

versodove.16

Semestrale di letteratura
numero 16
gennaio 2012

€ 5,00

Direttore Responsabile
Stefano Semeraro

Comitato di redazione
Vincenzo Bagnoli, Vito Bonito, Fabrizio Lombardo, Vittoriano Masciullo

E-mail
versodove@gmail.com

Redazione
InPagina srl
Via Giambologna, 2 - 40138 BOLOGNA

Hanno collaborato
Heiner Müller, Franco Baldasso, Antonio Alberto Clemente, Francesco Magris, Jonny Costantino, Elena Pirazzoli, Mauro Cazzaro, Antonella Maione, Evelina De Signoribus, Azzurra D'Agostino, Roger Laporte, Vito Bonito, Giuliano Mesa, Fabio Vallieri, Domenico Brancale, Vincenzo Ostuni, Haris Vlavianos, Paola Cereda, Margherita Gigliotti, Jorge Ariel Madrazo, Gian Paolo Vicentini

Fotografie
Teresa Sartore, Antonella Maione, Enrico Carraro, Valeria Reggi

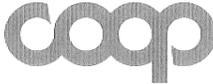
Edizioni Pendragon
via Borgonuovo, 21/a
40125 Bologna
www.pendragon.it

Stampa
Tipo-Litografia M.G. (Funò di Argelato - Bologna)

Progetto grafico e impaginazione
Michela Tessari

Registrazione al Tribunale di Bologna n. 7974 del 21-05-2009
Tutti i diritti sono riservati ed è vietata la riproduzione dei testi e delle fotografie.
La proprietà intellettuale delle opere pubblicate rimane agli autori.
Ogni collaborazione con Versodove è assolutamente gratuita.
Il materiale deve essere inviato all'indirizzo postale della redazione o in forma elettronica; i supporti materiali inviati non verranno restituiti.

Con il contributo di

librerie.coop 
Adriatica

SOMMARIO

In apertura / Sul rifiuto
2 Heiner Müller
MESSAGGIO DI SALUTO
A UN'ACCADEMIA

3 Franco Baldasso
Intervista a Boris Pahor
SCIAVI DURI SENA LINGUA

6 Antonio Alberto Clemente
EDIFICI SCARTO:
FIGURE DEL TEMPO

8 Francesco Magris
Intervista a Gérard-Georges Lemaire
RIVOLUZIONE E RIFIUTO
NELLA BEAT GENERATION

12 Jonny Costantino
MERDE D'ARTISTA

14 Elena Pirazzoli
IMMONDIZIA E GIOIELLI

16 Mauro Cazzaro e Antonella Maione
IDEE DA BUTTARE

18 Evelina De Signoribus
IL RIFIUTO
È SCOPERTA DI SE STESSI

20 Azzurra D'Agostino
STARE TRA GLI INDIOS

22 Roger Laporte
LETTERA A
CLAUDE ROYET-JOURNOUD

24 Odio l'estate di Vito Bonito
UNA ROTONDA SUL MALE

In pratica Poesia
26 Giuliano Mesa
UN'INCREDIBILE COERENZA
31 Fabio Vallieri
L'URTO
32 Domenico Brancale
LA POSTURA DEL SILENZIO
33 Vincenzo Ostuni
FALDONE R
35 Haris Vlavianos
SONETTI

In pratica Narrativa
38 Paola Cereda
ACCUSSI MASCULU
40 Margherita Gigliotti
PICCOLI DEMONI

Tradurre
42 Jorge Ariel Madrazo
QUARKS

Senza parole
48 Gian Paolo Vicentini
RIFIUTI E LAVORO

.non

di Stefano Semeraro

«... come l'idea che mi piacerebbe realizzare su "Ventiquattro ore di vita in una città"; posso vedere tutto il film dall'inizio alla fine. È pieno di incidenti, pieno di sfondi, è un grande movimento ciclico. Inizia alle cinque del mattino, comincia a fare giorno e c'è una mosca che passeggia sul naso di un barbone coricato nella rientranza di un portone. Poi comincia il movimento del mattino della città. Voglio tentare di filmare un'antologia del cibo. L'arrivo del cibo nella città. La distribuzione. L'acquisto. La vendita. La cucina. L'azione del mangiare. Ciò che accade al cibo nei differenti tipi di albergo e come viene sistemato e consumato. Gradualmente, verso la fine del film, ci saranno i tombini e le immondizie che vanno a scaricarsi nell'oceano. È un ciclo completo, dagli ortaggi ancora sgocciolanti di freschezza fino alla fine del giorno, alla sporcizia che esce dai tombini. In questo preciso momento, il tema di questo movimento ciclico diventa: ciò che le persone fanno alle cose buone e il tema generale diventa la putrefazione dell'umanità. Bisogna attraversare tutta la città, vedere tutto, filmare tutto, far vedere tutto». Alfred Hitchcock, il grande Hitchcock, non è mai riuscito a girare il film sulla ciclicità dell'esistenza, dalla creazione alla deiezione, che aveva in mente di fare e di cui parlò a Francois Truffaut nel famoso libro-intervista sul cinema. Era un uomo posseduto dalle immagini e sapeva scartare gli sguardi superflui, ma evidentemente l'idea del residuo, di ciò che tenacemente si "rifiuta" (ecco la parola chiave di questo numero), di ciò che si ribella alla prospettiva di essere smaltito, dismesso, occultato; l'idea della putrefazione che resiste nel fondo di ogni immagine lo affascinava.

Affascina anche noi, ed ecco dunque un numero programmaticamente "sporco", resistente già a livello delle immagini. Un numero sul rifiuto nella sua doppia pronuncia: immondizia, scoria dell'esistente; e opposizione, negazione della conciliazione, protesta. Indignazione, anche, se vogliamo usare una parola di travolgente attualità.

In apertura l'insulto di Heiner Müller, la dichiarazione di irriducibilità che dà il tono, che "accorda" questo numero di Versodove e a cui risponde idealmente in chiusura di sezione la lettera di Roger Laporte sul rifiuto della scrittura. Quindi la densa intervista di Franco Baldasso a Boris Pahor, uomo incommensurabile al suo doppio destino (linguistico ed esistenziale). Antonio Clemente esplora le possibilità che si aprono fra memoria e rovina in campo architettonico, Francesco Magris ascolta lo spazio intellettuale che un critico d'arte come Gérard-Georges Lemaire sa recuperare a proposito di una stagione oggi apparentemente accantonata, quella della Beat Generation, che aveva fatto del rifiuto la propria bandiera. A Jonny Costantino è affidato il compito di sondare i territori cinematografici, da Wenders a Korine, che hanno corteggiato e sfidato il trash, la marginalità, la malattia, la low definition delle «foibe e sodaglie interstiziali che i giusti vedono dalle auto e dai treni (...) Deformi o neri o folli, fuggiaschi di ogni risma, stranieri in ogni contrada». L'estraneità, l'alterità esecrabile è anche quella dei corpi e degli oggetti che hanno rifiutato di essere smaltiti - come da progetto - nei campi di concentramento, di cui si occupa Elena Pirazzoli nelle sue bellissime pagine. O lo spreco, lo scialo delle idee di cui parlano Mauro Cazzaro e Antonella Maione, che è anche una sfida alla sostenibilità, al riciclo di una produzione diversa, un invito a ripensare una diversa ecologia della mente. Un suggerimento su rifiuto come possibile recupero di se stessi viene da Evelina De Signoribus, in un testo che dialoga con i versi e con la sorta di reportage intellettuale che Azzurra D'Agostino conduce a fianco di Werner Herzog nel suo "stare fra gli Indios" come in una riserva ritagliata al di fuori dell'omologazione; e il tema del rifiuto attraverso anche i testi poetici o narrativi che abbiamo scelto questa volta, firmati da Domenico Brancale, Haris Vlavianos, Paola Cereda (il rifiuto/patteggiamento con la mascolinità), Margherita Gigliotti, e le traduzioni da Jorge Ariel Madrazo. Di nostro c'è anche un piccolo, inadeguato atto di resistenza contro il vuoto non scontabile, non addomesticabile che lasciano certe assenze. Abbiamo provato a compierlo pubblicando una scelta di testi di Giuliano Mesa, scomparso pochi mesi fa. Un amico con cui abbiamo condiviso un tratto di strada importante. Come direbbe Giuliano, alla possibilità di opporre una coscienza critica, un segno di rifiuto verso l'ovvio, il troppo conciliabile, è bene NON mettere la parola fine, mai.

In: Heiner Müller:
Werke 8. Schriften. Hg. von Frank Hörnigk.
Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, 154.

Heiner Müller:

Grussadresse an eine Akademie

Ich habe nichts zu schaffen mit euerem Paradies für Dauerredner. Eh ihr nicht gelernt habt euch selber in die Fressen zu speien braucht ihr mir nicht mehr unter die Augen zu kommen. Die Hoffnung daß ihr nicht aufhören werdet mit Lügen ist was mich am Leben erhält. Spart den Trauerflor, ich werde mich nicht auf die Schienen legen. Warum stürzen sich die Lemminge ins Meer auf Spitzbergen? warum sehen die Bäume bei Windstille unschuldig aus? wen morden ich nachts? warum lebt ihr? warum will ich die Antwort nicht wissen? warum frage ich? Man sollte euch Scherben ins Maul stopfen, bis der Wind auf euren zerrissnen Gedärmen spielt. Ich hab euch den Spiegel gehalten für ein Trinkgeld. Auf meinem Schädel habt ihr ihn zertrümmert, weil euch eure Nase nicht gefallen hat. Jetzt ist keiner mehr übrig der euch eure Visagen zeigt. Wenn der Misthaufen wächst ist der Hahn dem Himmel näher. Die Misthaufen wachsen, die Hähne spreizen sich und hacken nach den Wolken.

(1961)

Messaggio di saluto a un'accademia

Non voglio averci a che fare con il vostro paradiso per eterni oratori. E non fatevi rivedere, se non dopo aver imparato a sputarvi voi stessi nelle vostre boccacce. La speranza che non smetterete di mentire è ciò che mi tiene in vita. Risparmiatevi la fascia di lutto, non ho intenzione di stendermi sui binari. Perché i lemming si gettano nel mare dalle scogliere? perché gli alberi paiono innocenti al riparo dal vento? chi uccido di notte? perché siete in vita voi? perché non voglio sapere la risposta? perché chiedo? Bisognerebbe ficcarvi giù per la gola dei cocchi, finché il vento non suoni sulle vostre viscere squarciate. Sono stato il vostro specchio in cambio di una mancia. Sul mio cranio l'avete fatto a pezzi, perché non vi piaceva il vostro naso. Ora non c'è più nessuno a mostrarvi i vostri grugni. Quando il letamaio cresce, il gallo s'avvicina al cielo. I letamai crescono, i galli si pavoneggiano e beccano le nuvole.

[Tr. di B. I.]

Franco Baldasso

Intervista a Boris Pahor

Sciavi duri senza lingua

In Italia è diventato un caso letterario tre anni fa, quando la casa editrice Fazi pubblicò per la prima volta in traduzione il suo libro maggiore, *Necropoli*. Sloveno e triestino, Boris Pahor ha dovuto attendere 40 anni per veder riconosciuta la propria caratura di scrittore europeo nel paese dove vive, dopo i molteplici riconoscimenti in Francia e Germania. “La storia del mio libro è già un romanzo”, ci racconta, e dopo innumerevoli rifiuti e una controversa storia editoriale *Necropoli* diventa un bestseller. “Il merito è di Alessandro Mezzena Lona, giornalista del Piccolo di Trieste”, racconta Pahor “che ha consigliato il mio libro alla casa editrice dopo tutti questi rifiuti.” Pahor parla del suo libro quasi con pudore, quasi sorpreso di essere al centro della propria storia. *Necropoli* non è solo una lucida testimonianza dei Lager nazisti, ma è soprattutto una riflessione sul loro valore, sui loro valori, nel momento del ritorno. L'uomo libero che visita silenzioso il lager di Natzweiler-Struthof, nelle montagne dei Vosgi in Alsazia, è il prigioniero scampato che ritorna nel luogo costruito appositamente per la propria morte. Non diversamente da un altro grande scrittore dell'universo concentrazionario, il nobel Imre Kertész, Pahor riflette sulla civiltà che l'aveva destinato a quel luogo, creato il campo appositamente per lui, e intravede continuità che disturbano dove la politica e la cultura a lui contemporanee hanno stabilito rotture. È questa continuità la nota inquietante che il libro segnala, quella tra

i campi nazisti e una storia di violenza taciuta, cominciata per Pahor a sette anni. Quando, spettatore impotente, i fascisti triestini nel 1920 danno fuoco al *Narodni Dom*, la “casa nazionale slovena” nella città da pochissimo italiana. L'incendio è la negazione non solo della possibilità all'autodeterminazione per la minoranza slovena in Venezia Giulia, ma della loro stessa esistenza. Sistematiche discriminazioni razziali, programmi di snazionalizzazione delle minoranze slave seguiranno sotto il regime. Il giovane Pahor non può andare a scuola, i suoi perdono il lavoro, la sua lingua proibita. Come egli stesso racconta, viene chiamato “sciavo duro senza lingua”. Queste vicende sono narrate nei suoi racconti, ma anche nella interessante intervista di Mila Orlić, *Tre Volte No. Memorie di un uomo libero* (Rizzoli, 2009). Allo scoppio della guerra Pahor è costretto a combattere in Africa con l'esercito fascista, e come membro della resistenza “italiana” è arrestato dai nazisti dopo l'8 Settembre. Prima come tragedia, poi come farsa direbbe Marx: Pahor che combatte per gli Sloveni oppressi dal nazionalismo italiano, viene spedito in lager e costretto a morirvi da “italiano”. Pahor scrive in *Necropoli* che la sua salvezza è stata anche il rifiuto di questa arbitrarietà. Ma il rifiuto di cui il libro si fa portavoce è anche e soprattutto l'assoluzione del dopo, generale aspetto della politica italiana. Non solo dell'immediato Dopoguerra. Anche in seguito al grande successo e alle ripetute

apparizioni pubbliche, Pahor a 97 anni si ostina a protestare la propria perdita. Risponde alle mie domande con passione, aprendo squarci illuminanti, aldilà del noto “romanzo” della storia editoriale del suo libro:

La casa editrice lanciò *La mia Necropoli* [sic] come una vera e propria scoperta. Quando uno pubblica un libro sui campi, mica si corre tutti a comperarlo, no? E invece ha avuto successo in tutta Italia, tanto che il sindaco di Trieste mi ha offerto di parlare in pubblico sul tema, ma ho rifiutato.

D. Il motivo?

R. Ho chiesto che si parlasse anche del fascismo, non solo di *Necropoli*. Non si può parlare solo di una tragedia: il fascismo ha rovinato 10 anni della mia gioventù. Ho dovuto imparare lo sloveno da autodidatta e la mia cultura nascondendomi. Non ci sono solo i crimini dei Nazisti e dei comunisti, le foibe...bisogna stare attenti alle cifre quando si parla di Olocausto italiano. Non si parla dei più di 100.000 sloveni e croati che hanno lasciato le loro terre durante il fascismo. Il problema è sempre quello di raccontare solo “una” storia. Personalmente ho sempre grande piacere di incontrare i giovani – hanno desiderio di conoscere la storia, i miei libri li comprano non solamente per leggere dei crimini nazisti.

D. Lei vede interesse nei giovani per queste tematiche?

R. La gioventù è molto più in gamba di quello che scrivono i giornali, ho avuto più di 150 incontri nelle scuole, a Firenze di fronte anche a 900 persone. Non c'è stata una volta che sia stato attaccato... Coraggio - penso - voi non sapete nel senso che non siete preparati, nessuno dei vostri libri di storia vi parla di queste cose. Io comincio dal fascismo, poi vado al nazismo e infine parlo della dittatura comunista in Jugoslavia, come in *Tre volte no*. È su questa base che Rizzoli mi ha proposto il libro. Io dico però che dovrebbe essere lo stato italiano a prendersi cura di tutto questo. Un libro come *Italiani senza onore. I crimini in Jugoslavia e i processi negati* [a cura di Costantino di Sante, Ombre Corte 2005, n.d.r.] è un buon titolo, senza dubbio da prendere in considerazione.

D. Si possono avvicinare il prolungato disinteresse per la sua opera e il mancato riconoscimento dei crimini di guerra in Italia?

R. Il circolo vizioso della pubblicazione della mia *Necropoli* è la conseguenza di questi 'sciavi duri senza lingua'. Storicamente l'imperialismo italiano è nato anche prima del fascismo, fin da Carlo Alberto. Io sono nato nel 1913 come cittadino austriaco, allora la mia non era una minoranza, lo sloveno la terza lingua. Gli italiani erano numericamente superiori. Giudicavano gli sloveni di Trieste perché erano soprattutto contadini che portavano i prodotti dalla campagna in città e lavoratori del porto, che servivano la borghesia triestina. E poi avevano interesse a denigrarci perché a noi non interessava l'unione con l'Italia, non ci conveniva diventare cittadini italiani. C'era un precedente storico: i cittadini del Friuli, i quali avevano vissuto per secoli sotto Venezia senza nessuna paura della snazionalizzazione. Quando nel 1870 il Friuli diventa parte dell'Italia, subiscono l'assimilazione forzata, anche prima dei fascismi che hanno continuato quanto aveva già cominciato l'Italia liberale. Noi nel '18 avevamo combattuto dalla parte austriaca non per l'Impero ma per difendere le terre che sarebbero diventate italiane. Dopo la disfatta, gli Sloveni si sono trovati i più a mal partito tra i popoli dell'ex Impero Asburgico. Per

salvarsi la Slovenia ha dovuto offrirsi a Belgrado. Nonostante fossimo da sempre Mitteleuropa, la Slovenia diventò per forza una sorta di ente Balcanico. L'idea federativa dietro alla 'seconda' Jugoslavia sarebbe stata positiva se non ci fosse stato il partito unico, e Tito come 'Re'.

D. Come si situavano a livello culturale gli sloveni nella Jugoslavia titina?

R. Con questa situazione la Slovenia non poteva che essere ancora una volta perdente. Anche a livello culturale, uno scrittore sloveno per ottenere riconoscimento anche in Europa non aveva altra scelta che passare prima per Belgrado. Personalmente ero critico del comunismo come dittatura e insieme a mia moglie abbiamo diretto e sostenuto la rivista *Zaliv* ("Il Golfo") dal 1966 al 2000, dove esponevo le mie idee e ospitavo quelle altrui perché la lotta di liberazione era stata pluralistica. Nel 1975, per un articolo pubblicato, mi fu proibito per un anno di entrare in Jugoslavia.

D. Dopo la Seconda Guerra Mondiale lei ha deciso di rimanere a Trieste. Lo ha fatto in opposizione a Tito?

R. Nella Trieste sotto gli Asburgo quella slovena non era una minoranza. A Trieste eravamo più numerosi che a Lubiana. Noi avevamo un passato da triestini, non da minoranza. La città ha due passati, come ha scritto Scipio Slataper. Divenimmo minoranza solo nel '18. Io come triestino non mi sono neanche immaginato dopo la Guerra di andare a vivere in Jugoslavia, non ce n'era ragione! Qui sono a casa mia, non ho avuto nessun desiderio di andare a vivere a Lubiana. Con l'occupazione anglo-americana potemmo riaprire le scuole, il teatro, un quotidiano. Siamo tornati ad una vita culturale normale. Poi la frontiera cominciò ad essere più permeabile, qui non c'era la cortina di ferro. Tito ha capito che una certa liberazione culturale per la Jugoslavia era necessaria. Viviamo uniti con la madrepatria, non solo con gli aiuti materiali ma anche con la cultura. La destra italiana continuò comunque per anni ad osteggiarci, nonostante con l'articolo 6 della Costituzione italiana siamo divenuti europei in tutti i sensi.

D. Dopo il successo in Italia, quali sono stati i commenti in Slovenia?

R. Di riflesso, il successo è arrivato anche in Slovenia. Gli sloveni sono turchi prima di lodare uno dei propri! Sono molto stretti nella critica: 'Peccato ci siano cuciture', hanno scritto del mio libro. Io sono stato in molti campi, non solo nei Vosgi, ma anche a Dachau. Nel libro tuttavia tutti questi episodi sono uniti a livello mentale, nella memoria di un pomeriggio di sole, dove in mezzo ad altra gente, quasi un turista, visito il campo dopo vent'anni e ripasso quella che era la mia vita nei campi. In Francia il libro si chiama non a torto 'Pellegrinaggio tra le ombre'.

D. Come si presenta il campo Natzweiler-Struthof al centro del suo libro?

R. All'entrata del campo, a 800 metri, c'è un monumento altissimo, scoperto da De Gaulle, e poi un cimitero, vera e propria Necropoli dove ci sono solo croci, perché dei corpi non resta altro che la cenere. Vicino al campo c'è un piccolo edificio in vetro intitolato 'Centro Europeo del Resistente deportato', dove si raccolgono tutte le documentazioni. Il campo era per prigionieri politici, triangoli rossi. I francesi hanno fatto un centro per tutti questi campi, si spera che anche i russi mandino i loro documenti. C'erano infatti tra i detenuti russi gente non politica. Come faceva il generale Roatta in Slovenia, rastrellavano 60-70 uomini e ne fucilavano 15 per dimostrare. Dei restanti molti li spedivano nei campi. I russi hanno riempito il nostro campo. Ma anche loro facevano la stessa cosa. Una volta vicina la liberazione sapevano che sarebbero finiti male. I russi non ammettevano prigionieri nei campi di concentramento perché voleva dire che ti sei lasciato prendere, che ti sei salvato la vita invece di opposti. E molti li hanno fucilati dopo liberati o sono passati in Siberia, nei gulag. E quindi io trovo necessaria la presenza di documentazione russa in questo centro europeo.

D. Lei era conosciuto a Trieste prima del successo di *Necropoli*?

R. Claudio Magris aveva parlato di me e dello scrittore sloveno Alojz Rebula nel suo *Trieste. Un'identità di frontiera*, men-

tre la prima traduzione del libro era stata fatta pochi anni prima dal professor Ezio Martin, del Consorzio culturale del Monfalconese, con circolazione locale. A Trieste due scuole mi hanno invitato dopo la pubblicazione di *Il rogo nel porto* (ora Zandonai, 2008). Poi nel 2005 quando la Slovenia è entrata in Europa è stato tradotto il mio romanzo *La villa sul lago* (Nicolodi, 2004). Ma la maniera in cui l'Italia mi ha accettato dopo è stata qualcosa di impensabile. *Necropoli*, battuta a macchina in Italiano ce l'avevo da vent'anni. Ho tentato tutte le case editrici, Feltrinelli me l'ha spedito indietro senza neanche aprire il pacco. Si saranno domandati chi fosse questo Pahor... L'ho mandato anche a Primo Levi, sa? Non mi ha mai risposto...

D. In che hanno l'ha spedito?

R. A casa ho ancora sul tavolo la copia della lettera, sarà stato circa il 1970. Io volevo sapere cosa ne pensasse: il mio libro parla della visita che faccio nel campo dopo la Guerra, non è solamente il racconto del campo. Il mio è il confronto dell'uomo libero che ritorna a vedere il posto dichiarato della sua morte. E poi discuto anche del disinteresse della società, anche oggi. Una volta l'anno si celebra la giornata della memoria ma non ci si interessa dei campi dove si moriva di malattie, di fame, di colpi, di impiccagioni, e non erano di popolazione ebraica. Io ho visto un ebreo in quattordici mesi di internamento.

D. Quindi lei non ha mai incontrato Primo Levi dopo aver scritto *Necropoli*?

R. Io gli ho spedito un manoscritto, volevo sapere cosa ne pensasse. Nel mio libro c'è un professore che ritorna a visitare il campo, più che raccontarne la vita. Ma tanti avranno pensato, abbiamo già Levi, cosa ci importa di uno sloveno di Trieste? Non si può vendere il suo libro... Come si fa a fare pubblicità di uno sloveno di Trieste? È un territorio scottante questo nostro...

D. Mi racconta l'incontro con Imre Kertesz?

R. È stato molto bello. I francesi l'hanno organizzato nel semestre di presidenza della comunità europea. "Le Figaro" ci dedi-

cò una pagina insieme con altri scrittori 'dell'Europa Unita'. Lui tuttavia era ammalato e si è dovuto fare l'anno seguente. C'era gente che non poteva entrare nel teatro perché era tutto pieno. Lui ha parlato in ungherese tradotto, io in francese. Parlavamo su due binari paralleli, venivamo da diverse esperienze: io della questione slovena e di come nel campo non volevo morire da italiano - come ho scritto in *Necropoli*. Lui, ebreo, è stato a Buchenwald, da cui il campo di Dora dipendeva. Eravamo un po' 'soci'. Durante l'incontro ci siamo capiti anche quando Kertesz parlava di una 'certa nostalgia del campo'. Io sono tornato due volte a dieci anni dalla guerra, con la mia vecchia Fiat. Io parlerei piuttosto di un bisogno piuttosto che una nostalgia: di fronte a quello che il mondo ha fatto di male dopo la guerra. Penso al Vietnam, a Pol Pot in Cambogia, più recentemente a Sarajevo e al trattamento ricevuto dalle donne musulmane, violate dai soldati serbi perché concepissero un serbo ortodosso. La normale speranza di uno che si salva da un campo di concentramento è che qualcosa debba cambiare nella vita della gente, invece non è cambiato niente...

Boris Pahor è nato nel 1913 a Trieste. Laureato a Padova vi ha insegnato Lettere italiane e slovene. Durante la seconda guerra mondiale ha fatto parte della resistenza antifascista slovena ed è stato deportato nei campi di concentramento nazisti. Nel 2007 ha ricevuto la Legion d'Onore. In italiano, oltre a *Necropoli* (Fazi Editore 2008), sono stati pubblicati i suoi romanzi *Il rogo nel porto*, *La villa sul lago* e *Il petalo giallo*.

Edifici scarto: figure del tempo

di Antonio Alberto Clemente

Gli scarti sono edifici sospesi tra memoria e dimenticanza.

La memoria della loro presenza fisica in un luogo specifico, in una posizione determinata, nell'ambito territoriale che li contiene. La dimenticanza di un corpo edilizio trascurato che mostra, negli intonaci scrostati e nelle parti mancanti, il decadimento generale dovuto al suo essere fuori-uso. Ed è proprio nello spazio tra queste due condizioni che il paesaggio degli scarti si apre al futuro o si avvia alla sofferenza supplementare di una progressiva decomposizione.

L'edificio-scarto, per sua natura, pone se stesso come tema di paesaggio solo quando si presta a essere trasformato, ad accettare un destino diverso da quello per cui fu costruito, ad abdicare rispetto alle sue origini. Se, al contrario, non è suscettibile di alcun cambiamento, il manufatto edilizio, o ciò che resta di esso, non ha altra sorte che continuare a consumarsi. Fino alla conseguenza estrema: diventare rudere. In questo caso, l'edificio-scarto dopo aver perso il diritto di residenza nella vita della città, migrerà nel ricordo fotografico, per finire nell'inconscio urbano da dove, di tanto in tanto, salterà fuori come testimonianza privata di un paesaggio immutabile. La riflessione sugli scarti presuppone una ricognizione di questi edifici, delle loro condizioni di contesto, delle loro caratteristiche tecnico-costruttive ma, soprattutto, del senso che questi manufatti edilizi hanno assunto rispetto ai paesaggi della città contemporanea. Lo scarto appartiene, infatti, a una configurazione territoriale molto diversa da quella originaria. Tuttavia se l'intento è stabilire il valore venale, l'operazione non è difficile. La valutazione basata sulle logiche di mercato, però, può essere sufficiente per un'agenzia immobiliare, per impostare un programma di riqualificazione, per dare avvio a un piano urbanistico ma non dice niente sulle cause che hanno portato ad abbandonare il fabbricato, non proferisce parola su come lo stesso fabbricato sia diventato residuo ter-

ritoriale inutilizzato, né lascia trapelare nulla sul progressivo disfacimento del suo organismo costruttivo.

Ogni scarto è testimonianza di un trauma; è attestato edilizio di una diaspora familiare, di trasferimenti improvvisi, di lutti mai più elaborati altrove; è racconto inespresso di cui difficilmente vi sarà mai traccia scritta. Orfani delle funzioni che furono, gli scarti sono edifici che vanno interrogati non come figure dello spazio ma come figure del tempo che pongono alla città contemporanea due domande essenziali: quando riconquistare la loro vecchia forma a un nuovo uso? Quando desistere? Un primo passo verso una possibile risposta sta nell'identificazione delle figure dell'oblio: il ritorno e l'abbandono.

La figura del ritorno ha come ambizione principale quella di dare una prospettiva al passato che fu. È un nuovo inizio che può avvenire quando si creano le condizioni per la riconversione del manufatto edilizio. Nella figura del ritorno si danno due possibilità: dare continuità al passato perduto, come pure, ricominciare daccapo con presupposti radicalmente diversi da quelli di una volta. Nel primo caso è l'alta qualità architettonica a prevalere come testimonianza di un passato, anche remoto, che torna a sperimentare la propria presenza territoriale. Nel secondo caso, poiché l'edificio-scarto non esprime particolari valori storico-paesaggistici l'impianto formale non viene riproposto integralmente ma diventa punto di partenza per i cambiamenti che le nuove destinazioni d'uso comportano. Qui l'intervento progettuale, con i suoi ampliamenti e le sue rivisitazioni, assume un valore inaugurale che segna una discontinuità netta con il passato.

La figura dell'abbandono non ha ambizioni per il futuro ma pone se stessa come sguardo sul passato. Un passato che non tornerà perché l'edificio-scarto è ripiegato su se stesso, su quello che è stato e che, con ogni probabilità, non sarà mai più. Anche la figura dell'abbandono

sottende due possibilità: l'attesa e la demolizione. La prima riguarda tutti quei casi in cui, il manufatto edilizio vive nella sua forma di rudere come memoria archeologica che, avendo perso la propria ragion d'essere, non ne trova più alcuna per tornare a esistere. Qui non c'è alcun intervento possibile perché prevale l'indifferenza della città che non ha bisogno di quel rudere. Molto diverso è il caso della demolizione. L'edificio-scarto, senza alcun riferimento alle sue prerogative formali, architettoniche o storico-paesaggistiche, viene eliminato fisicamente perché il contesto territoriale in cui è inserito ha assunto nuovi valori dal punto di vista economico-finanziario. Ecco perché l'unico intervento possibile è la demolizione. Qualsiasi altra possibilità che dovesse contribuire, sia pure in modo infinitesimo, a contrastare i nuovi disegni di valorizzazione fondiaria non viene neanche presa in considerazione. Invecchiato e consumato, l'edificio-scarto è una metafora del tempo che nel tempo si rovina o rinasce.

È una linea sottile quella che separa due destini così diversi: su un versante la dimenticanza consente la rinascita e sull'altro il ricordo conduce alla rovina.

Antonio Clemente è nato a Foggia (1963) ed è professore incaricato di Urbanistica presso la Facoltà di Architettura di Pescara. Ha svolto numerose ricerche nel settore urbanistico ed ha pubblicato, tra l'altro: *Città con fine in Apocalisse. Modernità e fine del mondo da Liguori* (2008), *La città inumana in L'età dell'inumano* (2005) e *Ritrovarsi smarriti in Finisterrae* (2007) da Carocci, *Letture dimenticate in A partire da Giancarlo, Gangemi* (2007), *Tra gli svincoli*, in *Infraspazi, Meltemi* (2006), *Frontiere e confini autostradali in L'Architettura cronache e storia* (2004). È autore della voce *Rete in infra atlante. Forme insediative e infrastrutture*, Marsilio (2002).



Rivoluzione e rifiuto nella Beat Generation

Se si deve definire Gérard-Georges Lemaire con una sola parola, il termine più appropriato è "eclettico". Affascinante come le tante realtà di cui si occupa, è un intellettuale, più che versatile, completo. Apprezzatissimo critico d'arte contemporanea, è autore di molti cataloghi e di opere d'ampio respiro, come i due recenti e poderosi trattati sul colore nero e sul colore rosso. Lemaire coltiva da sempre pure la passione per la letteratura, che si è tradotta in tanti articoli, saggi e libri, fra i quali un'intensa e fortunata biografia di Kafka tradotta in più lingue; un autore, Kafka, di cui Lemaire ha investigato gli echi e le risonanze artistiche, come testimoniano il ruolo di commissario ricoperto in quattro recenti mostre collettive ispirate allo scrittore praghese e al suo universo, misterioso e insieme coerente come un teorema. Ma Lemaire è pure l'intellettuale francese che più si è adoperato, sin dagli anni Sessanta, a far conoscere al pubblico d'oltralpe la Beat Generation. Lo ha fatto in veste di editore, di critico e di organizzatore di appassionanti readings che hanno visto la partecipazione di nomi del calibro di Allen Ginsberg e William Burroughs, con i quali ha stretto una duratura quanto calorosa e sincera amicizia. Se il tema di questo numero di "Verso Dove" è il rifiuto, niente di più pertinente di una riflessione, con un suo grande e appassionato conoscitore, sulla natura e sul messaggio di un movimento letterario che ha elevato il rifiuto, in tutte le sfaccettature, a simbolo di lotta culturale ma anche, secondo alcuni, politica e ideologica.

D. Questo numero della rivista è dedicato al rifiuto, un concetto vasto e complesso, che può declinarsi in varie forme e direzioni. È lecito affermare che alla base della poetica della Beat Generation ci fosse un'esigenza di rifiuto massiccio e radicale della società capitalista, della cultura dominante, dell'ordine sociale, economico e morale, come erano configurati a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta?

R. È vero, ma ciò merita qualche precisazione. All'inizio dell'avventura di questi giovani scrittori americani (solo William S. Burroughs era un po' più anziano), ancora degli studenti, non c'è tanto il desiderio di sovvertire i codici della morale e della politica del loro tempo (la fine della secon-

da Guerra Mondiale e gli anni Cinquanta) quanto il fatto di trovarsi ai margini della società che inventerà la "American Way of Life" e l'"American Dream". L'ondata di conformismo che in quel tempo si impone e che è rafforzata dalla caccia alle streghe provocata dalla Guerra Fredda non fa altro che rendere la loro singolarità ancora più trasgressiva. Ma in realtà non si trattava che di giovani alla ricerca di se stessi e che avevano in comune delle crudeli e difficili esperienze esistenziali. La difficoltà principale era legata alla scoperta della propria identità, anche perché non avevano una visione chiara del proprio orientamento sessuale. Ad accomunarli c'era inoltre il desiderio di fare il loro ingresso nella letteratura. Burroughs diventa allora il loro Cicerone e conduce la piccola fauna equivoca in un appartamento che dividevano con ladruncoli, ricettatori e simili, i quali alimentano il loro immaginario e li portano lontano dall'Università di Columbia. Jack Kerouac si rivela il più precoce nella materia, scrive molto presto Il paese e la città, un grande romanzo pubblicato nel 1950. Nello stesso momento, Ginsberg non è nemmeno capace di curare il suo Diario, trascorre un soggiorno in un manicomio e pensa al suicidio. Burroughs comincia a scrivere la sua autobiografia, in cui parla della sua esperienza con le droghe, che appare in una collana di libri tascabili popolari, più precisamente in un volume che condivide con un poliziotto della brigata antidroga. Questo libro non è privo di interesse, ma non affiora ancora un talento letterario come quello di Kerouac. Kerouac scrive Sulla strada nel 1951 su un lungo papiro (oramai un mito) con il titolo di Beat Generation. Sulla strada è rifiutato dagli editori. Il primo a diventare celebre è paradossalmente Ginsberg, con l'Urlo, pubblicato presso la City Light Books, la casa editrice del poeta Lawrence Ferlinghetti. La raccolta vende più di centomila esemplari e crea scandalo. Burroughs scrive un secondo romanzo autobiografico, nella stessa vena del primo, dove evoca la propria esperienza omosessuale. Nessuno vuole pubblicarla. Ciò che va compreso in questi tre personaggi e pure in coloro che li circondano (come Neal Cassady, la "musa" di Kerouac, se così si può dire), è una ricerca della verità che non accetta nessuna finzione, nessuna deviazione.

Si tratta concretamente di una ricerca di carattere esistenzialista. Le droghe, le cattive frequentazioni, le relazioni omosessuali, ma pure gli amori tumultuosi (soprattutto Kerouac) con le donne sono a mille miglia dall'immagine che l'America quale prima potenza mondiale vuole darsi! Allora passano per dei ribelli, il che non corrisponde esattamente alla verità. Durante questo periodo in realtà non si interessano né alla politica né alle norme sociali. Cercano di affermarsi, e questo li occupa interamente. Non si interessano che a se stessi e all'avventura che si sono creati, soprattutto con grandi spostamenti in macchina, senza nessun punto di approdo, da una parte all'altra di questo grande paese.

D. La matrice ideologica dei Beat è ancora oggi oggetto di dibattito. Qualcuno li vede come gli anticipatori della grande contestazione, individuando nella loro opera elementi di un'ideologia anarco-libertaria che verrà a compromessi con il marxismo. Altri, invece, interpretano il movimento Beat come a-ideologico, quale forma di individualismo esasperato, certo alieno da compromessi con la società del consumo, ma non disposto a sottostare a nessuna militanza di segno politico. Questo li distinguerebbe, ad esempio, dai Situazionisti francesi, il cui impegno politico è reso chiaro ed esplicito nei loro scritti. Cosa ne pensi?

R. Non vi era un grammo di ideologia nella storia della Beat Generation. Solo più tardi alcuni di loro si sono riconosciuti in questa denominazione. In fondo, solo Ferlinghetti era attivo politicamente: era un anarchico militante. Kerouac, alla fine della sua vita, reagì pure con violenza contro la presunta influenza che egli avrebbe avuto sulla nuova generazione. Sostiene addirittura delle idee repubblicane e quindi conservatrici. Anche Burroughs prende coscienza delle ingiustizie e dell'oppressione, ma non scende sul terreno della politica tradizionale: sviluppa una visione del mondo in cui il potere si orienta verso un controllo totale degli individui per mezzo del linguaggio. Solo Ginsberg entra nel gioco della "contestazione". Ma non ha mai compiuto un'azione politica come la si intende oggi. È vero, ha protestato contro molte cose, ha sostenuto la rivolta dei giovani, ha combattuto la guerra

intervista a Gérard-Georges Lemaire di Francesco Magris

del Vietnam. Ma, in fin dei conti, per Ginsberg e per Kerouac la grande rivelazione è stato il buddismo e questo vale pure per altri poeti che non appartenevano alla cerchia iniziale, come Bob Kaufman, Diane Di Prima e Gary Snyder, per esempio. Questo ha cambiato il loro modo di vivere, il loro sguardo sull'universo, la loro letteratura. Pure Burroughs, che si interessa sia alla scienza sia alla fantascienza, ha tentato una ritirata! L'influenza che questi scrittori hanno avuto è considerevole. I beatniks, gli hippies, gli Yippies - tutti questi movimenti di massa che oscillano fra la moda e la rivolta sono un prodotto della Beat Generation, a volte a loro stessa insaputa. Tutta la storia degli adolescenti e degli studenti degli anni '60 e '70 è fortemente impregnata della Beat Generation. Ma pure altri fattori sono venuti ad aggiungersi, come il marxismo in tutte le sue forme o l'anarchia. Ciò ha creato una miscela esplosiva. E non bisogna dimenticare il ruolo giocato dalla musica rock e pop. Ma la sua influenza letteraria è piuttosto scarsa. Alcuni scrittori li hanno imitati, ma non mi vengono in mente dei nomi.

D. Tu hai avuto un grande ruolo nel rendere popolare il movimento Beat in Francia. Lo hai fatto nella tua qualità di critico letterario, editore e organizzatore di conferenze e readings, pure in loro presenza. Parliamo degli anni Sessanta, e tu eri giovanissimo. Ma il movimento nasce negli anni Cinquanta, e in quel periodo conosce già un certo seguito, soprattutto con i celebrati libri di Jack Kerouac. Quando tu hai cominciato ad occuparti di loro, quanto erano conosciuti in Francia? La loro fama è giunta in ritardo rispetto agli Stati Uniti? Quali sono state le prime reazioni del pubblico e della critica francesi? Ti sei sentito un anticipatore?

R. Non ho ricoperto un grande ruolo in tutto ciò. Jean-Jacques Lebel, con la sua antologia è stato il primo a introdurre questi autori americani. Alain Jouffroy e qualcun altro condividono pure questo merito. Io non ho fatto che un lavoro editoriale serio pubblicando e a volte traducendo Burroughs, Ginsberg, Kerouac, Brion Gysin, Burroughs Jr, John Giorno prima per Flammarion e in seguito per la casa editrice Christian Bourgois. Ho tradotto altri

poeti in riviste, fra cui la mia, L'Ennemi. In seguito il mio ruolo era quello di far conoscere questi scrittori per mezzo di antologie che hanno avuto un impatto sulle nuove generazioni. Ho pure organizzato un certo numero di letture e soprattutto, nel 1975, ho organizzato, con François Lagarde, il "Colloquio di Tangeri" a Ginevra, a cui hanno partecipato Burroughs e Gysin. Sono molto contento di averlo fatto e continuerò a farlo (ho scritto un libro su Burroughs per le edizioni Veyrier, poi pubblicato in Italia da SugarCo e sto preparando una biografia di Burroughs per Le Temps des cerises), ma il mio ruolo è limitato. Per esempio, è Claude Pélieu che ha fatto pubblicare Burroughs e Kaufman in un Cahier de l'Herne ed è stato poi Dominique de Roux a pubblicare questi stessi scrittori presso Bourgois. Esiste sempre una catena di persone che contribuiscono alla conoscenza di un autore o di un circolo di scrittori. Io ho avuto il mio ruolo, ma non voglio vantarmi di nessuna scoperta, poiché l'ha fatta la generazione precedente.

D. Il successo dei Beat è in breve tempo rimbalzato dagli Stati Uniti all'Europa. Essi hanno costituito un'ispirazione importante per la controcultura pure nel vecchio continente, che li ha accolti con grande entusiasmo. Tuttavia non ci sono, almeno che io sappia, delle figure di scrittori europei che si possano definire "beat" e che siano riusciti ad eguagliare la virulenza, il valore letterario e la carica innovatrice delle esperienze americane. Forse il movimento, nato in America, poteva, per come era fatto, continuare a vivere, e forse pure morire, solo in America? Perché l'Europa, tanto entusiasta come lettrice, non è stata altrettanto fervida, sotto questo profilo, quale creatrice?

R. Tu sei giovane e vedi le cose attraverso la scorciatoia del tempo passato. In realtà, quando sono venuti a Parigi, Burroughs, Ginsberg, Orlovsky, Corso e Gysin erano sconosciuti. Solamente Kerouac, con il successo di Sulla strada, pubblicato da Gallimard, si era ritagliato una certa reputazione. Il pasto nudo, anch'esso pubblicato da Gallimard, non ha avuto un impatto considerevole. Fu pure censurato! Questi scrittori e poeti americani hanno cominciato ad essere conosciuti solamente a metà

degli anni '80. In precedenza, non erano conosciuti che da una ristretta cerchia di persone. La nozione di controcultura aveva fatto la sua entrata in scena con il maggio '68. Si leggeva molto Herbert Marcuse e attraverso la stampa "underground" (più o meno sotterranea a seconda dei casi), la cosiddetta controcultura di matrice americana è penetrata in profondità nello spirito europeo. In Francia, un quotidiano come Libération oppure un mensile come Actuel hanno contribuito molto a questa diffusione. Ma tutto ciò è assai fluido e la musica si è imposta su tutto il resto. La letteratura era l'ultima delle preoccupazioni dei beatnik! E non parliamo di quello che ne è seguito. Non c'era che una piccola minoranza a immergersi nei loro scritti.

D. Veniamo ai ricordi personali. Tu hai avuto la fortuna di conoscere molti fra i Beat più celebri, in particolare Allen Ginsberg e William Burroughs, due icone del movimento. Circolano molti aneddoti sulla loro personalità eccentrica, anticonformista, sfrontata, provocatrice, anche eccessiva e autodistruttiva. Che personaggi erano, visti da vicino? Con chi hai stretto maggiormente amicizia?

R. Il primo che ho conosciuto è Brion Gysin. Non è stato molto difficile, in quanto viveva a Parigi in un piccolo studio della Cité des Arts. Lui mi ha fatto conoscere il suo mondo, poeti come Bernard Heidsieck e Henri Chopin, degli artisti come Arthur Aeschbacher e Françoise Janicot. Ho conosciuto Burroughs solamente in occasione del Colloquio di Tangeri. Era infatti uno degli obiettivi personali che mi ero prefissato! A New York verso la fine degli anni '70 e all'inizio degli anni '80 ho conosciuto molte persone, fra le quali Ann Waldman, Peter Orlovsky, Kathy Acker... Corrono molte storie assurde sugli uni e sugli altri, una più assurda dell'altra. Ma non sono queste leggende quello che mi irrita di più, ma piuttosto la riduzione caricaturale della loro personalità. Kerouac risulta essere un alcolizzato irresponsabile, Burroughs un drogato che ha ucciso sua moglie giocando a Guglielmo Tell, Ginsberg un allampanato che canta accompagnandosi all'harmonium... Vi è certamente una parte di verità in tutto ciò, ma queste persone erano in primo luogo dei grandi lavoratori per



ph. Enrico Carraro

i quali la letteratura aveva un'importanza centrale. Burroughs era un uomo dolce, silenzioso (generalmente) e cortese, certamente strambo ma un vero gentleman del Sud. Era difficile avere con lui delle conversazioni sulla letteratura, ma poteva essere una fonte inesauribile per quel che riguarda la maniera di preparare dei sandwich. Ha vissuto la fine della sua vita in un grande loft nella Bowery a New York. Era un appartamento senza finestre. Gli chiesi se ciò non lo disturbava. Mi ha risposto che sì, lo disturbava, ma che era meno peggio del rumore della strada. È vero, Burroughs ha ucciso la propria moglie ponendo un bicchiere sulla sua testa e sparandole con una pistola. Faceva questo tutte le sere. Il tiro a

segno era e sarebbe rimasto la sua grande passione. Ed era un eccellente tiratore. Ma lui e sua moglie, Jane, avevano preso troppe droghe e avevano bevuto troppo. Non si è mai più rimesso da questo avvenimento. Da Brion Gysin, ci raccontò che aveva ancora sognato di questo dramma accaduto quaranta anni prima. Questo lo divorava. Brion Gysin era un uomo di bella presenza, vestito per metà come un marocchino. Amava la conversazione e pure le esagerazioni più vistose (divideva le donne in due categorie: le principesse e le puttane). Possedeva una grande cultura ed era un notevole narratore. Il suo talento polimorfo era affascinante (era allo stesso tempo pittore, poeta, romanziere, autore di canzoni,

fotografo), anche se troppo dispersivo. Era un seduttore nato e ci giocava, anche se il suo desiderio di sedurre gli ha giocato un brutto tiro e molti hanno approfittato della sua prodigalità. Ho vissuto due settimane da Ginsberg a New York. Ho scoperto un uomo allegro e a cui piaceva convincere — era un grandissimo dialettico. Pure lui era un grande seduttore, malgrado la sua bruttezza (aveva l'aspetto del piccolo ebreo della propaganda nazista). Ma quando lo si conosceva diventava "bello" con il suo sorriso, la sua voce profonda, musicale e calda. Ci siamo poi visti molte volte. Ebbene, lui si ricordava sempre con esattezza quando ci eravamo visti l'ultima volta e quello che avevamo fatto. Gli domandavo come faceva ad avere una memoria così precisa, un uomo come lui che vedeva tante persone in tanti paesi. Mi rispose che aveva predisposto, grazie alla meditazione, un sistema di riferimenti nel tempo e nello spazio. Era di grande efficacia. Infine, erano degli uomini di una ricchezza incommensurabile e degli scrittori con la dignità dei mostri sacri, con tutti gli inconvenienti che ne derivano.

D. Un famoso libro di George Steiner si intitola *Nessuna passione spenta*: vuole sottolineare come per uno studioso, ma anche per un semplice lettore, tutto quello che viene amato, studiato e assorbito nel corso degli anni dovrebbe rimanere vivo e presente anche quando si cresce, si matura e si invecchia, e non essere rinnegato con l'età e catalogato magari come un semplice abbaglio di gioventù. Nel tuo caso l'interesse per i Beat è ancora vivo? Cosa ti fa provare ancora la loro lettura? Te lo chiedo perché tu hai curato, solo pochi anni fa, una nuova e bella antologia di poeti Beat. Forse per te si tratta di una passione "non ancora spenta"?

R. Amo molto questo titolo di Steiner, un autore che ammiro profondamente. No, il mio interesse per la Beat Generation non si è "spento" per nulla. Io li abbandono per dei mesi e poi li ritrovo in un modo un po' differente, poiché la mia esperienza si nutre pure di altre letture, di altri incontri. Quello che hanno fatto non è superato. Altri autori hanno scoperto altre sfere della creazione. Ma non sono potuti mai andare oltre quello che la Beat Generation ha compiuto. Come nessuno non ha potuto superare Dostoevskij in quella che era la sua prospettiva. Essa perdura viva e pure indispensabile, poiché il cinismo attuale avrebbe bisogno di essere spazzato via da un pensiero più trasgressivo. Il *Pasto nudo* è un capolavoro, all'altezza della *Ricerca del tempo perduto* e del *Viaggio al termine della notte*. Quando leggo questo libro, mi immergo nei pozzi dell'intossicazione, la vedo dall'interno

e scopro allo stesso tempo di quale legna è fatto il mondo "reale" che le assomiglia molto. Nelle altre opere di Burroughs trovo la rara capacità di rinnovamento del linguaggio erotico (che esso sia omosessuale è una cosa importante, è ovvio, ma ciò nulla toglie al fatto che questa iconografia del sesso non è mai esistita prima di lui). Henry Miller non è che un galoppino di fronte a lui e le sue piccole scappatine erotiche sono delle bazzecole di fronte alle scene dantesche di Burroughs. I suoi "bambini selvaggi" restano incisi nel mio spirito quanto i suoi sogni miltoniani di guerre cosmiche. Inoltre, un lavoro non è mai compiuto. Ho questa mania di dover sempre rifare i miei libri. Dopo qualche anno, non mi soddisfano più. Trovo troppe approssimazioni, pure degli errori. Se si presenta l'occasione, rifarò la storia della Beat Generation. Per il momento, sto per terminare il libro su Burroughs, ed è già una bella impresa!

D. Tu sei un apprezzatissimo critico d'arte, ma hai ricoperto, e ricopri tuttora, nel contesto francese e pure all'estero, anche un ruolo di critico letterario. Mantieni un rapporto viscerale con l'opera di Kafka, di cui hai scritto una così bella e fortunata biografia; i suoi scritti ti hanno ispirato l'organizzazione di mostre collettive. La domanda è forse ingenua, ma c'è qualche elemento che accomuna il tuo interesse per il movimento Beat e la tua passione kafkiana?

R. È vero, il rapporto fra Kafka e la Beat Generation non è evidente a prima vista. Tuttavia Burroughs, che ha vissuto in Europa prima della guerra, ha fatto scoprire Kafka ai suoi giovani compagni e il nome di Kafka appare nei suoi libri. Penso che ci siano, a dispetto della differenza enorme di epoca, di cultura e di stile, dei punti comuni fra tutti questi scrittori: la ricerca della verità non ha prezzo. Kafka non ha avuto paura di scrivere dei libri che non hanno nessuna logica romanzesca poiché voleva fare altro che una storia con una "morale". I suoi *Diari* pongono delle domande che vanno fino al punto di rottura. Burroughs, Ginsberg, Kerouac l'hanno fatto nei loro scritti, senza pudore, senza il rispetto delle convenzioni, mettendo a rischio la loro integrità mentale perché questa era la sola ragione di esistere come scrittori. Il confronto si ferma qua. Ma è piuttosto profondo. Credete che sia logico e normale amare allo stesso tempo Virgilio, Montaigne, Voltaire, Proust e Malraux? È quello che facciamo tutti...

D. Oggi i Beat sono ancora oggetto di venerazione, non solo fra coloro che hanno attraversato gli anni Sessanta e Settanta condividendo i loro sogni di cambiare, se non

il sistema, almeno i canoni della letteratura e della cultura, ma pure fra i giovani. Sulla strada è un libro di culto per i ventenni, un testo di formazione, un breviario di meditazione, un'iniziazione alla vita; è forse uno dei primi romanzi con cui i giovani si affacciano alla letteratura americana. Chi sono oggi i principali destinatari dell'eredità poetica Beat? Vi sono delle fasce d'età più ricettive, o il loro messaggio attraversa verticalmente le generazioni?

R. Sono contento che *Sulla strada* rimanga un riferimento per i giovani d'oggi. Il libro racconta di un viaggio interiore e non di lunghi e barocchi spostamenti in macchina tra una costa e l'altra degli Stati Uniti. Un libro può avere degli effetti a scoppio ritardato. Con il tempo, scrittori immensi come Thomas Mann, per esempio, possono apparire meno interessanti, mentre altri continuano ad appassionare, indipendentemente dall'età dei loro lettori, penso a Proust, Kafka, lo spero, Burroughs e Kerouac nel campo romanzesco. La poesia beat ha pochi eredi — Waldman, Giorno, Kathy Acker, morta prematuramente. Ma si può prolungare una storia che appartiene a un'epoca precisa? No. Non si può "fare il Kafka", ma si può "kafkizzare" al fine di prendere fiato (prendo qui a prestito l'espressione omicida di Karl Kraus quando se la prendeva con il Circolo di Praga). Credo che la sua posterità sarà di un'altra natura e non certamente secondo la maniera che è stata la sua.

D. Non è un mistero che il successo della Beat Generation abbia finito con il generare una vera e propria moda, attenuandone l'originario carattere rivoluzionario e anticonformista. Secondo te il movimento Beat ha esaurito la sua spinta propulsiva con la prima generazione (Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Corso, Ferlinghetti), o si può parlare di un'onda più lunga, che ha visto il movimento evolvere e perfezionarsi con apporti successivi di rilievo? Penso ad esempio ai Baby Beat degli anni Settanta e Ottanta. Qual è il maggior retaggio, oggi, del movimento Beat?

R. Non è esatto. La moda "beatnik" (che fa rima con sputnik) rappresenta l'esca della rivolta dei giovani contro l'educazione e i codici di vita degli anni fastosi del dopoguerra, tuttavia è stata influenzata dal confronto fra i due blocchi, quello capitalista e quello comunista. Questa rivolta è stata in seguito fatta propria da questi autori o, più precisamente, dai giovani che si sono nutriti del desiderio di rompere con il passato. La letteratura ha dei limiti! Ma essa ha pure un potere occulto che si trasmette di generazione in generazione. Si è sottosti-

mato ed evocato in maniera impropria il ruolo dei Situazionisti nell'avvenimento del 1968. Essi non erano letti che da un pugno di intellettuali e la loro influenza è stata quasi inesistente fino al giorno in cui Vaneigem ha scritto il *Traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations*. Ma l'Internazionale Situazionista non esisteva già più! Cosa lascia la Beat Generation alla posterità? Innanzitutto un enorme serbatoio di esperienze poetiche e narrative, una libertà d'espressione assoluta, delle opere che non costituiscono una scuola, ma un cammino esigente in direzione della conoscenza di sé senza tabù e senza ideologia. Lascia pure dei capolavori come *Howl*, *On the road*, *Naked Lunch*, dei libri importanti (la lista sarebbe troppo lunga) e una costellazione di poeti che, benché molto diversi fra loro, hanno delle fondamenta comuni sul piano formale e su quello spirituale. Rimane inoltre un spirito. Il cammino dell'autore e la sua dinamica esistenziale sono intimamente associati. La più grande eredità dei classici è quella di un questionarsi socratico senza pietà fra sé e sé. Lo ripeto: questi scrittori non hanno eredi al di fuori di quei pochi individui che li hanno incontrati in un momento della loro storia. Qual è l'eredità di Proust? Nessuna, da questo punto di vista. Lui ci parla, tutto qui. Burroughs, Ginsberg, Kerouac e altri continuano pure loro a parlarci. Anche se noi siamo capaci di ascoltarli, di capirne i meccanismi sottili, non scriveremmo come loro. Ma la loro anima di scrittori guiderà la nostra mano. Nulla a che vedere con l'esegesi che costituisce il principale malanno della letteratura francese. Nessuna lezione, nessun modello. Nessuna via tracciata. Esiste solo l'idea di un percorso dove la lettera, la parola, la frase, il verso sono dei momenti cruciali di un pensiero che rifiuta di essere soffocato. È la promessa di un'avventura prometeica. Non quella di un cenacolo di uomini e donne di lettere senza riferimenti.

Gérard-Georges Lemaire è nato nel 1948 a Parigi. Collaboratore di numerosi quotidiani, è redattore delle riviste *Verso* e *Arte & Letteratura*. Organizzatore di mostre ed eventi culturali, ha diretto le collane *Connexions* per Flammarion e *Les Derniers Mots* per Christian Bourgois. Traduttore di autori inglesi, americani e italiani, ha pubblicato in italiano saggi su Picasso, Carrà, Géricault, Manet, Delacroix, Léger, Giacometti, nonché *William S. Burroughs una biografia: la mappa di una scrittura* (SugarCo, 1983) e *I caffè letterari* (Biblio, 1988).

Jonny Costantino

MERDE D'ARTISTA

da Wenders a Korine

È molto facile farsi corrompere.
Se rifiuti un paio di volte, sei uno difficile.
E se sei uno difficile, nessuno ti vuole.
Nicholas Ray in *Nick's Movie* (1979)

Per anni ho covato il sospetto che quella scena fosse solo nella mia mente. Rüdiger Vogler, alias "King of the Road", incide su una collinetta bianca, dalla profondità di campo verso la cinepresa. Quand'è a figura intera di profilo, si slaccia la salopette di jeans, sotto è a torso nudo, s'accovaccia e defeca davanti all'obiettivo. Un serpentello nero fuoriesce lento dal culo e s'adagia sul bianco. Ricordavo fosse neve, invece la location è una collinetta di sabbia quarzifera della Bassa Sassonia. Siamo in *Nel corso del tempo*. Il regista, Wim Wenders, aveva chiesto all'attore di fare pipì, ma qualcosa è andato storto durante la ripresa e, al momento di rigirla, non gli è più venuta. Al che Wim gli ha proposto di fare la cacca. «Lui mi ha detto di sì e io ho iniziato a girare, ma non immaginavo l'avrebbe fatta davvero... Sarebbe stato ridicolo dire *cut*, non eravamo mica così pudichi». Girato nel 1975, *Nel corso del tempo* è il primo film di Wenders approdato in concorso a Cannes, l'edizione del 1976, presieduta a Tennessee Williams. Dopo l'invito, però, il festival pretese di far proiettare la pellicola senza l'inquadratura descritta. Wenders si rifiutò di tagliarla. Non che non avesse avuto dubbi durante il montaggio, ma alla fine, nell'insieme, sapeva che quella ripresa aveva il suo perché. «È una scena molto naturale, direi quasi innocente, come tutto il film, una scena molto discreta e semplice». E così quell'hippy irriverente ha portato la sua merda a Cannes.

Quando uscì, *Nel corso del tempo* sarà sembrato un film quasi porno per la povertà di azione, la reiterazione di situazioni, l'indugio su tempi morti – tutti elementi oscuri nella prospettiva del cinema classico. Oggi, al contrario, col senno di quanto sarebbe accaduto nella settima arte, sembra quasi calligrafico per l'effetto globale prodotto dalla composizione dei quadri, dal lavoro sulla luce, dalle soluzioni di montaggio. Nell'incorniciare questa Germania di confine tra Ovest ed Est, così inedita, così

America, il direttore della fotografia Robbie Müller ha messo a frutto la lezione di Walker Evans nei suoi reportage sulla Grande Depressione. Dopo svariati test, la scelta della pellicola era ricaduta sulla sconosciuta Orwo, prodotta nella Germania orientale, la pellicola col bianco e nero «più delicato e ricco di contrasto che abbia mai visto», commenta Wenders. Il montaggio è morbido e aggraziato, abbondano le dissolvenze che danno il senso dello scorrere del tempo e non mancano attacchi analogici – un esempio: dall'inquadratura della pellicola che si avvolge ("King of the Road" aggiusta proiettori) si passa all'incedere delle ruote del camion sull'asfalto. La regia articola il road movie quale declinazione al passo coi tempi del western, senza perdere occasione per omaggiare, citandoli, maestri come il Nicholas Ray del *Temerario* e il John Ford di *Sentieri selvaggi*. Nonostante fosse ridotta all'osso, quella crew divenuta leggendaria possedeva un mini-dolly, dieci metri di binario per le carrellate, un macchinista e un elettricista, cose che oggi molti filmmaker indipendenti possono solo sognarsi.

Film d'autore al cento per cento, dedicato a un grande autore come Fritz Lang, *Nel corso del tempo* è uno dei frutti più succosi della stagione del Nuovo Cinema Tedesco (Wenders, Herzog, Fassbinder e qualcun altro). Verso la fine degli anni Settanta, il cinema d'autore si sarebbe afflosciato e sarebbero subentrati metodi di produzione più efficaci: questa è la diagnosi di Wenders, la cui malcelata nostalgia per i bei vecchi tempi – belli ma non rimpianti: *troppo faticosi* – è bilanciata dalla soddisfazione per le comodità accaparrate – budget consistente, divisione dei ruoli, piano di lavorazione, sceneggiatore sul set e tutto il resto. Ma più che sull'oggetto in sé, tale diagnosi risulta eloquente soprattutto sulla forza contrattuale conseguita da Wenders nell'industria del cinema, nonché sulla sua rinuncia a quella componente di atletismo fisico, dunque spirituale, che sarebbe invece rimasta il motore di una poetica come quella herzogiana. Di fatto, il cinema di Wenders non è invecchiato come il vino buono, ha perso corpo nel corso dei decen-

ni, s'è annacquata la consistenza che aveva agli esordi, e dopo anni di occhio audacemente brado la sua poetica s'è immerdata nel pollaio dove ha trovato vitto e alloggio (altro è l'immerdamento nella perfezione di cui scrive Flaubert in una lettera del 1838). Non si permetterà più, Wenders, certe arditèzze, certi gesti di rifiuto verso le convenzioni e il bon ton di uno spettacolo che tende a vampirizzare la verità di quel che si sta inscenando (e non è l'unico grande degli anni Settanta a fare acqua a partire dagli Ottanta, Francis Coppola e Bernardo Bertolucci hanno vissuto analoghe crisi d'identità). Da un certo punto in poi, Wim, elaborerà soprattutto *belle immagini*. «Se non si sa esattamente quello che si vuole far vedere, allora si fanno vedere le cose nel modo più bello possibile», aveva detto la sua voce fuori campo in *Nick's Movie - Lampi sull'acqua* (1979-1982), e sembra dirlo quasi a esorcizzare una debolezza congenita o incipiente del proprio cinema.

Lo spirito dei bei vecchi tempi non è defunto con l'entusiasmo dei suoi pionieri, è ancora quel che anima il presente vissuto pericolosamente di diversi cineasti indipendenti. Cineasti come Harmony Korine. Il suo ultimo lungometraggio s'intitola *Trash Humpers*, letteralmente: fottitori d'immondizie. Ecco le prime tre inquadrature: ripreso in campo lungo, un vecchio colpito da emiparesi, o forse un ustionato di terzo grado, se ne sta accovacciato in deiezione davanti alla saracinesca di un garage, coi calzoni abbassati, come covasse un uovo (stacco); una donna a figura intera, stessi dubbi sul suo viso, sta simulando un coito con un bidone dell'immondizia (stacco); anch'ella ora, davanti a un'altra saracinesca, si sforza o simula di defecare, in un'inquadratura speculare alla prima (stacco). Per l'intera durata del film, i quattro protagonisti, tutti fottitori d'immondizie, indossano delle maschere da vecchio e vagabondano emettendo bislacchi fonemi di complicità e goduria, e dandoci di bacio con qualsiasi cosa gli capiti a tiro: scapano cassonetti, sacchi dell'immondizia, buchette delle lettere, anche nel vuoto; praticano fellatio e masturbazioni a rami e

piante; si cimentano in una grottesca pantomima sessuale con tre prostitute, di cui due obese. Sono simulazioni, stolide performance, eseguite però con tenacia e trasporto maniacali. Talvolta i terrifici quattro ammazzano: può capitare che la situazione sfugga loro di mano, o forse è proprio lì che volevano arrivare, e ci scappa il morto; di fronte a un cadavere, che si lascia contemplare a cose fatte, non dubitiamo che sia opera loro. Per non parlare dei figuranti, tutti esemplari di un'umanità disgraziata su cui lo sguardo di Korine sa *incantarsi* come pochi altri, come un disco rotto, come chi cerca nello sfacelo dell'altro i segni del proprio tracollo potenziale, a mo' di scongiuro, in bilico sulla (troppo umana) soglia tra l'orrore e la compassione. Korine ha girato *Trash Humpers* nel 2009, a Nashville, dove vive, nei cretti più desolati del suo quartiere, spesso a notte fonda. Il bestiario tragicamente demenziale che dirige sbuca dagli stessi angolini neri e disperati che Cormac McCarthy perlustra in quel libro bello-terribile che è *Suttree*, n'è la fisiologica successione, un'eredità creaturale macerata nell'inerzia dell'abbandono e incancrenita nell'anestesia dei nuovi oppi mediatici. «Eccoci arrivati in un mondo dentro il mondo. In queste lande straniere, queste foibe e sodaglie interstiziali che i giusti vedono dalle auto e dai treni, un'altra vita sogna. Deformi o neri o folli, fuggiaschi di ogni risma, stranieri in ogni contrada». Benvenuti in Tennessee, dai margini di Knoxville anni Cinquanta (*Suttree*) ai marciapiedi di Nashville adesso (*Trash Humpers*), tra macellandi intontiti e infoiati, indolenti e inassolti, smidollati automi scaracchiati da oscurità tumorali, grondati da qualche sfrigorante e disocchiata orbita veterotestamentaria, relitti bastardi pencilanti a mo' di tarzanella dai lerci orifizi di una civiltà rognosa, topi umanoidi color pancreas che si addentano in una fogna a cielo aperto.

Della *white rubbish*, la spazzatura bianca, Korine è tra i più ispirati e imprevedibili cantori, tanto che verrebbe la tentazione di accostare i suoi inventari della provincia americana a quelli siculo-palermitaneschi di Cipri e Maresco. Un *analogon* sudafricano dell'immaginario koriniano lo troviamo nei Die Antwoord, agguerrita band electro-rap di Città del Capo, parodici *riciclatori* dei detriti della cultura americana che hanno ereditato e incontrastati celebratori dello *zef side* (l'orgoglio coatto della suburbia sudafricana). Quando li ha scoperti, davanti ai loro videoclip, Korine deve aver provato qualcosa di simile a quello che ha vissuto Herzog al cospetto delle imprese del funambolo Philippe Petit, creatura emblematicamente e realmente herzogiana, sorta di "Fitzcarraldo del Vuoto". Tanto

che uno degli ultimi corti di Harmony, *Umshini Wam* (2011) – una piccola romantica degenerata sintesi tra *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) e *Gangster Story* (Arthur Penn, 1967) – ha per protagonisti proprio loro, Ninja e Yo-Landi Vi\$\$er, aka Die Antwoord. Sul piano visuale, *Umshini Wam* è un lavoro wendersiano, nel senso che la materia è impaginata, e transustanziata, in una forma a prova di sporcizia (il direttore della fotografia è Alexis Zabe, quello dell'abbagliante *Stellet Licht* di Carlos Reygadas, opera del 2007), come wendersiani, nella stessa accezione, lo sono il primo e il penultimo lungometraggio di Korine, *Gummo* (1997) e *Mister Lonely* (2007), entrambi realizzati in pellicola. A differenza, *Trash Humpers* è un film visualmente lurido, girato a bassissima definizione con una videocamera VHS, reperto amatoriale degli anni Ottanta. Korine ha sfruttato *in toto* la «strana bellezza» dell'analogico, il suo «fascino sinistro», l'autenticità da *cinéma vérité* di un mezzo ormai obsoleto. Sotto questo aspetto, *Trash Humpers* sviluppa gli antesignani approdi digitali del secondo film di Korine, *Julien Donkey-Boy*, girato nel 1999 con una mini-dv camcorder (la Canon XL1) e interpretato nientemeno che da Werner Herzog, che qui pare passare al giovane cineasta che lo dirige (classe 1973) un ideale testimone.

Wenders ha filmato *Nick's Movie* in buona parte *lo-fi*, a bassa fedeltà, con una camcorder VHS a piede libero, sguinzagliata accanto a studiate riprese in pellicola (35mm). Proiettato a Cannes nel 1980 e rimontato nel 1982 dal regista stesso, *Nick's Movie* è stato girato nel 1979, quando la tecnologia VHS appariva avveniristica. Essa rappresentava per Wenders il *nemico* del cinema, il cancro all'interno del film, il tumore della visione che si estende nel corpo del film come il tumore ai polmoni che avanza nel corpo prosciugato di Nicholas Ray, per divorarlo in tempo reale – il fulcro di *Nick's Movie* è l'agonia del regista di *Gioventù bruciata*, il ribelle che aveva insegnato a James Dean come camminare, il *maudit* bandito da Hollywood per i suoi eccessi. Wenders aveva avuto un'importante intuizione: aveva riconosciuto a quelle povere e disturbanti immagini analogiche una qualità grezza e distruttiva, capace di catturare senza ingentilimenti la realtà e la verità dello stato di Nick, massacrando l'aureola con cui il 35mm avvolge i corpi, restituendo a pieno il lavoro svuotante della morte.

Dal deretano dei *trash humpers* non vediamo fuoriuscire escrementi. Inevacuata, la merda rifluisce sul versante retinico. Nebulizzata, intasa la visione, fa bruciare gli occhi, come pollini primaverili. Altro che fare cinema

coi resti del cinema. Korine filma con rifiuti veri e propri, ambientali, umani, e lo fa attraverso i rimasugli dell'amatorialità anni Ottanta. I marginali non sono più impaginati in una fotografia di prima classe, viaggiano sul vagone bestiame della percezione. La loro trasfigurazione non corrisponde a una nobilitazione estetica, è proporzionale al degrado inscenato. Tuttavia, anche in queste condizioni, Korine dà prova di un febricitante candore nel filmare la derelizione, sfruttando in chiave lirica i limiti del mezzo, attraverso sbavature disarmanti per il contraccolpo quasi pittorico della loro resa figurativa e immagini pregne di una potenza indigesta, repulsiva perché prematura, in anticipo sui tempi nonostante la tecnologia scaduta di cui si avvale.

Già un secolo e mezzo fa, Gustave Flaubert soffriva per la *marea di merda* che vedeva sommergere il suo tempo e il *vento di stupidità* che lo percuoteva. Utilizzare gli avanzi, lavorare la merda, farcela mangiare: per Jean Genet è sinonimo di poesia, una poesia che non distoglie lo sguardo dal fango cieco di ciò che è. Ma non basta, per un'artista, farsi stercorario del proprio tempo. È necessaria una prospettiva fertilizzante mentre sprofonda «nella calda umidità dei rifiuti» e si riscalda «in mezzo alla decomposizione delle materie di scarto» (per dirla col Platonov di *Vento dalle immondizie*, 1934), o mentre sgobba nella latrina sisifea che s'è conquistato, dove rolla un'opera intrisa di merda (merda intesa come evidenza ottusa, avanzo dell'umano, residuo di terra espulso dalla carne, metafora della nostra quotidiana Cura Ludovico, verità oscena), senza lasciarla intristire e seccare, quest'opera-merda, nella griglia di una cultura, esponendola a rinnovate possibilità di coltura. Come ha smesso di fare Wenders, passato dalla parte dei padri, tassidermizzato, museificato, e si ostinano a fare autori incorreggibili, non inistradabili sulla retta via del *così fan tutti*, come quel teppista di Korine.

Jonny Costantino saggista e filmmaker, è attualmente direttore responsabile del quadrimestrale *Rifrazioni. Dal cinema all'oltre* (www.rifrazioni.net) e codirige *Rivista* (www.rivistaonline.net). Nel 2005 fonda con Fabio Badolato la *BaCo Productions* (www.bacoproductions.org) e realizza *Jazz Confusion* (2006), *Mimesi* (2007), *Storie dell'occhio* (2008), *Le Corbusier in Calabria* (2009), *Beira Mar* (2010) – è ora in lavorazione *Il firmamento*, tratto dall'omonima pièce di Antonio Moresco.

Elena Pirazzoli è dottore di ricerca in Storia dell'arte, collabora con il Dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna e con alcuni istituti storici e fondazioni legate a luoghi di memoria. Studiosa di memorial studies e visula studies, scrive per diverse riviste (*Nuova Informazione Bibliografica*, *il Mulino*, *I Martedì*, *Abitare*) e nel 2010 ha pubblicato per Diabasis "A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino".

di Elena Pirazzoli

Alla fine dell'inverno del 1945, a poche settimane dalla dismissione del complesso di Auschwitz e a guerra neppure finita, il fotografo polacco Stanisław Mucha scattò per la Commissione d'inchiesta sovietica una serie di immagini fra le più note di quel campo, registrando quello che ne restava. Le file quasi infinite delle baracche in legno di Birkenau, le gavette nella neve con sullo sfondo l'edificio di ingresso sormontato dalla torretta. E gli oggetti, gli immensi cumuli di occhiali, scarpe, capelli. I depositi traboccanti di abiti, una moltitudine di tessuti, fantasie, fogge diverse, ancora ben riconoscibili e quasi tangibili anche nel bianco e nero delle fotografie. La Commissione statale sovietica per l'accertamento degli aggressori fascisti censi con precisione – quasi ossessiva, mossa da stupore misto a orrore – gli oggetti stivati nei magazzini:

nelle immagini di Mucha: in quel campo, ormai, non c'erano più, curati o seppelliti, sommersi o salvati. Sono le fotografie dei campi "centrali", i campi di concentramento in terra tedesca nella primavera del 1945, traboccanti di corpi anche a causa delle marce forzate che avevano condotto i prigionieri ancora in forze (gli altri, eliminati o abbandonati alle malattie) dai campi dell'est fino al cuore del Reich, sono queste immagini a circolare nell'immediato dopoguerra e a colpire per il loro evidente e abbacinante orrore. Nel luglio 1945, in una libreria di Santa Monica, anche Susan Sontag poco più che bambina si imbatté per caso in fotografie di Bergen-Belsen e Dachau: "il primo incontro di un individuo con l'inventario fotografico dell'orrore estremo è una sorta di rivelazione, il prototipo della rivelazione moderna: un'epifania

zato l'attuale monumento, inaugurato nel 1967. Ma a quel primo concorso partecipò un artista destinato ad avere un ruolo principale per le avanguardie artistiche degli anni Sessanta. Joseph Beuys, tedesco, pilota della Luftwaffe, abbattuto, ferito, salvato dai Tatars di Crimea (e non ci chiediamo se questa vicenda è verità o leggenda, in ogni caso resta qualcosa di fondante per il suo fare arte), dopo quel concorso visse una fase di crisi radicale. Tornò alla vita e all'arte a cavallo fra gli anni Cinquanta e Sessanta essenzialmente con due lavori: uno riproduceva la pianta di Auschwitz II - Birkenau solcata da croci brune, l'altro era una sorta di teca per un museo di scienze naturali, *Auschwitz Vitrine*. Al suo interno, documenti relativi al concorso, schizzi di corpi femminili emaciati, due contenitori pieni di capelli, blocchi di grasso su una

del nazismo, del fascismo, del sistema concentrazionario. Fabio Mauri con l'azione *Ebrea* (1971) immagina dove si sarebbe potuti arrivare: la spoliazione di identità viene messa in scena attraverso l'atto dello spogliarsi da parte di una donna, che però procede oltre, con il taglio dei capelli, che vengono poi attaccati su uno specchio a comporre una stella di Davide. Ma è la scena in cui si svolge l'azione a rendere l'orrore assoluto: gli oggetti d'uso quotidiano che vi appaiono – una poltrona, un paio di pattini, sci con relative pelli, ecc. – portano una targhetta che ne indica la provenienza, ovvero un corpo, una persona fatta di un nome, una data e un luogo di nascita e di morte. Tra gli oggetti, anche un gioiello, *Gioiello Laiback*, ottenuto dall'oro di una dentiera, ma in questo caso integra, ancora con i denti. "In *Ebrea* l'operazione è fredda. E indelicatamente culturale. Ricompio con pazienza, con le mie mani, l'esperienza del turpe. Ne esploro le possibilità mentali. Estendendone l'atto, invento nuovi oggetti fatti di nuovi uomini. Intralcio di sfuggita la sicurezza laica del «design» contemporaneo così fiducioso nel «progresso». Può anche darsi".

Alcuni anni dopo, nel cruciale 1989, Mauri ritorna su questo tema con *Che cosa è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo*: una performance dalla qualità di un progetto teatrale, in cui viene rappresentata una festa dell'alta società favorita dal nazismo: un'élite raffinata, colta, per la quale vengono letti passi del filosofo tedesco e suonati brani della tradizione. Ma a spezzare questa atmosfera interviene "la comparsa dell'orrido [...] affidata una sola volta a una sola proposizione: è tratta dal processo di Eichmann sul conteggio economico di un corpo distrutto in un campo di «concentrazione». Secondi di incubo dentro una ricreazione allegra, colta, creativa, perfetta".

La cura per il corpo umano dopo la morte caratterizza tutte le civiltà: ma non il Lager, che arriva alla fine di un processo per cui il corpo umano non è più tale, è solo scoria, rifiuto, da cui al massimo trarre qualche utilità nello smaltimento. È ancora Levi a indicare un possibile perché di questa degradazione a materiale dei resti umani, considerati "materia brutta, indifferente, buona nel migliore dei casi per qualche impiego industriale": è poco probabile che



ph. Valeria Reggi

Immondizia e gioielli.

più di un milione di abiti, 43.000 paia di scarpe, 3.500 valigie, 5.669 spazzolini da denti, 2.000 pennelli da barba, migliaia di fotografie private, appartenute alle vittime come migliaia e migliaia di altri oggetti d'uso quotidiano e personale. Sette tonnellate di capelli.

Quelli erano i *residui*, ovvero quello che era stato individuato per rimanere, per non essere gettato quanto riutilizzato. I *rifiuti*, in quel luogo di logiche ribaltate, erano gli uomini, le donne e i bambini che avevano indossato quegli abiti e quelle scarpe, portato quegli occhiali e avuto quei capelli.

Quest'inversione era espressa anche dal gergo di un altro campo, quel Ravensbrück esclusivamente femminile, in cui, come Lidia Rolfi racconta a Primo Levi, il concetto di detenuta ormai prossima alla fine – che per gli uomini era indicato col termine ora ben noto di *Muselmänn* – veniva reso con *Schmutzstück* e *Schmuckstück*, "rispettivamente «immondizia» e «gioiello», quasi omofoni, uno la parodia dell'altro".

Non ci sono *Muselmänner* e *Schmutzstücke*

negativa. [...] Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente. Mi sembra addirittura plausibile dividere la mia vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo, anche se dovevano trascorrere alcuni anni perché ne comprendessi appieno il significato".

Le immagini di Mucha, invece, iniziano a circolare in un secondo momento, fino a essere poi pubblicate in un libro nel 1948, insieme a quelle dell'allestimento del museo appena costituito all'interno di Auschwitz I: quei residui erano stati raccolti, ordinati e allestiti, offrendosi al pubblico in ampie teche, ovvero in una disposizione disciplinata e molto meno soverchiante di quella originaria all'interno dei *Kanada*, i depositi del campo.

Nemmeno dieci anni dopo, nel 1956, venne bandito un concorso per un memoriale da costruire a Birkenau: centinaia i partecipanti, ma alla fine nessun vincitore. Solo in seconda battuta venne progettato e realiz-

pietra elettrica, salsicce, elettrodi, un metro spezzato al cm. 42 (l'anno di Wannsee e della *Endlösung der Judenfrage*), un crocifisso senza croce adagiato su un piatto. E una fotografia di Mucha: una veduta delle baracche di Birkenau tratta dal volume del 1948. La vetrina di Beuys, chiamata anche *Auschwitz Demonstration*, conteneva proprio il nodo fondamentale di Auschwitz: la spoliazione di identità, l'immissione del corpo umano in un processo produttivo industriale non solo come forza lavoro, ma anche come *materiale organico* da sfruttare o da smaltire come scoria: scoria sociale, scoria economica. Quello che rimane, racchiuso nella teca, si colloca a metà tra il reperto frutto di un esperimento e la reliquia.

Nel decennio successivo, all'inizio degli anni Settanta, un artista italiano – che aveva vissuto da ragazzino inquadrato nella GIL la retorica del fascismo, rimanendo schiacciato alla fine della guerra dalla percezione di quello che era accaduto – si spinse oltre nella riflessione artistica applicata al tema

gli utilizzatori dei capelli per la confezione di tessuti e tralici o quelli della cenere come isolante termico o fertilizzante non ne conoscessero la provenienza, e lo è altrettanto che le SS, gestori di quelle materie prime, ne traessero effettivamente un beneficio economico. "Sulla motivazione del profitto prevaleva quella dell'oltraggio".

Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986

Fabio Mauri, *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, Il Saggiatore, Milano 2008

Carlo Saletti, Frediano Sessi, *Visitare Auschwitz. Guida all'ex campo di concentramento e al sito memoriale*, Marsilio, Venezia 2011

Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino 1978 (ed. orig. 1973)

Idee da buttare.



ph. Enrico Carraro

Ogni giorno cerco di trovare delle buone idee in me o tra le mie, quelle che ho già avuto, le cerco in questo mondo perché sono determinato ad assolverlo, perché penso d'averne il dovere di andare avanti, tanto più se avverto una situazione di stallo. Cerco di conoscere quelle degli altri, perché non intendo cedere alla tentazione irresistibile di nascondere la mia ignoranza con un rifiuto.

Quello su cui lavoro ogni giorno è la progettazione. E per quanto io fatichi a riscontrare l'eternità di molto di quello che si crea e si produce, mi sforzo di riconoscere l'idea che vi sta dietro e non si vede.

Mi sono accorto con piacere che anche se quasi tutte le idee sono originate dalla moda, quelle buone, al passaggio della moda, rimangono.

Prendiamo il design, per fare l'esempio apparentemente più facile.

Apparentemente, perché il termine è talmente abusato che nell'immaginario collettivo viene ormai confuso per sinonimo di rilevante qualità estetica o, peggio ancora, per misuratore della qualità del prodotto. Niente di più sbagliato.

Preferisco utilizzare la parola progettazione per quegli oggetti che, esplorando diversi ambiti d'applicazione e abbracciando svariati movimenti culturali, sono da sempre lo specchio del contesto storico sociale di appartenenza, il termometro della società.

Ma di qualunque periodo si voglia parlare, ci s'imbatta inevitabilmente in un comune denominatore che ha sempre suscitato l'interesse di chi opera in questo campo: i rifiuti e gli scarti industriali hanno, fin dalla loro genesi, scatenato la fantasia e l'ingegno delle persone che, per piacere o per bisogno, hanno riutilizzato e modificato oggetti per cercare di sopperire a delle necessità. Basta esplorare vecchie soffitte per scoprire vere proprie opere brevettabili, pertanto non è facile determinare l'epoca in cui il disegno industriale ha coinvolto il mondo del recupero o viceversa. Già i fratelli

Castiglioni, con la lampada Toio del 1962, sperimentano l'assemblaggio di oggetti industriali esistenti, cercando nuove funzioni ed applicazioni e rientrando a pieno titolo nell'ambito del Ready Made, letteralmente "prefabbricato" - "pronto all'uso", termine ispirato per la prima volta agli inizi del Novecento dal dadaista Duchamp, che per primo aveva elevato ad opera d'arte oggetti di consumo. Sempre nel filone non si può non considerare Bruno Munari, con la lampada Folkland o Gae Aulenti, con il tavolino Ruote del 1980.

Nello stesso anno lo stesso concetto ready made è ripreso, ad espressione dello spirito post-punk nichilistico in una Londra degradata, da un all'ora giovane Ron Arad con la poltrona Rover, esempio di autoproduzione per necessità economica, che finirà per assoggettarsi al comando dell'artemercato.

Di esempi simili ce ne sono parecchi nella storia più o meno recente, ma è negli ultimi vent'anni, con la consapevolezza da parte della società di un reale rischio di implosione, che si inizia a parlare in modo nuovo di un reale problema di sovrapproduzione, di smaltimento dei rifiuti, di attenzione all'ambiente, e diventa familiare il termine sostenibilità.

Riutilizzare da principio volle dire riciclare, ricondurre l'oggetto a materia riplasmabile, che fosse carta, plastica o metallo, attraverso procedimenti semplici, con il difetto di realizzare oggetti non riproducibili industrialmente ma enfatizzando la progettazione delle forme.

Ma le risposte furono molte e diverse, il vento iniziò a soffiare dal nord, arrivavano da quei giovani designers del nord Europa che, come fece anche il sopraccitato Ron Arad, volevano con spirito provocatorio dare una nuova vita ai nostri scarti.

Riuso in vece del rifiuto, questo suffisso "ri" come ritorno ad un'abitudine naturale di un passato abbastanza recente da poter essere contenuto nella memoria della

di Mauro Cazzaro e Antonella Maione

nostra generazione. Prendere un oggetto così com'è, nella sua forma integra, e cercare d'immaginarne un utilizzo diverso, idea presa in prestito anche dalla popolare catena Ikea per una propria campagna pubblicitaria. Fu grazie ai molti designers (tra i tanti gli olandesi Droog Design ma anche i nostri Re-sign di Faenza) che raccolsero la sfida, se ci ritrovammo le case piene di insalatiere al posto dei lampadari e di vecchi oboli di lavatrici al posto delle insalatiere. Ironia a parte, a onor del vero alcuni esperimenti riuscirono, mentre altri riuscirono così bene da fare storia in pochi anni. Il limite? Il camminare in equilibrio su una sottilissima linea tra oggetto di design e oggetto d'arte, ma forse quando mai non è stato così?

Dalla parte opposta la ricerca tecnologica che crede nei materiali innovativi, ecologici, facilmente smaltibili, a discapito del costo di produzione, in termini sia economici che ambientali. Materiali che, oltre ad avere un contenuto etico intrinseco, per fini commerciali dovevano rispondere al gusto del momento, portare la firma di nomi noti. E qui nasce la contraddizione dell'operazione: prodotti sostanzialmente utili ma costosissimi. Accade infatti che le aziende cerchino i designers per dare giustificazione al prezzo ed i designers vengano attratti dalla novità dei materiali in assenza di idee nuove e per dare valore ad oggetti altrimenti sterili. In entrambi i casi il desiderio di acquistare simili oggetti sarebbe scaturito principalmente dalla voglia di possedere qualcosa di bello e contemporaneo, con il valore aggiunto di saper quietare le coscienze. Una formula perfetta, essere alla moda in tutti i sensi, quello dell'estetica e quello della comune morale: un consumo giustificato da un contributo sociale.

Ora, nonostante le buone intenzioni delle premesse, se ci si pensa con l'ausilio di un po' di distanza, appare chiaro che esperimenti di tal genere recano con sé un'irrimediabile contraddizione in termini

e del loro fallimento poco ci si stupisce. Ad ogni modo del fallimento dell'utopia di produzioni totalmente ecologiche, al di là della perdita della funzione sociale di gran parte degli esperimenti sul tema, è rimasto il profumo dell'idea viva che progressivamente è penetrato nel pensiero collettivo, divenendo un modo di vivere più consapevole. Lo testimonia sia la semplice attenzione a migliorare i sistemi produttivi di sempre, ma anche il diffondersi dei mercati di seconda mano nelle nostre città e l'innegabile fatto che sopravvivano alla crisi economica, lo testimonia una maggiore attenzione alla qualità di ciò che consumiamo, che siano beni di prima o seconda necessità, lo testimonia la velocità con la quale abbiamo imparato a differenziare i nostri rifiuti e l'indignazione che ci coglie di fronte ad atteggiamenti di spreco, cui tutti noi andavamo inconsapevolmente ed allegramente soggetti venti o trent'anni fa. Anche le idee non sono da buttare.

Mauro Cazzaro è nato nel 1972 nella provincia di Padova. Studia e si laurea all'Università di Architettura di Venezia, dove attualmente svolge la professione di architetto e designer, come socio dello studio Labit Architetti Associati. Dal 2009 collabora anche con la Facoltà di Design e Arti di Venezia e San Marino.

Antonella Maione è nata a Bari nel 1974. Studia all'Università di Architettura di Venezia dove si laurea nel 2000 e dove attualmente svolge la professione di architetto come socia dello studio ISOLE84.

In Dialogo

Il rifiuto è scoperta di se stessi

di Evelina De Signoribus

Natale dal paese del tramonto

La luna sopra i tetti già alle tre del pomeriggio
in un cielo svaporato e gelido, scintillante.
Ombre passano tra i portici infilate
in cappucci cappelli cappotti
alla moda occidentale. Sarebbe bello forse
scrivere della Cecenia, della Cina, delle segrete
piante di Kyoto che immobili stanno nella preghiera.
Ma è questo, quel che ci è concesso:
luminarie appese nel freddo, smarrite,
lo scenario noto di mendicanti di cui si diffida,
la malinconia distratta di un popolo che si ama poco.

E mentre sulla nazione crolla
una pioggia sporca d'inverno
i rottami non si danno per vinti.

La periferia è un algoritmo
su cui ci sfianchiamo:
ma restano illogici i passaggi
pubblicitari da l'uno all'altro
dei manifesti. Qui siamo soli.
Qualcosa lascia presagire che
dovremmo forse essere altro,
un passaggio più lieve, un cenno.
Ma pure, ci siamo, e occupiamo
questo tempo marginale come
si può: parabole, asfalto,
un solco di sole nella nebbia

Il rifiuto è, in un primo tempo, nei versi di Azzurra, quello che noi vediamo e ci adolora e che solo apparentemente può scostarci dalla realtà. Quando ci si allontana è solo per prendere fiato perché punta la luce sulla nostra vita passata, presente e futura. Punta la luce sul rapporto tra gli uomini. La crepa parla e si spinge fin a quel mistero che è il mondo animale. Chi di noi non ha mai sognato di voler capire il dolore delle bestie, quale il loro modo di patire e morire secondo natura? La natura non la potremo mai riconquistare ma la coscienza sì, è doveroso. E' dire della "malinconia distratta di un popolo che si ama poco" è torcersi e strizzarsi dentro un occidentale che nulla restituisce, brucia tra mode e disillusioni. Stendersi e uscire non ci è concesso. Perché "ci siamo e occupiamo questo tempo". Dentro questo discorso volutamente claustrofobico e malinconico mi sembra di scorgere un movimento, una animazione della cornice, facendone la scena (o il centro della scena) il fulcro attivo dove ci è concesso di abitare. Sì, perché gli esseri umani, poco si possono muovere e poco possono fare per contrastare frontalmente la "pioggia sporca" che "sulla nazione crolla", possono invece accettare di essere "un cenno" vivente in un "tempo marginale": e li accogliere la propria finitezza come una possibilità di esserci e spostarsi tra i rottami, tracciando con la volontà dei piccoli atti "un solco di sole nella nebbia".

"Sul rifiuto" è un discorso complicato e difficile da affrontare senza sfumature o contraddizioni perché non ha confini. E' di tutti e ovunque ma ha profonde differenze. Posso parlare solo e purtroppo di un rifiuto dal punto di vista occidentale, quello dove vivo. E già c'è la colpa dietro questo dato di fatto, di un punto di vista scarno e riduttivo anzi, direi, marcio. Ma pur viviamo noi e siamo in luoghi per dovere o scelta, non credo per pura causalità e di una piccola cosa sono convinta, che il rifiuto è scoperta di se stessi e non solo di fronte all'altro. O, almeno, deve provare ad esserlo. Solo questo atto può provare a spezzare qualche confine, in primis mentalmente. Ci dice spesso fin dove siamo capaci a cedere o a non scendere a compromessi. Se decidiamo di dire no, questa negazione ce la portiamo sulla pelle ma è dal suo interno che possiamo ancora vedere, come in una trincea, un tempo che non è più e il nostro venire successivo a lui. Una premessa, seppur scontata: essere rifiutati può e deve essere vantaggioso. Quando veniamo "rifiutati" pensiamo istintivamente al perché, al ragionamento che è stato fatto su di noi. Quale sintesi prima dell'allontanamento? Ho queste caratteristiche, me ne mancano delle altre, sono e non sono. Il lato sentimentale potrebbe essere il più traumatico; l'abbandono. Non meno, il lavoro. A quanti

Borgo di Chiapporato*

Tra i castagni dai fusti neri dentro
il solco di un'infanzia decisiva
sta una donna sola con il suo gregge.

Veniamo dopo i crolli delle stalle
veniamo dopo i morti i vasi vuoti
i solitari vespri che la sera
disacerbano il gelo della notte.
Veniamo in un tempo seppellito
nei cuori dei vecchi e dentro le rotte
di bestie che non sappiamo fiutare.

* Chiapporato è un piccolo borgo in mezzo al bosco sull'Appennino Tosco-Emiliano, raggiungibile solo a piedi, e che attualmente conta due abitanti: l'anziana donna di questa poesia e la sorella che vive con lei.

un posto non solo è negato ma anche rifiutato? (Un esempio clamoroso sono le donne che potrebbero avere un figlio). Le persone, come gli oggetti, ad un certo punto si distanziano, si depositano in un luogo. Con la scusa a volte che ce ne sarà memoria o "la terremo in considerazione". Quale memoria? Nessuno vuole finire nella pattumiera o nella discarica, come nessuno vuole finire nel dimenticatoio della memoria. Ne abbiamo la prova tutti i giorni dell'atrocità di questa faccenda. All'inizio del rifiuto c'è spesso la tensione di migliorare per riparare, di apparire altro agli occhi dell'altro. Limerò i difetti, armonizzerò i toni della voce, il mio modo di vivere. E la farsa continua durante un periodo di prova (stage aziendale per dirne una) perché potremmo essere presto ritenuti inopportuni: servizievoli, rinunciati ad una vita altra, sorridenti, sempre ed educati, non procreativi. Quanto deve durare la recita? Finché ho bisogno di mangiare o di amare? Lo shock per noi e per gli oggetti è restare lì dove siamo senza via di scampo, senza senso. E' il non cambiamento. Quello che il rifiuto ci permette è di spostarci dal luogo del sopruso. E far restare vuoto il luogo del sopruso. Non è sede per parlare anche del discorso ambientale che è il più grave ma che seppur ci vogliono far credere che dipenda da ognuno di noi e, sicuramente in parte lo

è, è un discorso primariamente politico. Sempre, l'abbondanza delle merci mi ha fatto pensare al loro deposito. Al luogo nel quale sarebbero giaciate, tante cose, ancora quasi intatte perché non consumate. Al terreno che non le avrebbe mai assorbite. Noi siamo biodegradabili, a noi penseranno dei naturali batteri decompositori a farci tutt'uno con la terra ma alla nostra merce? Per gli oggetti non c'è scampo, almeno per il momento, sembrano generalmente, quasi tutti dentro la logica del capitale. Per noi rifiutarsi o essere rifiutati rappresenta almeno un grado minimo di soggettivazione.

Quando leggo un testo, generalmente, mi pongo con questa chiave di lettura, capire lo scarto, la reazione anche intima, il rifiuto dell'omologazione. I testi di Azzurra D'Agostino di questo mi hanno parlato, intimamente, a tratti sottovoce, partendo da un paesaggio che non quasi non è più. Si pongono come un'alzata di braccia davanti a quel poco che rimane, come uno scudo vocativo, di un filo di un voce, davanti ad un'avanzata che continua perché vorrebbe estirpare anche il ricordo. Estirpare il ricordo è morte e sepoltura.

Evelina De Signoribus è nata nel 1978. Alcune suoi testi sono apparse su "Nuovi Argomenti", "Il Caffè illustrato" e "L'immaginazione". Nel 2008 ha pubblicato il quaderno di racconti *La capitale straniera* (questipiccoli, Quodlibet). La sua prima raccolta di poesie è *Pronuncia d'inverno* (Canalini e Santoni, Ancona 2009).

In Dialogo
tra gli indios
 di Azzurra D'Agostino

In "Pronuncia d'inverno" di Evelina De Signoribus c'è una sezione intitolata "L'altare della signora di fronte", che apre con una prosa poetica che è come un cumulo di cose: non solo cose utilizzabili e quotidiane, ma anche i residui, i resti che queste cose diventano una volta che la furia umana del consumo è passata, e le ha trasformate in rifiuto. "Penso all'alluminio. Al legno. Ai barattoli di confettura che devo buttare per quanto è colmo il ripostiglio."

Cose invadenti, proposte sottoprezzo nei mercati che "autorizzano a comprare". E da qui è tutt'uno pensare "alla manodopera cinese".

Pensieri invasi dagli oggetti, come grandi magazzini mentali, in cui si incasellano "fatture, codici segreti, discariche". Così che, in breve e senza che ci se ne accorga, si è vittima di una sostituzione, di una trasformazione. Le cose non sostituiscono i pensieri, non è solo questo; bensì la corrosione avviene in quanto ai pensieri si sostituiscono le preoccupazioni. Le preoccupazioni delle cose. Se penso a una fattura, forse non sto pensando: mi sto preoccupando della fattura. E così per ogni cosa materiale: "le mura, le tubature, i fili elettrici", tutti quei componenti che vanno a disegnare le "case, come piccole celle". Di tutto questo ci si preoccupa. Non si pensa. Il pensiero, mi dico, forse è qualcosa d'altro da questo. Posso davvero pensare alla manodopera cinese che confeziona i vestiti di basso prezzo e cattiva fattura con cui mi vesto, nella mia divisa così simile a tutti coloro che sono contenti di pagare una camicia quanto un cornetto col caffè?

Che pensiero sarebbe, questo mio pensiero che da un oggetto scadente mi porta all'astrazione delle ingiustizie su cui è costruito il mondo umano in cui attualmente si sta?

A ben vedere, questo non è un pensiero. È un gettarsi a capofitto e forse vanamente in qualcosa di cui si hanno nozioni astratte, lontane, di seconda mano. Prendo a spunto

questi versi di Evelina per parlare di qualcosa che mi pare sia pregnante. L'utilità. Questa è oggi la legge suprema che ci governa, è fino ovvio dirlo. Deve essere utile ciò che si tiene in mano. Ciò che si costruisce. Ciò che nella mente si lega a quelle cose. Il ruolo che si ricopre. Quello che si fa, si dice e, anche, si scrive. Tutto questo leva l'azione e il pensiero dalla sua purezza di accadimento per trascinarlo nell'aspettativa del suo fine – trasformando le cose in rottami, i pensieri in preoccupazioni, l'arte in orpello e le persone in servi.

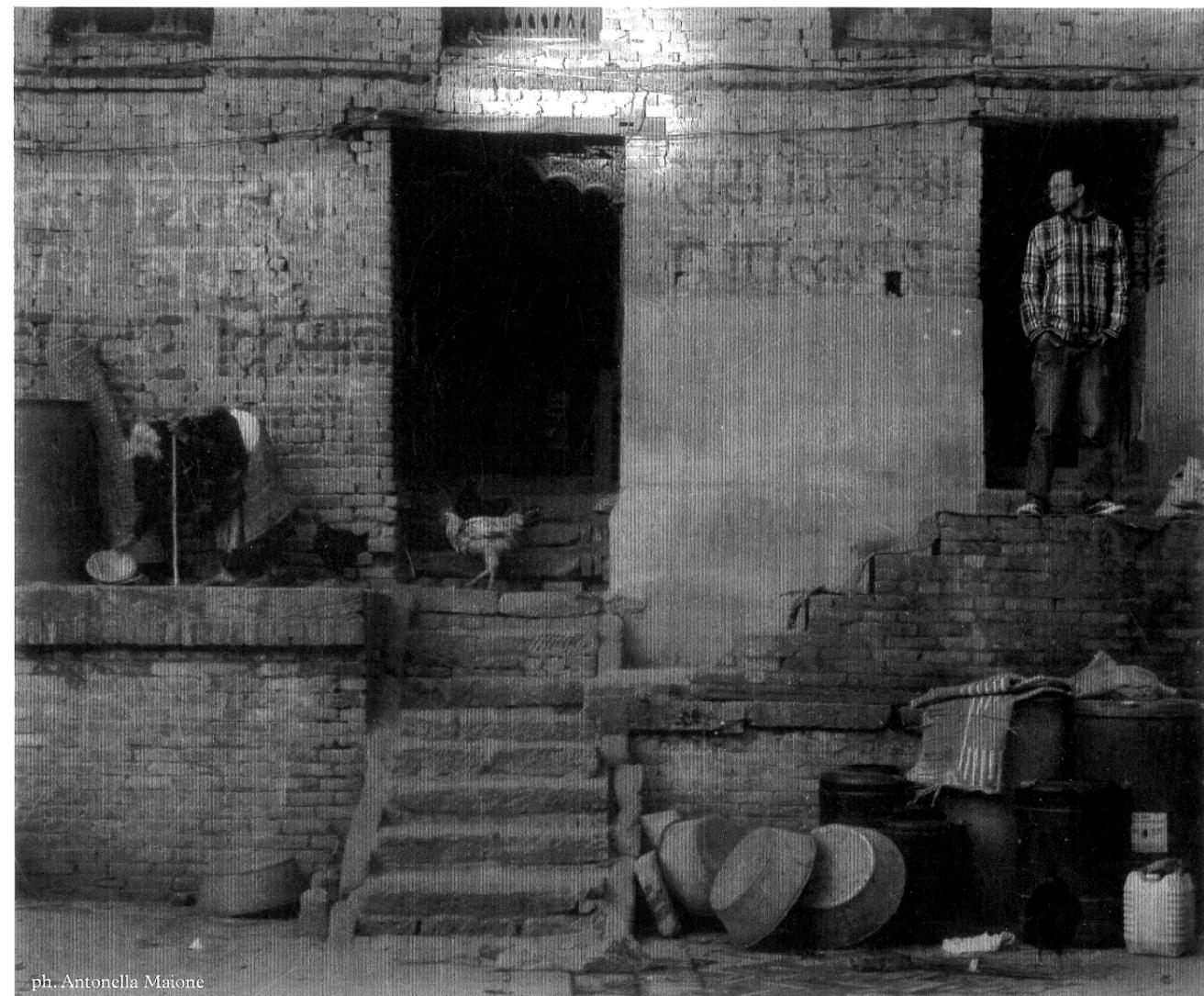
Tra il 1979 e il 1981 il regista Werner Herzog tenne un diario. In quegli anni si trovava in Amazzonia, dove stava girando il suo film "Fitzcarraldo". Questo diario racconta di come Herzog cercasse di realizzare la sua visione, come la chiama lui: la visione prevede a un certo punto che una nave oltrepassi una montagna. Questa è anche una scena del film che, per certi aspetti, è come un documentario. Infatti, come si capisce dal diario, per poter realizzare una scena in cui una nave, in mezzo alla foresta amazzonica, oltrepassi una montagna, occorrono decine e decine di operai, e gli operai disponibili in Amazzonia in effetti sono gli indios. Occorre disboscare, lottare col fango, tenere buona la troupe, tenere rapporti chiari con gli indios, far sì che la nave non si spezzi... insomma, una serie di delicatissime e anche complicatissime operazioni. Queste, una volta riprese, sono sì il film ma anche la realtà. Mai, in un solo momento, Herzog si chiede il perché di tanta fatica. Si preoccupa molto, durante i due anni di riprese, delle tante questioni pratiche che deve affrontare; ma pensa anche molto, raccogliendo in forma scritta riflessioni sulla violenza della natura che nella foresta amazzonica raggiunge forse la sua massima espressione; ragiona sul senso della vita, sulla storia, sulla vicinanza con la morte, su questioni artistiche. Tutto questo viene raccolto nel suo diario, spesso la sera, quando sdraiato su un'amaca dentro una capanna

immersa negli insetti e nell'umido tropicale si mette in ascolto di se stesso e della foresta e scrive. Ma non ci sono dubbi per lui sul senso – sull'utilità – di quella titanica impresa. Herzog sa che questa domanda non è sensata, quando si parla di arte. Non a caso i suoi scritti sono stati raccolti sotto il titolo "La conquista dell'inutile". E ciò fa avvicinare anche la chiusura della poesia citata di Evelina: "quel poco di raziocinio che mi rimane, la sera, mi permette solo di fare silenzio".

Nel pensiero – e l'arte può essere una forma di pensiero – non c'è alcun rottame. Le cose non si ammassano coi loro valori d'uso, ma si depositano con il loro carico evocativo, rimanendo potenti e intere: la finestra è anche lo sguardo, pur restando salda nella sua presenza di oggetto che soggiace a leggi del tempo e la espone a ruggini, polveri, fratture.

È la volontà di dominio a rendere rifiuto le cose e preoccupazioni i pensieri. Si è addestrati a questo. Ma ci si può rifiutare di essere solo ciò a cui si viene ammaestrati fin da piccoli. Si può farlo cedendo il passo a ciò che non capiamo ma che pure alberga in noi segretamente. Si può farlo non lasciandosi ingannare dalle promesse di semplicità, velocità, facilità con cui ci ammaliano i maghi dalle molte ricette per una via verso il successo. La vita non è semplice, ma complessa. E le cose non si scoprono in modo facile e veloce ma con un carico di difficoltà e di pazienza che siamo a volte appena in grado di sopportare. Però gli esseri umani possono tutto questo. Rifiutandosi di obbedire, di credere ai furbi, e dando fede all'inutile.

Azzurra D'Agostino è nata a Porretta Terme. Ha pubblicato le raccolte D'inchi' un là (I Quaderni del battello ebbro, 2003); Con ordine (Lietocolle, 2005) e D'aria sottile (Transeuropa, 2011).



ph. Antonella Maione

L'altare della signora di fronte

La mia mente è azzerata, lontana da qualsiasi comprensione e ricordo.

Quasi tremo se ci ripenso più a lungo. Ma dove sono andata a finire...? Mi chiedo spesso. Penso tutto il giorno a quante cose ci sono in giro, nei negozi, a quante ne fabbricano e se avrò almeno il tempo di portare a consumazione qualcosa di mio, che ho acquistato da anni per il piacere di cestinarlo, senza rimpianti.

Penso alla carta, alla plastica, al vetro, all'alluminio. Al legno. Ai barattoli di confettura che devo buttare per quanto è colmo il ripostiglio. Alle case, tutte come piccole celle, a tutte le docce quotidiane di falsa purificazione. Al ramo di cartone appoggiato sul mio comodino. Ai giornali solo sfogliati, alle lenzuola accatastate, alla raccolta differenziata. A smaltire il mio armadio, come ad una faticosa occupazione. Ai mercati, ai prezzi spesso stracciati con cui mi sento più autorizzata a comprare, alla manodopera cinese. Questo occupa gran parte della mia mente e così della giornata.

Credo di osservare le mura, le tubature, i fili elettrici, le fondamenta, le città sottoterra, le moderne abitazioni. E mi sento come un funambolo, nella mia casa, quanto basterebbe così poco per farmi e fare male.

Guardo l'altare della signora di fronte, ascolto il telegiornale dell'appartamento sovrastante. Quello che accade. La lavatrice, i detersivi, i gradi della temperatura, le fatture, i codici segreti, le carte bancomat, le discariche. Le pile di documenti nelle custodie. Quel poco di raziocinio che mi rimane, la sera, mi permette solo di fare silenzio.

Lettera

di Roger Laporte a Claude Royet-Journoud

Roger Laporte (Lyon 1925 - Montpellier 2001). Scrittore segreto ma amato da autori come Blanchot, Derrida, Foucault, Lacoue-Labarthe, Levinas. Tra le sue opere si possono ricordare *Études* ("saggi" tra gli altri su Blanchot, Celan, Char, Derrida, Hölderlin, Kafka, Mozart, Nietzsche, Proust, Royet-Journoud, Valéry), e *Une vie* pubblicate in Francia da P.O.L.. In italiano sono stati tradotti in volume due testi, *Giacometti o la rassomiglianza assoluta* (a cura di F. Nicolao) e *Lettera a nessuno* (a cura di E. Bricco) pubblicati da San Marco dei Giustiniani.

La scrittura di Laporte è biografica, ovvero "scrive biografia". Una scrittura di fatto che fa i conti, parola per parola, con la scrittura della vita, con la vita scritta. *Une vie* resta l'opera fondamentale perché qui come forse in nessun altro scrittore siamo in presenza di una scrittura che si scrive morendo (Blanchot), mentre lo scrittore sopravvive non scrivendo più.

Con *Moriendo*, ultima sezione delle nove che compongono *Une vie*, Roger Laporte pone fine alla sua scrittura. Seguirà a questo libro un straordinario corollario, *La lettre à personne*, una sorta di ultimo respiro per nessuno per prolungare la fine della scrittura e della vita, scrivendo.

Claude Royet-Journoud è una figura di punta della poesia francese contemporanea. Nato a Lione nel 1941, vive a Parigi.

Nota: Questa lettera è apparsa sulla rivista "CRITIQUE", dedicato a *Les Intensifs Poètes du XXIe siècle*, Agosto-Settembre 2008, Tome LXIV - N° 735-736, Paris

(traduzione di Domenico Brancale)

Caro Claude,
riuscirò a scriverti questa lettera che ti ho promesso? Non lo so. Senza dubbio la parola viva sarebbe più propizia. - Ho rinunciato alla «Röring 2000», preferendo la mia «Olivetti praxis 20»: l'impersonalità della battuta mi darà un po' di distacco, di distanza, che un po' placherà quello che vi è di più violento, di più nudo nella confidenza. - Cercherò di essere breve, di riassumere in un verbale, certe mie «impressioni di lettura» alquanto soggettive.

Quanto a *La Veille*: credo te l'abbia già scritto, la lingua non è ancora formata, non è più quella che sarebbe stata necessaria e non ho, anche se è normale, neppure la testa che sarebbe servita per adempiere pienamente a un tale progetto. - Detto ciò, ci voleva una bella faccia tosta per scrivere un libro simile, un libro, credo, senza modello.

Une voix de fin silence: non ho nulla da dire tanto mi è divenuto incomprensibile, estraneo, colui che scriveva questo libro. Non riesco del tutto ad abitare di nuovo, tanto meno nell'immaginario, colui che ero. Solo una decina di pagine (sulla sobrietà) mi toccano ancora. Pourquoi, la fine di questo libro è, in effetti, completamente mancata, precisamente perché non riesco a dirlo, ad ammetterlo. Solo il mio tono aspro testimonia il mio fallimento finale.

Fugue, l'impresa «Fugue», così lunga (1968-1975). La sesta sequenza non è male; le ultimissime pagine della 9ª sequenza sono assai riuscite; sono ingrato: dimentico il primo paragrafo della 1ª sequenza. C'è in *Supplément* tale o tal'altra pagina ancora leggibile, ma, complessivamente parlando, e prima di sfumare il mio giudizio, dico ciò: mi domando seriamente chi può veramente interessarsi a una tale impresa FOLLE (ancora una volta, parlo quanto mai seriamente) non solamente folle, ma raziocinante, noiosa e talvolta fa persino del tutto cacare (scusami se parlo così sboccatamente del lavoro del tuo amico Roger Laporte).

Eppure ho almeno il merito di essere andato fino in fondo, ma bisognava pagare un prezzo. Mi ricordo molto bene (ma non insisto) di aver avuto verso il '75, diciamo pudicamente, delle difficoltà psichiche. Brevemente, ma qui è quasi impossibile essere brevi: da una parte il giudizio è ipercritico, ma d'altra parte non può esserlo veramente nella misura in cui si forma in *Fugue* una sorta di logica senza pietà, di rigore, se non addirittura di crudeltà (nel senso che Artaud dà a questa parola) che in seguito, proseguendo, saranno altrettante carte da giocarmi. D'altra parte questa sorta di schiacciamento, di fatica, di debolezza mi permette di essere scritto. Ecco come ho letto il *Codicille* che, mi sono accorto, si trascina nelle prime tre sequenze di *Suite* - (ma a partire da un certo momento, che potrei press'a poco precisare, si tratti proprio di *Suite*, cioè *MORIENDO*). In fin dei conti, il giudizio da dare su «Fugue» (l'impresa) è necessariamente ambiguo e dev'essere prudente. In fondo, quanto a me, sono portato a dire questo: era veramente il cammino da fare, e potrebbe essere che il cammino non sia mai fiorito, ma arido, noioso, profondamente ingrato. Anche per quel che riguarda questa parte del mio lavoro si può prendere la famosa formula di Cid Corman: «The one way is the hard way». Avrei potuto fare altrimenti, vale a dire passare d'altra parte? Non c'è nessuna risposta a questa domanda del tutto vana.

Quanto a *Suite MORIENDO*, non ne parlerò neanche a un amico molto vicino, è più facile dire tutto il male che si pensa del proprio lavoro che dire...; dirò soltanto: leggendo *Fugue*, in certi momenti sono stato davvero disperato, ma *Moriendo* mi ha riconfortato. Tu sei in una buona posizione per sapere ciò che a riguardo pensa per esempio Cid Corman (non dimentico che ti devo questo traduttore e amico); mettiamo che c'è all'incirca una decina di persone (oggi giorno) a pensarla come lui.

- Ancora una parola: anche colui che non arriva a leggere ciò che tuttavia è scritto nel post-scriptum (anch'io ci ho impiegato dei mesi) non può non comprendere che non è possibile andare al di là di queste 615 pagine.

Poiché siamo amici e scrittori, forse ammetterai che questa lettera, per quanto strana sia, questa lettera, almeno in parte molto dolorosa, lettera in ogni caso del tutto confidenziale, è il regalo di Natale che Roger Laporte offre a Claude Royet-Journoud.

Quanto a me ti mando già i miei
MIGLIOR AUGURI PER IL 1986

Ti abbraccio

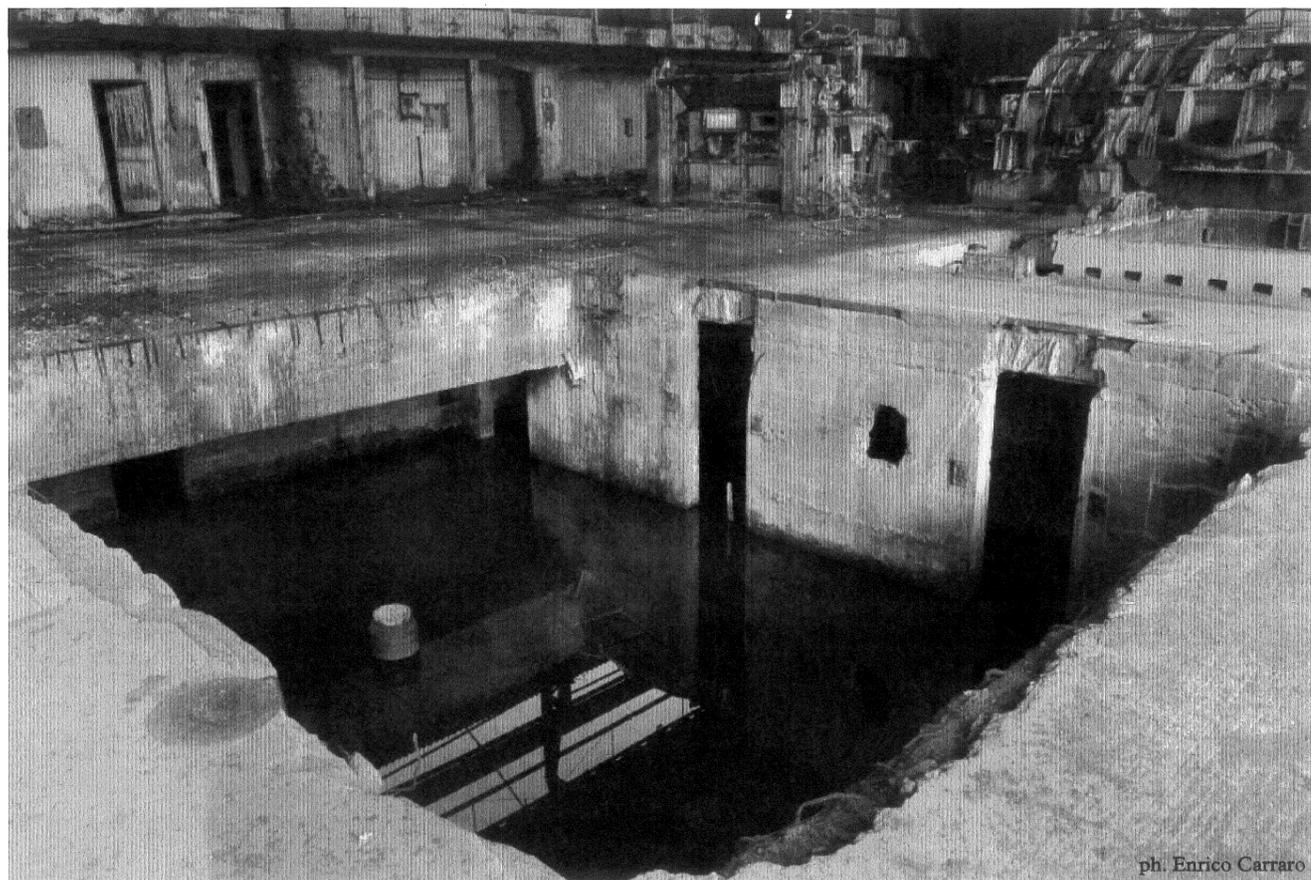
Roger

P.S. (1) amerei aver scritto un solo libro *Moriendo* (che cominciasse press'a poco dalla 4. o 5. sequenza di *Suite* e si arrestasse al p.s. di *Moriendo*).

(2) non ti ingannare: non dimentico che l'ultima sequenza non è stata e non può essere scritta, cosa che relativizza straordinariamente ogni «riuscita», parola che ad ogni modo non conviene.

(3) amerei dunque aver scritto solamente *Moriendo*, più qualche studio, in particolare il «Bran van Velde» (preferirei il colore della copertina della prima edizione).

Una rotonda sul male



ph. Enrico Carraro

Dormire è un po' morire. Dormire d'estate è un sogno. Sognare è un po' morire. Sognare di dormire è un sogno.

Sudare mantiene in vita perché non fa dormire. Ma sudare è un po' soffrire; regala anche ai più strenui dormienti la tenera agonia dell'insonnia. Per chi ne fa uso quotidiano, invece, l'insonnia di una notte di mezza estate è un sogno tempestato di cani.

Una rotonda sul male.

Gli insonni inseguono stelle avvelenate, danzano furiose giaculatorie di eventi perduti e sperati, stanno in un buco a raschiare parole che fanno paura. Rifiutano la salvezza del giorno e del pensiero, cantando i nomi dei vivi e dei morti.

Uno: sfoglio, è proprio il caso di dire, una rivista assai bella ed esile: «Pension Victoria» con redazione veneziana (4384 Castello, 30122 Venezia) ma in francese, curata da Victoria Xardel e Laurent Perez. Ogni numero un solo autore, ogni numero di norma un solo foglio. Quasi luttuosa nella sua severa dolcezza, assai contemporanea ma già quasi consegnata al fuoritempo dei *disiecta membra*. Reliquia di un presente ormai aldilà.

Due: Agota Kristof è morta a fine luglio. Andrea Zanzotto a ottobre. Trent'anni fa morivano Montale e Lacan.

Tre: a luglio cinquant'anni fa moriva Destouches-Céline. Mi riappaiono alcune foto: Céline-Bardamu a Meudon tra i suoi molossi, fuori ormai dal genere umano e dal suo vaniloquio. Solo, dentro la specie animale.

Quattro: *au bout de la nuit* non resta che un'ultima invocazione: O Miniàs onnipotente! *Sera nix mellita*.

Estate di san Martino, 2011

Giuliano Mesa

UN'INCREDIBILE COERENZA

da Tiresia

I. ornitomanzia. la discarica. Sitio Pangako.

vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe.
 vedi che vengono dal mare e non vi tornano,
 che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume.
 guarda come si avventano sul cibo,
 come lo sbranano, sbranandosi,
 piroettando in aria.
 senti come gli stride il becco, gli speroni,
 che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,
 ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,
 senti che vola su dalla discarica, l'alveo,
 dove c'è il rigagnolo del fiume,
 l'impasto di macerie,
 dove c'è la casa dei dormienti
 che sognano di fare muta in ali.
 casa dei renitenti, repellenti,
 ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro,
 scaraventati li chissà da dove,
 nel letame, nel loro lete, lenti,
 a fare chicchi della terra nuova,
 gomitoli di cenci, bipedi scarabei
 che volano su in alto, a spicchi,
 quando dall'alto arriva un'altra fame.
prova a guardare, prova a coprirli gli occhi.

da nun

10

1
 del non andare
 [del non andato]

[la stele divelta]

[la ripercorsa, via]

passano passi muti,
 i passi ciechi nel silenzio –
 il non veduto andare, ritornare,
 andare via

tra i rovi
 carte, vetri,
 plichi di plastiche,
 ratti, ramarri
 [resti di vite, vive,
 lesti,
 che vanno dove stanno]

2
 i vaganti, gli intenebrati,

andanti

a passi, a scatti,
 incolonnati

a metà meta, sempre,

muti, immutati,
 parlano facendo fiato caldo,
 dandosi odori, raschiando
 acque di gola, salive,
 dell'un l'altro

se si sapesse mai, se mai
 ci si potrà fermare,
 stancandosi di tutto,
 del tutto
 [se invece ancora
 è ancora tutto buio,
 andando]

3

erodi, sedimenta,
 corpo crampo –
 corpo cancrena, piaga,
 schiena piegata al suolo,
 a erodere –
 come se sassi e zolle,
 tuberì, bulbi,
 segmenti di miriapodi,
 schegge di schiene vecchie,
 in sedimento –
 sopra, che apri e copri,
 fai e disfai, così,
 dal principio alla fine,
 così come respiri,
 parola fiato,
 parola tempo, andato,
 e tempo che rimane, ancora,
 a erodere, piagare,
 respirare –

4

la prima volta,
 che mai fu.
 fu sera, fu mattina.
 del giorno prima
 c'era un ricordo chiaro.
 poi scuro, poi più.

andare è andare avanti,
 esserci andati,
 esserci stati,
 essere stati prima
 dove mai.

[mai. soltanto ombre fugaci,
 che fuggono, che vanno
 dove non sappiamo,
 ciò che lasciamo
 è ciò che non sappiamo,
 noi siamo qui, soltanto,
 ombre dell'ora che trascorre,
 che passa dentro noi,
 e noi che vi lasciamo dentro
 chissà cosa
 [non nulla,
 qualcosa,

tra miriadi –

polvere
 nell'infinita polvere
 di tutto]

5

non c'è né se né come,
 né come dirlo, dire

la scorza il guscio la crosta,
 crosta che si fa guscio e copre,
 che si fa dentro il palpito,
 il battere e ribattere dell'ora,
 prima che si dissolva, fuori,
 che vi rimanga, fuori,
 luccicando, luminando,
 spegnendosi e restando nello spegnersi –
 restando fuori, là, laggiù –

6

a risvegliarsi,
 a fare conto di quanto,
 e prima, e dopo,
 sarà stato –

[il dopo dietro noi, il non veduto –
 veduto il prima, il non saputo]

ora è un adesso senza attesa,
 stare facendo,
 stare tacendo,
 senza che prima e dopo siano ancora
 l'ora del non mai –

[siamo passati, andando]

7

passare ritornando,
 a ventre cavo,
 a crampi

guardando andare,
 via, le nuvole,
 gli uccelli –

luce lassù e laggiù buio,
o viceversa, o insieme,
insieme come qui

le alghe, i muschi,
le ardesie, le ossidiane,
i bronzi, gli idrogeni

o altre cose, e nomi,
e stati e non più stati,
minuscole miriadi

[il nostro tempo,
un battito di palpebra,
è sempre già finito]

8
che si posi,
che l'ombra lentamente avvolga
ogni barbaglio, ogni frangia di luce,
di luccichio, di abbaglio,
che ricopra ogni bruma,
ogni biancore d'acqua
che resti quiete grande,
in tempo e spazio

che l'ombra si espanda
in quella luce tenue,
quella che non illumina,
che dà contorni opachi,
nel tutto che trascorre in tutto
senza tregua, in quiete

basti la luce del vederlo stare,
andando,
mentre si muove, immoto,
dentro il vortice

che crolla dentro e fuori
il vorticare intorno
e ancora intorno
e ancora

nel non vuoto

[non è vuoto
non è vuoto]

9
ogni alba e ogni tramonto,
di ogni giorno

stati, andati

[un giorno,
passanti,
saremo passati]

10
parola ancora –
a tagli, a crepe –
non passano che parti,
passano arti, addomi,
luci di occhi accese,
luci spente –
creta dei volti,
a crepe –
a tagli,
parole tagli

nigredo
1,2

1
rotaia divelta, rugginosa,
un rachide ricurvo,
sotto la nuca, un rotolo di cenci, bisunto –

facendo permuta, di cocci, di stracci,
acribie nel tenere a mente,
tenere mente composta, ricomposta,
compresa traccia, ancora,
di volere –

[perché non luce, non più luce,
perché ritorni, rapida luce ancora,
che ritorna —

[non sarà sera,
o sorte di riavere,
luogo, tempo,
prendere tempo ancora –

[passa, parola,
passa tempo –
stato, non più che stato,
allora, qui –
tagliato via da nulla]

2
sì, come attraverso, andando,
dare per dare, perdere, tra le perdute,
vite che dando vanno, prendi,
prendi misura, metro,
di linfa e lava, oro e nichelio,
niente per niente, andando verso, via –

cedere, dopo non più incessante,
come per scuotere, scuoiare, o come per scucire,
per scurire –

portano parti altrove, di che cosa, di ossa,
lembi di laceri, fragori, piccoli, di lembi colorati,
parti che stavano su parti, che stanno, ancora,
ritti, o piagati, o proni, a prendere per fame,
andirivieni, stagliando l'ombra, al sole,
su muri, pareti, su misture d'asfalto,
asbesto, bitume, tagliati via, da parte a parte,
scagliati, triturati, non ricomposti più –

no, se non s'avventa, afferra, sgrava,
nulla raccoglie, non cose su cose che vorrebbe,
ora, di questo giorno, adesso,
finché c'è brama, chiome, cotenne,
palpiti da spegnere, chiodi da battere –

ciò che s'aduna, danno,
liquami, linfomi,
dando attraverso, e dentro,
e invece fuori esplose,
e se divampa, se divora,
non trascorrono anni a digrignare,
a spremere, a spellare,
spendere per fauci e feci,
per adunare pochi cenci,
pasti come pastoie, lacci lerci,
legati dentro da ciance rintronanti –

parola palpebra che chiude,
l'occhio, la fame occhiuta,
unghiuta, per nulla,
per la crapula sordida

che creperà di cancri,
scaltri, scoli di trippe livide,
scuoiando ogni cinghiale,
e lepri, lemuri, murene –

consuma, in furia,
per tornare dove,
vuoto di forma informe,
bruscolo, biacico,
granuli di polveri,
a sfregarsi, a stordirsi,
consuma cute, cote,
lipidi, cisti, fibromi,
consuma via, e via,
chiudi il tuo tempo vano,
invano, così come dev'essere –

cloache dei pasciuti,
arringatoi dei checrèpino,
con crepacuore, solo, del perdere quota,
quote, rinomanza di lustralingua,
nel fulgore della mattanza,
loro sono i nocenti,
ingollanti,
quelli che smerciano –

pròtesi cigolanti, cinghie,
legati nel legame, légati, legatévi,

fitti e trafitti, tanto da non sentire,
più, né tanfi né cancrene,
né ossa o fèrulle, lamine, lamiere,
tra boli e spermi, muchi,
mani giunte, a ingiungere che ancora,
ancora, potere ancora
affamare, divorare –

.....

5
parola preme,
non sa,
parola preme, e taglia,
e poi fa la premura,
s'accoda, si strascica,
per fare nenia, ninnolo

parola fine, mai

Fabio Vallieri
L'URTO

1.

Così hai scelto di morire.
Poi furono le nubi limose e corrotte
dai corvi.
Si rimane ad innaffiare un ricordo
anche quando piove e provare sete
è qualcosa che ci insulta.

2.

Quanta nebbia o coltre occorre
a saturare il gelo schiuso
dalla spinta, l'urto
o, propriamente, la caduta.

4.

Si professano elementi del disastro.
Lo scempio è una piaga senza margini.
Qualcuno/ci vede chini come spighe mosse dal vento
perciò dobbiamo dirlo, dire tutto al mondo ciò che
[proviamo.

Già si forma il muschio sull'intonaco
che dirocca e per osmosi la ruggine ossida,
così, rigido nella nebbia che non dirada/
altro essere che la terra ingoia.

Non posso non pensare ch'io
fra le cose, finisco col prendere una piega.

7.

La distanza che annulla e divora
magnolie appesantite nel terriccio
le tue ossa sfuggite in tacito accordo
senza più corpo, struttura implosa.
L'esito del rifiuto è una boccata
irrespirabile, la tomba ne è il luogo
la forma deforme della fame.

10.

La cruda solitudine della forma.
Bacon mi ha scosso così, come un ostaggio
nello scontento che affiora.
Oggi ne soppesiamo l'eco
di quei relitti che il fiume non trasporta.
L'acuto che affonda non ha baratro
né merce di scambio.
Non tarderà il boato ad infrangere
la luce malsana dei pozzi,
il livore tumefatto delle callosità
calpestando sul selciato un gladiolo fulminato.
Il parco dei cormorani
da raggiungere.

12.

La radura coi barbogianni solitari,
le zolle illuminate dai trattori cabinati
mentre le prime nebbie rabbuiano.
Invocavamo secche o polveriere
luoghi in disuso, prosciugati appena
ma qui tutto avanza.
Nel vortice febbrile e irrisolto dell'attesa
la frontiera appare come un confine incerto,
la mappatura di valichi e trincee
solo accantonata.

15.

Sapremo mai rifiorire
al tremore incessante delle foglie?
L'attesa è una frana che sotterra,
una macchia che decolora.
La calma piana dei fossati
inonda calle e declivi,
le bave dei detriti, lumache
che il nulla preserva.

16.

Un gradino sotto il vuoto
non fa paura, freddo nemmeno.
Eppure raggela il crollo di una struttura
un collasso di nervi, sotteso
con le fibre che demordono i muscoli.
Il cedimento non avvisa
né possiede tramiti. Accade.

Fabio Vallieri è nato il 31 agosto 1971 a Ferrara. Suoi testi sono stati pubblicati sulla rivista *Atelier* e nell' *Antologia di poeti nati negli Anni Settanta* (Borgomanero, *Atelier* 1999). *Come ruggine*, la sua opera prima, è stata edita da Book Editore nel 1997. Lavora nello Stabilimento Petrochimico ferrarese.

Domenico Brancale

LA POSTURA DEL SILENZIO

Un'ora franca tra le mani
non è per passare

dispiega la linea che porta al fronte dell'occhio

verremo ciechi alla luce
gioisce la pietra nella controra

non dire più io dopo di allora

non è per passare
che accetta
sul poro il fiuto premuto stilla d'aurora
non è per passare

non dire tu più di allora

*

Lungo le fondamenta del rimedio
lungo la traccia a nord del dolore
la sosta
il corpo del tu senza impronta
di là dalla cenere

dove
non si è mai giunti
dal vuoto respinti
dove io non è

a lungo è sopravvissuto
soltanto uno
in disparte

vivo nella sua fine

soltanto uno è rimasto

Chi parla
chi tace
uno stesso volto
in questo cranio di parole
dove a parlare dentro
una voce nel verso del passato
assorda

se non sei tu
quello che vuole ascoltare
un chi essere
un chi balbetta
la vena di resa

e nemmeno io
ciò che è scritto

raggiungi la mano in cui è stata
un giorno
la pietra
scagliata per noi

chiamati fuori di qui

*

Pronunciato a 7 gradi sotto zero
il nome tuo
riscaldato dal freddo
ripetuto a mente

assorda questo rosario

fino a quando sarò costretto a deporre
il niente
nella palma polare di questo flutto
a fuggire la foce

e dopotutto a preferire di no...

Vincenzo Ostuni

FALDONE R Ricorda di scriverne una

Non moriremo mai se cresceranno in eterno i detriti

1.

(«Credimi, faccio in tempo a scordarmi quasi di tutto prima che il ricordo successivo si fissi, di solito;
la memoria equivale per capacità e struttura
a un numero sempre decrescente di colonne in retromarcia verso un baratro, o una soglia –
dentro un elemento, fuori l'altro;
potrei pensare, certo, che così nulla finisca mai troppo lontano,
non si può escludere – nessuno ce lo dice – che ogni filza abbia la forma di un amplissimo cerchio;
e che l'ultimo ricordo della schiera torni passando da est
– magari più volte, molte –
sotto le specie esatte di vivida esperienza presente»).

2.

(«Persino ora attingere elementi di straordinaria purezza,
componenti-essenze, differenze giustapposte, vicissitudini ossificate o microparticolate,
coppie di rette parallele subliminarmente vicine,
cose e frazioni di cose separate da invalicabili nonnulla»).

3.

(«Credimi, viene appresso questa cosa all'altra, nonostante il grande balzo temporale, e l'altra segue da subito alla prima;
sono contigue nella memoria e nella coscienza,
e nella contiguità persino si stringono, s'incestrano,
si sovrappongono, da divaricate (nei tempi, nei luoghi) che erano,
le due sragioni nostre si violano, si assalgono;
le due età distanti si annichilano, le due vicissitudini ("io non ricordo", dici) del nostro istantaneo percorso comune
("io non ricordo niente, tutto ricordi tu", così dici)
si elidono:
io ricordo perché non ricordo, perché non ricordo più, ti dico io»).

4.

(«Persino ora valorizzare descrizioni di piani in scorrimento lento ed alterno, contorni chiusi o campi o colori che sorgano, uno dietro uno,
davanti, dall'alto;
paralleli indivisi, vassoi in completa certezza su saldi carrelli;
terzi piani comunque cangianti
persino negarne discese enormemente verticali, scivolote di detriti cognitivi verso cosmiche, discrete
discariche infraluminali»).

5.

(«Credimi, fallo; fa' tutto quel che occorre: taglia l'erba, tinteggia quattro volte il giro delle mura, distribuisci, sistema la mobilia; nel centro attendi così apparecchiato le gambe che cingano, calzino esatta la tua misura – credimi, guarda; guarda arrivare se arrivano, studia le vene che incidano

del grado diabolico
il piano tenace della tua natura, stortura»).

6.

(«Persino ora eseguire tritoni, tricromi cubi, punti montati su punti diversi e stellati, profligazioni di rette e segmenti

ventagli di neve prima della conica prossima primavera,
a raggiera,

sacchetti di vesti, cesti di schiume palustri strappate da celeri schizzi,
cori rubizzi di corpi celebri e vizzi; solenni schiamazzi primari
su versicolori biliari, sanguinee fecali monnezzate centenni, perenni»).

7.

(«Credimi, è una forma caparbia, ma recessiva e poco ironica, di intelligenza generale, dalla localizzazione profonda, mediale, quella di cui disponiamo oramai a ore alterne,

razionata, con qualche rara abbondanza nei mesi più freddi;
è una perspicacia diretta, dalle ridotte incertezze procedurali, che riscatta dalle bellurie impotenti delle ore inverse e delle calde, dalle snervanti mediazioni temporali e frontali, dalle balbuzie dialettiche, dall'aprassia prossimale e distale;

che combina nell'intento salvaguardia biologica e considerazioni utilitarie universali:
felicità dei più, equità probabile, azione coordinata, determinazione del ruolo dei tempi, cespiti razionalizzati
per un più brutale dispendio»).

8.

(«Persino ora posarci accanto le immondizie, gli escrementi, vicino al tavolo, al letto;

e se marciscano e cambino natura,
considerare però in verità come li tiene assieme, diuturnamente avvinti, l'involucro di plastica;
assicurarsi che non morranno mai,

i nostri cari, i nostri cani e i somari, noi stessi
– e di noi niente, nessuno stadio o fase: non curarsi di quale o quanta puzza,

che germi porta, che destini manda,
la nostra bella e inusta rimembranza»).

9.

(«Del resto imita, e non copre, il sudario,
l'indistinto che davvero si prende il cadavere; il confondersi espressivo, funzionale, delle fattezze, degli organi»).

Haris Vlavianos SONETTI

(traduzione di Gina Karvunaki)

SONETTO 4

Odi il Natale
quel fuoco d'artificio di bontà
che si spegne prima di esplodere nel cielo.
Ma la serata odierna è diversa.
Fuori sta nevicando, in casa regna la pace,
I ragazzi finalmente dormono
(puoi sentire il loro ritmico russare)
e lei è sdraiata sul divano
sogna Lancillotto, con una sciarpa al collo.
Puoi finalmente abbandonare questo romanzo così diluito
(Dio mio, quanto detesto la prosa ormai)
e occuparti di quello che veramente ti soddisfa:
la luna è un buon alibi. E Liszt pure.

- Comprendi, Ginevra? E' arrivato il momento di cambiare maschera.

SONETTO 7

L'etica poi è un utile afrodisiaco
anche se Spinoza sostiene il contrario.
Non sono spuntate ali sulle spalle di nessuno,
abbiamo comunque arricchito le nostre perversioni
e possiamo continuare non curanti la grande abbuffata.
(Dall'intemerato Jean-Jacques all'intemerato Jean-Paul e così via...)
La Storia sa bene (se no a cosa serve la S maiuscola)
cosa significhi la paranoia con l'antropometria.
Ogni epoca ha il suo eroico Procuste
e i suoi cadaveri imbandierati.
Così ogni volta
che la lama lacera la carne
ci fa l'occholino in modo significativo
e con complicità sussurra: Bingo!

SONETTO 9

Quello si aspettavano. Che tu scivolassi.
E tu sei scivolato in modo puerile poi.
Ora sputano nel pozzo
che tu da venti anni scavavi per tirar fuori un pò di acqua limpida.
Ti sei appropriato delle cose altrui? Le hai manomesse? Non hai
citato la fonte
(per disprezzo profondo verso i 'rozzi' compagni di strada? Che
importanza ha?

«Sarai per sempre sfregiato», come aveva scritto Hardy al Jude.
Avevi pianto allora, all'ultima scena dell'addio.
Puoi piangere di nuovo, non troverai l'assoluzione da nessuna parte.
Shakespeare, Celan, Brecht, e tanti altri dirai
non sono altro che pretese. L'abbiamo detto: «sfregiato per sempre».

Con la coda dell'occhio vedi un passero
bilanciarsi su un ramo pronto a spezzarsi.
Le cose che sopravvivono, sopravvivono alla fine da sole. Accettato.

SONETTO 17

Abile cuoco il signor Petrarca.
Ha amalgamato una parte di Cicerone, con Orazio, ha aggiunto
una punta di Matteo,
ha costellato tutto con Agostino e ha creato i suoi deliziosi sonetti.
La sua *contaminatio* è stata davvero geniale-
cosa sarebbe Poliziano senza gli espedienti del maestro,
dal momento che per primo ha concepito (senza averlo letto
fortunatamente)

la questione sollevata da Blum sette secoli dopo;
fai in modo che le tue «imitazioni» rinnovino le loro fonti,
che le introducano in un nuovo contesto, autonomo,
(aggiornamento chiama questo metodo De Sanctis nella sua Storia).
Ma queste cose sono cose spicciole per i nostri blasonati ospiti.
Loro continuano a scrivere poemetti autentici, inalterati
e giurano sulla loro Musa analfabeta. Se fosse in vita oggi Laura,
non li avrebbe degnati nemmeno di uno sguardo.

SONETTO 31

«Avrei voluto fare un figlio con te» ha mormorato
«ma tu ne hai già due
ed io altrettanto - con l'uomo sbagliato».
L'hai guardata negli occhi con quello sguardo persistente
che la può ancora rasserenare (fin quando?)
e hai pensato di dirle quello che non le hai detto:
«Altri i legami del sangue e altri dell'amore».
Il primi ti soffocano. Gli altri li rompi se non ce la fai.»
Sciocchezze. Nulla di tutto ciò è valido e tu lo sai. Il sangue è
potentissimo.

Lo dice anche Willy attraverso il suo re - in modo più ingegnoso lui.
Non puoi fare nulla, le figlie sono sue e lui da buon babbo fa in
modo di riempirle con i dovuti sensi di colpa.
Quando verranno al tuo funerale piangeranno disperatamente
come i tuoi figli? (E poi chi ti ha detto che loro verranno?)

Haris Vlavianos è nato a Roma nel 1957. Le sue poesie sono state tradotte in molte lingue. Ha pubblicato tre raccolte di saggi, *L'altro luogo* (1994, casa ed. Nefeli), *Chi riguarda la Poesia? Riflessioni su un'arte inutile* (2007, casa ed. Polis), *Il doppio sogno della scrittura* (insieme a Christos Chrysopoulos, 2010, casa ed. Patakis). Ha tradotto in greco le opere di Whitman, Pound, Blake, Ashbery, Herbert, Pessoa, Stevens. Dal 2008 dirige la rivista letteraria greca Poesia. Insegna Storia e Teoria Politica presso l'American College of Greece e traduzione di poesia al Centro Europeo di traduzione.

SONETTO 43

Ha ragione il tedesco
più uno interpreta più scopre altre interpretazioni,
non naturalmente il consolidato senso delle parole;
questo è stato costruito (imposto, come avrebbe detto giustamente
il francese)
da vari interpreti laureati.
Questa mancanza di fondamento rivela infine
l'arbitrarietà di ogni sforzo.

Come ha detto l'inglese (meglio di lui)?

«Cry Havoc! And let slip the dogs of war»

Quindi, in questa battaglia feroce (si è riempita la piazza di barricate)
non si mettono in gioco solo i principi della poesia, ma la competenza.
Ti aveva avvertito la buonanima di Jannis:
«Devi mandare giù molta cacca. Hai uno stomaco di ferro?»

(Ma tu continuavi a galoppare altero. Sei sazio o non ancora?)



ph. Antonella Maione

SONETTO 44

Sostieni che il sonetto è senza contenuto
e con sguardo tetro e a menadito
mostrì il grande specchio rotondo in fondo al corridoio.
Se avessi preso la briga di consultare la Britannica (edizione 1902)
nel volume XLVI, e in particolare il lemma *Uqbar*
(ringraziamo l'argentino che lo abbia segnalato)
avresti letto la seguente interessante notizia:
«Le autorità del posto condannavano con ripugnanza gli specchi
perché moltiplicavano la razza umana,
conservando quindi il mondo visibile
che non è altro che un'illusione farsesca.»
«Le stesse cose le ha dette il compagno Platone», diresti in modo
sarcastico,

ma guardati allo specchio e dimmi cosa vedi?

Il contenuto, forse?

SONETTO 72

(nel deserto di Jabès)

A Maro

Leggi (parafrasando per le tue esigenze)
«La verità della Poesia si trova nel silenzio.
Immergendoti anche tu nel silenzio
speri di disperderti nel suo interno.
Diventi però cosciente della sua esistenza
solo attraverso le parole.
E le parole, ahimè, ti allontanano
sempre di più dalla tua meta.»

Laonde
non arriverai mai in ritardo
all'appuntamento della tua vita.
La clessidra (mentre la poesia si forma
dall'altra parte del biancore)
indica sempre l'ora esatta.

SONETTO 74

Mentre stavi scrivendo un anno fa il sonetto numero 47, era
ancora vivo.
Ieri è morto. I medici semplicemente si sono rifiutati di riportarlo
in vita.

Per quattordici mesi guardava i muri spogli della sua stanza
parlava solo con se stesso. Non faceva altro che guardare.
La mattina quando ti sei svegliato hai trovato un sms da tuo fratello:
«Call me immedietly. Our father...»
(L'inglese è la vostra lingua veicolare, disagiata, come il vostro
rapporto)

In Brasile erano le 14.00. I suoi occhi si sono chiusi nel momento
in cui tu aprivi i tuoi.

Ormai sei finalmente orfano.

In autunno se ne sono andati tutti e due, con due anni di differenza.
Le gocce della pioggia sul vetro si sincronizzano con il tuo dolore -
scorrono lentamente come le tue lacrime.

Lo amavi quanto pensavi? Ti amava quanto volevi?
Continua a chiederti. Le tue parèti hanno ancora molto da raccontare.

SONETTO 75

«Tutte le questioni nel libro della vita,
se vengono lette fino alla fine,
portano ad un punto interrogativo».
Giustamente. E tu ora ti trovi con una settantina di sonetti,
quindi con una settantina di punti interrogativi,
che ti guardano negli occhi e si chiedono
fin quando riuscirai a vivere sotto questa condizione.
Te ne sono rimasti altri sei versi per completare anche questa poesia.
Non sono pochi se ci pensi bene.
Due haiku interi.
O meglio, uno ormai:
Cinque sillabe da principio
che compendiano l'argomento rovente:
«Vlavianos. Chi?»

Accussi masculu

di Paola Cereda

Sono due giorni che non si batte. Cassa, intendo dire. E pensare che ho rinunciato al lungo mare, giù al paese, per fare fortuna sulla Nomentana. Loretta mi ha detto "Seguimi", e io l'ho ascoltata perché lei ha avuto più coraggio. Ha avuto così tante palle da farsele tagliare. Adesso lavora in un cinema del Pigneto, dove di giorno ci sono i brifing del partito Radicale e di sera si proiettano i classici del porno d'autore. Loretta si è sistemata nel bagno delle signore e si è fatta un bel giro tra i pensionati del quartiere. I clienti sono puliti e tranquilli. Arrivano per la prima visione e sanno di borotalco, canfora o deodorante. Mai una lamentela, mai un commento negativo, nemmeno quando l'audio va fuori sinc o quando, è capitato, è stata trasmessa per sbaglio una puntata della Casa nella prateria.

Loretta pratica lo sconto-pensionati: venti euro al posto dei soliti quaranta e i clienti, a volte, si accontentano di una semplice occhiata alla natura.

Eh sì, che ciame 'e cuntà? Loretta ha sempre avuto il senso del bisnes.

Non come me. Io sono sempre stato fuori. Fuori dal giro, fuori dal mucchio, fuori di casa. Mia madre, pace all'anima sua, mi ha allattato fino ai due anni e poi mi ha tolto la parola quando si è accorta che non crescevo abbastanza mascolo.

A Natale pregavo per ricevere i pentolini e il Bambinello mi recapitava draghe, gru e camioncini elettrici. Per carnevale chiedevo un completo da fatina e ricevevo un costume da cow boy. Al posto della bacchetta magica, mi ritrovavo in mano una pistola di plastica dalla quale usciva, a fatica, una bandierina con la scritta BANG. Bisognava soffiare nel tamburo perché uscisse la scritta BANG. Oltretutto la bandierina si piegava verso il basso. Non era dignitosa.

Ogni pomeriggio, mia madre mi controllava i quaderni: "Perché hai scritto A al posto di O? Perché ti sei disegnato con la gonna?".

Arrivò al punto di chiedere alla maestra di proibirmi l'uso di quella terribile arma di corruzione morale che era IL PASTELLO ROSA. Me lo sfilò dall'astuccio ma io continuai a farmelo prestare: - Mele rosa, macchine rosa, cieli rosa, persino uomini rosa! - gridava la mamma alla maestra, che alzava le spalle e ripeteva: - Che ci vuole

fare, suo figlio è femminiello!

Crescendo, smisi di usare il pastello rosa. Smisi di desiderare il vestito da fatina e la bacchetta magica. Tutto ciò che volevo era una semplice vagina. Non lo dissi mai a nessuno, solamente a Loretta che a quei tempi si chiamava ancora Guido. Insieme abbiamo cominciato a fare la vita e, quando è successo, a mia madre è venuto il crepacuore. Pensare che mi ha cresciuto a tette e a carne di maiale, per farmi diventare accussi mascolo.

Telefonava a zì Totonnu: "Ammazza u puorcu per la creatura. Mi sembra che u gugiune s'e' arricchianatu!".

Zì Totonnu abitava nella Sila e due volte l'anno ammazzava un maiale di 300 chili. La famiglia si riuniva nel garage di zì Cuncetta, preparava una tavolata fatta a zig zag e aspettava i parenti di mamma, quelli di papà e anche certi compari che non erano parenti e venivano solo per mangiare. Iniziamo con le polpettine fritte, piccole e tonde come bulbi oculari. Il vassoio si svuotava in fretta. Poi c'erano i primi: pasta fresca con ragù di porcu e mezze penne al porcu e peperoncino. A seguire, certi stinchi così grossi che ci giocavamo a succhiare l'osso. Bisognava strappare la carne con i denti, fino a lasciare l'osso il più pulito possibile. Chi vinceva, aveva diritto a un brindisi. Dopo succhiare l'osso arrivavano i famosi involtini di zì Cuncetta, foglie di verza ripiene di porcu. Naturalmente bisognava lasciare spazio per il dessert: zucchero, panna e sangue du porcu. Quando la tavolata era sazia, arrivava l'amaro alle erbe e il cugino Vittorio improvvisava certe rime che parlavano solo di corna e carne: Oi u pourcu di Totonnu fa scialare tutt'u munnu. Non erano un granché, le rime, però l'importante era mangiare, ubriacarsi e stare in compagnia.

La Sila è un posto incredibile. Quando al paese faceva freddo, in Sila nevicava e io chiedevo a mio fratello Mimmo: "Mi porti a videre a' niva?". Lui mi caricava in macchina e mi portava a vedere la neve. All'inizio il cielo la buttava giù a granelli. Forfora sulle giacche scure. Poi la tirava giù a manciate. Zucchero a velo. Alla fine il cielo ERA la neve, e se qualche pino provava a sollevare i rami per dire io resisto, il cielo gli prendeva la cima e se la stringeva al petto: durma figghiu miu, ca a primavera

è luntana.

In Sila non ci sono più tornato dopo che hanno ammazzato zì Totonnu. Non hanno nemmeno avuto il buongusto di ammazzarlo in montagna. L'hanno riempito di buchi in una pineta vicino al mare. Al posto del suo cadavere, oggi c'è una lapide che dice soltanto:

Antonio Loria
1941-2001

Si fa presto a fare il conto, con una data così. Sono passato da zio l'anno scorso, quando sono sceso al paese per la storia delle firme e del ristorante. Zì Cuncetta ha messo un mazzo di fiori di plastica davanti alla fotografia: fiori a forma di fiore generico... che cazzo di roba è?

Quando trovarono zì Totonnu in pineta, arrivò il sindaco del suo paese, con la fascia tricolore addosso. Vicino al cadavere c'era il pubblico ministero, un piccoletto del nord che sbagliava tutte le e: mè tè perché questo quello, non chiudeva una e neanche per sbaglio. Era un cimitero di e.

Il piccoletto guardò in faccia il sindaco e sembrò non avere paura:

- Cosa ci fa qui?

- Sono venuto in visita.

- Da quando in qua un sindaco fa visita al cadavere crivellato di un pastore?

- Siamo creature di Dio.

- E lei fa più di cento chilometri con il tricolore al petto, perché siamo creature di Dio?

- Esatto, Eccellenza.

- La prego, non mi chiami Eccellenza e si tolga di mezzo.

- Lei mi deve portare rispetto.

- Decido io, a chi portare rispetto. Sa cosa provo davanti a questo cadavere?

- Non so se mi interessa.

- Niente. Io non sento niente. Per lei invece provo disgusto. Conosco lei, i suoi amici, i parenti di questo senza Dio. Vi conosco abbastanza per detestarvi.

- Mi scusi, Eccellenza, Lei è il dottor?

- Che glielo dico a fare? Sa bene chi sono. Non si muove niente, quaggiù, che voi non sappiate.

- Me ne vado.

- Meglio.

- Ci rivedremo.

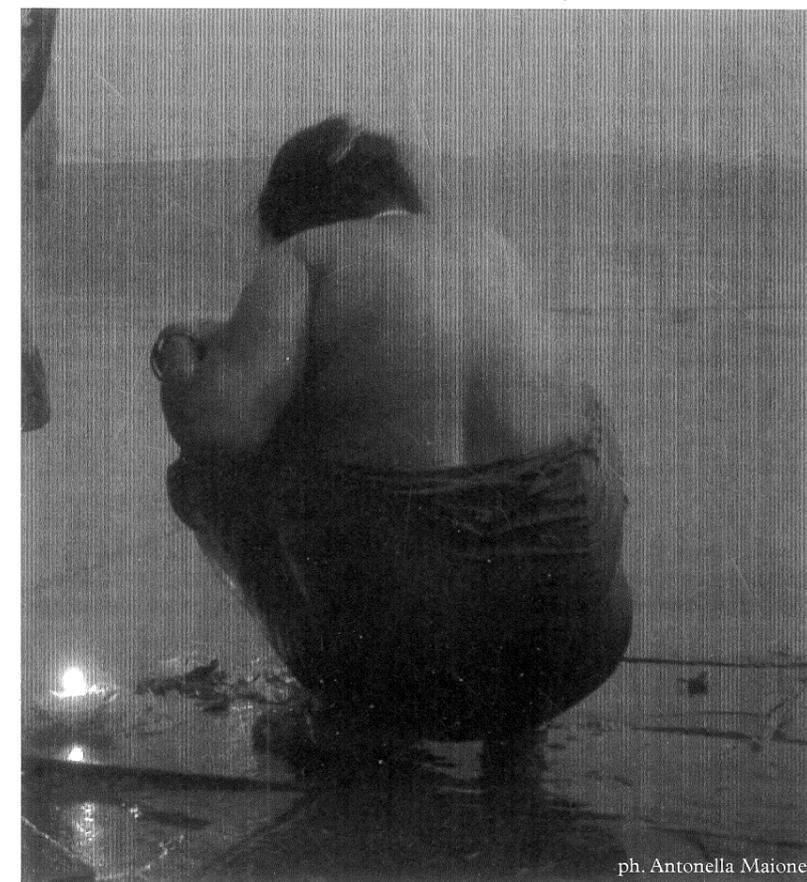
- Non glielo auguro.

- Nemmeno io a lei.

Insomma, quel tipo lì, quello del nord,

Paola Cereda, psicologa, è specializzata in Cooperazione internazionale e Diritti umani. Ha lavorato in teatro con Moni Ovadia come assistente alla regia e ha maturato esperienze in ambito sociale in diversi Paesi del mondo, tra cui Egitto, Colombia, Argentina, Spagna e Romania. È autrice di numerosi racconti e del romanzo *Della vita di Alfredo*, ed. Bellavite, finalista al premio Calvino 2009.

Attualmente risiede a Torino dove si occupa di progetti teatrali e artistici con minori italiani e immigrati.



ph. Antonella Majone

aveva capito che i soldi di zì Totonnu non arrivavano dai maiali perché l'allevamento non rende, specialmente con questa storia dell'Unione Europea.

Una volta, per fare un po' di soldi, i nostri vecchi rapivano la gente e la portavano nella Sila. Anche zì Totonnu lo faceva. Oia avimmo ospiti, sussurrava la zia, e quando si mangiava il maiale non si potevano fare nomi. Ci si chiamava con il tu: "Tu, avvicinati u vinu. Tu, avvicinati u pane.. U nemicu è in menzu a nui", e bisognava essere prudenti. Oggi i rapimenti non si fanno più perché sono troppo pericolosi. Se qualcuno sparisce, non deve ritornare. Si guadagna molto di più con la cocaina. A me, la prima volta l'ha data Mimmo: - Provala, bambino, così diventi grande e mascolo.

Sono diventato grande e l'ho deluso. Ho deluso mio fratello e tutta la famiglia. Se mi lasciano in pace, è soltanto per la storia

della firma: io firmo i loro affari. È pericoloso, lo so, eppure è il solo modo per uscire dal giro, anche se poi ci sto in mezzo più di prima.

D'estate scendo giù e vado a trovare zì Totonnu. Dalla lapide al mare ci sono venti metri. Lascio un mazzo di gerbere arancioni e poi cammino fino alla spiaggia. Non alzo la testa, mai, e conto quello che vedo. Due bottiglie vuote, quattro sacchetti rovistati dai cani, una siringa, la carta argentata di un preservativo, poco più in là il preservativo e una cuffia da bagno rossa. Venti metri, venti metri in cui gli aghi dei pini si trasformano in sabbia... Quando la schiuma mi bagna i piedi, alzo gli occhi e guardo il mare. È sempre azzurro e riposato. Potrebbe spazzare via la sporcizia e il nostro stupido modo di amare e distruggere, però il mare è paziente e aspetta. Quando lo deciderà, si mangerà la spiag-

gia, la sporcizia e persino la tomba di zì Totonnu. Noi potremo soltanto dire che ce l'aspettavamo, sì, che ce l'aspettavamo.

C'è una cosa che non ho mai dimenticato. Una mattina la maestra ci portò in gita al Tribunale, per farci vedere come funzionava la giustizia. Una di quelle gite di educazione civica. Era carnevale. Ci disse: - Andremo in maschera!

Niente bacchette magiche e fatine, nemmeno quel giorno.

- Scegliete il travestimento: poliziotti, magistrati o carcerati.

Metà classe non si presentò. Chi venne, aveva un travestimento solo.

Eraavamo tutti carcerati.

Noi gliel'abbiamo detto, alla maestra: "È a mamma ca ha vulutu i sta maner".

Margherita Gigliotti Piccoli demoni

a Paola Stirpe
e a Giorgio Gabrielli

Si finiva spesso col parlare di bambini. D'altronde, chi più di loro poteva mettere alla prova la bravura di un attore? La sua capacità di far ridere e, se necessario (ma nessuno avrebbe portato per questo dei bambini a teatro), anche di far piangere. Il discorso filava, e lo spettacolo dell'attore-burattinaio che avevamo visto tutti insieme il giorno prima si prestava a fare da esempio, naturalmente di comicità. Lì c'eravamo tutti: spettatori adulti e bambini, noi nelle retrovie a goderci uno svago fuori programma, loro nelle file davanti, chi sulle sedie chi per terra, a un tiro di piede o di braccio dal modesto palco, un quadrato di panno nero sul quale si muoveva l'attore.

A essere sincera, non avevo sentito un gran ridere. Forse perché ero io che non ridevo, per lo meno non sempre e non di gusto. Piuttosto mi figuravo, da dietro, le loro facce incantate, a volte perplesse o persino atterrite. Le risate, che pure affioravano qua e là, sprofondavano ben presto nel cigolio delle sedie sul linoleum o nel terremoto dei più piccoli che si stiracchiavano rotolandosi da un fianco all'altro poi balzavano in piedi all'improvviso, esuberanti di curiosità.

Certo, a pensarci bene, come non ridere davanti a una smorfia? Una di quelle vere, eccessive, come in una delle tecniche adottate, il pupazzo, dove una faccia di gomma bitorzolosa e gnomesca si accartoccia, si apre e si chiude, occhi spariscono, bocche si sfoderano come un guanto: il dentro diventa fuori, il fuori dentro, miracolo di elasticità in un'esplosione di rughe. E come la mettiamo con un'altra tecnica e un'altra comicità: quella del burattino che si affaccia per inseguire la voce che lo chiama fuori scena? Non è una voce qualsiasi. Appartiene al burattinaio che da dietro le quinte di un baracchino ambulante, montato in spalla come un escursionista monta il suo zaino o un suonatore di strada il suo zum-pa-pa, lo muove. Con una mano che è, nella sua camiciola, il burattino stesso, e che poi rincorre l'altra che burattino non è. Fino a litigarci, perché quell'altra mano là gli fa dire solo le cose che vuole lui, il padrone, altro che alter ego o alter mano! La quale alla

fine gli toglie il travestimento, lo spoglia mettendo a nudo la sua anima-corpo: una mano espressiva, parlante, ma con quale triste nudità, con quale comica perdita di testa! Dovrà andarla a cercare come abbiamo già visto fare, in qualche fantasia bruegheliana o pantagruel-gargantuesca, un pollo spennato e decapitato, già pronto per la cottura.

Farà anche ridere, ma la partita che si gioca tra l'artista e la sua creazione è rischiosa. Anzi tragica, per quest'ultima, e non solo per via del cannibalico spogliarello ma anche per il terrore che nella sua zucca vuota di burattino in eterno lo perseguiterà, di non ricordarsi i nomi delle pietanze preferite (come non farebbe però mai, tra i burattini, il morto di fame per eccellenza Pulcinella).

La paura è paura; anche quella di qualcosa che non c'è o che *potrebbe* non esserci o non star più dentro la testa. Che si tratti di quella infantile di non ricordare, alla lezione del giorno dopo, la filastroca imparata a memoria, a quella ben più adulta di dimenticare forse tutto, un giorno di mezza vecchiaia, e non essere più padroni di noi stessi: et voi-là la dimenticanza, spauracchio dello sfacelo mentale umano, emblema dell'insania senza la quale del teatro, comico o tragico che sia, non sapremmo che fargene.

I bambini avranno riso, almeno un po', all'arrivo del terzo personaggio, entrato in scena con la tecnica della marionetta. La quale finiva in "-etta" anche perché, a differenza dei primi due, era davvero una femmina. Più femmina di così (gli estremi che si toccano!) è difficile trovare: un'anima bambina anzi yè-yè albergava in buffe scarpe da tennis dentro ossa decrepite. Mascella da strega e sopracciglia da orchessa erano comandate da macchine sceniche portate in trofeo come corone. Sarà stato l'effetto a sorpresa a farli ridere. Il burattinaio aveva sì annunciato l'entrata in scena di una ballerina un po' invecchiata: passi, tutti invecchiano. Ma questo no, non se l'aspettavano, che una promessa di bellezza potesse rivelarsi una simile bruttezza; e se la tal parola era cavallerescamente tabù, la realtà superava tutte le illustrazioni alla Hänsel e Gretel e con le streghe più rinsecchite, isvide e bitorzolute che un libro di fiabe ci abbia mai tramandato. Altro che peli sul mento!

Qui c'era un fossile di placido dinosauro con il fazzoletto in testa a tenere la scena, un assemblaggio commovente di membra volenterose e tenero fil di ferro.

Fin qui va bene, avranno riso, pur non cogliendo l'estetica da brivido che animava l'esposizione di una simile opera d'arte. Tutto quel legno estrosamente lavorato, tutta la solitudine che lega un burattinaio alla sua marionetta! Solitudine, tragedia: roba da adulti? Che i bambini non possono capire?

Eppure, quand'ero piccola io, non l'avevo forse capito (anche se non del tutto, per fortuna) un personaggio che più solo e più tragico era difficile immaginare? E che pure mi perseguitava e mi ritrovavo davanti, oppure dietro, alle spalle, quando meno me l'aspettavo. Come non mi aspettavo, dopo tanti anni, di incontrarlo ancora...

Già, c'era anche lui allo spettacolo di quel trasformista di un burattinaio, proprio lui, il diavolo!

Un diavolo che doveva far ridere, beninteso, o per lo meno *anche* ridere, mentre i diavoli che io ricordo non mi facevano ridere proprio per niente; fenomeno da baraccone l'uno, grande e grosso al Prater di Vienna, e minuscolo ed evanescente l'altro, in agguato dietro al buco della serratura. Soprattutto quest'ultimo, non era certo stato dipinto dalle parole taglienti di mia nonna per far ridere chicchessia, tanto meno me che come tutti i bambini mi sarò chiesta cosa si nascondeva nella camera da letto dei miei e andavo messa in guardia.

Il diavolo, del quale mia nonna né gridava né bisbigliava (era una via di mezzo tra le due cose, una specie di raccomandazione compressa), quel diavolo poteva accecarti come una saetta anche senza che avessi varcato la soglia proibita, semplicemente perché vi avevi incautamente appoggiato l'occhio (in realtà perché avevi spiato!). Senza corpo, ma con tanta più potenza, poteva infilarsi in qualsiasi buco come il genio della lampada di Aladino o come le cose o le persone che sparivano, sospinte dalla furia delle rime in dialetto, nel "buzzico dell'olio", se si chiedeva con troppa insistenza che fine avevano fatto, un "buzzico"-buco (questo sì che ci solleticava il riso, pur risuonando nero e profondo).

Così, lasciava intendere mia nonna, poteva mutilarti, proprio come l'*ufficial di posta*

della nostra ballata preferita, il racconto con il quale lei ci accorciava le lunghe soste in macchina nell'attesa che ritornassero quei farfalloni dei nostri genitori che se ne andavano in giro per musei. E che sicuramente avrebbero censurato quel racconto fin troppo triviale per i loro gusti. Ma l'uomo con il mantello e *la spada al fianco* un corpo ce l'aveva eccome, tant'è vero che alla fine alla donna fedifraga *la testa le tagliò*. Noi quel brivido volevamo sentirlo ancora e ancora, come dopo uno spavento a cui segue il sollievo, la consolazione di essere ancora vivi. Come un'onda, gioia e dolore potevano tranquillamente avvicinarsi nel tempo; portarci giù e su fino a oggi, o almeno, me, fino allo spettacolo dell'altro giorno. Se non gli avessi tenuto gli occhi incollati addosso, a quei bambini.

Il burattinaio aveva intanto cambiato tecnica di animazione, era passato al fantoccio legato mani e piedi pardon zoccoli e zoccoli, ai propri arti, per l'occorrenza neroguantati e nerocalzati; un diavolo che smaniava, si vedeva bene che non ne poteva più di dover obbedire a quel samurai in carrozzella nerovestito, vagamente invisibile, del suo servitore-padrone.

Se i bambini hanno riso (da dietro era difficile dirlo) certo non si spanciarono: con un vocione così rauco e rancoroso, così sprezzante verso gli esseri umani, soprattutto, chi l'avrebbe mai detto, quelli piccoli! Il livore nei confronti del mondo non gli era dipinto solo in faccia, nel ligneo spirito da gran mogol; si traduceva anche nel gesticolare violento di un busto roteante a destra e a manca, per quel che gli permettevano le zampe-gambe piantate per terra, le stesse che sbattevano i piedozoccoli nerovestiti e facevano andare di qua e di là una carrozzella animata che, anche lei, pareva un leone in gabbia.

E la sigaretta! Una storia imbastita su una delle contraddizioni adulte per eccellenza, l'harakiri del fumo, come poteva farli ridere? Prima elemosinata anzi pretesa, subdolamente estorta al pubblico adulto, poi accesa, poi spenta, schiacciata a colpi di piede e di zoccolo prima che il palco prendesse fuoco (non era mica di quelle finte con la batteria che si usano a teatro!) e poi persino rinfacciata: astiosa, lucida beffa della genitoriale moralità.

Il fumo che usciva dalle corna e dalle orecchie, però, quello sì che faceva ridere. Un dispositivo che oltre a pompar nuvole nere nelle cavità di cartapesta mandava in escandescenza i terribili occhi, accendeva e spegneva due lampadine, fantascienza da quattro soldi...

Ma non c'era niente da fare, per il finale era previsto tutt'altro genere. Splatter! Un vero e proprio scuotimento di nervi dedicato dall'artista all'ultima trasformazione:

ovvero quella del proprio ginocchio e polpaccio, con le rimanenze di un trascorso Carnevale, in un capellone rockettaro. Uno scuotimento indubbiamente necessario per ricondurre i bambini alla realtà e non cullarli nella falsa bambagia, nella fiaba che a noi adulti spesso piace narrare. Fargli quindi toccare con mano, o più che con mano, con la potenza di una voce tonante, cosa può succedere se la gommapiuma per fabbricare il nasone del simpatico capellone la si va a rubare dall'imbottitura del divano di casa; e come la violenza può avere il volto di chi più si ama - terrore e incubo di ogni bambino. Altro che cronaca nera! Splatter o meno, si spiattellavano i più raccapriccianti dettagli, incluse le parabole dei voli che i malcapitati avrebbero compiuto fin dentro gli immancabili cassonetti dell'immondizia.

Forse ero io che non ridevo, sperando di potermela sbrigare così in quanto a censura. Non erano più rassicuranti, al confronto, i diabolici sbuffi di fumo che avevamo visto poc'anzi? Tanto più che la scena mi ricordava qualcosa. Ormai eravamo giunti al finale, bastava lasciarsi trasportare dagli applausi.

Anche all'altro diavolo che ho conosciuto nella mia infanzia (non a quello piccolo, sfuggente, zacchète dietro la porta, ché come avrebbe potuto fumare o dimorare accanto ai fuochi se non aveva corpo ed era puro terrore?) non a lui, dico, ma a quello grande e grosso avvistato da lontano con tutta la famiglia nel buio di una notte viennese, anche a lui fumavano le narici. O forse non erano le narici ma le nebbie che salivano dagli inferi, meccanicamente sparse ad ogni alzata del braccio che brandiva la clava; o forse, chissà, ai vapori infernali si sono sostituite con il tempo le nebbie dei ricordi.

Forse ha ragione mia sorella quando sostiene che oggi come oggi, ai nostri figli, i mostri del Prater farebbero ridere. O che farebbero piangere, sempre per modo di dire. Di buonumore insomma, quello vero, neanche l'ombra. E allora tanto vale che mi spingo oltre, ancora un pezzo, tra nubi di vapore che c'erano e non c'erano, lì al Prater. Attratta, forse, e confusa, dai fumogeni del robotico demonio che ho visto l'altro giorno. E anche spinta, si sospinta, come da un vento di nostalgia e di sfida, dai racconti di mia sorella. Non venivano forse (noi due, le più grandi!) in qualche modo sospinte, o guidate, dalle mani adulte che sentivamo poggiare sulle spalle? Mani che ci accompagnavano nella nostra avventura; nel trenino che, raccolti tutti, fino all'ultimo bambino, dopo un primo strattone si sarebbe avviato su per la rampa di accesso, giostresco limbo tra l'aldilà di una vacanza che scorreva sempre uguale e familiare e l'aldilà di un

evento eccezionale.

Che cosa ci abbia accolto dietro l'imboccatura della grotta, questo davvero non lo so. Si sarà aperta, immagino, meccanicamente azionata dal nostro stesso passaggio. Bastava una leva predisposta nel cingolo, a tanto doveva pur arrivare l'ingegneria di un lunapark; certo i costruttori non potevano accontentarsi di due lembi di stoffa nera sovrapposti come in un qualsiasi teatrino di burattini, per farci inghiottire dagli inferi con la nostra navetta e tutto il resto. Ci voleva ben altro, lì dentro, che un fondale da baracchino appena accennato: lingue di fuoco ci volevano, mosse da luci alternate, da squarci su inverosimili nefandezze, a imitazione di quelle che a casa indagavo in segreto sfogliando i libri sui quadri di Bosch; come non potevano mancare gli scheletri che avranno sicuramente allungato verso le nostre facce le loro ossute falangi (ma come, i grandi non ci facevano da schermo?) ed eravamo a portata di ragnatela (oh! rocambolesco effetto speciale, con quale artificio di stracci e brandelli si tramutavano in ripugnanti carezze?) come anche di gracchianti ululati e rumor di catene.

Il brivido era contenuto (non eravamo grandi noi due ormai?) e non poteva non finire rattle rattle rumor di ferraglie così come era cominciato, ruck-zuck rallentando nella rampa di uscita verso il fine corsa, a passo di cingolo tutte in fila all'ovile le navette. E nello scendere e stiracchiare le membra ancora illese, non poteva mancare un ultimo sguardo rivolto al diavolo rosso vinaccia. Ma chissà se non lo confondo con tutti i burattini indiatolati, teste laccate che da bambina ho visto, da tutta un'altra parte, non a Vienna ma al Pincio di Roma, la domenica, darsela di santa ragione. Sempre, beninteso, senza spaccarsi le ossa.

Margherita Gigliotti è nata a Salerno nel 1958. Ha vissuto a Roma e a Berlino, dove ha studiato germanistica e filosofia. Ora vive a Milano e insegna tedesco all'Università Cattolica del S. Cuore. Ha tradotto "*Else Lasker-Schüler*" e ha pubblicato "*Il potere di prendere in mano il proprio cuore. Corpo e immaginazione in Else Lasker-Schüler*" (Pàtron 1997) e la raccolta di poesie "*Movimenti in pianura*" (El Bagatt 1994).

JORGE ARIEL MADRAZO

(traduzione di Sara Piazza)

QUARKS

Microficciones

¿Quarks, dije quarks?

Dije quarks. ¿Y habrá algo más sencillo que hacer buenas migas con los quarks, entes aun más básicos que los leptones – constituidos éstos, como nadie ignora, por el electrón, el muón, el tau y los respectivos neutrinos –, dado que esos simpáticos quarks son dulces y vertiginosos (y hasta hoy, las partículas mínimas del Universo)? ¿O jugar a los naipes con alguna de las seis categorías de quarks, cada una de ellas con su correspondiente antiquark? Pero ojo, amigo lector, recuerda que los quarks – palabreja usada por James Joyce e aplicada a estas mini-partículas por Murray Gell-Mann, Premio Nobel de Física 1969 – no se te aparecerán flotando como libélulas sino formando hadrones, discriminables a su vez en mesones y bariones. Si tenemos la precaución de recordarlo, todo marchará sobre qua... quiero decir, sobre ruedas. Y creo que he sido claro.

Propiedades del colibrí

–Diga su última voluntad – conminó el jefe del pelotón.

–Deseo que cada soldado piense durante cinco minutos en un colibrí.

Así lo hicieron. Luego, ninguno osó oprimir el gatillo.

Manía de sabio

El profesor Rudolf Lipezki tenía un hábito incordioso: cada noche, hacia las cuatro de la madrugada, salía al balcón y aullaba. Sus vecinos, hartos, poco podían hacer: el profesor era un hombre influyente. Golpeaban a su puerta: no respondía. Fueron en delegación a increparlo en su laboratorio. Cuando la secretaria los hizo pasar, en el diálogo descubrieron el problema: de día, entre tubos y retortas, el profesor era un lobo hecho y derecho. De noche, al descubrirse otra vez humano, la frustración lo impulsaba al ululado.

Grothendieck

Sólo yo sé lo ocurrido al célebre matemático Alexander Grothendieck. Tras publicar en 1983 Esquisse d’un Programme – genial tentativa para unificar los campos de la matemática pura – y retirarse abruptamente a una vida solitaria en los bosques pirenaicos donde, como usted sabe, comenzó a interrogarse por el libre albedrío y por Dios y el Diablo, se topó allí con El Maligno en persona. Éste lo juzgó el único espíritu humano capaz de descifrar el Misterio de su apogeo y caída. De modo que entró en el alma de Grothendieck. Desde entonces ambos están redactando un revolucionario Tratado Algebraico de Dios.

El gran resurrector

Se ocultaba en cualquier parte: el granero, la alacena, el pesebre. Es incorregible, decían los vecinos. No sabían hasta qué grado. Y así pasaron las parábolas y los años, uno tras otro. Hasta aquella

Microinvenzioni

Quarks, ho detto quarks?

Ho detto quarks. Ma ci sarà mai qualcosa di più semplice che andare d’accordo con i quarks, enti ancora più basici dei leptoni – costituiti questi, come nessuno ignora, dall’elettrone, dal muone, dal tau e dai rispettivi neutrini –, dato che quei simpatici quarks sono dolci e vertiginosi (e fino ad oggi, le più piccole particelle dell’Universo)? O giocare a carte con qualcuna delle sei categorie dei quarks, ciascuna con il suo corrispondente antiquark? Ma occhio, amico lettore, ricorda che i quarks – paroletta usata da James Joyce e applicata a queste mini-particelle da Murray Gell-Mann, Premio Nobel della Fisica 1969 – non ti appariranno fluttuando come libellule bensì formando adroni, distinguibili a loro volta in mesoni e barioni. Se avremo la precauzione di ricordarcene, tutto scivolerà su qua... voglio dire, scivolerà sull’olio. E credo di essere stato chiaro.

Proprietà del colibrí

–Dica la sua ultima volontà – intimò il capo del plotone.

–Desidero che ogni soldato pensi per cinque minuti a un colibrí.

Così fecero. Dopo, nessuno osò premere il grilletto.

Stranezza da saggio

Il professor Rudolf Lipezki aveva un’abitudine fastidiosa: ogni notte, verso le quattro del mattino, usciva sul balcone e ululava. I suoi vicini, stufo, poco potevano fare: il professore era un uomo influente. Bussavano alla sua porta: non rispondeva. Una delegazione andò a rimproverarlo nel suo laboratorio. Quando la segretaria li fece passare, dialogando scoprirono il problema: di giorno, tra tubi e storte, il professore era un lupo fatto e finito. Di notte, al riscoprirsi umano, la frustrazione lo spingeva all’ululato.

Grothendieck

Solo io so ciò che è accaduto al celebre matematico Alexander Grothendieck. Dopo aver pubblicato nel 1983 Esquisse d’un Programme – geniale tentativo di unificare i campi della matematica pura – ed essersi ritirato improvvisamente a una vita solitaria nei boschi pirenaici dove, come lei sa, cominciò ad interrogarsi sul libero arbitrio e su Dio e il Diavolo, incappò lì nel Maligno in persona. Questi lo giudicò l’unico spirito umano capace di decifrare il Mistero del suo apogeo e della sua caduta. Di modo che entrò nell’anima di Grothendieck. Da allora entrambi stanno redigendo un rivoluzionario Trattato Algebraico di Dio.

Il gran resuscitatore

Si nascondeva dappertutto: nel granaio, nella credenza, nella mangiatoia. È incorreggibile, dicevano i vicini. Non sapevano fino a che punto. E così passarono le parabole e gli anni, uno dopo l’altro.

Jorge Ariel Madrazo (Buenos Aires, Argentina, 1931) è poeta e narratore, autore di una dozzina di libri di poesia e un paio di libri di racconti. Ha pubblicato nel 2008, in microrraccontazione, Quarks, il libro da cui sono tratte le prose che pubblichiamo. Nel 2011 ha pubblicato il romanzo Gardel se fue a la guerra (Gardel andò alla guerra), premio Eduardo Mallea città di Buenos Aires. Ha partecipato a festival internazionali di poesia ed è stato tradotto in italiano, inglese, francese e macedone.

tarde en que, desesperados por la imprevista defeción del chico del delivery, los invitados a las Bodas de Canaan no tenían ni para brindar. Y buscaron a Jesús por mar y cielo; no lo hallaron: estaba, el inconsciente, resucitando a un tal Lázaro.

Infinita bondad

Gases de muerte corroen las vigas, una espiga de metal atraviesa el cuerpo de un niño entre el aletuya fúnebre de una arquitectura de escombros. Piernas y brazos tronchados: una mano mutilada sostiene de milagro un paraguas, en la muñeca un reloj pulsera intacto, la sangre negra y qué raros los techos a ras de tierra, los ríos con el vientre dado vuelta, cadáveres silenciosos por decenas en el patio sangrante de lo que fue la escuela. Una rata enloquecida cruza chillando mientras pobladores oscuros claman por una gota de agua, un pedazo de pan. “No tenemos nadita, ni carpa’ande dormir”. La muchacha que se casaría mañana, es hoy un revoltijo de huesos y carne irreconocible en medio de retazos de género rojo. El pueblo, babeante, dejó de existir. La mujer vieja cuenta a la cámara: “Perdí todo, señor. Pero se salvó mi hijita, gracias a la bondad infinita de Dios.”

Los piqueteros pálidos

Aquel día, un grupo de muertos argentinos (quiénes, si no) resolvió protestar; entendían que la cosa era injusta, y algo de razón tenían. Aparte de la carta documento al jefe del Más Allá se lanzaron a bloquear nubes celestiales y vereditas de rescoldos humeantes; apoyados por el gremio de camioneros fallecidos armaron tal despiporre que el Supremo y Satán, ambos a una, debieron negociar: cada año, un núcleo selecto de esos muertos made in Argentina vuelven por una semana al terruño. ¿No alcanzó a verlos, esos hombres y mujeres más bien paliduchos a los que todo, aquí abajo, les parece una maravilla y hasta hablan bien del país?

¿Fueron los bigotitos?

¿O las lucubraciones del profesor sobre el Ser y el Tiempo, aquel 1924, en Marburgo, Alemania? Ella, dieciocho años; él, treinta y cinco. Ella es un ave de lirico vuelo estricto, él un águila de planeo calculador. Ahora, mientras mirás la foto de ella, esos ojos tristes, esa semisonrisa triste y dulce, es decir trilce, es decir dultris, el mechón que cae sobre la oreja derecha y las mangas del bluson abuchonadas y con puños de encaje, le advertís, en un susurro: “Tené cuidado, él no te conviene”. Pero ella no te oye. Sigue trilce. Sigue dultris. Sigue Hannah Arendt.

Vivere stanca

Cesare Pavese estaba allí: no podías creerlo. Sentado ante la mesa de tus desayunos, los Diálogos con Leuco frente a él, la lapicera en una mano. Apenas si alzó la cabeza para dirigirte un saludo y escribir en la primera página del libro: “Perdono a todos y a todos pido perdón. No armen demasiados chismes...” Ajustó sus anteojos apretándolos contra el puente de la nariz. Afuera cantó un pájaro, se oyó a un pregonero que recorría las calles soleadas

Fino a quel pomeriggio in cui, disperati per l’imprevista defezione del ragazzo delle consegne, gli invitati alle Nozze di Canaan non ebbero niente per brindare. E cercarono Gesù per mare e cielo; non lo trovarono: l’incosciente stava risuscitando un certo Lázaro.

Infinita bontà

Gas mortali corrodono le travi; una punta di metallo attraversa il corpo di un bimbo tra l’alleluja funebre di un’architettura di macerie. Gambe e braccia troncati: una mano mutilata sorregge per miracolo un ombrello, sulla bambola un orologio da polso intatto, il sangue nero e che strani sono i tetti rasoterra, i fiumi con il ventre capovolto, cadaveri silenziosi a decine nel cortile sanguinante di ciò che fu la scuola. Un topo impazzito passa squittendo mentre abitatori oscuri reclamano una goccia d’acqua, un pezzo di pane. «Non abbiamo proprio niente, neanche una tenda dove dormire». La ragazza che si sarebbe spòsata l’indomani, è oggi un groviglio di ossa e carne irriconoscibile in mezzo ad avanzi di genere rosso. Il paese, sbavante, ha smesso di esistere. La donna vecchia racconta alla telecamera: «Ho perso tutto, signore. Però si è salvata la mia figliola, grazie alla bontà infinita di Dio».

I manifestanti pallidi

Quel giorno, un gruppo di morti argentini (chi, se no) decise di protestare; capivano che la cosa era ingiusta, e un po’ di ragione ce l’avevano. Oltre alla lettera documento al capo dell’Aldilà si misero a bloccare nubi celesti e viuzze di braci fumanti; appoggiati dall’associazione dei camionisti morti scatenarono un tale disordine che il Supremo e Satana, uno alla volta, dovettero negoziare: ogni anno, un nucleo selezionato di quei morti made in Argentina ritornano per una settimana alla terra nativa. Non siete riusciti a vederli? Quegli uomini e quelle donne piuttosto palliducci ai quali tutto, qui, sembra una meraviglia, e che addirittura parlano bene del paese?

Sono stati i baffetti?

O le elucubrazioni del professore sull’Essere e il Tempo, quel 1924, a Marburgo, Germania? Lei, diciott’anni; lui, trentacinque. Lei è un uccello dal lirico volo preciso, lui un’aquila dalla planata calcolatrice. Ora, mentre guardi la foto di lei, gli occhi tristi, quel semisorriso triste e dolce, vale a dire tri-lce, vale a dire dol-tri, il ciuffo che cade sull’orecchio destro e le maniche del blouson rivoltate con polsini di pizzo, la avverti, in un susurro: «Fai attenzione, lui non ti si addice». Ma lei non ti sente. E’ ancora tri-lce. Ancora dol-tri. Ancora Hannah Arendt.

Vivere stanca

Cesare Pavese era lì: non ci potevi credere. Seduto davanti al tavolo delle tue colazioni, i Dialoghi con Leucò di fronte a lui, la penna in una mano. Quasi non alzó la testa per rivolgerti un saluto e scrivere sulla prima pagina del libro: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Non fate troppi pettegolezzi...». Si aggiustò gli occhiali premendoli contro il ponte del naso. Fuori cantò un uccello, si senti un banditore che girava per le strade soleggiate di Torino.

de Turin. ¿Turin? ¿No habías despertado de un sueño ligero en tu casa de Villa del Parque? Viste a Pavese hacer tres llamadas, a tres mujeres a las que sin éxito invitó a salir. Tuviste un sobresalto cuando extrajo un sobre, lo abrió y derramó las pastillas sobre la mesa. Supiste. Pero no lograbas dar un paso. Querías gritar: “No lo hagas.” Luego que él terminó de ingerir los dieciséis comprimidos adivinaste, sin leerla, la última frase de su Diario: “Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más.” El almanaque, que en la mañana proclamaba 27 de agosto de 2007, ahora gritaba ese mismo día, pero de 1950. Sólo al llegar la muerte pudiste abandonar, abrumado, aquel cuarto del turinés Hotel Roma. Estabas otra vez en tu casa. Un pájaro se desangró en el aire.

Lo juro

En la vejiga de ozono de la oscuridad, al caminar en puntas de pies resucitan los insectos.

Uno para todos

El gato, el hombre, la manzana, existen sólo para perpetuar los muertos de su especie.

La ventana indiscreta

La observaba cada noche, con avidez de fisgón. Ella, en entreabi-erta bata de noche, sentada ante el boudoir, se maquillaba interminablemente, se perfumaba, cepillaba el cabello suelto en ondas sensuales. Así cada noche. Luego se ponía de pie, giraba el torso hacia aquel vecino indiscreto, apagaba la luz. Desde el edificio se enfrente, él se sabía ya enamorado de la seductora. Hasta que, decidido, cruzó la calle y, temblando de excitación, oprimió el timbre. Ella abrió la puerta, sonriente y tanteando el aire. Era ciega.

Dejarla ir...

Guardaste en gavetas y estantes los mínimos objetos de tu mujer, muerta. Cada tanto abrías aquellos compartimientos para estudiar, con desvelo, los muñequitos de metal y madera, el prendedor que remedaba un guerrero africano, el par de guantes de cabritilla hechos un guiñapo, hombreritas, monedas aptas para evocar el viaje a Europa, cuadernos y recetarios y partes médicos. Hasta que un día comprendiste: no se trataba de que no supieras qué hacer con aquellos bienes privados y atesorados por años como una culpa. Ocurría que ellos debían cumplir obligatoriamente su periodo en el limbo. Para aprender, también, a irse.

¿Ni una más?

Hay tres maneras de morir. Me lo revelaron tres muertos.

Solitudine

La habitación del solo soledades cloquea (colmo de la redundancia). El estruendo al abrir la heladera compete con el tráfico de Fifth Ave., N.Y., a la hora pico estival. En la habitación del solo cada mosca o sábana, cada pelusita, llevan estampado en el orillo su hilván de catástrofe.

Cría cerdos...

Cerrar los postigos del sueño. Acunar un tiempo que se curva tras los párpados. Allí donde un cerdo salvaje devora a las criaturas de tu imaginación.

Relaciones peligrosas

Criás a tus bestias. Cierta noche, al abrir la ventana por la que entrás a tu habitación, la menor de ellas alzó sus faldas. Impúdica. Lo hizo no bien tus hombros cayeron bajo el cono amarillento del quinqué. O acaso fuera la luna, danzando sobre auroras australes. Porque tus bestias (siempre al sesgo, en escorzo siempre) ni mentir saben. Si les brindás tu amor, puede ocurrirte lo que al marino

Torino? Non ti eri svegliato da un sonno leggero nella tua casa di Villa del Parco? Hai visto Pavese fare tre chiamate, a tre donne che senza successo ha invitato a uscire. Hai avuto un sussulto quando ha estratto una busta, l’ha aperta e ha sparso le pastiglie sul tavolo. Hai saputo. Però non riuscivi a fare un passo. Volevi gridare: «Non farlo». Dopo che lui ebbe finito di ingerire le sedici compresse hai indovinato, senza leggerla, l’ultima frase del suo Diario: «Non parole. Un gesto. Non scriverò più.» L’almanacco, che al mattino annunciava 27 agosto del 2007, ora gridava quello stesso giorno, ma del 1950. Solo con la morte hai potuto abbandonare, oppresso, quella stanza del torinese Hotel Roma. Eri di nuovo a casa tua. Un uccello si dissanguò nell’aria.

Lo giuro

Nella vescica di ozono dell’oscurità, a camminare in punta di piedi risuscitano gli insetti.

Uno per tutti

Il gatto, l’uomo, la mela, esistono solo per perpetuare i morti della loro specie.

La finestra indiscreta

La osservava ogni notte, con avidità da impiccione. Lei, in una discinta vestaglia, seduta davanti al boudoir, si truccava interminabilmente, si profumava, pettinava i capelli sciolti in onde sensuali. Così ogni notte. Poi si alzava in piedi, girava il busto verso quel vicino indiscreto, spegneva la luce. Dall’edificio di fronte, lui si sapeva già innamorato della seduttrice. Fino a che, deciso, attraversò la strada e, tremando d’eccitazione, premette il campanello. Lei aprì la porta, sorridente e tastando l’aria. Era cieca.

Lasciarla andare...

Hai riposto in cassetti e scaffali i più piccoli oggetti della tua donna, morta. Ogni tanto aprivi quei compartimenti per studiare, insonne, i pupazzetti di metallo e legno, la spilla che imitava un guerriero africano, il paio di guanti di capretto ridotti uno straccio, spalline, monete adatte a evocare il viaggio in Europa, quaderni, ricettari e referti medici. Fino a che un giorno hai capito: non era che tu non sapessi che fare con quei beni privati e custoditi per anni come una colpa. Era che loro dovevano compiere obbligatoriamente un certo periodo nel limbo. Per imparare, anche, ad andarsene.

Nessun’altro?

Ci sono tre modi di morire. Me l’hanno rivelato tre morti.

Solitudine

La stanza di chi è solo solitudini chioccia (colmo della ridondanza). Il fragore quando aprì il frigorifero compete con il traffico della Fifth Ave., N.Y., all’ora di punta estiva. Nella stanza di chi è solo ogni mosca o lenzuolo, ogni peluzzo, porta stampata sul bordo la sua imbastitura di catastrofe.

Alleva maiali...

Chiudere le imposte del sonno. Cullare un tempo che si curva dietro le palpebre. Lì dove un maiale selvaggio divora le creature della tua immaginazione.

Relazioni pericolose

Cresci le tue bestie. Una notte, quando hai aperto la finestra da cui entri in camera tua, la minore di loro ha alzato le sue gonne. Impudica. Lo ha fatto non appena le tue spalle sono cadute sotto il cono giallognolo della lanterna. O sarà stata forse la luna, che danzava su aurore australi. Perché le tue bestie (sempre di sbieco, di scorcio sempre) non sanno neanche mentire. Se offri loro il tuo

baudeleriano derrotado por el albatros; serás confinado a bares, prostibulos y a esa mujer del puerto de quien ellas –tus bestezu-elas– han de sentirse eternamente celosas.

Así no vale

Ese cadáver, de puro olvidadizo, hasta de respirar se olvidó.

Così non vale

Quel cadavere, del tutto smemorato, si dimenticò persino di respirare.

Para planetas, Erenchun

Es extraño, en verdad, el planeta Erenchun. Supóngase, por un instante, cierta insomne topografía donde la lluvia brota del desierto mientras corretean dinosaurios pequeños y dulces como golondrinas, y el tiempo vuela hacia atrás mediante una furiosa rotación sobre su vértice. Bien: nada de eso ocurre en Erenchun.

¿Qué te quedó?

Tiritabas en cubierta mientras llovía la nieve. Al asomar fuera de borda, el viento te desguzó biceps, pene, identidad.

Delicadeza

Un hombre devora a otro, tan educadamente: nadie oiría el batir de mandíbulas.

Las ciencias mortales

Ocurre. Cada vez. Cada vez que el perro busca su ágata en el mar, que el amor y la mujer agitan su mediodía en el agua. Entonces, ocurre:

La olla de los sentimientos del mundo no puede contener ya tu luz, tus detritus. El todo excede a tu mínimo humanito, peón de la necesidad cotidiana y astral; una botella alberga su barco de jarcias y trinetes y esloras, cobija la pregunta con que soñás arrojar esa botella a los grandes espacios de azufre. Los ámbitos de la feligresía del amor.

Soy tu perro de sintoma y alambre, sos la sonrisa que me envuelve en llamas, mi agua necesaria. Sos mi cavilación y mi enfermedad, mi lugar en el orden de las ciencias mortales. Las ciencias, la palabra, los seres nacidos con los grandes ojos fijos para auspiciar la vida. Cada vez, cada vez.

Alter ego zoológico

A cara de perro, gato, mosca. Cuando nació Fidalma, nadie le vaticinó que sería violada por su tutor, que le extirparían los órganos germinales, que sólo podría concebir mediante embarazos ectópicos. Ni estuvo allí Casandra para profetizarle el descuartizamiento de dientes y amantes. Fidalma muere, incluso envejece, sin que alguien se avenga a revelarle cómo abrir una puerta (sólo sabe cerrarlas: para salir de casa debe rogar ayuda). Fidalma espía en el espejo a una mujer infernal. Ambas se miran a cara de mosca, gato, perro.

Escheriana

Dos mil seis estorninos en el gran bosque azul de Montenegro. Sus graznidos aturden campanarios. Igual a una lámina de Escher, trastornan ellos forma y color. Tórnanse un único estornino en vertical picada al génesis del agua. Un ave, una gota. Una hoja, un pico, una nube. Una campana batiendo un ala. Todo cuanto sobraba ya se ha ido.

Reina negra

Corazón panecillos mieles para la reina oscura del mar. Entre cruces y hologramas Ella avanza. Es su reino ajedrez de dualidades.

amore, ti può succedere come al marinaio baudelairiano sconfitto dall’albatro; sarai confinato in bar, postriboli e con quella donna del porto di cui loro –le tue bestioline– dovranno sentirsi eternamente gelose.

Così non vale

Quel cadavere, del tutto smemorato, si dimenticò persino di respirare.

Come pianeti, Erenchun

È strano, in verità, il pianeta Erenchun. Supponiamo, per un istante, una certa insonne topografia in cui la pioggia sgorga dal deserto mentre scorazzano dinosauri piccoli e dolci come rondini, e il tempo vola all’indietro tramite una furiosa rotazione sul suo vertice. Bene: niente di questo accade a Erenchun.

Cosa ti è rimasto?

Tremavi sotto coperta mentre pioveva la neve. Quando ti affacciasti fuoribordo, il vento ti demolì bicipiti, pene, identità.

Delicatezza

Un uomo divora l’altro, così educatamente: nessuno riuscirebbe a sentire il battere delle mandibole.

Le scienze mortali

Succede. Ogni volta. Ogni volta che il cane cerca la sua agata in mare, e che l’amore e la donna agitano il loro mezzogiorno nell’acqua. Allora, succede:

La pentola dei sentimenti del mondo non può più contenere la tua luce, i tuoi detriti. Il tutto eccede la tua infima unabilità, ancella della necessità quotidiana e astrale; una bottiglia ospita la sua nave di sartie e trinchetti e travi, racchiude la domanda con cui sogni di gettare quella bottiglia nelle grandi distese di zolfo. Gli ambiti dei seguaci dell’amore.

Sono il tuo cane di sintomo e fil di ferro, sei il sorriso che mi avvolge in fiamme, la mia acqua necessaria. Sei la mia riflessione e la mia malattia, il mio posto nell’ordine delle scienze mortali. Le scienze, la parola, gli esseri nati con grandi occhi fissi per predire la vita. Ogni volta, ogni volta.

Alter ego zoologico

Con muso di cane, di gatto, di mosca. Quando nacque Fidalma, nessuno le vaticinò che sarebbe stata violata dal suo tutore, che le avrebbero estirpato gli organi germinali, che avrebbe potuto concepire solo attraverso gravidanze ectopiche. Né c’era lì Cassandra per profetizzarle lo squartamento di denti e amanti. Fidalma muore, persino invecchia, senza che qualcuno si decida a rivelarle come aprire una porta (sa solo chiuderle: per uscire di casa deve supplicare aiuto). Fidalma spia nello specchio una donna infernale. Entrambe si guardano con muso di mosca, di gatto, di cane.

Escheriana

Duemila e sei storni nel gran bosco azzurro del Montenegro. I loro schiamazzi stordiscono campanili. Come un’incisione di Escher, sconvolgono forma e colore. Diventano un solo storno in picchiata verticale sulla genesi dell’acqua. Un volatile, una goccia. Una foglia, un becco, una nuvola. Una campana che sbatte un’ala. Tutto quel che c’era in più se n’è già andato.

Regina nera

Cuore panini dolci per la regina oscura del mare. Avanza tra croci e ologrammi. Il suo regno è scacchiera di doppiezza.

MIENTRAS ÉL DUERME

El tigre de Sumatra comienza a devorarlo con fruición. Una vela desvela el bosque donde él yace. Y todos los que él fue caminan de perfil, con larguissimos pasos marciales; en turbador silencio, envueltos en girones de nubes. Madre irrumpe: le ordena algo que él no entiende. Mientras él duerme. Resignado de sí. Mientras él duerme cual ciervo vulnerado.

Muchos que no morían hieden tan raro arte mientras Él duerme.

Se mofaría el marido, el durmiente, en pesadillas, de su mujer, la atroz muchacha que alza la tal lámpara retumbadora de la memoria. Pesadillas de él elude ella, torva criatura que se oculta a orinar, un instante inmortal, contra la bruja muerta.

Ella –la amada– lo evoca al vislumbrar el embarazo lunar. “Por dios”, gime, y el viejo mastica la nada, duda entre volver a casa o degollarse junto a un muelle. Por lo cual, las suaves niñas de las perversiones exigen al durmiente responder al oráculo. Lo observan –de soslayo– con perfidia, hacen brincar (en turbador silencio) un opaco balón: rueda el balón escaleras abajo, hacia el vacío. Él duerme, o no, y su cuerpo se eleva entre los ángeles.

Mientras él duerme, su mujer urde pócimas y afrodisiacos. Da él mil cien vueltas en la cama: vomita herencias, forniques, dislates.

Un chico reptar por el andén entre papeles y desperdicios. Un segundo chico aspira pegamento, otros acuchillan al más pequeño, lo arrojan a las vías. Mientras él duerme.

Aprendió las entrañas del vivir al desaprender la arbitraria textura de lo textual. Lo perfecto advino cuando no le fue posible, ya, deletrear aquel nombre de mujer: en tal instante sus párpados balbucearon, en la canción de lo no dicho, el jamás sospechado sueño de un ángel.

MENTRE LUI DORME

La tigre di Sumatra comincia a divorarlo con gusto. Una candela rivela il bosco in cui egli giace. E tutti coloro che egli è stato camminano di profilo, con lunghissimi passi marziali; in perturbante silenzio, avvolti in gironi di nubi. Sua madre irrumpe: gli ordina qualcosa che lui non capisce. Mentre lui dorme. Rassegnato di sé. Mentre lui dorme come un cervo ferito.

Molti che non sono morti impestano un'arte così rara mentre Lui dorme.

Il marito, che dorme, si prenderebbe gioco di sua moglie in incubi, l'atroce ragazza che alza quella lampada che echeggia nella memoria. Incubi in cui lui la sfugge, torva creatura che si nasconde a orinare, un istante immortale, contro la magica morte.

Lei - l'amata - lo ricorda nello scorgere la gravidanza lunare. “Mio dio”, geme, e il vecchio mastica il nulla, è incerto se tornare a casa o sgozzarsi vicino a un molo. Per questo motivo, le dolci bambinette delle perversioni esigono dal dormiente una risposta all'oracolo. Lo osservano –di sbieco– con perfidia, fanno saltare (in perturbante silenzio) un opaco pallone: il pallone rotola in fondo alle scale, verso il vuoto.

Lui dorme, oppure no, e il suo corpo si innalza tra gli angeli.

Mentre lui dorme, sua moglie intesse pozioni e afrodisiaci. Egli fa cento mila giri sul letto: vomita eredità, fornificazioni, spropositi.

Un ragazzo striscia sul marciapiede tra carte e rifiuti. Un secondo ragazzo aspira colla, altri accoltellano il più piccolo, lo scaraventano per la strada. Mentre lui dorme.

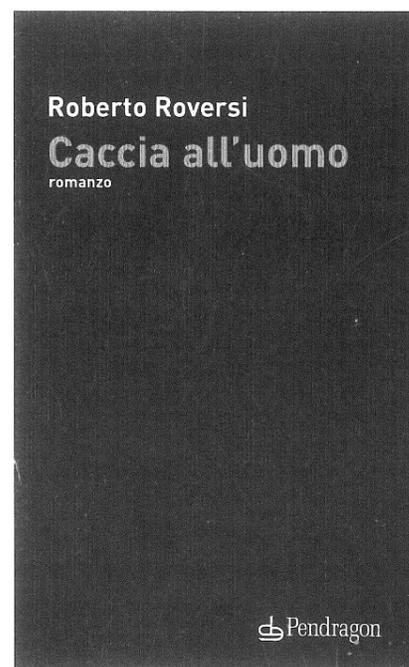
Ha imparato le viscere del vivere nel momento in cui disimparava l'arbitraria tessitura del testo. La perfezione si è realizzata quando non gli era possibile, ormai, decifrare quel nome di donna: in quell'istante le sue palpebre balbettarono

Sara Piazza è nata nel 1980 a Belluno; insegnante di lingua spagnola, si è specializzata nella traduzione letteraria presso il centro di studi “Jorge Eielson” di Firenze.

Ritorna in libreria il romanzo d'esordio di **ROBERTO ROVERSI**

Siamo in Calabria intorno al 1810, nei mesi del grande duello fra il brigantaggio politico borbonico e il generale Manhès, capo dell'esercito d'occupazione francese. Il capobanda Boccone, alla testa di duecento uomini, controlla il “suo” territorio rubando e saccheggiando; nemmeno un tesoro appaga la sua sete di ricchezza e potere. Marta, prostituta, vuole vendetta contro il prete che l'ha posseduta e umiliata.

Una storia nell'Italia divisa e occupata, dove la terribile ferocia della guerra colpisce ancora una volta i più deboli.



Edizioni Pendragon
via Borgonuovo 21/a
40125 Bologna
www.pendragon.it
tel 051 267869

Leonardo Sciascia sul romanzo:

Una critica avvertita non dovrebbe lasciarsi sfuggire un libro come questo. Il quale non è, intendiamoci, uno di quei libri che fanno grido; piuttosto una di quelle piccole cose, preziose e incantevoli, destinate ad una cerchia di pochi e buoni lettori. Perché Roversi non è uno scrittore immediato, ma uno scrittore che ha costante l'esigenza di una mediazione, per così dire, culturale. Si ha l'impressione che egli attinga ad una materia già esaltata e fissata in valori d'arte, e prevalentemente in valori visivi.

[...]

E una «commedia antica» formano i diversi episodi del suo libro: quella guerriglia che il brigantaggio sanfedista e borbonico condusse contro i francesi di Murat e contro le popolazioni stesse del regno.

C'è il gusto delle stampe dell'epoca; ma vivificato da un senso di pena di inquietudine e di mistero, e forse dall'incanto dell'avventura. Bellissime sono le pagine di *Nell'autunno del 1809*; stupendamente drammatiche quelle che raccontano *La monaca di casa*. E sempre una scrittura vigilantissima, apparentemente semplice, in realtà magicamente assottigliata e capillare.

«Galleria», III, 4-5, marzo-maggio 1953

Versodove n. 16

© Edizioni Pendragon
via Borgonuovo 21/a – 40125 Bologna
www.pendragon.it tel 051 267869

finito di stampare nel maggio del 2012 da BiCo - San Lazzaro di Savena (Bologna)

di Gian Paolo Vicentini

Rifiuti e lavoro

