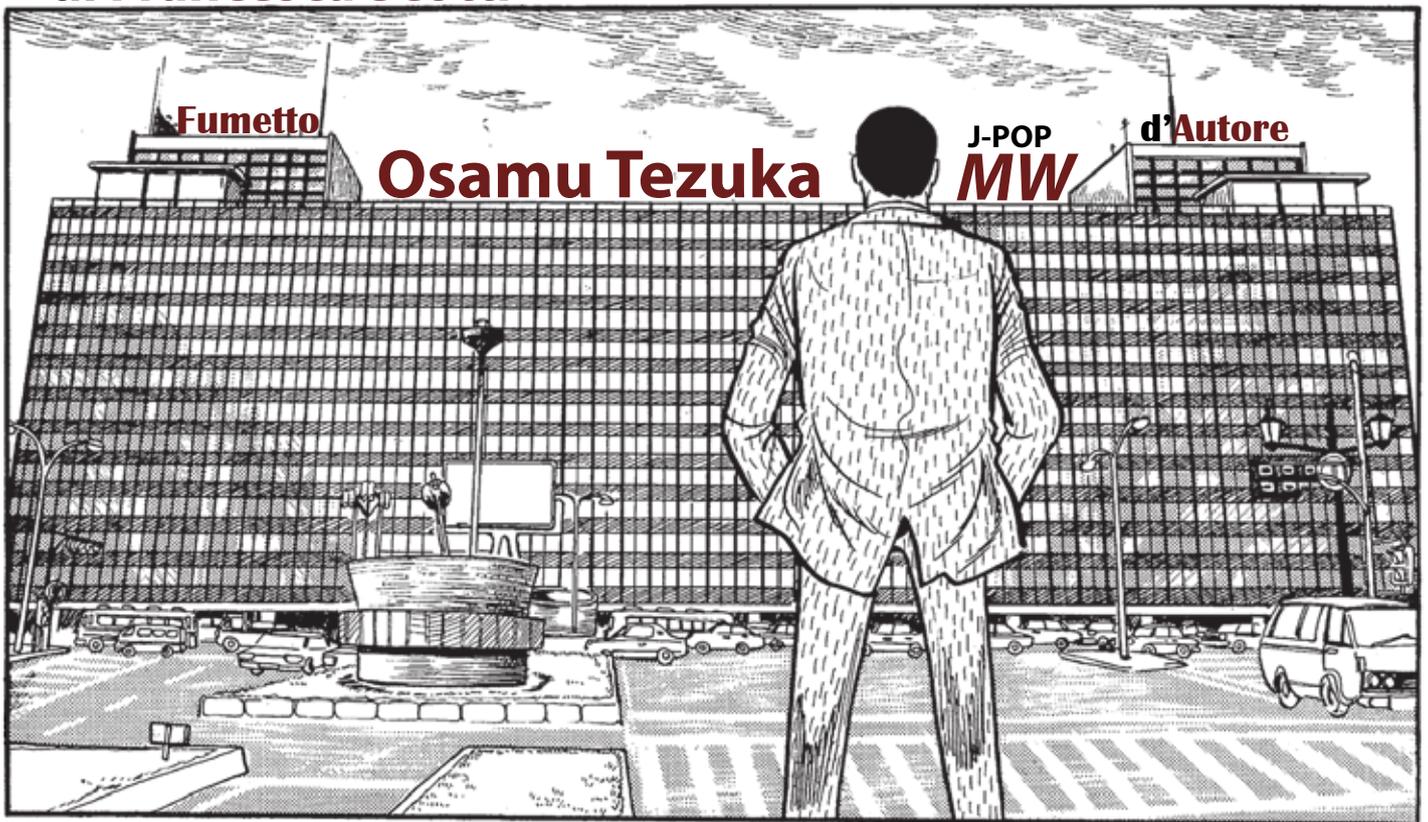
che apparentemente è il personaggio che di solito muore per primo, non avendo capacità di lotta o di autodifesa. Un personaggio che in fondo tutti sotto-stimano. Solo “El Grajo” vede in lui un futuro luminoso, vede oltre le apparenze, lo vede dietro la maschera: l'unico che merita di vivere.

R.B. - «Tu scrivi per te?» chiede a un certo punto El Grajo. Pon-Pon gli risponde che si scrive per avvicinare certe cose della vita a chi non può viverle personalmente. E tu che cosa avresti risposto?

M.G. - Mi sarebbe piaciuto rispondere “Scrivo per i soldi!”, ma non è vero. Primo, perché ci si campa a malapena, secondo perché sarei finito trucidato dal Grajo in un batter d'occhio.

Però non credo nemmeno nella risposta di Pon-Pon: non credo nella funzione didattica della letteratura, non in senso stretto. I topi di biblioteca non sanno nulla della vita e non la vivono. Le cose vanno toccate, sporcandosi. Se non si rischia personalmente, non si vive.





La produzione di Osamu Tezuka, ricchissima, caratterizzata da uno stile innovativo, unico e profondo, ha certamente contribuito a fare del manga una forma d'arte. Il suo talento si è dichiarato precocemente: già alle elementari inizia a disegnare con lo pseudonimo di Osamushi e, nonostante la laurea in medicina, sceglie di non esercitare mai la professione dedicandosi invece all'illustrazione e al fumetto. La sua fama, anche grazie a personaggi popolari come Kimba, La Principessa Zaffiro, Black Jack e Astroboy, si è estesa oltre i confini nazionali del Giappone relativamente presto. All'interno della prolifica e molto varia attività creativa di questo autore spiccano anche lavori di carattere riflessivo, filosofico o politico ed è proprio a questi ultimi che appartiene *MW*. In *MW* infatti, uscito in Giappone nel 1976 e pubblicato per i tipi di J-POP nella collana dedicata al "Dio del Manga" nel 2018, Tezuka affronta temi che il tempo non ha reso meno attuali. Uno su tutti il

desiderio di vendetta per un trauma subito e il sentimento di odio che lo alimenta. Le vicende narrate ruotano attorno a un evento accaduto sedici anni prima rispetto al resto della storia: negli anni Sessanta, al largo di Okinawa, l'esercito americano e le forze di autodifesa giapponesi perdono il controllo di un'arma chimica micidiale chiamata appunto *MW*. Il disastroso errore provoca una strage sull'isola del Pacifico della quale però non si saprà mai nulla perché il drammatico evento viene insabbiato da politici e militari. Solo due ragazzini sopravvivono, non senza riportare i segni profondi del trauma subito: il piccolo Michio Yuki, rampollo di una famosa famiglia del teatro kabuki, delicato e grazioso e Iwao Garai, più grande di Michio, membro di una banda di teppisti decisa a stabilirsi sull'isola. Saranno proprio questi due superstiti che ritroveremo, anni dopo, protagonisti multiformi e conflittuali del manga di Tezuka.

Michio Yuki è ora un giovane manager, bello, affascinante ed enigmatico: se da un lato si muove nel mondo della finanza e della politica con successo, dall'altro è infiammato da un profondo desiderio di vendetta e da un contorto senso della giustizia. Queste due forze lo portano a vivere una sorta di seconda vita segreta il cui scopo è punire i responsabili dell'orribile evento che ha straziato la sua infanzia privandolo della coscienza, distruggere coloro che hanno contribuito a nascondere la verità e, in definitiva, il resto del genere umano. Michio Yuki lo fa uccidendo anche bambini, donne, utilizzando ogni sua capacità e talento, compreso quello, mutuato probabilmente dal teatro Kabuki, di trasformarsi in personaggi femminili, potendo così impersonare le donne che ha ammazzato senza che nessuno se ne accorga.

Il secondo protagonista, forse ancora più complesso dal punto di vista della costruzione psicologica, è Padre Garai. Fu lui, il giorno della tragedia a condurre il piccolo Michio in una grotta che permise loro di salvarsi. Ma il motivo per cui lo portò nel nascondiglio non era l'istinto di protezione: infatti l'intenzione della banda di Garai era quella di rapire il piccolo e grazioso fanciullo per chiedere poi un riscatto. Ora Garai è un sacerdote cattolico, unico vero amico di

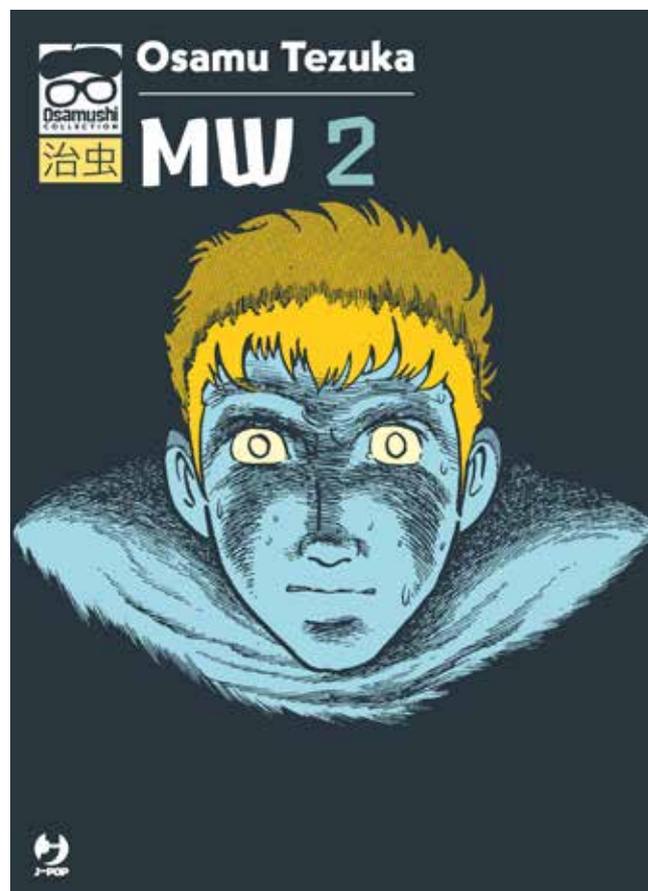
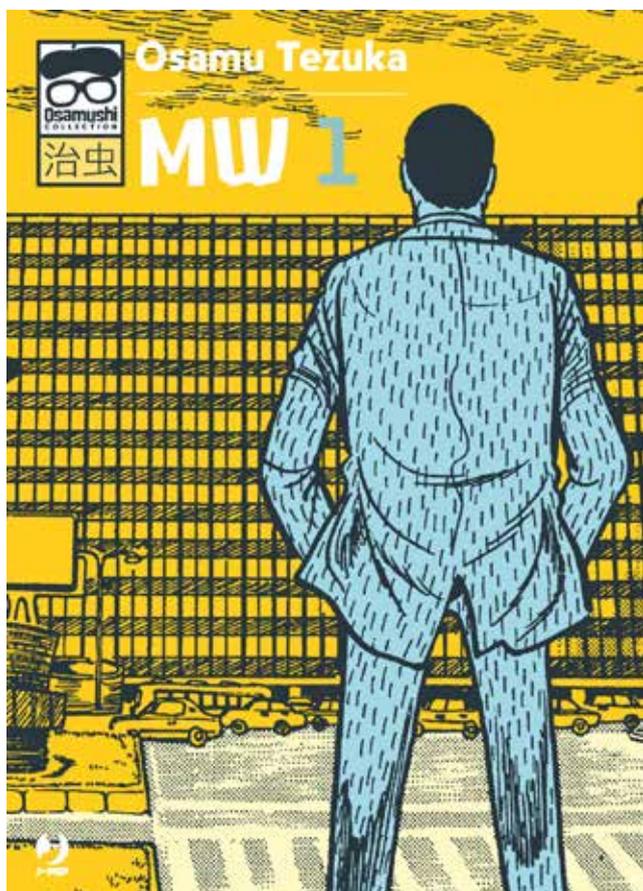


Michio che vorrebbe impedirgli di compiere la sua vendetta. Tra i due il rapporto è però molto complesso, ricco di sfaccettature e ombre. A unirli, oltre al comune passato, c'è anche una relazione sessuale affatto serena: all'epoca del rapimento nella grotta, Garai, attratto dalla grazia femminile di Michio, aveva abusato di lui e ora Michio, talvolta «cambia improvvisamente il suo atteggiamento in quello di una donna» e seduce l'amico. Garai è ossessionato dal senso di colpa: se da un lato la sua posizione gli impedisce di rivelare le azioni terribili di Michio alle autorità, dall'altro teme di avere qualche responsabilità nella ferocia che muove il giovane. È dunque un personaggio tormentato dall'alternanza tra desiderio, errore morale, senso di giustizia.

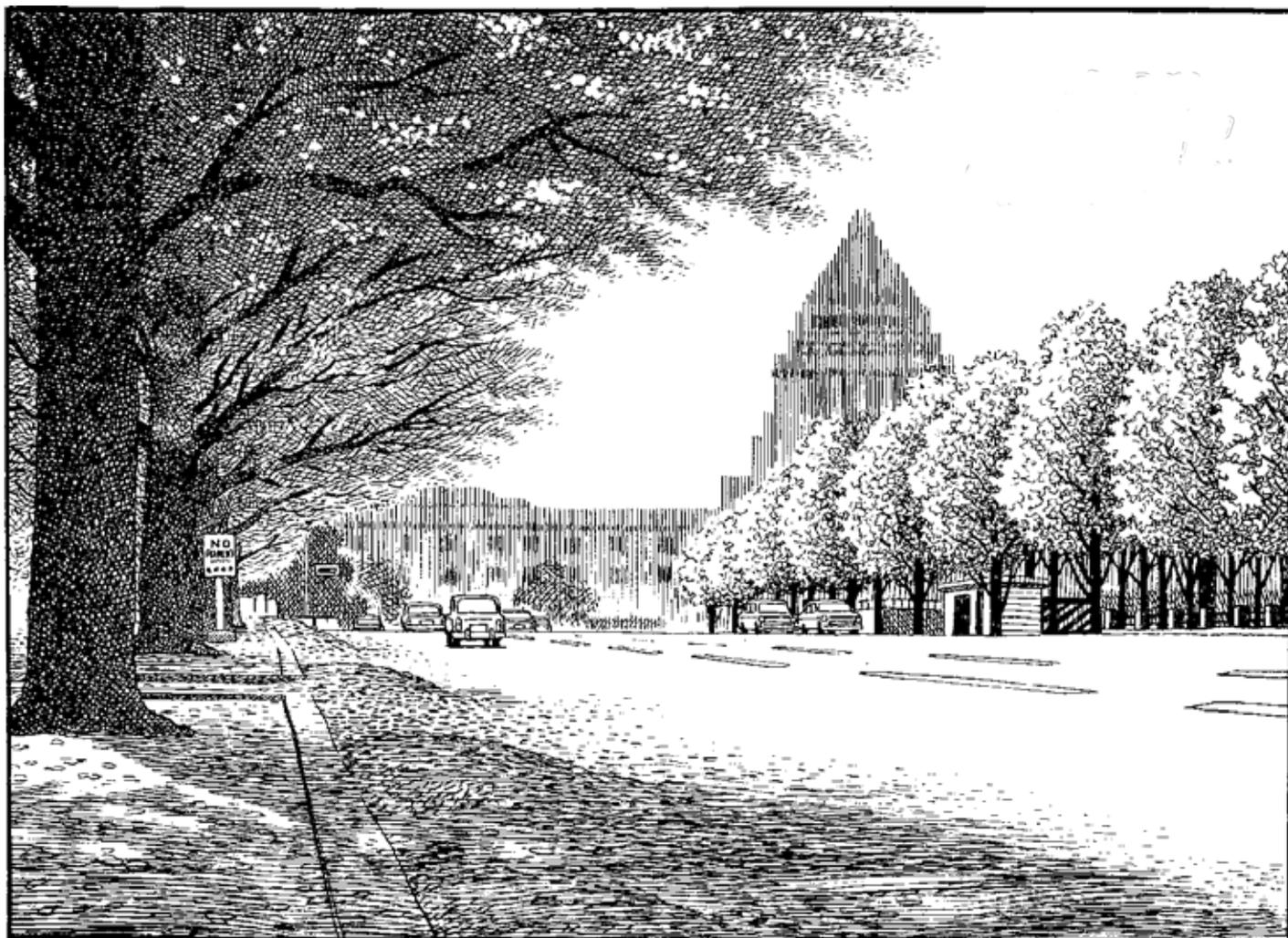
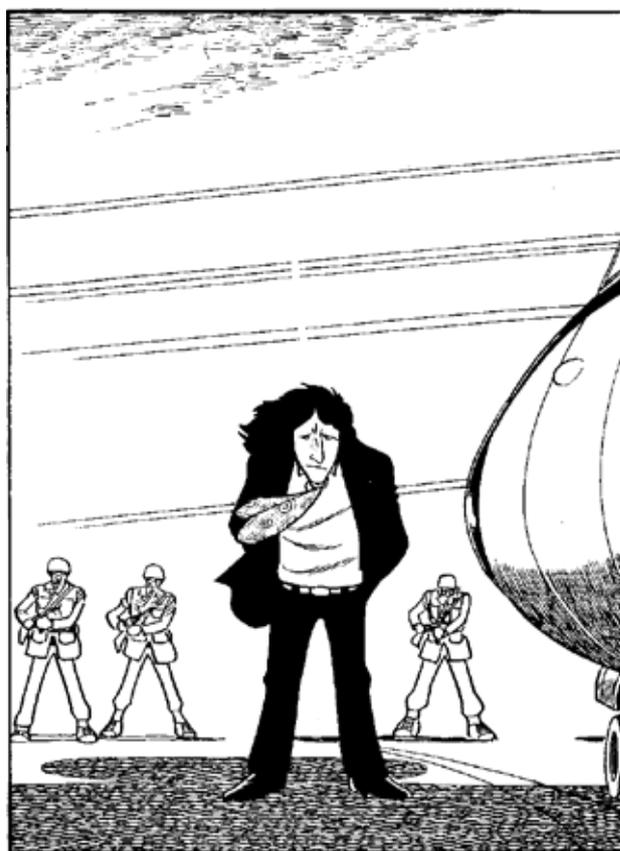
La storia che si dipana lungo i due volumi di *MW* segue i destini drammatici e indissolubilmente legati di questi due personaggi e le altre vite che incontreranno sul loro percorso. Michio le

stroncherà con brutalità, efferatezza generando sofferenze fisiche e psicologiche. Mentre Padre Garai tenterà di fermarlo e di far sì che abbandoni il suo piano di distruzione dell'umanità.

Tezuka, per questa storia, sceglie ovviamente uno stile ben lontano da quello confortevole dei manga adatti ai più piccoli. Le tavole sono spesso percorse da un ritmo interno sì insistente, fatto di piccoli pannelli in cui l'immagine e il testo competono, ma anche capace di lasciare spazio a dettagli architettonici accurati, all'espressività dei personaggi, a momenti di più ampio respiro e persino a citazioni (quella di Aubrey Beardsley a pp. 86 - 87 è stata davvero una sorpresa!). Il lettore di *MW* si trova fin da subito colpito da immagini di violenza, eventi cupi e disturbanti che lo accompagneranno lungo tutto il testo. Eppure Michio non è semplicemente un personaggio sadico, incapace provare pietà o rimorso nel provocare sofferenze agli altri: è un personaggio in



lotta, che nella propria vita ha subito traumi profondi e che non riesce a trovare pace. Infatti il lavoro di Tezuka è serio e porta in scena con grande maestria un dramma certamente avvincente, feroce e tetro, ma nel quale si legge anche un'interessante indagine su vari aspetti della contemporaneità come il rapporto simbiotico tra bene e male, la violenza del potere, l'uso di armi chimiche, la corruzione. Tezuka racconta, spogliandosi di qualsiasi ruolo giudicante e distribuendo la riflessione lungo un manga coinvolgente e ricco di colpi di scena, una realtà nella quale né la giustizia divina né quella terrena sembrano essere efficaci; e lo fa senza però trascurare tematiche intime e umane quali la fluidità nella sessualità e la tortuosità delle relazioni. Riflessioni interessanti e attuali oggi come più di quarant'anni fa.





I racconti

a cura di
Guido Conti

© Lucian Zamfir



Piume di corvo

di Davide
Bregola

©Michael Blank

Prima di tutto quel che accadde, molti anni prima, in un mattino di primavera del 1924 arrivò in città il corvo col suo verso.

Si diceva che quell'uccello fosse la personificazione del diavolo, mentre un giorno Solomon sentì dire che se il corvo si fermava sul tetto di casa qualcuno si sarebbe ammalato.

Quel giorno di primavera, oltre al corvo, all'età di otto anni Solomon Sommer incontrò colui che lo iniziò al lessico e alla sintassi dell'arte.

Si trovava nei pressi della Casa del Mercante di Piazza Erbe. Era intento a giocare con alcune sàmare dell'acero raccolte vicino al parco Virgiliano per farle volare. Le stava lanciando in alto per raggiungere l'apice di una colonna intarsiata di marmo rosso, quando un uomo dal naso aquilino, la carnagione scura,

pantaloni a palazzo, camicia bianca dal colletto arrotondato e panciotto, sbucò da vicolo del Carbone. Portava con sé una valigia in pelle gialla.

L'uomo si avvicinò a Solomon e senza aprir bocca appoggiò sui sampietrini la valigia estraendone due marionette a filo. Una aveva le sembianze di una ballerina in tutù rosa, l'altra era un bellissimo cigno dal piumaggio di legno nero. Da un grammofono in radica partì la musica di Čajkovskij.

L'uomo era esile, sembrava una betulla, e ben presto una folla di curiosi gli si fece attorno avvolgendo in un'arena umana Solomon e il marionettista. La ballerina fluttuava nell'aria.

Eseguiva, grazie alla maestria dei movimenti impressi dall'uomo, una perfetta *fouettés rond de jambe en tournant*. Il cigno sembrava gonfiare il petto e apriva

le possenti ali. I fili che permettevano all'uomo di muovere le due marionette sembravano non esistere più.

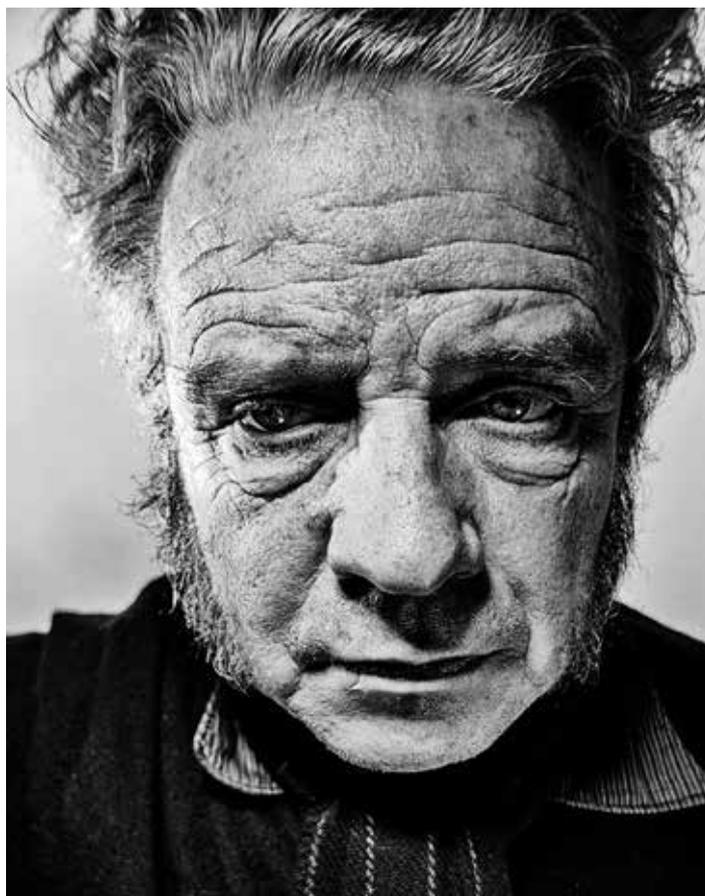
Intanto, la musica che usciva dalla tromba in ottone del grammofono, veniva scandita dal battito dei piedi degli astanti. Solomon aveva occhi pieni di meraviglia, guardava tutto con l'attenzione riservata alla magia e gli sembrava di essere lui, con la forza della mente, a muovere la ballerina in un *brisé* perfetto. Sentiva dentro di sé il movimento delle ali, percepiva la forma delle note; sembravano sàmare d'albero, soffioni e calicanto gialli. Erano semi e fiori librati nello spazio. Il burattinaio sapeva che in mezzo a tutta quella gente, a quei bambini vestiti alla marinara, ai signori in bombetta, alle donne dalle lunghe vesti, l'unico immerso nello spettacolo della poesia era Solomon.

Gli occhi dell'uomo si posarono sul bimbo e lo spettacolo iniziò solo per lui.

Un cavallo attraversò il viale. Un po' dappertutto la gente mangiava, beveva, prendeva il caffè. Passò un ubriaco e, guardando la ballerina, tornò sobrio per qualche istante. Sorrise. Il tram di piazza Erbe, a tutto vapore, fischiava costeggiando i portici, come i treni delle storie degli indiani. Qualcuno diceva che forse quello era il re dei burattinai. C'erano ciclisti e biciclette, dappertutto biciclette, e carrozze tirate da ronzini. C'era odore di pesce fritto. C'era odore di vino rosso. Gli alberi ridevano e Solomon sentiva fermarsi il tempo.

La ballerina prese il volo assieme al cigno nero. Sembrava un sogno. Il violinista cieco che abitava un vecchio portone si mise a suonare accompagnando il grammofono.

Quel giorno il mondo sembrava aver raggiunto una sua perfezione. Eppure, nascosto nell'ombra, c'era qualcuno che spiava le mosse del burattinaio e del bambino. Anche i più piccoli gesti. Era



©Brett Walker

un corvo nero, dal becco affilato come un rasoio e dagli occhi neri come il carbone. Un corvo di proporzioni gigantesche. Gracchiò all'improvviso nell'ombra. Solomon sussultò scoprendo il mostruoso volatile appollaiato sul ramo di un tiglio, a pochi passi da lui. La creatura sembrava sogghignare. Era così disgustoso che la musica si fermò. Il cieco abbassò l'archetto.

Appena il giorno prima, una vecchia vicina di casa aveva detto al bambino che se un corvo sorvola sopra la casa, c'era da aspettarsi la morte di una donna della famiglia. Solomon ebbe come la sensazione di iniziare a piangere, sentendo queste parole uscire dalla bocca rigata dalle rughe della vecchia. Ma non era tutto, da quella bocca malata uscirono altre parole: «...se ne volano due, c'è da aspettarsi la morte di un uomo della famiglia...» Solomon rabbrivì pensando a suo padre, gli venne un conato dal sapore del ferro.

Terminato che ebbe di muovere la ballerina e il cigno, l'uomo dal naso aquilino guardò verso il corvo, aprì la valigia e ripose con cura le marionette. Si avvicinò al bambino e gli mise una mano sulla spalla: «Tu hai un modo di guardare che mi ricorda l'infanzia del mondo. Ricordati bene questo» disse il burattinaio a Solomon, «Se vedi un corvo devi sputare tre volte per terra!»

Un refolo di vento scompigliò le piume del corvo che si staccò in volo. Tutti si voltarono a guardare la sua ombra che svanì repentina.

Una piuma nera svolazzò in cielo fino al ghetto di Dottrina Cristiana e si posò vicino alla fontana.

L'uomo sparì dietro Piazza Mantegna.

Si sentì solo un'ultima voce che diceva: «Il re dei burattinai...»

Solomon guardò in basso e sputò. La saliva si attaccò a terra facendo piccoli

schizzi simili alla bava di una lumaca. Sputò ancora e succhiò di nuovo muovendo la lingua per racimolare altro scaracchio per sputare la terza volta a terra.

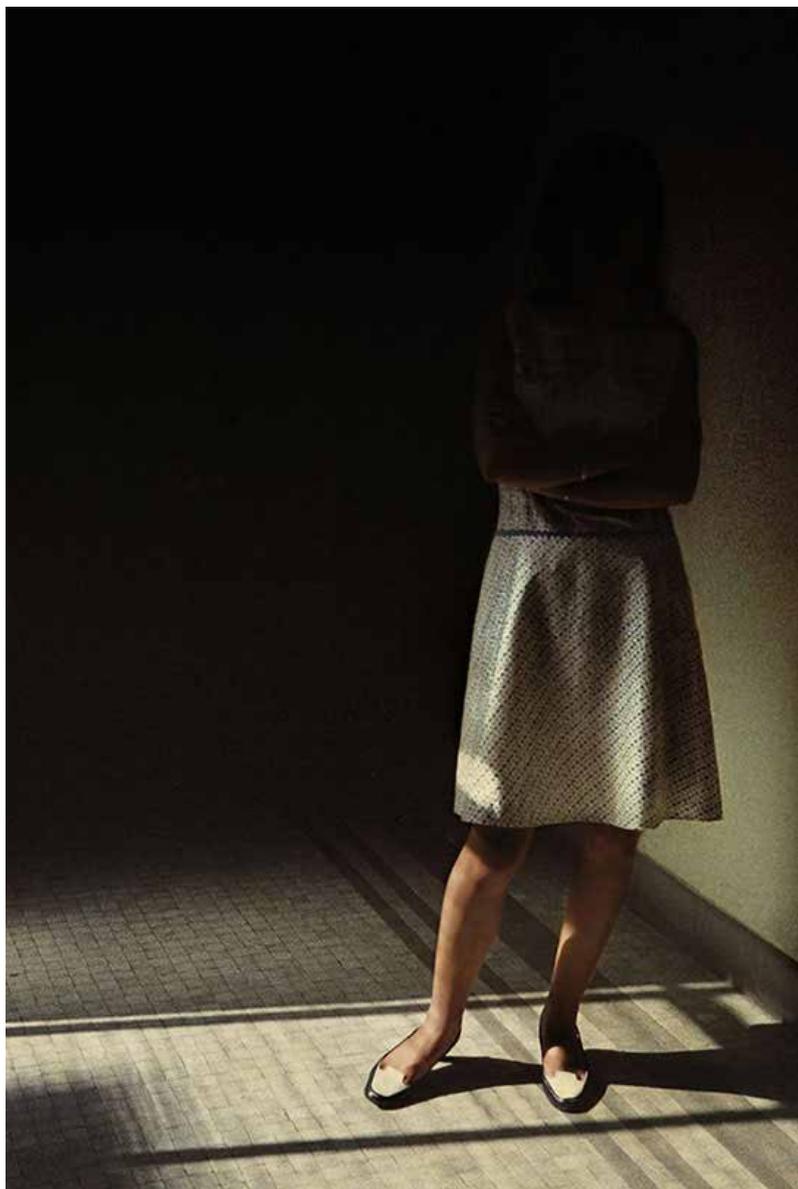
La vecchia aveva detto che la piuma nera di corvo porta fortuna. Così, dopo aver visto lo spettacolo, aver scaracchiato a terra e aver conosciuto il re dei burattinai, Solomon si mise alla ricerca della piuma del corvo.

Da quel giorno seppe di voler dare l'anima al legno. Seppe di essere un poeta dal soffio vitale. Un piccolo dio imperfetto in grado di creare un piccolo mondo imperfetto, ma la piuma no, non la trovò. Quel giorno di primavera del 1924 non la trovò perché smise subito di cercarla.

I suoi tre sputi si seccarono in breve tempo e a terra rimase solo una formica rossa *solenopsis*, detta formica di fuoco perché morde e irrita la pelle.



©Raffaele Montepaone



©Javier Albarrán Cabrera

Un diavolo per capello **di Antonella Berni**

Si guardò allo specchio un'altra volta. Doveva fare qualcosa. Proprio la settimana prima (era un sogno) avevano aperto un nuovo negozio in centro. Moderno, con ampi spazi vuoti, divani scomodi firmati da un architetto incattivito, niente riscaldamento. Qui tutte le donne che si erano perse potevano ritrovare un perché.

Uscì con la coda di cavallo e la prima cosa che aveva trovato nell'armadio. Scendendo le scale sentì i vicini che urlavano. Un sms sbagliato. Questo si riusciva ad afferrare fino al pianerottolo successivo dove, a distrarre l'udito, c'erano le piante del ragioniere Rossi che disperdevano nell'aria un olezzo spaventoso. Saltò i tre scalini rotti da mesi, sui quali si era arenata la vedova del quinto

piano. La quale, poveretta, aveva dovuto aspettare tra mille dolori l'arrivo degli infermieri per essere sollevata e portata in barella in cortile. Tutti avevano potuto osservare comodamente dalle proprie finestre, mentre consumavano lupini freschi e buttavano giù le bucce, le manovre di rimessaggio in ambulanza, facendo commenti sulla solitudine e le cattive abitudini alimentari conseguenti, domandandosi se la vedova avrebbe finalmente fatto causa all'amministratore. L'ultimo ostacolo prima di raggiungere l'esterno era un cancello scrostato con doppia sicura ormai non più sicura, che si incastrava e funzionava al contrario. Invece di impedire l'ingresso dall'esterno, ostacolava l'uscita dall'interno. Liti-gò con il congegno per dieci minuti.

Quando alla fine riuscì ad aprire si accorse di aver dimenticato i biglietti dell'autobus sul comodino. Decise di comprarne di nuovi.

Il bus attraversò la periferia fatta di file di palazzi alti e mal ridotti. L'intonaco scrostato interrompeva le scritte fatte con lo spray mostrando mattoni incerti sul futuro.

Man mano che procedeva le case diventavano più basse, ben tenute, con giardini curati.

L'autobus la lasciò a due passi dalla sua destinazione. Vicolo della Forca. Un indirizzo incoraggiante. Imboccò la stradina con esitazione, cercando di leggere i numeri sui portoni. Fu allora che vide due grosse colonne che proteggevano un uscio come un tempio antico. Aromi sconosciuti provenivano dall'interno, accogliendola in un mondo in cui ogni donna è una vestale. Questo c'era scritto su un poster nella vetrina. Anche tu sei una vestale. E sotto, il volto esotico di una donna bellissima, dai capelli lunghi e setosi. Ritornò al portone guardando ai lati, in cerca di un campanello. Stava per perdere le speranze quando *bzzz* il portone si aprì. Si ritrovò in un piccolo disimpegno davanti a un'altra immagine con scritte illeggibili. Sembravano segni runici. Forse potevano capirli solo le clienti abituali, già iniziate a un simbolismo esclusivo.

Dopo un tempo ragionevole per accedere a un tempio, le aprì una creatura diafana, lunga e sottile, dai capelli color caramello e lo sguardo verde. La creatura le chiese il nome parlando sottovoce. «Gilda Tabazzi» rispose anche lei sottovoce.

Gilda guardò la donna misurandosi con quelle nuove proporzioni. La creatura gesticolò per farla entrare. Dentro era tutto grigio, illuminato da una luce fredda. Si sentiva il rumore ovattato dei phon. Un'altra creatura alta e magrissima le si



©Brett Walker

avvicinò con un camice e la aiutò a indossarlo. Le indicò una poltronadove sedersi, le offrì una tisana calda e si mise in attesa, a mani giunte.

Gilda aveva la gola secca. Appoggiò le labbra alla tazza e sorbì un po' di liquido. Un gusto inequivocabile di segatura si qualificò alle sue papille gustative. Voleva sputare ma si trattenne. Deglutì docilmente e posò la tazza sulla mensola che aveva davanti. Cercò in borsa una caramella, un cioccolatino, una gomma per cancellare quel sapore di falegnameria. Mentre rovistava nella sua sacca la creatura alta e magrissima di prima fece accomodare un'altra cliente. Questa signora aveva con sé una borsa con delle lettere stampate, e dentro un cane microscopico dal naso schiacciato. Indossava un bracciale di perle il cui diametro superava quello del naso del cane, anelli di diamanti che lanciavano lampi di qua e di là, al collo perle più grandi di quelle del bracciale, ai lobi orecchini con perle pesanti e tendenti verso il basso. Il

suo naso era adunco e i suoi occhi più piccoli delle perle alle orecchie.

Si accasciò con tutte le sue gioie sulla sedia, mentre la rilegatura a spina di pesce del tailleur sembrava accusare il colpo nelle zone critiche. Subito arrivò una vestale con un camice e una ciotola. La donna indossò il camice e si mise a sedere mansueta. La vestale iniziò a spennellarle la testa con colpi precisi e veloci. La poltiglia che le stava applicando prendeva uno strano colore man mano che procedeva. A metà dell'opera la signora aveva in testa un bel viola cupo e dovette calmare il cane nella borsa. Forse era preoccupato dalla piega che le cose stavano prendendo dal punto di vista cromatico e dunque intendeva dissociarsi. Voleva uscire ma la signora era di parere contrario. Gilda si chiese come Madre Natura fosse riuscita a schiacciare il naso del quadrupede in quel modo perfetto. Non ebbe il tempo di pensarci che il cane in questione si presentò in tutta la sua essenza.

– Pompeo! Cosa fai amore mio? –.

La spina di pesce fu sollecitata al massimo dal corpo piegato di scatto in avanti. La signora stava cercando di scongiurare l'inevitabile togliendo il cane dalla borsa.

Gilda non poté fare a meno di assecondare quel movimento brusco sporgendosi quel tanto da poter vedere nella borsa. Da un primo sguardo si sarebbe detto che il cane si fosse liberato dei liquidi in eccesso, a discapito della borsa e di parte del contenuto.

– Ah me lo potevi dire che ti scappava, lo sai che la mamma ti porta in bagno –.

Nel frattempo la vestale si era fermata col pennello a mezz'aria, come un robot senza alimentazione.

La signora sollevò il cane dalla borsa con lentezza e lo poggiò per terra (quello ben felice iniziò a sgambettare libero), poi tirò fuori uno a uno gli

oggetti, prendendoli da un angolo, con due dita, analizzandoli da vicino per accertarne il grado di umidità.

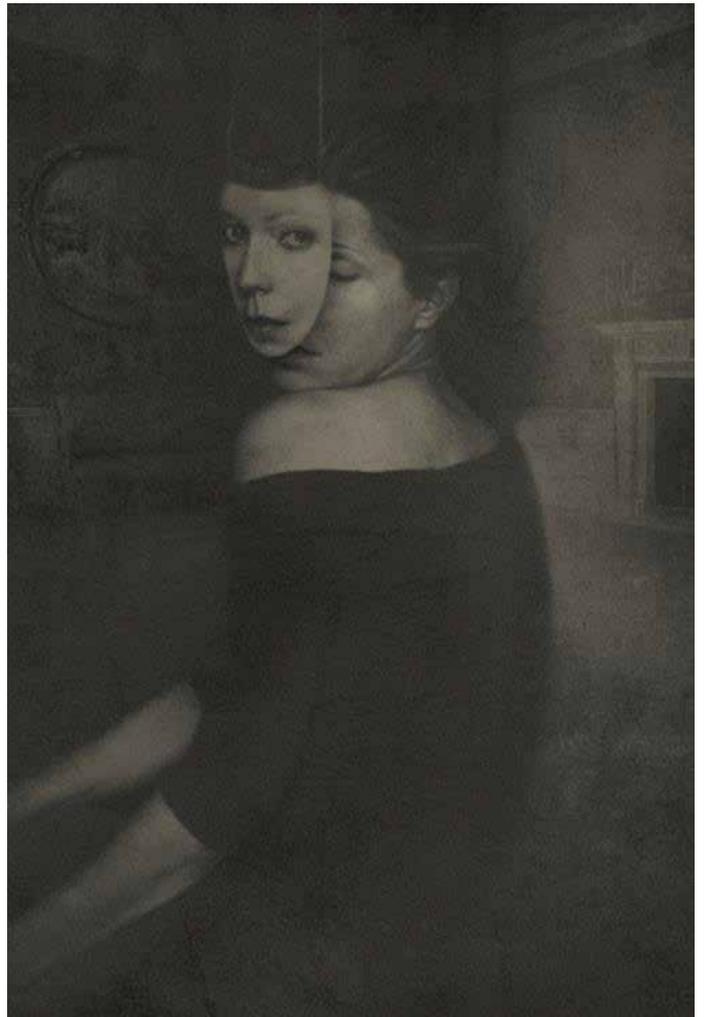
– Sa, è che quando usciamo è nervosissimo – disse scuotendo la testa, con una preoccupazione stampata sul viso che neanche le perle potevano illuminare.

– Non riesce a gestire la complessità che lo circonda, sono animali sensibilissimi, sentono i brutti momenti proprio come noi, e lui è in un bruttissimo momento.

E così dicendo buttò per terra una piccola agenda con la copertina pericolosamente umida.

Guardò nella borsa mettendo la testa quasi dentro, e annusò per qualche secondo. Via anche i fazzolettini e il fodero degli occhiali.

– Anche questa è da buttare – disse facendo spallucce e accartocciò la borsa con le lettere stampate.



©Marta Orłowska

– Ma non mi dispiace. Me l’aveva regalata mia nuora a Natale. Io le avevo chiesto qualcosa con il pelo dentro perché Pompeo muore di freddo, ma lei per farmi un dispetto ... –.

Prese il cartoccio e lo ficcò in un cestino ai suoi piedi, insieme al resto. Pompeo intanto fiutava la situazione, su tre zampe e il naso per aria.

Gilda stava proprio osservando il naso schiacciato del cane quando arrivò *lui*. Il sacerdote che le avrebbe risistemato le sembianze e l’avrebbe introdotta ai riti del tempio. Anche *lui* arrivò silenzioso e si mise dietro a Gilda con le mani giunte. Doveva essere una regola aziendale, tutti a mani giunte con le clienti. Esprimeva forse il concetto che lo sforzo fatto nella ricerca della soluzione stava per essere donato alla fortunata *attraverso* le mani. Nonostante i profondi concetti dietro una colorazione o un taglio, quello rimaneva pur sempre un lavoro manuale. Pompeo, che aveva fiutato le cellule sacerdotali, capì (come solo un animale può) le tendenze dell’uomo e subito gli si buttò addosso iniziando una frenetica ricerca della posizione giusta. Doveva averlo scambiato per un palo da *lap dance*. Si era avvinghiato con le zampette a un polpaccio e faceva ondulare il piccolo bacino avanti e indietro. *Avanti e indietro*.

Dall’alto del suo sguardo il sacerdote cercò di minimizzare concentrandosi sui capelli di Gilda, toccandoli con le sue dita esperte. Le parlava guardandola nello specchio mentre quello *avanti e indietro*, questi capelli sono sfibrati hanno bisogno di un trattamento *avanti e indietro* un trattamento per curare questa aridità, com’è che ti chiami? *avanti e indietro* Gilda, bene Gilda hai i capelli che chiedono idratazione *avanti e indietro* urlano Gilda per avere *moisture* molta *moisture* vogliono, sono disidratati *avanti e indietro* ...

– Pomp ... – la signora non fece in tempo a finire, le perle si scossero tutte e la spina di pesce si dilatò ancora una volta – Pompeo cosa diamine stai facendo? –. Lo guardò come si guarda un cactus a distanza ravvicinata.

– Amorino vieni qua che la mamma ti calma, vieni qua – ma quello niente, *avanti e indietro*.

Il sacerdote aveva mantenuto il suo *aplomb* durante tutta la valutazione dei capelli disastri di Gilda e adesso invocava la presenza della creatura alta e magrissima per il passaggio delle consegne. *Avanti e indietro*.

– Sibilla, preparami un grammo di vischio strisciante della Nuova Zelanda *avanti e indietro*, lo mischi con curcuma elegans e bava di lumaca sarda, lo applichi – *avanti e indietro* sempre più veloce – uhhmm lo applichi dopo lo shampoo di zenzero afghano – *avanti e indietro* velocissimo – sai Gilda che se ne trova pochissimo perché la guerra laggiù ha avuto i suoi effetti anche sui nostri prodotti che sono naturalissimi – *avanti e indietro* parossistico. Sibilla scomparì silenziosa.

– Pompeo! –.

Zac! Pompeo fu sollevato dalla mano



©Elyssa Obscura

indiamantata e messo sul grembo a spina di pesce. Il sacerdote si ritirò in silenzio forse a pregare le divinità tricolgiche di non mandargli più clienti con cani voluttuosi.

– Ma sa che Pompeo capisce le persone? – disse la signora con un leggero scuotimento delle perle ai lobi.

– Riconosce la qualità degli esseri umani. Infatti, capisce che Diego è un bravo stilista e quindi manifesta la sua preferenza –.

Pompeo intanto manifestava una certa irrequietezza per essere stato interrotto, zampettando nervoso sulla spina di pesce e muovendo le orecchie.

– E poi, come tutti i maschi, ha bisogno di scaricarsi – e strinse i piccoli occhi guardando Gilda, annuendo. Le perle andarono avanti e indietro.

– E allora sa cosa faccio? Prendo provvedimenti! Cerco di dare un po' di sollievo al mio piccolo tesoro – e così dicendo lo sistemò per bene, gli prese il bigolo e iniziò ad agitarlo lentamente.

– Solo la mamma ti capisce Pompeo, ora vedrai come ti sentirai meglio –.

Lo accarezzò continuando piano.

– Io mi sono rifiutata di castrarlo sa, la trovo una pratica barbara. Poveri cuccioli, anche loro hanno il diritto di dare libero sfogo alla sessualità, sono animali mica bestie! –.

Intanto il cane giaceva immobile sulla schiena, solo le narici si muovevano impercettibilmente. Tirò su le zampe anteriori e ruotò un poco le orecchie.

– Ah solo così si calma, non c'è niente da fare, è un vero maschio – e così dicendo accelerò il ritmo. *Avanti e indietro*. Il cane giaceva abbandonato sulla spina di pesce, con gli occhi socchiusi, uno più aperto dell'altro. Gilda si immaginò una bella chiazza sul tessuto già messo a dura prova dalle sollecitazioni meccaniche. Pompeo iniziò a vibrare tutto e fu allora che la donna se lo mise su una

mano, mentre con l'altra procedeva al delicato compito. Lo spostò sul cestino e *splat* un attimo dopo era tutto finito. La signora fece oscillare il cane per favorire lo scarso sgocciolamento, poi se lo rimise addosso.

– Penso sempre che gli animali, non potendo fumare, abbiano comunque bisogno di un qualcosina dopo –.

E schioccò nella bocca del cane una caramella lillipuziana.

A quel punto arrivò l'ologramma Sibilla con il miscuglio organico, ignara degli ultimi eventi. Gilda guardò nel cestino e poi nello specchio cercando di capacitarsi che quello che aveva visto fosse realmente accaduto. Sibilla gesticolò per farla andare al lavello, per il lavaggio. Che fosse muta?

Prima di sistemarsi sul poggiatesta gelido diede un ultimo sguardo alla scena che aveva davanti. La signora delle perle era concentrata su un testo riposante, che richiedeva l'attivazione di una modesta percentuale della sua dotazione neuronale, invece Pompeo *slurp slurp* faceva pulizia, adagiato sulla spina di pesce. In fin dei conti un maschietto ben educato.

Va tutto bene, pensò Gilda, va tutto bene. Poteva anche sedersi. Fece un bel respiro. Si adagiò sulla poltrona e quella si mise subito a vibrare. Sibilla era concentrata sulla temperatura dell'acqua, non sembrava alterata. Gilda si irrigidì cercando di non darlo a vedere. Iniziò ad avere un pensiero fastidioso, come l'elastico delle calze troppo stretto in vita. All'infuori di lei, nessun altro era stato testimone della profanazione del tempio da parte di un cane col naso schiacciato! Nessuno le avrebbe creduto se lo avesse raccontato.

Ormai era imprigionata nella poltrona vibrante, quasi un monito al silenzio. Sibilla le bagnò i capelli e iniziò a distribuire il miscuglio sulla testa.

– Ora chiudi gli occhi e rilassati –.
Non era muta! A Gilda era sembrato più l'ordine di un'anestesista, chiudi gli occhi e respira nella mascherina. Era difficile rilassarsi. La signora delle perle aveva iniziato ad agitarsi ma da quella posizione non si riusciva a vedere. Cercò di alzare il capo ma Sibilla glielo tenne giù con decisione, continuando i suoi movimenti circolari sul cuoio capelluto. La poltiglia era fredda e le colava nel collo. Un odore di muffa iniziò a infastidirla. Forse la bava di lumaca era andata a male.

Intanto Pompeo zampettava libero, e la sua padrona parlava a voce sempre più alta.

– Insomma volete sciacquarmi questa roba, sembra plastilina, è durissima! –. Ci fu del tramestio, fruscio di vesti, *swish swoosh*, calpestio di scarpe, *titic tatac*, tutto attutito dai modi ammaestrati delle vestali che agivano piano, come se le clienti stessero dormendo. La stanza si era riempita di persone. Gilda aveva l'impressione che qualcosa di irreparabile fosse successo.

Shh shh shh, si sentì alla fine. Era tornato *lui*. Con uno sguardo aveva acquetato le tormentate acque femminili. Lo sentiva parlare a bassa voce, con la sicurezza di chi dispensa la propria saggezza.

Sibilla intanto, insensibile a quel tram-busto, la stava risciacquando. Finalmente quel puzzo insopportabile veniva scaricato nelle fogne, dove meritava di finire. Sibilla le sistemò un asciugamano intorno alla testa e azionò un comando. La poltrona vibrante la liberò un po' alla volta e lei poté alzarsi. Proprio mentre la signora delle perle, con una scultura di Boccioni in testa, veniva condotta personalmente dal sacerdote a sciacquare la plastilina. Pompeo era sistemato tra le braccia matronesche e annusava l'aria svogliatamente, ondeggiando al ritmo del passo alterato della signora.

– Adesso voglio proprio vedere cosa è successo –.

– Ma mia cara, cosa vuole che sia successo? Questo impacco all'*hibiscus perforans* lo avevamo provato più e più volte su di lei! – disse il sacerdote



©Sandra Požun



©Maria Frodl

con un preoccupante svolazzamento di mani.

– Sarà, ma questo prurito ... un accidente di prurito. E poi questo colore non lo avevo mai visto –.

La signora collassò sulla poltrona che si richiuse su di lei come una pianta carnivora. Pompeo, che non riusciva ad accucciarsi, prese a osservare il sacerdote. Quell'odore gli ricordava un evento particolarmente positivo avvenuto di recente. Lo associava alla liberazione, al sollazzo, al passatempo giocoso. Quindi aveva la pulsione a reiterare l'azione, questo avrebbe detto lo psicanalista dei cani tanto in voga in città.

Gilda immaginò la signora delle perle mentre diceva – anche loro hanno una memoria, sa? –.

In confronto nel suo condominio erano dei dilettanti. Non riusciva a staccare gli

occhi dallo specchio per non perdersi i movimenti di Pompeo. Sperava che potesse ripetersi quella scena. Mentre il cane iniziava ad agitarsi, la padrona languiva prigioniera della poltrona, ignara del suo intento godereccio.

Sibilla agitò i capelli di Gilda.

– Ora ti lascio nelle sue mani – e indicò il sacerdote ancora alle prese con la testa dell'altra signora. – *Lui* ti sistemerà la linea del taglio per meglio armonizzarla con le tue necessità di donna moderna, sensibile alla tecnologia ma fedele alla tradizione –. Gilda si immaginò nella cucina di casa sua col computer appoggiato al ripiano in formica marrone mentre faceva tornare i conti con Excel e cucinava il ragù.

Pompeo iniziò a guaire e la padrona lo accarezzò per calmarlo. Il sacerdote fece finta di non sentire e di non vedere. Una volta tanto il suo narcisismo non voleva cogliere l'apprezzamento da parte di un altro essere vivente.

Liberò la signora dalla poltrona e la fece accomodare accanto a Gilda. Un'altra vestale accorse per asciugare le chiome, mentre il sacerdote iniziò ad analizzare i capelli di Gilda.

– Vedi? L'impacco ha avuto un effetto davvero idratante, davvero, sono sbalordito io stesso di quanto i tuoi capelli siano rivitalizzati adesso. Davvero –.

Gilda non guardava i capelli ma Pompeo. Era ancora là che guaiva e si agitava, ogni tanto faceva un tentativo di salto, immediatamente bloccato dall'implacabile padrona.

– Pompeuccio mio, che ti prende? Sta' buonino che tra poco abbiamo finito. La vuoi un'altra caramellina? –.

Forse *dopo*, pensò Gilda.

– Allora, Giulia, va bene se faccio come ti ho detto? –.

Il sacerdote la guardava spazientito. Lei sembrava assorta in un altro mondo. Tutta la *sua saggezza* sprecata ...

– Mi chiamo Gilda –.

– Ah sì – fece lui alzando lo sguardo al cielo.

Adesso Pompeo sembrava un cavalluccio imbestialito, soffiava anche dal naso. Ma la padrona non gli dava peso. Era intenta a controllare i capelli che l'altra vestale le pettinava.

Con gesti plastici e rituali, il sacerdote estrasse le preziose forbici da un fodero di velluto blu. Le fece svolazzare a scopo dimostrativo, con compiacimento, sicuro che nessun altro in città le maneggiasse come lui. Si fermò nella posa *imposizione delle mani*, a pochi centimetri dal capo di Gilda. Abbassò la testa e socchiuse gli occhi, per raccogliere la sua energia positiva e irradiarla a quei capelli attraverso le forbici. Quando decise che ne aveva raccolta abbastanza e fu pronto, rinvenne a se stesso e al mondo, alzò le braccia come un direttore d'orchestra e prese un ciuffetto.

Zac zac zac. La forbice sembrava volare. *Zac zac zac.* Le mani danzavano e ciuffi di capelli cadevano come foglie secche. Presto si sarebbe trasformata e avrebbe potuto abbandonare quel posto infernale. Sentiva i capelli tagliati caderle nel collo, tra la pelle e l'asciugamano, e poi giù sulla schiena. Desiderava urlare. Pensò alla doccia di casa sua, con la goccia perenne e le due mattonelle fratturate. Le sembrò la doccia più bella del mondo, dove quei capelli morti sarebbero stati sciacquati via. Stava fissando gli occhi socchiusi del sacerdote e le sue mani che danzavano quando *aaaaaaaaaah!*

Un urlo belluino pietrificò tutti. O quasi. La mano sfuggita al controllo buddista portò le forbici dove non doveva e una grossa ciocca di capelli di Gilda finì per terra. Nessuno si curò di quella ciocca. Tutti erano girati verso la signora delle perle. Aveva metà testa color castano e l'altra metà color melanzana.



©Carlotta Cicci

Per un attimo l'aria si fermò e anche il sacerdote smise di respirare. Forse il suo pensiero, invece di andare alle ore trascorse in meditazione sull'Himalaya a temprare lo spirito e riconquistare quella forza d'animo necessaria in un momento simile, il suo pensiero appunto cercò di recuperare in memoria il numero di telefono del suo avvocato, in caso di un rapido consulto. La signora delle perle starnazzava come un'oca spennata, incurante ormai anche di Pompeo, che nel frattempo era riuscito a fuggire dalla sua trappola e razzolava allegro ed eccitato, con il suo piccolo corpo percorso dai brividi. Naso all'insù iniziò a cercare la scia di cellule che l'avrebbe condotto al suo giocattolo.

– Com'è possibile? – ululò la signora, che aveva l'appoggio solidale di tutte le perle addosso e delle cuciture senza rinforzo della spina di pesce.

– È la prima volta in quarant'anni che qualcuno mi sbaglia la tinta, a me, un colore così banale, la prima volta! –.

Ben tre vestali erano impietrite nella posizione che avevano quando raggiunte dall'urlo agghiacciante, e non osavano muoversi. Il sacerdote aveva la forbice

per aria e anche lui non si spostava, stava ancora cercando di ricordare il numero dell'avvocato.

Gilda aveva guardato solo per un attimo la ciocca di capelli cadere. L'effetto di quell'urlo sulla sua vita era stato uno sfolemento poco armonioso in prossimità dell'orecchio sinistro. Adesso poteva anche girarsi verso la signora, che stava avendo un momento caratteriale. Intanto Pompeo, tutto baldanzoso, era partito alla volta del polpaccio sacerdotale. L'approccio era durato il tempo di una rapida annusata alla caviglia del pover'uomo e poi *hop hop* si era sistemato nella posizione consona e aveva ricominciato. *Avanti e indietro*.

– Ummm, cara signora, non si agiti che le fa male alla salute. Sa quante tossine sta effondendo con questo inutile sfogo? La prego ... ora sistemiamo ogni cosa –.

Solo allora il sacerdote, con le mani ancora per aria, spostò l'attenzione dalla signora al suo polpaccio.

Con la scusa di avvicinarsi alla donna, assestò un bel calcio a Pompeo, quasi colpendo la sua stessa caviglia. Per un attimo l'equilibrio vacillò, insieme alle forbici preziose.

Cai cai, ma niente, la signora piangeva come una fontana e neanche i guaiti del cagnolino attirarono la sua attenzione.

Il sacerdote toccò i capelli bi-color rivolgendolo uno sguardo truce alle tre vestali. Qualcuno aveva fatto un errore.

– Allora Rebecca, vammì a preparare un Disaster Repair Express, lo misceli con un po' di calendula venefica e camomilla irlandese. E tu Ginevra portami una tisana per la signora. Su, su presto! –.

Proprio quello che ci voleva in un simile momento, una tisana alla segatura. Intanto Pompeo quatto quatto si andava riavvicinando al suo oggetto del desiderio.

Sibilla, Ginevra, Rebecca, tre nomi da vestale doc, forse avevano una scarsa

dimestichezza dei momenti critici. Mentre ancora cercavano di raccapezzarsi, *nooooooo!* di nuovo l'aria si fermò, le perle furono scosse e le cuciture forzate. Lo stesso Pompeo si arrestò riconoscendo una certa familiarità nello strillo.

La signora aveva agguantato una delle piastre per stirare i capelli, quelle che raggiungono duecento gradi centigradi in dieci secondi. Pompeo, che doveva conoscere bene la sua padrona, *hop hop* rimise le sue zampine anteriori sul polpaccio predestinato e questa volta si portò avanti col compito, prima di essere interrotto da altri urli molesti.

Avanti e indietro fino allo spasmo. E senza aiutino!

Il sacerdote tentò di avvicinarsi alla signora per sfilarle la piastra dalle mani ma siccome il cane era rimasto saldamente attaccato alla gamba, dovette trascinarla tutta rigida, come se fosse ingessata. Si muoveva a rallentatore. Le tre vestali indietreggiarono per timore di essere colpite ma la signora inviperita fece un balzo in avanti, inaspettatamente, e brandendo il ferro arroventato ne prese una per un braccio (difficile dire se fosse Ginevra, Rebecca o Sibilla).

– Adesso vi faccio vedere io cosa succede! – urlò trascinando la giovane. Sembrava che l'esile braccio potesse staccarsi per la presa brutale della donna. Scomparirono dietro una porta. A quel punto le due vestali superstiti si scongelarono e iniziarono a mugugnare con la stessa intensità e sulla stessa tonalità, quasi in silenzio, secondo la discrezione dettata dalle linee guida aziendali, scuotendo però i capelli lucidi e setosi, che erano pur sempre un rimando all'attività svolta nel tempo.

Pompeo era ancora là, nel parossismo della sua eccitazione, quasi incredulo che nessuno lo avesse ancora interrotto. *Avanti e indietro tutta!*

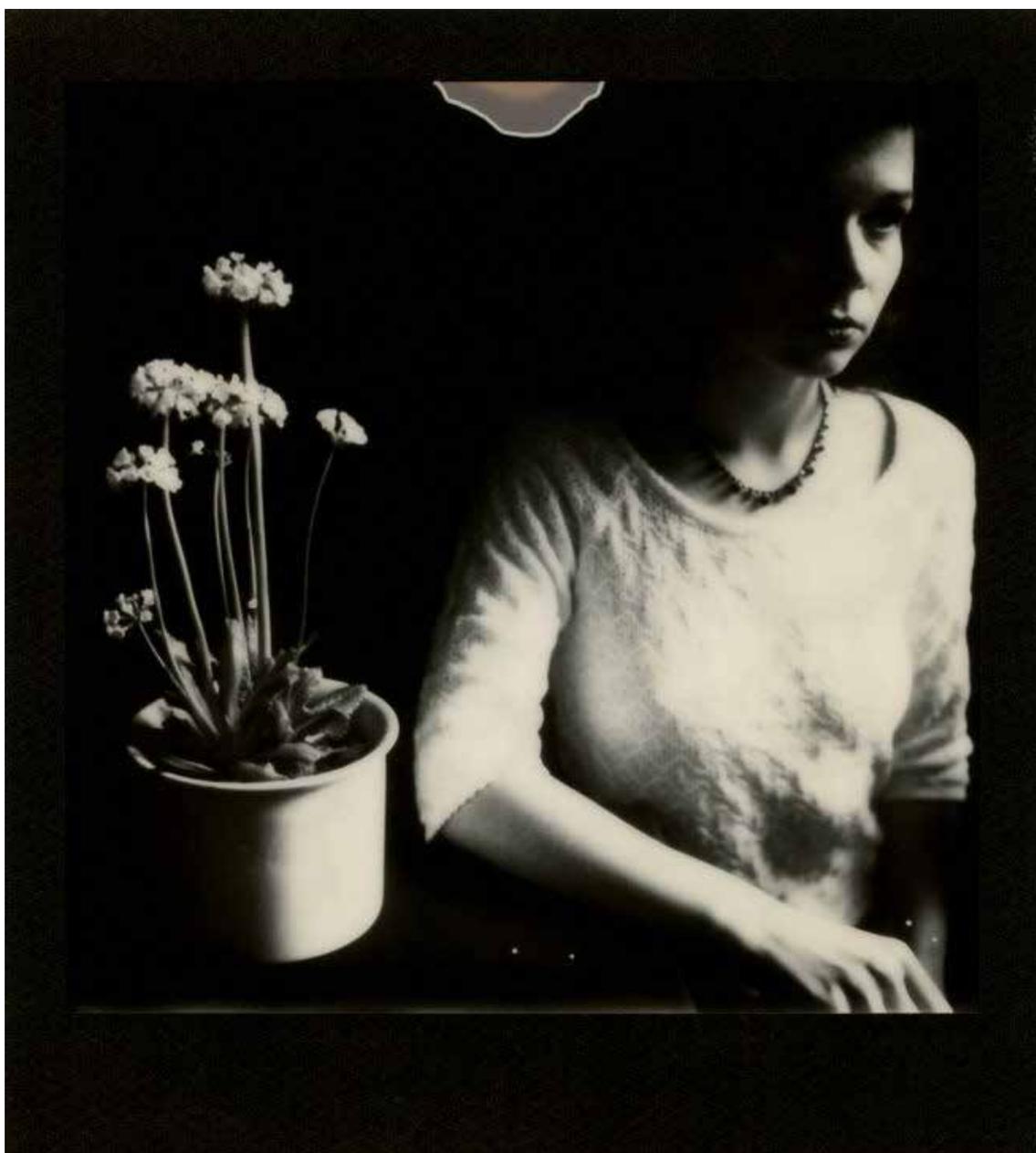
Il sacerdote era talmente fuori di sé che

non si accorse di Pompeo fino a quando non fu troppo tardi.

Splat.

Gilda guardò il cagnolino staccarsi dal polpaccio e zampettare rinvigorito, annusando l'aria. Forse stava cercando la sua caramellina. Invece il sacerdote rimase in silenzio a fissare il vuoto, facendo appello alle preghiere imparate sopra qualche mulo tibetano, allo scopo di superare tutte le prove. Lui che faceva un lavoro così fisico e pericoloso. Dopo un tempo che sembrò infinito si sbloccò e chiamò le due vestali residue. – Andiamo a chiamare rinforzi! – e con loro uscì di scena.

Gilda si guardò allo specchio cercando nella sua fisionomia un residuo di realtà. Quello era il suo naso, un po' curvo, quelli i suoi occhi, quella la sua bocca sottile. Quelli non erano i suoi capelli, però. I ciuffi si rovesciavano verso il basso come serpi irrigidite, con lunghezze diverse. Il giorno dopo, davanti allo specchio, avrebbe pensato che al sacerdote erano mancate due sforbiciate per completare l'opera. Il taglio era *quasi* finito. Ma quel quasi rovinava tutto. Non le consentiva di vedere realizzate le promesse scritte sulle pergamene all'entrata del tempio. Poteva accontentarsi di essere una *quasi* vestale?



©Agafia Polynchuk



Luísa Marinho Antunes Paolinelli

Ognuno è....

©Max Merler

Diversi abitanti della soffitta si erano già chiesti il perché del volto triste della penna. Sorrideva, a volte rideva anche, ballava agilmente, sottile, alle feste, ascoltava le notizie con interesse e azzardava addirittura a mettere virgole e punti nelle conversazioni. Se scivolava dolcemente sul pavimento o si lasciava rotolare in un'apparente gioia di vivere, il suo sguardo che, lo sappiamo, è collegato al suo cuore pulsante, tradiva il disagio interiore. E quando nessuno la vedeva, la penna cadeva in una profonda malinconia, di quelle proprio tremende da lasciarci male, male. Si appoggiava in un angolo per ricordare i momenti passati, accoccolata nella comodità della mano che la cullava, quando,

aggrappandosi alle dita che la facevano scrivere, aveva la sensazione di raggiungere la cima delle montagne, di viaggiare tra l'acqua e l'aria, di correre attraverso la luce e l'oscurità del mondo. Incinta di inchiostro, la penna si sentiva morire dentro se non dava vita al mondo con la sua vocazione calligrafica di lasciare che le parole scivolassero sulla carta. Mentre i giorni passavano, sentiva le sue vene sempre più asciutte, doveva pure saltare per vedere l'inchiostro spuntare e le riusciva solo di fare qualche scarabocchio senza senso. Si scaldava con quell'esercizio, spiegò alla gente in soffitta. Ma non era abbastanza. L'inchiostro quando si asciugava tanto pulsava e dentro la penna piangeva.

Una notte decise di essere sincera con se stessa, di non pensare all'umano che l'aveva trovata per metà consunta e incapace di rendere fisici i suoi pensieri, lasciandola distesa sul tavolo. Al mattino, la gente della soffitta trovò parole scritte sui lati del baule, sulle gambe delle sedie, nella veste da scolaro del piccolo umano che era cresciuto e diventato un uomo-quasi-grande, sui fogli lacerati di un blocchetto vecchio, dietro una vecchia fotografia. Si guardarono l'un l'altro, stupiti e felici. Senza sapere perché, si abbracciavano. La penna era soddisfatta, con gli occhi luminosi e materni, dopo che aveva dato vita al mondo e a se stessa.



... .. per ciò che è nato.

Le forbici erano finite in soffitta a causa di problemi di taglio. Non era noto ciò che aveva causato la difficoltà di tagliare dritto, ma ciò che è vero, ed ampiamente provato, è che mai le forbici erano riuscite a seguire il filo, obbedire agli ordini, o ritagliare secondo il desiderio degli umani. Un giorno, in una conversazione segretissima con la strega



della scopa e due nani da giardino, fu spiegato il caso. Pur avendo avuto come insegnante una smerigliatrice simpatica e laboriosa – poverina ... –, le forbici non erano mai riuscite a imparare l'ortografia del sarto, quella dello stilista bello e designer di genio, ed erano rimaste sole con un'ortografia da strappi: quella che fa solo buchini, sfilacciate, tagli irregolari. Così tagliava gone invece di gonne, abbitti invece di abiti, capoto invece di cappotto, scarpa invece di sciarpa, pantaloni invece di pantaloni. Tuttavia, in francese erano buone, ma non le avevano mai fatto tagliare gilet o giacche Chanel. Non siete state usate bene, disse il nano Dotto. Pisolo non si era espresso, perché era nel suo secondo sonno. La strega disse che l'ortografia doveva essere più fantasiosa, poi prese la scopa e cadde. Pisolo, in uno ZZZZZ prolungato, sperò che la strega avesse rotto il nazo e non il naso.

... con linee storte.

Istantanee

a cura di **Cristina De Lauretis**



©André Kertész

André Kertész *Lo stupore della realtà*

Novanta fotografie di André Kertész, fotografo ungherese tra i più grandi, esposte presso il Centro Culturale di Milano. Novanta immagini distribuite in quattro sezioni, i diversi periodi della sua vita e della sua produzione, dai primi scatti in Ungheria, a quelli della maturità in Francia e in America, passando dalla malinconia, al dolore, alle lacrime. La grandiosità di Kertész sta nel mostrarsi senza nascondere nulla; di lui più di tutto ho amato proprio questo: saper mostrare la sua anima ferita, trasformando un tulipano appassito in un tulipano agonizzante per il quale provare profonda pena; un fiore reso ancor più fragile dal bianco e nero dello scatto: immerso nell'acqua, senza speranza, solo. Bellissimo nella sua morte annunciata. Così come grandiosa è la piccola nuvola persa nel cielo immenso di New York. Una nuvola minuta

schacciata da un cielo pulito, in attesa. Anche per questa nuvola non si può che provare pena: come se fosse fuori posto, addirittura inopportuna, dentro quel cielo blu. André Kertész interroga le piccole cose.

Aspetta che siano i piccoli oggetti a rivelarsi. Ho provato malinconia di fronte ad una finestra rotta, al silenzio ovattato della neve, e ancora per un lampione acceso di notte, come un occhio spalancato nel buio. Ho immaginato i rumori dietro al vetro spaccato e venato, il vento che cerca di entrare mormorando appena mentre, dietro, i palazzi si stagliano fino a sfiorare il cielo. Ho immaginato i rumori dei passi nella neve, nel silenzio. E così quelle immagini mi hanno penetrato, potenti come un pugno.

Immagini semplici che hanno trovato il modo di imprimersi nella memoria. Kertész sosteneva che qualsiasi aspetto

del mondo, dal più banale al più importante, merita di essere fotografato, con amore. Io credo intendesse dire che qualsiasi aspetto del mondo merita di essere ricordato. Perché solo ricordandolo continua ad esistere. Mi sono profondamente commossa di fronte agli scatti che ritraggono il fotografo con la moglie, Elisabeth. Sorrisi, risate, abbracci, che mutano in occhi stanchi e tristi, e infine assenza. Rimane un grande mazzo di fiori, e una sedia vuota su cui stanno un giornale, una giacca e un paio di occhiali: l'anno seguente a quello scatto la moglie morì di cancro. Credo che questa fotografia sia la più bella in assoluto. Al ricordo della mostra mi tornano in mente i fiori disordinati e la sedia vuota. Ogni scatto ritrae una mancanza, un'assenza, un dolore, che lievemente diventano malinconia. In fondo anche Kertész era alla ricerca di



©André Kertész

qualcosa, che credo non abbia mai trovato. Altrimenti non avrebbe potuto raccontare così profondamente il dolore altrui. Immagino André Kertész come un uomo a pezzi, come il vetro che aveva ritratto; solo, come le ombre notturne che immortalava con così tanto trasporto. L'ho amato per le sue nature morte e per i suoi scatti di piazze riprese dall'alto. L'ho amato per la sua amarezza ed essenzialità. L'ho amato perché un mazzo di fiori disordinato ha saputo dirmi così tanto di una persona che non ho mai conosciuto. L'ho amato e non smetterò di amarlo.



©André Kertész



©André Kertész





©Barbara Baldi

Redazione Diffusa

a cura di **Caterina Arcangelo**

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

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

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

Caterina Arcangelo

Sui luoghi della letteratura **Intervista ad Angelo Di Liberto** di **Caterina Arcangelo**



©Katherine Fox

©Barbara Baldi

Data la vicinanza dei temi proposti e un'idea comune di intendere la Letteratura e i suoi civili scopi, si riporta qui una conversazione tra **Caterina Arcangelo** e **Angelo Di Liberto** avvenuta a Torino il 21 marzo 2019, in occasione dell'incontro con i lettori del gruppo Letture di Traverso di Cooperativa Letteraria.

Caterina Arcangelo - *Confessione di un amore ambiguo* (Centauria, 2018) può essere definito un giallo, perché ne possiede le caratteristiche: una scomparsa, l'indagine, la ricerca di prove, forse un crimine. Ma si tratta di un giallo atipico, in quanto va oltre le più evidenti caratteristiche appartenenti al genere sia per lo stile sia per la ricerca accurata della parola elegante. Uno stile raffinato ma semplice, mai affettato. I lettori lo hanno addirittura accostato a un romanzo di tipo ottocentesco. Nel senso della scrittura e dello stile che tipo di lavoro ti interessa svolgere?

Angelo Di Liberto - Ogni arte è definita dalla propria forma sostanziale. Considero lo specifico del romanzo la lingua e il talento narrativo. Quest'ultimo sta alla

base e funge da propellente al talento letterario. Secondo questa mia visione, esistono autori di storie e scrittori, così come esistono lettori di storie e lettori di opere. Sono interessato a svolgere un lavoro sulla forma perché è sostanza stessa del contenuto. Non credo nelle scritture di genere, la miscellanea di stili all'interno dello stesso romanzo ne è una prova. Credo piuttosto nelle opere prima ancora che nelle storie. Le prime rimangono nel tempo e sono saldamente ancorate al mito, al racconto originario con tutte le sue figure retoriche e archetipi. Il grande momento del romanzo occidentale è legato alla declinazione del mito e in esso riconosce una volontà speculativa asservita all'anima del mondo.

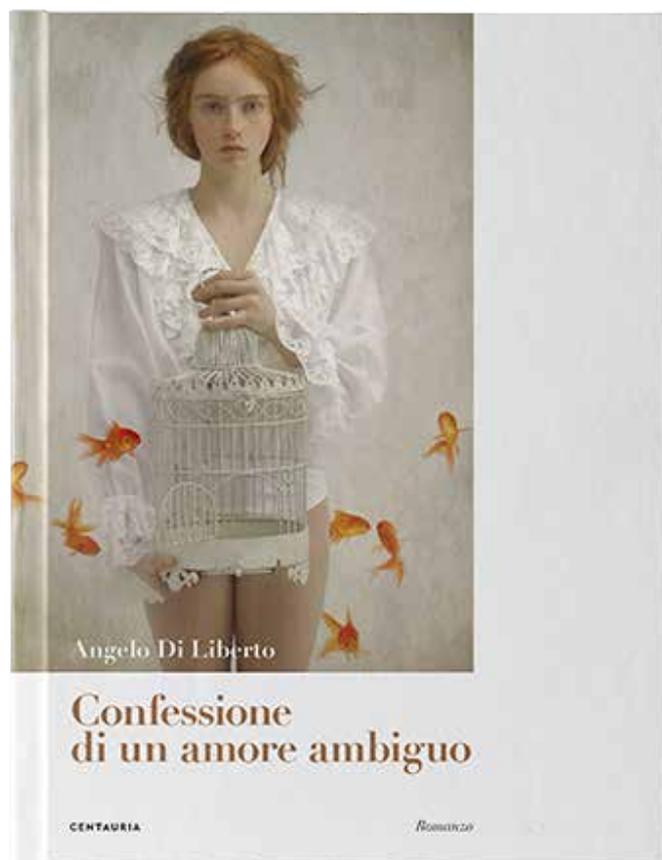
In *Confessione di un Amore Ambiguo* ho

fatto appello a istanze narrative escatologiche conscio della tradizione ma proiettandomi nella contemporaneità, che per me è riconducibile a un'unica parola: "consapevolezza".

Dunque per me si tratta di creare una forma che riesca a contenere conoscenza e ricerca al tempo stesso, utilizzando una lingua che prenda le distanze dall'ovvio, dall'ordinario. Non come esercizio di stile ma come coscienza etimologica di senso.

C.A. - È un romanzo che parla d'amore. Da autore ti basterebbe questa definizione?

A.D.L. - È un romanzo che parla d'amore, ma una delle più grandi componenti dell'opera è l'evaporazione dell'io. Il protagonista è un uomo che nel suo doppio femminile, costituito dalla moglie che scompare, sperimenta l'assenza di una parte di sé. Ma il romanzo è anche costellato dalla coscienza lucida dell'abisso in cui può precipitare una mente che non sia più in grado di padroneggiare eventi e che non ne comprenda più la direzione né il significato. In questo senso, Lauri, il protagonista maschile, è Orfeo che discende negli Inferi per salvare Euridice e finisce per smarrirla e smarrirsi se stesso. Perché è questa la chiave interpretativa più idonea a comprendere il dolore dell'assenza. Quando stiamo male perché qualcuno scompare, muore, parte di quello star male è in stretta correlazione non solo con la nostra modalità di sentire il dolore ma soprattutto con la coscienza egoistica della perdita. Soffriamo perché la persona non c'è più ma soprattutto perché non c'è più per noi. Il soggetto opera un *transfert* sull'oggetto della tribolazione e ne rimane invischiato. Il dolore non è mai generoso, lo sa bene Julian Barnes che ha dedicato delle pagine memorabili alla sparizione della moglie. Per tornare al mio testo, c'è amore, evaporazione dell'io, ricerca di senso,



superamento della perdita o almeno un tentativo. Resto dell'avviso che un'opera, che si possa definire tale, contenga un numero così elevato di significanti da non essere inscrivibile in una categoria o genere.

C.A. - Oltre alla letteratura, sulla quale vorrei che pure ti soffermassi, quali sono le tue fonti di ispirazione?

A.D.L. - Credo molto nella scienza del corpo e dunque nella medicina. L'ho studiata e lo faccio ancora. Sono convinto che nel corpo ci siano le risposte dell'anima. Un corpo condiziona chi lo indossa. Un corpo limita o incentiva l'espressione dell'interiorità. C'è chi ci mette una vita intera ad accettarsi e chi non lo farà mai. La letteratura del corpo, che è anche la fisiologia del corpo, sostanzia la psicologia, altro mio grandissimo interesse. Iniziavi la facoltà e poi lasciavi per il teatro. Ecco la mia terza fonte d'ispirazione. Per esempio, la finzione scenica permette una prova ben più performativa e al tempo stesso evocativa rispetto al

cinema. Il palco è croce e delizia, arriva anche a diventare castigo ma in ogni caso lubrifica l'anima. L'adattabilità dell'attore, la sua disponibilità a svestirsi dei propri panni, il famoso sacrificio dell'attore a cui alludeva prima Jerzy Grotowski e poi in Italia Eugenio Barba, è lo stesso che ogni scrittore dovrebbe compiere rispetto a ciò che sta scrivendo. Eugenio Barba, nel suo famoso *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta* sosteneva quanto segue: «Credo che se continuo a far teatro dopo trent'anni è perché i miei piedi e quelli dei miei attori non si sono ancora stancati. Ci spingono verso il luogo dove non potremo arrivare». Grotowski diceva: «il teatro con la sua corporea percettività, mi è sempre parso un luogo di provocazione». Sono due modi per significare ciò che Maurice Blanchot asseriva nella letteratura come solitudine essenziale, perché chi scrive un'opera è messo da parte, chi l'ha scritta è congedato. Credo sia essenziale recuperare questa sfera intima del pensiero creativo.

C.A. - Profonda la caratterizzazione dei personaggi così come sorvegliata è la scrittura. Ma quello che ti interessa mettere in risalto sono tuttavia i contenuti umani. Tutti questi elementi danno al lettore l'impressione di un romanzo impegnativo ma godibile. Te la sentiresti di affidare al tuo romanzo anche un compito pedagogico o comunque formativo?

A.D.L. - Il mio scopo è una scrittura sui rapporti tra esistenza e coscienza, tra soggetto e oggetto, sulla possibilità di realizzare noi stessi ed entrare in contatto con le cose. Ancora una volta tiro in ballo il concetto di "consapevolezza" per evocare il dispositivo attraverso il quale l'essere umano si allontana dal sé. In base a questo assunto e in relazione agli obiettivi della letteratura che mi riguarda e che s'intreccia con lo sguardo alla concezione narrativa di Vargas Llosa e di Modiano, ritengo che una letteratura che

sia degna di questo nome debba essere germinativa e che da essa dovrebbero dipartirsi delle bisecanti di senso. Sia ben inteso che ogni arte basta a se stessa e che la letteratura dell'autore è un segreto che quest'ultimo non riuscirà a fronteggiare sino in fondo. In virtù di questo, posso affermare che in genere rifugio dall'obiettivo pedagogico, conscio che una storia ben scritta e che presenti una fabula ficcante, posseda in sé sembianze conoscitive sufficienti a scatenare speculazioni di senso e direzione. La formazione è il riflesso naturale di un processo letterario calzante e che sabotava l'effimero.

C.A. - Sei conosciuto come l'autore del romanzo *Il bambino Giovanni Falcone* (Mondadori, 2017). Un libro molto letto nelle scuole italiane e da cui è stato tratto il film *U Muschittieri* del regista barese Vito Palumbo, già presentato in Portogallo per rappresentare l'Italia all'interno della Festa do cinema italiano e che ci auguriamo di poter vedere presto anche in Italia. Per quale ragione ti sei prima di tutto avvicinato ai temi dell'infanzia e alla sua Letteratura? Inoltre, perché è importante trasmettere la memoria di personaggi come Giovanni Falcone anche alle generazioni più giovani?

A.D.L. - Sono convinto che esista l'educazione alla legalità e che nel nostro paese sia priorità, checché ne dica il nostro sciagurato ministro dell'interno (rigorosamente in minuscolo). *L'ars amatoria* letteraria è una tentazione molto grande per poterle resistere e, se si apprende da bambini, si cresce sapendo discernere le differenze, che poi si concretizzano in diversità. Ravviso nei giovanissimi una crescente predisposizione all'ignavia. Cercherò di spiegarmi meglio. Viviamo nella società del godimento e non in quella della responsabilità. Tutto diviene capro espiatorio per giustificare una dissolutezza di pensiero e di



comportamento. Come se bastasse a significare la complessità a cui ciascun ragazzo sarà chiamato a fronteggiare. Non c'è alcun mistero nel decadimento valoriale, nessun dogma da riscoprire, né religioso né pedagogico. Vi è l'ovvia constatazione di un'incapacità conoscitiva e di una ben più radicata disabilità affettiva. Giovanni Falcone sosteneva che non contavano le parole ma i comportamenti. Ecco che in questa semplice frase ritorna il mio proponimento all'azione. Ciascuno di noi si distinguerà per ciò che avrà fatto, per ciò per cui avrà lottato. Esempi come quello del magistrato più onorevole che questa Repubblica abbia mai incontrato e offeso, servono ai ragazzi per testarsi su un terreno impervio e periglioso. Ogni adolescente attraversa epoche personali ed esistenziali che, se ben accompagnate attraverso buoni modelli, evolveranno in cittadini adulti e responsabili. Con le dovute distinzioni ed eccezioni del caso, ovviamente. Ma è indubbio che incontrare

personaggi del calibro di Giovanni Falcone induca a riflettere sulla propria determinazione e il proprio spirito di servizio.

C.A. - Ti occuperai ancora di infanzia e, in tale contesto, di scrittura?

A.D.L. - Ho giusto terminato un testo sull'autismo. Direi che si tratti di una fiaba contemporanea. Il fiabesco è un genere abusato ma al contempo illumina l'immaginazione degli scrittori. Perché parlare di autismo attraverso una fiaba? Perché la metafora che consente il genere stimola l'inventiva e rende più evidente lo spirito idealistico genuino in contrapposizione alla mera realtà e alle difficoltà che affronta chi deve far valere i propri diritti. Penso ai genitori che si scontrano con le istituzioni, all'assistenza e alla terapia che sono un diritto inalienabile. Penso al carico di responsabilità e ai dubbi che si sobbarcano i genitori di bambini autistici. Siamo più umani nel momento felice dell'incontro con l'altro. L'Altro ci rende a noi stessi nella nostra nudità esistenziale. Siamo fragili, istintivi ma capaci di slanci generosi. Purché non restino gesti isolati e si stratifichino in sentimenti consapevoli.

C.A. - Sei anche un organizzatore di cultura. Offri ai lettori la possibilità di conoscere il lavoro di molti altri scrittori. In questo modo crei nuove relazioni, alimenti il dialogo tra autore e lettore. Oltre a occuparti delle pagine culturali del quotidiano «La Repubblica» di Palermo, quali altri mezzi o piattaforme vengono da te utilizzate per operare a livello culturale?

A.D.L. - Credo nel grande sogno di alfabetizzazione tolstoiana. Sono convinto che occorra far conoscere ogni possibilità di esistenza letteraria. Se la letteratura è il nostro doppio, allora leggere si rivela fondamentale per abbattere le nostre frontiere, per gettare la maschera, per individuare i nostri vuoti. Essendo scrittore abnegato alla parola, non posso

esimermi dal divulgare quella degli altri. Penso che si tratti di onestà intellettuale e, se posso esercitarla, mi sento orgoglioso di farlo. Vorrei che ogni lettore incontrasse la solitudine dell'autore. Vorrei che sapesse rintracciare la propria verità personale e potesse metterla a confronto con quella di coloro che lo circondano. Il lettore veicola la verità pericolosa, ecco perché penso che la lettura sia un atto politico temuto dai poteri costituiti. La lettura percettiva fa quello che la vita

quotidiana non riesce ad attivare. Quella naturale cura di sé tanto indispensabile a riscoprirsi umani.

È il lavoro che ho iniziato otto anni fa su Facebook, nella comunità *Billy, il vizio di leggere – il gruppo*; ma è anche il lavoro intrapreso da poco attraverso il sito MODUSLEGENDI.IT. Ho creato un corpo letterario veicolandolo virtualmente. MODUS LEGENDI è la casa dei lettori. Ho fiducia che essi siano i nuovi combattenti del futuro.



©Michal Zahornacky



©Bogdan Bousca

***Il pantarèi* di Ezio Sinigaglia** **Intervista di Caterina Arcangelo**

Il pantarèi di Ezio Sinigaglia, pubblicato nel 1985, è di nuovo nelle librerie grazie alla casa editrice TerraRossa, che, nella collana Fondanti, a cura di Giovanni Turi, ripropone le opere oggi introvabili «che hanno segnato un'epoca o hanno segnato un tassello fondamentale nel percorso narrativo di autori di talento».

Caterina Arcangelo - Partiamo dai nomi che via via si fanno sempre più interessanti nell'intelaiatura stessa del romanzo, e cominciamo pure dal titolo. Perché *Il pantarèi*, che rimanda al celebre aforisma di Eraclito, del tutto scorre «*πάντα ῥεῖ*» ed esprime l'eterno divenire della realtà paragonata a un fiume che solo all'apparenza resta uno e identico, ma che si rinnova costantemente? Nel parlare di Letteratura e di Scrittura si può dire che questo sia l'intento principale del romanzo?

Ezio Sinigaglia - Il titolo del romanzo, come ho scritto nella *Prefazione* a questa seconda edizione, «fa riferimento [...] a ciò che si trova "*fuor del pantarèi*"», cioè in particolare ai buchi neri, che sembrano sfuggire alla tirannia del Tempo. Ma certo allude anche alla letteratura e alla sua capacità di sottrarsi, com'è proprio dell'arte, a certe leggi della fisica. Bisogna infatti tener presente che il libro deve la sua genesi al mio desiderio di smentire la tesi della morte della forma romanzo, che all'epoca in cui cominciai a

scrivere *Il pantarèi* (1976) veniva data per imminente se non già avvenuta. Questo è indubbiamente l'intento principale del romanzo, e il titolo viene a sottolinearne la centralità. Ma al tempo stesso si tratta appunto di un titolo beffardamente capovolto (*Il pantarèi* per indicare ciò che sta «fuor del pantarèi»), secondo le abitudini più tipiche (più ironiche) del romanzo modernista. Non a tutti è piaciuto questo titolo, che è stato anzi criticato anche da parecchi sinceri estimatori del libro. Ma a dispetto di queste critiche io continuo a considerarlo un titolo molto felice, capace di vestire alla perfezione il corpo multiforme e inafferrabile di questo romanzo, che parla della vita fingendo di parlar d'altro. Applicato a questa anguilla tri- o quadricipite, l'aforisma «*πάντα ρεῖ*» potrebbe voler dire, anziché "tutto scorre", "tutto scivola, tutto sfugge".

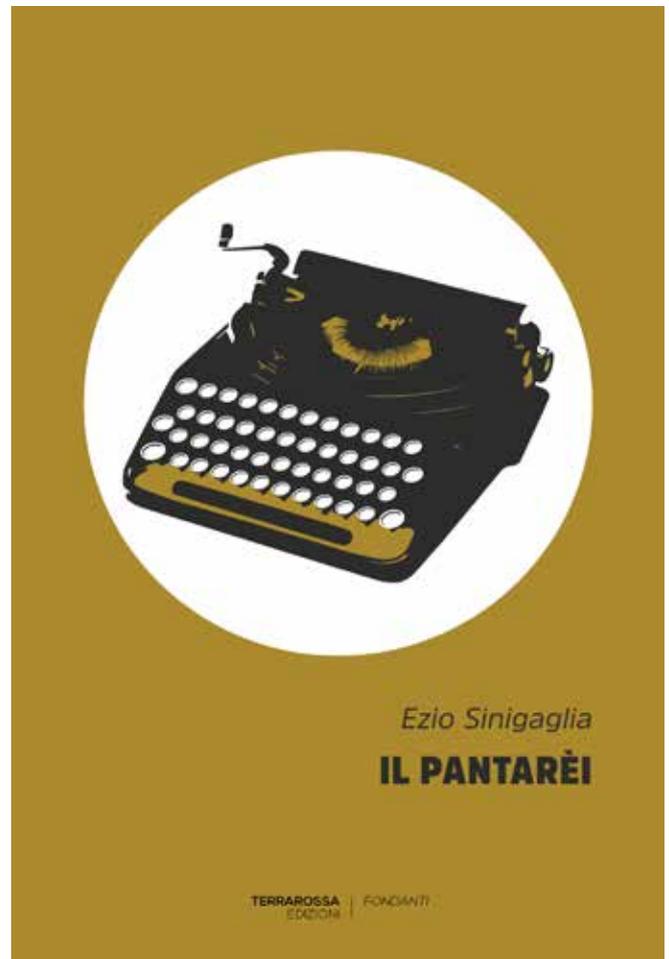
C.A. - Chi è Stern e perché è proprio questo il nome del protagonista così simile al Lawrence Sterne autore del *Tristram Shandy*, e cioè il primo antiromanzo della modernità?

E.S. - Sì, naturalmente era a Lawrence Sterne che pensavo, come a un sarcastico nume tutelare, quando battezzai il mio personaggio. Però tolsi al cognome la E finale, e ben presto mi resi conto che questo mi offriva la possibilità di intrecciare riferimenti letterari e riferimenti astronomici, spalancando al romanzo porte che nella fase progettuale non avevo neanche lontanamente immaginato. È buffo dirlo, ma sono convinto che, se il suo protagonista avesse avuto un altro nome, il mio romanzo d'esordio non sarebbe riuscito ad ampliare così inaspettatamente i suoi orizzonti. Perché alla fin fine bisogna ammettere che *Il pantarèi* non parla soltanto, e forse neppure principalmente, di letteratura.

C.A. - La sua scrittura si distende a

volte proprio nella forma tradizionale, altre volte è saggistica o intessuta di sintagmi poetici (penso a Montale, per esempio), quindi questo è un libro che ha una sostanza sperimentale e proprio nel clima della Neoavanguardia. E soprattutto in un momento in cui c'era un ritorno al grande romanzo, si pensi a Pontiggia con *L'arte della fuga*, Elsa Morante con *La Storia*, Stefano D'Arri-go con *Horcynus Orca*. Può precisare meglio la sua posizione?

E.S. - Che *Il pantarèi* sia un romanzo sperimentale mi sembra un dato di fatto inconfutabile. D'altra parte è altrettanto certo che la Neoavanguardia italiana (peraltro molto più attiva in poesia che in narrativa) e il Gruppo 63 fossero realtà a me sostanzialmente estranee per ragioni innanzitutto anagrafiche. Le avanguardie invecchiano presto, e quell'avanguardia italiana era già vecchia ai miei occhi, che erano gli occhi di un



giovane. Il mio desiderio di innovazione andava in due diverse direzioni, ciascuna delle quali aveva ben poco a che spartire con il genere di polemiche portate in campo dalla Neoavanguardia. In primo luogo, come aspirante scrittore (o forse meglio come “scrittore desiderante”), sentivo l’esigenza di affermare la vitalità del romanzo, genere che invece molti esponenti di quel gruppo ripudiavano quasi dileggiandolo. In secondo luogo ero infastidito, come scrittore italiano, dall’evidente arretratezza del romanzo di casa nostra, sopra il quale la grandiosa novità del romanzo modernista sembrava essere passata senza conseguenze, come acqua su una pietra liscia. E questo a dispetto del fatto che, un po’ casualmente, avessimo avuto un grande scrittore modernista come Italo Svevo. Ecco, per sintetizzare il tutto in una battuta, la mia posizione era quella di uno scrittore (desiderante) che scriveva in italiano ma che si era formato quasi esclusivamente su autori stranieri. E credo che questo resti vero tuttora: vedo la mia produzione come appartenente solo per la sua parte linguistica alla tradizione italiana.

C.A. - L’impianto narrativo è molto particolare in quanto, come forma, si richiama agli Umoristi italiani, o forse stranieri, se ve ne sono e, in tal caso, ci racconti. Ma, in particolare, si rintraccia un ritmo e una corrispondenza anche di tematiche con Campanile. Mentre un certo stile fa pensare a Malerba, sia per la tensione narrativa sia per il ritmo. Mi sembra di capire che molti autori all’apparenza fondamentali in realtà siano infine utili per fornire le linee guida di quello che è il lavoro di scrittura. Ma forse la vera rivoluzione in questo suo lavoro è proprio quella di uscire da una serie di schemi preconfezionati, offrendo al lettore la possibilità di ragionare su grandi nomi quali Joyce, Proust, Kafka

e altri ancora, per poi però restare legati come impianto narrativo a un’altra idea di “tradizioni” letterarie, che rispecchia ancora di più molti scrittori del nostro Novecento italiano, mantenendo una cifra narrativa che si muove all’insegna dell’Umorismo. Forse perché l’Umorismo è anche una forma critica?

E.S. - Concordo pienamente con lei sulla questione che più mi sta a cuore fra quelle sollevate da questa sua domanda: l’umorismo è il brodo di coltura del *Pantarèi*. Si può anche dire che, più in generale, il registro umoristico-ironico è quello di gran lunga prevalente nella mia scrittura, tanto da renderla facilmente riconoscibile. Tuttavia l’umorismo è un senso così connaturato in me, con radici così profonde nella mia stessa infanzia, che mi riesce davvero difficile, e perfino un po’ sgradevole, provare a immaginarne la genealogia. Certo, tanti libri che risalgono ai primordi della mia vita di lettore (mi viene subito in mente Jerome K. Jerome, forse il primo umorista che mi capitò di leggere) possono avermi aiutato – senza ch’io ne avessi una precisa consapevolezza – a trovare la misura del mio umorismo e, se così posso esprimermi, a procurarmi i chiodi e le viti per il suo impianto nella pagina scritta. E così pure tanti film visti con gli occhi sempre ingenui e insieme creativi del bambino (e qui penso soprattutto a Charlie Chaplin e a Jerry Lewis). Perché in fondo i meccanismi che fanno scattare la molla dello *humour* quando si trasferisce la comicità dalla vita nell’arte (che sia cinema, teatro o narrativa) sono sempre gli stessi da millenni: eppure la comicità di ogni autore che abbia una sua propria, vera e personale forma di umorismo riesce sempre a essere diversa da ogni altra. I due autori che lei cita, Campanile e Malerba, appartengono entrambi alla categoria non vastissima degli scrittori italiani cui non mi dispiace

essere accostato: ma per la verità, all'epoca in cui cominciai a scrivere *Il pantarèi*, conoscevo così poco della loro opera che non riesco a immaginare come avrebbero potuto influenzarmi. Molti hanno riscontrato delle analogie fra il mio tipo di umorismo e quello amaro di Bianciardi, ma credo che si tratti soprattutto di echi generati dall'ambientazione "editoriale" delle prime pagine del *Pantarèi*. Qualcuno, forse, potrebbe addirittura individuare un filone di umoristi lombardi che dalle eccelse vette del Manzoni discendesse fin quaggiù da me dopo aver toccato le alture intermedie di Gadda e di Arbasino. Questo lo troverei davvero divertente perché, per venire da casa del Manzoni a casa mia (su uno degli angoli del Lazzaretto!), non ci vuole più di un quarto d'ora a piedi, mentre la carrozza di don Lisander (certo anche per via delle lunghe deviazioni prima in Brianza e poi a Voghera) ci avrebbe messo quasi dugent'anni.

C.A. - Nella costruzione narrativa anche spazio e tempo giocano un ruolo fondamentale. La mia domanda è: come si collocano quegli oggetti rappresentativi di un'epoca (le Clark, per esempio) in un concetto più esteso di spazio e tempo. Si inizia a fare riferimento anche a un'impostazione e a un'interpretazione diversa di vivere la città... Ce ne parli.

E.S. - Le Clark e la Olivetti sono i due simboli più macroscopici degli anni Settanta che appaiano nel *Pantarèi*. Entrambi assumono un particolare risalto oggi, nella deformazione prospettica determinata dai quarant'anni che sono passati dalla stesura del romanzo. È inutile dire che né le une né l'altra si facevano altrettanto notare all'epoca della prima edizione del libro, quando erano per così dire merce ancora comune. Questo del resto vale per tutti i romanzi ambientati con precisione di dettaglio e insieme con una certa leggerezza di tocco in un presente che,



©Torsten Richten



(c)Artefact Usw.

quando diventa passato, resta verosimile e si arricchisce di un elemento di nostalgia che in origine gli era naturalmente estraneo. Quanto alla città, e alla vita che vi si conduceva, i mutamenti da allora a oggi non sono stati così sconvolgenti come quelli portati dall'elettronica (telefoni cellulari, pc, internet, ecc.) all'interno delle nostre case. La città era già allora invivibile, e già allora vi si viveva con un misto di insofferenza e di eroismo. Penso a una frase che si trova a p. 46 del *Pantarèi* e che potrebbe tranquillamente appartenere a un romanzo del 2019: «Sciamante si avvicina il corso infaticabile, monta a ondate il rumore». Qui – credo – il lettore non fa nessuna fatica a identificarsi col protagonista.

C.A. - È una mia impressione oppure anche a Lei non piace ragionare per slogan, per formule o frasi impostate e ad effetto, provocando in questo modo le nuove scuole di scrittura narrativa e ritornando invece a un modo più autentico di intendere la letteratura? L'ho

pensato soffermandomi su certi dettagli, ad esempio «moquette grigio topo, moquette grigio topo, moquette grigio topo».

E.S. - Credo che nessuna scuola di scrittura creativa mi incaricherà mai di tenere un'ora di lezione ai suoi studenti. Insegnerei esattamente il contrario di quel che ci si aspetta dai docenti invitati a tenere questo tipo di laboratori. A me interessa fare buona letteratura, e la buona letteratura è una cosa scomoda, che non piace al lettore pigro. Io il lettore voglio farlo ridere, certo, e farlo magari un po' piangere (il che è enormemente più facile), ma voglio anche infastidirlo, entrare nella sua vita come una pulce nell'orecchio, come un elemento di sorpresa e di disturbo. Non mi interessa assecondare i suoi gusti. Pensare che la funzione dello scrittore sia quella di assecondare i gusti del pubblico significa negare la letteratura o progettare di distruggerla. No, le scuole di scrittura creativa non sono proprio la mia tazza di tè.



Self Portrait, 1956 © Vivian Maier/Maloof Collection

Christina Hesselholdt **Vivian**

Chiarelettere, 2018

Intervista
di **Fabio Geda**
Traduzione Hesselholdt
di **Ingrid Basso**

Nota introduttiva
di **Cristina De Lauretis**

Vivian Maier è, per certi versi, un mistero. Conosciamo la sua fotografia per caso: John Maloof, agente immobiliare di Chicago, acquistò ad un'asta il contenuto di un box espropriato e vi trovò una quantità incredibile di negativi e rullini non sviluppati. La persona che aveva in affitto quel box era Vivian Maier: una semplice bambinaia appassionata di fotografia. Maloof cominciò a sviluppare i rullini e a fare ricerche su quella donna portando alla luce non solo il suo lavoro ma anche la sua vita e la sua personalità. Così il mondo intero conobbe Vivian Maier: una donna dalla vita modesta che amava fotografare, senza però sviluppare i suoi scatti. Il box conteneva circa diecimila negativi, il che ci porta a pensare che Vivian scattasse foto praticamente ogni giorno. I suoi soggetti sono le persone incontrate nel quotidiano, la vita che scorre sulle strade di Chicago e di New York negli anni '50 e '60. Solitaria e riservata usciva con la sua Rolleiflex e, portando con sé i bambini che accudiva,

immortalava ciò che attirava la sua attenzione, senza però farsi notare. Da qui il mistero della sua personalità; e soprattutto la domanda più importante: cosa la spingeva a fotografare senza mai mostrare i suoi scatti? Credo che la fotografia fosse il suo modo di comunicare con il mondo attorno, e immagino non avrebbe gioito della sua notorietà. Perché guardare i suoi scatti in fondo vuol dire arrivare a lei, conoscerla intimamente. E lei non lo avrebbe mai permesso. In un certo senso era come se rubasse un attimo, un dettaglio, per poi metterlo via, al sicuro, senza però riviverlo attraverso lo sviluppo del rullino. Una sorta di accumulo maniacale, tipico della sua vita, poiché conservava ogni sorta di oggetto. Vivian morì nel 2009, sola, nella più totale povertà: invisibile, così come era vissuta. E senza che John Maloof fosse riuscito a rintracciarla.

Il libro di Christina Hesselholdt ispirato alla vita di Vivian Maier è un testo a più voci: una sorta di copione teatrale

dove Vivian, battuta dopo battuta, pensiero dopo pensiero, diventa reale. La protagonista che non è mai stata in vita. In questo libro corale si alternano il “Narratore”, “Viv”, e alcune persone che hanno fatto parte della vita della protagonista. Il Narratore detta il ritmo, muove i salti temporali e le fila della storia, dando la parola ora a Vivian ora agli altri personaggi. Il libro è diviso in due parti: nella prima Vivian è tratteggiata nel suo mestiere di bambinaia, mentre nella seconda parte è la ricostruzione della sua vita a prevalere. Ne risulta un ritratto molto intimo di Vivian Maier: emergono le sue ossessioni, il muro di mistero e solitudine, l'assoluto bisogno di privacy, la sua fragilità e allo stesso tempo la sua forza, come due facce della stessa medaglia. Alta, secca e di poche parole, riesco ad immaginarla mentre per le strade registra ogni cosa con la

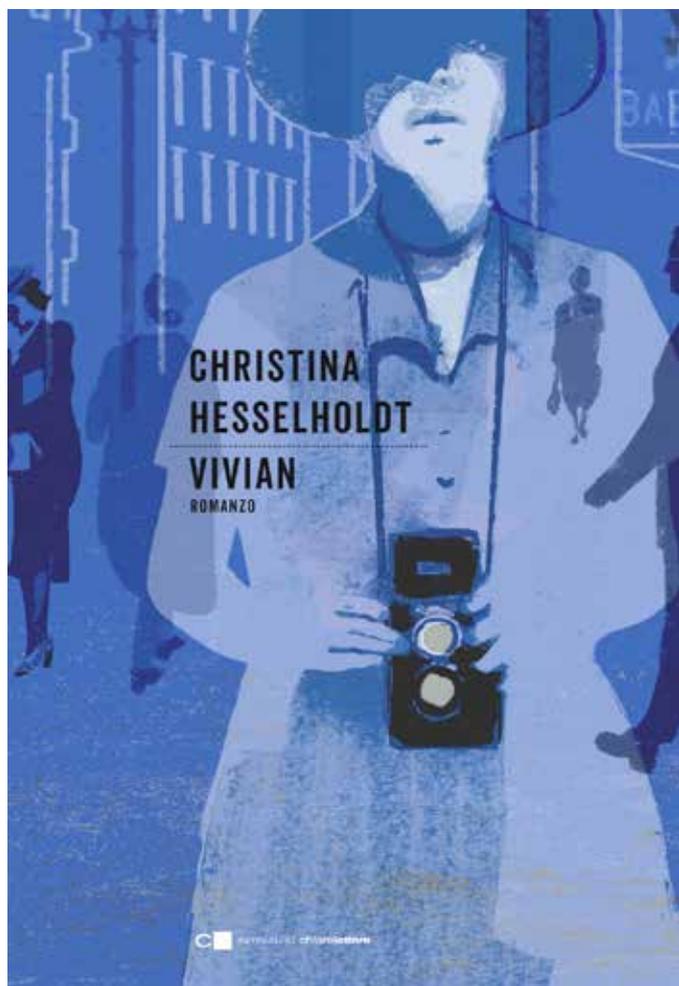
sua macchina fotografica, passeggiando con i bambini. In effetti alcuni di questi, intervistati ormai adulti, ben ricordano quelle camminate anche in quartieri considerati malfamati, in un contesto sociale sicuramente non facile. Ma nessuno aveva idea del mondo interiore di Vivian Maier. Onore all'Autrice per essere riuscita a descrivere in modo magistrale la personalità schiva di “Viv” e attraverso questa attenta analisi a indagare su alcuni quesiti, primo fra tutti chi sia Vivian Maier e cosa l'abbia indirizzata alla fotografia. Domande difficili aperte a molteplici risposte. Christina Hesselholdt fornisce la sua personalissima interpretazione senza forzare il lettore, ma conducendolo invece mano nella mano dentro la vita di Vivian Maier, la grandiosa Vivian Maier.

Fabio Geda ha incontrato l'autrice al Circolo dei Lettori di Torino, in un evento organizzato in collaborazione con Cooperativa Letteraria, e per «FuoriAsse» ha rivolto alcune domande all'autrice.

Fabio Geda - Com'è entrata Vivian nella tua vita?

Christina Hesselholdt - Quando per caso, nel 2014, vidi alla TV danese il documentario *Alla ricerca di Vivian Maier*. Non avevo mai sentito parlare di lei prima. Sono stata colpita soprattutto dalla seconda parte del documentario, in cui un gruppo di bambini – ora adulti – a cui Vivian Maier aveva fatto da bambinaia tra gli anni cinquanta e gli anni ottanta, raccontano di lei e ne fanno insieme un ritratto. Ho deciso di adottare questa forma per il mio romanzo, nel quale sono diverse voci, non da ultima quella della stessa Vivian, a portare avanti l'azione.

F.G. - Raccontare la storia di qualcuno con cui non si è potuto parlare di



persona, qualcuno che ha lasciato molto mistero dietro di sé, è sempre problematico, perché si rischia di lavorare troppo di fantasia. Tu, nel caso di Vivian, come hai affrontato il lavoro di documentazione e la scrittura del libro?

C.H. - Quello che ho scritto è un romanzo, finzione costruita su uno scheletro di realtà. Fin dalla prima frase del libro si capisce che quello che il lettore ha in mano è un romanzo, e che il personaggio di Vivian è una costruzione. Quindi nello scrivere questo libro ho sfruttato al massimo grado le mie capacità immaginative.

Ma il lavoro si è svolto in questo modo: il primo anno ho letto tutto ciò che sono riuscita a trovare su Vivian Maier. Ho letto la storia della fotografia, ho guardato tutte le foto della Maier, dei suoi predecessori e quelle dei suoi contemporanei, inoltre mi è stata estremamente utile la lettura di due opere di Susan Sontag: *Sulla fotografia* e *Davanti al dolore degli altri*. Una delle cose su cui ho dovuto riflettere, prima di cominciare a scrivere, è stato come fare entrare le foto della Maier nel romanzo. Alla fine ho optato per il modo seguente:

- Il personaggio di Vivian Maier riflette sul fotografare e sulle proprie foto;
- Ho approntato una breve lista dei suoi scatti più iconici e li ho descritti con una lingua molto condensata, poetica: è stato il mio modo di tradurre la fotografia in una lingua;
- Alcune foto entrano nel romanzo attraverso la descrizione di ciò che sta intorno.

F.G. - Le due grandi domande sono: perché Vivian fotografava? Perché poi non ha mai mostrato il suo lavoro?

C.H. - Nel romanzo la risposta è questa: Vivian comincia a fotografare ispirata dalla fotografa ritrattista Jeanne Bertrand, con la quale lei e la madre



September 10th, 1955, New York City
© Vivian Maier/Maloof Collection

vissero, prima a New York e poi in Francia negli anni trenta. Si accorse di essere molto brava. Io credo che il riuscire bene in qualcosa sia un grande sprone. Nel romanzo mostro come a Vivian bastasse l'aver visto la fotografia (nel mirino) mentre la scattava.

F.G. - Vivian possedeva un lato oscuro. Le capitava di dimostrarsi aggressiva con i bambini di cui si occupava, oppure collezionava giornali tanto da restarne quasi soffocata, rischiando di far crollare il pavimento della stanza. L'impressione è che fosse accaduto qualcosa di violento nella sua vita, in passato. Cosa ne pensi?

C.H. - I dati biografici ci dicono che Vivian crebbe in una famiglia disfunzionale segnata da alcol e tradimenti. Che sia diventata un'accumulatrice di quelle proporzioni forse ha a che fare con la condizione di perdita vissuta precocemente. Che talvolta lei tratti i bambini con dei metodi che ai nostri occhi (oggi) appaiono assolutamente inaccettabili non è un problema che riguarda soltanto Vivian, dipende anche da come

si esercitava l'educazione infantile nel passato. Per esempio, uno dei bambini del documentario *Alla ricerca di Vivian Maier*, da lei accuditi, racconta di come Vivian lo costringesse a mangiare. Anche mia nonna faceva così con mia madre.

F.G. - Vivian ha sempre dimostrato grande interesse e consapevolezza per i tempi in cui viveva e grande sensibilità per la natura umana. Le foto di Vivian hanno un contenuto politico?

C.H. - Le sue foto ritraggono sia i milionari sia i miserabili, i senz'atetto. Quindi è inevitabile che Vivian finisca per puntare il dito sulle enormi differenze sociali nelle grandi città americane.

F.G. - Che rapporto intercorre tra scrittura e fotografia? Si parla spesso di scrittura cinematografica, ma esiste una scrittura fotografica? E poi, c'è qualcosa che la scrittura può fare e la fotografia no, e cosa, invece, può fare la fotografia che alle parole non è concesso?



© Vivian Maier/Maloof Collection



© Vivian Maier/Maloof Collection

C.H. - Posso rispondere solo alla seconda parte della domanda... Cioè che cosa è in grado di fare la scrittura rispetto alla fotografia, dato che lavora su un tempo esteso. Solo chi racconta può far capire la mutevolezza che caratterizza la vita. Susan Sontag in questo senso dice che la fotografia constata. La letteratura racconta e interpreta.

F.G. - A volte mi viene da pensare che ogni romanzo di uno scrittore sia il pezzo di un romanzo complessivo che li ingloba tutti. È così? C'è un filo rosso che unisce la storia di Vivian agli altri tuoi libri?

C.H. - Sicuramente si può confrontare Vivian con il mio romanzo uscito nel 2015, *Selskabet* (La compagnia)¹. *Selskabet* è un romanzo nel quale, come in *Vivian*, sono le voci a portare avanti l'azione. In *Selskabet* sono partita da una base autobiografica, ma poi ho mischiato l'autobiografia con la finzione, così come in *Vivian* mischio i fatti

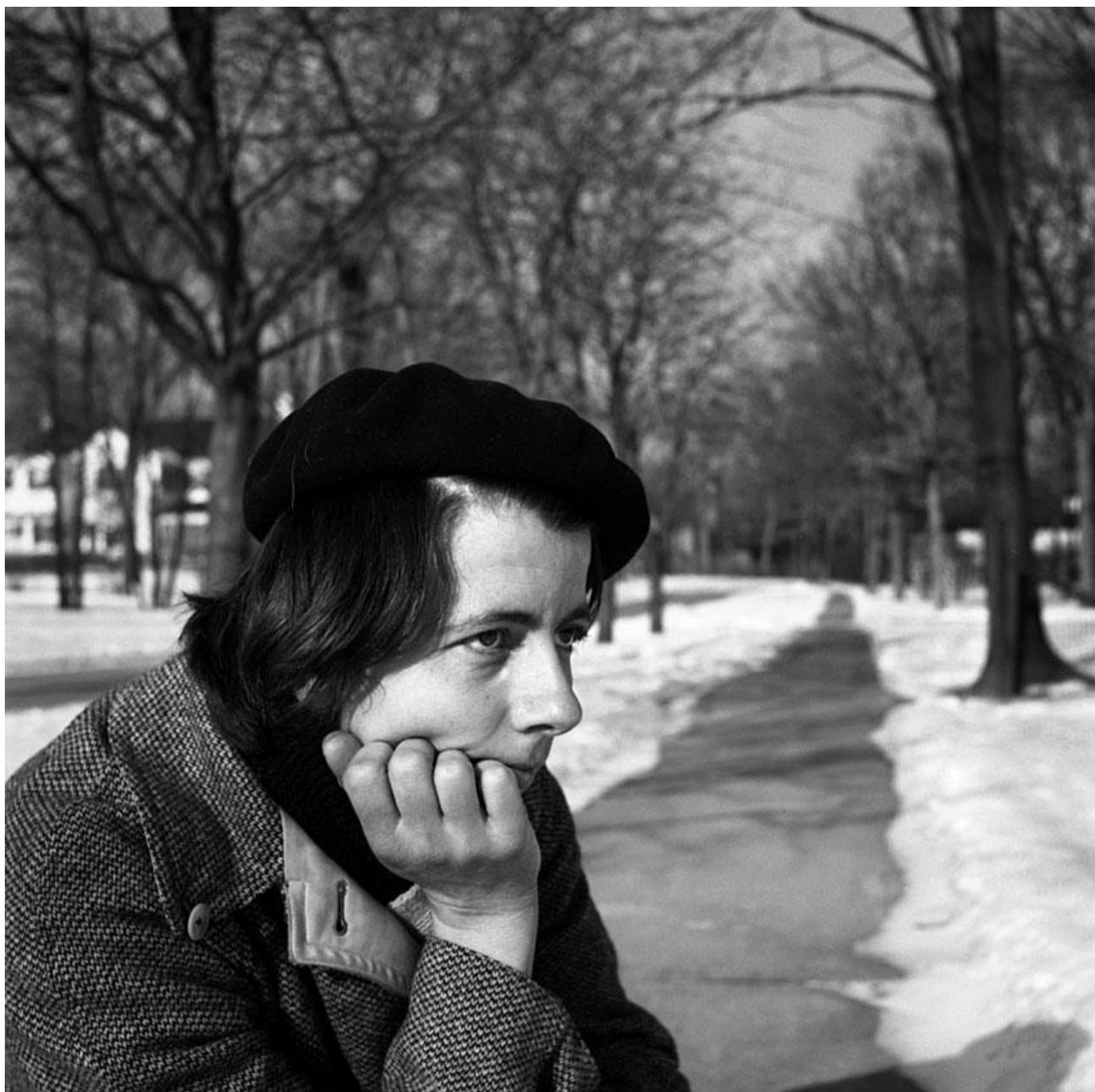
¹ *Selskabet*, Rosinante, København 2015 (di cui esiste una traduzione inglese di P. Roussel Garret, Companions, Fitzcarraldo Publishing, London 2015) raccoglie insieme quattro romanzi precedenti: *Camilla and the horse* (2008), *Camilla – og resten af selskabet: en fortællerkreds* (2010), *Selskabet gør op* (2012) e *Agterudsejlet* (2014).

biografici relativi a Vivian Maier con la finzione.

F.G. - In quest'epoca così piena di storie che arrivano da tutte le parti hai ancora fiducia nell'arte e nel gesto del raccontare?

C.H. - Valuto sempre con molta attenzione quale tipo di romanzi valga la pena scrivere, rispetto alla visione di mondo e di arte che danno. Sia in *Vivian* che nel mio nuovo romanzo in uscita in Danimarca a febbraio, *Virginia is for Lovers*, il mio punto di partenza è stato

il lasciarmi ispirare da film documentari, cioè scrivere libri a partire da film. Entrambi questi libri sono, per così dire, dei moderni romanzi documentari per i quali gran parte della ricerca è svolta attraverso internet. Mi piace l'idea che questi due libri abbiano preso vita da una miriade di fatti reali e in qualche modo anche dalla stessa disinformazione e dalla mitologia che si crea intorno a un personaggio, soprattutto nel caso di Vivian Maier.



Self Portrait, 1960 © Vivian Maier/Maloof Collection



@Christina Ramos

Punti di vista

La macchina dell'odio

di Giovanni Ippolito

24 settembre 1983:

Al Camp Nou di Barcellona si gioca la sfida Barcellona-Athletic Bilbao, confronto tra gli orgogli localistici e nazionalistici di due delle etnie più intransigenti della penisola iberica. La stella della squadra blaugrana è un giovane Diego Armando Maradona, da poco acquistato dal Boca Junior per cifre all'epoca stratosferiche. L'allenatore dei baschi ha affidato la sua marcatura allo spietato Andoni Goikoetxea, noto come il difensore più duro della Liga, un vero e proprio killer.

Il «Pibe De Oro» riceve spalle alla porta nel cerchio di centrocampo un pallone proveniente dalla sua difesa. Un tocco felpato per controllarlo e poi, improvviso, uno squarcio di buio e dolore, che percorre lo stadio dalla caviglia del campione argentino, fratturata in tre punti da un brutale intervento in scivolata del basco, fino agli occhi degli spettatori, che hanno assistito con orrore alla violenza e cattiveria del gesto del difensore, vero e proprio atto di guerra con il quale

invidia e ottusa competitività puntano alla distruzione di genio e talento.

L'odio degli uomini, in un mondo in cui *Homo Homini Lupus*, si intreccia con la corsa sfrenata alla concorrenza che ci separa in “winner” e “loser” e che giustifica l'utilizzo di ogni mezzo per estromettere dalla competizione chi si teme. E spesso quest'ultimo è il diverso, colui che si distingue, temuto doppiamente perché alternativo allo *status quo* e perché se ne ignorano le risorse e le potenzialità di sovvertirlo. La diversità consiste ora nello stile di vita, ora nel colore della pelle, ora nella religione, ora nel mero possesso di doti e qualità peculiari, e quando la paura del diverso, da sentimento dei singoli individui, diventa ossessione collettiva, si cristallizza in odio dei popoli.

«[...] quanto più il mondo esterno diventa animato, tanto più scopriamo che noi, i cosiddetti umani, stiamo diventando, e in gran parte siamo sempre stati, inanimati, nel senso che noi davvero siamo guidati da tropismi incorporati, invece di essere noi a

a guidarli. Dunque, noi e i nostri computer in complicatissima evoluzione, potremmo incontrarci a metà strada. Un giorno o l'altro, un essere umano – Fred White, diciamo – potrebbe sparare a un robot – Pete Vattelapesca, uscito da uno stabilimento della General Electric – e scoprire che questo piange e sanguina. Il robot morente, a quel punto, potrebbe rispondere al fuoco e, con sua grande sorpresa, vedere una voluta di fumo grigio levarsi dalla pompa elettrica che lui credeva fosse il cuore del signor White. Sarebbe uno sconvolgente momento di verità per entrambi»¹.

A quando la nuova frontiera, quella dell'odio delle macchine? E le macchine, nel postmoderno coacervo di comunicazione globale e tecnologia avanguardistica siamo forse noi, sempre più ingranni di un mondo totalitario in cui nessuno può apparentemente sfuggire al ciclo produzione-consumo? Lentamente muore chi non legge, non parla con gli estranei, non ascolta musica e

non trova grazia in se stesso, poetava Neruda. «L'androidizzazione richiede obbedienza, E, soprattutto, prevedibilità», aggiunge Dick.

Nel confine sempre più sfumato tra reale e virtuale, umano e artificiale si confrontano sul bordo del baratro del caos a cui l'odio ci conduce, ognuno in guerra contro chiunque altro in difesa di una schiavitù scambiata per libertà.

5 maggio 1984:

Finale di Copa Del Rey. Ancora Barcellona contro Athletic Bilbao. Goikoetxea e Maradona sono entrambi in campo rispettivamente dopo aver scontato otto giornate di squalifica e trascorso vari mesi di riabilitazione. All'improvviso, eccolo il caos, tutti contro tutti in una rissa nella quale la sfida si fa odio e l'odio vendetta, guidati da natura, destino, o forse solo un caso fortuito.



@Pedro Luis Raota

¹ Philip K. Dick, *L'androide e l'umano*, traduzione dall'inglese di Gianni Pannofino, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 9-10 (brani da *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, 1995, by Lawrence Sutin and The Estate of Philip K. Dick, published in agreement with the author, c/o Baror International Inc., Armonk, New York, USA). Prima edizione integrale, tradotta dallo stesso, in "InterZone", 1997).



©Stefano Belussi


Cooperativa
Letteraria

Le recensioni

a cura di
Giovanni Canadè

Vito Di Battista ***L'ultima diva dice addio*** SEM, 2018

Norma Desmond (Gloria Swanson), all'apice della sua follia, scende la scalinata della sua villa, maestosamente, offrendo così ai poliziotti, che sono venuti ad arrestarla per l'omicidio del suo collaboratore e mancato amante Joe Gillis (William Holden), l'ultima grande interpretazione cinematografica. Questa celebre scena, tratta dal film *Viale del tramonto*, diretto da Billy Wilder nel 1950, è un pilastro nell'immaginario cinematografico mondiale, metafora di un cinema classico, irripetibile e restio a morire. Laddove *Viale del tramonto* vira il suo discorso di nostalgia e magnificenza col linguaggio del *noir*, *L'ultima diva dice addio* parte dalla concezione oramai classica, quasi un *cliché*, del divismo dell'età d'oro del cinema portandolo in un territorio che elude il genere per immergersi nel memoriale e nella biografia sentimentale.

L'esordio del giovane Vito Di Battista

(1986), per l'editore SEM, punta alto, imbastendo una storia che narra di tramonti e di ricordi, ma anche di cinema e di menzogna. Una storia di memoria, di ricostruzione, che Di Battista riafferma all'inizio di ogni capitolo: «Dimentico sempre tutto quello che avevo deciso di ricordare a perfezione: i finali dei grandi classici, i nomi delle donne più potenti della storia; le notti che pensavo fossero le migliori di tutta una vita e le scadenze dei debiti» (p.7); «Dimentico sempre tutto quello che avevo deciso di ricordare a perfezione: le trame delle tragedie greche, gli slogan pubblicitari che mi sono sembrati geniali» (p.19) ecc.

L'ansia dell'oblio delle cose, dei luoghi, dei tempi passati. L'oblio del quale la stessa Diva è vittima: «Nessuno dei sopravvissuti a quegli anni di agi e vizi senza ritegno si è degnato di concedere alla vecchia Molly Buck il lusso di un saluto in questa triste giornata».

L'ultima diva dice addio è la storia della diva cinematografica Molly Buk e del suo giovane biografo nella Firenze degli anni Settanta.

«[...] questa è stata Molly Buck: ventinove lungometraggi e un documentario biografico che ne raccontava gli anni della Titanus [...]. Due cene a casa del Presidente in carica [...] tre associazioni di volontariato a cui devolvere cospicue somme ogni anno; centoventuno articoli nei giornali rosa, diciannove copertine e una nomination all'Oscar. Due compagni ufficiali, una decina di amanti che non è scandaloso menzionare, nessun marito».

La lista del biografo, il nostro protagonista, è scarna e alla ricerca del superficiale per ricostruire l'anima segreta della donna; in tutto il romanzo, l'uomo ricerca quegli elementi mancanti all'immagine non si sa quanto realistica di una attrice hollywoodiana, pertanto, già nella sua essenza, pura finzione.

Di Battista nomina, cataloga gli ambienti eleganti della villa in stile Liberty, in cui la diva trascorre gli ultimi anni della sua vita: mobili, oggetti. Il tutto narrato con un vago stile dannunziano – pensiamo agli arredi, appunto, o ad alcuni scorci o luoghi tipici della città di Firenze.

«Sono ormai quattro anni che catalogo tutto quello che questo atto di sottrazione può salvare dall'oblio; ma adesso che i morti se ne sono andati a marciare per la loro strada e la bellezza delle cose è annegata in uno specchio, è giunto il momento di condividere con il resto dell'umanità tutto il prodigio che mi è stato dato in dono e che Molly Buck ha raccolto dentro il suo nome».

Molly dona al suo biografo frammenti della sua vita, pochi a dire il vero, poiché la (presunta) ricostruzione sembra essere una ulteriore messa in scena di un film grandioso. Ecco che allora il suo giovane ammiratore resta affascinato da quella figura stereotipata, dal mistero in cui vive avvolta, dalla storia di una bambina americana che, adulta,



arriva al successo, lasciando dietro di sé una famiglia distrutta dai propri errori. «È davvero così venerabile, la vecchietta, o così indispensabile?», si chiede Molly ad alta voce. Il ragazzo non risponde, medita. Per la loro caducità, le cose umane sono vissute come un sogno romantico. La Diva dal passato glorioso e misterioso, il tentativo di racchiudere nelle future pagine biografiche quel sogno: ci sono gli elementi per una ossessione alla quale il biografo non sfugge. Ecco che allora allontana la sua giovane fidanzata, Matilda, preferendo vivere nel sogno.

E di sogno vive il romanzo: Vito Di Battista costruisce una Firenze degli anni Settanta elegante ma lontana, irreali. Nonostante lo stile più volte aforistico del romanzo, per il quale qualcuno ha pensato di accostarlo a Giuseppe Pontiggia o ancora a Patrick Modiano, in *L'ultima diva dice addio* tutto è artificio.

Artificiosa è la retorica di Molly, che parla per aforismi, senza mai scalfire la superficie del suo passato; così come l'autore ama perdersi nella struttura della sua narrazione, che ha di certo il merito di osare con la novità di una scrittura curata e ricercata, ma che dà l'impressione, proprio come i suoi personaggi, che dietro quei nomi e quella

chincaglieria d'altri tempi, non ci sia altro. Cosa ci resta, alla fine del romanzo, di questa storia di ricordi, di riflessioni sul tempo passato, in cui il grande assente è paradossalmente proprio il cinema? La storia della Diva Molly Buck passa senza lasciare traccia. Forse solo polvere e un senso di delusione.



©Agafia Polynchuk



Nanni Cagnone
Le cose innegabili
Avagliano Editore, 2018
di **Simone Zafferani**

©Silvia Grav

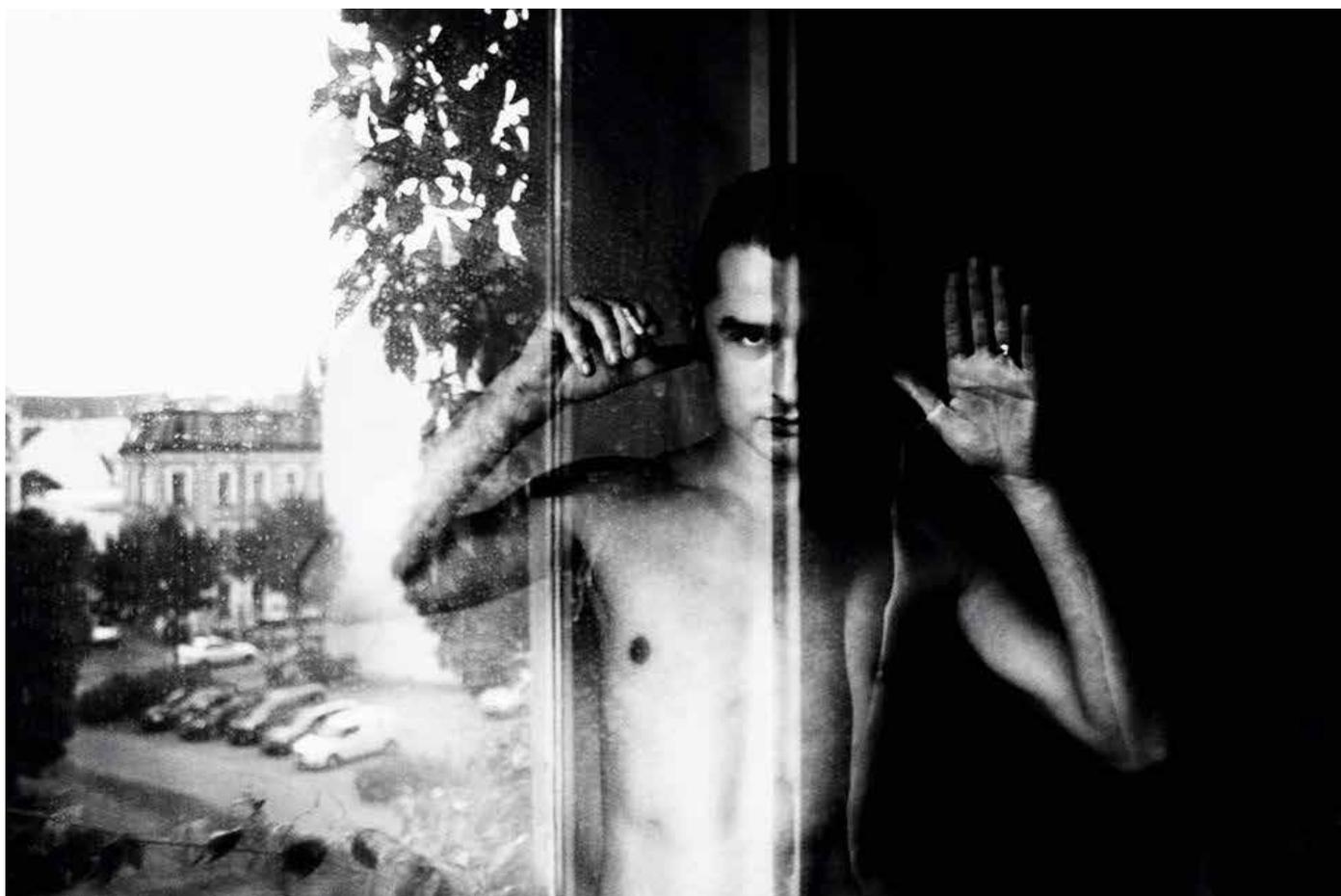
Quali sono le cose innegabili? È lecito chiederselo e chiederlo al lettore di poesia, dopo tanta ontologia al negativo. Nanni Cagnone, poeta “impuro”, che ha fortemente contaminato la propria scrittura poetica con altri tipi di scrittura e più in generale con altri modi di espressione artistica (è stato giornalista, copywriter pubblicitario, direttore editoriale, docente di estetica e di strategie progettuali, musicista, oltre ad aver svolto altri variegati mestieri nel corso della sua movimentata vita), sembra, in questo suo ultimo libro, aver superato la domanda. Questo titolo si è infatti tentati di interpretarlo come una di quelle frasi latine in cui il verbo essere è sottinteso: le cose (sono) innegabili. Oppure lo si immagina con una ipotetica virgola, anch’essa con valore asseverativo: le cose, innegabili. Un punto di arrivo, questa innegabilità dell’esistente, che

ha origini lontane nella sua biografia poetica. Nel volume di poesie, saggi e aforismi del 1975 *What’s Hecuba to him or he to Ecuba* (Out of London Press, New York-Norristown-Milano), si legge «Chi distingue tra il sasso che ho in mano e la parola “sasso” che ho in bocca, è squalificato»: una regola (di un serissimo gioco, pena la squalifica) che non concede ambiguità e inchioda la scrittura, e forse non solo quella poetica, a una oggettualità che esclude astrazioni, simbolismi e altre tentazioni di fuga. Ma date queste premesse, si capisce bene da subito che la scrittura di Cagnone non è radente al suolo, non si abbassa al mare dell’oggettività in un senso adattativo o di resa; come spiega bene Daniela Marcheschi nella sua *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia* (Mursia, 2016), la sua è «una poesia che va e viene verso le

cose e dalle cose». Le cose, dunque, mantengono una loro viva identità, ma la poesia, in perenne viaggio da e verso esse, le mette costantemente in dubbio, le sottrae all'opacità della culturalizzazione e della normatività, le preserva dagli *status* acquisiti e consolidati, fino a farle esistere nuovamente ai nostri occhi. La prospettiva con cui Cagnone lavora in questa direzione è però lungi dal sacralizzare la parola, pure fortemente evocativa, estraendone sensi intrinseci, più o meno occulti. È sempre la mano dell'uomo a creare, e questo vale per l'arte in tutte le sue forme (non possiamo prescindere, leggendo la poesia di Cagnone, dalla sua concezione profondamente antropocentrica dell'arte).

Nel libro in questione, le cose sono messe in fila e attraversate, osservate, con sguardo ora angolare, ora frontale, ora avvolgente, letteralmente sentite nella loro caduca datità, in una sequenza (anche numerica: si tratta di settantuno

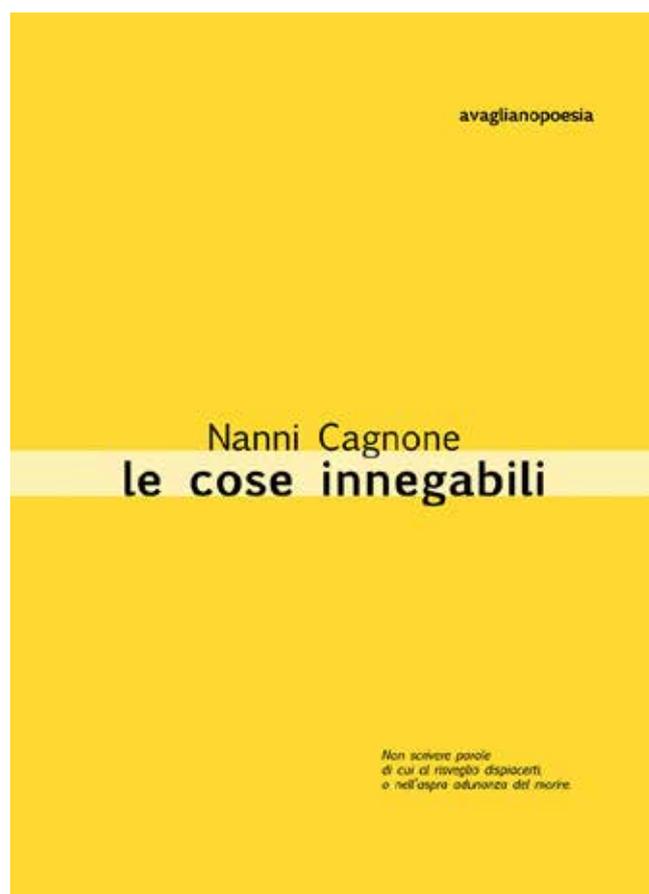
testi preceduti da numeri romani) che risuona di un sentimento di perdita e al contempo di rivalsa, di riappropriazione. Particolarmente significativo è il testo XLIV: «Al fine, scrivere la storia/ delle cose minute-/ la vicenda d'un pettine/ ai capelli/o il culto delle scaglie/ di madreperla.// È tempo di destarsi/ per consistere/ nell'ardua interezza/ dei frammenti:/ è qui che si viene vinti-/ un vetro offuscato,/ un appuntamento/ con la polvere». La poesia è anche questo inesauribile esercizio di equilibrio tra l'interezza e la polvere. Appare qui un'immagine chiave, quella del vetro offuscato: secondo il pensatore medievale persiano Sohraward, caro a Cagnone, il mondo è «irradiazione gerarchica di luci immateriali, in grado di ricadere sullo schermo opaco, oscuro, della materia, e di creare spazi intermedi tra luci e ombre» (Marcheschi). È esattamente in questi spazi che la scrittura assume il proprio ruolo, quello di restituire



©Resa Rot

identità e consistenza agli elementi vitali di cui la nostra vita è costellata, nonostante le delusioni, le sconfitte, i disinganni che sempre tramano la nostra esperienza. Come si leggeva in *Doveri dell'esilio* (Night Mail, Pavia, 2002), la poesia può esistere e resistere come «Ostinato parlare/ quando una bufera/ porta via la voce».

Perché ciò accada, Cagnone chiede alla lingua poetica di stare in un costante stato di allerta. Ecco allora la brevità dei versi, che è contrazione e concentrazione; ecco la sintassi evocativa, ellittica, ma mai vaga, che lascia all'oggetto, all'intuizione, la loro folgorante autonomia e tuttavia non abbandona mai il proprio compito-destino di interrogazione e di perlustrazione («Platani, a che serve/ rispondervi? Scavo/ dove sussulta la stirpe,/ con suo disordinato/ insegnamento.// Nella sommosa/ della crescita,/ ne l'impaurito/ ultimo raccolto,/ contemplare/ dormiente inospite/ il confine»). La poesia, sembra dirci Cagnone, è dunque questa operosa contemplazione, questo incessante interrogare il disordine che ci circonda e di cui instancabilmente cerchiamo il senso di fronte all'innegabilità delle cose. Solo costringendoci a rimettere sempre in discussione le



nostre mappe cognitive ed emotive, sarà possibile continuare a dialogare con i segni del mondo, fino a un commovente, sperduto rispecchiamento: «Hanno la loro musica, i gabbiani,/ e non taceranno avanti a noi/ che abbiamo partiture di mondo-/ noi dal penseroso stemma,/ come profughi anche noi,/ in cerca d'un accordo».



©Anja Rösger



Franco Vanni
La regola del lupo
Baldini&Castoldi, 2018
di **Mario Bianco**

©Vicente Antonio

«Due colpi di pistola, all'alba, spezzano il silenzio e la quiete del lago di Como. Un uomo viene trovato morto, riverso sul tender della sua barca a vela al largo di Pescallo, nel comune di Bellagio. A uccidere il ricco imprenditore Filippo Corti, detto «Il Filippino», è stato un proiettile sparato nel giorno del suo quarantesimo compleanno. A bordo con lui c'erano i suoi tre migliori amici e nessun altro: due uomini e una donna. Chi ha sparato e perché?»

Così inquadra la scena del delitto il risvolto di copertina del romanzo *La regola del lupo* di Franco Vanni (Baldini & Castoldi, 2018).

Diversamente da tanti gialli italiani ove si vedono sfilare commissari, questori, ispettori, giudici istruttori, qui, come in

certi classici thriller americani d'inchiesta, a condurre l'indagine più attendibile e approfondita è un cronista di nera, un simpatico giovanotto milanese, Steno Molteni, che lavora con serietà e passione per un settimanale di cronaca nera. È un tipo singolare Stefano, detto Steno, perché, pur avendo 27 anni, va in giro su una Maserati Ghibli del 1970 (prestata) e la fa custodire da Alberto, una sorta di Diogene barbone. L'esperienza pluriennale di Franco Vanni come giornalista è palese nel sapiente costruire personaggi e ambienti, conosce direttamente contesti sociali umili, e un certo *demi-monde*, per cui non ci sono nel testo errori, improvvisazioni, o commissari onniveggenti e onnipotenti; l'autore è stato attento persino nella

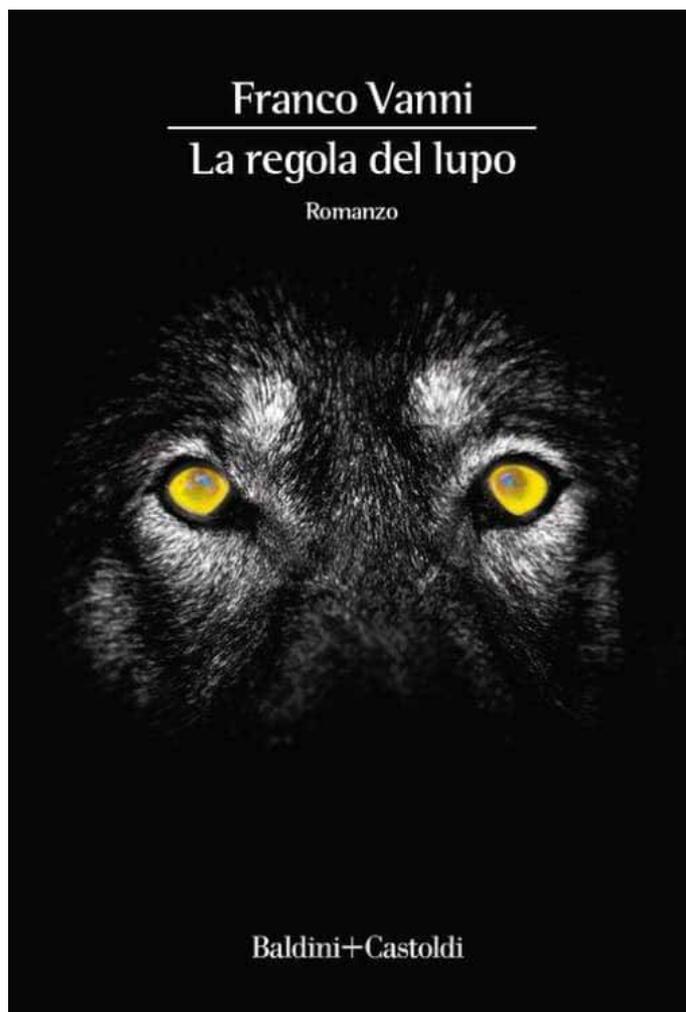
scelta delle armi (due revolver calibro 357 magnum), e alla traiettoria dei loro proiettili.

La drammatica storia è asciutta, precisa, perfettamente attendibile, tessuta in uno stile che scorre lento, gradevole, mentre l'indagine segue dal vero le normali procedure, ed è giusta, approfondita perché Vanni è abile nel congegnare e connettere i fatti, e solido costruttore delle complesse psicologie dei personaggi. A mio modo di vedere questo romanzo non è un *noir*, come vengono definiti in Italia molti testi ove vi sono fatti di sangue, è altro: non indulge in particolari macabri o scene sanguinolente da sala anatomica comuni in tanti *serial* televisivi, è un romanzo d'indagine il cui scopo sottile è anche quello di ritrarre, di disegnare bui paesaggi umani, mentali, angoli balordi della buona società lombarda.

Ho usato il termine *disegno* perché so che l'autore è anche un bravo disegnatore, cioè (quando può) impugna carta e matita, e passando alla scrittura con il suo stile ci fa vedere, ci fa sentire fin dalla prima pagina le materie degli oggetti, la loro forma, il loro colore, persino i cibi e le bevande cessano di essere solo un decoro di contorno, diventano profumi, sapori e forme che stanno concretamente nelle mani dei personaggi.

(Dopo alcune pagine ho scoperto che Steno Molteni per pagarsi la stanza 301 dell'Albergo Villa Garibaldi, dove vive, fa il barman nel medesimo hotel per tre sere alla settimana. L'ho visto mentre preparava un cocktail Sidekar per un avvocato piuttosto tronfio. Ho lasciato perdere il tipo, il giurista e mi sono concentrato, ho gustato la descrizione del Sidekar: era ottimo).

In questo lavoro si può *gustare e vedere e sentire e aggirarsi* passo passo, lentamente per l'antica, nobile casa di via Mozart, proprietà del protagonista,



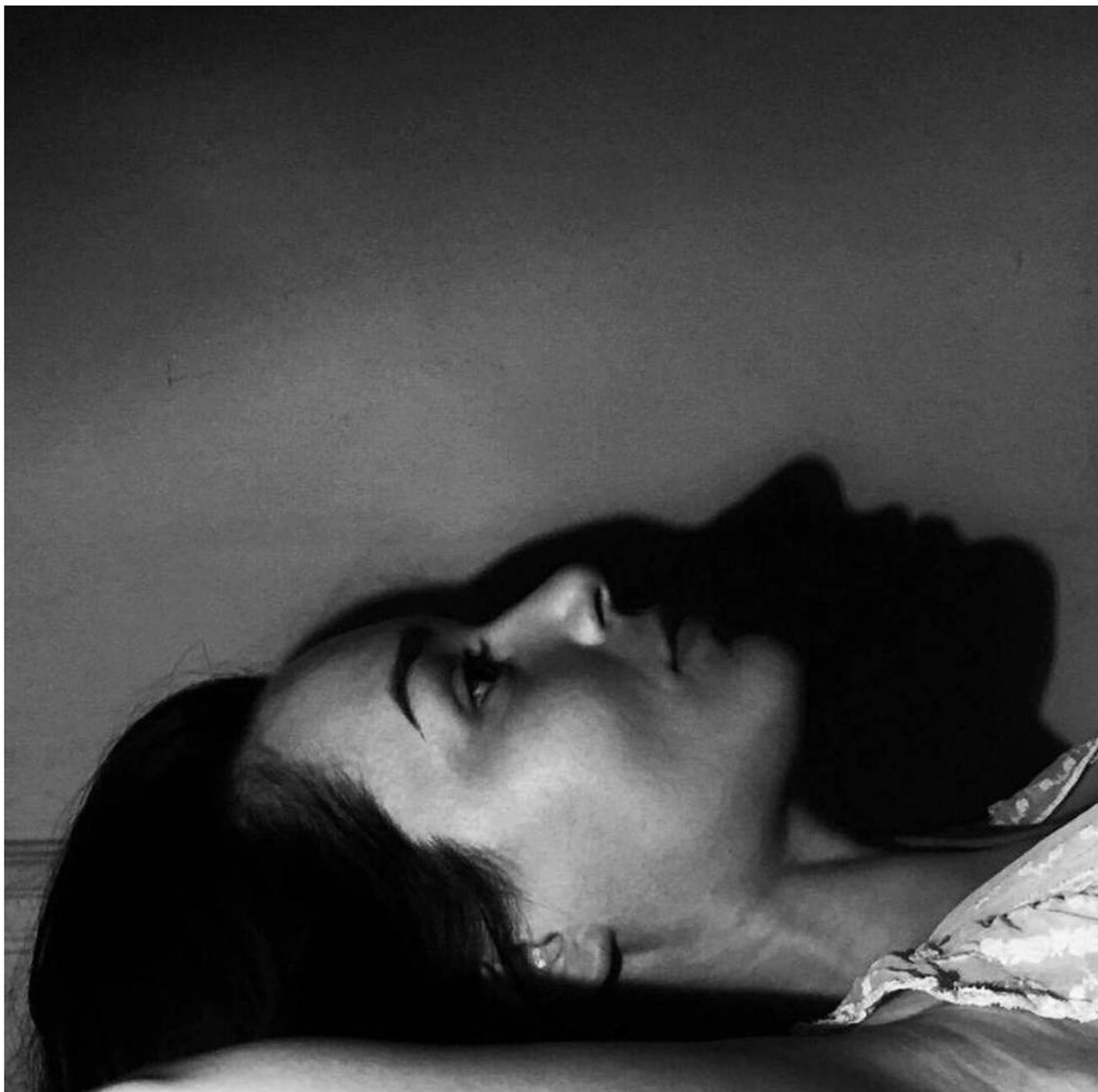
Filippo Corti, il morto, l'assente, percorrendone gli angoli ombrosi dietro le tende, tastando gli intarsi dei mobili e ascoltando i sussurri dei ritratti e in particolare i lunghi, accorati racconti di Matilde, governante della casa da molti anni. Una donna anziana, personaggio veramente notevole, la cui presenza si sente dapprima sottilmente, ma, procedendo nella lettura, ci si attende da lei ancora storie, opinioni, brani di vita dei tre protagonisti della tragica vicenda e delle loro famiglie di origine.

Franco Vanni alla fine del suo romanzo ci narra il volteggiare di un cardellino sopra la barca: è il vero testimone del delitto quasi perfetto avvenuto in quell'angolo incantato del Lago di Como, di fronte a Pescallo, presso Bellagio. Mi ha rimandato subito alla mente un dipinto struggente del pittore Karel Fabritius, un cardellino legato a un'odiosa

catenina. Questo uccellino ricompare più d'una volta nella storia. Altri animali, pesci, cani, girano tra queste pagine a cominciare dalla copertina ove gli occhi gialli, inquietanti di un lupo ci fissano da un campo buio. E c'è, infine, un apologo o parabola raccontata dal tenace, valente maresciallo dei Carabinieri Salvatore Cinà, luogotenente in Bellagio, sul comportamento dei cani inselvatichiti che può validamente essere

interpretata come la morale o succo di tutta questa narrazione.

La regola del lupo si chiude bene, e scrivendo bene dico che il caso, ancora una volta, è risolto, però l'atmosfera mi è rimasta dentro, una sospesa tensione rilasciatami dalla complessa figura di Filippo Corti, detto "il Filippino", che scuote perché «Il Filippino è un grandissimo figlio di puttana» – dicono quelli che lo hanno conosciuto...



©Julie Peiffer



©Ale Bella

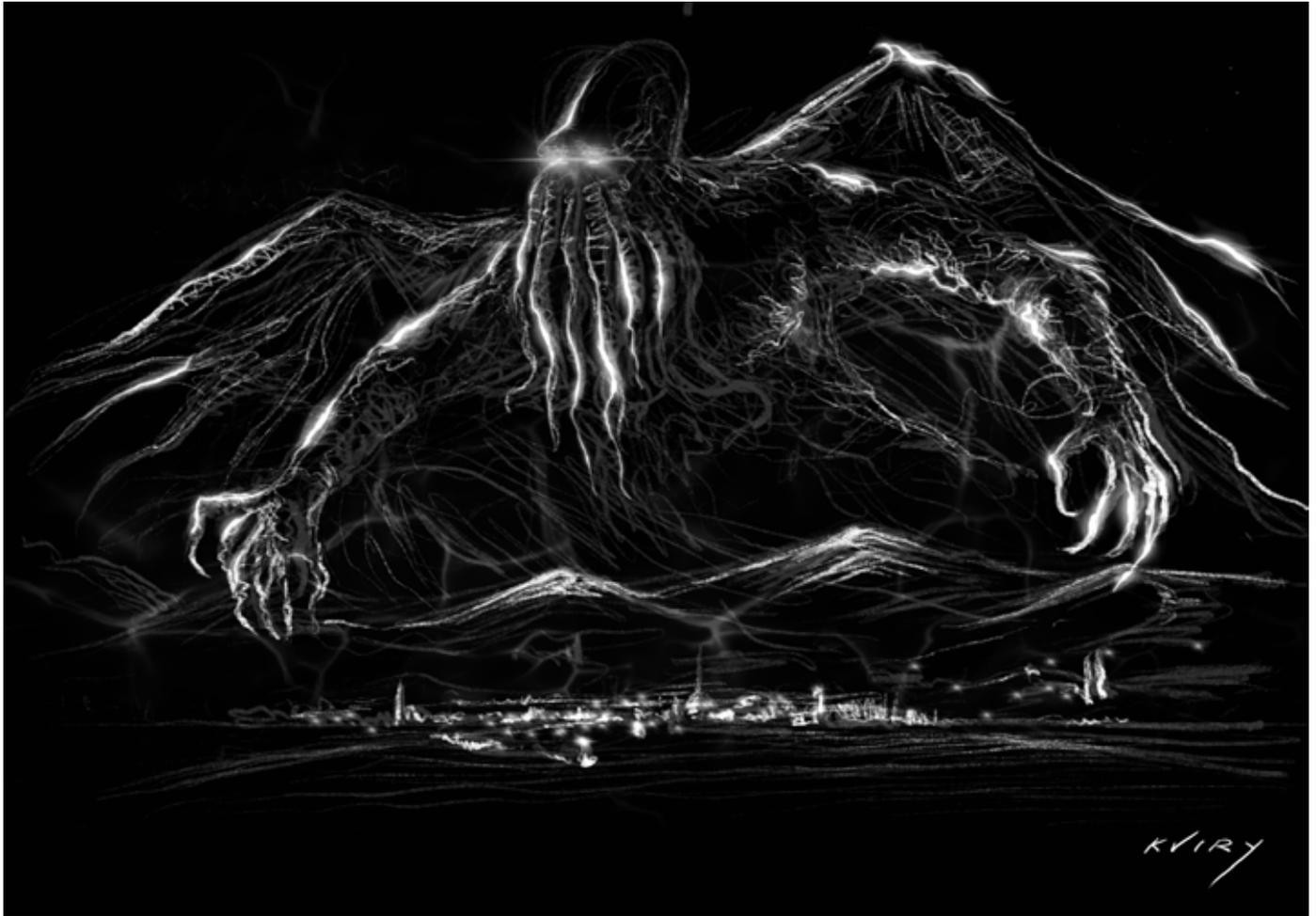


Valentina Fortichiari
La cerimonia del nuoto
Bompiani, 2018
di **Claudio Morandini**

La cerimonia del nuoto è una raccolta elegante, in cui la curiosità di Valentina Fortichiari si spinge oltre la competenza di provetta nuotatrice e si fa racconto proteiforme di un rapporto ogni volta diverso con l'acqua. In racconti quasi sempre brevi si inseguono creature marine, in cerca di cibo, a caccia o in fuga o in esplorazione dei vasti spazi oceanici; si narrano incontri fortuiti tra uomini e animali acquatici, in cui questi ultimi paiono dotati di misteriose cariche allegoriche; si narrano storie di uomini alle prese con il mare, e dunque con se stessi. Versione aggiornata di un bestiaro in cui fanno capolino anche creature leggendarie, repertorio di miti letterari legati all'acqua, il succinto libro di Fortichiari rimane saldamente narrativo.

A sorreggere e alimentare la scrittura, come rimarcato nelle citazioni poste in esergo a ogni racconto, stanno le grandi

opere dei narratori del mare. Messo a nudo nell'immersione nell'acqua, l'uomo (e la donna, la bambina, il vecchio) scopre o riscopre in sé una forza e una capacità di abbandono, un acuirsi dei sensi, una leggerezza, che la vita a terra, gravata dal peso atmosferico, non consente. Il nuoto è un rito purificatore, di rinascita e ricomposizione, che consente l'oblio e dilata il tempo. Favorisce anche rapporti più stretti, empatie più scrupolose: ne è testimonianza intensa, anche commovente, l'ultimo racconto, il più lungo, *Mio padre, nuotando*, in cui i rapporti tra figlia e padre vengono scanditi dalle nuotate insieme lungo un'intera vita. Il declinare delle forze di lui, la distanza generazionale o la vicinanza affettiva tra loro, sono resi con tocchi precisi, scandagliati dalla preoccupata cautela di lei. Non si può barare, in acqua – non è concesso all'uomo, almeno.



La città come teatro storico e culla dell'onirico: il gran bazar di Stefano Trucco

di Giovanni Bitetto

Stefano Trucco ha due qualità che difettano a una buona parte degli scrittori italiani contemporanei: il gusto per le costruzioni complesse e la tenacia per mantenere in piedi una scrittura costellata di meccanismi di precisione. *Il gran bazar del XX secolo* (Aguaplano, 2019), si presenta come un romanzo storico, ma presto il lettore si accorge di trovarsi di fronte a un organismo mutante, una narrazione ibrida in grado di virare nei territori del fantastico e del perturbante. Del romanzo storico ha l'ambientazione dettagliata, la Genova repubblicana del '45 che somiglia tanto alla zona grigia pynchoniana de *L'arcobaleno della gravità*, ovvero a un campo di forze in dissoluzione, un microcosmo sull'orlo del

collasso e per questo carico di inattese potenzialità. Del romanzo fantastico ha invece una trama ricca di rimandi lovecraftiani, di personaggi impegnati in rocambolesche circonvoluzioni, di descrizioni oniriche che disturbano lo svolgersi corretto della storia, sia essa quella del protagonista, sia quella scritta con la S maiuscola.

A tenere insieme i due mondi una corroborante ironia capace di stemperare il grottesco o rendere affilato anche il pensiero più innocuo. Nel mezzo c'è un protagonista tratteggiato con altrettanta ironia, Anselmo Magnasco, giornalista, perdigiorno, poeta fallito che si aggira nel mondo in dissoluzione della sua Genova. Magnasco è un piccolo uomo

intriso di drammaticità balzachiana: frequenta i bordelli, mostra al tempo stesso curiosità per l'ignoto e apatia nel quotidiano, medita il suicidio o sogna un suicidio di massa. È insomma un uomo comune e confuso stretto nella parentesi – confortevole o meno – di un esistenzialismo che gli fa concepire il mondo come connubio di *eros* e *thanatos*. Ma nei fondali terremotati della Genova di Trucco, come nella miglior Parigi di Balzac, l'organismo-città riserva una sorte avventurosa per Magnasco. Non sarà solo l'incursione del presente storico – la fine del fascismo – a scuoterlo, ma anche gli echi orrorifici dei carrugi, e soprattutto la visione di una Genova futura, tanto apocalittica quanto in apparenza ispirata al nostro presente.

Nella scrittura di Trucco si incontrano diversi vettori, idee di scrittura differenti che si legano fra loro e generano un'opera originale. C'è un forte connubio di



forme diverse – storico e fantastico, come abbiamo detto – e allo stesso tempo una dialettica inscindibile fra l'ambiente e il suo protagonista. A ogni cambiamento dell'ambiente corrisponde una risposta di Magnasco, ogni pensiero del protagonista si riflette nella città, quasi a suggerire che la fine del mondo a cui Anselmo sta assistendo non è altro che una proiezione della sua mente, nella sua perenne fuga dal mondo. Delimitato dal confine della precisa rievocazione storica e da quello più evanescente dell'ignoto, lo spazio letterario di questo romanzo riserva una serie di parabole intrecciate che trovano compimento accanto all'arco narrativo di Magnasco, fra faccendieri repubblicani, occupanti nazisti, affiliati alla resistenza, abitatori del demi-monde genovese, semplici uomini travolti dai meccanismi della Storia.

La voce di Trucco risulta matura e credibile, mitigata dall'ironia del narratore esperto. Ci troviamo di fronte una penna che sa quello che fa, perché riesce a dare sostanza a visioni e costruzioni di una certa complessità. E fra realtà di ciò che è stato e sogno di ciò che potrebbe essere il lettore si trova in mano un'opera preziosa perché composta con sapienza e misura.





«Fin qui tutto bene».
di **Mario Greco**

Lorenzo Moretto
Una volta ladro,
sempre ladro
minimum fax, 2019

©Karin Szèkessy

«Al centro della mia vita c'è l'arresto di mio padre». Era l'11 Giugno 1994. Erano gli anni di Tangentopoli; era l'anno dei Mondiali in USA. Il padre di Lorenzo viene rinchiuso nel carcere di San Vittore di Milano. «Fu incarcerato con l'accusa di aver preso parte a un'attività di riciclo di capitali».

Inizia così il romanzo di Lorenzo Moretto *Una volta ladro, sempre ladro* (minimum fax, 2019). Un viaggio di ritorno per lui, per ritrovare il proprio padre, la propria identità e quel brandello di storia che gli appartiene.

La prima parte del romanzo, che coincide in massima parte con i sei mesi di carcere e poi con i successivi sei di arresti domiciliari, l'autore cerca di restituirci da un lato la figura del padre dall'altro lo stato d'animo di una

famiglia che affronta il dramma e i continui viaggi da Monfalcone, paese in cui vivono, a Milano, al carcere di San Vittore. Tutto si rifà all'individuo, alla sua esperienza umana e soggettiva.

In questa prima parte non c'è solo un tentativo di ridefinire quel giudizio dolorosamente legato alla vicenda del padre – evidente anche nella selezione dei personaggi da raccontare – ma anche quello di far emergere un contesto sociale in cui lo stesso concetto di giustizia vacillava nel clima di tensione corrotto che si era creato intorno al sistema tangentopoli. Un clima di agitazione destinato a dissolversi. Il crescente coinvolgimento nella macchina giustizionalista aveva portato a un generale disorientamento ideologico dovuto alla subitanea “scoperta” del contrasto tra *onesto* e *ladro*

con la conseguente incapacità di riuscire a distinguere le gratificazioni del potere dalle strumentalizzazioni dello stesso.

Un contesto sociale formato da individui dall'attenzione "orizzontale": chi osserva senza guardare; chi disprezza senza conoscere; chi, in nome di una giustizia a volte disattenta alle umane sorti, giudica ancor prima che sia emessa la sentenza. Nessuno escluso!

Fra i personaggi di forte impatto emotivo: la madre. Soave!

Il romanzo ha una struttura semplice. Parte dalla ricostruzione dell'essenza della figura del padre – incommensurabilmente più ampia di quel mondo di frammenti che sono stati i luoghi dove è nato e cresciuto – la sua era una famiglia di contadini –, la provincia dove ha vissuto, il lavoro, l'amore e il senso di responsabilità verso la famiglia – per divenire via via sempre più avvolgente con una narrazione fittissima di immagini – con uno stile talvolta nitido, talvolta ricco di sfumature. Un romanzo in cui il contrasto si realizza già nella differenziazione dei luoghi, un distacco evidente sussiste tra la provincia, Monfalcone, dove il silenzio divampa ovunque – un silenzio che è un assedio di dita puntate –, e la grande metropoli, Milano, per come essa stessa si presenta: caotica, frenetica, urbanizzata. Ma un'altra contrapposizione si è depositata nella memoria dell'autore: il carcere di San Vittore con i suoi ambienti, le sue atmosfere, i meccanismi apparentemente quieti della macchina burocratica.

Eppure, nonostante questo evidente contrasto, tra provincia e metropoli, le due città si presentano saldamente legate da un clima di fondo – sospeso in ogni momento della narrazione – caratterizzato da quel «male di vivere» che incute quel restare appesi all'attesa del *giorno del giudizio*. Ma tale momento

non arriverà mai. Infatti, la giustizia italiana, dopo 7 anni, stabili che gli estremi per un processo non c'erano.

La metropoli fa da proscenio anche nella seconda parte del romanzo. La grande città, solo tratteggiata nella prima parte, incarna qui i valori di una nuova vita, di un far sentire i suoi abitanti partecipi di un destino comune agli altri abitanti del continente. La città idealizzata a luogo ideale, in cui le vicende personali dell'autore, permeate da un senso di ribellione, abbracciano, come in un movimento circolare, la vicenda del padre insieme con quelle delle persone a lui care. La città che, tuttavia, si mostra incapace di fornire risposte davvero svincolanti ma che, al contrario, e anche con velata ironia, rivela – nel suo ritmo frenetico e disumanizzante – quanto labile sia il confine tra ciò che è lecito e ciò che non lo è, tra



tra chi è *onesto* e chi è *ladro*. Del resto, in tutto il romanzo, a rivelare il senso di questo «male di vivere» è proprio il figlio.

La vicenda si chiude nella terza parte, in cui l'aspetto drammatico della vicenda rimane ai margini della narrazione lasciando spazio a una poetica diversa, a una consapevolezza che si sprigiona tutta nell'amore che un figlio, diventato a sua volta padre, riversa verso la propria figlia.

Tuttavia, a parte la storia e il messaggio di moralità di cui questo libro si fa portavoce – e si ringrazia per questo l'autore per la lezione di vita che restituisce –, ciò che più colpisce è lo stile narrativo, la sua scrittura. Non è un caso che nei ringraziamenti l'autore getti una luce su un grande maestro del nostro Novecento italiano, che è Giuseppe Pontiggia: «Chiedo scusa a Giuseppe

Pontiggia e ai suoi eredi per non aver citato esplicitamente quel capolavoro che è *La grande sera* in una sera di lettura notturna dove mi limito a descriverne, brevemente, la trama».

La memoria conta, lo sguardo lucido conta, la consapevolezza che la catastrofe avviene sempre quando si va incontro, con il proprio bagaglio di esperienze, all'impatto con l'inaspettato conta. Raccontarla, scriverne, una buona e vitale cosa, un'ancora in mezzo al «frastuono» generato da una società dove dilagano gli istinti diffusivi e dispersivi, dove la parola è ridotta a stimolo acustico, dove gli sguardi, ogni attività di relazione viene degradata «al livello del percepire fine a sé stesso».

«Fin qui tutto bene! Il problema non è la caduta ma l'atterraggio».

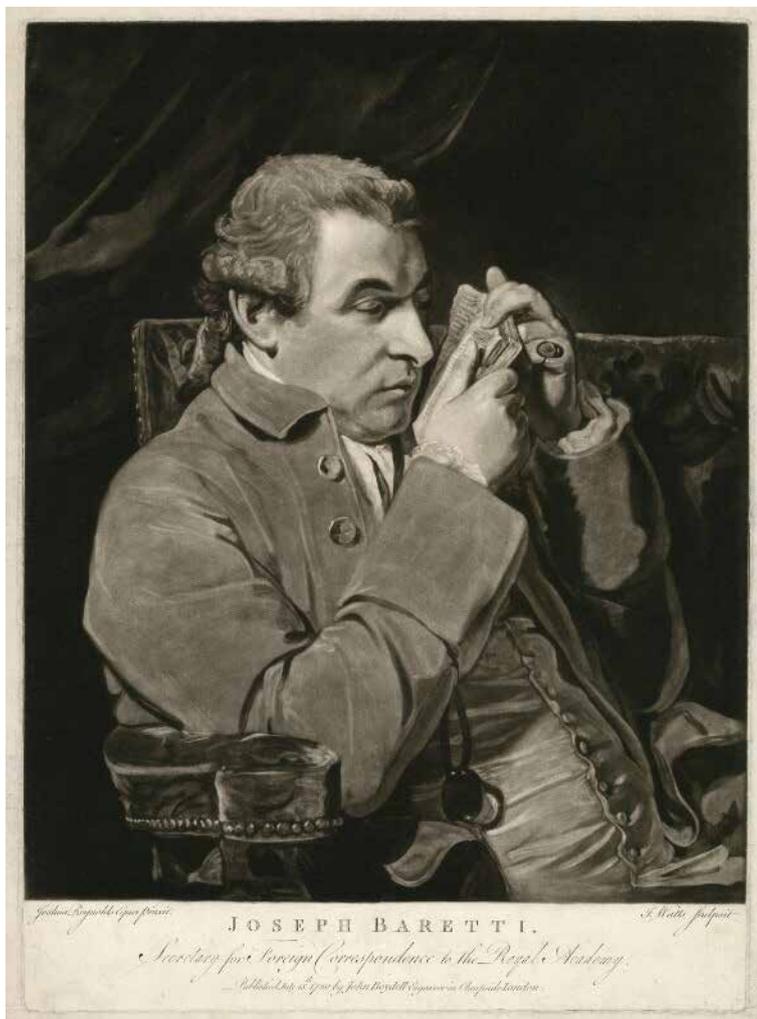


©John Jackson



©Michal Giedrojć

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



Giuseppe Baretti

Dell'Ella, del Voi e del Tu

Giuseppe Baretti
by John Watts, published by John Boydell,
after Sir Joshua Reynolds
mezzotint, published 18 July 1780 (1773)
© National Portrait Gallery, London

Il Centro Internazionale di Studi Sirio Giannini – CISESG di Seravezza (Lucca), d'intesa con il Comune di Seravezza e sostenuto dall'adesione di studiosi, Università e diversi enti di ricerca italiani e stranieri, tra i quali il CISLE, ha proposto un Comitato Nazionale per le Celebrazioni del Tricentenario della Nascita di Giuseppe Baretti (1719 – 1789) allo scopo di organizzare e attuare una serie di manifestazioni culturali in Italia e all'estero a lui dedicate. I lavori scientifici per le Celebrazioni sono stati avviati il 3 maggio 2019, con un Convegno internazionale di studi tenutosi presso il Teatro Scuderie Granducali, Area Medicea, Patrimonio Mondiale dell'Unesco a Seravezza.

A dimostrazione della modernità dell'autore torinese, attento alla cultura multimediale, padrone di più lingue e letterature, vero cittadino dell'Europa, se ne riporta la prefazione a *Scelta di lettere familiari*, fatta per uso degli studiosi di lingua italiana nel 1779 (in particolare si fa qui riferimento all'edizione Giuseppe Baretti, *Scelta di lettere familiari*, Introduzione e note di Luigi Piccioni, Livorno, Giusti, 1914).

Gl'Italiani s'hanno tre maniere di scrivere ne' loro reciproci carteggi: l'una chiamata signorile, amichevole l'altra, e compagnesca la terza.

La maniera prima, cioè la signorile, sarebbe forse meglio non si fosse trovata mai, poichè il solo inveterato costume può toglierle quell'apparenza, anzi pure quella sostanza di assurdo che trae con sè. In quella maniera l'uomo non iscrive *all'altr'uomo*, come la semplicità del vero chiederebbe, ma scrive *alla signoria dell'altr'uomo*, vale a dire indirizza il suo parlare ad una cosa non formata dalla natura, ma dall'immaginativa; cosicchè, volendo, esempligrizia, domandare ad uno *come stia di salute*, non gli dice *come stai tu di salute*, che sarebbe il modo naturale di fare una simile domanda; ma gli dice *come sta ella di salute, come sta di salute la signoria vostra o vossignoria illustrissima o vostra eccellenza o vostra eminenza*, eccetera, secondo che porta il grado, la qualità, o l'importanza della tal persona; e tutto il discorso corre a quella foggia, quasichè la signoria o l'eccellenza o altro titolo della tal persona fosse un ente muliebre ed atto a formare un soggetto da sè stesso, quando infatti non è se non un'idea fantastica e vana.

Che con questa maniera da noi usata si nello scrivere, che nel parlare debba porsi nel numero degli assurdi più solenni che siano mai stati ghiribizzati, e che non sia punto degna d'esser adoperata da quelle creature che chiamansi ragionevoli per antonomasia, ognuna lo vede, ognuna lo confessa liberamente. Ma che fa questo, se chi ricusasse ora di adoperarla, o chi si mettesse all'impresa di sbarbarla e di toglierla dal colloquio o dal carteggio, non ci guadagnerebbe che del novatore scervellato e fuor de' gangheri?

Questa maniera è, come dissi, chiamata

signorile, perchè viene usata dall'uomo che intende di trattare l'altr'uomo non come uguale o minore suo, ma sibbene come suo superiore e signore. E così gli uomini che non sono di basso affare, quando scrivonsi l'uno all'altro, e i minori quando scrivono ai maggiori, e gli eguali di picciol conto quando scrivendo ai pari loro intendono di stare sul *quantum*, ed eziandio i maggiori, quando scrivendo a' minori non giudicano a proposito di trattarli con albagia, tutte cote-ste genti, dico, usano questa maniera signorile, e parlano a quel muliebre titolo, a quella emasculata qualità dell'uomo, anzi che all'uomo stesso: e chi non adottasse questo sproposito consagrato dal costume, porrebbe oggidì molto in collera un corrispondente, che farebbe di risentirsi come d'un'ingiuria non mediocre con chiunque gli venisse a sfoderar sugli occhi la seconda o la terza delle tre maniere.

La maniera seconda del nostro scrivere, cioè l'amichevole, corre nella seconda persona del plurale, come se l'uomo a cui si scrive non fosse uno, ma sibbene due o più: e questa si chiama *dar del voi*, come l'altra *dar del signore*. L'usare questa maniera coi grandi quando siamo piccini, sarebbe un delitto maiuscolo e a mala pena perdonabile, perchè, oltre al non implicare il grado minore di colui che scrive, non esprime nè tampoco sufficiente riverenza, sufficiente ossequio, se l'uomo si sbracciasse anco a cercare le parole più riverenti, e le più ossequiose frasi che si possano.

Quindi è che questo *dar del voi* è abbandonato, per così dire, a quelli che sono bassamente eguali in ogni punto: e i mercatanti, che nel mutuo trattare delle loro faccende badano al lucro anzi chè alle cerimonie, se l'hanno appropriata come la più comoda e la più sbrigativa delle tre; e i letterati non isdegnano

d'adoperarla nè anch'essi, quando non vogliono scioccamente starsi sulle puntute altezze de' convenevoli, e così pure l'usano in generale tutti coloro, di qualunque grado si sieno, che amano di trattarsi urbanamente e con amorevolezza, anzi che con sussiego e con prosopopea.

Resta la maniera terza, cioè la compagnesca, che chiamano *dar del tu*; la quale, come quell'aggettivo importa, s'adopera dai buoncompagni, vale a dire da quelli che sono legati fra di sè d'un affetto cordiale e che si hanno di comune consenso bandita la cerimonia e le troppe sguaiatezze dalla cerimonia inventate, o, per dire più schiettamente il vero, create *ab inizio* dalla superbia e dalla forza de' ricchi e de' potenti, aiutata dalla meschinità e dall'inetezza dei deboli e de' poverelli. E dà così *del tu* e sel riceve a vicenda, un fratello, verbigratia, o un cugino che scrive al fratello o al cugino, e un vero amico ad un vero amico, o un padre ad un figliuolo; e in somma chiunque vuole onestamente ed alla buona considerarsi eguale all'altro, o mostrare che gli vuol bene davvero, anzi che da burla.

Questa maniera del *tu*, che scaccia ogni ombra di cerimonia, come che non escluda necessariamente il rispetto e la creanza, cangia affatto di natura quando l'uomo in collera scrive all'uomo da cui è stato offeso, o dal quale si figura d'essere stato offeso. In questo caso il *dar del tu* indica sdegno o rancore e maltalento e dispregio sommo. E i padroni scrivendo a' loro famigli l'usano pure alcuna volta invece del solito *voi*. Ma quando questo avviene, il *tu* è per l'ordinario avvolto in qualche frase cordiale ed amichevole: e quando il caso è tale, fa d'uopo conchiudere che quel tal famiglio sia molto in grazia, poichè si merita dal padrone un'affabilità di



©Gemmy Woud -Binnendijk

siffatto genere; intendendosi ne' casi più semplici che ogni padrone, se non è una bestia del tutto rigogliosa senza affetto, deve usare il *voi*, anzi che il secco *tu*, se scrivesse anche alla più trista delle sue livree; come che poi nel parlare adoperi anzi il *tu* che non il *voi* con ciascuno de' suoi servidori.

O quanti imbrogli e quante sciocche smancerie, mi dirà qui un qualche lettore inglese e francese! Quante stranezze inutili voi Italiani v'adoperate! Perchè moltiplicare le molle e le girelle e le ruote, quando la macchina si può muovere nè più nè meno, come si fa da noi, con una sola molla, con una girella o con una ruota sola?

Verissimo, signor mio! Ella dice bene. Vossignoria favella come un Boccadoro! Ma che ci poss'io se gli uomini d'Italia non sono tutti fatti nè al suo modo, nè al mio? La disgrazia vuole che ogni paese s'abbia le sue usanze; e chi v'è nato, bisogna, voglia o non voglia, se le abbia

per ottime, siano cattive quanto non'essere; bisogna vi si acconci zitto zitto, onde non riesca straniero nella sua propria patria; e chi è veramente straniero bisogna s'abbia flemma anch'esso, e soffra che ciascuno in casa sua se la rimescoli come più gli pare. La maniera signorile, s'io potessi, la vorrei di sicuro cacciare immediate dal nostro scrivere, come anco dal nostro parlare; e chi sa ch'io non la scomunicassi eziandio, s'io fossi papa; chè quello indirizzare il discorso nostro ad un fantasma femminino creato dall'immaginativa, come dissi più sopra, è certamente un peccato contro la ragione. Contuttociò fin a tanto che il nostro brutto costume durerà, e che ho pur paura voglia durare quanto la nostra lingua, io medesimo pretenderò in molti casi che alcuni, sì nello scrivermi sì nel parlarli, si scordino di quella cosaccia chiamata *io* al nominativo e *me* all'accusativo, e vorrò costantemente che certuni, più sdanaiati se non altro che non son io, parlino e scrivano alla *signoria* che non ho, anzi che a me stesso; entrandomi benissimo nel cervello che l'essere una persona trattata dalle altre persone come un ente spirituale, anzi che come una creatura comune e fatta come tutte l'altre d'ossa e di polpe, è cosa che solletica molto gradatamente ogni anima piccola come la mia; una cosa la quale ti fa dimenticare per un istante quella verità sì dura a considerarsi, che l'uomo non è se non un povero *tu* fintanto che se la passa in quest'orbe sublunare, s'abbia quattrini e terre a sua posta, e dottrina e nascita e autorità e possanza quanta se ne può sognare in luglio ed in agosto dal più gran fabbricatore di castelli in aria, o s'abbia vanità e superbia e grilli in maggior copia che non ne fu mai nell'antica o nella moderna Roma. Checchè mi risolvessi dell'*ella* e della

signoria, s'io fossi papa o re di corona; fatto sta che delle tre maniere nostre quella del *tu* è la sola che s'ha diritto legale di domicilio nel nostro paese. Le altre due non s'hanno quel diritto che per un mero privilegio accordato loro senza un buon perchè. Il *tu* è stato trasmesso a noi dai nostri antichi Italiani, e noi dovremmo averlo osservato puro ed intatto, com'essi l'avevano redato dagli antichi Romani; ma l'*ella* sen venne a noi dagli Spagnuoli, s'io giudico bene, e il *voi* da' Francesi, allorchè que' due popoli bazzicavano più in Italia che non oggi, e che la maneggiavano anzi a loro capriccio, mercè quelle nostre tante bestiali discordie colle quali sapevano in *diebus illis* bistrattarci gli uni gli altri. Quantunque però l'*ella* e il *voi* sieno entrambi a riguardo nostro stranieri d'origine, sono tuttavia da dugent'anni divenuti sì baldanzosi e sì svergognati, che gli è un favore segnalato quando permettono al meschino *tu* di dire i fatti suoi alla sua moda. Di questo però voglio avvertire gli studiosi della lingua italiana, a non si stupire quando s'abbattano in due delle tre maniere in una stessa lettera; imperciocchè un galantuomo che sa giuocar di penna bene se le congiunge e se le intralcia molto bellamente, malgrado il loro essere di natura diversa; nè mancano gli esempj ne' nostri meglio scrittori epistolari di un *voi* ed anche d'un *tu* leggiadramente legato col *vossignoria*: la qual cosa invece di cagionare afa e ribrezzo, produce anzi grazia ed accresce dolcezza ed urbanità allo scrivere di chi sa veramente scrivere [...].

a cura di
Daniela Matronola
& **Domenico Trischitta**



©Julie Peiffer

ROMA, CITTÀ SACRA FIN DALL'ORIGINE.

Su IL PRIMO RE di Daniela Matronola

Non saprei su quale fotogramma di questo film soffermarmi prima. Forse su uno dei primi, le mani di Romolo e Remo, le loro unghie sporche di terra, mentre monta l'onda sorda di suoni che formano un rombo indistinto prima di tradursi in immagini: una bomba d'acqua, un fiume in piena, che travolge i due fratelli e molti loro compagni e tutte le loro bestie. Un'immagine di pastorizia primeva nella cornice di una natura indomita, la sinestetica onda d'acqua e tuono che in sintesi pone la situazione: vita precaria, individui inermi, masse di uomini e animali alla totale mercé dei flutti e del fato. Uno dei temi di fondo di questo film è il rapporto dell'uomo con gli dei. La cornice animistica in cui questi viri sono immersi, la loro schiavitù

rispetto al corpo alla natura al tempo alla vita elementare, la mistica illusione in una grandezza superiore che, oltre a un'esistenza cruda, offra loro almeno una sponda di perdono, una spera di pietà oltre che di sole (è un film con molta acqua, molto fango, quasi a suggerire una vicinanza temporale ancora alla creazione ma è un inganno), sono i termini di una condizione in cui dominare le proprie vite sembra una chance impossibile.

È questo che divide inesorabilmente i due fratelli. Romolo e Remo, dopo il muro d'acqua che li ha investiti, si ritrovano prigionieri ad Alba Longa. Sono giovani e forti, ma, poiché come i loro compagni sono mezzi morti, ora sono confusi tra i prigionieri in ceppi: su di

loro punta lo sguardo la vestale Satnei (Tania Garribba) custode del fuoco sacro, legata a quel fuoco – se il fuoco si estingue, dovrà estinguersi anche lei. Per questo ne è custode efficiente, se ne prende cura. La vestale è una donna mortuaria, è sul limine tra vita e morte, tra umanità e deità. I suoi occhi cerchiati, la sua secchezza, la sua consuetudine col sangue animale delle vittime sacrificali sono indizi di questa sua posizione lungo il confine tra vita e morte, anzi tra realtà e spiritualità. È questo il vero duello che il film propone. Romolo e Remo, fratelli di sangue, non fanno di essere divisi, credono di essere uniti, non sospettano insidie. Remo (Alessandro Borghi) sa di avere un compito e intende svolgerlo fedelmente. Ha avuto incarico di prendersi cura di Romolo (Alessio Lapice) dalla madre Rea Silvia, e, poiché Romolo a un certo punto è ferito e morente, Remo contro tutti lo porta con sé, se lo carica sulle spalle pur di non abbandonarlo. Poi lo affida alla vestale che gli creerà attorno una moltiplicazione di focolari dal fuoco-sacro

-madre per fargli intorno una cortina protettiva: nessuno degli altri oserà entrare nel cerchio, violare la barriera circolare, per eliminare Romolo, per loro un peso morto, Remo assente. Il quale va a caccia per sfamare e dissetare col sangue animale il fratello malato.

I suoni che accompagnano, anzi danno significato a queste vicende, sono suoni della natura, umana e fisica. Ciò che colpisce è che, benché a presiedere alla scelta di questi suoni sia stato un ferreo principio di realtà, il risultato è magico, e misterico.

Il proto-latino è la lingua in cui si animano i dialoghi, le discussioni, gli scoppi di rabbia, le grida di battaglia. Attorno la natura stride e scroscia oppure mormora sussurra gorgoglia. Remo a caccia si imbatte in un cervo regale. Guardarsi tra preda e cacciatore è un attimo. Uno sguardo, del cervo, che è un atto di sottomissione. La legge non scritta della natura gli dice che all'uomo deve inchinarsi. Remo, che ha portato in spalla il fratello ferito che tutti volevano abbandonare, si carica e trascina la



preda in prossimità dei suoi levando il boccone più nutriente e sanguinolento per Romolo e lasciando agli altri l'agio di divorare il resto.

Domanda legittima: chi è il primo re? Noi sappiamo la Storia e crediamo di avere la risposta. Ma questo film ci dà modo di rispondere altrimenti. Remo ha agito in modo strutturato, diversamente da tutti non ha obbedito agli dei, non ha temuto il fuoco sacro, al contrario lo ha asservito a una sua pratica necessità. Remo è un individuo. Ha guidato i suoi nella vittoria sulla cavalleria degli albesi e nella conquista del loro pago, poi si è proclamato Re. Ha un tale senso di intraprendenza che non esita a estinguere il fuoco di Vesta quando Satnei, leggendo le viscere caprine, gli annuncia che tra loro due fratelli c'è un solo re. Lui, uomo pratico e più razionale della media dei suoi, è assalito dai terrori dettati dalla superstizione.

Penso sempre alla resa sonora di tutto

questo, al latino arcaico coi sottotitoli, e agli slogan *ante litteram* gridati da Remo come un leone: sono ruggiti effettivamente, affermazioni di vittoria in battaglia, grida quasi animali. Romolo (che nel frattempo, come sottolineerebbe Tommaso Landolfi, proprio grazie alla dedizione di Remo, "s'è rifatto", cioè è tornato in salute) rispetto a lui è di gran lunga uomo più posato. Forse ancora cagionevole e dunque prudente, ma, questa la vera differenza, è più timorato degli dei. È Romolo (nessuno dei due lo sa se non alla fine, quando il fato si compie) l'uomo del destino. L'assalto vendicativo degli albesi li coglie proprio sulla sponda del Tevere, dove avviene il passaggio del testimone.

La vera lotta è tra loro due. Per una supremazia rimasta ambigua fin quando il destino non ha preso la sua vera forma. C'è una sonorità che finora non è stata menzionata, ma è un sottofondo costante in questo racconto della leggenda dei due fratelli, e allo scioglimento diventa il suono di quel passaggio di testimone, anzi dello scettro. Tornano le mani dei primi fotogrammi: mani nude che combattono colpiscono e trafiggono. Ma quel suono è simile al suono che avevamo sentito in *Ben Hur* (William Wyler, 1960) dopo la corsa delle quadrighe: è simile al rantolo di Messala (Stephen Boyd) investito e calpestato nella gara furiosa in cui erano molti a correre ma la gara era tra loro due soli, Messala e Ben Hur (Charlton Heston), un tempo quasi fratelli, poi rivali per gelosia. Ma loro due sono già nella Roma imperiale. Romolo e Remo invece sono all'origine di Roma. Anzi PRIMA di Roma.

Romolo ansima e rantola per molta parte del film, Remo rantola e ansima alla fine quando il fato lo mette da parte perché deve lasciare spazio al fondatore di Roma che lui stesso ha tenuto vivo perché si ricongiungesse al tratto di



destino che era ad aspettarlo lungo il Tevere, di fronte alla terra al di là del fiume, dove Roma nascerà.

Ho visto questo film col coordinatore della Scuola di Cinema “Gian Maria Volonté”, e la sua perplessità maggiore era sulla lunghezza del film che avrebbe potuto essere ridotta di un buon terzo, e sullo sviluppo incerto del personaggio di Remo. Non sono una tecnica né una critica di cinema, ma nella sua apparente elementarità Remo è un personaggio oscillante, sì, benché volitivo, ma non per errore di costruzione, direi piuttosto per complessità. Ha una psicologia, se vogliamo metterla in questi termini, rude, soldatesca, “grave” come sempre si è detto della austerità militaresca dei romani, ma ciò non esclude una sua libertà d’azione che poi lo consegna proprio al destino già disegnato per lui. Convenivamo, dopo lo spettacolo, che, nella vicenda dei due fratelli leggendari, è un po’ come per Gesù Cristo: si spera sempre che finisca altrimenti anche se tutti sappiamo qual è il destino già segnato per lui.

Questa versione della leggenda dell’origine di Roma diretta da Matteo Rovere deve anche qualcosa secondo me

a certi serial storici (e un po’ fantasy) come, chissà, *Vikings* o *The Last Kingdom* (targati BBC): del resto per stessa ammissione del regista *Il Primo Re* doveva essere un film spettacolare. Tutto è giocato su inquadrature molto ravvicinate che non solo danno grande impatto ai volti ai corpi alle espressioni ai lamenti alle parole ma consegnano allo spettatore d’oggi una sensazione prossemica che suscita costante spavento, grazie anche al rozzo realismo di personaggi e ambienti, in piena coerenza con una scelta di naturalità, ma tutto è anche molto giocato su una colonna sonora che immerge lo spettatore in una acustica ambientale capace di tenerlo costantemente all’erta come accade ai personaggi all’interno del film. È una grande impresa, questo film, in cui l’interpretazione è sottomessa, diciamo così, alla penalità dell’uso del latino arcaico (mi sono rimaste impresse molte frasi, ora ricordo solo, “Ede!”- Mangia!, e “Hodie pluvet”- Oggi piove, fatto salvo Giove Pluvio), ma questo non scalfisce per nulla l’efficacia dell’espressione, trasmette invece un’espressività che per colmo ha molto di autentico. In ossequio alla sacra “suspension of disbelief”.



I pizzini

di Marco Solari



©Kate Kinley

Dai teatri di strada notturni

Tuscolana

- Ma ha visto, no? perché sa, io l'ho appena vista la scritta, "Il problema non è la morte, sono i viventi, il problema", una pubblicità per un film, non ci ho nemmeno fatto caso al titolo, ho solo visto la frase, la scritta fa pensare no?

Un uomo alto, barbuto, distinto, quello che mi ferma su via Tuscolana, sul marciapiedi, io vado di corsa, sono uscito un momento a fine prove per prendere qualcosa in macchina e fare due telefonate. Non è un ubriacone né un accattone né un semplice notturno importuno, sembra solo uno che vuole parlare. Certo il suo alito mi fa capire che un bicchiere se l'è appena fatto. Lì per lì ho pensato a Flaiano. Prosegue:

- Perché è vero, questo è il problema, sono i vivi che sono un problema. Quelli vivi. E lei si è fermato.

- Certo.

- Lei è un artista?

- Diciamo così.

- Ah, ecco, allora è per questo. Prima ho provato a raccontare queste cose a un altro che passava, ma quello ha tirato dritto. Lei no. Lei si è fermato.

- Mi sembra il minimo, purtroppo, però, vado di corsa. La devo salutare.

- Ma, artista... scusi, che cosa fa?

- Teatro

- Attore?

- Sì, ma ora no.

- Cioè?

- Ora sono scenografo per uno spettacolo.

- E qual è il vostro repertorio?
- Repertorio?
- Sì.
- No, è un testo nuovo, di un autore italiano. Un mio amico. Ora devo proprio andare.
- Arrivederci, allora.
- Arrivederci, *ars longa vita brevis*

È là, fermo alla fermata, di corsa rientro alle prove.

Dai finti diari di viaggio

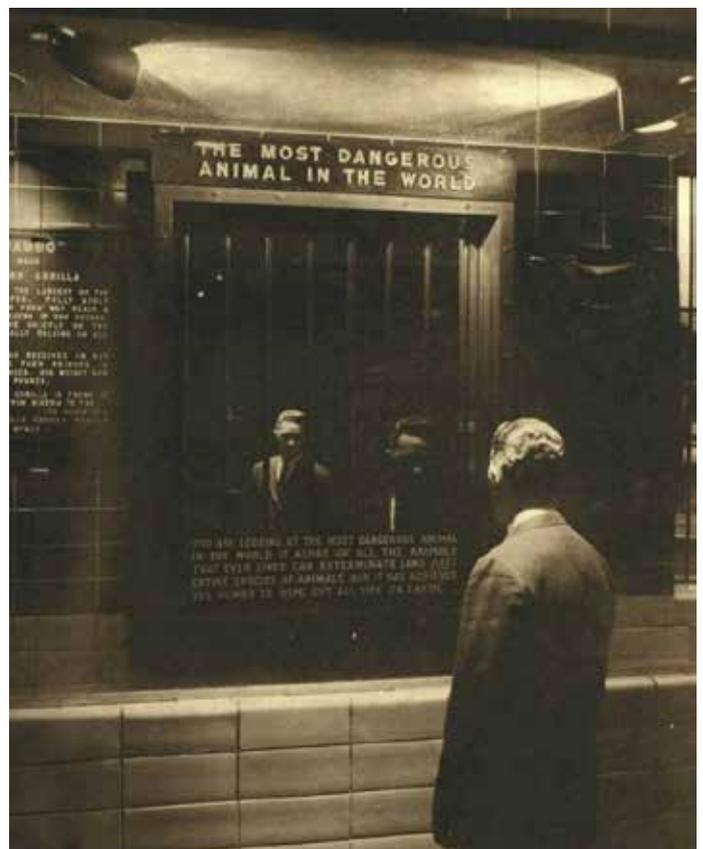
KABUL, WEB

Ecco, puoi fare quello che vuoi, non dico mica scrivere, anche se ora vedo che stai scrivendo, ma proprio tutto quello che ti passa per la testa, cioè puoi scolpire un geroglifico sul granito o fare un buco nell'acqua della fontana col tuo dito indice, ma se vuoi sei liberissimo di assaltare una diligenza o farti quella signorina lì davanti a te o buttare giù dal treno chi ti pare o andare a vomitarti l'anima dove vuoi – puoi anche prendermi a schiaffi o buttarmi tra i rovi, insomma, ecco, non solo qui tutto è permesso, ma è anche tutto possibile. Ovvio che se non ne approfitti sei un fesso. Perché qui non ci sono conseguenze. Fai una cosa, la fai e basta, senza tante storie. Non parlo dei sensi di colpa o di roba del genere. Chiaro che se desideri un bel senso di colpa, qui è l'ideale. Ti arriva subito. Più grande di una casa. Ma io dicevo dei sensi di colpa che uno – di là – può avere o non avere, ma nessuno può negare che di là qualunque cosa fai, delle conseguenze, degli effetti, ce l'ha. Ci sono. Si chiama karma. Qui no. Con la differenza che in questo nirvana, o se preferisci Eden, o paradiso, qui si può essere buoni o meno buoni o

cattivissimi o dei veri e propri boia o figli di puttana. Penso di averti detto tutto. Fai come vuoi. Io non resterò ad aspettare le tue decisioni. Non mi va di rischiare inutilmente.

LONDRA, METRO

Rimasi come un idiota, le spiegazioni che mi avevano dato non corrispondevano molto, beh, per niente, se le istruzioni appena ricevute erano vere. Certo dovevo capire un po' meglio. E quello se n'è andato. In fondo quello che mi ha detto potrebbe anche non essere vero. Magari qui le conseguenze ci sono e magari sono sempre spiacevoli. In effetti non so che fare. Che poi mi pare di capire che qui non è come in una fiaba, dove ci sono tre desideri da esprimere. Qui no. È strano. Ieri stavo di là, una giornata normale, aspettavo l'arrivo della metro e pensavo: ma guarda, non succede nulla! Che miracolo! Potrebbero iniziare a spintonarsi



©Sergey Fett

e a buttarsi a vicenda sulle rotaie, potrebbero massacrarsi, e non lo fanno... Eppure, quante volte è successo questo, queste stragi, stavo per dire, no, perché a volte sono cose molto più piccole, senza bisogno delle decine, centinaia, migliaia, milioni – così, che ci si scanna. Lì, nella metro, di là, non successe niente. La gente scendeva, saliva, si accavalcava, con inusitata civiltà. Già! La civiltà.

VARSAVIA, IN ALBERGO

Ma ora devo lasciarti, così, prima ancora che qualsiasi cosa possa essere cominciata, proprio per questo, per questa sospensione, per inseguire indefinitivamente un atto mancato e che tale rimanga, della conoscenza, per lo meno, voglio dire, senza nemmeno pensare a qualcos'altro. Ritorno sulla mia nave, o a casa mia, o mi ricompongo tra le lettere definitive di un libro. Ti rivedrò? Mi rivedrai? In fondo ci siamo appena visti. Appena appena.



@Antonio Palmerini - End of the affair

I Nazzaro fotografi: la dignità dell'odio di classe



Avanzavano le dita per contare gli anni quando mio nonno mi ha regalato la prima macchina fotografica. Lui che dopo il licenziamento alla Fiat, comunista e sindacalista di quelli tosti, che si mettevano all'entrata del capannone, pulendosi l'unghia del mignolo lunga, siamo terroni, con una lama da ciabattino e dicendo: «Domani c'è sciopero, compagni». Tra le due passioni la fotografia e il trombone, dopo una furiata di mia nonna, che non sopportava il solfeggiare, saltando un giorno a piè pari sul trombone, si ritrovò ad essere il fotografo dell'«Unità» di Torino. «Nazzaro ha quattro figli, non possiamo abbandonarlo» – diceva il partito. La nascita di una dinastia di fotografi iniziava.

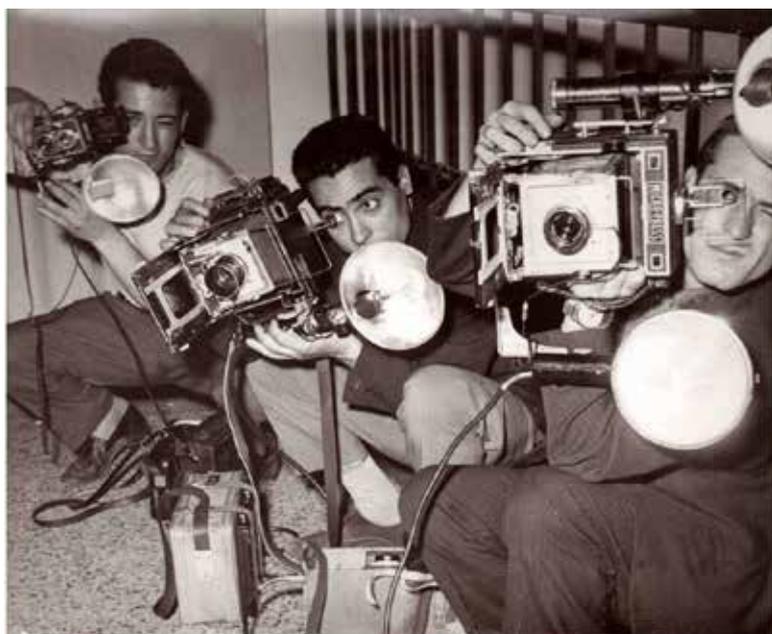


L'odore della camera oscura, che sentivo nella carezza delle mani di quasi tutti gli uomini Nazzaro, gli operai, le bandiere rosse e la «Barriera» (così chiamano la periferia a Torino) scorrevano alla finestra. Forse è per questo che spesso nella memoria non ho parole ma immagini. Nonno Antonio, il più anziano dei Nazzaro, aveva lasciato il paese Castelluccio e la stalla dei maiali diventata casa, poco prima dell'inizio della Seconda Guerra Mondiale. Mai si iscrisse al Partito Fascista ma si salvava tirando fuori una foto dei figli vestiti da Balilla, con gli abiti prestati, e accompagnando i soldati al fronte con il suo trombone: «Antó, non sai quanti ragazzi ho accompagnato a morire per sto bastardo di Mussolini». E poi partigiano e la famiglia messa al muro, poi la guerra è finita e si aprono le porte della Fiat e della sezione del partito.



Michele Nazzaro





Da sinistra Dino, Michele e Vittorio Nazzaro

La fotografia a quei tempi era un'arte che neanche le redazioni della cronaca riuscivano a ridurre a mero artigianato. I Nazzaro prima, i fratelli Romolo e Ottavio di Antonio, e poi i suoi figli sono cresciuti – o almeno i protagonisti di questa storia – convinti che con la macchina fotografica si potesse fare la rivoluzione, ed era questa che cercavano nelle loro foto rubate alla cronaca quotidiana. Il patriarca Antonio, oramai in pensione, andava in giro con in tasca l'«Unità» e nel borsello la rivista «L'Unione Sovietica» e uno *sputnik* adornava il mobile della sala. I due figli Michele e Vittorio



Vittorio Nazzaro

gli altri componenti dell'ala estrema, gli altri due figli Dino, spostatosi a Genova, e Franco, il più vecchio, diventava il primo laureato della famiglia, anche se gli costò anni di Seminario poter frequentare il Liceo Classico. «Antò non c'erano i soldi... Mannaggia» e bestemmia con gli occhi lucidi su una panchina di un parco.



Franco Nazzaro

Gli anni delle contestazioni operaie vedono Michele e Vittorio al fianco delle tute blu e si trasformano in uno degli obiettivi da colpire per la polizia. Una foto vede Vittorio difendersi dai poliziotti mentre Michele mette ko un vigilante della Fiat e viene arrestato, processato e condannato. Mi sono sempre chiesto: «Quanti caporioni della Fiat sono stati processati in quegli anni? La libertà di stampa loro se la sono guadagnata colpo su colpo, click dopo click. Erano fotografi che vedevano con gli occhi di



tutti e correvano per la città dietro notizie che erano quasi un segreto da svelare nella camera oscura. Lavoro duro, la quotidianità non fa festa e si guadagnava poco e le domeniche erano al bordo del campo di una partita qualsiasi. Anni dove il nemico era il padrone e l'odio di classe non si trasformava in una mancanza di rispetto per il nemico: «Antò, per essere comunisti basta essere onesti. I padroni sono ladri, noi no».



Michele Nazzaro viene scarcerato



Vittorio Nazzaro si difende dalla Polizia



Michele Nazzaro con gli operai della Fiat in sciopero

Le redazioni verso sera accompagnavano lo stellarsi del cielo con un ticchettio frenetico spingendo sui tasti come se dovessero trapassare il foglio che saliva e scendeva allo scorrere del rullo e lo squillo finale sembrava un riprendere il fiato di un pugile, che lotta a dita nude. Uomini dai grembiuli neri salivano ogni tanto alla luce dal buio della tipografia dove i linotipisti fermavano le parole in piombo ma era l'inganno di una notte. Tornavano a fonderle il giorno dopo. All'ultimo piano nel sottotetto c'erano i fotografi e lì era un territorio di uomini a giocare a fare i maschi, foto di «PlayBoy» riempivano le pareti e il capo Ghidoni per spaventarmi faceva girare la dentiera nella sua bocca. «L'Unità» era stata chiusa, Vittorio era finito alla «Gazzetta del Popolo» anche qui Michele lavorava da *free lance* e poi alla «Stampa».

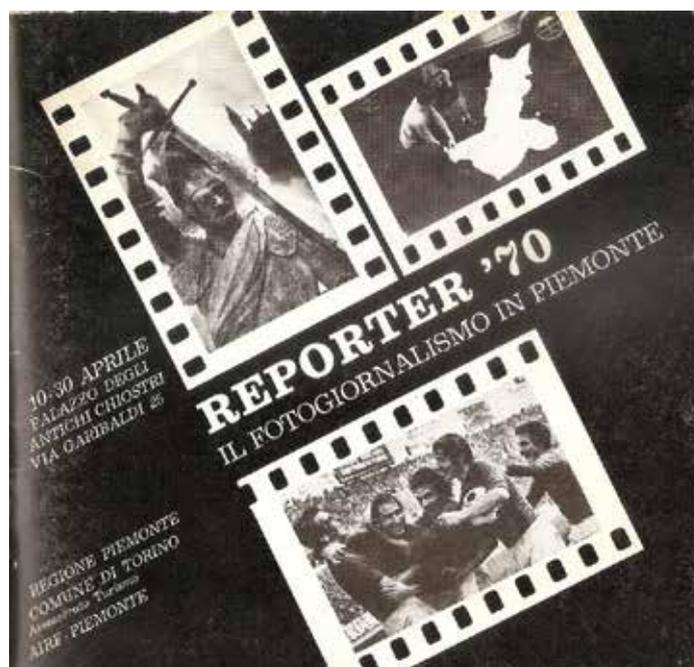


Vittorio Nazzaro sul luogo di un incendio

Ho visto le dita di mio padre giocare sotto la luce dell'ingranditore modulando luci ed ombre come se muovesse le nuvole sotto il sole alla ricerca della luce perfetta. Passare la foto nei bagni e per far salire meglio l'immagine stirlarla su un tubo caldo che attraversava quell'oscurità magica e sensuale della luce rossa tenue della stanza. L'ho visto difendere il suo lavoro e le sue idee, nonostante il castigo di anni in turni di notte. Una sola volta, esasperato, l'ho visto rincorrere un giornalista, che l'odiava perché comunista, la «Gazzetta» era un giornale democristiano, e lo rivedo con la macchina da scrivere tra le mani cercando di lanciarla contro l'avversario, ma poi rinsavito arrendersi e tornare nel sottotetto con gli occhi velati come fosse la fotografia di una pioggia rabbiosa.

Mi sognavo fotografo anche io, con la macchina al collo per mostrare il mondo al mondo, ma Vittorio rispondeva: «I fotografi qui fanno gli autisti ai giornalisti. Tu non sarai l'autista di nessuno». Può sembrare ridicolo ma questo fu uno dei motori che spinse Vittorio e altri fotografi a chiedere e ad ottenere la possibilità di diventare giornalisti professionisti e vederli presentare a 40 anni e passa l'esame di maturità e poi l'esame da giornalisti, e questo è davvero un ricordo bello, una vittoria in un mondo della stampa dove i fotografi non erano visti come elemento centrale della comunicazione nel giornale.

Li spingeva un odio di classe che era una dignità da difendere e da far crescere. Quando Vittorio è andato in pensione, se avesse cambiato di un solo giorno la data del suo pensionamento avrebbe avuto il doppio della pensione, come



@ Piero De Marchis



Vittorio e Antonio Nazzaro con Giovanni Perno

suggeriva lo stesso sindacato ma: «Io non sono un ladro» rispose Vittorio, «Io sono un comunista». Adesso ci sono figli e nipoti a continuare la dinastia di fotografi: i Nazzaro.

Oggi le poesie finiscono qui:

Con il pugno alzato
e le bandiere rosse.

Il prete che scappa
quando voleva benedire
la tomba di mio nonno
uno dei pochi umani
che come un cristo qualunque
credeva nell'uomo.



Antonio Nazzaro e Sandro Pertini, due partigiani si stringono la mano



Foto di Vittorio Nazzaro esposta nella mostra permanente di fotogiornalismo nel Centre Pompidou a Parigi



©Matthew Pine

La Popular Music tra ribellione e amore **di Giovanni Ippolito**

Musica e odio sono probabilmente due termini incompatibili, per molti versi opposti.

Le misteriose risonanze/dissonanze dell'arte dei suoni, che si generano all'intersezione tra le leggi della fisica, la cultura di individui e popoli e la fisiologia umana, sono veicolo di sensazioni e sentimenti attraverso i quali sia il musicista sia l'ascoltatore – come per il meccanismo della catarsi evocato da Aristotele a proposito della tragedia greca – purificano sentimenti negativi sublimandoli in arte e dramma (azione creativa).

Nelle espressioni della musica dell'era moderna si è spesso associato il sentimento negativo della rabbia alle forme del *rock*. L'elettricità, il volume, la

pulsione ritmica possono però più correttamente essere collegati, con un generico istinto vitalistico nel quale il carattere che emerge non è tanto la matrice nichilistica e distruttiva dell'odio quanto quella idealisticamente costruttiva di antagonismo e ribellione, allo *status quo* nella prospettiva di un mondo e di una cultura alternativi.

Il percorso della matrice "contro-culturale" della *Popular Music* è peraltro piuttosto lungo, in quanto risale alle radici di tutta la musica "non colta" occidentale dell'ultimo secolo, il *Blues*. Per l'afro-americano, prima ridotto in schiavitù poi oppresso e segregato, l'antagonismo è sintetizzato dalla ciclicità della forma *blues* e dalle meravigliose dissonanze

delle *blue notes*, che leniscono dolore e sofferenza con modalità simili alle musiche di trance riscontrabili nelle tradizioni di vari popoli ed etnie, e che trasformano in spirito la dura materia della vita di lavoro nei campi di cotone o di musicista viandante, e attraverso le quali “essere contro” è rispondere all’oppressione con la spiritualità e la natura comunitaria di una musica funzionale e collettiva come il *Folk* eppure espressione artistica “alta”, proprio in quanto sintesi in cui i sentimenti di individui e di un popolo si identificano completamente.

Tutt’altro *sound* e tutt’altra consapevolezza caratterizzano la musica dei pionieri del *Jazz* moderno, i maestri del *Bebop*, nel quale, secondo capitolo di questa piccola storia di antagonismo in musica, l’Afroamerica si fa *élite* culturale, e il suono (compulsivo, veloce, turbolento) espressione della ribellione orgogliosa dell’artista nero contro la fruibilità commerciale dello *Swing* ed il conseguente sfruttamento della sua cultura.

Con il *Rock*, la cui nascita si fa generalmente risalire alle prime espressioni del *Rock’n’roll* nella seconda metà degli anni ’50 del secolo scorso, la controcultura è cultura di un popolo *sui generis*, quello dei giovani. Essere contro (il perbenismo, la tradizione, la guerra, l’autorità) è l’imprinting che non lo abbandonerà mai nel percorso che dalle culture alternative degli anni ’60 porta, passando per il periodo genericamente reazionario dei ’70, al *Punk*, al *Post-punk* e all’*Underground* degli anni ’80, dai quali scaturiscono le forme del nuovo *Rock*, quello che dalle cantine, dai garage e dai locali alternativi si trasferisce alle platee globali, facendosi *Mainstream*, a partire dal *Grunge*.

Con l’ultimo capitolo il cerchio si chiude e svela l’origine di questa magica sublimazione artistica. Il *Rap* si iscrive



©Craig Walters

di diritto nella tradizione secolare delle forme espressive afroamericane (dagli *Holler* alle *Worksong*, agli *Spiritual*, al *Blues*, al *Rhythm’n’blues*, al *Soul* e al *Funky*) eppure è forma generazionale interculturale e globale come il *Rock*. E la sua scarna e primitiva musicalità, che si riduce spesso a mero ritmo, lo rende postmoderno vernacolo urbano nel quale l’odio e la rabbia si risolvono nell’impulso fisico e nervoso del suo complesso intreccio poliritmico di matrice africana. L’Africa, lì dove ha origine tutto il nuovo che la *Popular Music* ha proposto ormai da più di un secolo e dove la musica è mirabile sintesi di corpo e spirito, del sudore della vita e di riti ignari del disagio e dei mali delle nostre società occidentali. Di amore per noi stessi, per gli altri, per dio e per la natura. Il massimo della ribellione.

“Rebel rebel, how could they know
Hot tramp, I love you so”

David Bowie,
Rebel, Rebel
dall’album *Diamond Dogs* del 1974
(label RCA Victor)



Mario Sironi, *Paesaggio urbano*, 1928, olio su masonite, acquisto della Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, GAM Torino.

Interferenze tratta in maniera interdisciplinare i rapporti tra Uomo, Arte e Spazio. Il termine “interferenze” è utilizzato in ambiti disciplinari differenti e designa la presenza di sovrapposizione e scambio reciproco tra elementi diversi e di trasformazione. In questo preciso contesto e più specificamente nel rapporto tra Uomo, Arte e Spazio, ciascuno nei campi peculiari d’indagine, la rubrica vuole essere un luogo d’incontro di azioni, iniziative, interessi, idee varie che tendono ad influire l’una sull’altra.

Luca Pannoli

La città nell’arte

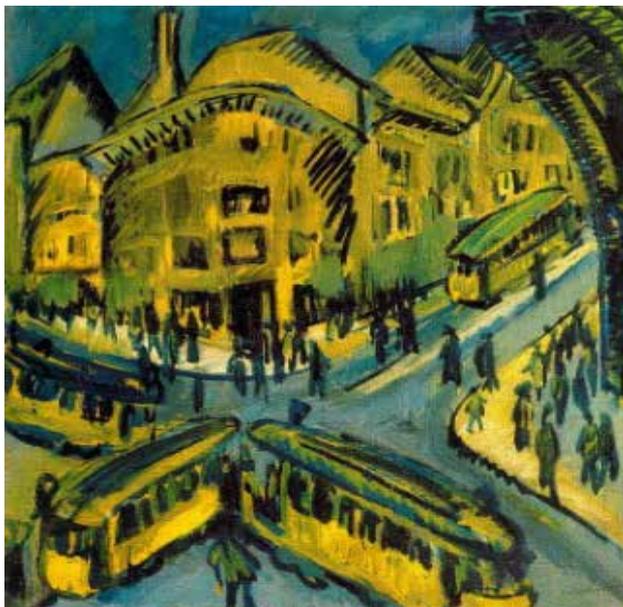
un viaggio personale ed errabondo di Luca Pannoli

Parte seconda

Il viaggio intrapreso nel precedente numero di «FuoriAsse», un itinerario lungo i secoli sul tema della rappresentazione artistica della città, evidenziava come quest’ultima, da mero sfondo della rappresentazione nel Medioevo, diventava, con il Rinascimento e l’invenzione della prospettiva, soggetto autonomo, partecipe alla narrazione pittorica principale. L’arte, che per tutto il Seicento fu ancora fortemente legata ad una committenza religiosa, divenne successivamente, con l’affermazione della classe

borghese e mercantile e del pensiero scientifico di matrice illuminista, prevalentemente laica. Ed è sull’onda lunga dell’entusiasmo illuminista per la tecnica, che, all’inizio del XX secolo i Futuristi, in piena Rivoluzione Industriale, esalteranno la macchina, il progresso, la velocità come miti a cui guardare.

Intorno agli anni Venti del secolo scorso, però, le contraddizioni radicate nella moderna metropoli sono ormai evidenti ed altri artisti ne rappresenteranno un differente, antitetico, volto: quello



Ernst Ludwig Kirchner, *Nollendorffplatz*, 1912, Stiftung Stadtmuseum, Berlino (fig.1)

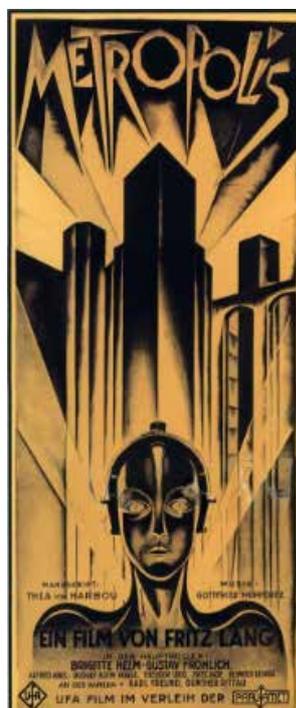


Edvard Munch, *Lavoratori che tornano a casa*, 1912, Oslo, Munch Museet (Fig. 2)

dell'alienazione, dello spaesamento e dell'anonimato, dei fumi e dei miasmi del progresso, delle disparità sociali.

La Pittura, insieme con le altre due neonate espressioni artistiche, la Fotografia e il Cinema, evidenziano molto efficacemente, attraverso la corrente espressionista, questo aspetto. A tal proposito in ambito pittorico possiamo citare alcuni dipinti di Ernst Ludwig Kirchner (fig.1) e Edvard Munch (fig.2), mentre in ambito cinematografico ricordiamo *Nosferatu il vampiro*, di Friedrich Wilhelm Murnau, *Metropolis* (Fig. 3) e *Il dottor Mabuse* di Fritz Lang, e *Gabinetto del dottor Caligari* di Robert Wiener.

Qualche anno prima, e precisamente nel 1916, nasce a Zurigo, nella Svizzera neutrale – con l'inaugurazione del Cabaret Voltaire di Hugo Ball – il movimento culturale Dadaista che, in aperta avversione nei riguardi del conflitto bellico, mina le certezze del mondo artistico dell'epoca attraverso pratiche artistiche dissacratorie, anticipatrici, nel successivo dopoguerra, di altri movimenti, primo tra tutti quello del Surrealismo. Con la fine della guerra, i Dadaisti tornano nei loro rispettivi paesi di provenienza rappresentando la città ferita e le contraddizioni della modernità. A Berlino, artisti come Grosz (Fig. 4),



Il manifesto di *Metropolis*, film del regista austriaco naturalizzato statunitense Fritz Lang (1927), e un fotogramma del film (Fig. 3)

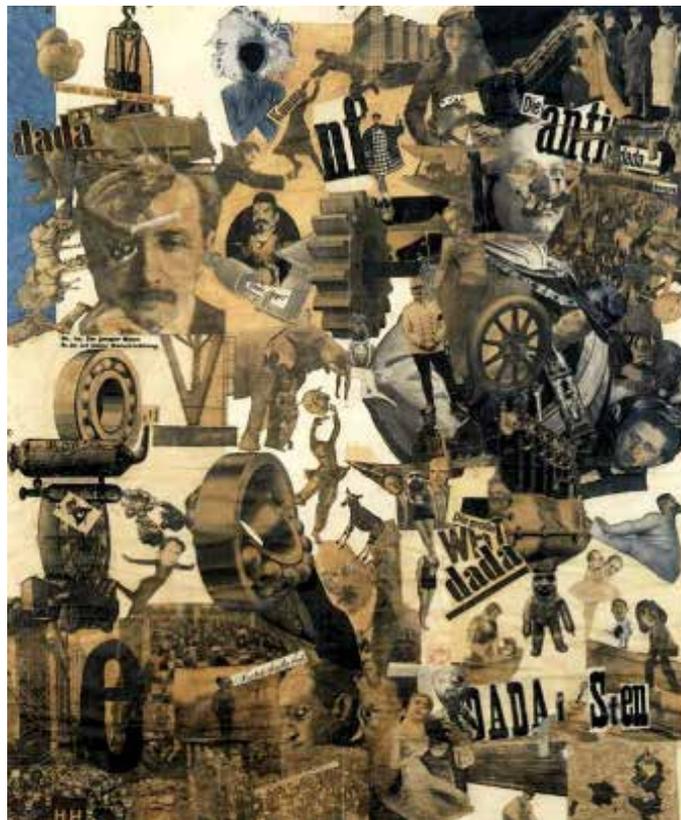
Metropolis di Lang si svolge in un futuro distopico (siamo nel 2026, a novantanove anni di distanza da quello di produzione del film), in cui sono evidenti sia una suddivisione in classi sociali della popolazione sia una stratificazione urbana che divide il mondo sotterraneo dei reietti da quello superiore degli eletti. La città verticale (Lang fu ispirato dalla veduta notturna di New York) è fatta di grattacieli, torri, viadotti e strade su più livelli, aerei che atterrano sui tetti, ascensori e veicoli che sfrecciano lungo le disadorne facciate degli edifici; è una città le cui infrastrutture si sovrappongono al tessuto urbano e in cui il verde pubblico è bandito.

Hausmann e Höch (Fig. 5), avranno un'influenza fondamentale sui giovani Fritz Lang e Bertolt Brecht. A Colonia si stabiliscono Hans Arp e Max Ernst. Parigi diventa invece la patria di Tristan Tzara, di Man Ray, e di due nativi francesi come Marcel Duchamp e Francis Picabia, che approderanno successivamente a New York.

Nel primo dopoguerra, la disillusione della generazione che ha vissuto la Guerra, con la conseguente perdita di vite umane, la distruzione delle città europee e l'affermarsi della macchina come simbolo del progresso, porta a nuove consapevolezze nella ricerca di un nuovo equilibrio. La città, nella sua rappresentazione pittorica, si svuota, la figura umana è assente e la metropoli diventa nuda geometria. In Germania nasce la Nuova Oggettività con artisti quali Karl Hofer, Eberhard Viegner, Otto Dix (Fig. 6), Max Ernst, Jankel Adler.

In Italia, il ritorno all'ordine di Sironi (Fig. 7 e 8) o la pittura metafisica di de Chirico (Fig. 9) documentano in maniera paradigmatica, e più di ogni altro, la volontà di andare oltre le avanguardie storiche e un rinnovato sguardo, invece, verso la tradizione e il mondo classico.

La formazione di Mario Sironi avviene a Roma, dove la famiglia si trasferisce da Sassari nel 1886, un anno dopo la sua nascita. Nel 1915 Sironi è a Milano e, come molti artisti della sua epoca (i Futuristi *in primis*), subirà il fascino della più moderna città italiana. Tuttavia, a differenza di questi ultimi che ne faranno un'apologia, egli ne evidenzierà



Hannah Höch, *Tagliato col coltello da cucina Dada attraverso l'ultima epoca weimariana della cultura della pancia piena di birra in Germania, 1919* (Fig. 5)

L'artista tedesca utilizza, per tutta la sua produzione, la tecnica del collage e del fotomontaggio. In quest'opera l'obiettivo della denuncia è la Repubblica di Weimar, ma anche la condizione sociale delle donne: una cartina indica i paesi dell'Europa che avevano dato il voto alle donne, mentre l'accostamento di corpi maschili e femminili produce immagini ambigue, sovvertendo la nozione di identità sessuale. Altre dichiarazioni, spiccatamente politiche, si trovano in basso a sinistra: insieme con fotografie di folle sono rappresentati i volti di alcuni dadaisti, di Marx e Lenin, mentre in alto a destra, sopra le parole «Die antidadastische Bewegung» (il movimento anti-dadaista), ci sono i ritratti del Kaiser Guglielmo II, del feldmaresciallo Hindenburg e di altri capi militari. Nella composizione, inoltre, è presente Kathe Kollwitz, che, nel 1919, è la prima donna a diventare membro e professore all'Accademia delle Arti di Prussia.



George Grosz, *Metropolis*, olio su tela, 100 x 102 cm, 1916-1917, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (Fig. 4)

Grosz in questo dipinto rappresenta una città caotica, in cui gli uomini si muovono convulsamente, come fossero rapiti da un'irrefrenabile frenesia o, peggio, in fuga da una imminente catastrofe (il quadro fu dipinto durante la Prima Guerra Mondiale). Non a caso il colore dominante del dipinto è il rosso con il quale l'artista tedesco rappresenta l'inferno metropolitano dominato dal caos e dalla sofferenza. Gli abitanti hanno volti come maschere e tutta la scena pare una farsa, una rappresentazione teatrale tragica e al tempo stesso grottesca.

anche i limiti borghesi e mercantili: «Milano ronza intorno come quei motori del dirigibile che ascoltavamo», scrive in una lettera alla moglie. «Che cosa può darmi la città commerciante se non il ribrezzo e il bisogno di difesa contro la sua stessa potenza?»¹. Appartiene a questo periodo una serie di dipinti di paesaggi urbani e periferie caratterizzati da volumi imponenti di matrice industriale: muri, gasometri, fabbriche, capannoni, strade e binari. Sono ambienti caratterizzati dall'assenza e dal silenzio ma, contemporaneamente, vissuti e segnati dalla fatica di vivere e dal tempo, attraverso una pittura screpolata e raschiata, che dichiara apertamente la condizione di disagio, di spaesamento e di solitudine che caratterizzerà l'intera esistenza del pittore. Eppure, i suoi paesaggi urbani non sono mai drammatici o apocalittici. Nonostante il carattere malinconico dei suoi quadri, si avverte sempre l'affetto per l'uomo, per le sue fatiche e le sue ansie.

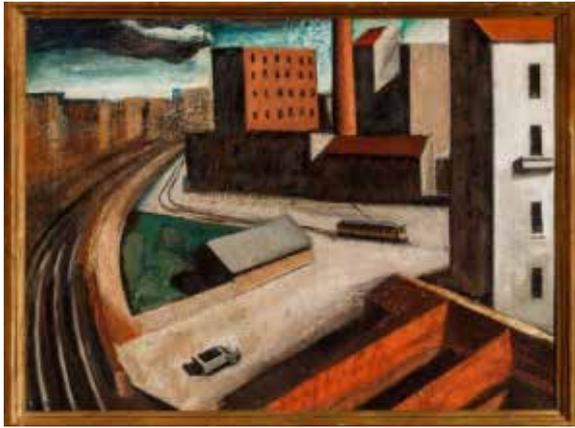
Un altro pittore italiano che, negli stessi anni, opera tra la Grecia, Parigi e l'Italia è Giorgio de Chirico. Anche per lui, come per Sironi, la città è il territorio privilegiato della propria indagine ma con presupposti teorici ed esiti artistici assai differenti. Sebbene entrambi partano da un elemento comune, la classicità, in de Chirico questa si traduce in una pittura metafisica (teorizzata insieme al pittore Carrà) in cui emergono sia le influenze di artisti simbolisti, come il tedesco Max Klinger e il pittore svizzero Arnold Böcklin, sia gli studi di filosofi tedeschi quali Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer e Otto Weininger. La città, rappresentata nei suoi dipinti, ha diversi elementi in comune con quella di Sironi: una matrice classica (romana per Sironi, greca per de Chirico), un carattere monumentale, costituito da volumi stereometrici ben riconoscibili (arco, colonna, muro), un aspetto spoglio, fatto di grandi vuoti e altrettanti silenzi. Ciò nonostante, la



Otto Dix, *Grande città*, 1927 – 1928, Staatsgalerie, Stoccarda (Fig. 6)

Questo trittico sociale mostra la dicotomia di due aspetti ugualmente presenti nella società occidentale di Otto Dix: il benessere e la povertà. A sinistra un mutilato di guerra osserva una prostituta in un vicolo malfamato. Nel pannello di destra, invece, sono presenti soggetti bizzarri e stravaganti che abitano la notte. Al centro alcuni borghesi ballano il *charleston* suonato da una band di jazzisti. Il locale, elegante, opulento e caratterizzato da un divertimento sfrenato, contrasta, evidentemente, con la miseria creata dalla guerra e dalle contraddizioni della società moderna rappresentate nel pannello di sinistra.

¹ Mario Sironi, *Lettere*, a cura di Elena Pontiggia, Abscondita, Milano, 2007, p. 23.



Mario Sironi, *Periferia*, 1921
Coll. priv. Ph. Umberto Ferri, IUAV (Fig. 7)

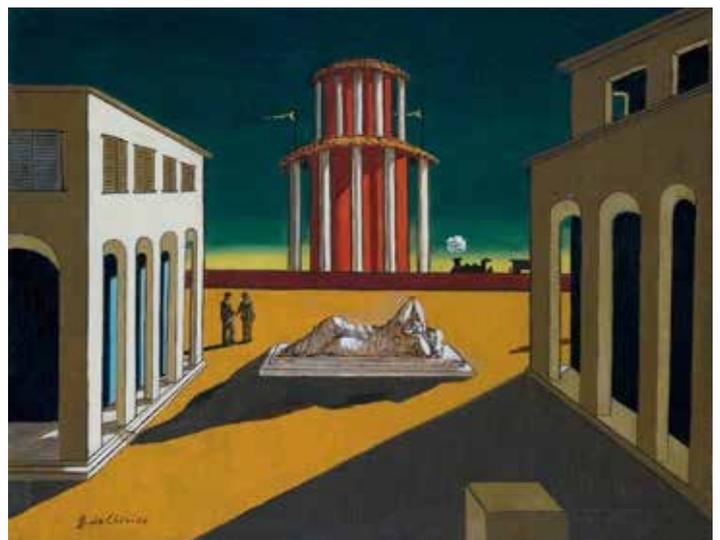


Mario Sironi, *Periferia*, 1948
Pinacoteca Comunale di Faenza (Fig. 8)

La città di Mario Sironi (Milano), pur nella metamorfosi della sua pittura avvenuta nel corso degli anni, è caratterizzata da una tangibile, quasi tattile, presenza della materia pittorica. Le forme nette e scultoree, gli edifici dalle pareti nude, ruvide e terrose, i cieli plumbei, i colori, talvolta de-saturati, altre volte quasi acidi, le ombre cupe, restituiscono l'immagine di un ambiente grumoso, immerso in un'atmosfera caliginosa, impastato di terra, asfalto e cemento, graffiato e segnato dal tempo. La pittura di Sironi, la cui matrice estetica possiamo ricondurre ad artisti del Trecento quali Giotto e Ambrogio Lorenzetti (si veda a tale proposito Interferenze «FuoriAsse», 23, 2018), non è mai meramente descrittiva, e rimanda piuttosto un'interpretazione interiorizzata della realtà; a cavallo tra gli anni Venti e i Trenta, mostrerà un orientamento espressionista, con «pennellate violente e approssimative» che «tendono a disfarsi»².

Città rappresentata da Sironi è profondamente diversa da quella di de Chirico. Per il primo, la classicità è suggerita da grandi masse e da geometrie compatte e potenti, che delineano un paesaggio urbano cupo, materico ma, al contempo, non privo di un afflato intriso di romanticismo. Per de Chirico, il *Pictor Optimus*, essa si esprime invece attraverso l'uso di elementi iconografici riconducibili sia al mondo greco (la colonna, il timpano, il capitello, la statua), sia a quello romano (il pilastro, l'arco, i portici) che sono anche elementi ermetici, portatori di significati occulti e misteriosi. Nei suoi dipinti prevale il colore acceso, mediterraneo. La sua è una città tersa e assoluta, caratterizzata da una “nostalgica tranquillità” e improntata ad una certa teatralità e artificialità. Una città ricca di storia e di mistero. Una città di enigmi.

Passeggiando tra le *Periferie* e le *Piazze* delle città italiane di Sironi e de Chirico,



Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia con Arianna*, 1940, olio su tela, cm 50,5x60 (Fig. 9)

In questo dipinto, della celebre serie pittorica delle Piazze d'Italia, sono rappresentati alcuni degli elementi simbolici ricorrenti nella pittura dechirichiana, prima di tutto le arcate: “niente è come l'enigma dell'arco”, l'arco è l'invenzione più alta dell'architettura romana.³ L'arco è un cerchio non concluso che trasmette tensione e richiede spazio per essere completato, è una ricerca d'infinito; il treno, ricordo del padre che era ingegnere ferroviario; la statua classica dalle fattezze umane, immobile ed eterna, nella quale presente e passato convivono perché «il tempo non esiste», come scrisse il pittore all'amico Apollinaire.⁴

² Elena Pontiggia, *Sironi, cacciatore d'eterno*, in «Luoghi dell'Infinito», 177, 2013, p. 64.

³ «La trave di mattoni è un arco», dirà il celebre architetto americano Louis Kahn (1901-1974).

⁴ Giorgio de Chirico, *Lettera a G. Apollinaire*, 11 luglio 1916, in *Lettere di Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire*. Parigi-Ferrara (1914-1916) in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» 7/8, 2008, p. 604.

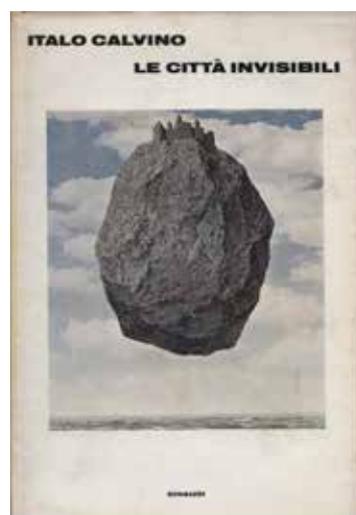
vengono in mente, oltre alle architetture di alcuni celebri architetti (ne parleremo in seguito), le opere di altri due pittori dello stesso periodo, che ne condivideranno in qualche modo le chiavi interpretative ad esempio, René Magritte in Europa e Edward Hopper negli Stati Uniti.

Magritte, belga, è uno dei massimi esponenti del Surrealismo e, insieme con i Surrealisti francesi, ravvisa in de Chirico un ispiratore, in virtù del modo in cui il pittore italiano riesce a dipingere realisticamente gli oggetti della quotidianità, apparentemente senza una connessione logica tra loro, trasformandoli, inoltre, in potenziali messaggeri di nuove significazioni.

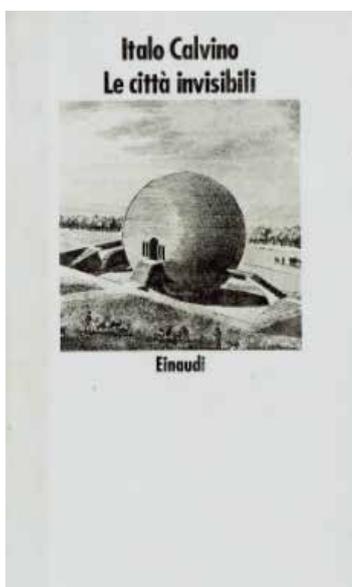
Non è un caso che proprio un'opera di Magritte sia scelta quale immagine di copertina di un testo fondamentale, già citato in questa rubrica.

Nel libro *Le città invisibili* di Italo Calvino, 55 città, che si chiamano ognuna con un nome di donna, vengono descritte in un'opera enigmatica, misteriosa,

dalla struttura complessa e articolata, un po' romanzo e un po' poema in prosa. L'autore racconta, attraverso una narrazione fantastica intessuta di riflessioni filosofiche, di città fantastiche e assai reali, forse antiche o del futuro, ma certo contemporanee, nelle quali noi tutti possiamo riconoscerci. Senza entrare nel merito di un'analisi del testo, voglio soffermarmi, invece, sulle immagini utilizzate per le copertine di questo libro nelle varie edizioni che si sono susseguite dal '72 ad oggi.

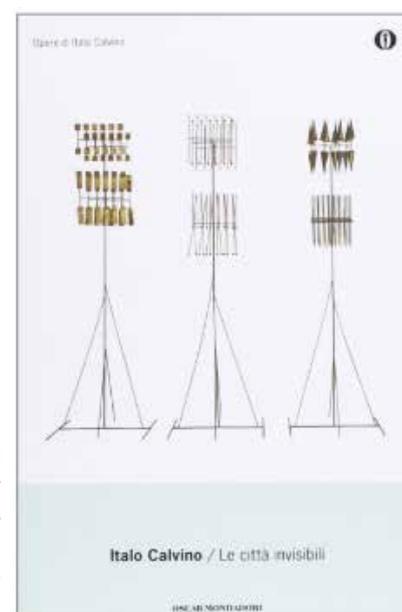


L'immagine di copertina della prima edizione Einaudi 1972, scelta da Calvino per illustrare con una sola (unica) immagine *Le città invisibili*, è una rappresentazione fotografica (parziale) di un quadro di Magritte dal titolo *Il castello dei Pirenei* (Fig. 10)



In un'edizione successiva, del 1984, sempre per Einaudi, le città di Calvino vengono rappresentate attraverso un particolare dell'opera dell'architetto e urbanista francese Claude-Nicolas Ledoux, *Progetto per una casa delle guardie campestri* (1790 circa, Parigi, Bibliothèque Nationale). In questo caso le forme geometriche pure (sfere, coni, cubi) dei monumentali edifici di Ledoux (e ancor di più quelle del suo contemporaneo Étienne-Louis Boullée) palesano un'architettura dello stupore che sacrifica la funzionalità dell'edificio esaltandone la componente simbolica (Fig. 11)

Nelle ultime edizioni Oscar Mondadori, *Le città invisibili* sono rappresentate in copertina da una fotografia che ritrae (parzialmente) l'opera di Fausto Melotti dal titolo *Le Torri della Città Invisibile* del 1976, che s'ispira, chiaramente, al testo di Calvino. Di Melotti, l'amico scrittore disse: «C'è stato un momento in cui dopo aver conosciuto lo scultore Fausto Melotti [...] mi veniva da scrivere città sottili come le sue sculture: città su trampoli, città a ragnatela»⁵ (Fig.12)



⁵ Italo Calvino, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, I Meridiani, 2014, p. 1363.

Aggiungo a margine di questi brevi commenti che, negli anni Sessanta, il clima di diffuso e profondo cambiamento in atto nel Paese influenzerà anche l'opera di Melotti, che, preferendo l'ambiguità tra astrazione e figurazione al rigore geometrico degli inizi, abbraccerà istanze oniriche e metafisiche subendo il fascino di astrattisti quali Klee (Fig. 14), Mirò e Kandinskji.

Per ora ci fermiamo qui. Riprenderemo il discorso lasciato aperto su de Chirico e Sironi nel prossimo numero di «Fuori-Asse» sottolineando, come accennato in precedenza, le influenze che i due pittori ebbero non solo sui colleghi ma su tutti coloro che la città, oltre a rappresentarla, la realizzavano: Muzio, Portoluppi e Terragni nell'ambito dell'architettura milanese di matrice razionalista e Venturi, Rossi e Moore interpreti del Postmoderno.



Fausto Melotti, *Città*, 1963, ottone, cm 172 x 70 x 27
© Archivio Fausto Melotti (Fig. 13)

L'opera rappresentata qui a sinistra, *Città*, del 1963 ha uno sviluppo essenzialmente verticale, quindi armonico secondo la tecnica strutturale di Melotti, incline a dividere lo spazio in piani immaginari attraverso esili strutture che sfidano l'equilibrio. Lo spazio sviluppato sulla verticale allude alla stratificazione urbanistica e sociale di una città e ai piani abitativi di un edificio. Le aste verticali sormontate da piccole sfere sono allegorie delle persone, ma soprattutto, per Melotti studioso e appassionato di musica, punti musicali, note. La sua è un'anti-scultura, che nega ogni modellazione in favore di un'assoluta purezza formale: «un gioco che quando riesce, è pura poesia».

In questo bellissimo dipinto, realizzato dal pittore svizzero Paul Klee durante un suo soggiorno nordafricano, il paesaggio egiziano, costituito da strade e da appezzamenti di terreno agricolo, viene filtrato attraverso una matrice astratta. La pittura, così come abbiamo visto precedentemente per l'opera di Melotti, è musicale, un pentagramma le cui note sono costituite da forme e colori dell'assolato paesaggio egiziano.



Paul Klee, *Strada principale e strade secondarie* 1929, olio su tela, 83 x 67 cm, Ludwig Museum, Colonia (Fig. 14)

FUOR/ASSE



©Barbara Baldi



@Barbara Baldi

GRAZ / E