

N° 15
giugno
luglio
2020

clinamen

un passo oltre il confine



Anno II
n.15 Giugno-Luglio 2020
bimestrale

Direttore responsabile
Renato De Capua

Redazione
Ruben Alfieri, Pierluigi Finolezzi
Roberta Gianni, Enrico Molle
Lucia Vitale

Editore
Renato De Capua
(Lecce, 73100)

Contatti
redazione@periodicoclinamen.it

r



clinamen
un passo oltre il confine



EDITORIALE

a cura di Renato De Capua

“Clinamen – un passo oltre il confine”, giunge al suo XV numero. Il nostro è un viaggio iniziato nell’ottobre del 2018, avendo tra le mani la sola passione per le materie umanistiche, per la scrittura, per la narrazione delle forme diverse dell’umano. In quest’arco di tempo, stiamo imparando tanto, cercando di offrire ai nostri lettori un insieme quanto più variegato di tematiche e informazioni. I nostri ambiti d’interesse e d’indagine sono tanti, sconfinati e pertanto abbiamo deciso di dare un ordine più organico alla struttura del nostro periodico, mediante l’inserimento di alcune sezioni, che hanno il compito di conferire un ordine espositivo ai vari contributi selezionati.

Ai nostri lettori:

- LO SCENARIO a cura di Lucia Vitale (attualità e contesti del presente);
- OLTRE IL CONFINE a cura di Pierluigi Finolezzi (letteratura, filosofia)
- NOTE DI VIAGGIO e 35 MILLIMETRI a cura di Enrico Molle (musica e cinema)
- APPRODI a cura di Roberta Gianni (Storia e archeologia)
- PARTICOLARIA a cura di Camilla Russo (Arte e fotografia)

Un ringraziamento sentito va ai curatori di sezione, che con grande impegno e zelo hanno profuso le loro energie per offrire ai lettori una ben accurata e accattivante selezione di contenuti, nonché a tutti gli articolisti che con i loro contributi arricchiscono sempre più le nostre pagine.

E un ringraziamento doveroso va a tutti i nostri lettori. È grazie a loro se si alimenta in noi, la voglia di apportare nuovi margini di miglioramento a un progetto nel quale abbiamo creduto sin dal primo momento. Tra chi scrive e chi legge s’instaura un dialogo immateriale, che rende possibile una condizione d’esistenza, proprio quella in cui crediamo. Inizia sempre così una nuova storia. Continueremo a raccontarvi la realtà, filtrata attraverso i nostri occhi; a cercare parole nuove per dare forma ai pensieri e per esprimere tutto ciò che ancora non vi abbiamo detto.

“I HAVE A DREAM TODAY.”

Martin Luther King Jr.



BLACK
LIVES
MATTER



Come imbattersi in una “bella addormentata sulla roccia”

di Lucia Vitale

Vi starete chiedendo “ma non si chiama la “bella addormentata nel bosco”?“ Sì, se pensate alla storia scritta dall'autore francese Charles Perrault, fiaba resa ancor più famosa dal classico Walt Disney del 1959.

In realtà, mi riferisco ad un'altra “bella addormentata”. Si tratta della *schlafende Jungfrau*, ‘fanciulla dormiente’ sul monte Wendelstein, la quale sembra essere stata scolpita ad arte nella roccia di questa piccola fetta delle Alpi bavaresi. È proprio qui che l'elegante silhouette di un corpo femminile giace supino immerso nel silenzio della montagna.

L'ho notata passeggiando un giorno in bicicletta. Avevo bisogno di ordinare un libro e ho pensato che, essendo la libreria non troppo lontana da casa, potevo evitare di usare la macchina contribuendo nel mio piccolo alla riduzione dell'inquinamento. **Chi avrebbe mai pensato che, uscendo in bici, mi sarei imbattuta in una “bella addormentata sulla roccia?”**

La *schlafende Jungfrau* sembrerebbe rappresentare la Natura, una natura che cade esanime a causa dell'incuranza degli esseri umani e che potrebbe risvegliarsi inaspettatamente per vendicare le proprie ferite.

Fascino poetico a parte, essendo la nostra specie la sola responsabile della decadenza della natura, non possiamo più accettare reazioni di incredulità o negazionismo dinnanzi alle evidenti conseguenze di un modello di sviluppo insostenibile.

Preservare il nostro pianeta è una lotta che dovrebbe ormai riguardarci tutti. Nessuno è obbligato a protestare nelle piazze, ma ognuno di noi, chi più chi meno, dovrebbe sentirsi in dovere di contribuirvi. Informarsi è, ovviamente,

il primo passo per attuare delle scelte consapevoli.

In questo nuovo articolo il discorso si focalizzerà, soprattutto, su tre elementi ad impatto ambientale: **la rete dei trasporti, il cibo e la plastica.**

VIAGGIARE ECOSOSTENIBILMENTE

Essendo i mezzi di trasporto una delle principali fonti di inquinamento atmosferico, cerchiamo di rivalutare il nostro modo di spostarci! Oggi siamo a conoscenza che **gli aerei e le automobili hanno un impatto maggiore per km sull'ambiente.**

Di conseguenza, come potremmo contribuire alla riduzione delle emissioni di anidride carbonica nell'atmosfera?

Per raggiungere, ad esempio, la nostra palestra situata a pochi km, **uscire in bicicletta o a piedi** potrebbe essere un'alternativa efficace.

Il **trasporto pubblico** è preferibile alle auto soprattutto all'interno delle città se vogliamo percorrere distanze maggiori.

Scegliere, invece, una meta turistica più vicina per le proprie vacanze e **raggiungibile in treno anziché in aereo** sarebbe certamente la scelta più giusta da fare, sebbene sia un peccato privarsi della possibilità di entrare in contatto con culture e posti nuovi situati dall'altra parte del mondo. Per chi proprio non riesce a rinunciarci, il consiglio è di compensare questa scelta con altre maggiormente ecosostenibili.

Vi dirò, **viaggiare in treno** non è poi così male! Il mio ultimo viaggio l'ho affrontato in un treno in partenza da Monaco di Baviera diretto a Bologna; qui sono salita a bordo di un altro treno diretto a Brindisi. Ho attraversato, quindi, parte della Baviera, dell'Austria e dell'Italia. Tre nazioni nell'arco di 14 ore. **Vi sentirete ispirati** guardando fuori dal finestrino: in treno si ha la possibilità di godere del paesaggio circostante e si ha una maggiore **percezione** dello spostamento e dei cambiamenti da una regione all'altra. Durante il mio viaggio dapprima immersa in un paesaggio prettamente montuoso, ho potuto avvistare il **mare** dopo circa 6 ore di viaggio. Spettacolare, vero?

CIBO BUONO PULITO GIUSTO

Il motto dell'associazione internazionale no profit **Slow Food** è esemplificativo in relazione al discorso ambientale e non solo: "cibo buono pulito giusto". Slow Food sogna un mondo in cui il cibo che mangiamo sia buono, pulito e giusto per tutti. Ciò significa che è importante mangiare sano e soddisfare il palato nel rispetto di chi lo produce e dell'ambiente circostante.

Se vivere in un mondo perfetto potrebbe essere considerata pura utopia, **impegnarsi nel fare la differenza è possibile.**

Perché informarsi sulla provenienza e sulle modalità di produzione del cibo che acquistiamo?

Stefano Liberti, giornalista e film-maker italiano, ha condotto un'inchiesta cercando di darci una risposta nel suo libro *I signori del cibo – Viaggio nell'industria alimentare che sta distruggendo il pianeta* pubblicato nel 2016 dalla casa editrice *minimum fax*.

Il giornalista afferma in un'intervista che **le nostre scelte in merito al cibo che decidiamo di acquistare non sono affatto neutrali** ma hanno un impatto sull'ambiente in cui viviamo.

Facciamo l'esempio della carne di maiale. Acquistiamo una carne, il più delle volte a basso costo, contribuendo spesso involontariamente, a fortificare un sistema di produzione nelle mani di pochi grandi "signori del cibo".

Ma chi sono questi "signori del cibo"?

Stefano Liberti li definisce delle "grandi aziende che ormai controllano in modo molto predominante tutto il sistema alimentare mondiale e che si muovono di paese in paese cercando di trovare le condizioni migliori ambientali o di manodopera."

Chi come me è nata in un paese del Sud Italia sa ancora cosa significa **acquistare carne da produttori locali**, i quali nutrono adeguatamente un numero ridotto di animali, liberi di muoversi

negli spazi a loro adibiti della fattoria.

Dall'altra parte abbiamo, invece, un commercio globalizzato. **Non si può più parlare di fattorie, bensì di industrie** destinate alla carneficina dove gli animali vengono privati degli spazi vitali, dove gli animali vengono fatti ingrassare abbastanza per essere uccisi senza rispetto alcuno del loro benessere.

Queste industrie stanno distruggendo il pianeta se si tiene conto dell'intera catena dei fattori, tra cui l'inquinamento prodotto dalla monocultura meccanizzata di soya nel Mato Grosso (parte della foresta amazzonica), proteina che sarà destinata al nutrimento del bestiame; la deforestazione dell'Amazzonia e la distruzione degli ecosistemi; l'inquinamento prodotto dal trasporto della soya dal Mato Grosso ai grandi stabilimenti di allevamento di carne suina in Nord America, Europa e Cina.

Come fare, quindi, la differenza all'interno di questo grosso sistema?

L'informazione è il punto di partenza e, ovviamente, parliamo di un'informazione trasparente che dovrebbe essere facilmente accessibile per tutti. Tutto ciò per attuare delle scelte più consapevoli che possano determinare le grandi scelte delle industrie e, si spera, **virare un modello ampiamente diffuso a livello globale di sviluppo insostenibile.**

PLANET OR PLASTIC?

Planet or Plastic? è un progetto del "*National Geographic*" che ha per obiettivo la **riduzione dello spreco di plastica**. Attraverso il progetto si invita la comunità mondiale a prendere coscienza dell'impatto devastante della plastica sugli ecosistemi e a prendere parte attiva alla lotta. Il quesito provocatorio "Planet or Plastic?" ci mette di fronte ad una scelta ben precisa:

vogliamo salvare il pianeta o continuare a sprecare plastica incuranti delle conseguenze?

Tra le varie attività della campagna, il concorso di scrittura ha spinto migliaia di giovani a impegnarsi in maniera creativa nella lotta contro l'abuso della plastica. Il concorso consisteva nella stesura di un racconto fictionale o reale che avesse come tema centrale l'impatto della plastica in particolar modo sugli oceani.

Vincitrice del concorso è Liliana Sandberg con un racconto breve davvero originale dal titolo *Ouroboros*. Si tratta di un racconto distopico che ha per antagonista la nostra specie. L'eroe-protagonista della storia è, invece, la balena Coda-9994 catturata dagli esseri umani.

Su richiesta dell'uomo, la balena si spinge fuori dalla Terra per esplorare un nuovo pianeta ribattezzato Ouroboros dagli esseri umani, i quali si rendono conto di aver bisogno di un nuovo mondo nel quale emigrare poiché la Terra è divenuta invivibile a causa dalla troppa plastica.

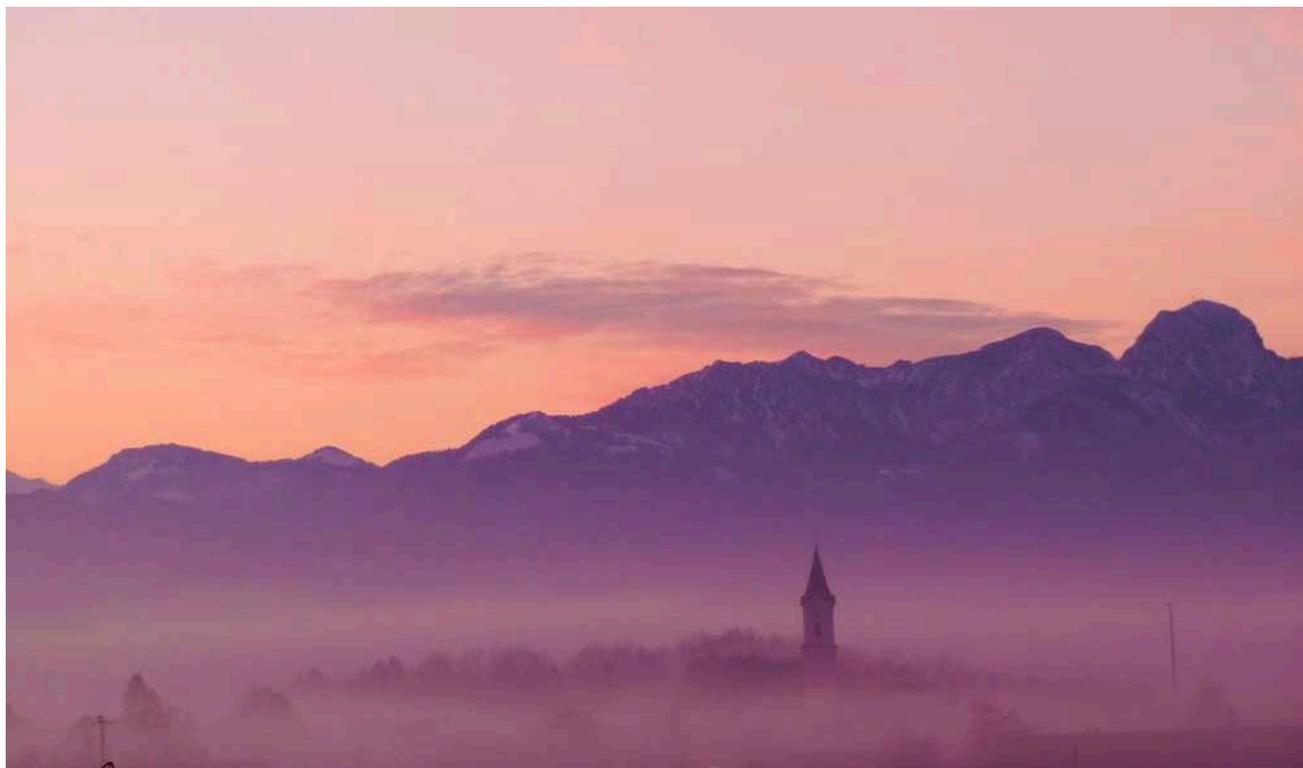
Quando Coda-9994 si immerge nell'oceano di Ouroboros non riesce a credere ai propri occhi: nessun pesce ma, soprattutto, ZERO PLASTICA.

In collegamento dalla Terra, i suoi rapitori attendono di conoscere l'esito dell'esplorazione...

Esiste un pianeta che possa sostituire il nostro pianeta? In caso della presenza di un nuovo mondo, saremmo capaci di imparare dai nostri errori e comportarci diversamente?

Ancora una volta l'arte si fa portatrice di idee con l'obiettivo di risvegliare le coscienze umane. Il titolo stesso della storia ci invita a riflettere attraverso un animale-simbolo della letteratura magica egizia di età ellenistica. Un 'uroboro' è un serpente che insegue e inghiotte la propria coda.

Saremo capaci di attuare un cambiamento e di sfuggire al circolo vizioso dell'uroboro?



Milano ai tempi del COVID-19 vista attraverso gli occhi di una studentessa fuorisede

di Daniela Bellisario

Milano è quella che è nota a tutti come la capitale italiana della moda, il cuore pulsante dell'economia nazionale. La città più cosmopolita e all'avanguardia dell'intera penisola, quella di cui si sente sempre parlare nei telegiornali, dove il cielo si dice sia perennemente grigio e dove alla gente piace andare a fare "ape" (aperitivo, N.d.R.). Non solo: basti pensare che è il centro ospitante eventi di portata internazionale come la Fashion Week, che ha aperto le porte all'Expo 2015, che è la sede della Borsa, e mille altre cose. Ma per me Milano non è solo questo. Milano è un vero e proprio treno in corsa che ti catapulta nella sua frenesia quotidiana, nella sua dinamicità senza pari e non lascia spazio alle mezze misure. Credo sia questo il motivo per il quale, molto semplicemente, si fa amare alla follia oppure si fa odiare a tal punto da alimentare il desiderio di scappare.

Quando ho messo piede a Milano per la prima volta, nel 2017, la prima cosa a cui ho pensato è stata: "Milano non si ferma mai!", e ne ho avuto immediata conferma: mezzi di trasporto super efficienti, un viavai continuo di gente, un ventaglio infinito di possibilità. Ed è stato proprio tutto questo che mi ha colpita, soprattutto in quanto ragazza proveniente da una piccola e limitante realtà di provincia. Perché Milano ha l'incredibile potere di farti credere di

avere il mondo in mano, che puoi fare tutto quello che non credevi nemmeno lontanamente essere realizzabile. E, ancor di più, che è giusto sognare di avere un futuro dignitoso.

Spinta anche dall'entusiasmo che la breve esperienza da turista mi aveva lasciato, esattamente un anno dopo ho deciso di trasferirmi a Milano per proseguire i miei studi. Vivendoci stabilmente, ho potuto dare una forma più definita alle mie percezioni iniziali: è senza dubbio una macchina efficiente ed instancabile. Nulla può scalfirla, corre veloce. Fino a che, qualche mese fa, l'inaspettato arrivo di un virus dapprima sconosciuto ha fatto sì che quest'impeccabile meccanismo s'incepisse irreversibilmente.

Il COVID-19 ha messo in ginocchio l'Italia, in particolar modo la Lombardia: contagi che schizzano alle stelle, troppe persone che affollano i reparti di terapia intensiva negli ospedali lombardi al punto che il sistema sanitario comincia ad arrancare. Poi il lockdown totale. I contraccolpi sull'economia sono notevoli. Si sente parlare di un crollo della Borsa senza precedenti. Milano, per la prima volta, si trova costretta a fermarsi, a mettersi in pausa. A non vedere la gente gremire i suoi locali, passeggiare per le sue strade, contribuire alla creazione del caos che l'ha sempre contraddistinta. In poco tempo, Milano diventa irriconoscibile, una città fantasma. Si svuota e si azzittisce. Come tanti altri studenti fuorisede, io sono rimasta bloccata qui, nella città che mi sono scelta e a cui ho affidato i miei progetti futuri, la stessa che sapevo essere iperattiva e rumorosa. Non ho potuto che assistere, inerme, al cambiamento enorme che stava vivendo contro la sua volontà, nella sua lotta contro questo nemico invisibile.

Ho trascorso qui la quarantena,

provando un grande senso di impotenza e di tristezza. Non avevo mai visto così tanta desolazione. Vedere sui social foto e video dei luoghi che frequentavo abitualmente così privi di vita è stato quasi opprimente. Come può una città come Milano essersi bloccata in questo modo? Questa è stata una delle domande che mi sono posta più spesso, così come mi sono chiesta tante volte perché dovesse accadere tutto questo. Ho pensato a tutti i piani andati a monte: i miei, quelli dei miei cari, di tutti. Sono stata in pena per mia mamma, per la sua più che legittima preoccupazione di genitore che ha la propria figlia lontana e per di più nella fossa dei serpenti, dove il nemico è più spietato. Tutto ciò che prima era considerato normale e scontato ci è stato privato per due mesi. Due mesi in cui non abbiamo sentito altro che “Restate a casa” e siamo diventati tutti improvvisamente responsabili della vita degli altri. Due mesi in cui l’incertezza e il panico hanno regnato sovrani e abbiamo rinunciato alla nostra quotidianità. Ho risentito del bombardamento mediatico senza sosta al quale siamo stati sottoposti, seguendo ansiosamente l’andamento, sempre più preoccupante, della curva dei contagi e dei decessi.

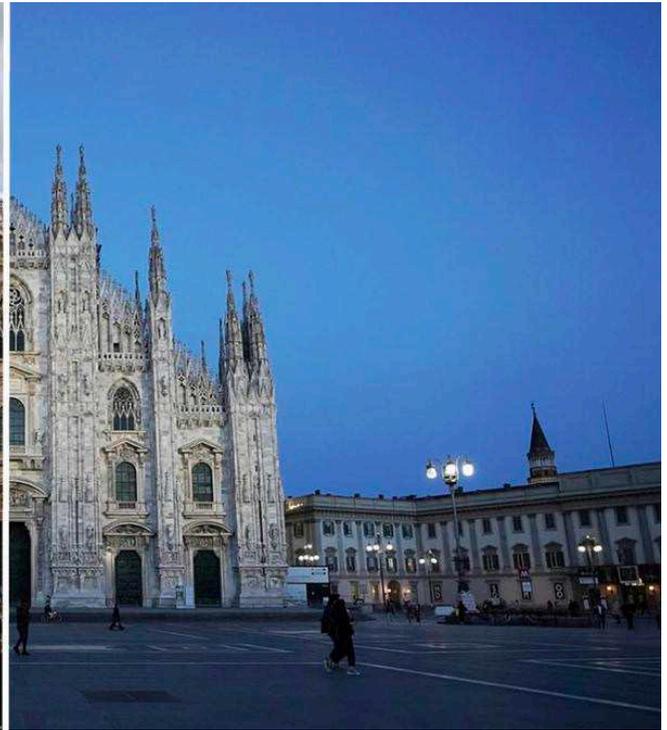
Mi sono trovata a fare la spesa al supermercato dovendo rispettare una fila all’esterno e una distanza di sicurezza e abitarmi ad indossare una mascherina. Ad essere onesti, è una cosa con cui tutt’oggi non ho ancora familiarizzato completamente. Faccio ancora fatica a pensare che sicuramente per un altro po’ di tempo sarà ancora così, che dovrò incrociare persone col viso in parte coperto. All’inizio per me è stato surreale, così come lo è stato rinunciare alla mia routine di studentessa universitaria e a quella di giovane ragazza in una città piena di stimoli e opportunità di svago. Tutto è rimasto in sospeso, come se fosse

cristallizzato. Mi sono chiesta tante volte quanto pesanti sarebbero stati gli effetti di una pandemia di tale portata e quanto lenta sarebbe stata la ripresa.

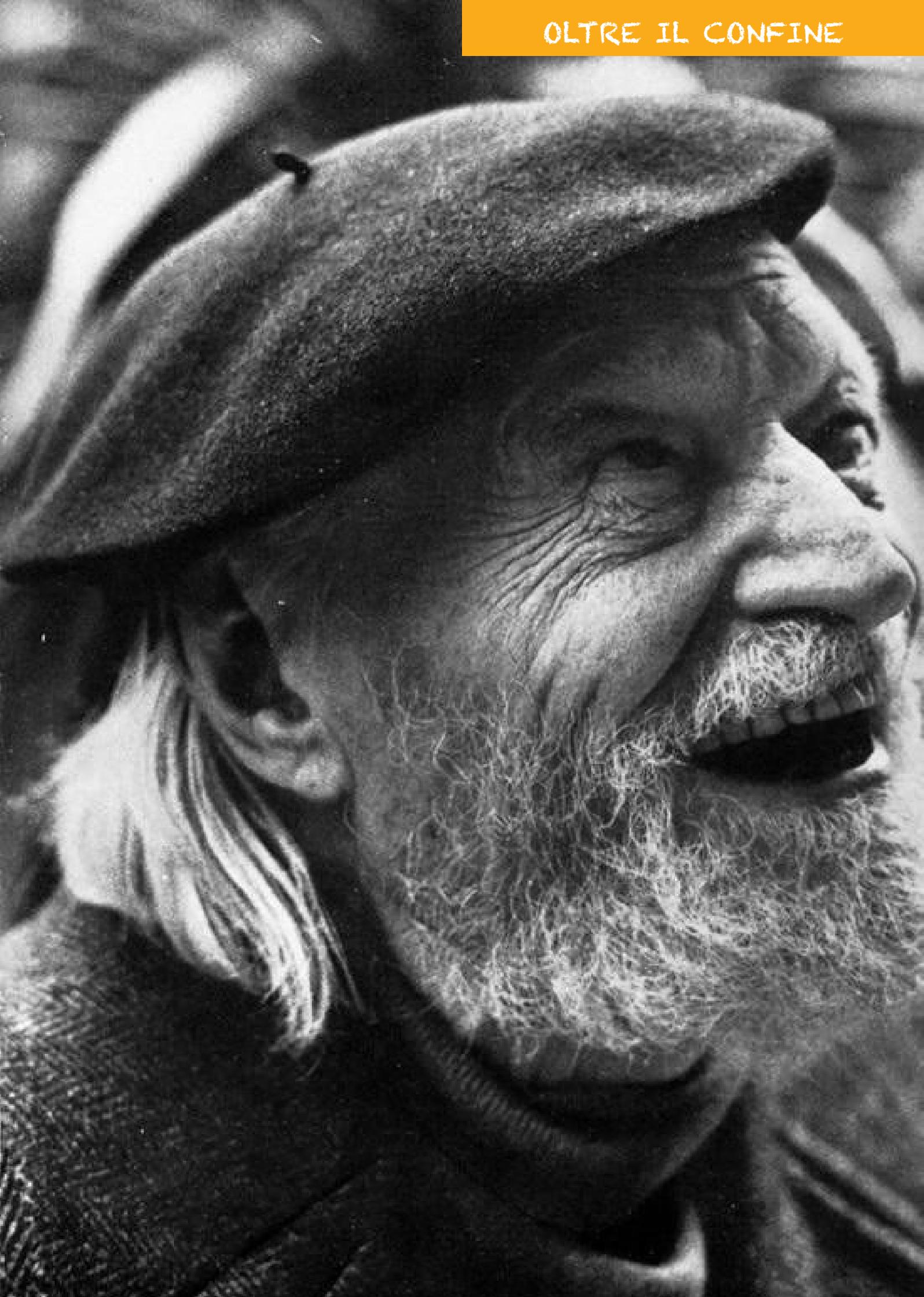
Nel passaggio alla delicata fase 2, Milano ha ripreso a camminare a passo lento: era consentito spostarsi in metropolitana, nel rispetto delle misure di distanziamento sociale; solo alcune attività commerciali avevano ripreso a lavorare; ma il fardello delle conseguenze di uno stallo forzato durato troppo e il distintivo della città col più alto numero di contagi in Italia era ancora un’ombra oscura per il dinamico capoluogo lombardo.

Oggi, la situazione pare essere migliorata. I contagi e i decessi sono diminuiti considerevolmente e sembra essere tornati ad una “pseudo-normalità”: si fa tutto come prima, con la differenza che bisogna entrare nei negozi muniti di mascherina e sanificando le mani all’ingresso. Gli accessi nei luoghi pubblici sono limitati per evitare, ove possibile, gli assembramenti.

Tuttavia, Milano è di nuovo immersa nel suo famigerato solito caos, e a tratti pare aver dimenticato i suoi mesi di buio. C’è chi dice che il virus è stato sconfitto; c’è chi invece non ha una visione così ottimistica della faccenda. Si vocifera, infatti, a proposito di una nuova ondata di contagi in autunno, che potrebbe portare ad una nuova regressione per l’Italia. Ciò significa che non è ammesso neanche il più piccolo passo falso da parte nostra e che siamo comunque sul filo del rasoio. Sono sicura che sentiremo parlare di COVID-19 ancora per molto e che il processo che condurrà questo virus a cadere nel dimenticatoio sarà lungo e tortuoso. Balzac diceva che “ogni potere umano è composto di tempo e di pazienza”. Io voglio ben sperare che il tempo e la pazienza saranno dalla nostra parte.



OLTRE IL CONFINE



50
ANNI

TAPPETO, da L'Allegria

Ogni colore si espande e si adagia
negli altri colori

Per essere più solo se lo guardi

1970-2020

U
N
G
A
R
E
T
T
I

Hk 40

di Andrea Viviani

La sensazione è totalmente lontana dal mio corpo.

Solitudine dell'essenza.

Solo

di Andrea Viviani

Passo la notte, ora,
così come ho passato il giorno.
Meditabondo, nullo.
A tirarmi i capelli tra una superbia e l'altra.
Nessun' anima che mi abbia sfiorato il petto
e solleticato la bocca,
che mi abbia osservato con gli occhi
di un interessato ammiratore;
che mi abbia applaudito
e che si sia fatto applaudire.

Solo.

Mi è indifferente che fuori piova
e smetta di continuo.
Mi è indifferente il mondo
e i suoi farfugliamenti
all'ombra dei miei sensi.
Mi è indifferente, adesso.
Ora che mi vien da pensare
di non aver avuto momenti
di progresso, poiché, ora, penso di poter
riassumere la mia esistenza
in un ciclo unico e continuo
di solitudine.

Mi concedo, quindi, questi versi,
di cui mi pentirò,
una volta che mi sarò svegliato
dal mio tentativo di sonno
che mi staccherà – illusoriamente –
dall'oggi.

17/11/2014

All'imbrunire

di Tommaso De Capua

All'imbrunire
al soffio di un grecale fresco e teso
il silenzio sacro della campagna
è violato
da sussurri antichi:
il fruscio del vento tra le fronde,
il lontano fischio del merlo,
il guizzo improvviso del leprotto spaventato dalla
serpe,
il battito mortale delle remiganti dell'astore
in frenata sull'ignaro topo campagnolo
e il balsamo asprigno dei timi e delle ginestre,
unico e inebriante,
mi penetra i polmoni
unitamente
al fresco della sera incipiente
dandomi un sentore di stordimento.
E allora comprendo,
agitato e soddisfatto,
con finta indifferenza,
quieto e disilluso e con un groppo in gola,
il senso di caducità e di eternità della vita
e mi sento padrone del mondo.

DIECI ANNI SENZA EDOARDO SANGUINETI

Pierluigi Finolezzi

Dieci anni fa, il 18 maggio 2010, ci lasciava **Edoardo Sanguineti**. Poeta poliedrico, romanziere, saggista, critico e drammaturgo, Sanguineti è stato una figura di rilievo nel panorama letterario italiano del secolo scorso. Lo scrittore ha attraversato tutte le tendenze letterarie del secondo Novecento, dapprima impiegando un linguaggio sperimentale che metteva in risalto la crisi ideologica della borghesia e infine approdando ad una poesia dagli esiti originalissimi e fortemente comunicativa, aperta verso registri ironico-parodistici e proiettata verso una lingua colloquiale e quasi diaristica.

Sanguineti fu il più acuto teorico della **Neoavanguardia**, una tendenza sperimentale molto diversa da quella pasoliniana e degli intellettuali di "Officina". Alla base di questo nuovo movimento vi era il rifiuto delle forme e degli stili della tradizione, il disprezzo per la società borghese e l'orientamento verso originalissime eversioni linguistiche.

Buona parte dei neoavanguardisti si riunì nel **Gruppo 63** e teorizzò la nuova poetica nell'antologia *I Novissimi. Poesia per gli anni sessanta* (1961), alla quale contribuirono, oltre a Sanguineti, Elio Pagliarini, Antonio Porta, Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani che ne fu anche il curatore. I cinque poeti rifiutarono sia l'esperienza ermetica e simbolista sia quella neorealista e assunsero come modelli Pound ed Eliot, aderendo all'ideologia marxista e non

restando passivi alle novità introdotte in ambito psicoanalitico e linguistico.

Sanguineti fu tra i membri del gruppo il più politicamente attivo, tanto da vantare una fervida militanza tra le fila del Partito Comunista e un'elezione a deputato nel 1979. Inoltre con la raccolta *Laborintus* riuscì sin dal 1956 ad approdare in anticipo allo sperimentalismo neoavanguardistico, teorizzato poi successivamente dal Gruppo 63. Con quest'opera di esordio il poeta pone al centro dell'attenzione quelle strutture linguistiche e quelle forme letterarie che altri autori impiegavano come semplici strumenti espressivi. Con furore distruttivo Sanguineti intende dimostrare la loro falsità celata e svelare l'orrore e lo squallore della civiltà capitalistica che crede di aver forgiato il nuovo cosmo contemporaneo. Il caos riprodotto sulla pagina e la difficoltà di comprensione del testo diventano lo strumento di denuncia attraverso il quale la poesia e il linguaggio mettono al bando loro stessi come momento di inautenticità e di insensatezza. I modelli tradizionali sono rigettati o fusi disordinatamente in un unico composto, dove i versi appaiono informi e privi di ritmicità e il testo si presenta come un crogiuolo di lingue diverse, di citazioni razziate da Dante, Eliot, Pound e Joyce, piuttosto che come un componimento vero e proprio. Alla luce di quanto, non sorprende che Sanguineti amasse definirsi "scrittore rivoluzionario", addossandosi il compito di sabotatore del meccanismo della letteratura e di distruttore delle regole letterarie. Nel componimento incipitario si nota già l'azione del poeta tesa ad annichilire il sublime e la soggettività lirica, per far posto alla *Palus Putredinis*: il mondo contemporaneo si presenta come una putrida palude dove anche la poesia non può che ridursi a magma.

Il carattere distruttivo e negativo di *Laborintus* è poi superato e bilanciato con la produzione immediatamente successiva. Alla stagione della demistificazione e della denuncia del capitalismo si sostituisce quella della ricerca di un'alternativa e del materialismo fisiologico. I versi di

Erotopaegna (1960) e di *Purgatorio dell'Inferno* (1964) mostrano un nuovo desiderio di comunicare contenuti positivi e maggiormente ottimistici. Lo sperimentalismo non viene meno, ma questa volta tende verso toni più ironici e satirici, dove forte è l'influenza della poesia crepuscolare e l'apertura verso le più moderne forme artistiche. Tutta la produzione poetica sanguinetiana è confluita nel 2004 nell'antologia complessiva *Mikrokosmos* che ha messo insieme le precedenti raccolte *Segnalibro-Poesie 1951-1981* del 1982 e *Il gatto lupesco* del 2002.

Sanguineti ha contribuito anche a rivoluzionare il romanzo italiano. Agli Anni Sessanta risalgono le sue due opere più importanti *Capriccio italiano*

e *Il Giuoco dell'oca*. Anche alla narrativa è applicato lo sperimentalismo neoavanguardistico con lo smontaggio delle forme tradizionali e la predilezione ora per un astrattismo demistificatorio e ora per un realismo degradato e grottesco dove a fare da padrone è l'onirismo. La centralità della sua figura nel mondo accademico italiano gli ha consentito di essere un protagonista di prestigio nel dibattito critico-letterario. Tra i suoi studi si ricordino quelli sull'*Orlando Furioso* dal quale è nata anche una messinscena teatrale, quelli su Gozzano e quelle innovative e molto originali su Dante e la *Divina Commedia*.



**Lo sguardo dell'idiota:
Benjamin Compson
nell'Urlo e il furore di
Faulkner.**

ADELE ERRICO

“La vita non è che un’ombra che cammina; un
povero attore
che si pavoneggia e si agita per la sua ora sulla
scena
e del quale poi non si ode più nulla: è una storia
raccontata da un idiota, piena di rumore e furore,
che non significa nulla”.

William Shakespeare, *Macbeth* (atto V, scena 5,
vv24-28).

Se la vita altro non è che una storia raccontata da un idiota, piena di rumore e furore (“full of sound and fury” nel verso originale che dà, appunto, il titolo al romanzo, *The sound and the fury*), nella vita dei Compson, i membri della famiglia protagonista dell’*Urlo e il furore* di Faulkner, quell’idiota che racconta è Benjamin Compson.

Quella di Benjy è una delle quattro voci narranti che si alternano nel romanzo corale. Benjy è uno dei quattro fratelli Compson insieme a Caddy, Quentin e Jason, ai quali però non corrispondono i quattro narratori perché Caddy non racconterà mai, sarà sempre e solo presenza costante nei racconti degli altri; l’ultima voce narrante, infatti, è quella di Dilsey, la governante nera (“la Madre nera”) della famiglia.

Leggere un romanzo è come venire di nuovo al mondo e guardare attraverso gli occhi dei personaggi. Nell’*Urlo e il furore* si viene al mondo attraverso gli occhi di Benjamin, gli occhi dell’idiota che non sa leggere l’orologio, che dimentica regolarmente se stesso e che ha trentatré anni ma è come se ne avesse tre (“Vuoi dire che ha tre anni da trentatré anni” specifica uno dei personaggi), che si rannicchia, per proteggersi, nel tepore della sua imbecillità e con la sua coscienza apre il primo squarcio sull’universo scomposto, stravolto, lacerato dei Compson.

Guardare attraverso gli occhi di Benjy è come osservare quello che accade in una stanza invasa dal sole da dietro una tenda bianca: si percepisce solo un moto di ombre, uno scambio di parole ovattato che avviene tra sagome a fatica riconoscibili, e si rimane immobili, incapaci di comprendere, sopraffatti da stati d’animo cangianti. Benjamin si avventura nel mondo a tentoni, esplora il giardino e le stanze piene d’ombra della casa sua e dei suoi fratelli e lo fa sempre guidato da un braccio che lo trascina, ma con dolcezza, una mano che stringe la sua e lo sostiene e lo conforta: quella della sorella Caddy, Caddy che “aveva l’odore degli alberi e di quando diceva che dormivamo”. Perché tre cose ama Benjy:

“il pascolo venduto per pagare le nozze di Candance e per mandare Quentin ad Harvard; sua sorella Candance; la luce del fuoco”.

Dello sguardo dell’idiota, Caddy è la linea dell’orizzonte. Si specchia solo nei suoi occhi perché nello specchio non si è mai visto, quegli occhi che sono oasi di pace e che guardarli

lo scuote talmente da provocargli il pianto:

“Eravamo nell’ingresso. Caddy continuava a guardarmi. Si teneva una mano sulla bocca e io vidi i suoi occhi e piansi”.

Perché Benjy piange sempre e strepita e urla e sbava, non si contiene, è come un animale, non ha razionalità eppure solo quegli occhi e quelle braccia che lo stringono riescono a donargli calma, le braccia di sua sorella che “aveva gli odori degli alberi”, quest’odore pungente che ritorna nei sensi di Benjamin e che gli infonde calore e sicurezza, come il calore della luce raggianti del fuoco e i suoi sbarbagli che sono sempre davanti ai suoi occhi, anche quando li tiene chiusi e sta per addormentarsi. Egli non sa comprendere cosa prova ma sa riconoscere la tenerezza e l’amore, senza poter dare loro un nome, perché il solo nome che riesce a dare a quei sentimenti che gli esplodono dentro è “Caddy”. Quando Caddy è vicino a lui sente un calore che lo invade, come quello del fuoco, e quando Caddy si innamora di un uomo e scappa via di casa, Benjy sente minacciati questi sentimenti: essendo un idiota, la sua sfera emotiva è confusa, aggrovigliata; tutto quello che sa è che quella che prima era tenerezza ora è mancanza, assenza di lei. Il solo modo in cui riesce a colmarla è stringere tra le mani una sua vecchia pantofola:

“Nell’angolo c’era buio, ma potevo vedere la finestra. Mi accovacciai stringendo la pantofola. Non potevo vederla, ma la vedevano le mie mani, e sentivo che si faceva notte, e le mie mani vedevano la pantofola ma io non mi vedevo, la vedevano le mie mani, e io stavo là acquattato a sentire che si faceva scuro”.

Si arrovella la mente di Benjy in una furia da sinestesie, non vede la pantofola con gli occhi ma con le mani, resta acquattato a “sentire” che si fa scuro e intanto non sa spiegarsi cosa gli stia accadendo. In quel momento di intimità con la pantofola di Caddy, le due sensazioni che più tra tutte gli piacciono, l’odore degli alberi e il calore del fuoco, si sovrappongono: dentro avverte solo un vuoto, il vuoto lasciato dalla sorella la quale, nei suoi ricordi, ha i capelli che “sembravano di fuoco, e aveva negli occhi tante piccole fiammelle” e quel suo oggetto che tiene stretto ha il suo stesso odore, l’odore degli alberi, ormai, però, lontano, perché lei è andata via.

Dal solo esempio dell’universo mentale di Benjy, Jean-Paul Sartre ricava tutta una fenomenologia dell’idea di tempo nell’opera faulkneriana: gli avvenimenti non hanno successione cronologica, non c’è passato, non c’è avvenire, ma solo un infinito presente. Il tempo del racconto, nella successione del resoconto delle quattro giornate mischiate secondo un criterio apparentemente arbitrario, è spezzato e nessuno dei nuclei della storia (“la castrazione di Benjy, la disavventura amorosa di Caddy, il suicidio di Quentin, l’avversione di Jason per la nipote”) rappresenta davvero il perno dell’opera. Essi vengono solo vagamente menzionati, sono già accaduti, tutto è già successo e nel romanzo si alternano solo le nevrosi dei personaggi relative a questi avvenimenti. Come racconta l’autore in un’intervista, l’origine del romanzo ha luogo nell’immagine di una bambina dalle mutandine sporche di fango che, arrampicata su un albero, racconta ai fratelli che stanno di sotto qualcosa che i genitori avevano impedito loro di vedere: il seppellimento della nonna. Quella bambina diventa Caddy Compson e, come confessa Faulkner, il romanzo nasce, non da uno, ma da quattro fallimenti: nel tentativo di trovare il punto di vista più adeguato a descrivere la vicenda di Caddy, Faulkner riscrive la storia per quattro volte e il personaggio di Caddy prende forma negli sguardi dei tre fratelli maschi e infine della governante:

“Poi ho immaginato che per rendere meglio l’egocentrica innocenza dei bambini, uno dei fratellini della ragazza arrampicata sull’albero doveva essere un vero innocente, cioè un idiota. Questi sarebbe stato poi Benjy. (...) Allora pensai di far raccontare l’esperienza di quel giorno a Benjy, l’idiota, ma neanche questo bastava perché Benjy non poteva in nessun modo sapere o dire quello che accadeva. (...) Insomma io ho tentato ogni volta di raccontare la stessa storia e ogni volta sentivo di aver fallito,

ma ci avevo messo tanta sofferenza ogni volta che, alla fine, non mi son sentito di gettare via neppure una delle quattro storie”.

Il risultato dell'unione delle quattro versioni della stessa storia è “un poema sinfonico in quattro tempi”, come lo ha definito Attilio Bertolucci, uno dei quali è assegnato proprio ai pensieri di Benjy, l'idiota. Un idiota come lo intenderebbe Dostoevskij, ovvero il buono, l'emblema dell'innocenza: non può sporcarsi perché delle cose non ha giudizio, vive come una belva, priva di cattive intenzioni, agisce solo per istinti e sensazioni. Non avendo coscienza di quello che è bene o male, è incapace di entrambi e, infatti, è il solo dei quattro fratelli a non commettere peccato: oltre la fuga d'amore di Caddy con il conseguente abbandono della famiglia, oltre l'amore malato di Quentin per la sorella e il suo suicidio, oltre la malvagità assoluta di Jason, oltre l'orrore della sua corruzione, Benjy è il solo a restare puro. È puro perché è idiota. Non ha né ieri, né domani, vive nell'istante e poi lo dimentica, non può dire se quello che pensa lo ha sognato o lo ha visto. Benjy suscita, in chi legge, un sentimento di pietà per il genere umano, per il suo lato migliore, quello pulito, quello ingenuo.

Conclusa la lettura si avrà la sensazione che non è la corretta successione cronologica degli eventi che conta in questa storia: ci si rende conto di trovarsi di fronte ad un “tempo puro, il tempo metafisico” – scrive Sartre - che, più che al tempo scandito dall'orologio, assomiglia al destino che non può essere costretto alla banale cronologia degli eventi. Al di là dell'ordine in cui Faulkner sceglie di disporre le quattro giornate, i quattro tempi dell'*Urlo e il furore* scavano nelle coscienze e non vi trovano un fondo, ma le scoprono sospese in un eterno presente.

Non a caso, lo sguardo di Benjy è quello che per primo si posa sul romanzo ed è anche quello che lo chiude:

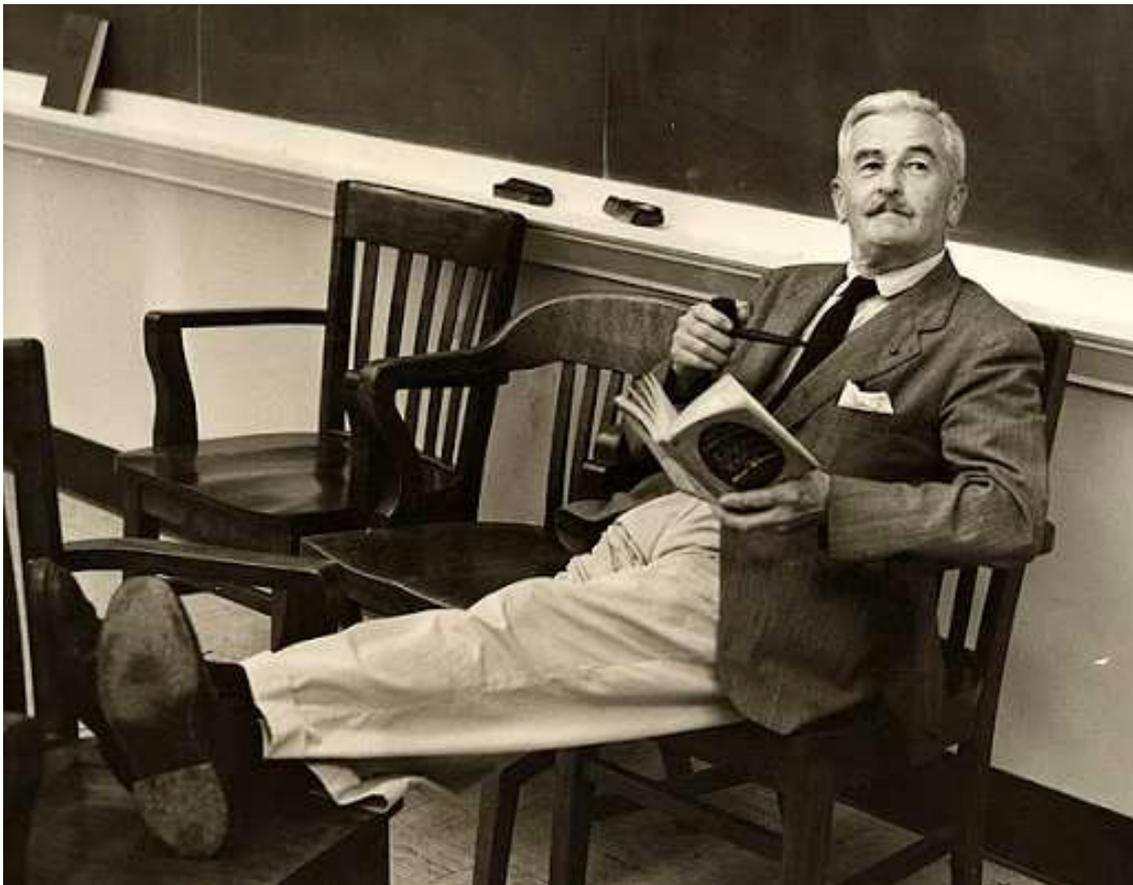
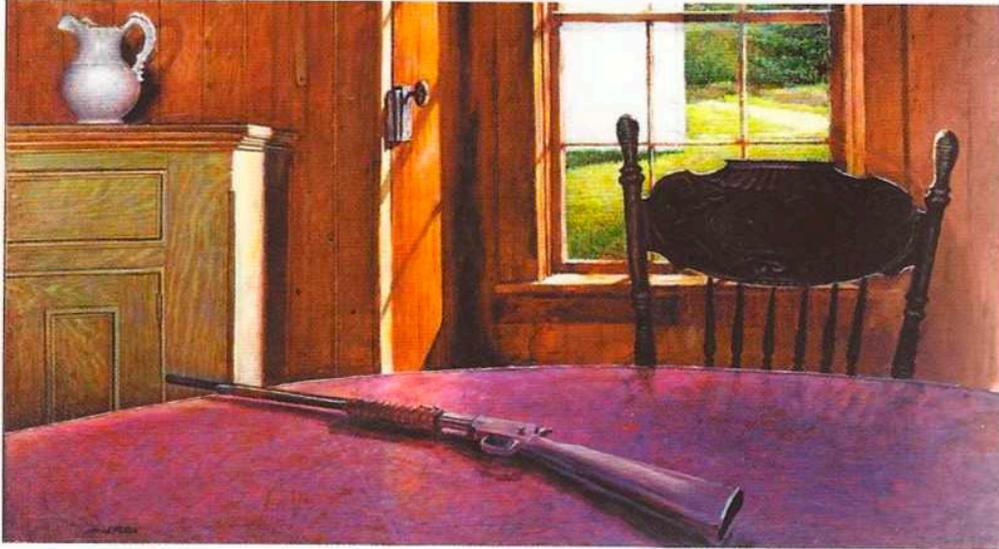
“per un attimo ben rimase come paralizzato. Poi urlò. Di urlo in urlo la sua voce saliva, rompendosi appena per lasciarlo respirare. C'era più che stupore in quella voce; c'era orrore; emozione; uno strazio senza occhi e senza lingua. (...) La voce di Benjy era un tuono. Queenie ripartì, i suoi zoccoli ripresero il loro regolare acciottolio, e subito Ben tacque. Luster si gettò una rapida occhiata alle spalle, poi continuò a guidare. Il fiore spezzato ciondolava sul pugno di Ben e i suoi occhi erano ridiventati vuoti e azzurri e sereni mentre facciate e cornicioni scorrevano ancora una volta senza intoppi da sinistra a destra; albero e pilastro, porta e finestra, e insegna di negozio, ogni cosa al suo posto prestabilito”.

Sostiene Sartre che la visione di Faulkner è paragonabile a quella di un uomo che, trovandosi in un'auto scoperta, guarda all'indietro: “ad ogni istante ombre informi sorgono a destra, a sinistra: barbagli, tremolii smorzati, coriandoli di luce che diventano alberi, uomini, macchine solamente dopo, quando sono passati”. È l'immagine che chiude il romanzo. Tutto ritorna al “posto prestabilito” quando la carrozza sulla quale Benjy si trova è ormai passata. Nella corsa in carrozza, la sua demenza esplose in un urlo, un grido che non ha nulla di umano, è solo bestiale, primordiale, come “un tuono”. Benjy si strazia in quell'urlo in tutta la sua furia, in tutta la passione che non è neanche consapevole di provare, nella paralisi di sentire un turbamento al quale non sa dare un nome. Poi, proprio come il rombo di un tuono, tutto passa. Solo calma e, nello spettro visivo dei suoi occhi vuoti e azzurri e sereni, tutto ritorna al proprio posto, i pilastri, gli alberi, le porte e le insegne.

Così, negli occhi di Benjy, inizia e termina la “storia / raccontata da un idiota, piena di rumore e furore/che non significa nulla”.

William Faulkner

L'urlo e il furore



LA COSTRUZIONE DELLA
 PROPRIA IDENTITÀ NEL
 NUOVO ROMANZO DI ELENA
 FERRANTE

Ida Barbalinardo

“Eh, ma i figli sono destinati a riproporre gli schemi dei genitori...”

È una frase che nel corso degli anni è venuta spesso fuori nei discorsi fatti con mio padre e mia madre e che - detta con fare scherzoso o meno - mi ha sempre suscitato sensazioni contrastanti. Sì, perché per quanto ereditare determinate loro caratteristiche (che siano esse fisiche o comportamentali) possa inorgogliarmi, l'idea di questo destino ineluttabile che ridurrà la mia esistenza a una specie di copia delle vite dei miei genitori mi turba non poco.

Immaginate quindi quanto questo sentimento si sia acuito nelle varie fasi della mia crescita, specie in quel periodo cruciale durante il quale – attraverso l'esperienza del mondo esterno – si acquisiscono gli strumenti per svincolarsi progressivamente dall'idealizzazione delle figure genitoriali tipica dell'infanzia. È il momento in cui gli adulti perdono a poco a poco quell'aura da personaggi eroici che li aveva sempre contraddistinti e si rivelano per quello che sono: umani, fallibili, fragili, imperfetti, a volte perfino ipocriti, bugiardi e meschini. È il momento in cui scopri che chi ti ha cresciuto, oltre a un modello positivo a cui ispirarsi, può rappresentare anche lo specchio degli errori da non commettere.

Alla luce di queste premesse, quindi, l'eventualità di essere “condannati” a riprodurre gli atteggiamenti dei propri genitori diventa ancor più sgradevole e la reazione più comune non può che essere il tentativo

spasmodico di distaccarsi da ciò che di loro non si apprezza, attraverso la scoperta e la costruzione della propria identità.

Un percorso simile lo affronta **Giovanna**, protagonista de “**La vita bugiarda degli adulti**”, ultimo romanzo di **Elena Ferrante**: un personaggio con cui molti possono identificarsi, ennesima dimostrazione della capacità della misteriosa scrittrice di rappresentare spaccati di realtà in maniera chiara ed efficace.

All'inizio della storia, “**Giannina**” (come spesso verrà chiamata nel corso del racconto) ha 12 anni e vive nella Napoli-bene, a San Giacomo dei Capri, nel quartiere Vomero. La sua è a tutti gli effetti una famiglia borghese: il padre (**Andrea Trada**) e la madre (**Nella**) trascorrono le loro giornate tra ore di studio intenso e l'educazione della loro unica figlia femmina. È un'educazione fondamentalmente laica quella che i due coniugi riservano a Giovanna, basata sull'importanza della cultura come mezzo per emanciparsi dalla volgarità e dall'ignoranza e sul controllo delle emozioni più intense. Stessa educazione che gli amici fraterni, **Mariano** e **Costanza**, trasmettono alle figlie, **Angela** e **Ida**.

La vita delle due famiglie pare dunque scorrere senza troppe complicazioni, fino a quando non accade qualcosa che, a poco a poco, stravolgerà tutto: una sera di febbraio – lasciando involontariamente la porta della sua camera aperta – Giannina ascolta i commenti dei suoi genitori riguardo il calo del suo rendimento scolastico. Nel fiume indistinto di parole, la ragazza viene colpita da una frase pronunciata dal padre: “L'adolescenza non c'entra. Sta facendo la faccia di Vittoria.” Una frase che non parrebbe così grave se la protagonista non sapesse cosa Vittoria rappresenta in casa sua.

Vittoria, sorella del sign. Trada e zia di Giovanna, è stata sempre descritta dai due coniugi come “una donna nella quale combaciavano alla perfezione la bruttezza e la malvagità” e ancora “un essere mostruoso che macchia e infetta chiunque sfiori”. Va da sè, quindi, che la reazione sgomenta e confusa di Giannina non stupisce affatto, soprattutto se si considera che fino a poco

prima veniva trattata dai genitori come fosse il gioiello più prezioso.

Incapace di trovare risposte soddisfacenti agli interrogativi che le affollano la mente dopo quell'avvenimento, decide infatti di fare visita per la prima volta a sua zia, per verificare dal vivo se quanto detto dal padre corrisponde alla verità o se si tratta di una frase pronunciata con leggerezza.

L'incontro con Vittoria catapulta Giovanna in una dimensione a lei ignota, un mondo dal quale i genitori hanno sempre cercato di tenerla lontana, ma che la affascina forse proprio in virtù del suo essere opposto al contesto in cui ha sempre vissuto. La zia paterna vive infatti al Pascone, quartiere popolare sito nella zona industriale di Napoli, e fin da subito appare ai suoi occhi *“di una bellezza così insopportabile che considerarla brutta diventava una necessità”*. Le persone vicine a Vittoria accolgono la ragazza con un calore che a quest'ultima non era stato mai rivolto e – quelle che venivano definite dal padre come *“sagome ululanti di disgustosa scompostezza”* - le sembrano invece creature gioiose e piene di vita, proprio perché libere dai filtri del buon costume. Così, in un costante alternarsi e scontrarsi di **cultura e natura, realtà borghese e popolare**, Giovanna entra in contatto con un mondo nuovo che le darà la possibilità di scovare le ipocrisie sottostanti al decoro tanto ostentato dai suoi genitori.

La visita alla zia mai conosciuta costituirà il momento di non ritorno che segnerà la fine dell'infanzia felice e spensierata della protagonista e l'entrata di quest'ultima nel mondo degli adulti. Un mondo che, come anticipa il titolo del romanzo, la inizierà progressivamente alla **bugia**.

“Intanto imparai sempre più a nascondere ai miei genitori ciò che mi accadeva. O meglio, perfezionai il mio modo di mentire dicendo la verità. Naturalmente non lo facevo a cuor leggero, ne soffrivo. Quando ero a casa e li sentivo muoversi per le stanze col passo consueto che amavo, [...] il mio amore per loro prevaleva, ero sempre

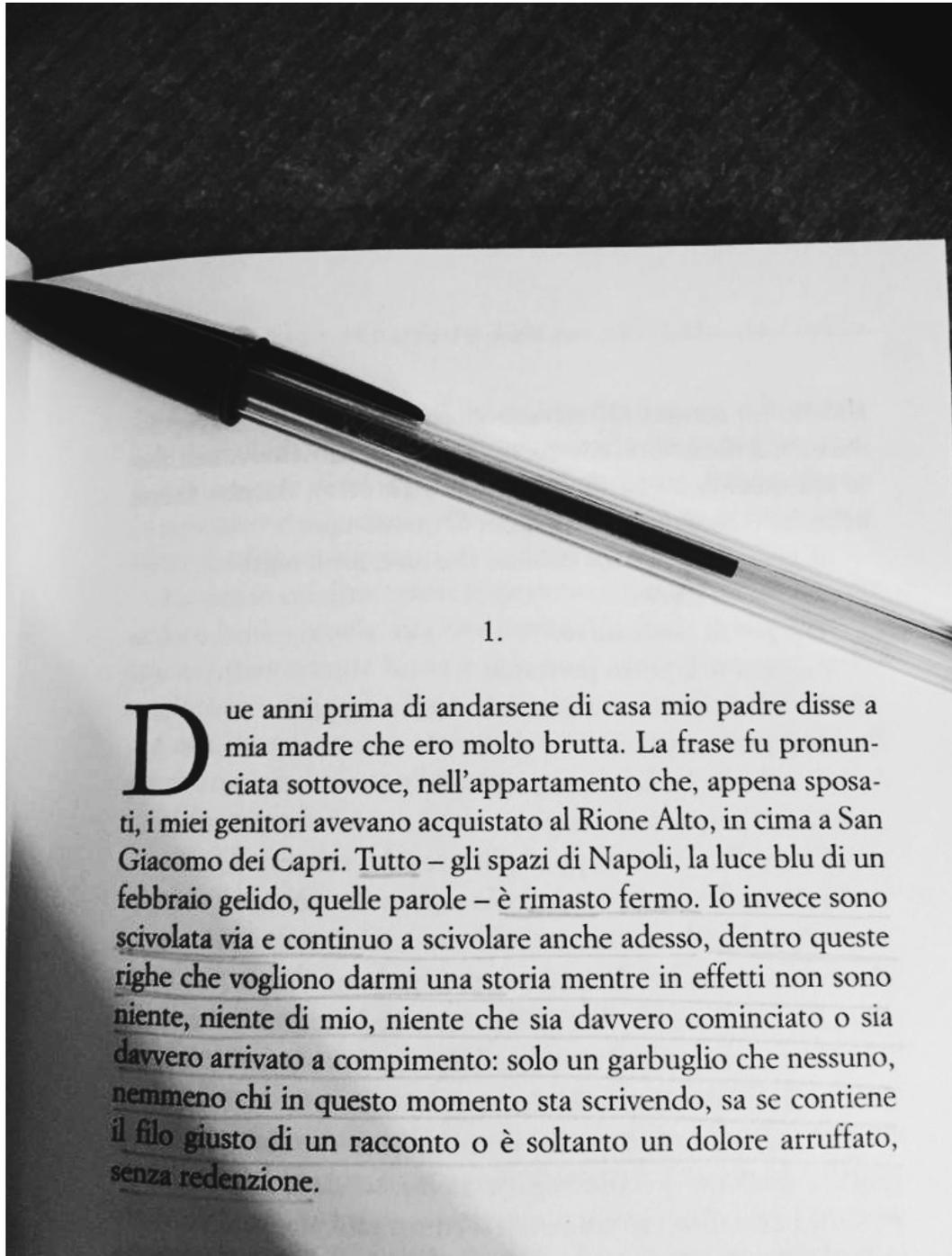
sul punto di gridare: papà, mamma, avete ragione, Vittoria vi detesta, è vendicativa, vuole togliermi a voi per farvi del male, trattenetemi, vietatemi di incontrarla. Ma appena cominciavano con le loro frasi ipercorrette, con quei loro toni contenuti, come se davvero ogni parola ne celasse altre più vere da cui mi escludevano, telefonavo in segreto a Vittoria, fissavo appuntamenti.”

Influenzata dal martellante monito di sua zia (*“Guardali bene, i tuoi genitori, se no non ti salvi.”*) e allo stesso tempo da ciò che di questa le avevano sempre raccontato il padre e la madre, Giannina coinvolge il lettore in un lungo viaggio nell'esperienza di crescita di un'adolescente alla ricerca di un'identità che le assomigli quanto più possibile e di qualcuno a cui credere. Un viaggio che la protagonista compie affrontando parallelamente il cambiamento del suo corpo, la scoperta del sesso e la distruzione della sua famiglia e di quella di Mariano e Costanza, causata dall'emergere delle menzogne che per anni avevano sapientemente nascosto.

In una continua lotta con se stessa e con il mondo che la circonda, alternando momenti di rabbia e dolore a momenti di euforia e rinnovata speranza, Giovanna ci accompagnerà verso un finale che altro non ci dice se non che il suo viaggio interiore continuerà anche dopo che le pagine saranno finite. Un finale aperto - per così dire - che non convince particolarmente, soprattutto perché non dà al lettore l'idea di una continuità della storia ma di una sua brusca interruzione, che evidenzia quanto fosse in realtà necessario approfondire ancora alcuni aspetti del racconto.

Ciò che emerge, a mio modesto parere, è che la capacità della Ferrante di costruire storie e caratterizzare personaggi si esprima al meglio in narrazioni più corpose, quale è – ad esempio - la tetralogia de *“L'Amica geniale”*. Questo non mette in dubbio il valore del suo ultimo lavoro, in cui l'autrice –attraverso la sua scrittura sempre fluida ma non per questo poco curata - sembra suggerirci che tra il guardare e il vedere

c'è realmente un vuoto che spesso gli adulti credono di colmare a dovere con le parole, le quali tuttavia sono sempre più distanti dalla concretezza della vita vera che è superiore a qualunque menzogna.



primo paragrafo de "La vita bugiarda degli adulti", romanzo di Elena Ferrante – edizioni e/o

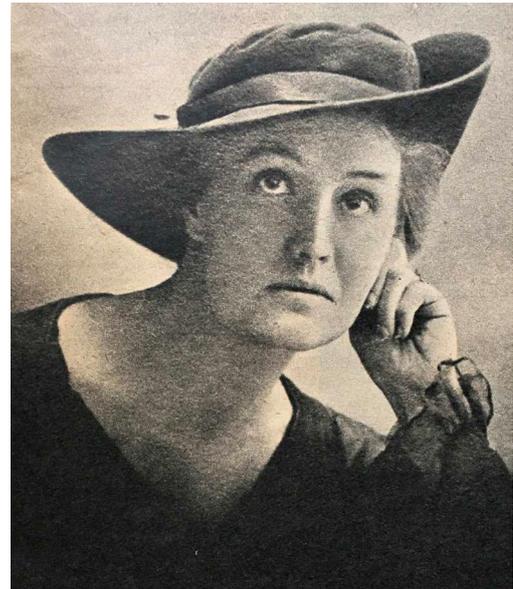
Tu...

di Renato De Capua

Viaggiare
nell'imperfezione
più struggente.
Irrompere in
sapori mistici
d'Arabia.
Magico esotismo
d'avorio,
nota che zampilla
dalla melodia . . .
Tu.

SCRIVERE É VIVERE

di Alessandra Macrì



[...] Un libro, il libro... Ah, non vagheggiavo di scriverlo, no! Ma mi struggevo, certe volte, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario, di un libro d'amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitar di rimorso e di desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello... Un libro che recasse tradotte tutte le idee che si agitavano in me caoticamente da due anni, e portasse l'impronta della passione. Non lo avrebbe mai scritto nessuno? Nessuna donna v'era al mondo che avesse ricevuto dalle cose animate e inanimate gli ammonimenti ch'io avevo ricevuto, e sapesse trarre da ciò la pura essenza, il capolavoro equivalente ad una vita? (Sibilla Aleramo, *Una donna*, cap. XIII, p. 92, Milano 2019).

Il brano, tratto da *Una donna*, romanzo autobiografico, della scrittrice Sibilla Aleramo, venne pubblicato, per la prima volta, nel 1906.

Il romanzo è diviso in tre parti. Nella prima parte, la scrittrice, racconta il periodo dell'adolescenza contrassegnato da eventi catastrofici: il tentato suicidio della madre, la scoperta del tradimento del padre "Mio padre, l'esemplare raggianti, si trasformava d'un tratto in un oggetto d'orrore: egli che mi aveva cresciuta nel culto della sincerità, della lealtà, egli nascondeva a mia madre, a noi tutti, un lato della sua vita"ⁱ. Ancora, la scrittrice, nel riflettere sull'esistenza e sui sentimenti provati per l'abbandono del padre, ricorda: "il primo grande dolore che avevo provato mi veniva da mio padre, dallo scoperta di una debolezza di un uomo che mi era parso un Dio"ⁱⁱ; lo stupro, il matrimonio, la demenza materna, l'aborto, la nascita del figlio, la depressione.

La protagonista si chiede "perché non avrei potuto essere felice un istante, perché non avrei dovuto incontrare l'amore più forte di ogni dovere, di ogni volere? tutto il mio essere lo chiamava"ⁱⁱⁱ.

Nella seconda parte esordisce "Avevo dato addio alla vita semplicemente, fermamente [...] la donna ch'io ero stata fino a quella notte doveva morire"^{iv} e, si chiede, "che cosa desideravo divenire? [...]"^v. La scrittura per la Aleramo è rivelazione, è espressione della propria interiorità ella, esprime la necessità di scrivere un libro "d'amore e di dolore" in cui confidare e affidare le proprie sensazioni ed emozioni profonde. Un libro che mostra "al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta".

Anna Folli nella prefazione al libro^{vi} scrive "solo una donna con quella storia potrà tramutare l'essenza in arte, e sarà il libro". Scrivere equivale a vivere "Un occulto ardore correva per quei fogli, che io cominciavo ad amare come qualcosa migliore di me, quasi mi rendessero la mia immagine già purificata e mi convincessero ch'io potevo vivere intensamente ed utilmente. Vivere!"^{vii}.

Nella parte terza del romanzo, si legge: “Per la prima volta sentivo intera la mia indipendenza morale”^{viii}, la scoperta di una lettera della madre “mi fermò il respiro” scrive l’Aleramo, e riporta le parole scritte dalla madre “Debbo partire...qui impazzisco...lui non mi ama più...”, le parole fungono da rivelazione, la madre che non era mai andata via si era sacrificata per i figli. Invece, la protagonista del romanzo, parte, lascia il marito e il suo adorato figlio: “E l’ultimo spasimo di questa mia vita sarà stato quello di scrivere queste pagine. Per lui. Mio figlio, mio figlio![...] O io forse non sarò più...Non potrò più raccontargli la mia vita, la storia della mia anima...e dirgli che l’ho atteso per tanto tempo! Ed è per questo che scrissi. Le mie parole lo raggiungeranno”^{ix}, al figlio abbandonato vuole dare un esempio di dignità.

Scrivere dunque, è necessario per *Una donna*, siamo, infatti, nell’Italia a cavallo dei due secoli e il ruolo della donna è ancora di sottomissione. Il romanzo “bibbia del femminismo”^x sarà baluardo di tutte le donne, manifesta il loro diritto a vivere liberamente anche attraverso scelte sofferte e dolorose. Scrivere nasce dall’esigenza di rappresentare la vita vissuta, dunque, la scrittura esprime la propria interiorità, una confessione intima [...]“mi trovai colla penna sospesa in cima alla prima pagina del quaderno dire a qualcuno il mio dolore, la mia miseria; dirlo a me stessa anzi, solo a me stessa in una forma nuova, decisa, che mi rivelasse qualche angolo ancora oscuro del mio destino ! E scrissi per un’ora, per due, non so. Le parole fluivano gravi quasi solenni: si delineava il mio momento psicologico; chiedevo al dolore se poteva diventare fecondo[...]”^{xi}. Scrivere per vivere e vivere per scrivere.

ⁱ S. Aleramo, *Una donna*, Milano 2019, cap. III, pag,24.

ⁱⁱ Cap. IX, p.61, in *op. cit.*

ⁱⁱⁱ Cap. IX, p.61, in *op. cit.*

^{iv} Cap. X, p.68, in *op. cit.*

^v Cap. XIII, p.92, in *op. cit.*

^{vi} Anna Folli, *Prefazione*, in, *op. cit.*

^{vii} Cap. XIII, p. 86, in *op. cit.*

^{viii} Cap. XX, p.138, in *op. cit.*

^{ix} Capitolo XXII, p. 164, in *op. cit.*

^x A. Morino:, “Cronologia” che precede *Un amore insolito. Diario 1940-1944*:XIV.

^{xi} Cap. XI, p. 79, in *op. cit.*



Paolo Roversi: nella mente dell'assassino

a cura di Alessia S. Lorenzi

Paolo Roversi è nato a Suzzara e vive a Milano. È uno scrittore, giornalista e sceneggiatore.

Scriva, inoltre, su alcuni quotidiani e riviste.

Si è laureato in Storia contemporanea all'Università Sophia Antipolis di Nizza (Francia)

Sono tante le pubblicazioni e tanti i riconoscimenti ricevuti e non ci sarebbe lo spazio per menzionarli tutti. Cito il romanzo *L'ira funesta*, uscito nel 2013, edito da Rizzoli, da cui è stato tratto anche un cortometraggio trasmesso su Mediaset Premium Crime.

Col romanzo *Solo il tempo di morire* (Marsilio) ha vinto il Premio Selezione Bancarella 2015 e il Premio Garfagnana in Giallo 2015.

I suoi romanzi sono tradotti in molti Paesi. Il suo ultimo lavoro è *Psychokille*, pubblicato da SEM nel gennaio 2020. Ed è proprio di questo romanzo che voglio parlarvi.

L'autore ha fatto un lavoro straordinario nella descrizione di ogni personaggio. Dal commissario Ruiz, tipo particolare, con i suoi vizi che sembra un po' maltrattato dalla vita, a tutti gli altri protagonisti che via via entrano nel vivo della storia.

E poi c'è Gaia, una profiler chiamata a stilare il profilo dell'assassino, che è il mio personaggio preferito, per la determinazione e il suo essere così "reale". Un personaggio che sicuramente piacerà a tutti i lettori e che sarebbe bello poter incontrare ancora in altre storie. La storia è avvincente e riesce a

trasportarti ora nel centro di Milano e nei quartieri più raffinati, ora in zone di periferia e in locali dove puoi incontrare qualsiasi tipo di persone. Un contrasto che colpisce ma che rappresenta uno dei elementi che riescono a dare quel qualcosa in più alla narrazione. Una narrazione che fa avvertire al lettore tutta la tensione dei personaggi, lo fa sentire parte della storia.

La scrittura di Roversi coinvolge da subito e ti spinge a voltare pagina e a continuare a leggere, a cercare di capire, a cercare di entrare "nella mente dell'assassino".

Non voglio anticipare altro perché è un libro da "gustare" dalla prima all'ultima pagina e svelando troppo vi priverei del piacere della lettura e dei colpi di scena che fino all'ultimo rigo, vi sorprenderanno.

È un libro che consiglio decisamente, perché è veramente ben scritto.

Ho scambiato qualche battuta con l'autore, Paolo Roversi, che con disponibilità ha acconsentito a soddisfare qualche mia curiosità.

La prima domanda che mi viene spontanea è: "Come mai ti sei appassionato al genere noir? È stato qualche autore del passato ad ispirarti?"

Credo sia stato quando avevo dodici o tredici anni. Durante l'estate ho scoperto i romanzi di Agatha Christie che mia madre collezionava e me li sono letti tutti!

Mi ha colpito particolarmente il personaggio di Gaia. Non so, forse perché donna, ma è uno dei personaggi che mi è piaciuto di più. È così reale... Ti sei ispirato a qualcuno in particolare? E qual è il punto forza di questo personaggio?

Grazie. Gaia è una tosta che deve emergere in un ambiente prettamente maschile e fa di tutto per essere all'altezza di questo arduo compito. In lei convivono tante anime che però riesce a controllare egregiamente. Quanto all'ispirazione credo che le protagoniste femminili della serie Criminal Minds mi abbiano aiutato a delinearne le

caratteristiche principali.

Hai pubblicato diversi romanzi col personaggio di Enrico Radeschi, facciamo un gioco, che ruolo avrebbe avuto in Psychokiller se fosse stato presente?

Facile: quello del giornalista ficcanaso che scrive pezzi su pezzi sul misterioso serial killer. E non solo: sono sicuro che, alla fine, sarebbe riuscito anche a entrare a far parte del pool investigativo...

Il romanzo è ambientato a Milano, anche se, a volte, sembra quasi scomparire, come se fosse un luogo misterioso, un luogo che non è né a Milano né altrove. Scegli sempre Milano per ambientare i tuoi libri, perché?

Scelgo Milano perché è un palcoscenico perfetto per le storie nere. Hai molti quartieri con caratteristiche differenti adatte alle storie che stai raccontando. Per Psychokiller ho scelto ambientazioni cupe, periferiche che richiamassero l'indole oscura del killer...

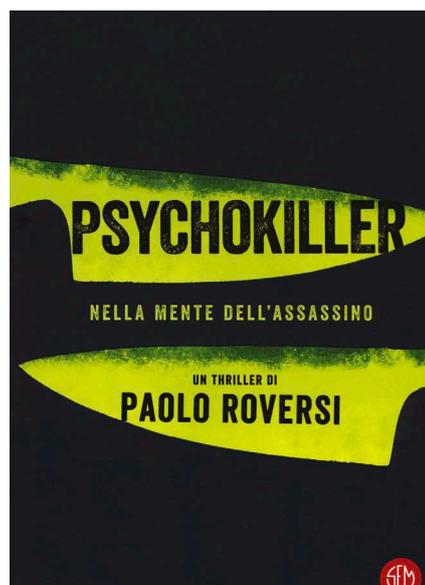
Se dovessi convincere un lettore che non ha mai letto noir, cosa gli diresti per incuriosirlo a leggere Psychokiller?

Lo sfiderei. Gli chiederei di indovinare il finale e sarei piuttosto sicuro di vincere perché ci sono due colpi di scena spiazzanti proprie nelle ultime pagine...

Quale libro, tra quelli che hai letto, ti sarebbe piaciuto scrivere?

“Il potere del cane” di Don Winslow. Un capolavoro.

In bocca al lupo a Paolo per questo nuovo lavoro



L'origine del poliziesco. Le 20 regole di Van Dine e il giallo controcorrente di Agatha Christie.

Ruben Alfieri

Raccomandazione al gentile lettore:

Se sei un serial killer dello spoiler e non hai ancora letto *Dieci piccoli indiani* e *Assassinio sull'Orient Express* di Agatha Christie, e ti va di leggerli, per ora sarebbe meglio non proseguire con quest'articolo, oppure saltare il secondo paragrafo. Se invece non hai letto comunque questi due titoli e non te ne frega niente e ti va giusto di leggere un articolo sul romanzo giallo, allora sei libero di bighellonare tra i capoversi senza troppe pretese, come l'autore quando ha trattato la materia in questione.

Il poliziesco è sicuramente uno dei generi più di successo della storia letteraria. Dal primo filone inglese, cominciato da **Arthur Conan Doyle** col suo **Sherlock Holmes** (da cui anche "modello Holmes"), che esordisce nel 1887 nel romanzo *Uno studio in rosso*, si rileva l'epoca classica del genere, che superato l'ottocento influenzerà e darà la fama a nuovi autori che ne opereranno dei cambiamenti fino a svilupparne delle nuove categorie.

Ma andiamo per tappe.

Il precursore del genere

“Chi possiede spiccate facoltà analitiche raccoglie nel silenzio una grande massa di osservazioni e di deduzioni. Può essere che i suoi compagni di gioco facciano lo

stesso, ma la differenza sta non tanto nella validità della deduzione, quanto nella qualità dell'osservazione.”

(Edgar Allan Poe, *I delitti della Rue Morgue*, 1841)

L'autore a cui è tradizionalmente conferita la paternità del genere è **Edgar Allan Poe**, con *I delitti della Rue Morgue*, in cui compare per la prima volta la figura dell'investigatore brillante: in questo caso **Auguste Dupin**, un parigino dall'acume straordinario, capace di risolvere misteri criminosi soltanto leggendo i fatti di cronaca, e che in questa avventura si incarica di venire a capo del brutale omicidio di due donne nello stesso appartamento. Nell'episodio si descrive per la prima volta il caso della “**camera chiusa**”, un omicidio avvenuto in una stanza apparentemente isolata e chiusa dall'interno. Il mistero si infittisce quando i testimoni dichiarano di aver sentito un linguaggio incomprensibile e l'investigatore ritrova dei peli che sembrano non appartenere a un essere umano.

Le dinamiche della storia non rappresentano propriamente quelle del genere che si sarebbe creato alcuni anni dopo dalla penna di Arthur Conan Doyle, poiché la spiegazione del caso della Rue Morgue si fermerà all'identificazione del colpevole, privo di movente e mosso da un impulso irrazionale, tema ricorrente nella letteratura di Allan Poe. Il racconto presenta comunque alcuni elementi destinati a divenire convenzioni nel periodo classico del poliziesco, che oltre a Sherlock Holmes include le storie di **Hercule Poirot** della famosa **Agatha Christie**: il detective brillante accompagnato da un amico fedele che fa da narratore delle sue imprese, e la rivelazione finale presentata prima delle ragioni che l'hanno condotta. Ad Auguste Dupin è stata conferita la Legion D'onore ed è quindi stato dichiarato *Chevalier*; è appassionato di enigmi e geroglifici, e conosce il prefetto della polizia “G.” che appare nelle due storie seguenti scritte da Allan Poe, quali *Il mistero di Marie Roget* e *La lettera rubata*. **Come lui, gli investigatori dell'epoca classica sono benestanti, oppure aristocratici, che indagano per vanità intellettuale; quindi senza contare su un**

ritorno personale se non quello di dimostrare a se stessi le proprie capacità di intuizione. Essi non si battono per il rispetto della legge ma per l'aspirazione alla verità. **Gli ambienti in cui avvengono i delitti rappresentano il contesto sociale a cui appartengono e sono infatti luoghi altolocati e raffinati.**

Alcune caratteristiche della *detective fiction* sono state ritrovate però all'interno di racconti precedenti al personaggio di Dupin. Elementi relativi al genere vengono attribuiti arditamente all'*Edipo Re* di **Sofocle** e nel 1557 viene pubblicato a Venezia *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*. Una traduzione di **Cristoforo Armeno** di un testo in persiano; racconto che presenta alcuni elementi tipici del poliziesco e che ispirò **Voltaire** per *Il cane e il cavallo*, contenuto in *Zadig* del 1748. Si riconducono alla stessa categoria, inoltre, elementi presenti in *Delitto e castigo* di **Fëdor Dostoevskij** e in *Casa desolata e Il mistero di Edwin Drood*, di **Charles Dickens**, rispettivamente del 1853 e del 1870. Al di là della letteratura occidentale si trova invece un'antica tradizione di *detective stories* cinese che comprende i romanzi *Bao Gong'an* e *Di Gong'an*. Chiamata anche **Gong'an fiction** è un sottogenere del poliziesco cinese che vede dei magistrati impegnati nel risolvere casi criminali. Di origini molto antiche e tramandate oralmente o attraverso rappresentazioni di marionette, le storie vennero poi trasposte a teatro e infine trascritte, formando una vera e propria raccolta di romanzi tra il XVI e XVII secolo. Divennero molto popolari ai tempi delle dinastie **Ming** e **Qing** e avevano come protagonisti personaggi storici realmente esistiti. I *Bao gong'an* sono ad esempio ispirati al magistrato **Bao Zheng**, personaggio pubblico vissuto durante l'impero di **Song Rezhong**, della dinastia Song, tra il 1022 e il 1063.

L'età dell'oro del giallo classico. Le regole del gioco e i bari.

“La soluzione del problema deve essere sempre evidente, ammesso che vi sia un lettore sufficientemente astuto per vederla subito. Se il lettore, dopo aver raggiunto il capitolo finale e la spiegazione, ripercorre il libro a ritroso, deve constatare che in un certo senso la soluzione stava davanti ai suoi occhi fin dall'inizio, che tutti gli indizi designavano il colpevole e che, se fosse stato acuto come il poliziotto, avrebbe potuto risolvere il mistero da sé, senza leggere il libro sino alla fine. Il che – inutile dirlo – capita spesso al lettore ricco d'istruzione.”

(S.S. Van Dine, *Venti regole per scrivere un poliziesco. Punto n.15*)

Per “**giallo classico**” o “**giallo deduttivo**” si intende perlopiù una *detective story* in cui un investigatore indaga sulle circostanze misteriose di un delitto all'interno di un ambiente chiuso nel quale sono sospettate un numero limitato di persone. Il termine giallo deduttivo o *whodunnit*, in inglese, si riferisce alla sfida tra scrittore e lettore nelle storie del “**periodo d'oro**”, in cui l'ultimo era invitato a concludere il mistero prima dell'investigatore. **La funzione del narratore nel giallo classico è infatti quella di sviare il lettore in valutazioni errate, poiché la storia è solitamente raccontata da un testimone che non riesce a seguire i percorsi logici e deduttivi dell'investigatore.** Al fine di garantire una sfida pulita col lettore, uno dei più famosi scrittori di gialli, S. S. Van Dine, pseudonimo di Willard Huntington Wright, in un articolo del 1928 su *The American Magazine* intitolato *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, al galoppo del suo successo, **stila una serie di principi su cui la stesura di un buon romanzo giallo dovrebbe basarsi. [1]**

In un genere di successo come questo è però difficile imporre delle regole, poiché il grande numero di scrittori che si sono cimentati hanno innovato e influenzato in breve tempo, ognuno con il proprio stile, le sue caratteristiche; seppur le venti regole di Van Dine possano essere una buona base da cui partire.

Un'autrice che in particolare non apprezzava le regole per le sue storie è la soprannominata

“**regina del crimine**” Agatha Christie, che in genere seguiva un *modus operandi* classico, ma curava maggiormente gli aspetti narrativi del romanzo e amava i colpi di scena.

“Né il detective protagonista, né qualsiasi altro investigatore coinvolto devono risultare colpevoli. Sarebbe un gioco sporco, come offrire a qualcuno una moneta da un centesimo spacciandola per un pezzo da cinque dollari.”

(S.S. Van Dine, *Venti regole per scrivere un poliziesco. Punto n.4*)

“Il colpevole deve essere scovato attraverso deduzioni logiche, non per caso o coincidenza o confessioni immotivate. Risolvere un problema criminale in questo modo equivale a indirizzare deliberatamente il lettore su una falsa pista, per poi dirgli che l’oggetto della vostra ricerca è sempre rimasto nascosto nelle vostre maniche. Un autore del genere è poco più di un buffone.”

(S.S. Van Dine, *Venti regole per scrivere un poliziesco. Punto n.5*)

“Ci deve essere un solo investigatore, un solo *deus ex machina* dell’indagine. Aggiungere le menti di tre, quattro o addirittura di una banda di detective non solo porta alla dispersione dell’interesse e alla rottura del filo logico, ma fornisce all’autore un ingiusto vantaggio sul lettore. Se c’è più di un investigatore, il lettore non è più in grado di distinguere chi sia il suo avversario. Finisce per correre da solo contro una squadra di staffettisti.”

(S.S. Van Dine, *Venti regole per scrivere un poliziesco. Punto n.9*)

“Il colpevole deve essere una persona che ha giocato un ruolo più o meno significativo nella vicenda; ovvero, una persona che è diventata familiare al lettore, per la quale egli ha provato dell’interesse.”

(S.S. Van Dine, *Venti regole per scrivere un poliziesco. Punto n.10*)

“Ci deve essere un solo colpevole, al di là del numero di delitti commessi. Il criminale può avere, ovviamente, complici o aiutanti, ma l’intera indignazione del lettore deve ricadere su una sola anima nera.”

(S.S. Van Dine, *Venti regole per scrivere un poliziesco. Punto n.12*)

Indifferente alle consuetudini del poliziesco tradizionale, i colpevoli di Agatha Christie comprendono bambini, poliziotti, individui già defunti o addirittura i narratori. A volte non comprendono nemmeno i sospetti noti, come in *Dieci piccoli indiani* o, come nel caso di *Assassinio sull’Orient Express*, includono tutti i sospettati.

In *Dieci piccoli indiani* **le convenzioni del romanzo giallo vengono completamente stravolte**. I sospettati sono loro stessi gli investigatori e loro stessi le vittime, facendo cascare il lettore nella trappola in cui crede di gareggiare direttamente contro l’assassino, quando in verità non può fare altro che assistere al susseguirsi degli eventi, aspettando il risvolto finale. Il romanzo secondo l’autrice era comunque retto da una logica ferrea, come spiega nella sua autobiografia

La mia vita (1997), per cui il lettore avrebbe dovuto raccogliere autonomamente gli indizi e giungere a una conclusione. Ma, **per non rischiare forse di accattivarsi l'antipatia del pubblico**, e visto il suo già citato gusto per la narrazione avvincente, alla fine del romanzo l'autrice inserisce un epilogo in cui l'assassino confessa le proprie azioni e il suo movente, poiché **"nessun artista può sentirsi pienamente appagato soltanto dalla sua arte. Esiste anche un insopprimibile quanto naturale desiderio di cercare il riconoscimento degli altri"**; queste le parole dell'assassino, che forse rispecchiano il pensiero della Christie sulla propria opera.

Il secondo grande stravolgimento del giallo tradizionale, a cui si deve anche il grande successo del romanzo, è *Assassinio sull'Orient Express*, in cui l'eccentrico **Hercule Poirot** si ritrova in treno durante la tratta Istanbul-Calais, con dodici indiziati di omicidio intorno al corpo di Samuel Edward Ratchett, un ricco commerciante d'arte americano, dietro al quale si cela il latitante italiano Casseti, colpevole di aver rapito molti anni prima la figlia del colonello Armstrong e di averla uccisa nonostante avesse ottenuto il riscatto.

La prima ipotesi del caso è che, viste le diverse lettere minatorie che Ratchett riceveva, il colpevole fosse un nemico segreto della vittima, che con diversi sotterfugi è riuscito a penetrare nella sua cabina durante una fermata del treno e lo avesse ucciso sparpagliando gli indizi e fuggendo prima che il treno ripartisse. Presto però tutti gli indiziati si scopriranno essere stati stretti conoscitori della famiglia Armstrong e di aver assistito alla sua rovina a causa della mancanza di giustizia nei confronti del criminale, riuscito a scampare all'accusa grazie alle sue conoscenze e ai suoi soldi. Le dodici coltellate rinvenute sul corpo della vittima appartengono infatti a tutti i sospettati, che avevano pianificato il viaggio e si erano creati una parte (o un alibi creativo) per ritrovarsi nello stesso treno del latitante. Persino il cameriere di Casseti, che tra i personaggi del giallo tradizionale sarebbe il colpevole più scontato, fa parte della congiura, il quale precedentemente era stato maggiordomo della famiglia Armstrong.

Anche in questo **caso la trasgressione delle regole è giustificata da un'avvincente soluzione narrativa**. L'autrice porta il lettore a simpatizzare per gli assassini, identificando **"l'anima nera"** della storia nella vittima, la cui morte è più che altro la conseguenza umana del pareggiare i conti; il perseguimento dell'indole radicale alla giustizia; la suppurazione del male causata da un torto troppo grande. **È tale forse il riconoscimento che lo stesso detective riserva al caso**, di cui, una volta scoperta la verità e aver adempiuto quindi al suo compito, non consegnerà i fatti alla giustizia ufficiale, dichiarando all'attenzione dei congiurati di lasciare la responsabilità dell'incarico a chi è d'ufficio.

“La società lo aveva moralmente condannato: noi non facevamo che eseguire la sentenza. [...] La meravigliosa voce della grande attrice echeggiava nell'affollato vagone: voce profonda, commovente che aveva scosso tanti cuori nei teatri di New York.

Poirot guardò il suo amico.

‘Bouc, lei è uno degli Amministratori della Compagnia. Che cosa ne dice?’

Bouc si schiarì la gola.

‘Secondo me, mio caro Poirot, la prima ipotesi da lei fatta sul modo in cui è stato commesso il delitto è la giusta. Proprio così, e proporrei che fosse appunto questa la soluzione del problema che daremo alla polizia jugoslava quando arriverà. È d'accordo con me, dottore?’

‘Senza dubbio!’ si affrettò a rispondere il dottor Constantine. ‘Quanto poi al referto medico, mi sembra... uhm!... mi sembra di aver detto cose non proprio esatte.’

‘E allora’ concluse Poirot, ‘poiché ho prospettato la vera soluzione del problema, e cioè la prima, ho l’onore di ritirarmi. Il mio compito è terminato.’”

Lo sviluppo narrativo del giallo: hard-boiled, noir e altri autori ribelli

La diffusione del romanzo poliziesco ha fatto nascere presto nuovi autori anche al di fuori dell’Inghilterra, i quali **hanno preferito adattare il genere a qualcosa che consideravano più vicino all’ambiente in cui vivevano**, al pubblico a cui si rivolgevano e soprattutto alla propria indole narrativa.

La stessa definizione di “**giallo**”, a cui l’Italia è tanto affezionata, non è apportata nel resto delle librerie del mondo: in Francia, ad esempio, si parla di *roman policier* o *polar*; i tedeschi lo chiamano *kriminalroman*, abbreviato anche in *krimi*. Per gli spagnoli si tratta di *novela negra* o di *novela policiaca*, mentre, per gli inglesi, *detective fiction* o *mystery story*, oppure *detective story* o *detective novel* (termine usato anche in tedesco, *detektivroman*), oppure di *crime* o *crime story*. Sulla stessa linea si muovono le lingue slave, che li chiamano *detectivnij roman*, in russo (o magari *roman tain*, che vuol dire romanzo-mistero) oppure *cernà knihovna*, che in ceco vuol dire invece biblioteca nera, dal nome di una collana; *detektivski roman*, in sloveno, oppure in polacco *kriminal* o *powiesc sensacyjna* (storia a sensazione).

Anche l’accezione italiana di *giallo* deriva dal nome di una collana elaborata nel 1929 da **Lorenzo Montano** per **Arnoldo Mondadori**, che per scopi di marketing sviluppò l’idea di colorare di giallo le copertine. **Il genere nel periodo fascista è stato oggetto di diverse censure**, perché il regime si preoccupava che l’opinione pubblica parlasse il meno possibile di delitti e violenze, per dare l’idea che l’Italia fosse un paese sotto controllo. Le censure operate sulla stampa per limitare la diffusione di notizie di cronaca nera si espandono anche in letteratura e viene imposto che **i romanzi gialli di autori italiani non dovessero essere ambientati in Italia**, né i colpevoli dovevano essere italiani (ricordate il criminale Cassetti in *Assassinio sull’Orient Express*? Nell’edizione del 1935, oltre a ulteriori tagli che ne sconvolsero la trama, il criminale venne ribattezzato “O’Hara”, di origini irlandesi). **Con l’avvento delle leggi razziali, le preferenze del regime riguardo al colpevole ideale erano l’ebreo o l’uomo di colore**. Pur di pubblicare, autori come **De Angelis** e **Scerbanenco** dovettero ambientare le loro storie in improbabili città americane, ma nonostante questo, il giallo si era ormai aperto la strada nella letteratura di consumo e il suo successo non riuscì a essere limitato. Finché, durante la guerra, nel 1941, tre sedicenni tentano una rapina in un ristorante in cui una cameriera rimane uccisa, e dopo aver confessato di aver preso spunto da uno dei famigerati romanzi gialli, **il regime impone la chiusura della collana e il sequestro di ognuno di questi libri, considerati pericolosi per l’equilibrio sociale**.

“Cosa importa dove si giace quando si è morti? In fondo a uno stagno melmoso o in un mausoleo di marmo alla sommità di una collina? Si è morti, si dorme il grande sonno e ce ne si fotte di certe miserie. L’acqua putrida e il petrolio sono come il vento e l’aria per noi. Si dorme il grande sonno senza preoccuparsi di essere morti male, di essere caduti nel letame. Quanto a me, ne condividevo una parte pure io, di quel letame, ora.”

(Raymond Chandler, *Il grande sonno*)

Mettendo da parte gli adattamenti estremi e le loro conseguenze, **durante il Novecento si assiste all’apertura di nuovi generi che si discostano dalla funzione consolatoria e ottimistica del modello inglese**. Ne è un esempio il genere *hard boiled* americano, sviluppatosi a cavallo del proibizionismo, tra gli anni ’20 e ’30 e che assiste all’ascesa della criminalità organizzata di **Al Capone**. Il tema del crimine, descritto in maniera decisamente

più cruda, **incontra i temi della violenza e del sesso**. La carriera editoriale del genere si deve alle riviste pulp, come la più famosa *Black Mask*, dopodiché, molti romanzi hard boiled vennero pubblicate da case editrici specializzate in edizioni brossurate, note con il termine *pulps*. Il termine *pulp fiction* è infatti usato come sinonimo di *hard boiled*. Uno degli autori più rappresentativi del genere pulp è sicuramente **Raymond Chandler**, originario di Chicago e che dopo aver vissuto tra la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, e aver combattuto in Francia con l'esercito canadese, una serie di vicissitudini che gli causarono una crisi economica ed esistenziale lo portarono, a quarantacinque anni, a scrivere racconti pulp sulla rivista *Black Mask*, finché nel 1939 non pubblicò il suo primo romanzo, *Il grande sonno*, il cui protagonista è l'investigatore **Philip Marlowe**.

L'autore è rilevante in questa fase di sviluppo del poliziesco perché la rottura col giallo classico non avviene solo implicitamente, attraverso il racconto, ma è resa esplicita nel saggio scritto nel 1944 e intitolato *La semplice arte del delitto*, per la rivista *The Atlantic Monthly* di Boston. Lo scopo del saggio è di dare una nuova idea sulla costruzione di un romanzo giallo e quindi un nuovo significato e funzione all'interno della letteratura, quasi **per divincolarsi dalle norme che lo avevano reso un genere di consumo**. Chandler è infatti molto critico verso il poliziesco degli anni venti e trenta e non manca di citare le opere di Agatha Christie e S.S. Van Dine. La rivoluzione potrebbe partire dalla considerazione dell'investigatore e dall'emancipazione dai caratteri che gli autori dell'epoca classica solevano conferirgli:

[L'investigatore] è un uomo relativamente povero, o non sarebbe proprio un detective. È un uomo comune o non girerebbe tra le persone comuni. Lui sa come comportarsi, o non conoscerebbe il suo lavoro. **Non prenderebbe mai i soldi di un altro uomo in modo disonesto né accetterebbe l'insolenza di qualcuno senza una vendetta dovuta e spassionata**. È un uomo solo e il suo orgoglio è essere trattato come un uomo orgoglioso oppure ti dispiacerai presto di averlo incontrato. **Parla come un uomo della sua età** – cioè, con aria maleducata, un vivace senso del grottesco, un disgusto per la vergogna e un disprezzo per la meschinità.

La storia è l'avventura di un uomo in cerca di una verità nascosta, e **non ci sarebbe nessuna avventura se un uomo non fosse portato per l'avventura**. Ha un tipo di consapevolezza sorprendente, ma gli appartiene di diritto perché appartiene al mondo in cui vive. Se ci fossero abbastanza persone come lui, il mondo sarebbe un posto molto sicuro in cui vivere, senza essere troppo noioso per cui non varrebbe più la pena viverci.

(Raymond Chandler, *La semplice arte del delitto*)

Questo sfondamento del genere influenzerà tutta l'Europa, passando dall'Italia per la penna del già citato **Giorgio Scerbanenco**, che darà un esempio del noir italiano, parlando del paese degli anni '60 in un'ottica molto amara, **sfatando il mito della floridezza concessa dal boom economico di quegli anni**.

Il poliziesco, attraverso l'*hard boiled*, incontrerà temi sempre più concernenti la prevaricazione del potere. Il **noir**, che ne è un sottogenere, avrà come protagonisti personaggi autodistruttivi, vittime – e non investigatori –, sospettati o esecutori, che si lasciano inesorabilmente sopraffare dagli eventi e che oltre al persecutore devono affrontare il sistema legale e politico, non meno corrotto dei criminali di cui sono vittima.

Dagli anni '60, ad esempio, lo scrittore siciliano **Leonardo Sciascia**, scrive numerosi romanzi polizieschi, in cui la mafia e i suoi intrecci sono uno dei temi ricorrenti (come ne *Il giorno della civetta*), a dimostrazione che dietro un delitto non si nasconde una verità raggiungibile in modo diretto, lasciando l'amaro in bocca assieme alla soluzione dell'enigma, e una

sensazione di “**giustizia tradita**”, divincolandosi dalla funzione catartica del giallo classico.

L'elenco dei sottogeneri del giallo, contando anche le diverse tendenze che ogni autore applica al proprio genere di riferimento, è pressoché numeroso. Alla fine della seconda guerra mondiale, un discreto successo è raggiunto dal *police procedural*, filone iniziato ufficialmente nel 1945 con *V as in Victim* (V per Vittima) di **Lawrence Treat** e portato al successo dall'italo-americano **Ed McBain**, con il ciclo dedicato alle indagini dell' 87° *Distretto*. Il *police procedural* ha il fine di descrivere i metodi reali di indagine della polizia e mette in risalto il lavoro di squadra piuttosto che le doti eccezionali di un investigatore protagonista. Lo stesso vale per il *Thriller* o *giallo a suspense*, che si sviluppa a cavallo tra le due guerre sullo sfondo delle metropoli statunitensi pullulanti di gangster e mafiosi. Nel *thriller*, a differenza che nel giallo classico, in cui la trama si sviluppa a seguito del delitto, **il lettore assiste direttamente alla preparazione e all'esecuzione del crimine**, vivendo un forte coinvolgimento emotivo (da qui *Thriller*, ovvero *che eccita, che procura brivido*). A questo si associano inoltre il *Thriller legale* e il *Thriller medico*, uno che osserva l'indagine dal punto di vista di avvocati e procuratori, l'altro da quello di medici e scientifica. Il successo fu tale che molti autori che ne divennero principali esponenti lavorarono alla sceneggiatura di numerosi film, **assicurando il legame del genere al cinema e alla tv**.

Storie di spionaggio o di serial killer o il *giallo psicologico*, si affiancano al successo del *giallo storico*. Quest'ultimo è forse il genere le cui caratteristiche sono rimaste più fedeli a quelle di tipo classico-deduttivo, a parte il fatto che la collocazione temporale della vicenda narrata è nel passato, recente o remoto. Esistono storie di gialli le cui ambientazioni spaziano dal novecento al periodo rinascimentale, fino al Medio Evo come nell'antica Roma o nell'antico Egitto, passando dall'Occidente all'estremo Oriente, e che trovano i suoi protagonisti nelle vite dei personaggi storici più disparati. In cinque romanzi di **Giulio Leoni**, quali *I delitti della Medusa*, *I delitti del Mosaico*, *I delitti della Luce*, *La crociata delle tenebre* e *La sindone del diavolo* è **Dante Alighieri** in persona a vestire i panni dell'investigatore, che indaga sui complotti nella Firenze del 1300.

Un esempio recente di giallo storico di successo potrebbe essere *Il nome della rosa* di **Umberto Eco**, edito da **Bompiani** nel 1980. L'opera è ambientata alla fine del 1327 e usa l'espedito letterario del manoscritto ritrovato, scritto in questo caso dal monaco **Adso da Melk**, che ormai anziano decide di raccontare alcuni fatti notevoli vissuti da novizio durante la giovinezza in monastero, accompagnato dal proprio maestro **Guglielmo da Baskerville**. Proprio all'interno del monastero benedettino del Piemonte, alla fine dell'anno 1327, si consumano gli omicidi di diversi confratelli del monaco protagonista, il quale intuisce che la soluzione del mistero è da ricercarsi nella lotta di potere all'interno dell'abbazia.

Il romanzo ottiene presto un vasto successo di critica e pubblico, venendo tradotto in oltre 40 lingue con oltre 50 milioni di copie vendute in trent'anni. Ha ricevuto diversi premi e riconoscimenti, tra cui il **Premio Strega** del 1981 ed è stato inserito nella lista de “**I 100 libri del secolo di *Le monde***”. Sfruttando il successo del romanzo, sei anni dopo viene tratto l'omonimo film diretto da **Jean-Jacques Annaud**, con **Sean Connery**, **Christian Slater** e **F. Murray Abraham**.



[1] Venti regole per scrivere romanzi polizieschi

S.S. Van Dine: "Twenty Rules for Writing Detective Stories", *The American Magazine* (1928)

"Il romanzo poliziesco è un gioco intellettuale; anzi uno sport addirittura. Per scrivere romanzi del genere ci sono leggi molto precise: non scritte, forse, ma non per questo meno rigorose, e ogni scrittore poliziesco, rispettabile e che si rispetti, le deve seguire."

Così il giallista di successo S.S. Van Dine (pseudonimo di Willam Huntington Wright) introdusse il proprio articolo sull'etica da seguire per scrivere un buon romanzo poliziesco, pubblicato nel 1928 sulla rivista *The American Magazine*. Di seguito sono riportate integralmente le dritte dello scrittore.

- 1. Il lettore deve avere le stesse possibilità del poliziotto di risolvere il mistero.** Tutti gli indizi e le tracce debbono essere chiaramente elencati e descritti.
2. Non devono essere esercitati sul lettore altri sotterfugi e inganni oltre quelli che legittimamente il criminale mette in opera contro lo stesso investigatore.
- 3. Non ci dev'essere una storia d'amore troppo interessante.** Lo scopo è di condurre un criminale davanti alla Giustizia, non due innamorati all'altare.
- 4. Né l'investigatore né alcun altro dei poliziotti ufficiali deve mai risultare colpevole.** Questo non è un buon gioco: è come offrire a qualcuno un soldone lucido per un marengo; è una falsa testimonianza.
- 5. Il colpevole dev'essere scoperto attraverso logiche deduzioni: non per caso, o coincidenza, o non motivata confessione.** Risolvere un problema criminale a codesto modo è come spedire determinatamente il lettore sopra una falsa traccia per dirgli poi che tenevate nascosto voi in una manica l'oggetto delle ricerche. Un autore che si comporti così è un semplice burlone di cattivo gusto.
6. In un romanzo poliziesco ci dev'essere un poliziotto, e un poliziotto non è tale se non indaga e deduce. Il suo compito è quello di riunire gli indizi che possono condurre alla cattura di chi è colpevole del misfatto commesso nel capitolo I. Se il poliziotto non raggiunge il suo scopo attraverso un simile lavoro non ha risolto veramente il problema, come non lo ha risolto lo scolaro che va a copiare nel testo di matematica il risultato finale del problema.
7. Ci dev'essere almeno un morto in un romanzo poliziesco e **più il morto è morto, meglio è.** Nessun delitto minore dell'assassinio è sufficiente. Trecento pagine sono troppe per una colpa minore. Il dispendio di energie del lettore dev'essere remunerato!

8. **Il problema del delitto deve essere risolto con metodi strettamente naturalistici.** Apprendere la verità per mezzo di scritte medianiche, sedute spiritiche, la lettura del pensiero, suggestione e magie, è assolutamente proibito. **Un lettore può gareggiare con un poliziotto che ricorre a metodi razionali:** se deve competere anche con il mondo degli spiriti e con la metafisica, è battuto *ab initio*.
9. Ci deve essere nel romanzo un poliziotto, **un solo “deduttore”, un solo deus ex machina**. Mettere in scena tre, quattro, o addirittura una banda di segugi per risolvere il problema significa non soltanto disperdere l’interesse, spezzare il filo della logica, ma anche attribuirsi un antipatico vantaggio sul lettore. Se c’è più di un poliziotto, il lettore non sa più con chi sta gareggiando: sarebbe come farlo partecipare da solo a una corsa contro una staffetta.
10. **Il colpevole deve essere una persona che ha avuto una parte più o meno importante nella storia, una persona cioè, che sia divenuta familiare al lettore,** e lo abbia interessato.
11. I servitori non devono essere, in genere, scelti come colpevoli: si prestano a soluzioni troppo facili. Il colpevole deve essere decisamente una persona di fiducia, uno di cui non si dovrebbe mai sospettare.
12. Nel romanzo deve esserci un solo colpevole, al di là del numero degli assassini. Ovviamente che il colpevole può essersi servito di complici, ma **la colpa e l’indignazione del lettore devono ricadere su un solo cattivo.**
13. Società segrete, associazioni a delinquere *et similia* non trovano posto in un vero romanzo poliziesco. **Un delitto interessante è irrimediabilmente sciupato da una colpa collegiale.** Certo anche al colpevole deve essere concessa una “chance”: ma accordargli addirittura una società segreta è troppo. Nessun delinquente di classe accetterebbe.
14. **I metodi del delinquente e i sistemi di indagine devono essere razionali e scientifici.** Vanno cioè senz’altro escluse la pseudo-scienza e le astuzie puramente fantastiche, alla maniera di Jules Verne. Quando un autore ricorre a simili metodi può considerarsi evaso, dai limiti del romanzo poliziesco, negli incontrollati domini del romanzo d’avventura.
15. **La soluzione del problema deve essere sempre evidente,** ammesso che vi sia un lettore sufficientemente astuto per vederla subito. **Se il lettore, dopo aver raggiunto il capitolo finale e la spiegazione, ripercorre il libro a ritroso, deve constatare che in un certo senso la soluzione stava davanti ai suoi occhi fin dall’inizio, che tutti gli indizi designavano il colpevole e che, se fosse stato acuto come il poliziotto, avrebbe potuto risolvere il mistero da sé,** senza leggere il libro sino alla fine. Il che – inutile dirlo – capita spesso al lettore ricco d’istruzione.

16. Un romanzo poliziesco non deve contenere descrizioni troppo diffuse, pezzi di bravura letteraria, analisi psicologiche troppo insistenti, presentazioni di “atmosfera”: tutte cose che non hanno vitale importanza in un romanzo di indagine poliziesca. Esse rallentano l’azione, distraggono dallo scopo principale che è: porre un problema, analizzarlo, condurlo a una conclusione positiva. Si capisce che **ci deve essere quel tanto di descrizione e di studio di carattere che è necessario per dare verosimiglianza alla narrazione.**

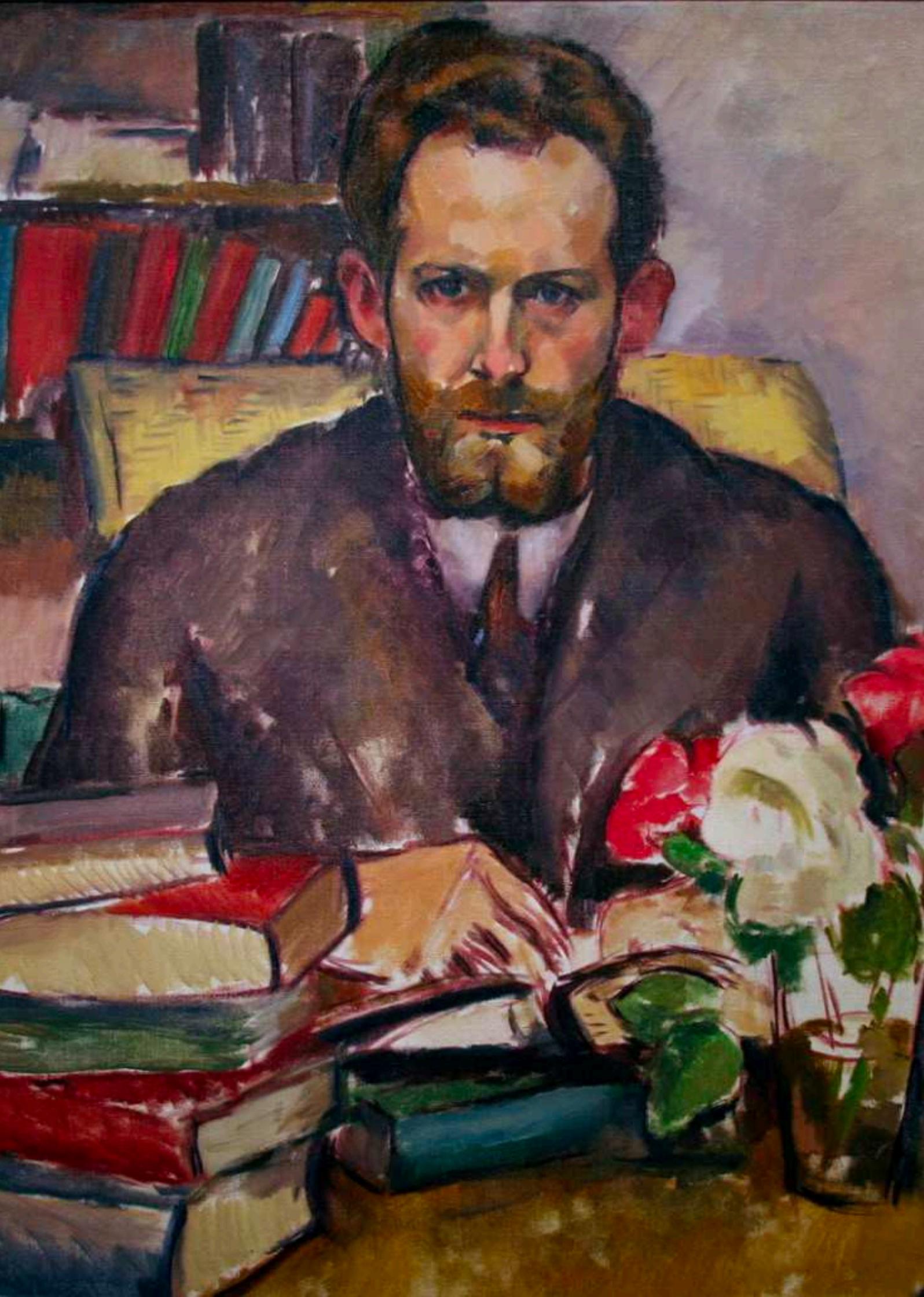
17. Un delinquente di professione non deve mai essere preso come colpevole in un romanzo poliziesco. **I delitti dei banditi riguardano la polizia, non gli scrittori e i brillanti investigatori dilettanti.** Un delitto veramente affascinante non può essere commesso che da un personaggio molto pio, o da una zitellona nota per le sue opere di beneficenza.

18. Il delitto, in un romanzo poliziesco, non deve mai essere avvenuto per accidente: né deve scoprirsi che si tratta di suicidio. Terminare una odissea di indagini con una soluzione così irrisoria significa truffare bellamente il fiducioso e gentile lettore.

19. I delitti nei romanzi polizieschi devono essere provocati da motivi puramente personali. Congiure internazionali ecc. appartengono a un altro genere narrativo. **Una storia poliziesca deve riflettere le esperienze quotidiane del lettore,** costituisce una valvola di sicurezza delle sue stesse emozioni.

20. Ed ecco infine, per concludere degnamente questo “credo”, una **serie di espedienti che nessuno scrittore poliziesco che si rispetti vorrà più impiegare;** perché già troppo usati e ormai familiari a ogni amatore di libri polizieschi. Valersene ancora è come confessare inettitudine e mancanza di originalità:

- scoprire il colpevole grazie al confronto di un mozzicone di sigaretta lasciata sul luogo del delitto con le sigarette fumate da uno dei sospettati;*
- il trucco della seduta spiritica contraffatta che atterrisca il colpevole e lo induca a tradirsi;*
- impronte digitali falsificate;*
- alibi creato grazie a un fantoccio;*
- cane che non abbaia e quindi rivela il fatto che il colpevole è uno della famiglia;*
- il colpevole è un gemello, oppure un parente sosia di una persona sospetta, ma innocente;*
- siringhe ipodermiche e bevande soporifere;*



Narrare ai bambini il mondo degli adulti

Enrico Molle

Avevo poco meno di sei anni e frequentavo ancora la scuola materna quando per la prima volta presi in mano un libro di Gianni Rodari. Non ricordo quale fosse tra i tanti della sua sterminata produzione letteraria, né riesco a immaginare dove possa essere conservato ora, ma ricordo perfettamente, ancora oggi, che il nome di quell'autore fu il primo che imparai a memoria. Si trattava di un libro di filastrocche, uno dei tanti che vengono regalati ai bambini durante l'infanzia, eppure passavo ore e ore a sfogliarlo pregando mia madre di leggermi qualcosa, senza stancarmi mai perché incuriosito da quelle storie raccontate con parole semplici, ma che celavano concetti per me difficili all'epoca.

Più tardi negli anni, quando frequentavo la scuola elementare, fui sorpreso nel ritrovare quel nome sotto innumerevoli pagine dei libri di testo. Le prime volte, quando leggevo Gianni Rodari alla fine di un racconto o una poesia, correvo immediatamente dai miei compagni per avvisarli orgogliosamente che io conoscevo quello scrittore e che avevo persino un suo libro. Tuttavia il mio entusiasmo durò poco perché ben presto scoprii che Gianni Rodari lo conoscevano tutti, anche quei ragazzini che della scuola non ne volevano sapere niente: persino loro avevano un suo libro. In quegli anni, l'autore di libri per l'infanzia probabilmente più importante dell'intera letteratura italiana, già non c'era più, ma io non lo sapevo e nel mio immaginario era come se fosse un amico, ero convinto di conoscere il suo volto e leggendo i suoi scritti potevo immaginarne la voce.

Crescendo, pensai inizialmente che tutto ciò fosse dovuto alla mia precoce passione per

la letteratura, ma in verità capii che per generazioni intere il processo era stato più o meno simile. Ancora oggi mi capita di sentire alunni di scuole elementari e medie parlare di lui con tono di ammirazione e rispetto, li sento dire che si commuovono leggendo alcuni suoi passi, e sono giunto alla conclusione che una tale magia è possibile perché Rodari ha riposto tutta la sua fiducia nei bambini, parlando loro dei valori universali e dell'umanità, affrontando quasi sempre tematiche adulte, con estrema dolcezza e serenità. Anche quando i toni della sua scrittura si fanno più malinconici o accennano all'incertezza dell'esistenza, l'autore riesce a porsi come figura rassicurante: è come se ci stesse dicendo che è tutto un gioco, di fatto anche la vita lo è, e per questo va vissuta con la leggerezza e lo spirito di un bambino. Ciò, tra l'altro, non si trasforma mai in un effimero messaggio di spensieratezza fine a se stessa o priva di responsabilità, al contrario è come se l'autore si rivolgesse a degli adulti, tracciando le linee di una pedagogia e di una poetica che, fuggendo da ogni pedantismo, cerca di insegnarci la vita.

Succede allora che lo spaventapasseri della poesia *Chi è uomo*, che mette paura ai piccoli volatili che lo credono umano, si rivela non esserlo perché "non è uomo chi non lavora". In *Filastrocca Matta*, mentre "il matto si affanna per diventare un mattone, il vero matto è colui che vuole fare la guerra", e in *Tragedia di una virgola* l'errore di uno scolaro, che mette una virgola al posto di un punto, condanna la malcapitata "a reggere il peso di cento paroloni", aprendo al tema delle responsabilità, talvolta così pesanti da portare allo stremo: la virgola muore e viene seppellita "sotto una croce della matita blu del maestro".

Nei momenti più alti della sua lirica, Rodari stravolge le convenzioni, così come accade in *La cicala e la formica*, con l'autore che si schiera dalla parte della cicala perché "il più bel canto non vende... regala", celebrando il valore assoluto dell'arte. Altre volte introduce tematiche delicate e talvolta scomode, come ne *L'errore di un pulcino*, filastrocca che affronta la questione del non accettarsi e lo fa attraverso un pulcino che desidera essere altro, e che specchiandosi in una pozza d'acqua limpida, non contento del risultato, decide di intorbidirla, simboleggiando l'arroganza e la superbia dei

singoli che contamina e travolge le cose più pure.

Questi sono solo alcuni esempi, ma se ne possono trovare moltissimi altri nella vasta produzione dello scrittore di Omegna, che ci aiutano a capire con efficacia che l'opera di Rodari non può essere esclusivamente inquadrata all'interno dell'etichetta di una letteratura per l'infanzia, ma deve essere allargata a una più ampia considerazione e inserita nell'ottica della letteratura stessa, nella sua più pura e autentica accezione.

All'epoca della scomparsa dell'autore, non tutti i suoi contemporanei riuscirono a capire la forte carica innovativa ed emozionale dei suoi scritti, convinti che la sua eredità fosse impalpabile, destinata a scomparire in considerazione del fatto che ogni bambino, prima o poi, diventa adulto e quindi di Rodari non dovrebbe averne più bisogno. A molti è sfuggito come questo autore, rivolgendosi ai giovani in modo sincero, limpido e trasparente, sia riuscito a rimanere nelle loro coscienze e quindi la comunicazione non è necessariamente cessata con la maturità.

La conferma di questa straordinaria capacità divulgativa è facilmente rintracciabile proprio nelle opere di Rodari, che da decenni raccontano di una realtà sempre attuale e descrivono lucidamente sentimenti ancora veri, che nella loro geniale semplicità ci fanno riconoscere, a prescindere dall'età. Le sue storie sono moderne e incastonate in una forma che possiamo definire «classica» perché è universale, eterna e perfetta.

Rodari ha usato l'immaginazione per forzare la superficie della realtà e sondarne le possibilità, muovendosi attraverso l'uso rivoluzionario della parola, il più grande strumento di liberazione che gli umani abbiano mai inventato. E questo uso dialettico dell'immaginazione si è posto come guida per i suoi lettori nel passaggio da un'accettazione passiva del mondo, alla capacità di criticarlo, quindi all'impegno per trasformarlo.

Oggi, a cento anni dalla nascita dell'autore e a quaranta della sua morte, possiamo affermare con estrema serenità che Gianni Rodari si pone tra i grandi intellettuali del Novecento ai quali dobbiamo qualcosa, probabilmente molto di più rispetto ad altri maggiormente osannati dalla critica e dagli accademici.



DAL FRONTE, LO SCONOSCIUTO A V. e a M., Corinto

Nicolò Errico

Nel freddo scottante di febbraio
o nel caldo metallico di fine agosto
non ho trovato coraggio
non ho trovato spirito
non ho trovato niente
di me.

Non ho conosciuto nulla
lì fuori, oltre il filo spinato,
di me.

Non sento che dolore
tra la folla di mani
che tira e vigorosamente afferra
le briciole che diamo.

No, nessun ideale
tanto meno l'umiltà
mi ha portato nella polvere.
Lo ha fatto per me la sorte
che nel suo corso imprevedibile
mi ha spinto avanti
come un tronco abbattuto nel
fiume.

Nessuno ha avuto risposte
di fronte ai corpi
che vivi ancora
essicano come foglie appassite
all'ombra di ripari soffocanti.

Le braccia intrecciate
nel tentativo di strappare

un alito di vita
mi ricoprono
un tetto di anime senza riposo
che urlano e gridano
o silenziosamente esalano

le loro domande

verso l'alto.

E come uno stretto respiro

guardo al cielo

interrotto dal fumo

di plastica e copertoni incendiati.

Mi aggrappo

a pochi pensieri

per respirare

e ritorno ovunque

per non perdermi

ritorno, magari, a Venezia,

ritorno, magari, ad un volto

gentile magari a quello di un

amico

o magari a quello della sua amica

ritorno

a quella sensazione di leggerezza

che ci dà parlare con una

sconosciuta.

E sconosciuti ci siamo incontrati

e sconosciuti ci siamo seduti

sul bordo di un molo

di fronte alla notte

riflessa nel Canal Grande

e sconosciuti, ricordi?, abbiamo

condiviso i Foo Fighters, le serie

TV,

i racconti dell'università,

la mia scoperta della vita

in quella città sospesa nell'incanto.

È stato bello, sconosciuti,

essere presente

ad una cena nella tua casa.

È stato bello

sentire la tua risata,

accogliente anche per me,

uno sconosciuto.



**E vederti pizzicata
dalle battute di sguardi amici
e vedere
il sorriso
finora nascosto
nell'arco morbido delle guance
aprirsi
come una piccola finestra
tra le tende castane di quei capelli
che lasciano passare così
un raggio debole, sottile
di luce
nei miei ricordi confusi.**

**Io allora torno sconosciuto
in queste immagini lontane
e da sconosciuto
ti scrivo, da sconosciuto
mi permetto di pensare
a te
e agli altri sconosciuti
che ho conosciuto
e che senza saperlo
mi hanno dato un po' di luce.
Da sconosciuto
mi aggrappo a qualsiasi cosa
che assomigli alla tenerezza
per non dimenticarmi.**

**Poi ritorno
lontano
dentro un campo,
sconosciuto
che dà briciole.**



clinamen
un passo oltre il confine

NOTE DI VIAGGIO



STOOGES: SCACCO ALL'AUTORITÀ

Bad Music Rising

Qualsiasi discorrere unidirezionale, sugli **Stooges**, sarebbe fuorviante. C'è bisogno dell'equivoco. Bando alla coerenza! [In sottofondo "Dirt", da "Fun House"]. Innesto un sottofondo musicale, come protesi del discorso, come incisione ritmica al necessario attraversare e divertire della scrittura. Davanti c'è da navigare il corpo, lo Spirito, [inteso come Zeitgeist], lo **schizzo**. Affatto, rituona elettrica nella mente questa definizione della funzione degli Stooges, all'interno della storia della musica: schizzo. Sono loro propri i tre sensi che il lemma legittima: perché abbozzo di carriera; perché **disegno premonitore** del cogitare a venire; perché **spermatici**. Schizzo virulento, fiotto caldo; band sanguigna, sadica. I Dirty Shames si fanno formazione sul finire degli anni '60, suonano qualche "show" nello stato del Michigan, tra Ann Arbor e Detroit. **Iggy Pop** è il frontman, la voce: provoca il pubblico con violenza e altrettanta ne riceve; violenza fisica. Dai ripetuti pestaggi, salta fuori l'idea di cambiare nome alla band: nascono gli Stooges, [«I Fantocci»]. **Violenza denominatrice**. Questo è un aneddoto ma significativo, se messo a sistema e relazionato con gli elementi seguenti. Quando si guarda agli Stooges, tutto appare nel segno della violenza, e non necessariamente immortalata nella sua oscenità di carne martoriata; v'è anche questo, eppure si può andare oltre. Il nucleo virulento pertiene alla dimensione-

live della band. Memorabili le esibizioni di Iggy Pop, a torso nudo, con tanto di contorsioni, ritorsioni ed estorsioni. Ferito, avvolto di cavi, gettato in terra come fantoccio di pezza bruciato in un camino, emaciato, drogato. Ogni sera gli Stooges compivano un **rito**, come ogni rito: truculento, omicida. Consciamente o meno, due **sacrifici**, - almeno, erano inscenati in quelle serate. Primo: il frontman-fantoccio, l'autorità vocale eliminata da un sadico atto di auto-flagellazione. Di riflesso, il secondo omicidio si perpetra sull'**autorità**, come ente burocratico e politico. Ora, è certo che gli Stooges tentassero di evitare la politica, le rivolte, per dedicarsi a un'incessante ricerca del rivoltante, piuttosto. Eppure, è impossibile ignorare una coincidenza seducente. L'esordio discografico degli Stooges è del **1969**, - segnato dall'album omonimo, la loro attività dal vivo si può far risalire al 1967/1968. La cultura all'interno della quale nasce un brano come "**No Fun**" è quella del '68. Un "interno" subito, in quanto ogni cultura informa un'ideologia e ogni ideologia è egemone, [Walter Benjamin]. Affatto, il '68 con la sua illusione, con Woodstock et cetera, era l'ideologia non condivisa dal quartetto di **Detroit**. Tra fiori, cartelloni, Bob Dylan, Joe Cocker: "No Fun", niente da ridere, in somma. Ecco il tassello che gli Stooges, - musicalmente, contribuirono ad abbattere; retaggio culturale che mirarono a scarnificare. Incarnazione del **post-'68**, del nichilismo viscerale, la band disegna la premonizione di un sentire isterico e maniacale, che ha poi contraddistinto il mondo post-moderno e, - già, contemporaneo. Il secondo album, "**Fun House**", [1970], capovolge il "fun" del primo, ne fa un gozzovigliare, un'estrema sintesi del rogo del passato e della piaga del presente. Il "fun" diventa comico, giullaresco. C'è tutta l'inconsapevolezza

di avere, - dalla propria parziale prospettiva, di aver <<spazzato via gli anni '60>>, [Iggy Pop, in “**Gimme Danger**”]. Outsiders, liminali, rituali. “Fun House” apre gli anni '70 alla stessa maniera in cui gli avvoltoi aprono il fegato di Prometeo. L'autorità è un concetto desueto, inutilizzabile, detronizzata dal fuoco, lo stesso che sembra avvolgere Iggy sulla copertina di “Fun House”. In questo senso, gli Stooges si velano di politica, e con questo intendimento affermiamo che hanno fatto arte. Per evitare l'abusivismo sintattico sull'arte”, mi riferisco alla sua etimologia più antica, - sanscrito, intendendola come: -messa in moto-. Affatto, con gli Stooges si mette in moto un meccanismo di mortificazione dell'autorità, dell'ideologia. Deve essere questa istanza a mostrarli, - nei decenni successivi, come padri del punk, - forse semplificando troppo il legame tra anarchia e autorità dismessa. Non è un caso che Iggy Pop abbia sempre affermato di non essere punk, e di mal sopportare il genere stesso. Dopo il '70, gli Stooges pubblicheranno un solo disco, “**Raw Power**”, ma sarà già una storia in declino. Quello che ne rimane, - ancora oggi, al di là della violenza impattante, dello strabordare sonoro devastante, è l'**inquietudine erotica**. Spermatici, - avevamo scritto. La soffiatura atmosferica, il grido primigenio, il ritmo asmatico, compulsivo, quadrato ma sincopato: è il compendio stilistico di un atto sessuale. E cos'è l'erotismo, se non una destituzione delle individualità, in favore di una nuova unità? Non è la **messa in crisi** del singolo? La crisi che gli Stooges intercettarono nel mondo che usciva dal '68, a cui diedero voce e corpo, che ritualizzarono e portarono fino a noi, oggi, ai quali tocca viverla, intercettarla, ritualizzarla et cetera et cetera.



Il 18 maggio 1980 moriva Ian Curtis, cantante della leggendaria band dei Joy Division. Nonostante il breve periodo di attività, il gruppo inglese capitanato da Ian Curtis ha segnato un'epoca. Ha rivoluzionato completamente l'idea del punk, dando il via all'era della new wave passando attraverso il post-punk. Per il quarantennale della scomparsa di Curtis, un po' ovunque nel mondo si erano preparate manifestazioni e concerti per ricordarlo. Il lockdown dovuto al Covid-19 ha bloccato qualsiasi iniziativa pubblica, ma non ha impedito a un progetto nato nel Salento di celebrarlo con un libro e un cd dove una quarantina di poeti, scrittori e musicisti da un po' tutta Italia hanno tributato a Ian Curtis un omaggio fatto di scritti e di canzoni. Il titolo dell'opera è *NESSUN PERDUTO AMORE un canto per Ian Curtis* ed è stata ideata e curata da Roberto Molle. Pubblichiamo qui l'introduzione al libro.

UN POSTO IN BIANCO E NERO DOVE GIOCANO LE OMBRE

(introduzione al libro *Nessun perduto amore*)
di Roberto Molle

Ho trascorso un anno e mezzo della mia vita a La Maddalena in Sardegna. Ero molto giovane e mi trovavo lì per il servizio militare di leva. Quando arrivai sull'isola la prima volta era un giorno di agosto del 1983, oltre agli zaini pieni di vestiti e altri effetti personali, mi ero portato dietro un po' di musica. Qualche centinaio di cassette audio e un buon numero di dischi stipati in un borsone a costituire ulteriore zavorra per un viaggio lungo e allucinante. Partenza da Lecce alle prime luci dell'alba e arrivo a Roma nel pomeriggio per poi ripartire, dopo qualche ora, per Civitavecchia. Da qui, dopo una lunga attesa, l'imbarco sul traghetto per Olbia alle ventitré e l'arrivo in Sardegna alle sei del giorno successivo. Poi un altro pullman per Palau, un'altra attesa e, infine, ancora un traghetto per La Maddalena. Insomma, un'odissea che si è ripetuta per ogni viaggio di andata e di ritorno da quei luoghi bellissimi e, per me, anche maledetti.

Dal punto di vista musicale arrivavo in quella terra con un background ricco di ascolti di vari generi, ed essendo da sempre un melomane compulsivo, pensavo di tenere a bada nostalgie e malinconie di ritorno riempiendo il tempo libero con tutto il progressive, il folk e il rock che mi ero portato dietro, nonché di alcune sirene di quella new wave che prepotentemente erano filtrate attraverso le maglie strette della penisola salentina permettendo a migliaia di adolescenti come me di scoprire nuove sonorità e tendenze.

Per combattere la mia idiosincrasia nei confronti della vita militare iniziai a lavorare in una radio

e a frequentare un ragazzo che era nato e vissuto per un certo numero di anni in Australia, anche lui militare di leva che, come me, si era portato dietro un bel po' di dischi. La cosa interessante stava nel fatto che si trattava di album di musicisti dei quali leggevo spesso su alcune riviste specializzate, ma che probabilmente non sarei mai riuscito ad ascoltare, essendo tutto "materiale" di difficile reperibilità in Italia.

Il mondo musicale fino ad allora conosciuto ebbe un incredibile sussulto che ampliò i miei orizzonti. Nomi nuovi si aggiungevano all'universo sonoro fino ad allora conosciuto. Simple Minds, Wall Of Woodoo, Spear Of Destiny, Tears For Fears, The Go-Betweens, Soft Cell, Virgin Prunes, The Cure, Siouxi And The Banshees, Throbbing Gristle, The Sound sono solo alcuni di essi. Decisi a quel punto di lasciar perdere per un po' il "vecchio" mondo del classic-rock e di dedicarmi all'approfondimento di quei suoni così diversi, eccitanti e, in qualche modo, destabilizzanti. Sì, destabilizzanti, come potevano esserlo le chitarre urticanti dei Sex Pistols e i testi delle canzoni dei Buzzcocks che insieme ai Ramones avevano, di fatto, fondato il punk tra gli States e l'Inghilterra; ma anche come l'oscurità post-punk delle canzoni dei Cure scandite dal basso lugubre di Simon Gallup e dalla voce languida e androgina di Robert Smith.

Fu durante una seduta d'ascolto improvvisata nella saletta "guasti" della marina militare - un posto che custodiva i marchingegni elettromeccanici

atti a smistare le telefonate in entrata e in uscita – che incrociai per la prima volta i Joy Division. L'australiano e io seduti a un tavolino, fischi ultrasonici di fondo rimandati dai moduli telefonici e folate gelide convogliate sui nostri volti da ventilatori che servivano a raffreddare le apparecchiature, un registratore Grundig che oggi diremmo vintage, un'atmosfera da video musicale dei primi Kraftwerk e una cassetta con sopra scritto semplicemente *Still*.

Uno dei due inserì il nastro e premette play. Per qualche attimo il soffio di fondo iniziale andò a fondersi ai fischi ultrasonici e all'aria fredda nella stanza, poi, d'incanto: il drumming secco di una batteria, le note lancinanti di una chitarra, il suono ossessivo e pulsante di un basso e una voce, che attaccava scura e dolente, sospesa tra la sensazione di paura sull'orlo della caduta in un baratro e la percezione dello scivolamento nella bocca umida di una caverna che conduce direttamente nelle tenebre.

“Questa è una crisi che / sapevo doveva arrivare, / demolendo l'equilibrio che / avevo mantenuto. / In dubbio, sconvolto e volubile. / Incerto su ciò che verrà dopo. / È questo il ruolo che volevi interpretare? Sono stato sciocco a chiedere tanto. Privo di protezione e di una guida, crolla tutto al primo contatto...” sono queste le prime parole cantate da Ian Curtis che ho ascoltato e appartengono a *Passover*, un brano incluso in *CLOSER*, secondo album dei Joy Division. Nella saletta “guasti” via via si è susseguito l'ascolto di altri brani: *Transmission*, *Isolation*, *Disorder*, *Decades*, *Digital*. L'atmosfera, come se non tenesse più conto dell'aria fredda pompata dai ventilatori, si andava “riscaldando” degli scenari siderali evocati dalle parole incastonate nei testi delle canzoni scritte da Ian Curtis. Scoprirò che *STILL* altri non era che un doppio album, raccolta di brani pubblicato postumo nel 1981, dopo la morte di Ian Curtis e lo scioglimento della band. Il disco è costituito da materiale registrato in studio già edito in precedenza, da alcuni inediti e da una registrazione dal vivo dell'ultimo concerto della band presso l'Università di Birmingham. Da lì è stato tutta una corsa a scoprire, conoscere, assimilare la musica dei Joy Division.

Gli scenari decadenti e apocalittici evocati dalle canzoni della band si collegavano perfettamente alle mie frustrazioni di ventiduenne, costretto a vivere in quel non luogo algido e spersonalizzante

quale poteva una caserma militare. Empatizzavo con i testi scritti da Ian: i suoi tormenti, le sue paure, il suo sentirsi inadeguato, erano le stesse sensazioni che provavo io nella mia situazione. Considerato che mi trovavo ad avere più o meno la stessa età che aveva ogni membro dei Joy Division quando riuscirono a cristallizzare in una manciata di canzoni tutta la bellezza, il disagio e il nichilismo strisciante espressi da una generazione che stava vivendo sulla propria pelle sconvolgimenti epocali, lasciai perdere il fatto di essere un italiano e loro dei ragazzi inglesi e iniziai a pensare alla band come una perfetta portavoce della rabbia e delle aspettative deluse di milioni di giovani in tutto il mondo.

Solo due splendidi album - *UNKNOWN PLEASURES* e *CLOSER* - più alcuni singoli, di cui alcuni leggendari: *Komakino*, *Transmission*, *Atmosphere* e *Love will tear us apart* (chi non l'ha ascoltata almeno una volta nella vita anche solo attraverso una cover dei Cure, di Thom Yorke, dei Passenger o quella “molto” discutibile di Paul Young?), tanto è bastato per far entrare nel mito i Joy Division.

La voce cavernosa e ipnotica, le liriche ricercate e profonde, l'insolita danza sul palco immortalata nei rari video esistenti, rimandano di Ian Curtis un'icona sciamanica che ha influenzato tantissimi cantanti (su tutti Tom Smith degli Editors e Paul Banks degli Interpol). Purtroppo Ian, pochi giorni dopo aver registrato *Twenty for hours* durante la session di *CLOSER*, ha trovato il suo destino. Era il 18 maggio 1980 quando decise di porre fine alla sua esistenza, impiccandosi nel suo appartamento all'età di 23 anni. La sua morte, come spesso accade in casi del genere, è avvolta nel mistero: i più materialisti sostengono che il gesto estremo sia stato provocato da un conflitto amoroso, altri appoggiano una tesi più affascinante, secondo la quale la decisione di suicidarsi sarebbe stata dettata da un profondo momento di crisi esistenziale.

Nel complesso, è proprio il suono dei Joy Division ad essere stato seminale per innumerevoli band in tutto il mondo. Ad onore del vero, all'epoca il gruppo non ha avuto il tempo di accorgersi di poter diventare un simbolo, lo è diventato quando tutto era ormai finito. I Joy Division, dopo la morte di Ian Curtis sciolsero la band e si riformarono con il nome di New Order (ma quella è un'altra storia...).

Facciamo un passo indietro allora, iniziando

da dove tutto è iniziato per tirare un po' le fila e cercare di penetrare la coltre che avvolge la vicenda umana e artistica di quattro ragazzi che, in un battito di ciglia seppero scompigliare le carte del punk (ma anche del rock tutto). Solo tre anni vissuti intensamente tra le viscere e i prosceni dei rock-clubs e tante impronte soniche lasciate sulle ribalte, tante luci ancora accese nel moto dei suoni e nella mente dei fans che hanno costruito intorno ai Joy Division fantastici monumenti per il culto.

Le origini del gruppo risalgono al 1976, l'anno in cui le armi eversive del punk esplosero i primi colpi contro il potere e Manchester fece la sua parte dando i natali ai Buzzcocks, gruppo prodromico del movimento, e ospitando all'Electric Circus – locale famoso per le esibizioni di gran parte delle formazioni punk-rock e non solo – nel dicembre 1976 un paio di concerti dell'*Anarchy in the U.K. tour* dei Sex Pistols. Proprio nel primo di quei concerti, tra il pubblico, c'erano due ragazzi di Salford che si chiamavano Peter Hook e Bernard Dicken, poi meglio conosciuto come Bernard Sumner. Fulminati sulla via di Damasco del punk e facendo proprio l'assunto: "se ci riescono loro che non sanno suonare e fanno solo rumore, perché non possiamo farlo anche noi?", decidono di formare una band. Nascono così gli Stiff Kittens con una formazione a tre: Peter Hook al basso, Bernard Sumner alla chitarra e Terry Mason alla batteria. Si esibiscono anche loro all'Electric Circus, raccogliendo, per la verità, critiche abbastanza negative da parte dei giornalisti che si aggiravano nei club della città per documentare il fermento in atto, costituito da numerose band che cercavano di emulare i Sex Pistols.

Proprio all'Electric Circus Peter e Bernard incontrarono Ian Curtis, un ragazzo di Macclesfield appassionato di letteratura e della musica dei Velvet Underground, di Iggy Pop e di David Bowie; che scriveva poesie e aveva velleità di cantante. Da lì in poi furono in quattro. Il nome di Stiff Kittens fu prestamente abbandonato in luogo di quello di Warsaw (ispirato da *Warszawa*, il brano strumentale scritto da David Bowie con Brian Eno e presente nel suo album del 1977 "Low"). Dopo varie alternanze, alla batteria arriva Steve Morris e la formazione dei Warsaw diventa quella storica che confluirà nei Joy Division. Tanti concerti nei club locali e nelle città vicine, la registrazione di un demo-tape e poco più, con i musicisti della band che cominciano

a saper tenere in mano uno strumento e Ian a impostare la voce.

Ancora un cambiamento per il nome, quello definitivo: Joy Division. Ispirato da un libro che aveva affascinato Ian Curtis. *La casa delle bambole* dello scrittore polacco Yehiele De-Nur è un racconto basato sulle esperienze vissute da una ragazza ebrea in un campo di concentramento nazista: "Il campo della gioia" era il posto dove le prigioniere erano costrette a concedersi sessualmente ai soldati tedeschi.

Vari riferimenti legati alla Germania dei primi '40 fecero scrivere alla stampa inglese circa possibili simpatie del gruppo per il nazismo, ma tali voci vennero sempre smentite dalla band. Per fugare ogni dubbio in proposito, i Joy Division vollero partecipare – il 12 ottobre 1978 – al concerto organizzato dai militanti del *Rock Against Racism* al Kelly's Club di Manchester.

Il primo controverso disco in studio dei Joy Division/Warsaw fu l'ep AN IDEAL FOR LIVING, quattro canzoni (*Warsaw, No love lost, Leaders of man, Failures*) cariche di energia punk ed essenziali respiri chitarristici dipinti con grezza vernice dark, registrate nel 1977 ma pubblicate solo nel 1978. Il secondo disco registrato in studio, uscito come doppio extended play intitolato A FACTORY SAMPLE, presentò le direzioni possibili della futura arte-seduazione del gruppo. Voluto da Tony Wilson, presentatore radiofonico e produttore dei Joy Division, il disco ospita anche altri gruppi che ruotavano intorno alla sua etichetta Factory Records. Compagno in A FACTORY SAMPLE anche i Durutti Column, i Cabaret Voltaire e il cantante John Dowie, tutti artefici di splendide prove ma furono i Joy Division, con *Glass* e *Digital*, a catalizzare l'attenzione della critica e ad affascinare il pubblico.

È stato il 1979 l'anno di uscita del primo vero album dei Joy Division. Il titolo era UNKNOWN PLEASURES e portò il gruppo ai vertici delle classifiche indipendenti. I suoni innovativi e deraglianti del nuovo lavoro erano confluiti nella colonna sonora della lunga onda del punk evoluto ed un pubblico intellettuale, variopinto e creativo, rappresentante della nuova cultura metropolitana, aveva messo il loro nome accanto a quelli dei Banshees di Siouxsie Sioux, dei Wire e dei germogli metallizzati di band come Pil, Cure e Pop Group. L'album rivelava uno stile ricco di dati modernisti, di sonorità ombrose e

cuspidali, di visioni liriche e decadenti sorrette dagli impulsi selvaggi del basso impenetrabile di Peter Hook, dal drumming possente e minimale di Steve Morris, dalla chitarra tagliente, armoniosa, ripetitiva di Bernard Sumner, e declamate dalla voce inflessibile, talvolta cupa, altrove calda e baritonale di Ian Curtis.

La fine del 1979 vide la pubblicazione del 45 giri *Transmission/Novelty*, due episodi in cui il gruppo conferma il dominio del linguaggio collocato in un decadimento urbano tipico della metropoli imbrigliata tra le maglie dei profondi contrasti sociali. Le affinità musicali con questo mondo vengono sviluppate tra tinte cupe e momenti d'armonia meccanica, attraverso mutamenti dialettici in funzione di un'analisi critica sui mass-media. *Transmission* fu una sorta di anthem portato in giro per l'Inghilterra alla fine del 1979 in un tour con i Buzzcocks. Fu in quel periodo che per i Joy Division fama e pubblicità diventarono sempre maggiori.

Tra tutto questo per Ian Curtis c'erano: Deborah, sposata quando entrambi erano giovanissimi (19 anni lui, 18 lei); Natalie, una figlia di pochi mesi; Annik, una giornalista belga di cui si era innamorato; e l'epilessia fotosensibile che, spesso, durante i concerti gli provocava delle crisi che ne compromettevano il prosieguo.

Il singolo *Love will tear us apart* fu registrato nel marzo del 1980, la Factory records organizzò un mini-tour per promuoverlo ma Ian cominciò a palesare seri problemi di salute connessi oltre che all'epilessia, a uno stato depressivo crescente, facilitato certo dallo stress causatogli dal fatto di dover gestire il rapporto con due donne alle quali non voleva dover mentire. Amava certo Annik, ma i sensi di colpa nei confronti di Deborah e la piccola Natalie lo divoravano. Il 45 giri *Love will tear us apart/These days* uscì nel giugno del 1980, la stampa ne interpretò i versi come se fossero la cronaca di un amore finito male, ovviamente quello tra Ian e Deborah.

Qualche settimana più tardi le crisi di Ian sembravano superate e il gruppo era pronto per volare in America per l'atteso esordio negli Usa ma, imprevedibilmente, il cantante nella triste alba del 18 maggio del 1980 venne trovato impiccato in casa. Un'altra motivazione data sommariamente alla causa della morte è la suggestione provocata dal tragico finale del film *La ballata di Stroszek* di Werner Herzog visto la

sera prima.

Esattamente due mesi dopo, il 18 luglio, viene pubblicato CLOSER, quello che da più parti è considerato il testamento spirituale di Ian Curtis. Intriso di un'aura dark, edificato con contrafforti che poggiano su basi gotiche, è il resoconto dettagliato del pensiero che attanagliava un ventitreenne che sembrava aver già pianificato la propria fine. Nei suoi scritti di adolescente Ian preconizzava di non vivere molto oltre i vent'anni. CLOSER non è il disco qualunque di una band qualunque: la sua grandezza musicale, che pure è indiscutibile, passa in secondo piano di fronte alla bellezza sprigionata dalle parole di Ian. Le scenografie sonore imbastite da Hook, Sumner e Morris conferiscono al disco atmosfere sempre più opprimenti e lugubri, ma sono le liriche e il canto di Curtis a marchiarlo con un pathos che attacca la sfera più emotiva dell'ascoltatore.

Tutti i brani presenti in CLOSER sono degni di menzione: da *Atrocity exhibition* a *Isolation a Passover*, fino a *Colony* e *A means to an end*, grezzi diamanti esistenziali tagliati con le parole di Ian. Ma il punto massimo dell'album, nonché forse dell'intera epopea della musica dark, sta tutto nel trittico *Heart and soul – 24 Hours – The Eternal*. Il primo, brano ipnotico dal ritmo incalzante, claustrofobico, con la voce e gli echi di chitarra scagliati verso l'alto dal profondo di una caverna, è anche il brano in cui confluiscono tutti i temi già affrontati, le paranoie e le depressioni, in una sorta di resa dei conti. *24 Hours* è un'esplosione di ritmi che accelerano e implodono in più tempi, sostenendo il canto sempre più dimesso e rassegnato. Il capolavoro assoluto è *The Eternal*, una marcia funebre annunciata da rumori indefiniti e accompagnata da un pianoforte che si trascina per tutti i sei minuti della durata del brano. Una delle canzoni più belle e più tristi di tutti gli '80. La scena è quella di una processione funerea con lo stesso Ian Curtis ad assistere sullo sfondo, gelido e assente, mentre intorno si levano pianto e dolore. Tutto poi approda nella terminale *Decades*, una danza spettrale in cui il viaggio di Ian si conclude verso la morte, con un messaggio che traspare chiaro: "nessun rimpianto, nessun risentimento... appartengo ad un'altra epoca".

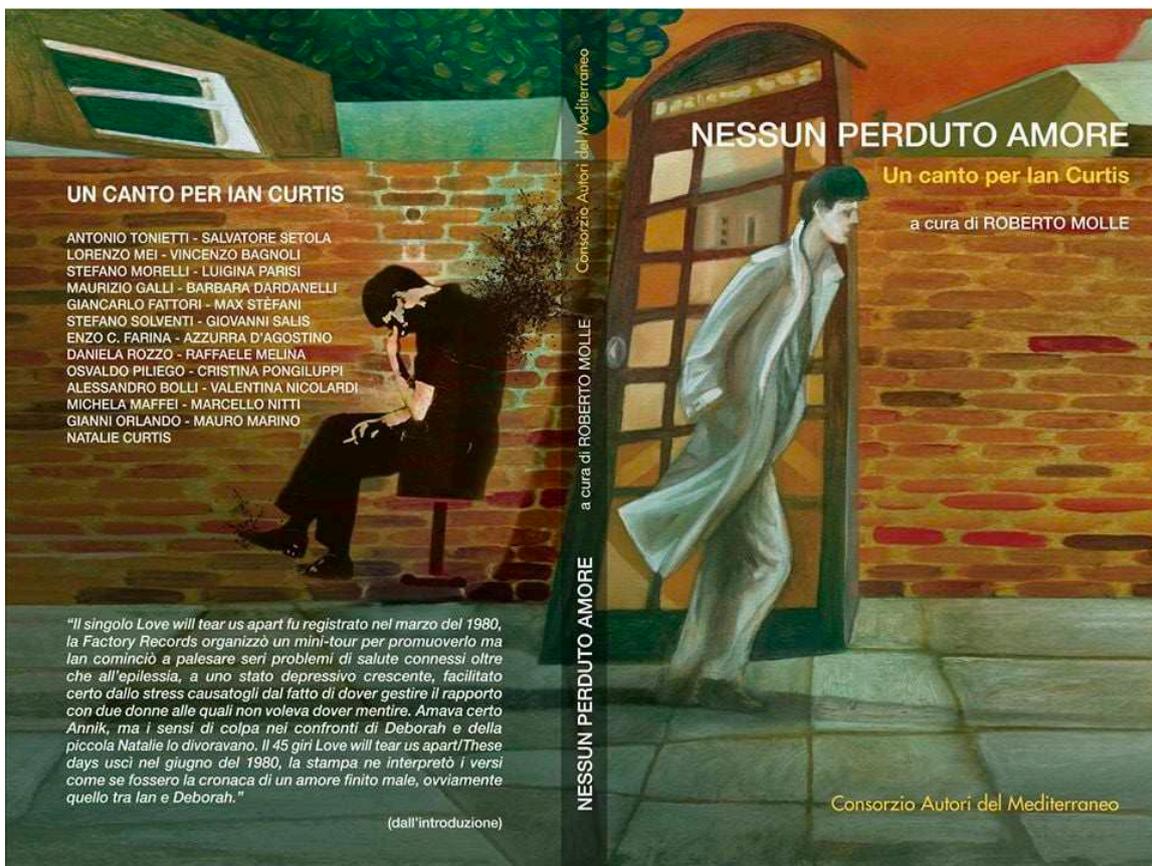
Non filtra alcun filo di luce a illuminare gli scenari decadenti tracciati lungo tutto il disco, Curtis non lascia scampo a nessuna speranza e

a nessun conforto e, in fondo, forse è giusto così. Non si può scegliere di insinuarsi tra le pieghe del diario intimo di uno come lui, uno che ha scelto di morire prematuramente con lucida determinazione senza porsi mille domande con le lacrime agli occhi, nel tentativo di cercare una via d'uscita possibile, quella che Ian ha scelto di non trovare.

Dunque, dalla fine di questo resoconto parte un viaggio attraverso le testimonianze, le poesie e le canzoni nate per ricordare e omaggiare

Ian Curtis. Un afflato corale che ho fortemente voluto, coinvolgendo critici musicali, giornalisti, scrittori, poeti e musicisti da un po' tutta Italia. Ho chiesto loro di cercare tra le pieghe del cuore frammenti di ricordi, emozioni mai sopite, attimi di bellezza di cui serbassero memoria riguardo la musica dei Joy Division e, in particolare, del loro cantante. Il prezioso materiale raccolto è custodito parte in questo libro, parte nel cd allegato. Buona lettura e buon ascolto.







“La cultura non
si può ottenere se
non si conosce la
propria storia”

Dario Fo

Ricostruzione facciale: i tanti volti della storia umana

Roberta Gianni

Archeologia e tecnologia non hanno, all'apparenza, nulla in comune. Eppure la prima, la cui attenzione è rivolta all'antico, si serve della seconda, moderna, per innumerevoli scopi.

Da quando l'uomo ha sviluppato e reso sempre più efficienti macchinari e software, le diverse discipline scientifiche hanno intravisto la possibilità di sfruttarne il potenziale tecnologico a favore della ricerca. Nello specifico, in campo archeologico ci si è affidati sempre di più a nuove metodologie di analisi dei contesti e dei singoli elementi al loro interno, permettendo dunque di indagare in maniera più approfondita le caratteristiche legate all'architettura, al territorio, agli uomini e agli oggetti del loro quotidiano. Basti pensare ai droni, che da qualche tempo vengono guidati in ricognizione sui terreni sotto cui si pensa sia nascosta una qualche presenza archeologica; oppure alle mappature digitali, ai georadar utilizzati per individuare la presenza o meno di tunnel e stanze celate; modelli in 3D, non solo di ampie distese di terreno ma anche di veri e propri oggetti o edifici in genere, scansionati e poi riprodotti in modelli virtuali integri, in grado di fornire informazioni circa la loro forma originale; e poi le ricostruzioni, in particolare quelle di volti di esseri umani (e non) vissuti in epoche di poco o anche molto lontane dalle nostre.

La Ricostruzione Facciale Forense (*Forensic Facial Reconstruction* - in breve FFR) è una ricostruzione plastica dei lineamenti del viso di un individuo a partire dalla forma del suo cranio. I primi approcci alla tecnica ebbero inizio intorno alla fine degli anni Trenta del secolo scorso con il russo Mikhail Mikhaylovich Gerasimov, il quale iniziò ad affinare la tecnica della ricostruzione attraverso una serie di osservazioni dei tratti delle centinaia di vittime provocate dalla Seconda Guerra Mondiale. Nel corso degli anni, alle sue osservazioni si affiancarono quelle di altri studiosi che portarono ad un metodo standard della pratica di ricostruzione facciale.

Si può dire che il procedimento di ricostruzione dei lineamenti di un individuo sia un insieme di processi scientifici e artistici: si parte dall'analisi dei resti ossei, effettuato da antropologi fisici (specialisti dell'apparato scheletrico umano) i quali ottengono una serie di informazioni riguardanti l'individuo come età, sesso, ascendenza ed eventuali patologie o lesioni in genere; successivamente vi è la creazione di un calco del cranio in resina o in gesso, sul quale vengono sistemati degli indicatori di tessuti molli, che aiutano a ben definire la superficie del volto. In genere si comincia con lo scolpire il naso, utilizzando delle proiezioni geometriche partendo dalle ossa nasali del cranio; poi si ricreano muscolatura e pelle, con aggiunte di materiale plastico. Calibrazione e vestizione sono le fasi finali del processo: con la prima si definiscono in maniera dettagliata i tratti fisici dell'individuo; con la seconda si ottiene la sua capigliatura e il suo vestiario, definito in base al periodo storico in cui l'individuo viene inquadrato.

Alcuni dei casi di Ricostruzione Facciale Forense

La tecnica della FFR col tempo è andata via via migliorando, grazie anche all'utilizzo di moderni software che hanno permesso di analizzare i resti ossei di partenza nel dettaglio e in minor tempo. I casi esistenti di ricostruzione facciale sono numerosissimi, molti dei quali così dettagliati da permettere, a chi li guarda, di notare quelle che sono le differenze o le somiglianze tra passato e presente. Prendiamo ad esempio Calpeia, la signora del neolitico. Deve il suo nome alla Rocca di Gibilterra, un tempo conosciuta come *Mons Calpe*, luogo in cui venne ritrovata nel 1996. Nel corso del processo di ricostruzione facciale, durato sei mesi, il suo cranio venne scannerizzato e rimodellato, integrando le parti mancanti. Calpeia aveva probabilmente tra i 30 e i 40 anni, con occhi e capelli neri, e il 90% dei suoi geni la rimandavano ad un gruppo di cacciatori-raccoglitori dell'Anatolia (l'attuale Turchia).

Dalla fine degli anni Ottanta la tecnica della ricostruzione è stata applicata sulle mummie dell'antico Egitto, partendo da una TAC (*Tomografia assiale computerizzata*), tecnica non invasiva, spesso utilizzata in ambito

antropologico, che riproduce immagini tridimensionali dell'anatomia. In particolare un'équipe pisana ha sottoposto a tale processo una testa mummificata conservata presso il Museo Archeologico di Firenze. Per la ricostruzione dei tratti dell'individuo, l'équipe si è servita di una collezione di "modelli di riferimento", ovvero banche dati in cui sono conservate le caratteristiche di persone differenti per età, sesso ed etnia di appartenenza, con l'idea di trovare qualcuno con caratteristiche simili all'individuo da ricostruire. Il processo di ricostruzione facciale è risultato, per gli studiosi, un passo importante nell'ambito dell'antico Egitto: basti pensare alle differenze messe in risalto tra gli individui bidimensionali e standardizzati tipici dell'arte egizia e la fisionomia reale, oppure alla possibilità di ricostruire i tratti di mummie regali non ancora identificate.

Un ultimo esempio di ricostruzione facciale è quello di un australopiteco anamensis di 3,8 milioni di anni fa. I resti del suo cranio furono scoperti nel 2016 in Etiopia. Il progetto di analisi di uno dei nostri antenati più antichi ha visto la collaborazione tra Yohannes Haile-Selassie, curatore del Cleveland Museum of Natural History, da Stephanie Melillo del Max Planck Institut per l'Antropologia Evoluzionistica a Lipsia, e Stefano Benazzi e Antonino Vazzana dell'Università di Bologna, questi ultimi per la ricostruzione della fisionomia. Il cranio rinvenuto in Etiopia è il primo per quella specie: ha dato agli studiosi la possibilità di individuarne i tratti caratteristici in modo da condurre un'analisi di confronto con le altre specie.

Inoltre la ricostruzione dei tratti fisici dell'individuo ha annullato la distanza tra l'uomo moderno e i suoi antenati, tratti su cui è finalmente possibile soffermarsi in maniera concreta.

La ricostruzione facciale forense costituisce un ponte tra passato e presente. Dalle semplici osservazioni si è giunti, col tempo e con l'aiuto delle moderne tecnologie, ad una metodologia concreta in grado di riprodurre le fattezze di qualsiasi individuo. La disciplina si presenta ancora giovane e controversa, data la sua componente artistica che implica una

soggettività: per questo motivo in alcune parti del mondo è vista come semplice ausiliaria di tecniche scientifiche verificabili. Nonostante ciò, il suo utilizzo è sempre più frequente, numerosissimi sono i casi di fisionomie ricostruite; si spera dunque che col tempo e grazie agli importanti risultati raggiunti, la disciplina possa presto giungere ad un riconoscimento scientifico in piena regola.

Bibliografia:

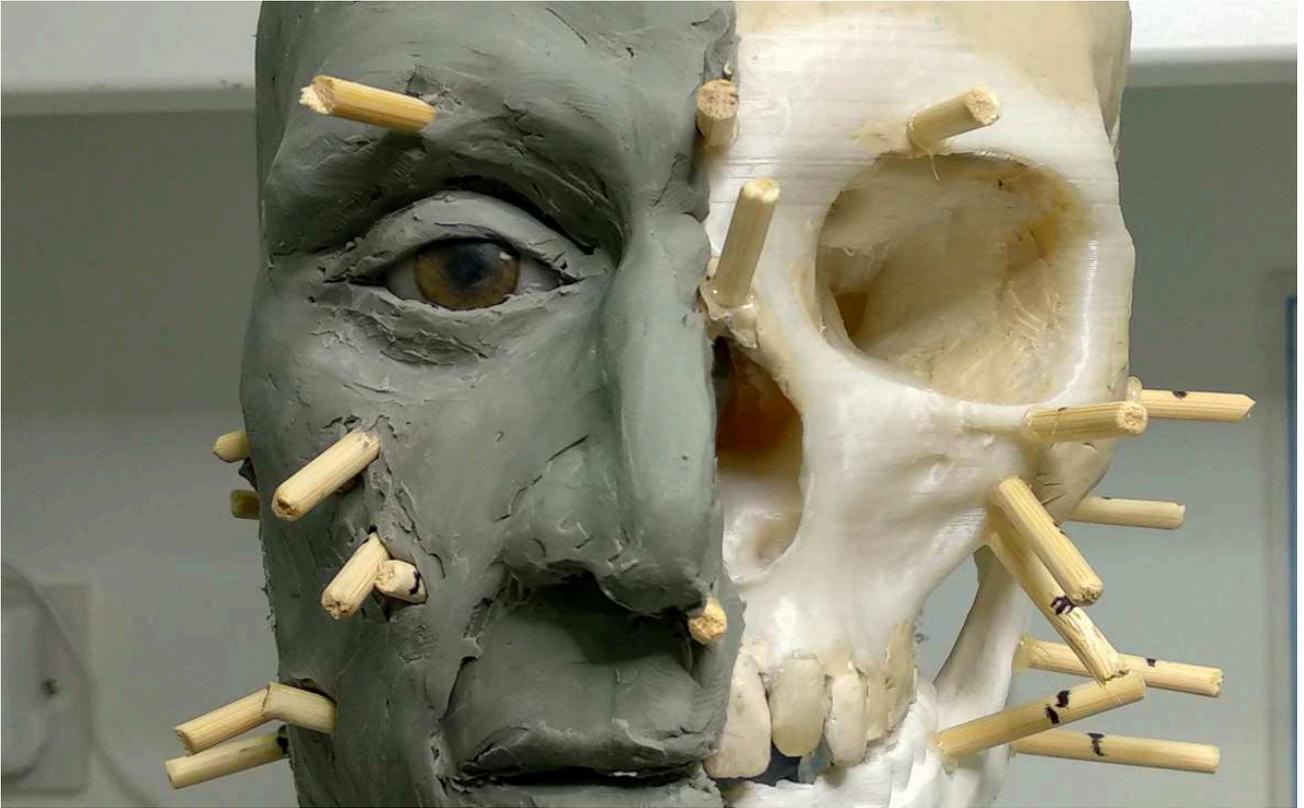
BETRÒ, M., IMBODEN, S., GORI, R., 2007, *Volti per le mummie. La ricostruzione facciale tridimensionale assistita dal calcolatore applicata alle mummie dell'antico Egitto*, in Coralini A., Scagliarini Corlàita D. (eds.), *Ut natura ars. Virtual Reality e archeologia*, pp. 91-96, IMOLA: University Press Bologna

BEZZI L., MORAES C., 2018 (b), *Ricostruzione facciale forense: realtà o fantasia?*, in L. Bezzi, N. Carrara, M. Nebl (cur.), *Imago animi. Volti dal passato*, Cles, pp. 12-17.

HAILE-SELASSIE Y., MELILLO SM., VAZZANA A., BENAZZI S., RYAN TM., 2019, *A 3.8-million-year-old hominin cranium from Woranso-Mille, Ethiopia*, in *Nature* **573**, pp. 214-219.







CONFINE



Interpretato da un giovane Matt Damon, il paracadutista ventiseienne James Francis Ryan è disperso dietro le linee tedesche dopo l'assalto anfibio di *Omaha Beach* durante lo sbarco in Normandia. Viene organizzata così una complicata operazione di salvataggio per riportare il soldato Ryan a casa, affidata ad una squadra composta da otto uomini scelti. Accolto bene dalla critica, il film di Spielberg conquistò cinque premi Oscar, tanto da essere inserito fra i cento migliori film americani. Ma fra le pieghe della Storia, nascosta fra eventi che segnarono profondamente il secolo scorso ci fu una vicenda per molti aspetti simile a quella del soldato Ryan: una missione di salvataggio durante il primo conflitto mondiale che riguardò migliaia di soldati in un territorio vasto come quello russo.

Nell'estate del 1914 all'inizio delle ostilità gli italiani, di lingua e cultura, che abitavano entro i confini dell'Impero Austro-Ungarico (nei territori irredenti come il Trentino, la Venezia-Giulia, Trieste e l'Istria) vennero arruolati sotto la bandiera dell'imperatore Francesco Giuseppe I e spediti sul fronte russo. Si stima che furono circa centomila gli italiani impiegati, dei quali circa trentamila si dispersero o caddero prigionieri dei russi, anche se molti dei quali si consegnarono volontariamente perché si rifiutarono di morire per una bandiera che non sentivano come la loro. Già nell'autunno dello stesso anno lo Zar Nicola II offrì all'Italia l'opportunità di rimpatriare i prigionieri, ma il governo Salandra rifiutò. Una scelta all'apparenza inspiegabile, ma che invece nascondeva alcuni calcoli politici rilevanti: nell'autunno del 1914 l'Italia era ancora neutrale rispetto al conflitto in corso, con un forte dibattito interno fra interventisti e neutralisti, e in quel frangente l'irredentismo rappresentava un problema non da poco perché

finiva col coinvolgere l'Austria-Ungheria. Le cose non cambiarono neanche con l'entrata in guerra dell'Italia al fianco di Francia, Inghilterra e Russia. L'opinione pubblica italiana venne a conoscenza di questa vicenda solamente grazie agli inviati de La Stampa e del Corriere, che riuscirono ad arrivare al campo di prigionia di Kirsanov, a seicento chilometri a sud-est di Mosca, e a raccontare dei prigionieri italiani lì detenuti. Questo, assieme alla caduta del governo Salandra e alla formazione di un governo di unità nazionale, portò alla creazione della Missione italiana per la ricerca e il rimpatrio dei prigionieri di guerra, affidata al colonnello dell'esercito Achille Bassignano.

Ma il braccio operativo della missione fu il maggiore dei Carabinieri Marco Cosma Manera: piemontese, avviato fin da giovanissimo alla carriera militare, fu l'uomo giusto al momento giusto. Non venne scelto casualmente per quella missione, già impiegato in contesti esteri come Creta e la Macedonia, prodotto dell'*intelligence* italiana dell'epoca, Marco Cosma Manera era in grado di parlare fluentemente ben otto lingue (inglese, francese, tedesco, greco, turco, bulgaro, serbo e russo). Costui assieme al maggiore Squillero e al capitano Moda arrivarono in Inghilterra nell'estate del 1916. Poi si imbarcarono da Newcastle e attraversando il Mare del Nord e il Mar Baltico arrivarono a Pietrogrado (oggi San Pietroburgo) in agosto. Subito si mise in moto la macchina diplomatica, che poteva contare sul pieno appoggio del governo italiano, per permettere il rimpatrio dei soldati dispersi nel nord della Russia. Il primo rimpatrio si rivelò un vero e proprio successo: dopo averli riuniti, Cosma Manera riuscì a farli arrivare nella città di Arcangelo, che si affaccia sul Mar Bianco e che guarda verso l'Artico. Utilizzando dei piroscafi asburgici abbandonati nel porto ma ancora in buono stato, riuscì a far imbarcare circa mille e settecento soldati. Le navi dopo aver circumnavigato buona parte della penisola scandinava raggiunsero l'Inghilterra, di lì la Francia e poi finalmente l'Italia. Ma il grosso dei soldati italiani era nel campo di prigionia di Kirsanov, che Cosma Manera raggiunse in treno da Pietrogrado, e dove trovò – tra ufficiali e soldati semplici – ben duemila e seicento uomini. L'organizzazione del secondo rimpatrio, però, venne ostacolata da tutta una serie di circostanze ed eventi che resero la vicenda di Cosma Manera quasi un'opera letteraria.

Infatti, con il sopraggiungere dell'inverno russo i porti di Arcangelo e Pietrogrado divennero inutilizzabili a causa del ghiaccio, e anche se fossero riusciti a salpare c'era il problema degli U-Boot tedeschi che avevano incominciato la loro guerra sottomarina indiscriminata, per cui ogni piroscafo che solcava le acque del Mare del Nord rischiava di essere affondato. Ad Ovest e a Sud il fronte della guerra rendeva impossibile far transitare tutti quei soldati senza essere visti. Inoltre lo scoppio, nel febbraio del 1917, della Rivoluzione russa complicò ulteriormente la situazione. Cosma Manera e i prigionieri italiani si ritrovarono improvvisamente catapultati in un paese sconvolto dalla guerra civile, in preda all'anarchia, diviso fra i rivoluzionari bolscevichi e i controrivoluzionari, nel caos prodotto dalle rivolte delle masse contadine povere e provate da anni di guerra. Senza più la possibilità di comunicare con il governo italiano, in una Russia dove gli stranieri non venivano più visti di buon occhio, Cosma Manera – uomo pragmatico, ma anche eclettico e pieno di iniziativa – prese una decisione molto coraggiosa, quasi folle. Corrompendo il capo stazione della città di Celjabinsk, fece stipare i soldati italiani nei convogli di un treno che doveva percorrere la famosa Transiberiana. Fu una sorta di odissea: Manera e i soldati italiani riuscirono a sopravvivere al rigido inverno russo – nonostante la maggior parte di loro non avesse i vestiti adeguati – spartendosi qualche tozzo di pane, vivendo in condizioni pietose per più di venti giorni, circondati solamente dalla bianca steppa della Siberia. Tanto durò il loro viaggio sino alla città di Vladivostok, porto russo sul Mare del Giappone. Da lì si diressero verso la concessione italiana di Tientsin (oggi Tianjin), piccolo avamposto commerciale italiano nell'Estremo Oriente, obiettivo del viaggio pensato da Cosma Manera, da dove riuscì a mettersi in contatto con Roma. Siamo nella primavera del 1918 e le speranze della maggior parte di quei soldati di tornare a casa si infransero davanti all'ordine del governo italiano di rimanere a Tientsin e di sostenere i controrivoluzionari nella guerra civile che ancora infuriava in Russia. La paura delle principali potenze europee e non, era quella che gli ideali della rivoluzione comunista potessero valicare i confini della Russia e attecchire anche altrove. Nominato addetto militare dell'Ambasciata d'Italia a Tokyo ma con residenza a Pechino, Cosma Manera formò i cosiddetti Battaglioni

Neri – una mistura di italiani, croati e serbi che si unirono gradualmente a quelli che lasciarono il campo di Kirsanov – inquadrati militarmente come un esercito, con funzioni di polizia sul tratto finale della Transiberiana e come supporto ai controrivoluzionari. Nel frattempo, riuscì a recuperare altri italiani irredenti dispersi in Siberia e, sul finire del 1919, a formare quella che è conosciuta come la Legione Redenta. La fine della Rivoluzione russa, con la vittoria dei bolscevichi di Lenin, segnò la fine delle ostilità anche per Cosma Manera e per molti di quei soldati che furono costretti ad impugnare le armi già nel 1914. Nel febbraio del 1920 partirono da Vladivostok su navi mercantili americane che, percorrendo il mare della Cina, l'Oceano Indiano e il canale di Suez, attraccarono al porto di Trieste.

L'avventura di Cosma Manera, offuscata dal risalto mediatico dell'impresa fiumana di D'Annunzio, venne fatta cadere nel dimenticatoio dai governi italiani dell'immediato primo dopoguerra. L'irredentismo – con l'annessione di Trento, della Venezia-Giulia, di Trieste e dell'Istria – fu un peso che l'Italia si scrollò di dosso ben volentieri e che aveva in dote sin dalla sua unità. Ciò, però, non rese giustizia all'impresa di Cosma Manera che riuscì a far rimpatriare quasi cinquemila soldati, molti dei quali salvati da morte certa. Dopo aver fatto ritorno in patria, continuò la sua vita e la sua carriera militare come se nulla fosse, e anche se l'Italia lo sta riscoprendo solamente in quest'ultimo periodo, per gli irredentisti e per le migliaia di soldati che salvò Cosma Manera rappresentò un eroe, come dimostrarono le numerose rimpatriate che avvennero nel corso degli anni '20.







PARTICULARIA

Le Grandi epidemie nell'arte

di Camilla Russo

Le grandi epidemie hanno da sempre ispirato l'arte sia nell'antichità che in tempi moderni, la necessità di cercare e dare risposte in uno scenario apparentemente privo di speranze per il futuro. L'arte si pone così come occasione e mezzo di scrutinio del reale: le opere ci tramandano timori e dolori del passato, raccontando di come la vita alla fine abbia sempre trionfato sulla morte.

Nel corso della storia sono stati numerosi i morbi che hanno flagellato l'umanità, ma nessuno ha lasciato un segno così profondo nella memoria collettiva come la Peste Nera, giunta in Europa sin dal 1347 causò la morte di quasi 25 milioni di persone, un terzo della popolazione europea dell'epoca e la sua furia e irruenza venne rappresentata in innumerevoli quadri.

Non si contano infatti le varie versioni del "Trionfo della Morte", ma tra le più note vi è sicuramente l'affresco staccato e conservato

nella Galleria regionale di Palazzo Abatellis a Palermo.

La data di realizzazione non è certa, si presume intorno al 1446, né si conosce il nome dell'autore ma solo il volto, dipinto come un autoritratto insieme ad un collaboratore tra le figure del quadro.

In un periodo storico in cui malattie e peste uccidevano larghissima parte della popolazione senza fare distinzione tra ricchi e poveri, l'opera è intrisa di un forte carattere morale, come un ammonimento, la fragilità della vita e la caducità umana ricordano che l'incombente della morte riguarda tutti, indistintamente, a prescindere dalla posizione sociale e dal ceto a cui si appartiene.



Tra il XIV e la fine del XVII secolo la peste segnò costantemente la vita delle popolazioni Europee devastando periodicamente le città, ma non se ne sarebbe serbata memoria se non fosse stato per la letteratura e l'arte: veicoli di racconto che hanno consentito di conoscere e analizzare la natura differente dei comportamenti umani, caratterizzati dal timore quasi primordiale nei confronti della morte. Una sfida che accomuna gli artisti di diverse epoche quella di illustrare e ritrarre, attraverso immagini concrete, tali momenti storici e quindi lasciare ai posteri la descrizione dell'evoluzione e del corso della malattia, degli scempi da essa compiuti, dei vari metodi e riti di guarigione, persino degli usi e costumi adoperati di conseguenza.

Come in questo disegno del 1656 dove viene rappresentato l'abito del medico della peste: il costume protettivo usato in Francia e in Italia nel XVII secolo.

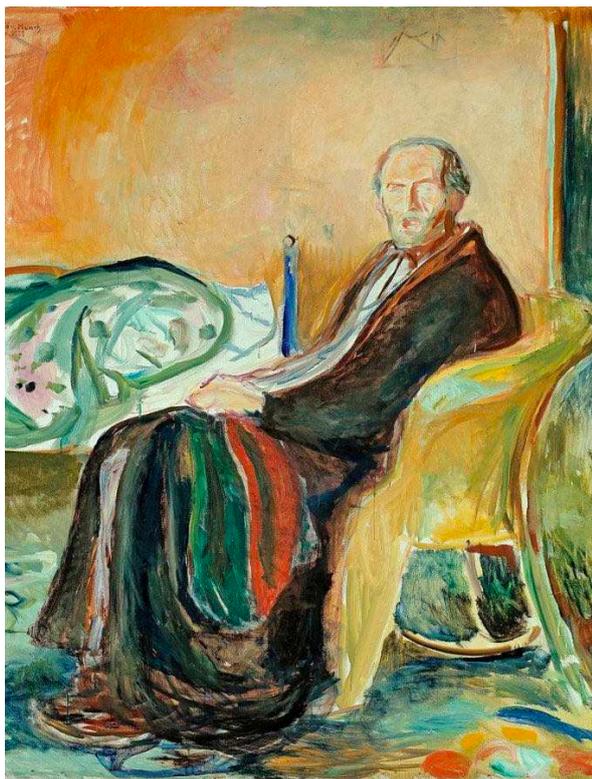
La maschera aveva aperture di vetro negli occhi e una faccia curva a forma di becco, il quale poteva contenere anche fiori secchi, erbe o spezie con lo scopo di tenere lontani i cattivi odori, che si pensava fossero la causa principale della malattia.



Una delle pandemie riconosciuta tra le peggiori fu, senza dubbio, l'influenza spagnola.

La "grande influenza" che a seguito della Prima guerra mondiale, tra il 1918 e il 1920, con ricadute successive, provocò la morte di milioni di persone in tutto il mondo e tra le perdite più illustri vi furono artisti come Gustav Klimt ed Egon Schiele.

La stessa influenza che colpì anche Edvard Munch che però riuscì a sopravvivere sebbene debilitato, il pittore norvegese decise di trasformare quell'esperienza quasi mortale in un flusso pittorico di incontenibile energia espressiva. Nell'autoritratto del 1919 si raffigura con i capelli sottili e la carnagione biancastra, avvolto in una vestaglia e in una coperta, i colori vivi dell'opera acquisiscono una nota stridente data dall'isolamento di quel momento, il mondo è in piena pandemia e l'autore restituisce alla storia il triste dramma fatto non solo di malattia, ma anche di solitudine.



Similmente al passato, durante questi mesi il mondo dell'arte è stato "contagiato" dalla pandemia, gli artisti hanno reagito in massa sui social o attraverso la street-art (arte di strada) adeguandosi al periodo e aprendosi a tutte le forme di espressione consentite.

L'arte diventa un'arma contro l'isolamento, gli artisti non si fermano e continuano a lavorare anche durante la quarantena, trasmutando quello che tutt'ora rimane il nemico numero uno, il virus, in una fonte inesauribile di creatività; così come sostiene lo storico d'arte George Kubler, nel suo celebre libro *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*:

"ciò che viene fatto dall'uomo corrisponde sempre a soluzioni intenzionali di un determinato problema, e spetta alla figura dell'artista il compito di trasformare quel rimedio in opera d'arte."

Vi è però qualcosa di diverso rispetto alle opere d'arte appartenenti alle grandi pandemie del passato, nell'arte "ai tempi del Coronavirus" non si riscontra una semplice riproduzione di una realtà spenta e depressa ma sorge una diversa prospettiva, come se il virus non fosse il solo protagonista ma semplicemente uno strumento per riflettere e concentrarsi su altro, per mostrare un'umanità resistente, capace di empatia, di solidarietà, di coraggio.

Al centro di diverse opere ci sono infatti loro: i medici e gli infermieri, i veri protagonisti ed eroi di questo tragico periodo storico.

Ad omaggiare il lavoro del personale medico internazionale impegnato in prima linea è in molte occasioni la street-art, tra i diversi esponenti dell'arte urbana vi è Fake, noto per le sue incursioni urbane irriverenti e dal taglio spesso politico, l'artista ha deciso di indirizzare l'attenzione verso il sacrificio e la dedizione di questi "supereroi", realizzando ad Amsterdam un murale semplice quanto eloquente per esprimere la sua gratitudine.



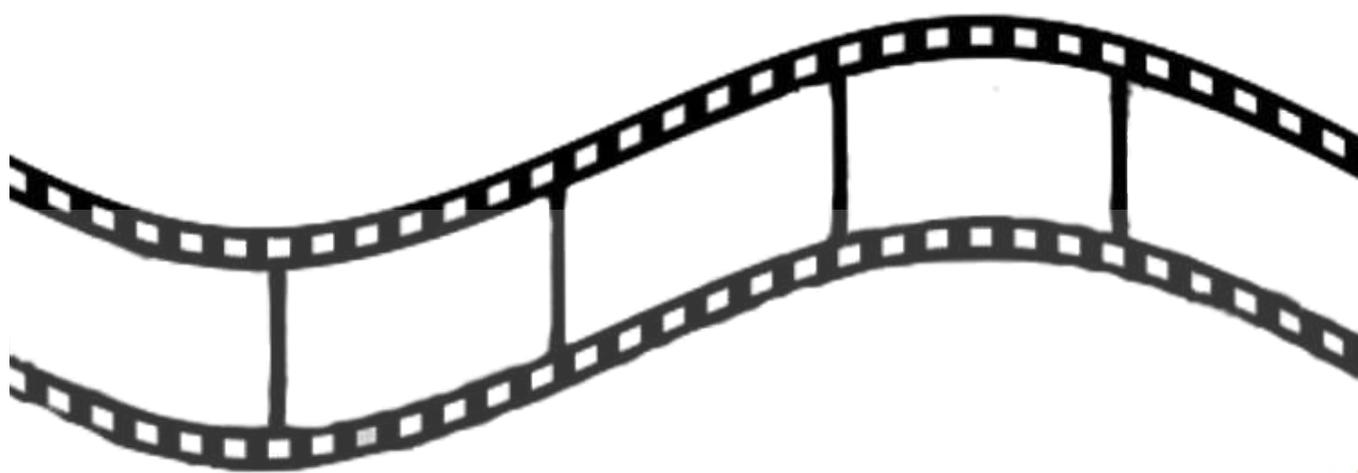
Anche il più famoso artista inglese di street art Banksy, del quale non si conosce l'identità, ha pubblicato sul suo account Instagram, e successivamente esposto al General Hospital di Southampton, il disegno raffigurante un bambino che sceglie un'assistente sanitaria come supereroe al posto di Batman e Spiderman.

L'opera si chiama "Game Changer" e di fatto il bambino gioca con il pupazzo di un'infermiera della Croce Rossa, con tanto di mantello e mascherina, facendola volare proprio come Superman.

Così, mentre nella maggior parte del mondo i musei e gli spazi dell'arte sono costretti a tenere le porte chiuse, la mente umana e la sua creatività rimangono sempre aperte e in continua creazione; i limiti fisici, i confini delimitati dalle quattro mura di casa sono solo trampolini di lancio per riflettere sulla vita, stimoli per l'arte al fine di trovare una nuova identità, dando vita a percorsi di solidarietà internazionale.



35 MILLIMETRI



clinamen
un passo oltre il confine

IL TRADITORE: IL FILO NASCOSTO CHE LEGA PENTIMENTO E MORTE

di Alfonso Martino

Vincitore di sei **David di Donatello** (tra cui miglior film, migliore sceneggiatura originale e miglior regia), *Il Traditore* di Marco Bellocchio dimostra che è possibile declinare il filone dei *gangster movie* in chiave italiana. La vicenda vede protagonista Tommaso Buscetta, il *boss dei due mondi* – interpretato magistralmente da Pierfrancesco Favino, vincitore del David come miglior attore protagonista – e il suo passaggio da *uomo d'onore* a *pentito*, che ha permesso alla magistratura italiana di arrestare 366 mafiosi.

La **scena iniziale** della pellicola richiama fortemente l'iconica sequenza della festa di matrimonio della figlia di Don Vito Corleone nel *Padrino I*, in cui elementi di spicco della criminalità palermitana e corleonese, guidata da Totò Riina, festeggiano Santa Rosalia, protettrice di Palermo. La sequenza festosa è smorzata dalla **tensione** del personaggio di Favino, appartenente alla mafia palermitana e che non condivide i metodi e gli ideali dei corleonesi. Questa inquietudine lo porterà a lasciare la Sicilia e ad emigrare in Sudamerica, **abbandonando** i suoi figli.

La **regia** di Bellocchio alterna scene della latitanza di Buscetta con ciò che avviene in Sicilia, dove sono i corleonesi a farla da padrone; alla **calma** e all'esoticità del Brasile viene contrapposta la **violenza** della famiglia di Riina, di cui sono riportati sullo schermo i **numeri** dei rivali uccisi. Pur distante chilometri dalla sua

terra natia, il protagonista verrà **braccato** dalla giustizia brasiliana, di cui il regista mostra il suo operato attraverso un insieme di violenza **fisica e psicologica**; Buscetta e sua moglie vengono trasferiti su due elicotteri diversi, dove la **donna** viene tenuta penzoloni per i capelli e **minacciata** di gettarla in mare se il marito non avesse parlato. Bellocchio mostra quanto un certo tipo di giustizia non sia così diversa dalla criminalità organizzata, attraverso una scena visivamente suggestiva per via delle **inquadrature** aeree, accompagnate in sottofondo dalla **canzone** *Historia de un Amor* di Guadalupe Pineda, carica di **pathos** e sentimento, provati dallo stesso personaggio di Favino, la cui **sofferenza** nel vedere torturata la propria moglie è palpabile.

L'arresto coincide con l'**estradizione** in Italia, inizialmente evitata da Buscetta con l'utilizzo di alcuni medicinali. Il lungo **viaggio** di ritorno porta il protagonista ad affrontare il suo **passato**, caratterizzato da una scarsa presenza per i suoi due figli, Antonio e Benedetto. Il regista mostra il **tormento** di Buscetta in una sequenza onirica al quanto esplicativa che vede protagonisti i due figli, sanguinanti e silenziosi, che danno le **spalle** al proprio padre.

L'arrivo a Roma coincide con l'incontro del giudice **Giovanni Falcone**, per cui inizialmente prova diffidenza. L'uomo di legge incalza Buscetta sui dettagli di Cosa Nostra e la sua **gerarchia**, ottenendo dall'altra parte un rifiuto, poiché quest'ultimo non si considera *un pentito*. In queste scene Buscetta si esprime in un **italiano** corretto rispetto al resto della pellicola, in cui parla in siciliano stretto con la sua *famiglia* criminale e in portoghese insieme a sua moglie. La scelta rimarca la volontà di **confrontarsi** con un'istituzione in maniera seria, riconoscendo in Falcone una forte personalità. Pian piano durante gli incontri viene definita la gerarchia di Cosa Nostra e le differenze tra loro e i corleonesi, che secondo Buscetta ambiscono al potere a tal punto da non rispettare valori come l'onore e la **famiglia**. Questi ideali vengono riportati in una delle sequenze più belle della pellicola: quella in cui Buscetta, per avvalorare la sua tesi, racconta il suo **primo incarico** per Cosa Nostra, che doveva avvenire fuori da una **chiesa** e che non andrà a buon fine, poiché la vittima ha in braccio suo **figlio** appena battezzato. La scena riporta gli stilemi dei *gangster movie* cari a **Scorsese** come

la famiglia e la religione, in cui il regista mostra l'**esitazione** di Buscetta alla vista del neonato, stretto dal padre con grande foga. I mafiosi arrestati vengono paragonati da Bellocchio a dei **topi** in fuga, con un montaggio che alterna perfettamente i due gruppi.

Il **cambiamento** di Buscetta viene mostrato dal regista durante le udienze del maxi-processo nel tribunale di Palermo, in cui si **differenzia** dai suoi ex compagni per l'utilizzo costante dell'italiano e per un atteggiamento consoni ad un'aula di tribunale. I **prigionieri** vengono ripresi in tre grandi gabbie, definiti da un linguaggio dialettale e provocatorio e da **atteggiamenti** fisici che sfociano nel volgare o addirittura nel **grottesco**; un esempio riguarda la volontà di uno dei prigionieri di **cucirsi** la bocca con ago e filo come segno di protesta verso la legge. In queste sequenze da *legal drama*, Buscetta viene isolato da una **teca di vetro**, che rappresenta non solo l'**isolamento** fisico del protagonista ma anche quello affettivo, dato che il suo patteggiare con la giustizia ha portato alla rottura con quella che considerava la sua famiglia. Questo sentimento è presente in particolare durante il confronto con **Pippo Calò**, suo compagno fin dall'infanzia che nega al giudice di aver avuto rapporti con lui. Calò cerca di demolire le dichiarazioni rilasciate da Buscetta, colpendo quest'ultimo sul **piano privato**, mettendo in mezzo il suo rapporto travagliato con i figli.

Il gesto del protagonista porta alla confessione di un altro esponente della criminalità palermitana, Salvatore Contorno, interpretato da **Luigi Lo Cascio**, premiato col David per il **miglior attore non protagonista**. Contorno si differenzia da Buscetta per il **forte** dialetto siciliano, utilizzato anche davanti al giudice, e alla sua **verve**, evidenziata dal voltarsi sempre dalla parte dei prigionieri quando lo accusano, rispondendo loro a tono. Il personaggio di Contorno permette a Bellocchio di mostrare come l'esempio di Buscetta non sia isolato, ma sia mosso da una sorte di **ribellione** nei confronti di Riina e dei suoi metodi. La conclusione del processo coincide con le **condanne**, riportate sullo schermo nello stesso modo in cui vengono riportate all'inizio della pellicola i **morti** della cosca palermitana.

Tra i condannati risultano anche Buscetta e Contorno, che alla fine della pena si troveranno a vivere **sotto scorta** all'estero. Anche a chilometri di

distanza, Cosa Nostra **perseguita** il protagonista. Il senso di oppressione è mostrato in una scena in particolare, che vede Buscetta e la sua famiglia a cena, interrotta da un uomo intento a cantare *L'Italiano* di Cotugno, cambiando il ritornello in: "io sono un siciliano, un siciliano vero". La morte di Falcone smuove Buscetta, che decide di tornare in Italia per affermare il legame tra **Giulio Andreotti** e la criminalità organizzata. La scena del **processo** viene girata da Bellocchio con una maestria incredibile, in cui il pentito viene messo alla berlina dalla **difesa** del politico con le stesse tecniche utilizzate precedentemente da Calò e accusato di essere un **mantenuto** dello stato. L'interpretazione di Favino mostra un Buscetta offeso nell'animo, incapace di **provare** con documenti il collegamento tra i due mondi, **farfugliante** e con uno sguardo carico di rimpianto. Inoltre viene sbeffeggiato dallo stesso Calò, che utilizza il pezzo di Cotugno esattamente come nella scena della cena. Il **rimpianto** è un sentimento che domina la festa per i suoi 68 anni, caratterizzati dalla presenza costante della scorta e da *Historia de un Amor*, cantata questa volta da Buscetta, in cui traspare la **tristezza** di non poter tornare nella sua terra da **uomo libero** e di non poter rimediare ai suoi errori come padre.

Il **finale** della pellicola mostra allo spettatore un personaggio ormai segnato dagli anni e dalla **paura** costante di essere raggiunto da coloro che considerava come una famiglia, la cui **differenza** consiste nella visione della morte: Buscetta sa che la morte è **inevitabile**, al punto da affrontare l'argomento insieme a Falcone durante gli interrogatori, mentre gli esponenti della criminalità agiscono come **mandanti** di questa entità, inconsi del fatto che anche loro dovranno **rispondere** delle loro azioni, in vita o dopo la loro **dipartita**.

