

N° 19
maggio
giugno
2021

clinamen

un passo oltre il confine



Anno III
n.19 Maggio- Giugno 2021
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

Copertina
Karolina Maskova



clinamen
un passo oltre il confine

SOMMARIO

EDITORIALE

di Renato De Capua
p. 3

LO SCENARIO

Moda, società e ambiente: come ricostruire un mondo più equo, solidale e sostenibile?

di Lucia Vitale
p. 5

Contaminazione

di Valeria Coricciati
p. 10

OLTRE IL CONFINE

Dante oltre confine: il lento approdo del Sommo Poeta nel mondo inglese

dalle difficoltà di traduzione all'ostilità del contesto
di Maddalena Frigerio
p. 12

Intervista a Omar di Monopoli

di Lorenzo di Lauro
p. 15

Al di sopra di tutto...

Brevi riflessioni tratte da *Gita al faro* di Virginia Woolf

di Alessandra Macrì
p. 17

Di ardore e d'illusione: Ulisse tra Dante e Pavese

di Adele Errico
p. 18

NOTE DI VIAGGIO

Mouse on Mars: frammenti artificiali

di Francesco Petrella
p. 21

APPRODI

Lo scisma nel mondo islamico

di Lorenzo Plini
p. 24

Un caso di cronaca nella Francia del 1870: il dramma di Hautefaye

di Federico Battaglia
p. 26

Laetoli: la prima passeggiata della storia

di Roberta Gianni
p. 28

Uno Status Animarum della città di Lecce

di Enrico Molle
p. 31

PARTICULARIA

Intervista a Marco Donazzan

di Analog From The World
p. 34

L'ultima Pietà di Michelangelo: genesi e storia

di Cecilia Buccioni
p. 42

La tempesta artistica di Turner

di Serena Palma
p. 44

35 MILLIMETRI

Il teatro domestico in Revolutionary road di Richard Yates

di Adele Errico
p. 47

Mulholland Drive - Avere vent'anni

di Gabriele De Nola
p. 49

Nomadland: una vita senza vincoli

di Alfonso Martino
p. 51

EDITORIALE

a cura di Renato De Capua

*Si legge quello che piace leggere,
ma si scrive quello
che si è capaci di scrivere.
(Jorge Luis Borges)*

Clinamen giunge alla sua diciannovesima edizione.

Il primo passo è la scelta tematica degli articoli che compongono ciascuna sezione, con l'auspicio di offrire al lettore una selezione di contenuti accattivante e variegata.

L'intento è quello ambizioso di raccontare il nostro tempo, di trasporre la poesia e la complessità del quotidiano in parole e in scelte.

Scrivere è una grande opportunità, significa dar vita ai propri pensieri, renderli fruibili a chiunque voglia ascoltarli, prenderne parte attiva.

Il tempo che stiamo vivendo è di per sé indefinito, incerto, ed è proprio per questo che si avverte il bisogno urgente di raccontarlo attraverso la scrittura e le pagine che leggerete.

Successivamente si passa alla composizione del periodico, all'accostamento degli articoli e delle immagini, alle scelte cromatiche, al pensiero di come queste possano influire sugli occhi del lettore.

In altre parole, si tratta di accostare il tutto, nonché la nostra mente, il nostro cuore, perché scrivere è un atto di amore e di coscienza, nei confronti di se stessi, del tempo che si vive e dell'altro che vediamo fuori da noi stessi e di quest'ultimo che si riconosce attraverso i nostri occhi.

LO SCENARIO



Moda, società e ambiente: come ricostruire un mondo più equo, solidale e sostenibile?

di Lucia Vitale

Con l'avvento della pandemia, sembra esserci maggiore consapevolezza in merito alle discriminazioni sociali e alle problematiche ambientali presenti nel mondo. Il COVID, infatti, ci ha dimostrato che la distruzione della Terra, per mezzo dell'inquinamento e della deforestazione, la crisi climatica e la crisi sanitaria hanno una causa comune: lo sfruttamento umano e delle risorse naturali del pianeta.

Quest'anno, in occasione della Giornata mondiale del commercio equo e sostenibile (celebrata l'8 Maggio) è stata promossa la campagna internazionale *#Build Back Fairer* da parte dell'organizzazione no-profit *World Fair Trade Organization*.

L'organizzazione è costituita da ben 355 imprese sociali, dislocate in svariate aree del mondo, le quali hanno un impatto rilevante sulle vite di circa un milione di vite, tra cui il 74% è rappresentata da donne. All'interno del loro statuto, il WFTO invita i governi a rafforzare le legislazioni mondiali per ridurre le disuguaglianze sociali e sviluppare un modello economico e agricolo che rispetti l'ambiente e difenda i diritti dei piccoli coltivatori, degli artigiani e degli operai che abitano le aree più fragili del pianeta.

Molti sono i settori al centro di numerose polemiche, tra queste il settore della moda e, in particolar modo, dell'industria di *fast fashion*.

La Fast Fashion

L'espressione inglese *fast fashion* si riferisce alla velocità con cui le aziende della moda immettono i loro prodotti sul mercato. L'espressione appare, per la prima volta, in un articolo della versione cartacea del *New York Times* del 31 dicembre 1989. Il pezzo si intitola *Fashion; Two New Stores That Cruise Fashion's Fast Lane* scritto dalla giornalista Anne-Marie Schiro.

Nell'articolo, si parla di due nuovi negozi d'abbigliamento nella Lexington Avenue di New York: l'azienda dal finto tocco francese *Compagnie Internationale Express* e l'azienda spagnola *Zara International*, la quale possiede già numerose filiali in Europa.

La giornalista afferma che entrambe le aziende parlino la stessa lingua: *"It's a language understood by*

young fashion followers on a budget who nonetheless change their clothes as often as the colour of their lipstick." Questi due nuovi negozi permetterebbero, quindi, a molte giovani donne amanti della moda di acquistare nuovi vestiti come se fossero dei prodotti di make-up. Inizia dunque l'era del *fast fashion* e dei vestiti a basso costo.

L'azienda *Zara* è, su molti fronti, il caso emblematico di *fast fashion* (Treccani 2012) poiché, negli anni '80, acquisisce un successo internazionale essendo la pioniera di un nuovo sistema di produzione e di distribuzione della merce, che richiede un forte coordinamento tra le fasi di progettazione, produzione e distribuzione.

A questo riguardo, nell'articolo sopracitato, sono riportate le parole di Juan Lopez, a capo della filiale di *Zara* negli Stati Uniti: *"The stock in the store changes every three weeks... It takes 15 days between a new idea and getting it into the stores."* Dunque, all'interno del negozio, avviene il cambio dello stock ogni 3 settimane, un tempo brevissimo se paragonato al precedente sistema del *prêt-à-porter* basato sulle collezioni stagionali.

Tali tempistiche sono rese possibili grazie a un nuovo sistema di produzione e distribuzione, il quale prevede solo 15 giorni per l'individuazione di un nuovo *trend* moda, la realizzazione dei modelli, la produzione industriale dei capi d'abbigliamento e la loro immissione sul mercato.

È l'inizio di una nuova era per il settore della moda ma anche di un nuovo fenomeno culturale: lo *shopping* come forma di svago, caratterizzante soprattutto i Paesi occidentali.

Gli acquirenti di *fast fashion* sono eterogenei quindi non è più una questione legata alla crisi economica, che ci ha condotti all'acquisto di abbigliamento a basso costo, bensì legata a un nuovo modo di vestire e a un nuovo modo di concepire il consumo.

Chi realizza i nostri vestiti?

Secondo il recente sondaggio *The State of Fashion 2021*, condotto da BoF-McKinsey, la pandemia ci ha reso più consapevoli delle ingiustizie sociali derivanti dal lavoro all'interno della *supply chain* delle industrie della moda.

Le polemiche riguardano le pessime condizioni di lavoro degli operai, ad esempio, all'interno dei magazzini e dei centri di logistica e la mancanza di interventi mirati ad un loro miglioramento. Inoltre, i consumatori chiedono ai brand della moda di dimostrare un maggiore impegno sociale.

I dati ci dimostrano che la Generazione Z (i nativi digitali tra il 1997 e il 2012), equivalente al 40% dei consumatori nel 2020, appare sui social come la categoria più attenta a tali tematiche.

Il sondaggio, condotto da McKinsey nell'agosto 2020, rileva che il 66% dei consumatori vorrebbero

evitare o ridurre l'acquisto di capi d'abbigliamento prodotti da quelle aziende che non rispettano i diritti dei lavoratori all'interno dei suoi stabilimenti e di quelli dei suoi fornitori.

Tuttavia è chiaro che, tra le opinioni dei consumatori e le decisioni d'acquisto, continua a persistere un divario: come attuare delle scelte responsabili se la maggior parte dei brand non pubblica, ad esempio, una lista ufficiale che includa anche tutti gli stabilimenti terzi dislocati nel mondo?

È chiaro che i consumatori potranno compiere delle scelte consapevoli solo nel momento in cui ci sarà una maggiore trasparenza in tutte le fasi di produzione e distribuzione della merce.

A questo proposito, alcune proposte di legge in materia di diritti umani e difesa dell'ambiente sono già in fase di discussione in Commissione europea a partire dall'ottobre 2020. Mentre, il governo tedesco sta lavorando al *Lieferkettengesetz* che mira a proteggere i lavoratori all'interno della *supply chain*.

Le problematiche ambientali

L'inquinamento ambientale è l'altro tasto dolente dell'industria della moda. Secondo un'inchiesta di Greenpeace, *La moda a un bivio* del 2018, lo spreco di tessuti tessili è il problema ambientale più grande da affrontare.

I principi dell'economia circolare, cioè basata sulla produzione e il consumo di beni destinati a essere reimpiegati (Treccani 2018), sono considerati dalle industrie della moda e dai governi mondiali la soluzione migliore per arginare il modello di consumo "usa e getta" presente nella nostra società.

Eppure, secondo l'associazione, un sistema che sia basato sul mero riciclo è una soluzione controproducente poiché, rimuovendo il senso di colpa dai consumatori, indurrebbe alla crescita degli acquisti di capi d'abbigliamento che, per la stragrande maggioranza, sono prodotti in poliestere.

Secondo l'indagine *Pulse of the Fashion Industry 2017*, condotto da Global Fashion Agenda, Boston Consulting Group e Sustainable Apparel Coalition, si stima il raddoppio dell'impiego di poliestere all'interno delle industrie tessili entro il 2030.

A questo punto, Greenpeace si chiede se riciclare tutti i capi in poliestere, ammesso che fosse possibile, sia la soluzione ai problemi ambientali!

Ma quanti capi d'abbigliamento vengono riciclati? In Unione Europea, l'80% degli indumenti a fine vita viene smaltito assieme ai rifiuti domestici. In verità, il riciclo di cui si parla nelle industrie della moda non riguarda i tessuti tessili bensì la produzione di ulteriori tessuti in poliestere, attraverso il riciclaggio delle bottiglie di plastica in PET. Così facendo le industrie evitano di affrontare i problemi legati all'uso di poliestere, ossia la sua origine da fonti fossili e il suo contributo alla contaminazione da microplastiche degli oceani.

Nella ricerca Moda a un bivio, Greenpeace prende in considerazione le iniziative di molteplici aziende d'abbigliamento e di calzature impegnate nell'ambito dell'eco-sostenibilità tracciando una nuova rotta per l'industria della moda, che prevede di migliorare il design dei capi per allungarne la vita; rallentare il flusso di nuovi materiali nella fase produttiva; preferire ai materiali sintetici quelli biologici derivanti dal commercio solidale (consiglio che va, soprattutto, ai marchi con maggiori capitali).

Il tutto, però, dovrebbe essere maggiormente regolato e rafforzato da nuove legislature che mirino a facilitare il lavoro di tutte quelle persone che vorrebbero dare il loro contributo per un mondo più equo, solidale e sostenibile.

Di seguito, l'intervista al collettivo *Le Moire*, recentemente nato e composto da giovani donne pugliesi appassionate di sartoria, con cui discuteremo del loro lavoro e del loro punto di vista in relazione alle varie problematiche dell'industria della moda.

Sul sito artigianoinfiera.it è possibile visualizzare in anteprima la capsule collection Le Moire.

1) Il collettivo Le Moire prende ispirazione dalla tradizione del Mediterraneo, come concept e tecnica di lavorazione, in quanto riprende colori e forme assieme all'uso di un antichissimo strumento, il telaio, per realizzare degli inserti rimovibili da applicare ai loro capi. Come mai avete deciso di creare questi inserti? Esistono delle motivazioni che vanno ben oltre il fattore estetico?

L'idea è nata partendo da due principi che caratterizzano il fast fashion e a cui noi come collettivo ci opponiamo: la standardizzazione dei capi che troviamo nei negozi quotidianamente e la sovrapproduzione che caratterizza l'industria della moda.

Per questo motivo, abbiamo pensato di progettare degli inserti rimovibili e intercambiabili che potessero dare personalità e unicità agli outfit delle nostre clienti.

Così, ad esempio, una stessa manica può essere applicata su diversi top basic, in modo tale da avere più modelli con pochi pezzi, lasciando alla cliente la scelta di come combinarli in base al proprio gusto.

2) Nell'ambito del fast fashion, il tempo che intercorre tra l'ideazione degli abiti e la loro immisione sul mercato è di circa due settimane. Quali sono, invece, le tempistiche dei prodotti sartoriali?

Gli abiti sartoriali hanno sicuramente tempistiche più lunghe rispetto al mondo industriale della moda, ciò che cambia è il processo lavorativo.

Le tempistiche dei nostri abiti seguono quelle di tessitura e sartoria.

Realizzare un tessuto a telaio comporta una serie di passaggi manuali che partono dalla progettazione, per passare alla sistemazione dell'ordito sul telaio, fasi basilari per ottenere un buon tessuto, per poi, infine, tessere.

L'ordito, infatti, rappresenta la "colonna portante" dell'intero tessuto a differenza della trama che, invece, è essenziale per il disegno che si creerà.

Anche l'aspetto sartoriale è molto lento poiché dalla fase della creazione del cartamodello fino al taglio e alla confezione degli abiti si seguono tempi scanditi a misura d'uomo, pertanto non legati ai macchinari industriali a catena di montaggio.

Per noi artigiane è più importante realizzare capi di qualità che durino nel tempo e soddisfino le esigenze delle clienti.

3) Pensate che possano convivere, oggi, nel panorama della moda mondiale il fast fashion e l'artigianato locale oppure credete che debbano essere attuati alcuni cambiamenti? In che misura sono importanti le azioni compiute dai consumatori, dalle aziende e dai governi?

Il fast fashion e l'artigianato sono realtà diametralmente opposte. Lo notiamo subito dalle caratteristiche che contraddistinguono questi due mondi:

F.F: velocità di produzione, serialità dei capi, scarsa qualità dei materiali, sfruttamento della manodopera (soprattutto femminile e infantile) nei paesi in via di sviluppo, inquinamento ambientale e bassissimo costo.

A.L: produzione lenta fatta a mano con cura, unicità dei capi, qualità dei materiali, tutela della manodopera, ridotto impatto ambientale e costo medio-alto. Nonostante questo divario, Le Moire nella loro piccola realtà artigianale si impegnano a far convivere questi due sistemi attraverso l'economia circolare, riutilizzando tessuti di scarto delle industrie che andrebbero smaltiti (o inceneriti) e che produrrebbero un grave danno ambientale.

L'interrogativo riguardante le possibili azioni da parte delle grandi aziende fast fashion tocca una serie di argomenti che è difficile sviscerare in maniera esaustiva e sintetica in questo contesto. Il nostro auspicio è che esse possano apportare dei cambiamenti sostanziali non solo sulla riduzione dell'inquinamento (essendo l'industria della moda una tra le più inquinanti al mondo), ma anche ponendo l'accento sulle condizioni dei lavoratori e sulla loro sicurezza.

4) Sono molte anche le ragioni che spingono a sviluppare nuove idee legate alla sostenibilità. Tra le linee guida di Le Moire viene menzionata l'attenzione all'ambiente. In che modo il collettivo cerca di dare il suo contributo?

Con il collettivo Le Moire cerchiamo di contribuire recuperando tessuti invenduti dalle aziende per realizzare le basi dei nostri capi.

Il progetto prevede anche il riutilizzo di capi dismessi talvolta destrutturati e trasformati in inserti o in filati per nuovi tessuti da realizzare al telaio.

5) Parlando ancora di best practice del consumatore nell'ambito dell'eco-sostenibilità, quali consigli vi sentireste di dare ai lettori di Clinamen in veste di donne amanti della moda?

Diremmo, al di là dell'aspetto estetico e del gusto personale, che è imprescindibile far attenzione anche alla qualità, guardando l'etichetta e conoscendo la storia e l'origine del capo. Diremmo di comprare da negozi di cui si conosce l'affidabilità, di sostenere anche l'artigianato locale, da brand, anche se meno conosciuti, che sono più attenti all'ambiente e al rispetto del lavoratore.

6) In occasione della giornata mondiale del commercio equo e sostenibile, l'associazione internazionale World Fair Trade Organization chiede ai governi di incoraggiare un commercio a svantaggio della vendita di prodotti a basso costo e di dar maggior voce al settore dell'artigianato per minimizzare le ingiustizie sociali. Tutto ciò dovrebbe permettere ai consumatori di compiere delle scelte più responsabili che siano allo stesso tempo abbordabili dal punto di vista finanziario. Pensate che ciò sia attuabile nell'ambito dell'artigianato?

Crediamo che l'artigianato sia una realtà a se stante, poiché la qualità ha un costo e dimezzare i prezzi vorrebbe dire svalutare il lavoro e la materia prima tessile.

Inoltre, il prodotto artigianale in qualche modo è un pezzo unico e di sicuro non ripetibile.

7) Quali sono le difficoltà che state incontrando in questa fase iniziale del vostro progetto?

In questa fase iniziale, le problematiche che abbiamo riscontrato sono strettamente legate alla pandemia, che non ci ha permesso di vivere contesti nei quali l'interazione con le clienti è fondamentale per instaurare un legame empatico; il che diventa imprescindibile al di là dell'acquisto. Inoltre, al momento, non ci è possibile effettuare raccolte di abiti dismessi che pensavamo di recuperare face to face con il pubblico durante fiere o eventi del settore.

8) Avete già definito nuove idee per il futuro oppure cercate di focalizzarvi sul presente?

Sì, abbiamo dei progetti per il futuro che altro non sono che un'evoluzione del presente.

Innanzitutto, non appena sarà possibile poter interagire in contesti sociali come quelli precedenti alla pandemia, avvieremo dei mini corsi rivolti ad adulti e bambini, in cui racconteremo ed insegneremo l'arte della tessitura.

Inoltre, l'intenzione è quella di partecipare a fiere di settore locali ed internazionali senza escludere la possibilità di aprire dei temporary store nei quali vendere i nostri prodotti.



Dettaglio abito modello Atropo, Credit: Le Moire



Dettaglio gonna Anfora, Credit: Le Moire



Fabbrica a Ciawi (Indonesia), Credit: Rio Lecatompessy / Unsplash



Il progetto Clothing the Loop recupera tonnellate di vestiti in una fabbrica abbandonata a Phnom Penh (Cambodia), Credit: Francois Le Nguyen/Unsplash

Contaminazione

di Valeria Coricciati

Vi immaginate di dover andare in giro con maschere con becco e lunghe vesti al fine di proteggervi dal coronavirus? Questi erano gli strumenti utilizzati come barriere durante la peste nera del 1300 e la grande peste del 1630. Le persone che combattevano in prima linea erano adornate con bizzarri costumi che potrebbero rievocare le maschere del grandioso carnevale di Venezia ma che, invece, risultavano necessarie per proteggersi dal possibile e reale pericolo di infettarsi. Avrete sicuramente visto la maschera di cui sto parlando: è caratterizzata da un lungo becco che veniva sfruttato per impedire che i dottori inalassero l'aria malsana mentre curavano i malati. Venne sfruttata tale forma allungata per dare maggiore libertà d'azione ai medici che potevano, quindi, muoversi liberamente senza il pericolo che gli ausili (erbe aromatiche, olii aromatici o ancora spugne imbevute di aceto) bloccati all'estremità della maschera si spostassero a destra e sinistra e ne rimanessero privi. In aggiunta venivano utilizzati dei lunghi abiti che ricordano quelli dei monaci, resi impermeabili per mezzo di uno strato di cera che, come una barriera protettiva, si pensava potesse impedire alle particelle velenose di posarsi sugli abiti.

Probabilmente fin qui per alcuni di voi non ho detto niente di nuovo ma il nuovo spetta a voi, a tutti noi. Avete mai riflettuto e osservato la situazione attuale con occhio critico? Vi siete mai ritenuti fortunati di vivere nell'epoca in cui siamo, nonostante le numerose difficoltà che sono sorte a causa di questo virus? Quanti di noi tendono a nascondere chi sono veramente con maschere che coprono la nostra vera natura, con schermi e tastiere usati troppo spesso come lance piuttosto che come scudi.

Dovremmo invece mostrarci, ricavare una stanza tutta per noi, una stanza come quella che Virginia Woolf ritiene necessaria per darci la possibilità di creare, di dare spazio e aria alla nostra personalità e alle nostre potenzialità. Una stanza che sia priva di mura, che non spinga e acutisca l'isolamento e l'individualismo che attualmente sta raggiungendo livelli elevati ma che, al contrario, possa permettere di ritrovarci e contagiarsi positivamente con idee, spunti, iniziative, pensieri. Una stanza in cui ognuno di noi possa andare alla ricerca del proprio io, possa capire la propria missione, possa comprendere ciò

che è bene per sé e inseguirlo, impegnarsi per esso. Una stanza in cui ritirarci, metterci in piedi e dare volume alla nostra voce, dare vita a straordinarie novelle come "i ragazzi di Boccaccio" che scappati da Firenze si riuniscono al di fuori della città e sprigionano voglia di vivere e condividere. Una stanza svuotata dalla vana e dilagante lamentela da poter così riempire di colori, vivacità, speranza. Diamoci la possibilità di contaminarci positivamente, di avere una carica positiva che si propaghi non per abbattere ma per ergere.



Stanza sul mare, Edward Hopper (1951) – Yale University art Gallery

OLTRE IL CONFINE



Dante oltre confine: il lento approdo del Sommo Poeta nel mondo inglese

dalle difficoltà di traduzione all'ostilità del contesto

di Maddalena Frigerio

La prospettiva interculturale è alla continua ricerca di un orizzonte comune in grado di concretizzare la potenzialità di ogni cultura di aprirsi al globale. La traduzione dunque svolge indubbiamente un ruolo fondamentale. Secondo quanto Macaulay afferma, Dante è debitore più di quanto qualsiasi altro poeta lo sia nei confronti della traduzione. Ci si aspetterebbe di conseguenza che la conoscenza e diffusione del Sommo Poeta in territorio inglese sia stata tanto precoce quanto vitale. In realtà, al contrario, non da subito il Poeta fiorentino fu accolto favorevolmente e con entusiasmo, anzi la ricezione sia del poeta sia del suo corpus letterario fu lenta e tiepida. Quanto segue è dunque da leggere come una breve analisi delle motivazioni che hanno reso l'approdo di Dante così complesso e debole, almeno inizialmente. Le ragioni alla base di questo cosiddetto ritardo di ricezione nel mondo inglese sono molteplici; le prime fasi dell'approdo di Dante sono state caratterizzate in particolare da due ostacoli diversi tra loro ed egualmente complessi. La prima grande difficoltà è senz'altro legata alla traduzione di un capolavoro di tale portata. Il secondo grande ostacolo è invece rappresentato dal contesto del mondo inglese, restio ad accogliere il Sommo Poeta per ragioni tanto culturali quanto religiose ed etico-morali.

Nessuno sarà contrario al fatto che un lettore dovrebbe "maneggiare" un capolavoro letterario nella sua lingua originale, ma è altrettanto vero che nessuno sarà in disaccordo nell'ammettere che è sempre meglio leggere e conoscere un'opera tradotta che non leggerla affatto. A questo proposito, Foster afferma: "*reading a translated masterpiece, one may see it "as through a glass darkly", still one does see in some fashion that which otherwise would be to him non-existent.*" [leggendo un capolavoro in traduzione, si potrebbe vederlo come attraverso un vetro, come fosse oscurato, tuttavia in qualche modo vede ciò che altrimenti sarebbe per lui inesistente.] (Foster 41). Come già constatato, i problemi legati alla traduzione della Commedia sono svariati. Dante stesso nel Convivio aveva avvertito i suoi lettori della

difficoltà di tradurre le sue opere:

"*E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta la sua dolcezza ed armonia.*" (Convivio, I – vii, 14)

Nel processo di traduzione della Commedia infatti, sono molte le caratteristiche da conciliare: delicatezza, pienezza, rapidità, versatilità e prima ancora la scelta del registro, del metro, la presenza del grottesco e dello *humor*, per non parlare della difficoltà di una lingua quale l'italiano del quattordicesimo secolo. Innanzitutto, il pubblico inglese ha dovuto affrontare la difficoltà di un linguaggio sconosciuto ai più e difficile da comprendere data la condensazione dei pensieri, la difficile costruzione delle frasi spesso caratterizzate da frequenti inversioni, l'uso di parole antiche e così via. Inoltre, la rima spaventava e allo stesso modo incutevano timore le citazioni latine. Insomma, un compito *tremendous*, come suggerisce Foster affermando quanto segue:

The turning into another language of those 14,223 verses, packed with thought condensed to the uttermost, often involved in structure, teeming with recondite allusions, now glowing with inspired and hopelessly untransferable beauties, now an arid waste of Ptolemaic astronomy or of medieval pedantry, is truly a most tremendous task. (Portare in un'altra lingua quei 14,223 versi, impregnati di un pensiero condensato al massimo, spesso coinvolti nella struttura stessa, brulicanti di allusioni recondite, ora splendenti di bellezze ispirate e irrimediabilmente intraducibili, ora aridi rifiuti dell'astronomia tolemaica o della pedanteria medievale, è davvero un compito tremendo) [Foster A., "The latest English Translation of Dante", in *The Bookman, a Review of Books and Life* (1895-1933), Jun. 1905, 21, 4 *American Periodicals*, p. 418]

Solo date queste importanti premesse si può passare ad analizzare brevemente quali furono le attitudini dei traduttori nei confronti di alcune di queste difficoltà. La scelta del metro indubbiamente rappresentava una decisione onerosa - prosa o verso? Dorothy Sayers nel suo saggio "On translating the Divina Commedia" si pone la stessa domanda "*Shall we use prose or verse?*". La sua risposta non lascia spazio a dubbi:

[...] *prose is the soft option, yet in my opinion it sacrifices too much to a superficial simplicity. Too much of the characteristic quality is lost. To give the readers even the faintest idea of what Dante is like, I think we must use verse, and if verse, then Dante's own terza rima.* (La prosa è un'opzione debole, e a mio parere si sacrifica troppo a una semplice superficialità. Si perde troppo della qualità caratteristica (dell'opera). Per dare ai lettori anche la più pallida idea di come sia Dante, penso che si debba utilizzare il verso, e se dunque il verso, la terza rima propria di Dante) [Sayers, D. On translating the "Divina Commedia", *Nottingham Medieval studies*; Jan. 1, 1958; 2. Perio-

dicals Archive Online pp. 38-66]

Se Sayers ci fornisce una risposta inequivocabile, non tutti si sono imbarcati nella difficile impresa di una traduzione in versi. Shelley lo fece, e con molto successo, ma ciascun autore ha scelto il metro da usare dando alla luce ora traduzioni in versi sciolti, ora in distici eroici, e ancora in prosa, in strofe spenseriane e molti altri. Anche la scelta del registro è cruciale quando si tratta di traduzione. Nel caso specifico della Commedia, il traduttore non doveva scegliere tra un registro sofisticato e uno basso; infatti è noto come Dante oscilli brillantemente e continuamente tra uno e l'altro. La soluzione ideale sarebbe dunque quella di seguire l'andatura oscillante di Dante e muoversi continuamente da passaggi colloquiali a nobili oratorie. Questa era plausibilmente la strada che lo stesso Dante avrebbe voluto che i traduttori percorressero. Inoltre, nella Commedia si fa spesso uso di giochi di parole onomastici, una vera sfida per la traduzione. L'attitudine dei traduttori in questo caso poteva seguire due diversi percorsi; ci sono stati autori che hanno tentato di ricrearli nella lingua di arrivo e altri che preferirono adottare una sorta di *avoidance policy* - politica dell'evitare. Allo stesso modo, per quanto riguarda la resa del grottesco, le attitudini adottate furono le medesime: alcuni traduttori hanno prediletto rimpiazzamenti letterali, altri hanno scelto di non tradurre affatto.

Come già detto, non furono solamente i problemi e le difficoltà di traduzione brevemente esposti a causare una sorta di ritardo e tiepido entusiasmo nei confronti del poeta Fiorentino, l'assimilazione di un autore e del suo corpus letterario in un'altra cultura è indubbiamente un processo lungo e con molti stadi di transizione. Il contesto inglese dell'era Elisabettiana e Giacobina non era sicuramente pronto ad accogliere a braccia aperte i versi della Commedia, che solo durante il diciannovesimo secolo iniziarono ad essere apprezzati e tradotti accendendo così la miccia di un processo senza fine di traduzioni inizialmente solo di alcuni canti e via via di intere Cantiche e successivamente dell'intera opera. Durante l'era Elisabettiana e Giacobina, Dante era a malapena menzionato e nessuna traduzione della Commedia venne alla luce. Questo per via del contesto culturale e per ragioni religiose, gli elisabettiani infatti ben sapevano che c'era qualcosa in Dante che il monarca non apprezzava e perciò evitavano persino di menzionarlo. La maggior parte dei critici, prima del diciottesimo secolo, era scettica nei confronti di Dante e molti mostrarono apertamente il proprio disprezzo, primo tra tutti Voltaire e con lui molti altri tra cui Addison, Hume, Fielding, Richardson, Sterne, Burke e Horace Walpole. Una lettera di quest'ultimo indirizzata a William Mason scritta nel 1782 definisce la Commedia come "*the art of being as long as possible in telling an uninteresting story*" (L'arte di essere il più lungo possibile nel raccontare una storia non interessante). Poco avanti, la stessa lettera

recita: "*Dante was extravagant, absurd and disgusting.*" (Dante era stravagante, assurdo e disgustoso) [Cooksey, T. "Dante's England, 1818: The Contribution of Cary, Coleridge, and Foscolo to the British Reception of Dante" in *Paper of Language and Literature*, Fall 1984; 20, 4, *Periodicals Archive Online*, pp. 355-381]. È solo durante il periodo del revival gotico e successivamente del periodo romantico che Dante iniziò ad essere considerevolmente apprezzato e tradotto. Due date segnarono punti di svolta fondamentali per il destino del poeta Fiorentino nel mondo inglese: nel 1782 e nel 1818 due importanti traduzioni – rispettivamente di William Hayley e di Henry Francis Cary - vennero alla luce e, da questo momento in poi, Dante guadagnò uno *status* favorevole. Questa svolta fu anche dovuta a una sorta di cambio culturale ed una certa riapertura all'Europa dopo le Guerre Napoleoniche (1795-1815). Da qui in avanti iniziò una lunga procreazione di riscritture e traduzioni ed è grazie a questo processo senza fine che oggi ci è consentito il piacere di osservare il "nostro" Sommo Poeta sotto la luce di questa dimensione interculturale e traduttiva e dunque non come mero prodotto fiorentino ed italiano ma, al contrario, come autore di riferimento oltre confine.



La barca di Dante - Eugene Delacroix, 1822 – Musée du Louvre, Parigi



Allegoria del Bronzino – ritratto allegorico di Dante Alighieri, dipinto al Bronzino esposto agli Uffizi di Firenze.
Credit: zoomedia-Vanna Innocenti



La voragine infernale (Vaticano) - Punta d'argento e inchiostro, su pergamena Kupferstichkabinett, Città del Vaticano e Berlino

Intervista a Omar Di Monopoli

di Lorenzo Di Lauro

Abbiamo il piacere e l'onore di intervistare Omar Di Monopoli, uno degli scrittori italiani contemporanei più famosi degli ultimi anni. La sua produzione è cominciata verso la fine degli anni Novanta, trovando con il tempo un pubblico affezionato che è cresciuto sempre di più, in Puglia, in Italia e anche all'estero. Ha pubblicato con alcune delle case editrici più prestigiose, da ISBN ad Adelphi, mentre recentemente è approdato in Feltrinelli, per la quale in estate uscirà il suo prossimo, atteso romanzo.

Quali sono stati i suoi approcci nel mondo della scrittura e quali le letture predilette con cui ha iniziato?

Il mio approccio con la scrittura nasce da una commistione di fattori che hanno interessato la mia formazione autoriale: anzitutto la predilezione pressoché sconfinata per un certo cinema, quello di Sergio Leone in primis con la sua declinazione della frontiera americana in chiave tutta italiana, ma sono soprattutto i modelli narrativi d'oltreoceano ad aver forgiato la mia penna, principalmente il Southern-Gothic: un genere letterario che annovera tra i suoi padri fondatori personaggi del calibro di William Faulkner e Erskine Caldwell nonché Truman Capote e l'immensa, irraggiungibile Flannery O'Connor. Poi in tutto questo ha ovviamente una parte fondamentale l'amore per la mia terra, la Puglia, per la quale nutro una passione indomita e conflittuale che mi spinge a rappresentarla come il crogiolo di ogni peccato ma anche al tempo stesso come un paradiso mozzafiato, unico e irraggiungibile. Su questa mescolanza di suggestioni s'innesta infine il lavoro sulla lingua, la "mia" lingua, che è fatta di variazioni auliche e di vernacolo, di puro spirito pulp e afflato lirico e di una costante, faticosissima ricerca della "parola perfetta" (che naturalmente non arriverà mai).

Molti la considerano l'inventore del western pugliese. Quanto ha inciso nella sua produzione il legame con la sua terra?

Come dicevo sopra il legame con le mie radici è assolutamente centrale, nella mia "prospettiva artistica". Non credo scriverei come scrivo se non stessi

cercando romanzo dopo romanzo di decodificare il posto in cui sono cresciuto, cercando semmai di apprendere da esso una qualche lezione universale. Quanto alle etichette editoriali come quella del western è facile fare chiarezza: se essere definito un autore di genere (e oggi anche gli scrittori provenienti dal Meridione sono un genere) aiuta la veicolazione dei miei libri, e quindi del mio operato, ben venga: i giornalisti sono perennemente all'inseguimento del fenomeno del momento e se "appartenere" a una qualche corrente - anche quando essa sia fittizia - comporta un incremento di promozione io non mi tiro indietro perché il mio principale interesse è che ciò che scrivo finisca nelle mani di un numero sempre crescente di lettori. Se però etichettare un autore significa sminuirne l'impatto o il portato letterario, bhé, ovviamente non sono d'accordo e sono pronto a metter mano alla pistola per difendermi!

Nel corso della sua carriera è stato autore di numerosi romanzi, da "Uomini a Cani" a "Nella perfida terra di Dio". Ce n'è uno a cui è maggiormente legato o di cui è particolarmente soddisfatto?

Non smetterò mai, credo, di amare "Uomini e cani", il mio primo romanzo, vincitore del premio Kilhgren Città di Milano e mio primo, vero esordio al di là dei confini cittadini. Un libro che mi ha portato a conoscere situazioni e autori coi quali mai avrei immaginato di lavorare e che continua a darmi soddisfazioni (è in lavorazione una trasposizione cinematografica) e non è detto che, dopo la versione a fumetti di «Nella perfida terra di Dio» prevista per settembre, la Bonelli non decida di far diventare anche questo un graphic novel.

Oltre ai romanzi, occasionalmente collabora anche con alcuni quotidiani nazionali come "la Stampa" o "Il Fatto Quotidiano". Qual è la principale differenza tra i due approcci?

La mia collaborazione coi giornali attiene comunque al mondo della cultura, salvo i rari casi in cui scrivo di cronaca e costume, ma il mio principale campo di pertinenza resta la letteratura e il cinema con qualche capatina nel mondo della psicanalisi (sono un appassionato, ultimamente mi hanno chiesto di recensire anche saggi di questa materia). Comunque direi che il tipo di scrittura richiesta dai giornali è più diretta, meno carica dei miei ormai caratteristici barocchismi (la mia è una ricerca linguistica volutamente espressionista) in favore di un periodare più secco, conciso e determinato. Sono diventato anche bravino, almeno a sentire le attestazioni di stima dei colleghi, e il lavoro di recensore per i quotidiani ancor più che quello di giornalista a tutto tondo mi sta dando numerose soddisfazioni.

Recentemente è approdato in Feltrinelli, dopo

aver trascorso alcuni anni in Adelphi, due delle più importanti case editrici in Italia. Può anticiparci qualche progetto futuro?

Al momento sono impegnato in uno strepitoso lavoro cinematografico del quale spero di poter parlare presto nel dettaglio, ma giuro che è una bomba! Poi ci sono i libri in uscita, certo, la cui pubblicazione è stata spostata di qualche mese a causa della pandemia, ma è tutto pronto, ci siamo: il libro per Feltrinelli si intitola "Figli della cenere" e non dico altro perché presto partirà la campagna di promozione. Infine le uscite straniere, altrettanto importanti: oltre a quella spagnola - in atto - ci sono altri paesi europei sui quali stiamo lavorando.

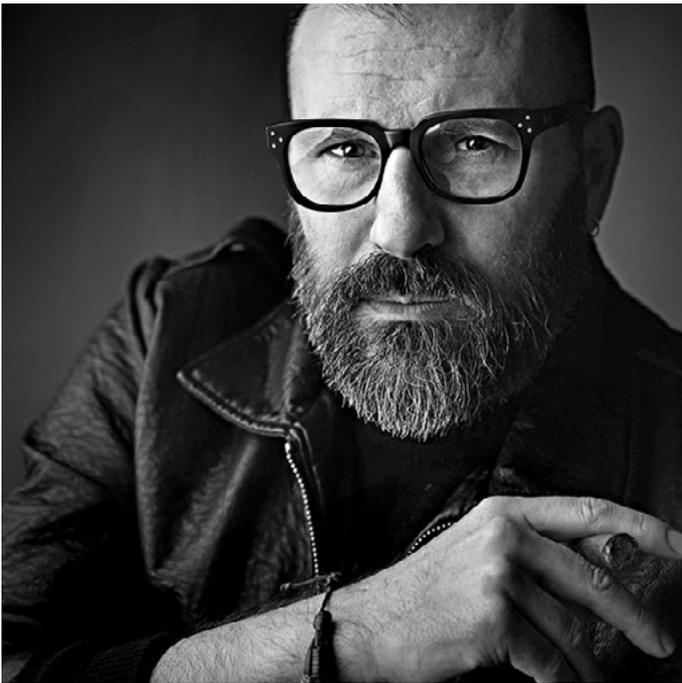


Foto Video 2000 di Salvatore Caraglia

Al di sopra di tutto... Brevi riflessioni tratte da *Gita al faro* di Virginia Woolf

di Alessandra Macrì

Ma che ho fatto io della mia vita? pensò la signora Ramsay, prendendo il posto a capotavola e guardando i piatti che vi disegnavano sopra dei cerchi bianchi. "William¹, vicino a me", disse. "Lily²", ripeté stanca, "laggiù". Sì, loro – Paul e Minta³ – avevano quello; lei, invece ormai non aveva che questo: questo tavolo che non finiva mai, con sopra i piatti e le posate. All'altro capo sedeva suo marito, cupo, minaccioso. Perché? Non sapeva. Non gliene importava. Non riusciva a capire come avesse potuto provare emozione o affetto per lui. [...] Aveva la sensazione di essere al di sopra di tutto, fuori di tutto-come se ci fosse un vortice, lì-e si poteva o starci dentro, o rimanerne fuori, e lei ne era fuori [...]⁴.

È una sera del settembre del 1914, nella casa delle vacanze sul mare della famiglia Ramsay.

La Signora Ramsay e il figliolo James vorrebbero fare una gita al faro: "Si certo se domani farà bel tempo"⁵, ma il Signor Ramsay vorrebbe rimandare per via del maltempo "non sarà bello"⁶. La Signora Ramsay, durante la cena preparata per i suoi familiari e ospiti, si interroga sulla propria condizione di donna, manifesta il suo disagio. È il signor Ramsay a decidere, ad affermare la sua autorità patriarcale, negando la gita al faro. Immersa nei suoi pensieri, la signora Ramsay non capiva come poteva aver provato sentimenti verso il marito, ma nello stesso tempo andava là di là di tutto, come "estranea" alla sua vita. Tra pensiero e azione vi era un divario... Ma certe cose non si possono esprimere..."Era fatta così la signora Ramsay: provava pena per gli uomini, quasi mancasse loro qualcosa; mai per le donne, quasi loro avessero quel qualcosa"⁷. Ancora l'atteggiamento prevaricante è del signor Tansley⁸ "Nien-

te faro domani, signora Ramsay" le ribadisce, per mettersi in mostra, e aveva affermato "le donne non sanno scrivere, le donne non sanno dipingere", Lily "creaturina indipendente", che tanto piaceva alla signora Ramsay, lo disprezzava e voleva vendicarsi, rideva di lui...

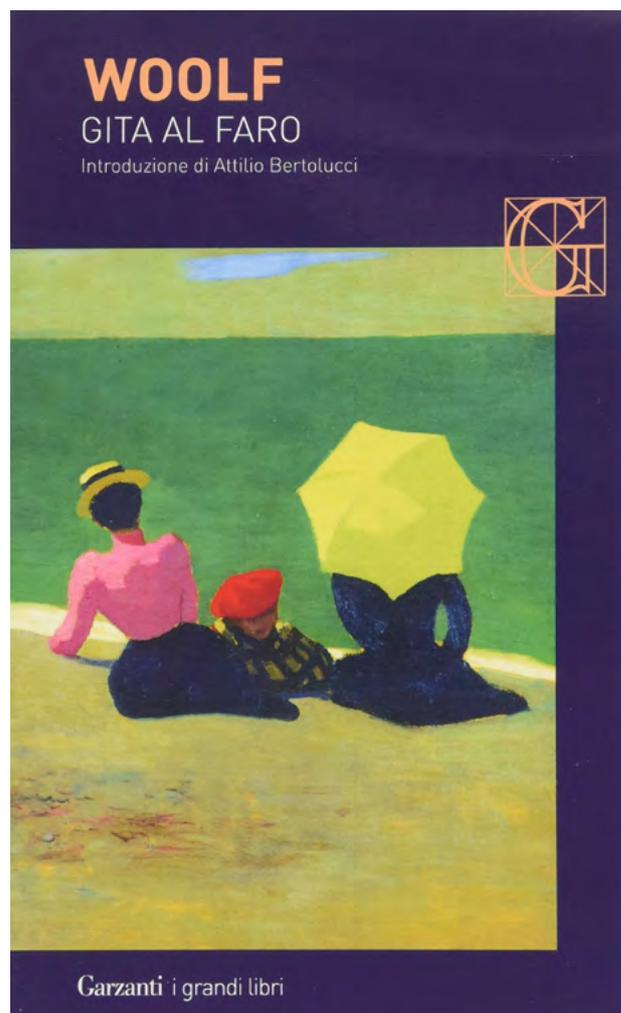
Virginia Woolf affronta il tema della condizione femminile nel 1929 nel saggio *Una stanza tutta per sé*⁹: "Una donna deve avere i soldi e una stanza tutta sua per scrivere romanzi".

La Woolf indica una strada per l'emancipazione femminile: l'indipendenza economica, e, soprattutto, culturale e nessuno le può togliere la libertà di pensiero: "Potete bloccare tutte le librerie, se volete, ma non c'è un cancello, nessuna serratura, nessun bullone che potete regolare sulla libertà della mia mente"¹⁰. D'altra parte, la Woolf afferma: "Fra cento anni, d'altronde pensavo, giunta sulla soglia di casa, le donne non saranno più il sesso protetto"¹¹. Una donna al di sopra di tutto.

9 V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, titolo originale *A Room of one's own*, 1929

10 V. Woolf, in *op. cit.*

11 V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, trad. di L. Bacchi Wilcock, Feltrinelli 2011.



1 William: William Bankes, un botanico che vive sull'isola.

2 Lily: Lily Briscoe, pittrice trentenne ospite dei Ramsay.

3 Paul e Minta: Paul Rayley e Minta Doyle, due innamorati che arrivano tardi a cena perché Minta ha perduto la spilla della nonna sulla spiaggia.

4 V. Woolf, *Gita al faro*, introduzione di Armanda Guiducci, Traduzione di Anna Laura Malagò, Roma, 2020

5 È l'incipit del romanzo, a parlare è la signora Ramsay al figlio James, V. Woolf, in *op. cit.* p.19.

6 L'affermazione è del signor Ramsay, V. Woolf, in *op. cit.* p.20.

7 V. Woolf, in *op. cit.*, p.87.

8 Charles Tansley: un allievo del signor Ramsay, filosofo.

Virginia Woolf, *Gita al faro*

Di ardore e d'illusione: Ulisse tra Dante e Pavese

di Adele Errico

Il canto di Ulisse a Primo Levi serviva per non perdere adiacenza alla propria natura di essere umano in un luogo in cui di umano era rimasto ben poco e del quale l'umana parola non poteva bastare per descrivere l'orrore. Gli serviva per non divenire brutto tra i bruti, belva tra le belve. Tra tutti, ricorda a memoria – si sforza di farlo - proprio il canto di Ulisse che invita a “seguir virtute e canoscenza” e lo fa per poterlo narrare ad un altro prigioniero e per scoprire - attraverso la propria lingua che si muove per raccontare di un'altra lingua che è di fuoco, articolando prima i versi danteschi e poi suoni che non sono suoi, quelli del francese, per tradurlo a Pikolo - “qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui” .

Per Piero Boitani, “fare esperienza della poesia vuol dire, dunque, scottarsi le mani, e l'anima”, addentrarsi con paura in un abisso che si spalanca immenso dinanzi a noi. Leggere il canto di Ulisse è un attraversamento di questo abisso che, poi, si scopre sprofondare in noi stessi e condurci all'interrogarci, proprio come accade a Primo Levi, “del nostro essere oggi qui”.

L'Ulisse dantesco conosce bene il senso del suo essere al mondo che è quello di “divenir del mondo esperto”: non c'è affetto che lo trattenga, né amore di sposa né devozione di figlio né mancanza di padre, ma è trascinato ai confini del mondo solo dalla libido sciendi, per poi essere soppresso dalla mano di un Dio a lui sconosciuto che lo schiaccia e gli chiude il mare sopra.

E il viaggio di Ulisse, che si volge nell'oscurità nel momento in cui volge la prua verso la notte, continua nell'oscurità delle Malebolge, un'oscurità illuminata dall'unica luce che è quella della fiamma nella quale è intrappolato per l'eternità, della sua lingua parlante per mezzo della quale, il fraudolento, è costretto a “gittar voce di fuori”, a ripercorrere il viaggio narrando il suo “rècit de la fin”, lo chiama Boitani, a raccontare la sua storia caratterizzata dall'ineluttabile – ancora Boitani - “telos narrativo che è thanatos”. Fruga in una memoria rischiarata da luce di luna e di stelle per narrare a Dante di un destino di morte che può coglierlo solo nell'“alto mare aperto”, perché

quel mare è il suo destino, l'irresistibile incanto del bagliore dell'alto mare.

Ma c'è un Ulisse che, navigando attraverso i secoli, approda al Novecento e per un istante che sembra lungo quanto il tempo di una vita immortale, al posto del mare sceglie un'isola e lo attrae il pensiero non delle acque profonde ma della terraferma. È l'Ulisse di Pavese, che si racconta dialogando con la ninfa Calipso nei Dialoghi con Leucò.

È sempre Ulisse. Sempre il fraudolento, l'uomo dal multiforme ingegno, l'artefice dell'inganno del cavallo che si insinua dentro le mura di Troia e la brucia. Ma l'Ulisse di Dante ha in sé un ardore che nell'Ulisse di Pavese sembra, per un momento, affievolirsi. Per l'Ulisse di Dante, non c'è desiderio di nostos che possa frenarlo dall'andare per mare, non esiste affetto che possa vincere il tremore della scoperta, la sublimazione dell'oltrepassare la “foce stretta” di Gibilterra, dinanzi alla quale ogni residuo di razionalità scompare: non esistono più coordinate geografiche o conoscenza materiale ma solo la soglia della sua coscienza che lo spinge a spiegare le ali per il “folle volo”, dirottandolo verso la morte.

La mania di Ulisse per l'avventura e l'insaziabile furia di conoscenza, per un momento, in Pavese, vacilla. E se non viaggiasse più? E se si fermasse? E se si adagiasse, in cerca di riposo, sull'isola? Fermarsi, gli dice Calipso, significa accettare un orizzonte. E magari potrebbe scegliere proprio quell'isola, quell'orizzonte, potrebbe scegliere lei e continuare, insieme a lei, quel sonno di quiete e, insieme a lei, pregare che l'alba mai arrivi a scuoterla e a svegliarla, che non la desti da un sonno stropicciato nel quale Ulisse si è introdotto come un sogno. E l'Ulisse di Pavese abbandona l'ossessione di un'ascesa all'immortalità, di un perseguimento del nuovo attorno al mondo.

Cos'è stato finora il suo errare inquieto? Domanda Calipso. Ulisse non lo sa. Ma poi sembra avere un'illuminazione: “Quello che cerchi l'ho nel cuore, come te”. Allora, forse, l'eroe comprende di non dover andare, poi, così lontano, non più lontano di dove è il suo cuore, che in quell'accettare l'istante c'è l'immortalità che tanto ricerca, che tutto quello di cui ha bisogno è proprio l'istante di una vita mortale, unico, irripetibile, non è andare ma fermarsi, fermarsi e costruire, fermarsi e consolidare amori, affetti, gioie e dolori. Quello che cerca non è fuori di lui ma dentro di lui. Quello di Pavese sembra un Ulisse più stanco, più rassegnato o, forse, semplicemente più umano. È il fraudolento che può fermarsi per vivere di istanti mortali e non dell'agognata immortalità. È un Ulisse che ha nel cuore un errare inquieto e per un momento la felicità che cerca è in lui e non nell'illusione di chiudere gli occhi per figurarsi una terra da avvistare.

Ma c'è qualcosa che unisce l'Ulisse di Dante e quello di Pavese, ed è proprio un istante di illusione che è poi, in fondo, la conferma di essere mortali. L'Ulisse

dantesco muore in mare, esattamente un momento dopo che in lui abbia preso corpo la grande illusione di aver raggiunto quello che scambia per un nuovo mondo - che si rivela essere la montagna del Purgatorio, - rimanendo vittima di un Eden e di un Dio che non conosce.

L'Ulisse di Pavese per un momento scopre un altro lato di sé, un lato mortale, ed è affascinato dall'idea di scegliere quell'isola, di fare di quell'isola il suo orizzonte, la fine del suo vagare. In Pavese l'ardore che brucia nella "fiamma antica", sembra quasi acquietarsi per un momento, spegnersi nell'illusione di una felicità terrena, di un orizzonte da trovare nel suo cuore. E cosa cerca il cuore dell'uomo? Pavese non ci dà una risposta, lasciando anche noi nell'illusione. Ulisse si illude perché, poi, ripartirà da Ogiogia, abbandonerà Calipso e, fino alla fine, il suo destino non sarà una nostalgia o un nostos che si conclude con un ritorno agli affetti, ma solo un "errare inquieto" che, certo, lo condurrà a compiere, sempre, il "folle volo".

Ulisse non potrà fermarsi. Si ritroverà ancora all'inseguimento di un qualcosa di grande, così grande, più grande di lui e di tutta l'umanità intera. Si ritroverà ancora a solcare i mari alla ricerca di un infinito, alla ricerca di un altro approdo, di un'altra isola ancora, cavalcando onde e affrontando gorgi, sognando di intravedere un nuovo orizzonte, remando e navigando affaticato, curioso, bramoso di conoscenza, remando e navigando senza pace e senza posa,

Infin che 'l mar fu sopra noi richiuso.



Cesare Pavese

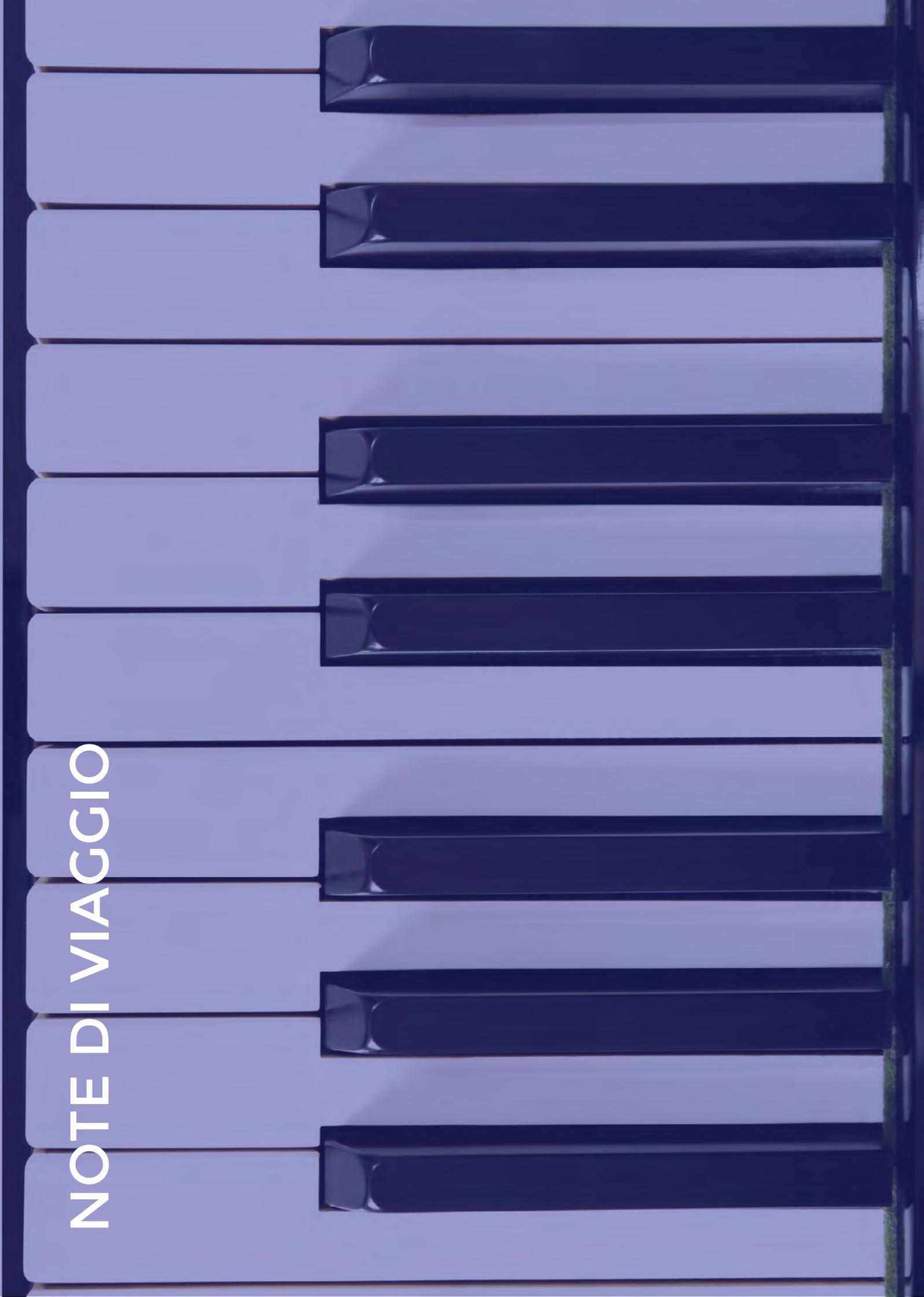


Dante Alighieri



Ulisse

NOTE DI VIAGGIO



Mouse on Mars: frammenti artificiali

di Francesco Petrella

Mouse on Mars è un duo tedesco di musica elettronica/sperimentale, composto da Jan St. Werner ed Andi Toma; il loro debutto risale al 1994, con *Vulvaland*, il 23 aprile di quest'anno ricorrono i 20 anni da *Idiology* e il 26 febbraio è uscito il loro sedicesimo album *AAI*, [=Anarchic Artificial Intelligence].

Mentre divago nell'ennesimo ascolto del disco trovo un articolo, steso da Alessandro Longo per *Repubblica*, che scrive della pubblicazione della bozza che la Commissione europea ha da poco presentato sulla regolamentazione in termini di uso dell'AI, intelligenza artificiale. Cito l'articolo per evidenziare il breve tempo che ci separa dall'attuazione di varie forme di AI, su ampia scala, in modi definitivamente pervasivi e radicali, - radici di cui ci accorgeremo più tardi, quando staranno producendo frutti, dato che ora si sta burocratizzando e dunque normalizzando l'immissione degli utilizzi dello strumento. Ad ogni modo, Longo delinea anche una parziale retrospettiva sul già consolidato impiego dell'AI, a vari livelli, in ambiti lavorativi eterogenei.

Mi servo del commento di Longo per evidenziare l'anacronismo del pensiero che, univocamente, porrebbe l'intelligenza artificiale come topos limitato alla narrazione fantascientifica; ne consegue l'urgenza e la credibilità di un disco come *AAI* e, soprattutto, l'impellenza delle domande che l'opera solleva. Parallelamente e all'interno del disco, corrodo e contenuto, v'è un breve saggio di Louis Chude-Sokei, professore universitario e direttore dell'African American studies program. Corrodo in quanto saggio auto-concludentesi e pubblicato per intero sul sito dei MOM, contenuto in quanto ripreso, re-citato, frammentato e adoperato lungo tutte le tracce. La modalità sonora di riutilizzo del saggio è il fulcro del disco e della sperimentazione attuale del duo. La compagnia, specializzata in AI, dei Birds On Mars, insieme con Ranny Keddo e Derrek Kindle, [programmatore di Soundcloud], hanno sviluppato un software di AI capace di simulare la voce umana e, utilizzato a mo' di sintetizzatore, di modellare tono, inflessione, velocità al fine di garantire un'emulazione quasi perfetta di qualsiasi suono umano. Affatto, i recitativi che fanno da trafiletti nei brani, emulanti la voce di Chu-

de-Sokei, non sono altro che le modulazioni di questa intelligenza artificiale. Il gioco, qui, si fa duplice, dove l'AI, così come il contributo dell'accademico, è non solo struttura informante ma anche contenuto, essendo *AAI* un concept album, che dispiega la narrazione dalla genesi di una macchina intelligente sino al suo sviluppo di una coscienza di sé, di un riconoscimento di esistenza e di un reclamo di diritti.

AI di là della dimensione meta-narrativa, è l'essai, destrutturato e ripetuto nel susseguirsi dei brani, che spinge nel porre domande vecchie e nuove.

«*Memory became more valuable too because machines were so capable of it. Their appetite for it was matched by the human taste for forgetting*». Secondo questa affermazione, la memoria umana, tramandata all'AI, acquisirebbe più valore laddove le macchine permetterebbero di conservare ciò che l'uomo deve, biologicamente, perdere. Oltre a interrogarsi sull'affermazione in sé, sarebbe anche da chiedersi: data l'infinità capacità d'immagazzinamento, senz'altro utile, e la conseguente probabilità di una sterminata conoscenza a disposizione di chiunque, [ovvero la massa], il valore è inscindibile dalla quantità? La qualità, ammesso che esista, in che rapporto rimane con i mezzi utilizzati? E ancora: un granaio infinito di informazioni non crea la profonda probabilità di eliminare l'atto del tramandare, superando all'eliminazione con un surrogato, un idolo del tramandamento? In ultimo: questa infinità a cosa serve, esattamente, essendo non infinità di soluzione ma infinità di mezzi? Quelle che pongo non sono domande retoriche, non ne conosco la risposta ma credo fermamente che indichino delle vie percorribili. Non nego, di nuovo, l'utilità dell'operazione di immagazzinamento e di cessione di sapere a tutti; qualche dubbio sorge nel vedere questo processo non così radicale né così differente, paradossalmente, da quello che informava le istanze del primo capitalismo.

Ancora più interessante, Chude-Sokei, quando scrive «[...] *new life always announces itself through sound*». In questo passo, l'accademico reclama per le macchine il diritto a dichiararle viventi, avendo imparato l'empatia e l'errore, [e per questo: l'anarchia, del titolo, che sarebbe solo l'assenza della perfezione pretesa dall'artificiale], e dunque profilandosi come umane. Lo strumento che diviene vivo e si proclama tale annunciandosi sul piano sonoro. Righe che riportano ad altre, di Roland Barthes, dove il critico francese legava la nascita della scrittura, non alla voce ma al ritmo cadenzato della pietra che scalfiva il legno, il ritmo lavorativo. Da questa prospettiva, il suono che annuncia nuova vita dovrebbe aprire una fenditura, un solco ma forse, - penso alle manopole delle macchine analogiche -, è più un vortice, una spirale. In questo vorticare frenetico, lo stesso che segnano le allucinate produzioni dei Mouse on Mars,

non rimangono che domande e frammenti da ricomporre, - il che sarebbe impossibile se fossero infiniti. Il disco pone anche altri quesiti, non meno importanti, ho dovuto accantonarli, per quanto non sia da escludere una riflessione sull'equivalenza rapportuale tra naturalità e artificialità. Però mi fermo e lascio correre il disco.



Mouse on Mars



AAI, [=Anarchic Artificial Intelligence]



APPRODI

Χαο. Αρσενία 13

0167 Τ.Β.67

ΕΡΜΟΥΣ

Lo scisma nel mondo islamico

di Lorenzo Plini

La pubblicazione della nota dei servizi segreti statunitensi riguardo l'omicidio del giornalista dissidente, il saudita Jamal Khashoggi, ha segnato una delle prime rotture della nuova presidenza Biden rispetto a quella del suo predecessore. I fatti risalgono all'ottobre 2018, quando Khashoggi si recò presso l'ambasciata saudita a Istanbul per dei documenti relativi al suo matrimonio. Lì venne prima catturato, poi torturato e infine ucciso da dei sicari; operazione che avrebbe avuto l'avvallo da parte della monarchia saudita. Se Trump aveva fatto in modo di "coprire" i vertici del governo di Riyadh, in particolare il tanto discusso principe ereditario Mohammed Bin Salam – famoso alle cronache italiane per esser stato intervistato da Matteo Renzi –, il neopresidente ha di fatto ridimensionato l'alleanza con il paese arabo, al quale aveva già sospeso la vendita di armi che stanno alimentando il sanguinoso conflitto in Yemen. L'alleanza resta sempre viva, ma le mosse del presidente democratico sembrano segnare una nuova strategia Usa in Medio Oriente.

Forse non potrebbero essere più diverse: Repubblica presidenziale federale, baluardo di libertà e di democrazia la prima; Monarchia assoluta islamica governata dalla dinastia Saud la seconda. Eppure la loro alleanza risale al 1941 quando, sotto la presidenza Roosevelt, venne votato il Lend Lease Act: gli Stati Uniti si impegnavano a fornire materiale bellico alle nazioni alleate contro il nazifascismo, estendendolo poi anche all'Arabia Saudita. A suggellare l'alleanza fu il cosiddetto patto di Quincy (ovvero l'incrociatore dove venne firmato il patto, ancorato nei pressi del canale di Suez) del 1945, in cui gli Stati Uniti garantivano protezione militare all'Arabia, in cambio di petrolio e di un'azione contenitiva verso l'Unione Sovietica in Medio Oriente. Fu così almeno sino alla crisi energetica del 1973. Da quel momento in avanti il petrolio non fu più il pilastro che reggeva l'alleanza, sostituito sempre più da una funzione anti-terroristica e anti-iraniana da parte di Riyadh.

Quest'ultima funzione ha di fatto accentuato una contrapposizione già presente all'interno del mondo islamico, tra l'Arabia Saudita sunnita e l'Iran sciita. Termini spesso pronunciati dai telegiornali, di cui la storia e il significato sono sconosciuti ai più. Per comprenderli dobbiamo tornare indietro sino alla morte

del profeta Muhammad. Siamo nel 632 d. C., quando sorse il problema su chi avrebbe dovuto prenderne il posto a capo della comunità islamica (Umma). La maggioranza di essa appoggiò Abu Bakr, il suocero del Profeta, che venne nominato primo Califfo. Costui aveva un ruolo per lo più politico, e decise di seguire un codice di comportamento giuridico, etico e sociale che tutti i fedeli avrebbero dovuto rispettare, chiamato Sunna (da lì il termine sunniti). Invece la minoranza della comunità sosteneva 'Ali, genero e cugino di Maometto, convinti che alla guida dovesse esserci un membro diretto della famiglia del Profeta. Vennero chiamati "shī'at 'Alī" (la fazione di 'Ali), da lì sciiti. Alla fine la maggioranza impose il suo volere, ma la spaccatura interna era tutt'altro che sanata. Neanche la nomina a quarto Califfo di 'Ali riuscì a riappianare i contrasti. Anche perché nel 680 d. C. il quinto Califfo sunnita ordinò l'assassinio dell'Imam (sorta di guida spirituale della comunità) Hussein, figlio di 'Ali, a Karbala, nell'odierno Iraq.

La sua morte è ancora oggi celebrata con la cerimonia dell'Ashura, durante la quale i fedeli sciiti si flagellano. Questo evento segnò una sorta di scisma all'interno del mondo islamico, portando a una rottura definitiva fra l'islam Sunnita e quello Sciita. Per essi l'Imam doveva essere necessariamente il parente maschio più stretto del Profeta, perché la conoscenza esoterica era incarnata in Muhammad e nella sua famiglia; diversamente dall'islam Sunnita, alla cui carica di Imam poteva accedere qualsiasi credente.

Ma all'interno della stessa minoranza sciita si crearono delle differenziazioni. Partendo da 'Ali, la linea di successione degli Imam proseguì per sei generazioni. Il sesto Imam nominò come successore il figlio Isma'il, che sfortunatamente morì prima del padre. Alcuni sciiti si convinsero così che l'Imam Isma'il – proprio perché infallibile data la sua discendenza dalla famiglia del Profeta – non fosse veramente morto, bensì si fosse occultato in un'altra dimensione. Per questi sciiti, che presero il nome di ismailiti o settimani, l'Imam sarebbe riapparso alla fine dei tempi per ristabilire giustizia ed equità. Ma per la maggioranza degli sciiti la linea di successione degli Imam continuò con il fratello di Isma'il, sino all'undicesimo Imam, che morì senza lasciare figli. La scappatoia adottata fu simile a quella degli ismailiti, perché venne attribuito all'undicesimo Imam un figlio anch'egli occultato (sciiti duodecimani).

Si stima che i Sunniti costituiscano circa l'80% del mondo islamico, rappresentando una maggioranza schiacciante in Arabia Saudita, Turchia, Indonesia e in tutta l'Africa islamica. Gli Sciiti, invece, sono in maggioranza in paesi come l'Iran, l'Azerbaijan e il Bahrain, rappresentando comunità importanti in Libano, Yemen e Siria, mentre nella complessa realtà irachena costituiscono circa il 50%. Vero custode della minoranza che appoggiò 'Ali è l'Iran, soprattutto dopo la rivoluzione del 1979. Da quel momento in

poi la figura della Ayatollah, visto come “riflesso” di Allah sulla Terra, divenne sempre più importante. L'Iran, anche se si proclama una Repubblica islamica, è di fatto una teocrazia al cui vertice c'è la Ayatollah 'Ali Khamenei, che nelle sue mani racchiude sia il potere religioso sia quello politico. Come massime espressioni delle rispettive correnti islamiche, Iran e Arabia Saudita si sono combattute e si continueranno a combattere indirettamente e “per procura”, appoggiando e finanziando le rispettive formazioni religiose in altri paesi mediorientali.

È bene tenere presente questa divisione interna quando parliamo del mondo islamico e in generale del Medio Oriente. A partire dal primo conflitto mondiale, le potenze occidentali ingolosite dall'abbondanza di petrolio, hanno contribuito in maniera determinante a rendere ancor più complessa la già difficile situazione geopolitica e religiosa della regione. Molte delle tensioni che ancora oggi finisco per infiammare il Medio Oriente, sono proprio il frutto dell'ingerenza occidentale, che è continuata in maniera ininterrotta dalla Seconda Guerra Mondiale in poi.



Calligrafia di 'Ali all'interno della moschea Santa Sofia a Istanbul (fonte unsplash.com)

Un caso di cronaca nella Francia del 1870: il dramma di Hautefaye

Di Federico Battaglia

Il 16 agosto 1870, ad Hautefaye, nella Dordogna francese, un giovane aristocratico venne torturato per due ore e ucciso davanti a una folla di quattrocento persone. Gli assassini, per lo più coltivatori e artigiani, giustificarono il brutale omicidio accusando la vittima di aver manifestato il proprio dissenso nei confronti dell'imperatore Napoleone III. "Aveva gridato viva la Repubblica, non abbiamo fatto altro che ammazzare un traditore" fu una delle tante frasi utilizzate dai carnefici in sede di processo. Ma cosa accadde veramente ad Hautefaye? Cosa spinse i suoi abitanti a commettere uno dei crimini più efferati della storia francese? Di seguito, si cercherà di trovare una risposta e di comprendere meglio il motivo che portò all'ultimo dei massacri nati dal furore contadino.

Che nelle campagne francesi si vivesse un clima di ostilità verso la nobiltà era cosa risaputa. Nell'estate del 1870 il ricordo di Waterloo e dell'ultimo periodo napoleonico non si era ancora assopito. In quel momento difficile, i nobili francesi erano ritornati nelle loro tenute, accompagnati dai soldati prussiani e russi, per riprendere possesso dei territori perduti con la Rivoluzione del 1789. Le dicerie che si svilupparono subito dopo peggiorarono ulteriormente i già non idilliaci rapporti tra la campagna e i proprietari terrieri, considerati come degli informatori al soldo delle forze straniere.

Ma gli aristocratici non erano i soli ad essere oggetto dell'odio contadino. Oltre al clero, protagonista in negativo degli eventi rivoluzionari di fine Settecento, la comunità rurale aveva un altro grande antagonista: il sostenitore repubblicano. L'avversione verso questa figura nacque con la Seconda Repubblica francese, consolidatasi tra il 1848 e il 1852. Le ragioni, limitate all'aspetto fiscale, si radicarono rapidamente nelle coscienze dei contadini, andando a toccare anche il Sud-Ovest della Francia.

Colpiti dalle tasse e infastiditi dalle cospicue indennità parlamentari percepite dai deputati, questi ultimi iniziarono a sperare in un ritorno della monarchia, o meglio, di un sovrano capace e risoluto come lo era stato Napoleone ad inizio Ottocento. La loro speranza venne prontamente ricambiata. In seguito al colpo di stato del 2 dicembre 1851, Luigi Napoleone

Bonaparte, allora presidente della Repubblica, sciolse il Parlamento e organizzò un plebiscito, attraverso il quale riuscì a far approvare il prolungamento a dieci anni del mandato presidenziale. Esattamente un anno dopo, concluse formalmente l'esperienza repubblicana proclamandosi imperatore, come lo era stato suo zio.

Con il Secondo Impero francese, le condizioni nei campi migliorarono notevolmente: vennero fatte costruire numerose strade, si incoraggiò la gestione dei mercati, fu implementata l'istruzione scolastica. Tutto questo spinse i contadini ad avvicinarsi sempre di più alla persona di Napoleone III che divenne, a tutti gli effetti, l'unica guida in cui credere. La fiducia nelle sue doti amministrative e militari venne confermata anche con lo scoppio della guerra contro la Prussia nel luglio del 1870.

Il conflitto venne accolto positivamente non solo dalle campagne ma anche dall'opinione pubblica e dai principali centri urbani. Persino i partiti all'opposizione, esclusa l'estrema sinistra, si riconciliarono con il regime napoleonico facendo sì che l'intero paese si presentasse alla prova delle armi solido ed unito. I più ottimisti si dovettero, però, ricredere subito.

Già agli inizi di agosto, l'esercito francese andò incontro a due rovinose sconfitte, rispettivamente a Spicheren e a Wörth. Napoleone III, d'accordo con il suo esecutivo, decise di applicare una rigida censura, bloccando ogni comunicazione proveniente dal fronte. La penuria di notizie creò un generale stato di inquietudine nel paese, in particolar modo tra i contadini. Incominciarono, così, a circolare indiscrezioni su delle presunte spie che si aggiravano per la Francia e che avevano contatti con i membri dell'aristocrazia.

La preoccupazione per l'imperatore, che si era recato di persona a guidare le proprie truppe, e le poche novità che giungevano dal teatro dei combattimenti spinsero la comunità rurale ad intervenire, specialmente quella dordognese. Certi che i prussiani si sarebbero ripresentati come nel 1815, parecchi contadini furono pervasi da un forte desiderio di coinvolgimento personale. Di lì a poco, alcuni di essi sarebbero passati all'azione.

Il 16 agosto 1870, nel piccolo villaggio di Hautefaye, era in corso una delle quattro fiere annuali. Si erano ritrovati coltivatori provenienti da tutta la regione, in cerca di nuovo bestiame da comprare o da barattare. I festeggiamenti per la giornata precedente non erano ancora terminati con brindisi, banchetti e gridi d'incitamento diretti a Napoleone III. Tuttavia, a monitorare la situazione non c'era nessun gendarme. A causa della posizione del paese, posto nel bel mezzo della linea di demarcazione che separava due dipartimenti, quello della Dordogna e quello della Charente, si creò un inusuale vuoto di potere che avrebbe poi favorito lo svolgersi del massacro.

Alle ore quattordici del pomeriggio, tra i curiosi che si recarono ad Hautefaye per assistere alla fiera, si

presentò anche Alain de Monèys. Di origini aristocratiche, de Monèys era amministratore del dominio familiare e godeva di ottima reputazione tra i residenti locali. Eppure, arrivato ad Hautefaye, iniziò ad essere preso di mira da alcuni contadini che iniziarono a spargere la voce di un suo possibile contatto con il nemico prussiano. Complice l'assenza dell'autorità centrale e gli eccessi dovuti alla festa, si scatenò una caccia all'uomo che coinvolse decine e decine di uomini.

Al grido: "E' un prussiano, ha gridato viva la Repubblica", l'incolpevole de Monèys venne preso di mira dai suoi futuri carnefici, venendo prima malmenato e poi calpestato. Anche se al pestaggio non prese parte la totalità della folla, la vittima fu comunque ridotta in fin di vita. Ci fu chi tentò di salvare de Monèys dalla collera dei contadini ma non si ebbero risultati. Neppure il sindaco intervenì, rifiutandosi di ospitare il giovane ragazzo presso il municipio.

Mentre la "spia prussiana" era ancora a terra agonizzante, i contadini iniziarono a confrontarsi su quale pena dovesse essere inferta al traditore: alla fine, si optò per la morte sul rogo. Non appena vennero bruciati i fasci di legname posti sotto al povero de Monèys, i partecipanti si abbandonarono a delle manifestazioni gioiose, quasi dionisiache, esultando per il successo ottenuto. Il massacro si concluse nel giro di qualche minuto, con il corpo carbonizzato del giovane aristocratico che venne messo in mostra di fronte a tutti. "Abbiamo arrostito un prussiano" avrebbero detto in molti, ignari di come si sarebbe mossa la giustizia francese.

Il 18 agosto si presentarono i primi inquirenti sul luogo del delitto. Non credettero alle loro orecchie quando incominciarono ad interrogare i responsabili di quel tragico gesto. In molti, infatti, confessarono di aver agito per appoggiare il governo, per sventare una minaccia interna, che avrebbe messo in crisi la nazione intera e preso alle spalle i soldati impegnati a combattere.

Malgrado il prolungarsi del processo e il cambio ai vertici governativi, le sentenze furono comunque emesse. L'amministrazione repubblicana, che aveva preso il posto di quella imperiale, crollata dopo la sconfitta di Sedan, condannò a morte quattro uomini, tutti coltivatori, e destituì il sindaco di Hautefaye per grave inadempimento istituzionale. Gli imputati accolsero la notizia con stupore e incredulità, non considerandosi in nessun modo colpevoli. Il patibolo venne trasportato nello stesso luogo in cui era stato ucciso de Monèys e le esecuzioni vennero effettuate nel febbraio del 1871.

La morte dei "barbari bonapartisti trucidatori" venne strumentalizzata da parte della Terza Repubblica che inviò ad assistere alle impiccagioni duecento soldati. Tuttavia, la repressione del governo centrale non cancellò l'ondata di indignazione che si sviluppò nelle campagne del meridione francese. I carnefici di Hautefaye vennero subito elevati a martiri da

parte della comunità locale, con il chiaro intento di contrapporsi al nuovo sistema politico, sorto dopo la caduta di Napoleone III.

E fu proprio in nome del sovrano francese che si consumò uno dei gesti più efferati dell'Ottocento europeo. L'uccisione di Alain de Monèys si rivelò essere tanto un omicidio politico quanto un terribile atto di barbarie. La morte sul rogo decisa dai contadini, il supplizio inferta alla vittima, risposero a determinate "esigenze" che si erano create con lo scoppio del conflitto contro la Prussia. Tra di queste, la più decisiva fu quella relativa all'oscuro andamento del conflitto e all'angoscia che si creò attorno alla mancanza di notizie. Il meccanismo messi in moto successivamente portò ai fatti del 16 agosto 1870 e alla morte del povero de Monèys.

Per dimostrare il loro attaccamento al sovrano e per evitare che il nemico invadesse il paese come nel 1815, la folla contadina si scagliò contro un innocente, colpevole di esser stato di retaggio nobiliare e di essere capitato nel posto sbagliato al momento sbagliato. La sua fine rappresentò il punto più alto di una rivoluzione identitaria o, perlomeno, di un abbozzo di rivoluzione identitaria, iniziata tra la preoccupazione e il fanatismo. La sommossa, superflua e di breve durata, si concluse vergognosamente con la morte di un ragazzo, non lasciando altro che crudeltà e sgomento nei ricordi dei francesi.

Laetoli: la prima passeggiata della storia

di Roberta Gianni

Era il 1978. La paleoantropologa Mary Leakey si trovava a Laetoli, a 30 miglia a sud dalla Gola di Olduvai, in Tanzania, Africa. La donna, viaggiatrice e conoscitrice di siti preistorici sin da piccola, si era poi cimentata nello studio della geologia e dell'archeologia, discipline a quei tempi considerate ancora poco adatte a una donna. Nel corso della sua carriera si era resa protagonista, assieme al marito Louis Leakey, di importanti scoperte di antichi resti fossili poi associati a ominidi imparentati con *Homo sapiens*, alle quali seguì una delle più emblematiche della storia: le orme di Laetoli.

Il ritrovamento venne classificato come impronte lasciate su uno strato umido di ceneri vulcaniche e appartenente ad alcuni individui di *Australopithecus afarensis*, specie nota per il rinvenimento dei resti di Lucy nella regione dell'Awash, Etiopia, nel 1974.

Nel 1982 il Scientific American pubblicava un articolo della stessa Mary Leakey e del collega Richard M. Hay in cui vengono descritti i particolari della scoperta. Riferendosi alla zona vicino al lago Eyasi in Tanzania, gli studiosi descrivevano una serie di strati di cenere vulcanica che avevano preservato i resti fossili di animali e di ominidi molto antichi, gli ultimi risalenti a 3,6 milioni di anni fa.

Il giacimento di Laetoli comprende un territorio con un'estensione di 1500km sull'altopiano di Eyasi, a nord-ovest del lago omonimo, e si sovrappone ad antichi basamenti rocciosi che erano circondati da diversi grandi vulcani.

Si compone di strati di cenere vulcanica, probabilmente proveniente dal vicino vulcano Sadiman, a 20 km a est di Laetoli, creatisi a seguito di un fenomeno di eruzione. Tali strati si compongono per 3/4 da cenere depositata dal vento, e per la restante parte da cenere depositata sul terreno dopo la caduta dal vulcano, e non smossa dal vento. A seguito della deposizione di cenere, 1,2 milioni di anni più tardi il territorio andò incontro a un'intensa attività vulcanica, a cui seguì il sollevamento di una piana, si sviluppò il lago Eyasi e, pian piano, quello che è il territorio di oggi.

I resti fossili animali rinvenuti nello strato di cenere indicavano come la zona fosse frequentata da forme

di bovidi, giraffe, maiali, rinoceronti, cavalli, e due forme di proboscidi: elefante e dinoterio, la seconda oggi estinta.

Le impronte rinvenute ricoprivano un tratto di 25mt sullo strato di cenere ed erano in un totale di 54, in alcuni punti maggiormente visibili rispetto ad altri.

Furono associate a ominidi appartenenti alla specie di *Australopithecus afarensis*, ipotesi avanzata grazie ai resti fossili di Lucy: gli studiosi White e Suwa dimostrarono infatti nel 1987 che il piccolo piede di Lucy si adattava nella forma e nelle dimensioni alle impronte di Laetoli. La specie è stata classificata come vivente tra i 3,9 e i 2,8 milioni di anni fa e, insieme ad altre, compone il grande albero dell'evoluzione umana, in quanto parente alla lontana di *Homo sapiens*.

Un *Australopithecus afarensis* si distingue grazie ad alcune caratteristiche che rimandano ancora alle scimmie, come alcuni caratteri fisici o l'abilità di spostarsi tra gli alberi. Tra i primi si inseriscono una piccola corporatura, un cranio di dimensioni ridotte, viso sporgente, mandibole lunghe, strette e dotate di molarie dalle grosse dimensioni. La specie occupava territori tra loro differenti: alcuni individui si spostavano nella savana, altri preferivano foreste più dense. Analisi microscopiche dello smalto dei denti hanno rivelato come la dieta di un *Australopithecus afarensis* fosse caratterizzata in primo luogo da piante e frutta; tuttavia alcune evidenze suggerirebbero anche un possibile consumo di carne. Si pensa inoltre che possano essersi serviti di pietre utilizzate come strumenti, anche se non vi sono evidenze di modellamento della forma. Si ipotizza che gli individui vivessero in piccoli gruppi in cui erano presenti maschi e femmine – le seconde con corporatura in genere più piccola rispetto ai maschi -, adulti e bambini.

A Laetoli, gli individui avevano probabilmente camminato sullo strato di cenere che si era depositata a seguito di un'eruzione e dell'azione del vento, e che la pioggia aveva reso umido, facendo sì che sul terreno restassero le tracce del loro passaggio. Presto il sole asciugò lo strato, il quale si indurì come il cemento, e venne pian piano coperto da altra cenere e da sedimenti che si accumularono nel tempo. Alcune delle orme rimasero scoperte, altre vennero alla luce con gli scavi. Si disponevano su due percorsi paralleli ma sin da subito non fu chiaro a quanti effettivi individui appartenessero. Dopo diverse osservazioni, alcuni degli studiosi che se ne occuparono avanzarono l'idea che potesse trattarsi di tre individui di cui uno bambino, date le piccole dimensioni di alcune impronte; altri supponevano invece che le orme appartenessero a due soli individui, di cui il secondo procedeva sugli stessi passi del primo, calpestandone le orme. Nel secondo caso, non furono notate grandi differenze tra le due serie di impronte, fatto che fece pensare che i due individui non avessero tra loro importanti differenze fisiche. Gli studiosi han-

no infatti calcolato che se due soggetti con altezze differenti camminano insieme a una velocità standard calcolata, mostrano numerose differenze nella lunghezza del passo e nella cadenza (intesa come frequenza regolare dei passi in un determinato arco temporale). Per caratteristiche quali la lunghezza del passo, la velocità relativa e la cadenza, la serie di orme è stata associata a una passeggiata: quella degli esseri umani moderni rientra nelle stesse caratteristiche.

Le impronte di Laetoli ben descrivono l'evoluzione della posizione eretta e della camminata bipede, sviluppatasi dunque prima dell'accrescimento cerebrale e dell'abilità di costruire specifici utensili. L'*Australopithecus afarensis* non aveva ancora abbandonato del tutto lo spostamento tra gli alberi quando iniziò a sperimentare la locomozione bipede, che era di fatto simile alla nostra: nelle impronte di Laetoli il tallone era la prima parte del piede a toccare il terreno; l'alluce era allineato con le altre dita del piede e le piccole depressioni rilevate in prossimità di esso mostrarono come il dito, nel corso della locomozione, esercitasse una lieve pressione verso il basso.

Uno studio del 2016 proponeva un esperimento volto alla comprensione del tipo di movimento in atto nel corso della camminata bipede degli individui di Laetoli. Non conoscendo l'esatto peso di questi ultimi, gli studiosi optarono per il coinvolgimento di bambini di età tra i cinque e i sette anni con dimensioni dei piedi comparabili con quelle delle impronte di Laetoli. Gli venne chiesto di camminare su un tappetino di gomma con dell'inchiostro sulla superficie, in modo da poter dedurre i valori della pressione esercitata dai piedi. I risultati mostrarono come nonostante a camminare fossero individui tra loro simili, movimenti quali la rotazione e la torsione del tronco del singolo soggetto potevano invece distinguerli tra loro in quanto, a seconda del movimento esercitato nel corso della camminata, i soggetti esercitavano una differente pressione sul terreno.

Dopo aver ottenuto questi risultati, l'analisi delle impronte di Laetoli mostrava come probabilmente gli ominidi che avevano camminato sulla cenere umida avevano esercitato una pressione sul terreno dovuta al movimento di rotazione nella parte superiore del corpo. Tale movimento venne associato a tre possibili motivazioni: caratteristiche fisiche ancora molto simili a quelle delle scimmie; gli individui trasportavano qualche oggetto pesante; condizioni patologiche. Non vi era una completa certezza su una delle tre, tuttavia gli studiosi conclusero come gli ominidi, visti i risultati, camminassero in maniera lenta, in una passeggiata e che non fossero dunque in grado di correre, caratteristica che li distingue da un *Homo*.

Nel corso del tempo, l'esposizione delle impronte a varie cause di deterioramento ha fatto sì che fossero avviati progetti per la conservazione del sito. Tra le cause vi era la crescita di piante intorno alla zona del rinvenimento, le cui radici potevano distruggere gli

strati con le impronte fossili. Fu così che un team di restauratori e scienziati del Getty Conservation Institute di Los Angeles, e altri dopo di loro, svilupparono progetti atti alla conservazione e alla protezione del sito dalle varie cause di deterioramento, un continuo monitoraggio per mantenere il sito accessibile a vari studiosi e alla gente del posto. La divulgazione di informazioni sul sito di Laetoli a favore di questi ultimi è uno dei principali compiti della Antiquities Division of the Ngorongoro Conservation Area Authority che raccoglie per un vasto pubblico tutte le nuove informazioni sulle australopithecine e l'ambiente in cui vivevano.

Nel frattempo non si fermano le analisi dei livelli di cenere di Laetoli. Un articolo del 2016 pubblicato su "Le Scienze" riportava la possibilità che a camminare sulla cenere umida non fossero più solo due individui, come ipotizzato a partire dagli anni '70, ma ben cinque ominidi, di cui uno o due probabilmente di giovane età. Lo studio si mostrava dunque ampiamente favorevole per coloro che nella camminata di Laetoli avevano distinto più di due individui.

Laetoli costituisce un esempio di come anche una semplice passeggiata di milioni di anni fa può essere un'importante tessera nel grande puzzle della storia umana.

Bibliografia e sitografia

Claudi F. (2016) Nuove orme scoperte a Laetoli cambiano lo scenario su Lucy & famiglia, *Le Scienze*.

eLife 2016;5:e19568

Hay, Richard L., and Mary D. Leakey. "The Fossil Footprints of Laetoli." *Scientific American*, vol. 246, no. 2, 1982, pp. 50–57., www.jstor.org/stable/24966522. Accessed 4 May 2021.

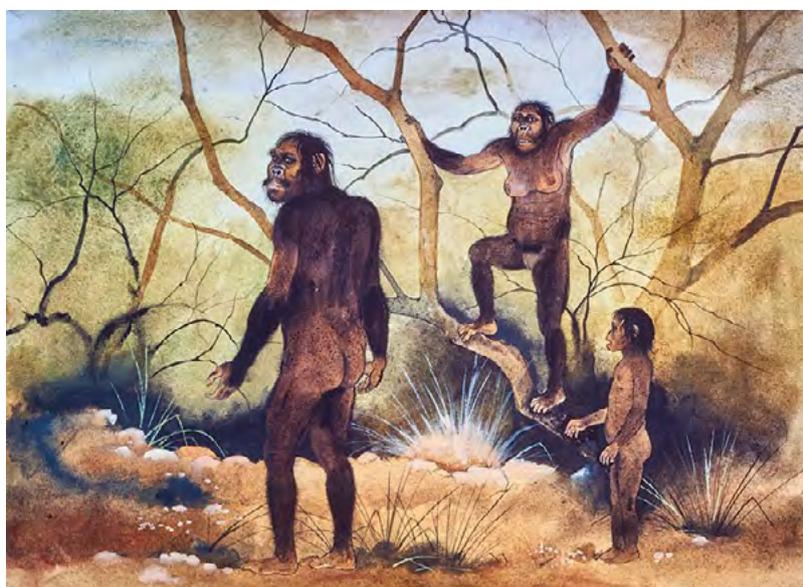
Schmid P. (2004) Functional Interpretation of the Laetoli Footprints. In: Meldrum D.J., Hilton C.E. (eds) *From Biped to Strider*. Springer, Boston, MA. https://doi.org/10.1007/978-1-4419-8965-9_4

<https://australian.museum/>

<https://leakeyfoundation.org/>



Impronte



Australopithecus



Ricostruzione della locomozione bipede di Australopithecus afarensis

Uno Status Animarum della città di Lecce

di Enrico Molle

Registri parrocchiali e Status Animarum

Nel 1563, durante il XIX Concilio ecumenico della Chiesa Cattolica tenutosi a Trento, tra le altre cose, si stabilì che in tutte le parrocchie dovevano essere istituiti i registri di matrimonio (*Liber matrimoniorum*) e quelli di battesimo (*Liber baptezatorum*); successivamente, nel 1614 il Rituale Romano di Papa Paolo V istituì altri due registri, quello delle sepolture (*Liber mortuorum*) e lo Stato delle Anime (*Status Animarum*).

Questi registri dovevano obbedire alle precise formalità definite dal rito romano, secondo il quale ogni documento pubblico doveva riportare il luogo, la data e la natura dell'atto iscritto, il nome dell'ufficiante, il nome delle parti interessate, quello dei testimoni presenzianti e doveva essere sottoscritto dall'ufficiale. La Chiesa Cattolica prescrisse che nei suoi registri le persone dovevano venire designate non solo con il nome, ma anche con l'indicazione della parentela e della parrocchia di appartenenza. Queste informazioni, come è facilmente deducibile, conferiscono a questi documenti un'importanza fondamentale nelle ricerche documentarie.

Oggi i registri parrocchiali vanno dunque a costituire un patrimonio storico e sociologico ineguagliabile, punto di riferimento di una completa ed accurata ricerca genealogica, rappresentando un'importantissima fonte di informazioni, principalmente per la demografia e per la ricerca genealogica, ovvero per la ricostruzioni delle origini di una persona o di una famiglia. Infatti, di norma, ogni annotazione di battesimo riporta i nomi dei genitori (a volte però con il cognome del solo padre) e in tal modo è possibile sia identificare univocamente la linea genealogica, sia risalire indietro negli anni ricercando gli atti relativi ai genitori. L'informazione aggiuntiva della parrocchia di provenienza, inoltre, permette di continuare la ricerca a ritroso sui registri di quest'ultima parrocchia. Le annotazioni riportano anche nomi di testimoni o di madrine e padrini, che possono essere utili per identificare meglio i personaggi ricercati. Tuttavia è forte il rischio di omonimie in quanto, sull'onda della Controriforma, andarono gradualmente scomparendo molti nomi particolari a favore dei nomi di santi

riconosciuti. Si verificò, in sostanza, una rarefazione dei nomi usati con una conseguente maggiore frequenza di omonimie, fonte di maggior rischio e di confusione per il ricercatore. Un ulteriore elemento di incertezza (ma in alcuni casi anche un aiuto) è dato dalla diffusione dell'uso di dare ai nipoti, non solo primogeniti, il nome dei nonni. In famiglie numerose, come avveniva di regola in passato, questo porta a difficoltà crescenti per la ricerca.

La stesura dei registri parrocchiali, in particolare nei primi secoli dopo l'introduzione dei *Liber*, ma in alcune diocesi fino al XX secolo, avveniva in latino, secondo formule costanti a seconda dei diversi tipi di registrazioni (battesimo, matrimonio, morte). Nei casi di parroci di campagna, solitamente di scarsa istruzione, la lingua latina poteva risultare imprecisa e si poteva incappare in casi in cui ci si allontanava dalla formule di rito. Ciò si verificava quando a margine, o tra le registrazioni cronologiche, venivano annotate notizie particolari o degne di note: una carestia, una nevicata particolarmente intensa, un terremoto, una disgrazia, una battaglia o un fatto notevole accaduto alla persona di cui si fosse registrato il battesimo. Tali notizie accrescono chiaramente l'importanza di questi documenti.

Il valore storico di questa documentazione si riduce man mano che si esce dalla ricerca individuale delle origini di famiglia e ci si addentra nelle vicende generali di un territorio o di una popolazione: se ne possono trarre comunque elementi demografici, onomastici, toponomastici e perfino lessicali o linguistici (specialmente nel caso di note in italiano).

Gli Stati delle Anime (*Status Animarum*) sono dei registri che contengono dati anagrafici e religiosi di una comunità parrocchiale. Ogni parroco fu tenuto a compilarli già dal 1614 in seguito al Rituale Romano di Papa Paolo V. Questa documentazione era redatta o aggiornata annualmente, di solito in occasione della visita compiuta dal sacerdote nelle case dei parrocchiani per la benedizione pasquale. Sul registro venivano annotati i fedeli secondo i nuclei o fuochi famigliari, intesi non come famiglia naturale, ossia composta da tutti gli individui uniti da vincoli di parentela, ma come comunità comprensiva di chi si è unito alla famiglia per altre ragioni, solitamente economiche e lavorative, o per condivisione dell'abitazione. A partire dal capofamiglia, di ciascun individuo sono riportati generalmente nome e cognome, età, rapporto di parentela che lo lega al nucleo familiare e condizione rispetto ai sacramenti di battesimo, comunione e cresima.

Solitamente sono conservati negli archivi parrocchiali di pertinenza, quando esistenti, o tra i libri parrocchiali (libri dei battezzati, libri dei matrimoni, libri dei defunti); nei casi di parrocchie soppresse o accorpate, la loro conservazione è affidata agli archivi diocesani.

Quando gli Stati delle Anime sono particolarmente accurati riportano altre annotazioni importanti come

i nomi delle vie e delle contrade, la proprietà dell'abitazione (propria o in affitto), la condizione lavorativa del capofamiglia, la presenza di domestici e servitù. Risultano dunque una fonte importantissima per gli studi demografici, sociali, toponomastici e per le ricerche genealogiche. Da un punto di vista genealogico, gli Stati delle Anime si rivelano una fonte essenziale per individuare anche eventuali collaterali, ovvero i vari figli di un unico capofamiglia, il quale veniva quasi sempre nominato per primo. Generalmente le ricerche genealogiche su famiglie non nobiliari si devono limitare ai più antichi Stati delle Anime disponibili: ricerche che raggiungano date ancora più antiche possono essere compiute consultando i documenti di una partecipazione agraria per le poche famiglie che ne facciano parte.

Quando gli Stati delle Anime non riportano i dati necessari per l'analisi demografica o genealogica, consentono ugualmente la valutazione numerica e lo studio di altri aspetti strutturali della popolazione. Vi è, tra l'altro, la possibilità di stimare l'intensità dei flussi migratori, confrontando famiglie e individui presenti o assenti in Stati delle Anime di anni diversi.

Uno Status Animarum della città di Lecce

Riporto in questa sede le considerazioni di uno studio di un documento risalente al 1631, uno Status Animarum della città di Lecce, al quale ho avuto accesso durante il mio percorso universitario. Tale documento è stato rinvenuto nell'Archivio vescovile di Lecce da Pietro De Leo, che lo ha esemplarmente commentato, descrivendoci il corpo della città, ossia la sua ripartizione topografica. Il documento è uno di quegli Status Animarum che l'autorità ecclesiastica provvedeva a far compilare, solitamente affidandone la materiale redazione ai parroci, ogni volta che sorgeva la necessità di avere sotto gli occhi un prospetto, il più possibile completo, attuale ed esatto, dei fedeli che, essendo soggetti alla potestà ordinaria del vescovo, costituivano il gregge cui andavano impartiti i sacramenti e sul quale si esercitava, tramite la direzione dei parroci, il governo spirituale del presule.

Questo Status Animarum fu compilato nel 1631, in esecuzione di una precisa disposizione data tre anni prima da Andrea Perbenedetti, vescovo di Venosa, il quale, giunto a Lecce come delegato apostolico di Urbano VIII, il 1628 condusse e celebrò una santa visita ed un sinodo diocesano, i cui atti sono ora custoditi nell'Archivio vaticano. La compilazione di questo status fu affidata a quattro curati, ciascuno per zona di competenza, ed il parroco che se ne assunse la materiale redazione esclude dalla nota delle anime commesse al ministero suo e dei confratelli quelle dei religiosi e delle claustrali, in quanto soggetti esenti dalla giurisdizione dell'ordinario, i membri della famiglia vescovile e, stando al saggio di De Leo, quelli delle famiglie di rito greco, cioè mercanti

e artigiani, albanesi e greci, residenti o presenti a Lecce.

Il pregio di questo documento non consiste tanto nella sua veste linguistica, che è il volgare seicentesco di uso corrente, o nell'originalità del suo contenuto, né tanto meno trae motivi di particolare interesse in grazia dell'epoca in cui fu compilato, essendo già note, attraverso gli studi di economia demografica e di topografia storica, altre fonti archivistiche di materia simile a quella dello Status e a questo anteriori: l'importanza del documento risiede nella sua qualità di costruire un repertorio, topograficamente strutturato ed analiticamente articolato, dei soli cittadini soggetti alla giurisdizione diocesana e nella finalità di rappresentare uno strumento valido alla misura e al controllo della consistenza quantitativa e qualitativa dei fedeli. Tutto ciò ci indica in qual modo tali esigenze fossero state avvertite e riconosciute dal Perbenedetti come rientranti nei compiti di un oculato governo pastorale, anche ai fini di magistero gerarchico e di direzione disciplinare.

In definitiva, per le sue caratteristiche di prospetto redatto da un'autorità che non era quella civile e per fini diversi da quelli pubblicistici, solitamente fiscali, cui invece rispondevano i catasti onciari, lo Status, se potrà essere poco utile a chi conduce ricerche di statistica demografica, essendo molte le persone omesse poiché appartenenti a diversi ordini religiosi e a vari ceti sociali, rappresenta una fonte di informazione di primario interesse, sia come strumento di sicuro riscontro alle notizie fornite dai cronisti o conservate nei coevi rogiti notarili dell'Archivio di Stato di Lecce, sia come copioso indice di consultazione in tema di ricerche di topografia e toponomastica urbana, infine come risposta, anche esclusiva, a non poche domande di storia ecclesiastico-religiosa, civile e politica, economica e sociale della Lecce seicentesca.

Il documento analizzato da De Leo (giunto quasi integro) ci presenta una scrittura nitida di tipo umanistico, complessivamente priva di difficoltà, difatti oltre a pochissime abbreviazioni comuni, si notano segni criptografici, soliti negli Stati delle Anime. L'inchiostro bruno è ben conservato, salvo nel margine di alcuni fogli, intaccati dall'umidità. La carta sembra provenire da Fabriano, come si rileva dalla filigrana. Lo Stato delle Anime è condotto secondo le quattro parrocchie urbane, a loro volta suddivise in Isole e Fuochi:

- 1) Parrocchia Cattedrale, 3242 anime e 766 fuochi;
- 2) Parrocchia di S. Maria delle Grazie, 1785 anime e 453 fuochi;
- 3) Parrocchia della Madonna della Porta, 3264 anime e 837 fuochi;
- 4) Parrocchia di S. Maria della Luce, 1953 anime e 554 fuochi.

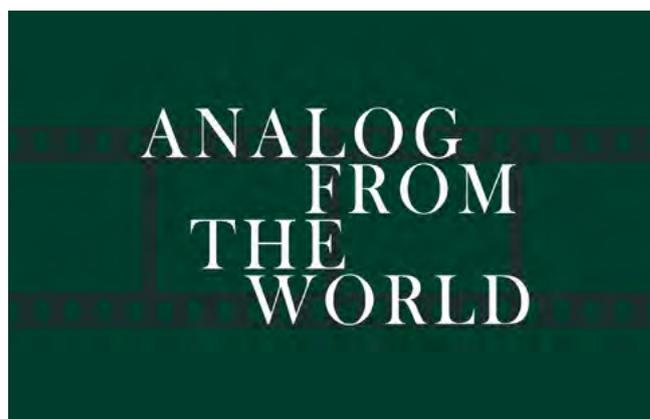
In tutto si contano 2610 fuochi e 10244 anime.

PARTICULARIA

INTERVISTA A

MARCO DONAZZAN

a cura di
Analog From The World



@analogfromtheworld

ANALOG FROM THE WORLD è una pagina Instagram, che pubblica quotidianamente fotografie in analogico dal mondo, mettendo in luce scenari, volti, realtà, che spaziano dal concreto all'astratto; dal generale al particolare. La bellezza delle foto condivise nel profilo Instagram, che accoglie contributi di molti fotografi provenienti da diverse parti del mondo, è sorretta dal lavoro costante di **Francesco Greco** studente di Scienze e Tecnologie per i Media presso l'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", Founder, Social Media Manager e Content Manager di @analogfromtheworld da dicembre 2019, appassionato di fotografia analogica, cinema e programmazione e di **Maria Solidoro**, laureata presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano in Scienze Linguistiche per il Management Internazionale, Social Media Assistant e Content Specialist di @analogfromtheworld da novembre 2020.

Hello Marco! Tell us a bit about yourself!

I'm Marco Donazzan, I'm 34 years old and I'm an Italian photographer, I was born in Vicenza a small city near Venice but now I'm based in Milan.

Ciao Marco! Raccontaci qualcosa di te!

Sono Marco Donazzan, ho 34 anni e sono un fotografo italiano, sono nato a Vicenza una piccola città vicino a Venezia ma ora vivo a Milano.

How and when did you get into analog photography?

My very first photos were taken with an analog camera, with a Nikon F90X that my father gave me about 10 years ago. The first shots in a park near my city, the negatives taken in the laboratory and immediately took a great love for analogue photography. Seeing the shots after a few days was truly a wonderful experience. After a few years of shooting only with digital cameras, for commercial works I returned shooting with film, about four years ago, with a 6x9 and I've never stopped since then.

Come e quando ti sei avvicinato alla fotografia analogica?

Le mie primissime foto sono state scattate con una fotocamera analogica, con una Nikon F90X che mio padre mi ha regalato circa 10 anni fa. Ho fatto i primi scatti in un parco vicino alla mia città, ho sviluppato i negativi in laboratorio e ho subito sviluppato un grande amore per la fotografia analogica. Vedere gli scatti dopo pochi giorni è stata davvero un'esperienza meravigliosa. Dopo alcuni anni di riprese solo con fotocamere digitali, per lavori commerciali sono tornato a girare con pellicola, circa quattro anni fa, con un 6x9 e da allora non ho mai smesso.

Whose work has influenced you most?

The photos that struck me so much were of the ima-

Quale lavoro ti ha influenzato di più?

Le foto che mi hanno colpito così tanto sono sta-

ges of Steve McCurry that I saw at the age of 8-9 on a National Geographic. As a child I used to play watching, cutting out the photographs I found in magazines scattered around the house. I think those photographs of portraits and such beautiful landscapes with a powerful colors and atmosphere influenced me a lot.

What is your favourite subject to photograph?

I love take portraits and trying to extrapolate the essence from the people and know their stories. Besides that, I love desert landscapes. Take photos of the beauty of nature, of our magical world. I get excited in front of the sunsets, the warm and enveloping light of the sun.

How would you describe your style? Would you like to approach other photography genres?

I think my style is being created in the last few years. Every day is a new opportunity to experiment. I really like "square", geometric images with warm colors. I have worked for a long time in the world of music, fashion and cars. Three worlds that meet my passions. I think is important to do not much things but done well.

Which cameras, lenses, and rolls do you shoot most with? What about your photography routine?

I often shoot with Mamiya rz67, Fujifilm GW690. The medium format has bewitched me, like the Kodak Portra 400 film, which I cannot do without. Fortunately, I do not have a routine, I hate doing the same things. I need to always do or look at new things. Living in Milan, I have a great and fantastic city at my disposal, in which to get lost. In the morning I leave the house and walk for hours, I always try to take different paths to discover buildings or details that surround me. In this case, to be lighter and faster I use a compact 35mm.

Among your works, which one is your favourite and why?

If I look at my past, I'm happy to have made an editorial that talked about fashion and speedway bikes. A world little known in Italy but that in the UK or Poland is very popular. All the images were shoot with

te le immagini di Steve McCurry che ho visto all'età di 8-9 anni su un National Geographic. Da bambino giocavo a guardare, ritagliando le fotografie che trovavo nelle riviste sparse per casa. Penso che quelle fotografie di ritratti e paesaggi così belli con colori e atmosfere potenti mi abbiano influenzato molto.

Qual è il tuo soggetto preferito da fotografare?

Amo fare ritratti e cercare di estrapolare l'essenza dalle persone e conoscere le loro storie. Oltre a questo, amo i paesaggi desertici. Scatta foto della bellezza della natura, del nostro magico mondo. Mi emoziono davanti ai tramonti, alla luce calda e avvolgente del sole.

Come descriveresti il tuo stile? Ti piacerebbe avvicinarsi ad altri generi fotografici?

Penso che il mio stile si sia creato negli ultimi anni. Ogni giorno è una nuova opportunità per sperimentare. Mi piacciono molto le immagini "quadrate", geometriche dai colori caldi. Lavoro da molto tempo nel mondo della musica, della moda e delle automobili. Tre mondi che incontrano le mie passioni. Penso che sia importante fare poche cose ma fatte bene.

Con quali fotocamere, obiettivi e rullini scatti di più? E la tua routine fotografica?

Scatto spesso con Mamiya rz67, Fujifilm GW690. Il medio formato mi ha stregato, come la pellicola Kodak Portra 400, di cui non posso fare a meno. Per fortuna non ho una routine, odio fare le stesse cose. Ho bisogno di fare o guardare sempre cose nuove. Vivendo a Milano, ho a disposizione una città davvero fantastica, in cui perdersi. La mattina esco di casa e cammino per ore, cerco sempre di percorrere strade diverse per scoprire edifici o dettagli che mi circondano. In questo caso per essere più leggero e veloce utilizzo un compatto 35mm.

Tra i tuoi lavori, qual è il tuo preferito e perché?

Se guardo al mio passato, sono felice di aver realizzato un editoriale che parlava di moda e moto da speedway. Un mondo poco conosciuto in Italia ma che nel Regno Unito o in Polonia è molto popolare. Tutte le immagini sono state girate con pellicola. Una



Galata Köprüsü project

Galata Köprüsü project



film. A great team and models who have been able to best interpret the famous 70s of this sport and drivers such as Charlie Brown, Italian champions from my city.

What do you think about AnalogFromTheWorld and other film communities that try to promote both professional and amateur, analog photography?

Is a beautiful space where you can show, known works and where you can admire what other photographers around the world are doing. In this moment when it is very difficult to move, traveling with just the mind and eyes is essential. It's a window on the world that fills the heart and gives the energy to move forward thinking about new projects.

Among the works published on our page, which one do you like most and why?

That image struck me a lot. This old woman watching two seagulls fly away. Today we are no longer attentive to what is happening around us or above us. Our vision focused on the bottom, afraid of this covid-19. We no longer have the time and the imagination to stop and observe. It gave me a sense of hope and freedom.

If you had the chance, who would you like to shoot with? (Both photographers and models)

About the photographers... Bryan Adams, i love his style the images that he can create, he is amazing or Anne Leibovitz as well.
For the models, the only and the beautiful Cindy Crawford... one of the best Top model form the 80s-90s.

We took a look at your new analog project 'Galata Köprüsü'. What is its genesis? What do you want to convey through its photos? Are you already working on a new project?

Galata Köprüsü is a project born by chance. In 2020 I have been several times to Istanbul in Turkey. When I don't know a city, I also like to search online, before departure, for many interesting things to go and visit, then when I arrive, I need to get lost in the streets to establish a connection and points of reference. Walking around I found myself on this bridge, one of

grande squadra e modelli che hanno saputo interpretare al meglio i famosi anni '70 di questo sport e piloti come Charlie Brown, campioni italiani della mia città.

Cosa ne pensi di AnalogFromTheWorld e di altre comunità cinematografiche che cercano di promuovere la fotografia analogica sia professionale che amatoriale?

È uno spazio bellissimo dove puoi mostrare, opere conosciute e dove puoi ammirare ciò che stanno facendo altri fotografi in tutto il mondo. In questo momento in cui è molto difficile muoversi, viaggiare solo con la mente e gli occhi è fondamentale. È una finestra sul mondo che riempie il cuore e dà l'energia per andare avanti pensando a nuovi progetti.

Tra i lavori pubblicati sulla nostra pagina, quale ti piace di più e perché?

Quell'immagine mi ha colpito molto. Questa vecchia guarda due gabbiani che volano via. Oggi non siamo più attenti a ciò che accade intorno a noi o sopra di noi. La nostra visione si è concentrata sul fondo, impaurito da questo covid-19. Non abbiamo più il tempo e la fantasia per fermarci ad osservare. Mi ha dato un senso di speranza e libertà.

Se ne avessi la possibilità, con chi ti piacerebbe girare? (Sia fotografi che modelli)

Riguardo ai fotografi... Bryan Adams, adoro il suo stile, le immagini che riesce a creare, è fantastico o anche Anne Leibovitz.
Per le modelle, l'unica e bellissima Cindy Crawford... una delle migliori Top model degli anni '80-'90

Abbiamo dato un'occhiata al tuo nuovo progetto analogico 'Galata Köprüsü'. Qual è la sua genesi? Cosa vuoi trasmettere attraverso le sue foto? Stai già lavorando a un nuovo progetto?

Galata Köprüsü è un progetto nato per caso. Nel 2020 sono stato diverse volte ad Istanbul in Turchia. Quando non conosco una città, mi piace anche cercare online, prima della partenza, tante cose interessanti da visitare, poi quando arrivo ho bisogno di perdermi per le strade per stabilire un collegamento e dei punti di riferimento. Passeggiando mi sono

the most important in Istanbul because it connects the Europe to the Asia, between the modern city and the old city. Crossing this bridge, I came across hundreds of fishermen standing on both sides of the road. Still waiting for the next fish to bite. A concentration of people of different cultures, religions and ages, but united by the same love for fishing.

I really like seeing the differences between people, how they dress, their style. So after a few laps I started taking some portraits.

Through these images, I would like to make people perceive how beautiful and intense that place is. There the light at sunset or sunrise is something unique.

I am working on a couple of projects. What I can tell you about is the one about Berlin's punks. I have always been fascinated by punks, music, colorful hair, crests and extravagant dresses. Unfortunately, the world and fashions are becoming more and more uniform. We see fewer and fewer people with a great personality or belonging to some group. I would like to create a project that can last over time. I cannot wait to go back to Berlin to continue what I started two years ago.

ritrovato su questo ponte, uno dei più importanti di Istanbul perché collega l'Europa all'Asia, tra la città moderna e la città vecchia. Attraversando questo ponte, mi sono imbattuto in centinaia di pescatori in piedi su entrambi i lati della strada. Sto ancora aspettando che il prossimo pesce abbocchi. Un concentrato di persone di culture, religioni ed età diverse, ma accomunate dallo stesso amore per la pesca. Mi piace molto vedere le differenze tra le persone, come si vestono, il loro stile. Così dopo qualche giro ho iniziato a fare dei ritratti.

Attraverso queste immagini vorrei far percepire alle persone quanto sia bello e intenso quel luogo. Lì la luce al tramonto o all'alba è qualcosa di unico.

Sto lavorando a un paio di progetti. Quello di cui posso parlarti è quello dei punk di Berlino. Sono sempre stato affascinato dai punk, dalla musica, dai capelli colorati, dalle creste e dagli abiti stravaganti. Purtroppo il mondo e le mode stanno diventando sempre più uniformi. Vediamo sempre meno persone con una grande personalità o appartenenti a qualche gruppo. Vorrei realizzare un progetto che possa durare nel tempo. Non vedo l'ora di tornare a Berlino per continuare quello che ho iniziato due anni fa.



Marco Donazzan



Photographer of the month



Old project

Other photographer @36negativ







L'ultima Pietà di Michelangelo: genesi e storia

di Cecilia Buccioni

“Non ha l'ottimo artista alcun concetto c'un marmo solo in sé non circoscriva col suo superchio, e solo a quello arriva la man che ubbidisce all'intelletto”.

Michelangelo Buonarroti

Michelangelo Buonarroti comincia a lavorare alla Pietà Rondanini probabilmente tra il 1553 e il 1555, tuttavia si pensa che il gruppo scultoreo sia contemporaneo ad altre pietà iniziate in questo periodo. L'artista parte dallo stesso tema eseguito per la prima volta in età giovanile (Pietà Vaticana, 1497-1499 ca.), ma l'iconografia e la composizione si fanno più intense ed essenziali in quest'ultima versione, scolpita negli ultimi dieci anni della sua vita e lasciata al suo celebre stato di non finito. L'opera viene più volte rimaneggiata e modificata, cambiando l'impostazione e l'orientamento delle figure, assottigliando gli arti e il busto dei personaggi. In questo palinsesto di marmo l'artista supera la perfezione eroica della Pietà Vaticana, trasfigurando l'iconografia sacra in un emblema di sofferenza.

Inizialmente il corpo di Cristo viene sbizzato nella parte inferiore, insieme a quello di Maria, tuttavia negli anni successivi l'artista distrugge la parte superiore e ricomincia a scolpire Gesù nel corpo della Madre. Questo ripensamento lo costringe a rimanere con poco marmo per finire entrambi, lasciando alcune parti sospese o non chiare. Cristo e Maria vengono plasmati a suggerire una fusione tra i due, simbolo di tutta la passione e della resurrezione di Gesù, che si appoggia alla Madre affidandosi completamente a lei.

Il gruppo scultoreo racchiude la tormentata riflessione di Michelangelo sull'anima umana e sulla morte, una vicenda che caratterizza quasi come un'ossessione la fase finale della sua vita, e che lo porterà a lavorarvi instancabilmente fino alla fine¹.

La Pietà Rondanini come altre opere di Michelangelo ha una forte connotazione autobiografica, ed è considerata da lui come un testamento spirituale e

una testimonianza dei suoi ultimi pensieri. L'incompletezza comunica fragilità e turbamento, dando grande emotività ai corpi e generando allo stesso tempo un senso di intimità drammatico intorno ad essi. L'artista vive uno stato di ricerca profonda mentre realizza la scultura, cercando di trovare risposte forse irraggiungibili sul destino dell'uomo e dell'umanità, che gli permettono di congiungere la tenerezza e l'emozione con il realismo della forma.

Il percorso che Michelangelo attraversa nella gestazione di questa opera lo porta dalla filosofia neoplatonica, trasformata nel desiderio di bellezza, a concepire una concordanza ultima tra amore terreno e amore celeste, che confluisce nelle figure religiose. La tematica cristologica assume importanza poco prima della metà del XVI secolo, quando gli esercizi spirituali diventano protagonisti dei suoi disegni, e continuerà ad esserlo negli anni successivi, quando l'artista si confronta sempre di più con la sua condizione umana e la schiavitù dei sensi. Per questo inizia a meditare profondamente, spogliandosi di tutti i vizi e le mondanità assecondate fino a poco tempo prima, cercando di sottomettersi totalmente a Dio e al suo amore superiore. La Pietà Rondanini con la sua essenzialità e il suo ermetismo medievale ricorda esattamente sia il dramma interiore che la gioia immensa provata dallo scultore in questa catarsi del fisico e dell'anima².

Le notizie sul percorso della scultura alla morte di Michelangelo sono molto rarefatte, in quanto è nominata nell'inventario del 1564 delle opere dell'artista, voluto da papa Pio IV, e ricompare con certezza nelle fonti nel 1652, su testimonianza visiva del pittore Pietro da Cortona in una bottega romana. Nel 1744 il Marchese Giuseppe Rondinini (poi Rondanini) la acquista per unirla alla sua collezione d'arte, allestita nel Palazzo Rondanini Aldobrandini in via del Corso (Roma), imponendovi la sigla MGR. Negli anni successivi il Palazzo viene acquistato dal banchiere Agostino Feoli e poi dal principe Ladislao Odiescalchi, conservando la scultura al suo interno. Nel 1904 entrambi entrano nelle proprietà del conte Vimercati-Sanseverino, e alla sua morte la Pietà viene spostata in un villino della famiglia.

Dopo la Seconda Guerra Mondiale l'opera viene acquistata dal comune di Milano nel 1952 per un mancato accordo tra eredi, ed inserita nel progetto di riallestimento dei Musei del Castello Sforzesco di Milano, già avviato dallo studio di architetti BBPR. La scultura viene lasciata sulla base di età romana su cui si trovava e posizionata in una nicchia in pietra serena, impedendole il dialogo con tutto il resto

² <https://www.artwave.it/arte/storia-dellarte/la-pieta-rondanini-il-testamento-di-michelangelo-a-milano/>; C. Battezzati, 1562-1564 L'ultimo Michelangelo: la Pietà Rondanini. La fine, in Michelangelo. Una vita, a cura di P. Aiello, Milano, Officina Libraria, 2014, capitolo XVIII pp. 267-278; A. Bernardini, L. Mattioli, Barry X Ball The End of History, Arezzo, Magonza, 2018, pp. 11-108.

¹ M. G. Montessori, Il Castello Sforzesco di Milano, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 32-36; <https://www.milanocastello.it/it/content/michelangelo>

dell'ambiente e conferendole un'aura sacra.

Con i primi rinnovamenti delle sale museali iniziati a cavallo del Duemila, si organizza un workshop progettuale per ripensare l'allestimento del gruppo scultoreo (1999) e avviarne un processo di manutenzione straordinaria.

Fino al 2005 la Pietà è sottoposta a restauro, con una prima fase diagnostica seguita dalla pulitura, necessaria ad eliminare la patina di polveri accumulate nel tempo sulla superficie del marmo³.

Nel 2012 c'è il secondo tentativo di cambiare le sorti dell'ultima scultura di Michelangelo, per valorizzarla al meglio in virtù del suo grande valore storico-artistico e darle maggiore visibilità.

Iniziano i sopralluoghi alla ricerca di un luogo idoneo ad ospitare l'opera nella sua inedita veste espositiva. Si valuta soprattutto l'Ospedale Spagnolo, un grande spazio del complesso museale del Castello Sforzesco, per il quale vengono previsti impianti e restauri imponenti, data la condizione di degrado in cui si trovava.

Nel giugno del 2013, dopo alcune indagini preliminari sulla scultura per verificarne lo stato conservativo e le condizioni dello spostamento, viene affidato allo studio di Michele De Lucchi l'incarico di progettazione dell'allestimento.

Il restauro dell'ampio vano prevede lo smantellamento dei materiali da ufficio e magazzino, testimonianza dei precedenti utilizzi, e il recupero della monumentale spazialità dell'intero locale. Essa garantisce centralità al gruppo scultoreo, fruibile finalmente a 360° in tutto il suo fascino e silenziosa bellezza. L'accordo dell'opera con il luogo è intimo e significativo, poiché in passato si configurava come sede di ricovero delle truppe spagnole, abbellito da svariate decorazioni concluse nel 1576 (data riportata sul muro), in concomitanza dello scoppio della peste di San Carlo. La rimozione di alcuni tramezzi e rivestimenti del XX secolo riporta alla luce le pitture originali di questo ambiente, votato alla sofferenza umana, costituite da oculi e ghirlande, circondate da cartigli con le iscrizioni del credo apostolico. I dodici tondi sulle vele delle tre campate ospitano anticamente le effigi dei discepoli di Gesù, mentre ornano le pareti lunghe delle rappresentazioni illusionistiche, adiacenti alle finestre. Le pareti corte vengono decorate con stemmi spagnoli ancora parzialmente riconoscibili, rispettivamente dell'Arma Spagnola, dello Stato di Milano e delle famiglie del castellano e del governatore⁴.

Nonostante i vincoli e gli stravolgimenti imposti alla struttura affinché potesse ospitarlo, il Museo della

³ <https://rondanini.milanocastello.it/it> ; F. Repishti, La Pietà Rondanini di Michelangelo, in Lotus International n. 154, 2014, pp. 42-45

⁴ <https://rondanini.milanocastello.it/it/content/!%E2%80%9999o-spedale-spagnolo> ; C. Salsi, Michelangelo: la Pietà Rondanini nell'Ospedale Spagnolo del Castello Sforzesco, Milano, Officina Libraria, 2014

Pietà Rondanini viene inaugurato il giorno dopo l'apertura di EXPO, il 2 maggio del 2015, affiancato da nuove sale espositive che verranno utilizzate per progetti temporanei.



Sala degli Scarlioni, Milano, Castello Sforzesco, sistemazione della Pietà Rondanini progetto BBPR, foto P. Monti 1956



Allestimento nel Museo della Pietà Rondanini (fonte: one.listonegiordano.com)

La tempesta artistica di Turner

di Serena Palma

“... scegliere, combinare e concentrare ciò che è bello nella natura e ammirevole nell'arte è tanto l'attività del pittore del paesaggio nella sua linea quanto negli altri dipartimenti dell'arte...”

William Turner

Il “Pittore della luce” lo hanno definito gli storici e critici d'arte; così William Turner uno dei più noti artisti inglesi si racconta attraverso le sue opere pittoriche intrise di luce intensa e abbagliante quasi a voler cogliere in esse l'energia ancestrale e l'infinita della natura.

Ricordato dalla critica per essere l'esponente e il capofila del Romanticismo di cui si è fatto portavoce in ogni sua tela, i cui colori e le cui forme rispecchiano a pieno gli stilemi culturali romantici; in altre parole, Turner, è stato fedele alle peculiarità dello “Sturm und Drang”, laddove la tempesta e l'impeto trapelano incessanti nelle opere del pittore.

Nulla è più fuggevole dei suoi paesaggi naturali, dove a stenti si riesce a cogliere la realtà rappresentata, perché è proprio questo il messaggio espressivo che l'artista ci vuole tramandare: narrare una realtà che la si può cogliere soltanto attraverso intense sfumature percettive dell'animo e per questo non visibili agli occhi di molti. Basti osservare “Bufera di neve” del 1812 (olio su tela 92 ×123,5 cm) o “L'incendio delle camere dei Lord e dei Comuni” del 1835 (olio su tela 92,5 ×123 cm) per comprendere quanto Turner fosse affascinato ed estasiato dal maestoso potere della natura (tempeste, valanghe, incendi, bufere) che nelle sue opere è sempre un elemento costante interpretato attraverso l'uso sapiente di colori, spesso sfumati e sfocati, quasi annebbiati e sfuggenti, ma toccanti e tendenti all'infinito.

Non è un caso, infatti, che tutta l'estetica del pittore sia una partecipazione commossa del soggetto, intrisa di malinconia e di mistero; come inoltre il linguaggio figurativo sia tutto improntato sulla concezione romantica del “sublime”, ossia quella paura per ciò che è infinito, lontano dalla ragione e ai limiti della comprensione umana, come facilmente ravvisabile nei fenomeni naturali estremi.

Turner in silenzio osserva ogni dettaglio della natura

prima di riportarlo sulla tela, con la natura ci dialoga ed essa diventa l'espressione dei suoi sentimenti più intimi, fatti di repulsioni, timori e disapprovazioni, contrapposti ad un'intensa fascinazione e attrazione. Ecco cosa definisce per l'appunto il sublime: quest'evocazione dell'infinito dentro cui sembra perdersi per poi non ritrovarsi. Certamente, dunque, l'artista non ricerca una rappresentazione o imitazione fedele della natura, quanto piuttosto l'espressione sincera e genuina di un sentimento sotteso e sottaciuto.

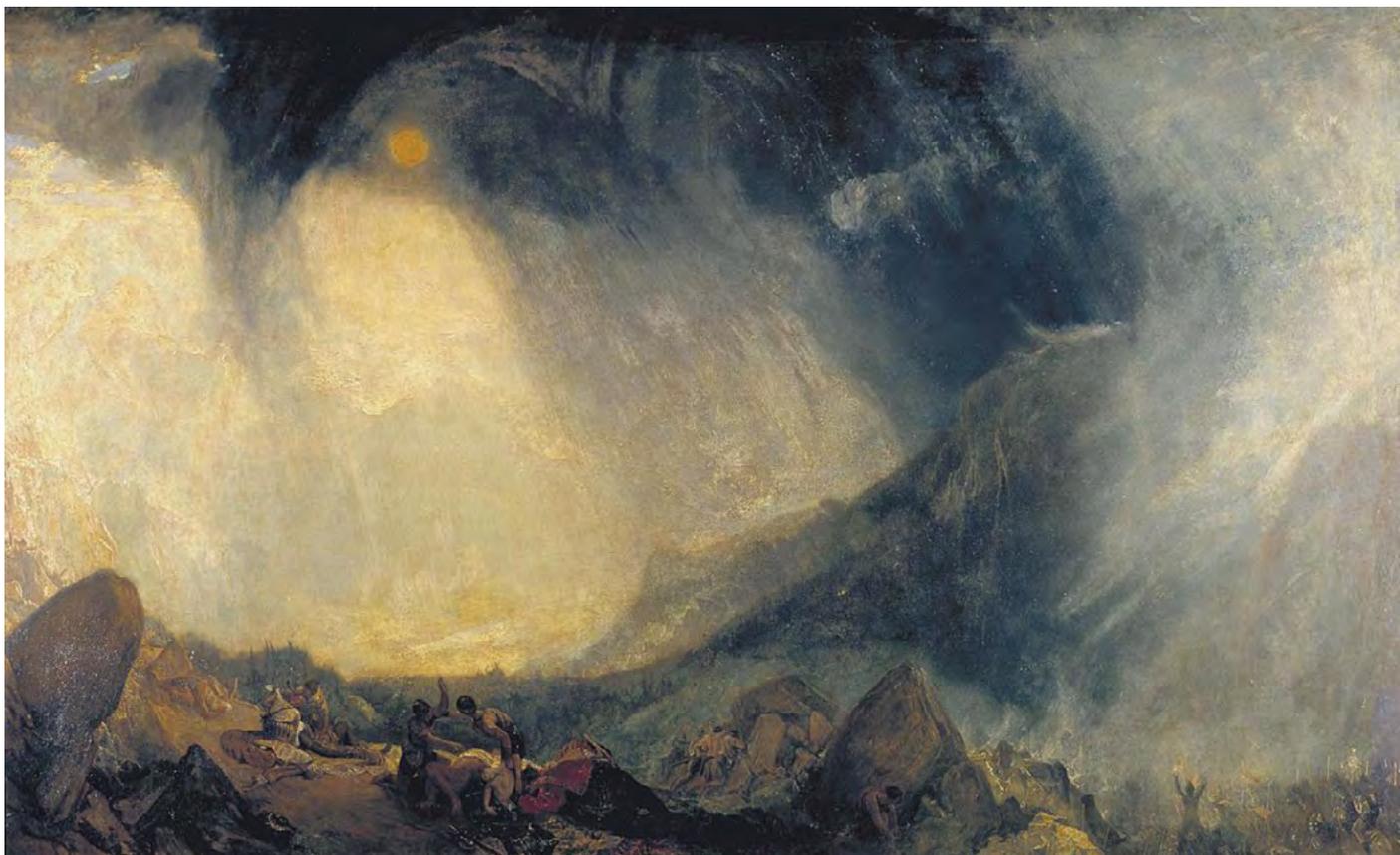
In cosa consiste quindi la pittura di Turner?

Osservando l'opera “Il viandante sul mare di nebbia” del 1818 è possibile cogliere questo stretto legame esistente tra uomo e natura, dove emerge il primato del sentimento, dell'emozione e della creatività individuale piuttosto che la capacità o la possibilità di rappresentare Madre Natura in ogni sua fattezze.

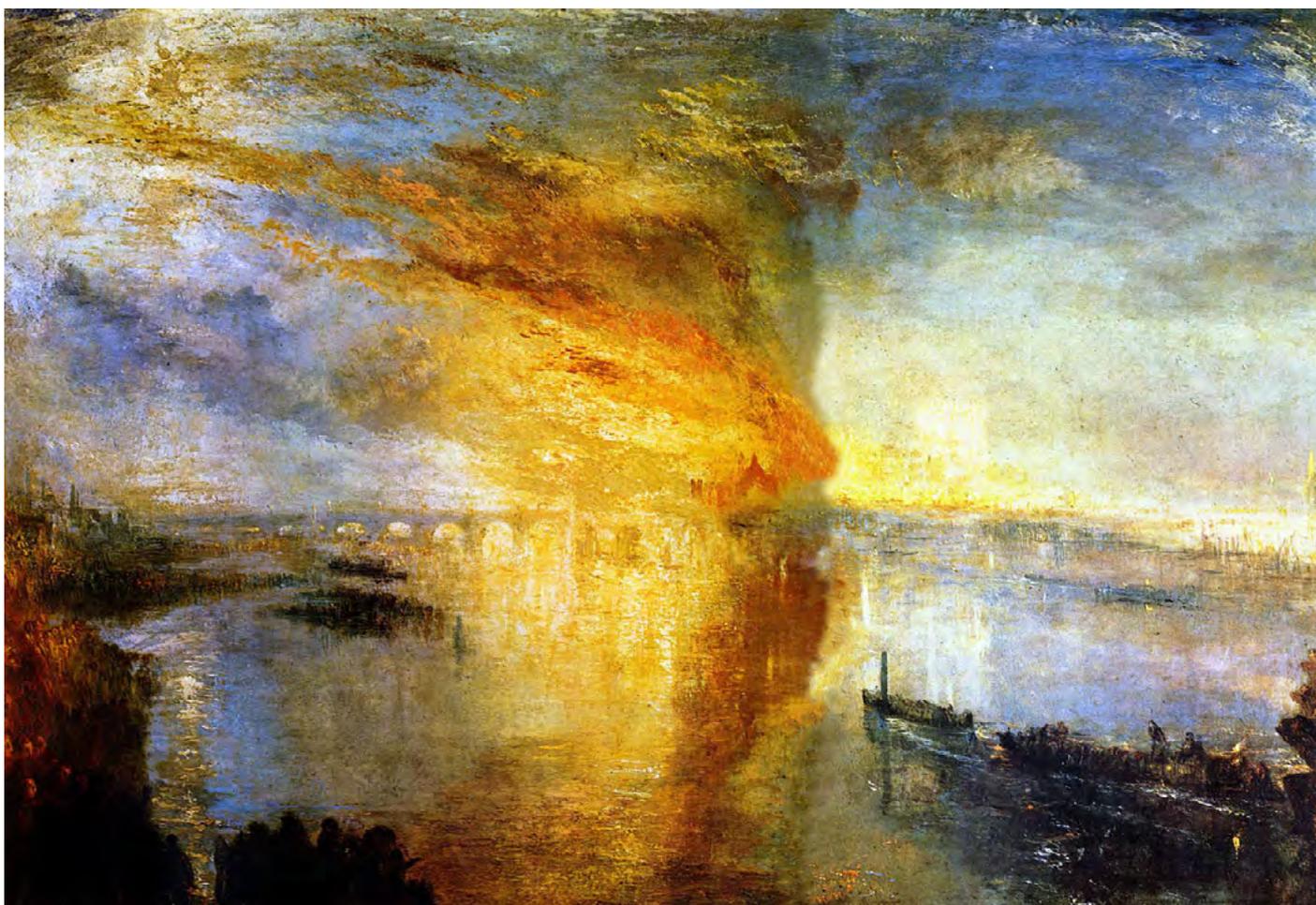
Sono dei sogni le opere di Turner, delle amorevoli imperfezioni della natura che contempla l'esperienza interiore e spirituale del pittore romantico, che indaga impetuosamente e con calligrafica tecnica artistica ogni nudità della natura senza nascondere le fragilità di questa, che si svelano, poi, essere le stesse fragilità dell'artista.



William Turner



W. Turner, Bufera di neve, 1812. Tate Britain, Londra



W. Turner, L'incendio delle camere dei Lord e dei Comuni, 1835. Museum of Art di Cleveland - Usa

35 MILLIMETRI



Il teatro domestico in *Revolutionary road* di Richard Yates

di Adele Errico

La felicità è la “salita di asfalto nero tutta tornanti di *Revolutionary road*”. Questo è quello che sembra ad April e Frank Wheeler mentre la percorrono a bordo della giardinetta della signora Givings in direzione della loro nuova casa. Ma è una felicità che dura solo il tempo di quel tragitto, per poi dissolversi in disgusto reciproco vomitato da bocche distorte e lampi d’odio baluginanti in sguardi allucinanti nel contesto di un teatro domestico.

Nel capolavoro americano di Richard Yates, Frank e April sono due pupazzi in un teatrino inconsapevolmente montato tra le quattro mura della loro casa in *Revolutionary road*. Pupazzi sofferenti, impantanati in convenzioni sociali dalle quali non esiste scampo, con intelligenze e passioni costrette in figure di marito e di moglie, in parvenze di padre e di madre che, venendo a contatto tra loro proprio in quella casa che dovrebbe essere dimora di affetto familiare, provano ad incontrarsi ma l’incontro provoca stridore e dolore fino a sfociare nella più brutale tragedia. Eppure:

Il complesso residenziale di *Revolutionary Hill* non era stato progettato in funzione di una tragedia. Anche di notte, come di proposito, le sue costruzioni non presentavano ombre confuse né sagome spettrali, era invincibilmente allegro.

E apparentemente i Wheeler sono proprio come tutti gli altri abitanti di *Revolutionary Road*, con i loro divertimenti e i loro crucci, le cene, i placidi spostamenti di Frank sul treno dei pendolari, le recite nel teatro locale di April.

Frank è un impiegato e fa “il lavoro più cretino che si possa immaginare”, April è un’attrice dilettante e il romanzo si apre proprio con la messa in scena dello spettacolo della Compagnia dell’Alloro con April come protagonista e Frank “che sedeva mordicchiandosi le nocche, nell’ultima fila” e chiunque l’avesse notato “l’avrebbe preso più per lo spasimante che per il marito di April”.

Ma la vera messa in scena, il vero teatro di volti deformati e voci rotte dall’ira e dall’odio, è quello che si svolge in casa nel momento in cui non è più possibile soffocare le frustrazioni della routine, il disincanto di una giovinezza che inizia a svanire e a frantumarsi nelle costrizioni della vita matrimoniale. Così, April e Frank si trovano a litigare, a contorcersi ciascuno

nella propria insoddisfazione, sfogandola contemporaneamente l’uno sull’altra in una grottesca danza di indesiderate rivelazioni, accuse e ritrattazioni, fughe, ritorni, offese. E come ombre insignificanti prendono parte a questa danza anche i due figli e il terzo mai nato, vittime inconsapevoli di due esseri umani che, in fondo, nutrono scarso affetto l’uno per l’altro. Non è amore, il loro, ma solo esangue incapacità di essere felici, sforzo immenso per trattenere con braccia deboli i muri di una costruzione destinata a crollare, gente alla deriva in un “mondo triste, grigio, mortale”. Cos’è, tuttavia, che potrebbe riuscire a tenere insieme la costruzione abbastanza a lungo da permettere loro di vivere una vita intera insieme, senza farla cadere a pezzi? April escogita una soluzione, qualcosa che rinnovi i loro animi, che abbia il sapore di una nuova occasione, di un nuovo inizio, che possa aiutarli a trovare nuova ispirazione: trasferirsi a Parigi. E Frank, travolto dall’entusiasmo contagioso di April, accetta la proposta. Ma la prospettiva del viaggio comincia a farsi sempre più lontana, a rimpicciolirsi sullo sfondo fino a diventare solo un’illusione che si frantuma dinanzi agli sguardi scettici dei vicini, alle loro facce incredule e soprattutto, alla notizia dell’arrivo di un terzo figlio.

Questa notizia si insinua subdolamente nel cervello di Frank - nel suo cervello di impiegato adultero che svolge una mansione priva di significato e abbellisce i suoi discorsi con imprecisi riferimenti letterari - fino a diventare sempre più ingombrante, lo avvolge e lo consuma come un cancro fino a indurlo a scegliere l’infelicità: April è incinta e, dunque, partire risulta impossibile. Ed è incredibile come Frank riesca a scegliere sempre le parole sbagliate, sempre le più sbagliate, con il suo tremendo pensare e ripensare, formulare un pensiero e poi ritornare sui suoi passi incespicando, sempre insicuro, sempre bloccato in un retropensiero incessante, che inceppa il meccanismo di quel ragionare che si cela dietro alle viscide parole che, finalmente, gli escono di bocca. E alla fine, quell’inetto incapace di amore che è Frank Wheeler sceglie la propria infelicità. Frank è un vinto. Ma anche April è vinta. E, forse, di amare è incapace anche lei.

Tra i due non c’è uno sottomesso all’altro. Sono pari, in equilibrio tra la caduta nel baratro dell’adulterio e la disperata tensione verso una felicità irraggiungibile. Nessuno vince. Nessuno si salva.

E mentre le loro vite vengono trascinate verso il culmine raggelante del romanzo, April Wheeler diviene artefice e vittima di un’agghiacciante mascherata dell’orrore. Quel ruolo di moglie devota che April si è stancata di recitare nella vita, che ogni sera attende a casa il marito, culmina nella perfezione di un’ultima messa in scena: dopo il mostruoso litigio finale - le urla, la notturna fuga nel bosco di April, il sonno agitato di Frank - April regala a Frank un momento di spensieratezza, gli concede il perdono prima della tragedia: una colazione apparecchiata come un tea-

trino, uno spettacolo in cui lei è la prima attrice e lui un primo attore inconsapevole dagli occhi luccicanti e colmi della ridicola illusione di aver finalmente dato la giusta direzione al proprio matrimonio. Ma quando Frank esce di casa, dopo un bacio incerto e tremante sulle rigide labbra di April, il sipario si chiude. E dietro il sipario chiuso, la casa si appresta ad accogliere l'orrore dell'aborto.

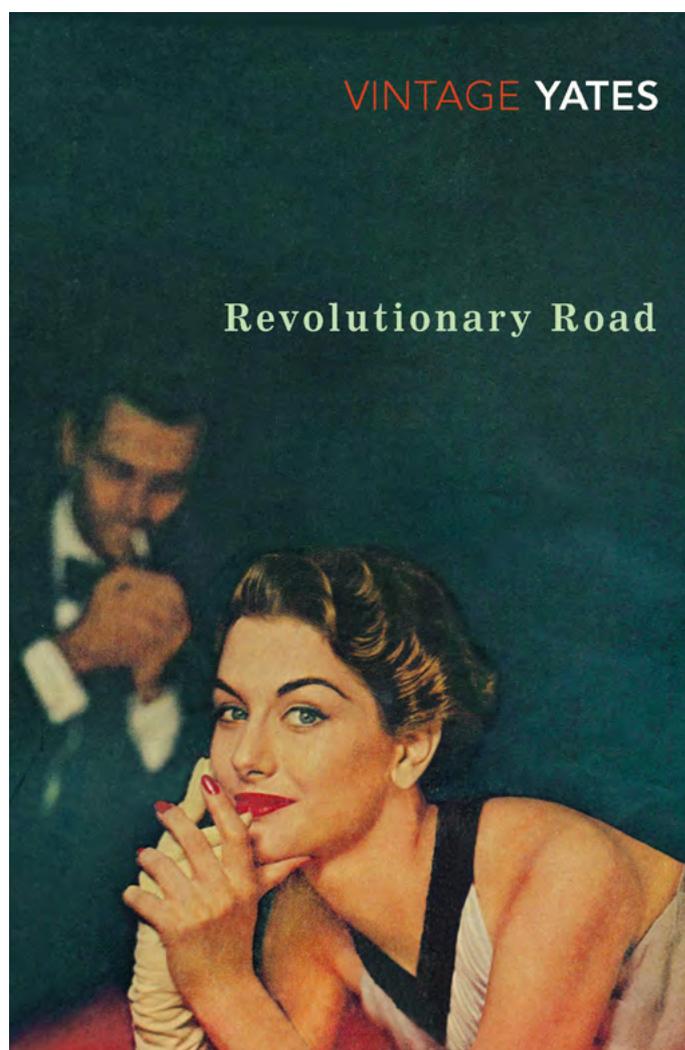
April, così, abbandona la scena. La prima attrice si immola, trascinando con sé nell'abisso anche l'attore del dramma che c'è sempre stato solo in forma di assenza: il figlio mai nato.

Alla fine Frank, abbandonato insieme ai suoi due figli, resterà solo con i suoi pensieri. Ma, dopo aver percorso correndo, folle di dolore, tutta Revolutionary Road, lascerà per sempre quella strada, perché lì è la casa in cui ha vissuto con April, su quella strada che, per il tempo di un tragitto in macchina, è stata la felicità.



Richard Yates

Revolutionary Road By Richard Yates



Mulholland Drive - Avere vent'anni

di Gabriele De Nola



"Mystery is the essential element to every work of art"
Luis Buñel

Ci sono alcuni film concepiti come tali che assumono col tempo uno status capace di trascendere la settima arte. Pellicole da vedere come delle opere, da restituire in eredità alle prossime generazioni curiose di sapere cosa la mente umana, motore meraviglioso e terribile, è capace di concepire. Recensire *Mulholland Drive* è qualcosa di arduo, sarebbe come ridurre gli affreschi della Cappella Sistina o la magnificenza di un David a mera descrizione riguardo tecniche di pittura o sulla precisione dello scalpello. A rendere il tutto più complicato ci pensa la critica: la LAFCA (Los Angeles Film Critics Association) lo mette al primo posto tra i migliori film del primo decennio del 2000, per la BBC Culture è il più importante del 21° secolo.

Come si può pensare di analizzare *Mulholland Drive* in maniera normale? Persino la trama non garantisce certezze a cui aggrapparsi poiché, tolto un flebile filo conduttore che avvinghia la protagonista Betty (una strepitosa Naomi Watts al debutto sul grande schermo) alla ricerca di informazioni sull'identità di una donna amnesica di nome Rita (Laura Harrings), in realtà è tutto quello che accade intorno a doverci interessare. Quel contorno che assume forme molteplici da spettatore in spettatore, mai come in questo caso legato alla soggettività delle proprie sensazioni ed emozioni. Un contorno terrificante e spiacevole, quello che spinge ad affrontare di petto

le paure più recondite dell'animo umano, una seduta psicanalitica di matrice junghiana: questo è ciò che fa David Lynch nel punto più alto di una filmografia mai scesa a compromessi con il lato "commerciale" di Hollywood.

Ed è proprio quella sezione d'industria cinematografica che Lynch prende di mira e decide di attaccare a viso aperto. Un mondo che l'ha più volte tagliato fuori per via di un'idea di cinema non aperta e pop come dovrebbe: il film in questione era stato concepito come episodio pilota di una serie per la ABC, scartato in corso d'opera per timori ed incertezze della produzione. La Studio Canal fornisce asilo al regista e permette di completare il girato dando vita poi al lungometraggio che vincerà Il Leone d'Oro per la miglior regia. *Mulholland Drive* è per Lynch ciò che *Once Upon a Time in Hollywood* è per Tarantino: una personale dichiarazione d'amore per il cinema. In questo caso, una dichiarazione di ciò che dovrebbe essere la settima arte. Della sua funzione salvifica nei confronti di una donna mossa dall'ardente vocazione di fare l'attrice che sceglie di trasferirsi a Los Angeles per coronare quel desiderio, innamorandosi di un regista di successo (e non solo), prendendo parte ai set più blasonati. Una donna che vive il suo sogno.

Un sogno, appunto. Durante la prima ora di visione l'ascesa di Betty ci sembrerà fin troppo strana e grottesca, priva di difficoltà, con elementi fastidiosi e fuori luogo da soap opera. L'unica macchia, il reale fastidio avvertito da noi spettatori è dato dalla presenza di Rita: la ricerca della sua identità è il neo che impedisce alla protagonista di essere felice ed in quel momento la componente onirica squarcia il velo che la tiene separata dalla realtà. Cinema, realtà e finzione si fondono nella scena del Club Silencio dove "è tutto registrato, è tutto un nastro". Le due assistono ad esibizioni canore e musicali irrazionali, illusorie ed effimere. Quello che succede su schermo affascina e terrorizza, la stranezza lascia spazio ad una timida convinzione allo spettatore. Le pareti del sogno si sgretolano ed il vero film può cominciare. Il cinema di Lynch vive di sensazioni e soggettività, quesiti senza risposta e momenti nonsense al quale non deve necessariamente seguire un perché.

Questo film si può considerare come la summa di tutti i topos preferiti dal regista americano: il tema del doppelgänger, quella versione di sé stessi opposta e repressa in contrapposizione alla vera identità dell'io; il nastro di Mobius, l'eterno ritorno, il concetto di ciclicità di nietzschiana memoria; lo spazio ed il tempo indefiniti e sovrapposti, avversi ed incomprendibili. E poi il sovrannaturale, personaggi da codificare, caratterizzazione e costumi mai lasciati al caso, la colonna sonora immersiva e toccante di Angelo Badalamenti. *Mulholland Drive* è la definizione di film da vedere perché impossibile da spiegare, un'esperienza da dover fare se si ama il cinema senza troppe (a volte davvero banali) pretese su trama

ed elementi di narrazione.

La nostra è una generazione cresciuta e viziata da Nolan e le cervellotiche congetture da post sala, anche quando non devono esserci. Incapaci di guardare un film senza la spiegazione seguita di pari passo, annoiati e passivi quando si tratta di lasciarci andare in un'esperienza perché privi della consequenziale "normalità" che un'opera cinematografica può permettersi di non possedere. *Mulholland Drive* compie vent'anni, la stessa età che avevo durante la mia prima visione. Questa piccola parentesi soggettiva, mai così azzeccata parlando di questa pellicola, per scrivere a chiare lettere che David Lynch mi ha cambiato la vita ed il mio modo di vedere e "sentire" un film. Mi ha regalato un regista capace di coniugare ogni mia passione ed influenza, restituendomi orrore ed inquietudine necessari per conoscere davvero sé stessi. Ha aperto una scatola di colore blu dove l'illusione ed il tentativo di emulare la realtà a proprio piacimento sono il vero significato della parola Cinema. A volte non servono troppe spiegazioni, a volte basta il silenzio.

https://www.youtube.com/watch?v=jbZJ487oJIY&ab_channel=StudiocanalUK

Nomadland: una vita senza vincoli

di Alfonso Martino

Dopo aver vinto il Leone d'Oro a Venezia per il miglior film e i Golden Globe per il miglior film drammatico e la miglior regia, *Nomadland* di Chloe Zhao si è imposto anche agli Oscar, ottenendo il premio per il miglior film, la miglior regia e la miglior attrice protagonista a Frances McDormand.

La regista, oltre a dirigere il film, l'ha scritto, prodotto e montato, dando così alla sua opera una visione a 360 gradi.

La vicenda vede protagonista Fern (McDormand), una donna che dopo la morte del marito decide di vivere *on the road*, alla guida di un van che le permetterà di esplorare gli USA e di entrare in contatto con persone che condividono il suo stile di vita.

Zhao enfatizza i paesaggi rurali in cui soggiorna per brevi periodi Fern, i quali sono ripresi attraverso inquadrature ampie e contornati dalla luce del tramonto, trasmettendo allo spettatore quel sentimento di libertà che la protagonista cerca.

Un esempio si può ritrovare nel piano sequenza che utilizza la regista per seguire Fern in un camping per nomadi, in cui la macchina da presa mostra la vita della comunità e la quiete che permane al suo interno.

Questo stile di vita, in cui prevalgono la voglia di non avere legami duraturi, di tuffarsi nell'ignoto, non viene compreso da chi è ben inserito all'interno della società come la sorella di Fern, che l'accusa di essere sempre stata attratta da ciò che non conosceva. Un ragionamento simile viene fatto in un dialogo tra la protagonista e la figlia di una sua collega, in cui la seconda dice alla prima: <<Mia madre dice che sei una senzatetto>>, ottenendo questa risposta: <<Non sono una senzatetto. Sono una 'senza casa'. È diverso, non trovi?>>.

Per tutta la durata della pellicola, Fern incontra diversi personaggi sul suo cammino, con cui si troverà a condividere esperienze che sfoceranno poi nella medesima conclusione: un'inquadratura in cui la protagonista è di spalle nell'atto di salutare con lo sguardo il van della persona che sta andando via, anch'essa pronta per una nuova avventura.

Il tema del viaggio viene affrontato dalla regista con inquadrature dal piglio documentaristico in cui il van della protagonista viene ripreso da dietro, con lo sguardo della macchina da presa che si concentra sui dettagli del paesaggio, come ad esempio le tipiche *highways* americane o un cactus.

Nel finale, Fern transita ad Empire, città in cui viveva con suo marito. La donna viene ripresa mentre ritorna nella sua vecchia casa, simbolo di una vita che non le appartiene più, dal momento che non ha più al suo fianco la persona con cui dividerla.

L'abitazione è spoglia e disabitata come l'anima di Fern, emblema di una comunità silenziosa che esiste e vuole vivere fuori dagli schemi imposti da una società definita: <<schiava del dollaro e del commercio>>.





Immagine di copertina - Le lampade, di Karolina Mašková