

Clinamen- un passo oltre il confine

ISSN 2785-7735

Iscritta al n.7 /2022 del Registro della Stampa del Tribunale di Lecce il 06.09.2022

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

GIANCARLO MUSTICH

NO TITLE/ 2023

Acrylic on kraft paper

100 x 75 cm



clinamen
un passo oltre il confine

SOMMARIO

rubrica: NUOVA AMERICANA

di Adele Errico

p. 23

LO SCENARIO

Lessico islamico: istruzioni per l'uso

di Stefania Errico

p. 4

OLTRE IL CONFINE

La grande menzogna della meritocrazia spiegata con *Mastro Don Gesualdo* di Verga

Rosaria Scialpi

p. 7

Fisiologia delle comete

di Francesca Diano

p. 10

La vita dell'uomo come cometa

di Renato De Capua

p.12

“La dodicesima notte”: storia, magia ed echi shakespeariani

di Alessia S. Lorenzi

p. 15

Ongaro, una vita infinita

di Antonio Stanca

p. 17

La sicurezza e il pensiero cardiopatico:

la poesia mutata in crudeltà

di Lorenzo Di Lauro

p. 19

È cosa ormai risaputa

di Alessandra Macrì

p. 21

APPRODI

Mistero in Siberia: l'incidente del passo Djatlov

di Federico Battaglia

p. 25

PARTICULARIA

Procedere per larghe campiture: intervista a Giancarlo Mustich

a cura di Renato De Capua

p. 28

35 MILLIMETRI

Io e Dio

di Lorenzo Di Lauro

p. 33


clinamen
un passo oltre il confine

LO SCENARIO



LESSICO ISLAMICO: istruzioni per l'uso

di Stefania Errico

La Mesopotamia, terra tra il Tigri e l'Euforato, corrispondente all'attuale Iraq e a parte di territori di Turchia, Siria, Iran, Arabia Saudita e Kuwait, è una delle aree chiave per la comprensione dello sviluppo e dell'evoluzione della civiltà. Intorno proprio tra i due fiumi iracheni, si sono stanziati i primi popoli che hanno contribuito allo sviluppo dell'umanità, dai suoi albori fino ad oggi e a cui si devono importanti scoperte ed invenzioni come la scrittura, la ruota e i primi codici di legge. In questo stesso territorio, nel 622 d.C., anno dell'egira di Maometto e dei suoi seguaci per diffondere la parola di Dio, è nata la seconda religione più diffusa al mondo: l'Islām.

Nonostante ciò, c'è ancora molta disinformazione sulla religione fondata da Maometto e sull'area Medio Oriente, probabilmente dovuta a un processo di stigmatizzazione e a false credenze, ad una visione eurocentrica, ad alleanze politiche o a un *background* culturale che ci ha insegnato a vedere i paesi arabi come un nemico, pieno di insidie, fonte e centro di diffusione del terrorismo. Un esempio lampante è il telegiornale, in cui ancora oggi si scambia il popolo palestinese con un'organizzazione politica fondamentalista nata come parastato, quella di Hamas.

Alla luce del tipo di informazione trasmesso dai media, e per un debito morale nei confronti del crescente numero dei richiedenti asilo che ogni giorno salpa sul mare per cercare di sopravvivere ed arrivare in Italia, è bene iniziare un percorso di conoscenza e confronti dell'altro. Ma da dove partire per sfatare luoghi comuni? Sicuramente, dalle basi.

“Arabo non significa musulmano”
Effettivamente, questi due termini vengono spesso considerati come sinonimi e interscambiati, ma essere arabo significa essere di madrelingua araba ed originario d'un paese che faccia parte della Lega Araba, ad oggi 22. Infatti, non tutti i paesi arabi considerano l'Islām la loro religione di stato, e non tutti gli stati musulmani sono arabi. Basti pensare che il più grande paese islamico del mondo è attualmente l'Indonesia; al contrario, il Libano -paese arabo- non ha una religione di stato e riconosce 18 confessioni come ufficiali.

L'Islām è una religione basata su cinque pilastri fondamentali:

1) La testimonianza (šahādat) di fede, in cui si afferma che *“non c'è altro Dio fuorché Dio e Maometto (Maometto) è il suo Profeta”*;

2) Le cinque preghiere quotidiane (ṣalāt);

3) Il pagamento dell'imposta coranica (zakāt); ossia l'elemosina, atto di solidarietà concreta con il resto della comunità poiché all'interno del Corano si esalta l'eguaglianza e l'importanza di vivere in una società benestante. L'elemosina, inizialmente atto volontario e libero, ha avuto con il tempo un'evoluzione verso forme fiscali che si avvicinano alla pratica moderna delle tasse. Dai musulmani viene inoltre molto praticata anche l'elemosina libera per aiutare i più bisognosi a rispettare la volontà di Dio nel Corano;

4) Il pellegrinaggio a la Mecca (Hajj); ossia recarsi almeno una volta nella vita a baciare la Ka'ba, pietra nera presente nella città d'origine del profeta Maometto;

5) Il digiuno del mese di Ramaḍān (ṣawm). Il **Ramaḍān** è uno dei mesi del calendario islamico, il quale si basa sul moto della luna e parte dal 16 luglio 622 d.C., per ricordare l'egira compiuta dal Profeta. Il Ramaḍān, dunque, non si “fa”. Piuttosto, durante il mese, i musulmani praticano il digiuno per ricordare la prima rivelazione del Corano a Maometto.

Le cinque pilastri sono l'equivalente delle tavole della legge cristiane ed ebraiche, ossia le indicazioni mandate da Dio ai credenti. Le cinque regole rivelate da Maometto alla 'Umma, ossia la comunità di credenti di Mecca, vengono rispettate dai musulmani attraverso il jihād. Infatti, ciò che noi conosciamo come “la jihad” si chiama in realtà **“il jihād”** e non significa “guerra santa”. Jihād, ha il più profondo significato di “sforzo”. Per i musulmani è un vero e proprio obiettivo di vita, quello di impegnarsi per ottenere un miglioramento a livello spirituale e personale. Lo sforzo è nella lotta interiore tra i propri istinti e la volontà di essere un degno fedele e aderire ai precetti della religione, come dedicarsi allo studio e alla comprensione dei testi sacri o del diritto islamico. È vero, questo termine viene utilizzato per indicare gli attacchi terroristici realizzati da gruppi fondamentalisti, ma non bisogna lasciarsi fuorviare: anche per i veri musulmani, le missioni dei militanti sotto l'egida del jihād sono considerati atti di terrorismo. Infatti, all'interno della Sunna (libro che costituisce una delle fonti della legge islamica) sono proibite le missioni suicide e gli attacchi ad innocenti, per questo vengono rinnegati dalla 'Umma e da Dio, nonostante questi siano realizzati in suo nome: chi non ha mai sentito la frase **“Allah Akbār”** (Dio è il più grande)? Viene usata per propagandare e celebrare missioni suicide; allo stesso modo, viene utilizzata come slogan da partiti politici, ma questo è contro ciò che lo stesso Islām dichiara: Allah Akbār è una preghiera esaltante la grandezza di Dio, ed il nome di Dio è sacro e non può essere usato o abusato.

Perché sentiamo parlare di Allah e non di Dio quando parliamo di Islām? Il termine **“Allah”** è semplicemente la traduzione araba della parola “Dio”. Nonostante ciò, si tende ad utilizzarlo come nome proprio, il che porta ad una difficile comprensione di questa entità

e di conseguenza a prenderne le distanze e non identificarsi con la terminologia scelta. Sostituire Allah con Dio può essere la soluzione per familiarizzare maggiormente con l'Islām, apparentemente così lontano dalla cultura occidentale.

Per conoscere l'altro senza pregiudizi, bisogna scegliere con cura le parole con cui descriverlo, e bisogna avere la prontezza di mettere in discussione tutto ciò che si è pensato, studiato e pronunciato prima. Per iniziare a portare un cambiamento, si può partire dal cambiare un articolo e dalla conoscenza del significato originario e profondo delle parole.



Bandiera dell'Iraq, con la scritta "Allah Akbar", immagine digitale

OLTRE IL CONFINE



La grande menzogna della meritocrazia spiegata con *Mastro Don Gesualdo* di Verga

di Rosaria Scialpi

La meritocrazia è una menzogna e in questo articolo lo si proverà a spiegare attraverso la lettura del romanzo *Mastro Don Gesualdo* dello scrittore siciliano Giovanni Verga, del quale, proprio a settembre, ricorre il centottantaduesimo anniversario della nascita.

In tempo di elezioni e di tribuna politica, la parola 'meritocrazia' è forse una di quelle a cui si fa maggiormente ricorso. Eppure, essa non è che uno specchietto per le allodole, un modo per accalappiare voti, da destra a sinistra, pungolando l'orgoglio dell'elettorato italiano, in particolar modo del ceto medio.

Il termine, anzitutto, è un calco dall'inglese, il quale, a sua volta, fa ricorso alle lingue classiche, fondendo insieme la parola latina *meritum* e quella greca *cratos*. Già a primo impatto, dunque, senza nemmeno far ricorso al dizionario *Treccani*, del cui supporto ci si avvarrà innanzi, salta immediatamente all'occhio che l'idea alla base di questa parola è che il potere e la sua gestione spetterebbero ai più meritevoli.

Volendo essere più precisi, *Treccani* ci fornisce la seguente definizione:

<<Concezione della società in base alla quale le responsabilità direttive, e spec. le cariche pubbliche, dovrebbero essere affidate ai più meritevoli, ossia a coloro che mostrano di possedere in maggior misura intelligenza e capacità naturali, oltretutto di impegnarsi nello studio e nel lavoro>>

Nella storia della letteratura, però, questo termine ha fatto il suo ingresso con un'accezione

negativa. Nel 1958, infatti, venne dato alle stampe il romanzo distopico *The rise of meritocracy* di Michael Young.

Ambientato nel 2033, il romanzo mette alla luce come tale sistema meritocratico, che dovrebbe alimentarsi dunque su meriti personali e non su criteri plutocratici, in condizioni di disparità economica, renda i talenti non solo non rintracciabili ma neanche sviluppabili con la stessa rapidità dei più abbienti, innescando peraltro così quel processo che passa storicamente sotto il nome di "produttismo competitivo". Ma il passo da distopia a utopia, come abbiamo modo di constatare quotidianamente, è stato breve.

Fatte queste dovute precisazioni, ci si può ora inoltrare, con l'ausilio del romanzo di Verga e di esempi pratici, nella ricerca dei motivi per cui la meritocrazia alimenti e sia alimentata dal capitalismo, del quale apparentemente sembrerebbe essere l'antitesi, e del perché rappresenti una menzogna, forse la peggiore che ci sia mai stata detta.

L'introduzione del concetto di meritocrazia, spinge a pensare che sia giusto concentrare nelle mani dei "meritevoli", cioè di coloro che si distinguono per l'impegno, l'uso della propria intelligenza applicata alle propensioni personali, i propri talenti e la costanza, il potere.

Un esempio pratico e facilmente comprensibile di ciò potrebbe essere il seguente: Fra due persone all'incirca coetanee, laureatesi nel medesimo corso di laurea e ateneo di appartenenza e a parità di voti, applicando la logica della meritocrazia, andrebbe scelta quella che mostra aver conseguito un numero maggiore di attestati e certificazioni, in modo particolare, se si vuole rendere lo scenario quanto più realistico possibile, afferenti alla conoscenza di almeno una lingua straniera con un livello pari o superiore al C1 e alla conoscenza degli strumenti informatici.

A primo acchito, questo procedimento potrebbe

apparire come un criterio di eguaglianza.

Ma, come insegna Aristotele, eguaglianza e equità non sono sinonimi. Oltre alla variabile economica, ve ne sono tantissime altre che entrano in gioco e premono sul singolo studente già gravato dal peso della disparità economica, quali ad esempio: condizioni di salute precarie, necessità di lavorare parallelamente agli studi, clima familiare non disteso, mancanza di conoscenze pregresse e quindi maggiori difficoltà nello studio...

Ad ogni modo, fra i nostri due candidati, quello che, oltre ad essersi laureato, conseguendo il titolo con ottimi risultati, ha potuto fare ricorso a una serie di certificazioni e attestati è, con alta probabilità, colui il cui reddito è nettamente maggiore. I corsi per l'acquisizione delle certificazioni sopra citate, infatti, nella maggior parte dei casi, possono essere seguiti solo dietro pagamento. Risulta evidente, in questo caso, che il criterio della meritocrazia fallisce. Nascere e crescere in una famiglia meno abbiente determina il corso della nostra evoluzione e non è un merito, ma il risultato della benevolenza del fato.

Il nostro punto di partenza, la nostra posizione economica, il luogo in cui cresciamo e le persone che lo abitano sono condizionanti e spesso responsabili della nostra diversa collocazione nella società e della fatica che dovremo sopportare per restringere l'ampiezza della forbice sociale. Inoltre, anche quando si riesca in questa titanica impresa, il rischio è quello di rimanere ai margini, di essere un *outsider* nel mondo d'origine e in quello di approdo e nessuno meglio di Mastro Don Gesualdo può dimostrarlo.

Perennemente a metà fra due mondi e mai al loro interno, il nostro Gesualdo Motta diviene sì un signore, dopo aver accumulato una cospicua fortuna, acquisendo così il titolo di "don", ma è e sarà sempre un *parvenu* dalle mani rovinare dal troppo ed estenuante lavoro. Accanto al "don"

permane quindi l'apposizione "mastro".

La sua scalata lungo la piramide sociale gli permette sì di sposare l'aristocratica Bianca, facendosi per di più carico dell'onta ricaduta su di lei e di una figlia non sua, ma agli occhi della moglie, del suo circolo di amici e parenti e successivamente della figlia Isabella e di suo marito, egli rimane un rozzo, un villano da esiliare ed evitare con la stessa attenzione con cui si cerca in tutti i modi di non contrarre la peste. Quel mondo che ha sempre guardato con ammirazione e un briciolo d'invidia lo rifiuta. Riprova di ciò è il muro di incomunicabilità e incomprensione sorto fra lui e Isabella, verso la quale egli pure nutre amore, ma è contemporaneamente schiavo del desiderio di essere considerato da lei un padre e conseguentemente di essere riconosciuto come individuo appartenente al suo mondo, inteso come personale di affetti, ma soprattutto come status.

Allo stesso tempo, la servitù non riesce più ad avvertirlo come membro del proprio mondo, ma anzi lo addita come traditore del suo sistema valoriale. Ciononostante, anche ai suoi stessi occhi egli non apparirà mai totalmente un signore al quale giurare cieca fedeltà. A causare questa insoddisfazione è il classismo introiettato in Gesualdo sin da ragazzo, quando egli era ancora "solo" un muratore, e con il quale egli stesso si osserva e si disprezza. Lo stesso disprezzo, una volta arricchitosi, viene poi riversato dal mastro, ormai don, nei confronti degli strati sociali inferiori al suo, persino verso quei figli avuti dalla relazione adulterina con Diodata. Gesualdo passa così dal subire il pregiudizio sociale ad applicarlo, rimanendone per sempre vittima e schiavo.

Gesualdo Motta, che ha strenuamente lottato per l'ascesa sociale, come si può evincere dalla seguente citazione, «le terre che aveva covato cogli occhi tanto tempo, sera e mattina, e misurato col desiderio, e sognato la notte, acquistato palmo a palmo, giorno per giorno,

togliendosi il pane di bocca>>, è totalmente alieno a quel mondo nuovo, in cui riesce a malapena a fare capolino e dal quale viene perennemente allontanato, a quello da cui è partito e che lo ha costretto a sudare molto più degli altri per rimanere a galla e a se stesso. Egli non si conosce e non si riconosce. Non può farlo. È sospeso fra due gradini e ha perso i suoi riferimenti morali. Il mondo a cui aspira di fare parte dovrebbe riconoscergli i suoi meriti, ma lo fa solo apparentemente e per il proprio tornaconto, permettendogli di diventare uno dei tanti ingranaggi che manda avanti il sistema, ma non di esserne mai ritenuto parte integrante. D'altronde, ogni suo tentativo di risultarne degno, pur avendo mostrato a tutti impegno, devozione per il suo lavoro e talento, non solo comporta uno sforzo immane da parte sua, sforzo che risulta maggiormente evidente ai lettori più attenti che al protagonista, ma risulta goffo e inutile. Il sistema ne osteggia, semmai, la serenità. Non servirà, se non ad accumulare beni lentamente e con lo sfinimento fisico e spirituale, l'intuizione profetica di costruire mulini a vento (Singolare ed eloquente la scelta dell'edificazione proprio dei mulini a vento: Gesualdo è l'artefice delle sue stesse illusioni, costruisce con le sue mani quei mulini a vento contro i quali dovrà combattere e che sempre lo vorranno vinto).

Bianca Trao, uno di questi mulini a vento, gli farà promettere in punto di morte di non risposarsi. Se ciò potrebbe sembrare una forma di protezione nei confronti dell'uomo che le ha consentito di risollevarsi dalla decadenza in cui era sprofondata la sua famiglia, in realtà può essere letta come un'ulteriore ultima ferita e punizione inflitta al povero mastro, che pure di meriti, almeno in ambito economico, ne ha: Gesualdo non potrà mai sposare alcuna donna, memore del patto fatto con la donna che l'avvinse con la speranza -poi disattesa- di un domani migliore legato ai vantaggi che il suo titolo gli avrebbe recato. Alla plebe non viene concessa nemmeno l'ultima

minima parvenza di felicità nemmeno a fronte del suo essere "meritevole". Non c'è riscatto per Gesualdo come non ce n'è per chi, convinto dalla menzogna capitalista della meritocrazia, ne sposa le cause e se ne fa portavoce, rilegando la propria esistenza a un cantuccio fabbricato in un clima di incertezze e sciocca abnegazione che lo costringe a vivere per lavorare, capovolgendo il paradigma originario e negando la propria condizione di umanità, nutrendosi della vana speranza di essere ammesso alla tavola dei Trao come loro pari.

In fondo, la meritocrazia è una menzogna creata da chi, seduto su un baldacchino d'oro, deve convincere gli altri a mantenerlo in equilibrio per non rischiare di cadere. Egli innesca così la competizione, promettendo loro che, grazie alla propria dedizione, potranno un giorno essere al suo posto e raccogliere i frutti del duro lavoro, raggiungendo così la fantomatica agognata felicità, che in un mondo capitalista è sempre legata al lavoro e al denaro. Gli uomini che sorreggono il baldacchino, però, non sanno che colui che, apparentemente colto da un attacco di magnanimità, promette loro un futuro migliore basandosi esclusivamente sui loro meriti e non alla ricchezza, in realtà ha le dita incrociate dietro la schiena.



FISIOLOGIA DELLE COMETE

Francesca Diano

a James Harpur

I

Sciamando come pesci di barriera
 Corallina le comete saettano
 Guizzanti nel ventre del cosmo
 Che le attira come un amante
 Avido di energia.
 Angeli dalle ali di farfalla
 Tempestate di occhi
 Ardenti serafini fuochi pii
 Sfiorano il sole invidioso
 Dei loro corpi liberi e veloci
 Dell'esattezza acuta del ritorno.
 Sassi neri più dell'atro carbone
 I loro cuori si sfrangono in frammenti
 Di vita trascinati dal vento solare
Cauda pavonis et fulminatio
 Nella putrefazione
 Perché la *nigredo* si compia.
 Percorrendo l'antico sentiero
 Oscurano abbagliano incendiano
 Attraverso la trasparenza della chioma
 Le quiete costellazioni fisse in cielo.
 Da pascoli distanti si lanciano
 A esplorare – astri fulgenti dell'istante -
 Incaute nell'ardore che le consuma
 Innamorate del vuoto s'immolano
 Alla sete della scoperta
 Compiendo il rito primigenio
 Della creazione

Fiat lux

Cuori di ghiaccio di carbonio e metano
 Fusi insieme in un nucleo
 Cui l'esigua *albedo* sottrae
 In apparenza il lampo mercuriale
 Sprofondano nel crogiuolo dello spazio
 Perché si compia la trasmutazione
 Della materia in luce e in energia
 Nella sublimazione di un'anima volatile.
 Sventagliando le chiome lieviti
 Come soli viventi nell'istante
 Esplodono segnando tracce auree
 Scrivono in cielo caducei eterei.
 Fenici risorgenti dall'incendio
 Del proprio corpo – pavoni siderali
 Si raccolgono in branchi ai confini
 Dell'universo ma per poco
 Ché amore le attira come calamita
 Il metallo, fatto sacro dal sacrificio -
Aurea citrinitas -
 Nella lestezza esatta del percorso.

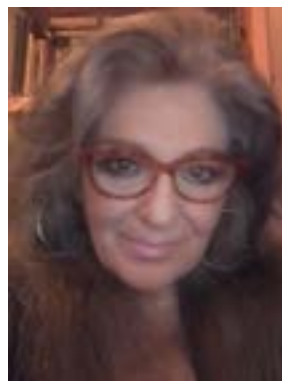
III

Rebis sidereo unione dei mondi
 Creatori di vita
 Sfranto il nucleo in frammenti sulfurei
 Tutto saetta attratto dal sovrano
 Pianeta che si volge come le ruote
 Di Ezechiele - corpo olimpico
 Striato di rossi vapori violacei
 S'apre all'unione cosmica
 Inghiotte e fonde
 Rifonda e genera
 In vortici di fuoco
 Divina *rubedo*

L'atto primo d'amore
Quintessenza creatrice
Perché sia eterno inizio
E fine eterna
Nell'eterno ritorno
Che si compie tra le galassie.

IV

Fiamma vivente
Come cometa l'anima
Si stacca dalla fonte dell'arsura
Che bruciando non arde
Che ardendo non brucia
Divampa nell'istante
Perché l'evento sia.
Vivida luce si riflette
Nella scia incandescente
In mille soli disgiunti
Che si fondono insieme
Come neumi – si scontrano
Cedono luce liquefatta
Creatura - si fa eterna nell'istante
Istantanea nell'eternità
Del proprio essere
Torna alla fonte vivente fiamma
Nebula contemplata e contemplante.



In foto, l'autrice Francesca Diano

Francesca Diano si è laureata in Storia dell'Arte con Sergio Bettini, ha vissuto a Londra, dove ha lavorato al Courtauld Institute, ha tenuto corsi all'Istituto Italiano di Cultura e a Cork in Irlanda, nella cui università ha insegnato Italiano e Arte Italiana Contemporanea. Fin dagli anni '80 è traduttrice letteraria e consulente editoriale di narrativa saggistica e poesia. Da circa trent'anni si è dedicata allo studio del folklore e della tradizione orale irlandese, in particolare delle opere di Thomas Crofton Croker, di cui è specialista. Oltre a Croker, fra i suoi autori, Alois Riegl, di cui ha tradotto per la prima volta in italiano la Grammatica storica delle arti figurative, il grande poeta irlandese James Harpur e la scrittrice indiana Anita Nair. Ha pubblicato la raccolta di racconti Fiabe d'amor crudele, il romanzo La Strega Bianca, le raccolte poetiche Bestiario e Fisiologia delle comete. Per BUR ha curato una nuova edizione degli Scritti morali di Epicuro a cura di Carlo Diano e per Bompiani il volume Opere di Carlo Diano, che raccoglie per la prima volta tutte le opere teoriche del filosofo. Ha vinto il Premio Teramo e le è stato conferito il Premio Jole Santelli.

Maggio 2014

La vita dell'uomo come cometa

*Fisiologia delle comete*¹ (poesie scelte 1972-2017) di
Francesca Diano

Renato De Capua

“Fisiologia delle comete (poesie scelte 1972-2017)” (ed. Beroe, 2023) è la silloge che raccoglie, con un criterio selettivo voluto dall'autrice, i componimenti più notevoli nella produzione poetica di Francesca Diano a partire dagli anni '70 fino al 2017, anche se la stessa ha radici ancor più salde e consolidate, come lei stessa racconta in un suo articolo²:

“Non sono molti i poeti che pubblicano per la prima volta alla mia età. In genere chi inizia a scrivere poesia (o anche prosa) da bambino e prosegue per tutta la vita, pubblica relativamente presto. In realtà fu Diego Valeri, il grande poeta, che mi conosceva fin da piccola, a voler pubblicare, quando avevo undici anni, tre mie poesie sulla rivista *Padova* (ora *Padova e il suo territorio*) di cui era direttore. [...] Credo di aver iniziato a pensare in poesia ancor prima di saper scrivere, perché mi dicono che parlavo in rima.”

L'opera affronta varie tematiche e molte possono essere le strade che il lettore può scegliere di intraprendere per l'inizio di un'esplorazione.

Nei componimenti spesso la parola è “pronuba del tempo”, ovvero intenta a proteggere ciò che risiede nei meandri del non detto, nell'atmosfera sognante

1 Diano F., *Fisiologia delle comete* (poesie scelte 1972-2017), edizioni Beroe, Vibo Valentia, 2023.

2 L'articolo è presente sul blog dell'autrice “Il ramo di corallo” ed è consultabile al seguente link: <https://emiliashop.wordpress.com/2023/08/09/francesca-diano-fisiologia-delle-comete-poesie-scelte-1972-2017/>
Si segnala, inoltre, la preziosa intervista di Livio Partiti all'autrice, presente nel sito web “Il posto delle parole”, ascoltabile gratuitamente al seguente link: <https://ilpostodelleparole.it/libri/francesca-diano-fisiologia-delle-comete/>

di un silenzio.

In molte poesie emerge un ricercato e continuo confronto con il tempo, una “breve freccia” (come viene definito in *Miserere – Lamentazione per Carlo Robert Owen*, IV); e poi con i temi del dolore, della morte, del destino; dell'ineffabilità, dell'immaginazione, della potenza creatrice della parola; la poesia di Francesca Diano interroga le umanità e le sue istanze.

Ritrovandosi dinanzi a un *corpus* poetico che ha in sé molteplici e potenziali centri di sviluppo dialettici, è arduo scegliere un punto su cui focalizzarsi, un solo dettaglio di un grande paesaggio attraverso cui osservare, indagare, espandere lo sguardo per poi comprenderne sinteticamente la bellezza.

In questo caso ho scelto di iniziare dal poemetto omonimo che dà il nome alla raccolta, posto verso la fine della silloge, ma geograficamente centrale all'interno del sistema poetico della Diano.

L'immagine delle comete è già esplicitamente presente in un componimento omonimo dedicato ad alcune figure femminili dell'universo poetico universale: la poetessa greca Saffo, le poetesse inglesi Emily Dickinson, Sylvia Plath e Anne Sexton. Già dall'istituzione di questa prima relazione, la cometa assume una connotazione femminile, immersa nella solitudine; un ente del cosmo che ha in sé una forte e problematica vita interiore, sempre tesa alla ricerca di una risposta, sempre sospesa e in volo, come fu l'anima di queste preziose voci poetiche, amanti e forse troppo poco amate a loro tempo.

Il poemetto “Fisiologia delle comete”, dedicato con devozione al poeta irlandese contemporaneo James Harpur, si apre con un'immagine dinamica e descrittiva delle comete.

Il gerundio “sciamando”, la prima parola del primo verso, rinvia a un flusso veloce e vorticoso e la successiva similitudine “come pesci di barriera”, crea subito un contatto cosmologico tra l'acqua, la dimensione terrena e il cielo.

L'andare delle comete ha una direzione finalistica: convergere “nel ventre del cosmo”, che le chiama a sé per nutrirsi della loro essenza e aggiungere splendore e luce al suo fulgido irradiarsi.

Questi segni che creano solchi celesti sono “angeli dalle ali di farfalla”, hanno occhi e, un po' come l'uomo, si beffano del Sole.

Esso è sì il fermo reggitore del cielo, ma prova invidia del librarsi di quei corpuscoli effimeri e tendenti all'infrangimento, alla dissoluzione. Forse vorrebbe anch'esso provare l'ebbrezza della leggerezza, abbandonarsi al vuoto e sentire la forza violenta di un impatto dirompente.

Così, ciò che potrebbe sembrare la fine, è nuova vita che si compie: le comete si dividono, si svolgono, si dispiegano, si spargono; frammentano quell'apparente unità che le compone e si abbandonano al vento solare, che le trascina e le rispinge nell'esistenza.

E questo loro sfrangersi non avviene casualmente, ma proprio affinché la distruzione abbia luogo, si perpetui l'infinito meccanismo della vita, la natura continui il suo corso nel suo immoto incedere.

In questo senso la natura è leopardianamente indifferente, ciclica nell'affermarsi nel circuito del mondo.

Così si compie la *nigredo*, quella che in alchimia rappresenta il passo iniziale nel percorso di creazione della pietra filosofale. A questo primo stadio del processo alchemico viene associato il colore nero, accostabile all'oscurità di un caos magmatico. Dopo l'approdo consuntivo alla distruzione, le comete, "gli astri fuggenti dell'istante", iniziano una nuova esplorazione dapprima tra le costellazioni che, come precedentemente accennato per il sole, hanno il carattere della fissità; successivamente si lanciano, si abbandonano a quel vuoto che ha tanto le sembianze di una terra straniera della quale si vuol conoscere ogni cosa, riempiendosene lo sguardo e cogliendone ogni frutto a piene mani.

In quest'atto creativo che, oltre a essere primigenio e iniziatico, è un atto d'amore, il rito della creazione si compie e la luce ritorna a effondere il suo calore.

Ciò non sarebbe potuto avvenire se la cometa non avesse osato, assetata di scoperta e da un ardore giovane e mai sazio.

Dopo la *nigredo*, è tempo dell'*albedo*. Un processo di distillazione chimica è propedeutico alla liberazione dell'anima, avvinta ai legami coercitivi con la corporeità: la materia diviene luce, energia, si ricompone in un'anima che spazia per i cieli e crea disegni geometrici eterei ed effimeri.

Le comete hanno un destino: poter restare in cielo per poco, quanto basta per udire il richiamo di un

amore che le attraversa e ne determina l'esattezza del tempo del ritorno.

L'incontro tra le comete e la terra è il *rebis* tra i due mondi, il matrimonio tra il materico e l'immanente essere qui e la possibilità che insinua i suoi colori cangianti, dando luogo a una commistione cromatica, magnetica; viva forma che vuol esplicitarsi nell'accadere, per poi cercare un rifugio sicuro in un'ombra. E quel nucleo che prima aveva convogliato in sé ogni cosa fiorisce e s'infrange.

Ciò che vi era confluito all'interno viene attratto dal cosmo descritto come "sovrano/ [...] che si volge come le ruote/ di Ezechiele".

Il riferimento incastonato nella similitudine è da attribuirsi a Ezechiele (620 a.C. – 570 a.C. ca.), uno dei maggiori profeti e autore dell'omonimo libro della Bibbia ebraica (Tanakh) e cristiana.

In *Ezechiele 1, 4-28* c'è la descrizione di un evento straordinario: in lontananza sopraggiungono una grande nube e un turbinio di fuoco, attraverso i quali è possibile scorgere la presenza di quattro esseri, umani nella sembianza e ciascuno aventi quattro facce e quattro ali.

Ogni ala è unita all'altra e, in particolare, due di esse arrivano a toccarsi, mentre le altre due coprono il corpo.

Il loro passo è fermo, deciso, sicuro, senza pieghe di ripensamento; al loro fianco hanno una ruota in grado di muoversi in quattro direzioni, contemporanea al loro moto.

Riannodando il filo del discorso e aggrappandoci alla similitudine ora evocata, ciò che fuoriesce dal nucleo infranto della cometa, in seguito alla *rebis*, è roteante, sincrono, coerente, compiuto, proprio come quel moto della ruota di Ezechiele.

E in questa immagine sublime, per il suo essere orrifico e al tempo stesso rasserenante, si compie un demiurgico atto d'amore: la *rubedo*, ossia il compimento del processo alchemico, "atto primo d'amore."

Questo cammino, allo stesso tempo drammatico e avvincente, sancisce l'eterno inizio e la fine eterna; le dimensioni temporali si compenetrano e si annientano.

Nell'ultimo atto di "Fisiologia delle comete" l'astro diviene immagine dell'anima "che bruciando non arde/ che ardendo non brucia", scintilla che risplende

in un istante, dando luogo all'evento, al sorgere di quella promessa di metamorfosi.

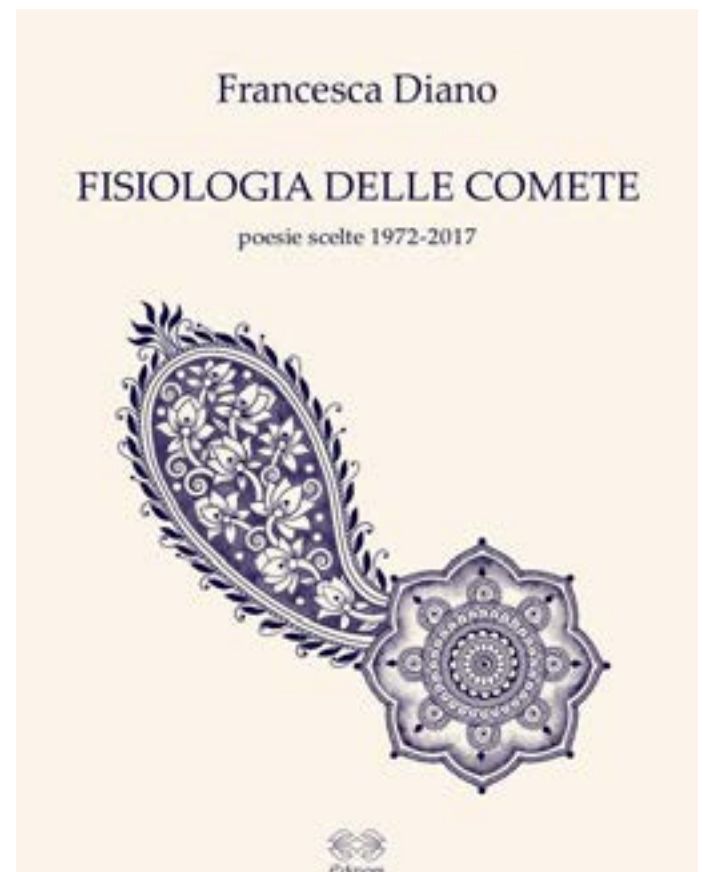
Verso la chiusa del poemetto si è nuovamente irradiati dalla luce: i frammenti di vita, nati in seguito alla caduta, si ricompongono; una nuova creatura, tante piccole forme di vita, come tessere di un mosaico, abitano soltanto l'estensione di un istante e tuttavia sono in grado di eternarlo.

La cometa, immateriale creatura di luce, ritorna al suo cielo e schiude le sue palpebre al mondo, nella consapevolezza che l'esistenza è fuoco fatuo, in quel suo essere "nebula contemplata e contemplante".

Ripercorrere la traiettoria d'esistenza di una cometa può essere la metafora del percorso di un amore, una lotta con se stessi, un incontro con l'altro, un infrangimento del sé per disperdersi in comunione con l'energia che anima il mondo, quella che solo si può cogliere attraverso un ritorno in se stessi, dopo aver iniziato un viaggio.

Il filosofo Seneca nelle *Naturales Quaestiones* (VII, 25, 3), riferendosi all'esigenza di una spiegazione razionale del fenomeno delle comete, le definisce "spettacolo che il mondo ci offre", come se la loro luce aggiungesse valore e significato alle ore della notte, nella misura di un attimo palpitante, nell'orizzonte di attesa di una nuova lucente aurora.

Sempre lo scrittore latino auspicava che un giorno valenti studiosi potessero spiegare questi *labientia signa* (segni celesti) mediante le leggi scientifiche che li regolano; e se in tal senso l'uomo ha raggiunto risultati importanti, grazie al progresso scientifico, in campo poetico, dovremmo riflettere sull'importante valenza di questo componimento, che, nell'aver voluto cercare le parole per spiegare il ciclo di vita di una stella, lo rapporta a quello della vita di un uomo. Per tale ragione il poemetto, preso in esame, assume un significato inedito e speciale, sicché per narrare la fisiologia delle comete, ovvero il meccanismo naturale che ne determina l'avvento, bisogna porre al centro della trattazione anche l'uomo, creatura del cosmo che, proprio come le comete, dovrebbe tendere a quell'amore che la natura, scenario in cui la sua anima si libra, gli offre in dono come il bene più prezioso.



Copertina del libro. Illustrazione di Marged Flavia Trumper.

“La dodicesima notte”: storia, magia ed echi shakespeariani

di Alessia S. Lorenzi

Gli inglesi usano festeggiare la Dodicesima Notte, quella che cade tra il cinque e il sei gennaio, giorno che segna la fine delle festività natalizie.

L'origine dei festeggiamenti della dodicesima notte risale alle feste romane dei Saturnali, che si svolgevano in corrispondenza del solstizio d'inverno ed erano giorni in cui tutte le comuni regole sociali venivano invertite: un vero e proprio scambio dei ruoli.

Sempre nei Saturnali troviamo la “festa dei folli”, che si conclude nella dodicesima notte. Però, a differenza dei romani, il falso re, o vescovo o altro importante personaggio, non veniva poi sacrificato alla fine delle celebrazioni.

Anche nell'Inghilterra elisabettiana la Dodicesima Notte era dedicata a feste e a giochi, con balli e travestimenti.

Ma torniamo alle “feste dei folli”. Durante queste feste, il Re e tutti coloro che erano di un ceto sociale più elevato, cambiavano ruolo. Quindi chi era di rango elevato scendeva in basso e viceversa. Durante queste feste, i padroni servivano a tavola e i servi venivano serviti. Si eleggevano falsi papi e spesso venivano presi tra gli ultimi, tra gli emarginati.

Nell'antichità la grande protagonista delle feste natalizie era la *Twelfth Cake*, una torta che nasceva come un regalo da offrire al sacerdote che sarebbe passato a spruzzare le case con acqua benedetta il giorno dell'epifania. Successivamente, mischiando la festa dei folli e questa antica usanza religiosa, si inizia a consumare questo dolce proprio durante la Dodicesima Notte. All'interno del dolce

veniva nascosto un fagiolo: chi lo trovava diventava il re per una notte e avrebbe comandato la festa.

A mezzanotte tutto tornava alla normalità, ognuno riprendeva il suo ruolo; l'intento era quello di capovolgere la realtà.

Nell'ottocento, chi trovava il fagiolo nascosto nel dolce, dopo la sparizione della festa dei folli, era considerato una persona che avrebbe avuto sicuramente fortuna durante l'anno.

Nella dodicesima notte si era soliti rimuovere le decorazioni natalizie e la leggenda racconta che il non rispettare questa usanza potesse essere causa di sfortuna.

È proprio in questo contesto che si inserisce la commedia di Shakespeare, “La dodicesima notte, o quel che volete” (*Twelfth Night, or What You Will*), il cui titolo sottolinea lo scambio di ruoli, in una commedia in cui nessuno è chi dice di essere e in cui possono accadere magie e meraviglie, e gli spiriti girano liberi scherzando e beffeggiando. Questo mascherarsi faceva parte anche di queste festività antiche, ma non tanto indossando un abito diverso, quanto in un momentaneo scambio dei ruoli.

Tutti i personaggi sembrano folli e danno alla commedia un ritmo molto frenetico.

È una commedia degli errori di plautina memoria: la storia tratta, in poche parole, di due gemelli che vengono scambiati l'uno per l'altro.

Ovviamente Shakespeare mostra tutto il suo straordinario talento di drammaturgo: la storia si divide in due intrecci paralleli, in uno si vede Viola arrivare sulle coste dell'Illiria a causa di un naufragio. Siccome viaggiava insieme al fratello Sebastian, non trovandolo immagina sia morto.

Viola decide di presentarsi a corte travestita da uomo. Arriva a corte sotto il falso nome di Cesario e il duca Orsino farà di lui un messaggero d'amore. Il duca è molto innamorato della contessa Olivia e invierà Cesario per recapitarle i suoi messaggi d'amore.

Trattandosi di una commedia degli errori, Shakespeare complica ancora di più la trama facendo sì che la contessa si innamori del messaggero d'amore Cesario

che non solo è un semplice messaggero, ma è anche una donna.

La trama secondaria è soprattutto basata su una beffa ai danni di Malvolio, il maggiordomo della contessa.

Tutta la servitù si raduna e decide di fare uno scherzo al malcapitato, facendo credere che la contessa sia follemente innamorata di lui.

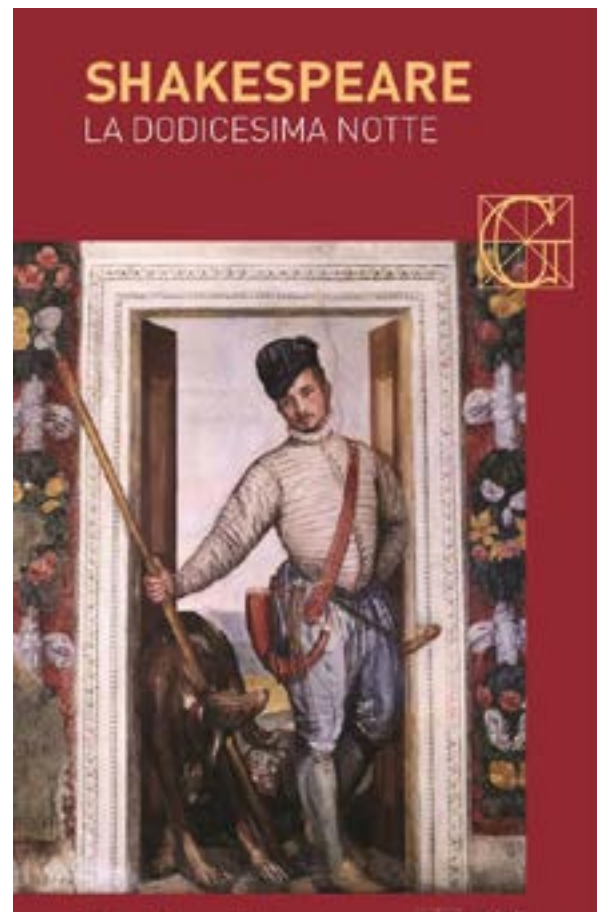
Trattandosi di una commedia tutto, ovviamente, si aggiusta, tutti i curiosi innamoramenti incrociati trovano una loro sistemazione e Sebastian, il fratello di Viola, viene ritrovato sano e salvo (non senza essere prima scambiato qualche volta per la sorella travestita da Cesario). Anche la trama secondaria si risolve e alla fine viene svelato anche lo scherzo ai danni di Malvolio.

Iniziando a leggere quest'opera sembra quasi si tratti di una di quelle commedia "oscure" il cui finale lascia un po' di turbamento. In effetti non è così.

E, soprattutto come accade in molte opere di Shakespeare ciò che appare in un primo momento, non è affatto. Ne La dodicesima notte, il centro nella narrazione non è la storia di Viola, Sebastian, Olivia o Orsino, ma è la storia di Malvolio

La beffa che hanno ordito ai danni di Malvolio arriva al punto in cui tutti i personaggi gli fanno credere di essere pazzo: la beffa da divertente e allegra prende una piega sconvolgente.

Il personaggio subisce passivamente la storia, la beffa che altri hanno organizzato, ma nel suo subire è portatore principale del significato dell'opera: le certezze non esistono, siamo tutti un po' alla mercé del disordine, del caos.



Ongaro, una vita infinita

di Antonio Stanca

È stato recentemente pubblicato dalla Società Editrice Milanese (SEM) *L'enigma di Macallè*, secondo romanzo di Luca Ongaro. Il primo, *Un'altra storia*, era uscito l'anno scorso nelle stesse edizioni.

Nato a Firenze nel 1957, in tanti modi si è applicato Ongaro dopo la laurea. È stato agronomo, informatico, ha lavorato con società straniere in molte parti del mondo. Un giramondo ma anche un docente universitario nella sua città. Nella Firenze di periferia vive ora, svolge i lavori richiesti dalla sua campagna e si dedica alla scrittura narrativa. Ha cominciato nel 2022 con *Un'altra storia*, un romanzo così ben riuscito da procurargli il Premio Garfagnana per il Giallo storico. Anche *L'enigma di Macallè* appartiene a questo genere letterario. Sembra quello preferito dallo scrittore e in verità molto facile e molto bene gli riesce scrivere di luoghi, di tempi ben precisi, ben determinati e combinarli con una vicenda, un "caso", un crimine inventato e a lungo indagato. Due sono gli elementi delle sue narrazioni, uno è vero l'altro no, e a distinguerle è il modo col quale l'autore riesce a combinare quegli elementi. Non fa notare la differenza, li fa procedere con naturalezza, li mostra sempre uniti mai separati, sempre composti mai distinti. Si svolgono tanto bene i due piani da apparire entrambi veri. Ad un'estensione, ad una dilatazione della verità fa assistere Ongaro scrittore: è questa la sua nota peculiare, la sua qualità maggiore. La sua verità comprende anche quella che non lo è e così la vita da lui rappresentata. Non è mai unica, definitiva, c'è sempre da sapere, da scoprire, sono tanti i suoi tempi, i suoi luoghi, i suoi eventi che ha l'impressione di perdersi quel commissario Campani che ogni volta lo scrittore mette a capo delle indagini richieste da quanto è successo. Un mondo fatto di passato,

presente e futuro, una vita fatta di tante persone, tante cose, una storia vera e tante altre costruite attraverserà Campani prima di finire con il suo caso. Come in *Un'altra storia* anche ne *L'enigma di Macallè* sarà così: sono gli anni Cinquanta, l'ambiente è quello delle colonie italiane in Africa, l'Eritrea, il governo quello di Roma col quale si hanno rapporti piuttosto difficili, la vita quella abitudinaria, arretrata di una regione africana dove non succede niente di particolare e dove, però, ogni tanto l'ufficio di Polizia, i suoi incaricati, i Carabinieri, il Procuratore, il Questore, sono chiamati a risolvere un reato che nessuno si aspettava. Anche ne *L'enigma di Macallè* le indagini saranno affidate al commissario Francesco Campani, italiano di Firenze ma trasferitosi in colonia per il suo lavoro nel quale è aiutato da abili dipendenti. Ora si è sposato con quell'Emma Giusti di prima che continua a lavorare all'Istituto Agricolo Coloniale di Macallè e che insieme a lui trascorre tutto il suo tempo libero, che di lui condivide le ansie, i dubbi, i sospetti che lo tormentano anche quando non indaga. Abitano a Wukro, a poca distanza da Macallè. Anche con amici si ritrovano in quella vita di piccole escursioni, di brevi tavolate che una colonia può permettere. Il personaggio principale, però, il protagonista rimane Francesco Campani, sempre diviso tra dipendenti e superiori, sempre in cerca di soluzioni, sempre sospeso tra quanto è successo e quanto può succedere, tra quanto è vero e quanto non lo è. Stavolta è stato ucciso a Macallè il macellaio Angelo Fusina, è stato trovato morto dissanguato nella cella frigorifera della sua macelleria senza che mai si fosse sospettato di lui, che mai gli si fosse attribuita una condotta o un'azione sconveniente, illecita. Si scoprirà, invece, che era un usuraio della peggiore specie, un donnaiolo senza scrupoli, un malfattore capace di ogni oscenità. Si scoprirà pure che era fuggito da Belluno dopo aver violentato una bella e brava ragazza, Chiara, e dopo che il fidanzato di lei, Vincenzo, si era messo sulle sue tracce per vendicarsi. Lo avrebbe scovato a Macallè e insieme ad un amico lo avrebbe fatto morire.

Quant'altra vita c'era dietro l'apparenza! Quant'altra verità! Quanto c'è voluto per scoprirle, conoscerle! Quanto ha dovuto attendere quel commissario! In una condizione di perenne incertezza, di eterna instabilità, in uno stato sempre diviso tra quanto si vede e quanto non era stato Campani per tutta l'indagine. Nei

movimenti del corpo, nei pensieri della mente ha ormai assunto i caratteri di una vita simile. Ce la farà anche stavolta, anche stavolta sarà aiutato dalla buona tavola e da altre distrazioni. Salverà il suo nome e quello del suo ufficio ma ogni volta si vedrà più esposto al pericolo di non riuscire perché ogni volta più ampio, più incerto, più insicuro si rivelerà il mondo intorno a lui e più difficile il compito di percorrerlo.



La sicurezza e il pensiero cardiopatico: la poesia mutata in crudezza

di Lorenzo Di Lauro

Nella raccolta di poesie *La sicurezza e il pensiero cardiopatico* emerge in modo netto, imprescindibile la figura dell'autore Vincenzo Calò, che ha forgiato un'opera di stampo surrealista che presenta chiari rimandi alla contemporaneità. Edita da Bertoldi Editore nel 2020, la raccolta riesce a catturare l'attenzione del lettore già attraverso l'introduzione dell'opera, firmata dall'autore "ai miei demoni interiori, che si sono rincoglioniti alla ricerca di una via d'uscita." I demoni a cui si riferisce il poeta vengono rappresentati in ciascuna poesia attraverso vari aspetti, che emergono in ogni verso con una crudità, che lascia in ogni passaggio tracce indelebili nell'animo del lettore, tra rimandi alla dimensione onirica e la contaminazione con il mondo reale.

La raccolta si suddivide in due parti: *La sicurezza*, che prende il titolo dall'omonima poesia presente nella sezione, e *Il pensiero cardiopatico*: ambedue sono introdotte da citazioni di grande rilievo per l'autore. "Per capire la realtà bisogna abbassarsi come per baciare un bambino", frase celebre pronunciata da Papa Francesco in occasione di un incontro con i bambini del Dispensario Pediatrico "Santa Marta" di qualche anno fa, introduce la prima sezione. Appare fin da subito lapalissiano l'accostamento tra l'onirico e il reale, che accompagna l'intera produzione poetica dell'autore.

Nonostante l'utilizzo frequente della prima persona (in alcuni componimenti declinata al plurale, soprattutto nella seconda raccolta)

appare complicato riuscire ad ottenere un quadro chiaro di quello che l'autore intende esprimere attraverso i suoi versi. Emerge uno stile destrutturale, che non muta di una virgola neppure nella seconda sezione, *Il pensiero cardiopatico*, che viene introdotta da una citazione d'autore, tratta dal testo della canzone *E pensare che c'era il pensiero* di Giorgio Gaber.

E l'uomo che non ha più il gusto del mistero

Che non ha passione per il vero

Che non ha coscienza del suo stato

Un mare di parole

Un mare di parole è, come un animale ben pasciuto

La critica di Gaber, rivolta all'uomo che ha smarrito la propria essenza di persona, che non pensa, non riflette, si cura poco della propria autonomia, viene ripresa da Calò in una vera e propria invettiva, che assume una dimensione ancora più sferzante proprio attraverso la crudezza dei versi.

Nella seconda sezione dell'opera è ancora più ampio il coinvolgimento del prossimo, che implica un richiamo alla collettività, che vive gli stessi problemi, anche se alcuni sembrano non curarsene.

Viene sottintesa (e in alcuni casi anche palesata) la denuncia del disagio, della disumanizzazione della società contemporanea, la precarietà della vita, del lavoro, la mala politica che incide in modo prepotente nelle nostre vite e che è artefice delle nostre condizioni. Calò non si riconosce in questa società e si scaglia contro i mezzi di comunicazione, spesso propagatori di disinformazione, attraverso versi che appaiono più decifrabili di altri:

Ci piace usare l'indifferenza allo scorrere dei telegiornali

Ricomincio a temere l'informazione ...

L'utilizzo di un lessico volutamente scuro, che tende a distogliere il lettore attraverso immagini variopinte o accostamenti improbabili di argomenti, privilegia la dimensione semantica e musicale. L'autore non si preoccupa di fornire un messaggio limpido, ma di scagliare con ironia pietre aguzze che il lettore può afferrare o ricevere in faccia.

La lirica classica, privata di ogni peculiarità essenziale, cede il passo ad una disordinata struttura ipotattica, scevra di rime, di versi di lunghezza eguale e dai variegati accenti, che denotano lo smarrimento dell'autore, in ricerca di una via d'uscita che non appare lampante.

L'opera conclusiva del percorso artistico di Calò ci pone dinanzi a degli interrogativi, a degli enigmi da interpretare, a degli elementi autobiografici che non sempre sono facilmente riconoscibili. Anche il finale dell'opera, attraverso le ultime poesie, si carica di un senso di consapevolezza e appare essere un perfetto commiato: nella poesia L'Indice alzato egli considera il pensiero cardiopatico, quello di cui ammette di essere caratterizzato, come perdente, che non può cambiare il mondo, non può invertire gli esiti di alcune situazioni. La sua consapevolezza diviene dunque impotenza, la sensazione che tra tutte emerge in modo palese dopo aver terminato la lettura dell'opera.

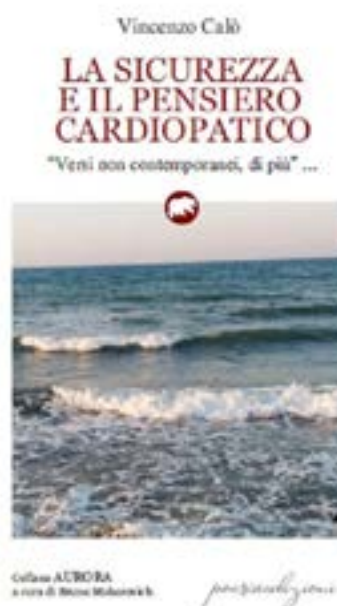
L'ultimo tocco di mistero è proposto con il ringraziamento finale dell'autore, che si congeda dal suo pubblico ringraziando l'anonimo santo protettore degl'imbalsamatori e destinando ai

lettori una lirica che si offre al dibattito e a più di una semplice, superficiale analisi.

Vincenzo Calò, scomparso prematuramente nel 2022, ha lasciato il racconto dei suoi demoni interiori, nella tormentata ricerca di una verità che si è rivelata fin troppo complessa da analizzare e decifrare ("cerco la verità tra le tue melodie complicate dai segreti di un dato luogo").



Vincenzo Calò



È cosa ormai risaputa ...

di Alessandra Macrì

È cosa ormai risaputa che uno scapolo in possesso di un vistoso patrimonio abbia bisogno soltanto una moglie.

Questa verità è così radicata nella mente della maggior parte delle famiglie che, quando un giovane scapolo viene a far parte del vicinato – prima ancora di avere il più lontano sentore di quelli che possono essere i suoi sentimenti in proposito – è subito considerato come legittima proprietà di una o dell'altra delle loro figlie.

«Caro Mr. Bennet», disse un giorno una signora al marito, «hai sentito che Netherfield Park è finalmente affittato?».

Mr. Bennet rispose che non lo sapeva affatto.

«Oramai non ci sono più dubbi», ribatté la signora, «perché è venuta qui poco fa Mrs. Long e mi ha raccontato ogni cosa».

Mr. Bennet non rispose.

«Non hai voglia di sapere chi lo ha preso?», esclamò sua moglie impaziente.

«Sei tu che hai voglia di dirmelo, e non ho nulla in contrario a sentirlo».

Come incoraggiamento poteva bastare.

«Dunque, mio caro, devi sapere che Mrs. Long dice che Netherfield è stato affittato a un facoltoso giovanotto dell'Inghilterra del Nord, che arrivò lunedì con un tiro a quattro per vedere il posto; ne fu talmente entusiasta da prendere immediatamente tutti gli accordi con Mr. Morris; prenderà possesso della proprietà prima di San Michele e una parte della servitù arriverà per la fine della settimana ventura».

«Come si chiama?»

«Bingley».

«È sposato o scapolo?»

«Oh, scapolo, scapolo, grazie a Dio. Scapolo e, per di più, ricchissimo: quattro o cinquemila sterline di rendita. Che fortuna per le nostre ragazze!». «Perché? che c'entrano loro?»

«Come sei noioso, caro Bennet!», rispose sua moglie. «Puoi immaginare che spero ne sposi una, no?»

«È questo il suo proposito nello stabilirsi qui?»

«Proposito! che sciocchezze! che modi di parlare son questi! Nulla però gli può impedire di innamorarsi di una di loro e di sposarla; per cui, appena arriva, devi recarti immediatamente a fargli visita».[...].¹

1 J. Austen, *Orgoglio e pregiudizio*, a cura di Riccardo Reim, edizione integrale, Roma, 1996;

Orgoglio e pregiudizio è uno dei maggiori capolavori della letteratura europea, pubblicato nel 1813 da Jane Austen in forma anonima. Già dall'*incipit*, il romanzo, offre una testimonianza delle dinamiche sociali presenti nella borghesia inglese dei primi dell'Ottocento. La signora Bennet che non altra mira che quella di maritare le figlie, misura gli uomini dalla loro rendita. Il ricco signor Bingley è scapolo "Alto e distinto, con un aspetto simpatico e modi semplici e disinvolti,"² aveva ereditato una sostanza di quasi centomila sterline da suo padre. Darcy, alto e snello "Il volto dai lineamenti bellissimi, il nobile aspetto"³ è proprietario di una tenuta con una rendita di oltre 10.000 sterline l'anno. Il matrimonio, base della società ottocentesca, rappresenta per la donna una opportunità di migliorare il proprio stato sociale. [...] «Nessuna di loro vale molto», rispose Mr Bennet, «sono tutte sciocchine e ignoranti come le altre ragazze; ma Lizzy è un po' più sveglia delle sue sorelle»⁴, così si esprime Mr Bennet conversando con la moglie riguardo alle loro cinque figlie.

Elisabeth, detta Lizzy, giudica Darcy con i pregiudizi con cui è stata educata, Darcy dimostra orgoglio di far parte di una famiglia ricca. Già dal primo ricevimento, Mr Darcy si era distinto per il suo orgoglio ed era risultato antipatico, Darcy dopo aver guardato Elisabeth freddamente dice «E' passabile, ma non abbastanza bella per tentarmi»⁵. La più accanita nel giudizio verso Darcy è Mrs Bennet: "è un uomo odioso e detestabile cui non vale proprio la pena di piacere: così sprezzante e pieno di sé, da rendersi addirittura insopportabile[...] detesto quell'uomo"⁶. Ancora Mrs Bennet ribadisce "è un uomo talmente antipatico che sarebbe una disgrazia essere notate da lui"⁷. Mery Bennet⁸, che teneva a dimostrare la profondità dei suoi pensieri, così si esprime: «L'orgoglio è un difetto assai comune. Da tutto quello che ho letto, sono convinta che è assai frequente; che la natura umana vi è facilmente incline e che sono pochi quelli tra noi che non provano un certo compiacimento a proposito di qualche qualità — reale o

pp.15-16.

2 J. Austen, in *op cit.*, p.20

3 J. Austen, in *op. cit.*, p.20.

4 J. Austen, in *op. cit.*, p.16.

5 J. Austen, in *op. cit.*, p.21.

6 J. Austen, in *op. cit.*, p.22.

7 J. Austen, in *op. cit.*, p.25.

8 Mary Bennett è la terza delle sorelle Bennet.

immaginaria — che suppongono di possedere. Vanità e orgoglio sono ben diversi tra loro, anche se queste due parole vengono spesso usate nello stesso senso. Una persona può essere orgogliosa senza essere vanitosa. L'orgoglio si riferisce soprattutto a quello che pensiamo di noi stessi; la vanità a ciò che vorremmo che gli altri pensassero di noi»⁹.

Darcy, successivamente, scopre nel volto di Elisabeth una rara intelligenza e grazia oltre a due magnifici occhi neri ed espressivi e scoprirà degli altri pregi, tanto da desiderare di conoscerla meglio. Elisabeth dimostra capacità di giudizio critico, riflette su vanità e orgoglio: “La vanità è una debolezza vera e propria e come tale da evitarsi. E l'orgoglio...uno spirito che sia veramente superiore saprà controllare il proprio orgoglio.”¹⁰

I pregiudizi di Elisabeth si rivelano a Darcy, il quale le chiede: “Che ne diresti se parlassimo di libri?”

Libri? Oh no. Sono sicura che non leggiamo gli stessi, o perlomeno, non con gli stessi sentimenti.”¹¹ Elisabeth dimostra sicurezza, determinazione nel rifiutare la proposta di matrimonio di Mr Collins: “Vi sono assai grata, ma non posso fare altro che rifiutare la vostra proposta”¹². [...] No, davvero Mr Collins. Non sarà proprio necessario fare le mie lodi. Permettete che mi giudichi da me, e vogliate farmi la cortesia di credere a quello che dico [...] Vi prego, non vogliate considerarmi come una donna elegante che si diverte a stuzzicarmi, ma come una creatura ragionevole che dice la verità dal profondo del cuore.”¹³

Elisabeth si sorprende quando Darcy le dichiara il suo amore “Ho lottato in vano. È inutile, i miei sentimenti non possono essere più soffocati. Dovete permettermi di dirvi che vi ammiro e vi amo ardentemente”.¹⁴ Ma il pensiero dell'orgoglio di lui, quel suo “abominevole orgoglio”¹⁵ebbero sopravvento sui sentimenti della ragazza. Poi però saranno i sentimenti a prevalere ed Elisabeth confesserà come i suoi pregiudizi fossero caduti a poco a poco. Darcy, spiegherà ad Elisabeth che fin da bambino “mi furono dati dei buoni principi ma permisero che li seguissi pieno di orgoglio e di presunzione”¹⁶. Darcy confessa alla sua amata di aver ricevuto una grande lezione “assai dura da principio, ma di quale utilità per me! Sono stato giustamente umiliato da voi”¹⁷. Lizzy accetterà la proposta di matrimonio.

Mrs Bennet, appresa la notizia della proposta di

matrimonio di Mr Darcy: “Bambina mia, esclamò, non riesco a pensare ad altro! Diecimila sterline l'anno e forse anche di più. È quasi come se tu sposassi un lord!”¹⁸ E' cosa ormai risaputa...

18 J. Austen in op. cit. p.348.



9 J. Austen, in *op. cit.*, p.26.

10 J. Austen in *op. cit.*, p.50.

11 J. Austen in *op. cit.*, p.74.

12

13 J, Austen, in *op. cit.*, pp.83-84.

14 J, Austen, in *op. cit.*, p.134.

15 J. Austen, in *op. cit.*, p.137.

16 J. Austen, in *op. cit.*, p.241.

17



Nuova Americana

a cura di Adele Errico

Nuova Americana è un titolo ambizioso che trae ispirazione dall'illustre "Americana", antologia voluta e curata da Elio Vittorini, pubblicata nell'Italia degli anni '40, a seguito di un'aspra lotta contro la censura operata dal regime fascista.

Racconta Vittorini che, quando i Padri Pellegrini approdano al nuovo continente a bordo della Mayflower, arrivavano dall'Europa carichi di delusione e di stanchezza. Quello che vi trovarono "al principio era semplicemente terra". Ma quella terra fece riscoprire loro la ferocia necessaria per ritornare ad essere, in qualche modo, vivi. Quella terra sarebbe diventata "Nuovo Mondo". Nuova cultura, nuova grazia, nuovo peccato, nuovo furore, nuova vita. E nuova letteratura.

L'antologia di Vittorini ha rappresentato lo squarcio attraverso il quale osservare il mondo nuovo, uno

strumento per conoscere una letteratura giovane e antica al tempo stesso, di grandi temi universali trattati attraverso il filtro della novità.

Scopo di questa rubrica è quello di realizzare un percorso antologico per contribuire al tentativo di mantenere vivo il sogno di chi, in questa letteratura, ci ha creduto e ci crede. La selezione di brani costituirà il pretesto per la divulgazione di storie, temi, personaggi, scenari, intenzioni, immagini. Da Edgar Allan Poe a Herman Melville, da Mark Twain a Philip Roth, da Flannery O'Connor a Thomas Pynchon, da David Foster Wallace, Don De Lillo, Raymond Carver a Joyce Carol Oates e Donna Tartt, il filo antologico riunirà autori vari, sparsi tra epoche e stati, generazioni di scrittori di queste "americanae litterae" che continuano a stupire, stravolgere, consolare, innamorare.



«Ehi, Cash! » grida lei, la voce aspra, forte, per niente indebolita. «Ehi, Cash!».

Lui alza gli occhi al viso sparuto incorniciato dalla finestra nel crepuscolo. E un quadro composito di tutto il tempo da che lui era bambino. Lascia andare la sega e solleva l'asse perché lei la veda, guardando la finestra in cui il viso non si è mosso. Trascinandola, mette un'altra asse in posizione e le inclina entrambe come dovranno stare nella loro giustapposizione finale, gesticolando verso quelle ancora per terra, dando forma con la mano libera, in pantomima, alla cassa finita.

Ancora per un momento lei lo guarda dall'alto del quadro composito, senza censura né approvazione.

Poi il viso scompare.

Lei si ributta giù e gira la testa senza neanche guardare Pa'. Guarda Vardaman; gli occhi, la vita che han-no, che d'un tratto vi si avventa; le due fiamme avvampano per un istante immobile. Poi si spengono come se qualcuno si fosse piegato in avanti e vi avesse soffiato sopra.

«Mamma;» dice Dewey Dell «mamma!». China sul letto, le mani appena sollevate, il ventaglio che continua a muoversi come ha fatto per dieci giorni, dà inizio al lamento. La sua voce è forte, giovane, tremula e chiara, estasiata del proprio timbro e del proprio volume, il ventaglio che continua a muoversi su e giù facendo bisbigliare l'aria inutile. Poi si butta di traverso sulle ginocchia di Addie Bundren, le si avvinghia contro, scuotendola con la forza furiosa dei giovani prima di accasciarsi di colpo su quelle poche ossa marce che Addie Bundren ha lasciato, squassando letto e materasso in un sibillare vibrante di gusci di pannocchia, le braccia aperte, il ventaglio tenuto stretto che ancora batte sulla trapunta con un respiro che si estingue.

Da dietro la gamba di Pa' fa capolino Vardaman, la bocca spalancata e tutto il colore del viso svuotato-sì nella bocca, come se i denti, in qualche modo, se li fosse risucchiati.

William Faulkner, *Mentre morivo*, pag. 49, Milano, Adelphi, 2000.



Faulkner, il mondo in una mappa.

di Adele Errico

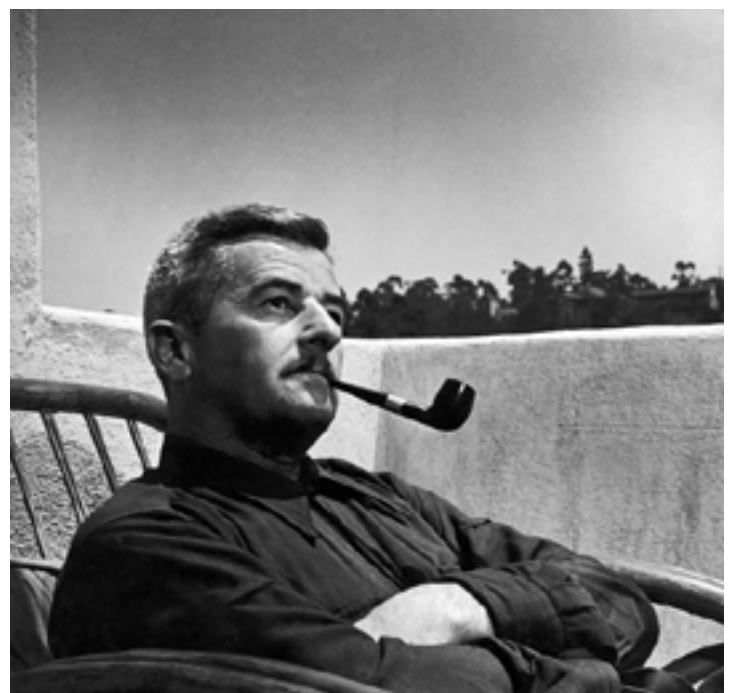
Nel modo in cui questa madre muore c'è qualcosa che evoca la morte delle eroine tragiche: un ultimo sforzo sovrumano per inalare ancora un soffio di vita. Poi si accascia, come arresa, stremata, sul materasso cigolante, girando la testa, rotta come un pupazzo di pezza. L'ultimo sguardo al figlio più piccolo e la vita va via dai suoi occhi, fiamme che prima avvampavano, ora spente come se qualcuno "vi avesse soffiato sopra". Gli occhi ardenti, avidi di vita, che fino all'ultimo istante vogliono trattenerla nelle pupille, sono quelli di Addie Bundren, protagonista assente, eppure sempre presente, di *Mentre morivo* di William Faulkner. La scrittura di Faulkner è spesso stata considerata dai critici oscura, velata, concettosa e faticosa. Una patina stilistica intricata che sottende i sentimenti e i temi più ancestrali. Il tema centrale di questo romanzo - la morte della madre - tocca le corde più oscure e delicate dell'animo umano, la

parte più embrionale, atavica del nostro essere: il rapporto con chi ci dà alla luce. Il brano in questione, tratto da uno dei primi capitoli, vede i figli di Addie Bundren intorno al letto di morte della propria madre, uniti a lei e tra loro come da un filo invisibile, un cordone ombelicale mai reciso. Questo il momento di passaggio. Dalla vita alla morte, dal movimento alla fissità, dalla presenza all'assenza. In questa pagina Addie Bundren smette di vivere ma, non per questo, cesserà di esistere nei pensieri e nelle giornate dei suoi figli e di Anse, il marito. Diverrà simbolo e oggetto di una missione, quella di riportarla al paese d'origine, Jefferson, in modo tale che lì possa essere sepolta. Inizia, così, il faticoso viaggio dei Bundren su un carretto sgangherato attraverso il Sud selvatico e grigio degli Stati Uniti. Un viaggio che, però, è per ciascuno di loro motivo di espiazione di una colpa, specchio nel quale si riflette una verità. La bara che la

contiene, nella quale “ce l’avevano messa alla rovescia così non spiegazzava il vestito”, è stata costruita dal figlio falegname, Cash, il cui nome viene urlato da lei con “voce aspra, forte, per niente indebolita” nella prima riga della pagina scelta. Non è la voce di una persona morente, quella che esce dalla gola di Addie. È una voce potente, che ancora un’ultima volta vuole mostrare ai propri figli la propria forza. Attraverso la finestra della camera da letto, osserva Cash costruire la bara che le sarà inchiodata sulla faccia, come spettatrice della sua morte futura. E Cash - primo attore di uno spettacolo teatrale che ha sua madre, suo padre e i suoi fratelli come spettatori - inchioda e impreca e batte il martello sulle assi, con freddezza e precisione come se non fosse della propria madre la cassa da morto che sta costruendo. Chissà se, in questa madre, c’è un po’ di Maud Faulkner, la madre di Faulkner. Chissà se mentre scriveva di Addie che giaceva al buio accanto ad Anse – nell’unico monologo affidato a Addie, tra i cinquantanove monologhi dai quali il romanzo è costituito – pensava alla propria madre addormentarsi al buio accanto a Murry Faulkner, suo padre. Magari in una di quelle notti di settembre dopo che William era nato e piangeva disperato a causa delle coliche, giaceva e pregava perché lui si addormentasse, troppo stanca per cullarlo ancora. Chissà se ripensava a sua madre il Faulkner adulto, fuochista nei turni di notte, mentre scriveva il romanzo su di una carriola rovesciata a mo’ di scrivania. Sua madre che si addormentava pregando sarebbe diventata una madre che moriva tacendo, impalata tra le lenzuola sudate con sguardo crudo. Ma quella madre era anche una donna con la faccia da cagna che non ha il cuore di chiudere gli occhi al marito che ha accoltellato: “As I lay dying the woman with the dog’s eyes would not close my eyelids for me as I descended into Hades...”. Mentre morivo la faccia da cagna non ebbe il cuore di chiudermi gli occhi. Sono le parole balbettate nel sangue nero che sgorga dalla gola di un re sgozzato come un animale, agonizzante e implorante sotto gli occhi crudeli da cagna di una donna che ruggiva di gioia nel guardare la vita che volava via dall’uomo che era stato suo marito, tornato vittorioso da una guerra lontana, appagato delle braci di una città devastata dall’inganno di un cavallo di legno. È l’ombra di Agamennone che, nel libro XI dell’Odissea, racconta a Ulisse come è stato ucciso da Clitemnestra e dal suo amante

Egisto. As I lay Dying è, infatti, il titolo originale del romanzo di Faulkner: nell’immaginaria contea di Yoknapatawpha, nel Mississippi, una famiglia si mette in viaggio verso Jefferson per andare a seppellire la propria madre laddove voleva essere sepolta. Faulkner ambienta in questo luogo immaginario non solo questo romanzo, ma tutta la sua produzione letteraria: L’urlo e il furore, Asalonne, Asalonne! Santuario, Luce d’Agosto. Il “selvaggio ragazzo di campagna”, come amava definirsi, aveva disegnato la mappa di una regione immaginaria perché il mondo esistente non gli era sufficiente. Così ne inventa un altro, attribuendogli coordinate geografiche, storia, genealogie. E in questa regione si susseguono casate, dinastie che nascono e poi si sgretolano, lasciando dietro di sé solo un mucchio di macerie. I personaggi di Faulkner sorgono come statue e agonizzano come pupazzi rotti, non per destino ma per natura, non per volere superiore ma per un male che hanno nel sangue. Il male, per questi personaggi, non è qualcosa di astratto, di avulso dalla carne, di invisibile e intangibile, ma si sedimenta nelle loro mani, nelle loro bocche. Il male lo fanno e lo dicono e, spesso, ne sono vittime.

Quando Faulkner morì, all’età di 65 anni, la gente di Oxford, in Mississippi, si fermò attonita a guardare la fiumana di gente che scorreva dietro la sua bara e capì, pur non avendo letto una riga di quello che il loro concittadino aveva scritto, che qualcuno di importante li aveva lasciati.



APPRODI



MISTERO IN SIBERIA: L'INCIDENTE DEL PASSO DJATLOV

FEDERICO BATTAGLIA

In poche occasioni l'uomo non è stato in grado di trovare una spiegazione chiara e coerente a ciò che era appena accaduto. Si pensi al caso della fattoria Hinterkaifeck, in Germania, o a quello della nave olandese *Ourang Medan*, che naufragò nelle acque indonesiane. Tutti misteri che non vennero risolti e che divennero, con il passare del tempo, dei veri e propri enigmi da studiare. Questo ha portato numerosi scienziati e ricercatori ad interessarsi a quei fatti e a reperire materiale, talvolta chiedendo aiuto anche alle istituzioni. Un lavoro duro, condizionato dal troppo tempo trascorso, ma che non ha mai smesso di esserci, nemmeno con l'evento più problematico e incomprensibile dell'età contemporanea: l'incidente del passo Djatlov, avvenuto in Unione Sovietica.

Nel pieno della guerra fredda, alcuni ragazzi decisero di formare un gruppo per intraprendere un'escursione con gli sci, attraverso gli Urali settentrionali. La comitiva, guidata da Igor Djatlov, era composta da otto uomini e due donne, di un'età compresa tra i ventuno e i ventiquattro anni. Erano tutti iscritti ai corsi del Politecnico di Ekaterinburg, oggi Università federale degli Urali. L'obiettivo della spedizione era raggiungere il monte Otorten, distante un centinaio di chilometri dal punto di partenza. Il percorso scelto, in quella stagione, era valutato di terza categoria, il livello di pericolosità più alto. Un particolare che non intimidì i dieci ragazzi, i quali avevano alle spalle molte esperienze escursionistiche tra le montagne della Russia.

Gli studenti si misero in marcia il 27 gennaio 1959, percorrendo una ventina di chilometri. Il giorno seguente, uno di loro fu costretto a tornare indietro, per via di un'indisposizione. Nonostante la perdita di uno dei componenti più esperti, la spedizione andò comunque avanti, fino a spingersi a dieci chilometri dall'obiettivo.

Era il 1° febbraio e di lì a poco la situazione sarebbe precipitata. A causa del peggioramento delle condizioni climatiche, la visibilità calò di molto e il gruppo perse l'orientamento. Con la tempesta di neve in atto, non si accorsero della deviazione che stavano facendo, verso la cima del monte Cholatčachl'. Quando capirono l'errore commesso, scelsero di fermarsi e di accamparsi sul pendio della montagna, probabilmente in attesa che il tempo migliorasse. Da quel momento in poi nessuno ebbe più notizie di loro. Fu necessario l'intervento dei familiari per predisporre e inviare dei soccorsi. Il direttore del Politecnico inviò un primo gruppo di salvataggio formato da studenti e insegnanti volontari, ai quali si aggiunsero successivamente i soldati dell'Armata Rossa. Il 26 febbraio fu ritrovata la tenda abbandonata sul Cholatčachl', in pessimo stato. Era lacerata dall'interno e da questa si potevano seguire delle impronte che si dirigevano verso i boschi vicini. Sul perimetro della foresta, sotto un grande cedro, la squadra di ricerca trovò i resti di un fuoco, insieme a due corpi, entrambi scalzi e vestiti solo della biancheria intima. Tra l'albero e il campo furono ritrovati altri tre ragazzi, deceduti in una posizione che sembrava suggerire che stessero tentando di ritornare alla tenda. I resti degli altri quattro escursionisti furono cercati per più di sessanta giorni, senza risultati. Vennero infine ritrovati il 4 maggio, sepolti sotto un metro e mezzo di neve, a cinquecento metri dal cedro.

Le autorità effettuarono subito le autopsie, che diedero i seguenti risultati: sei membri del gruppo erano morti per ipotermia, mentre gli altri tre per una combinazione di ipotermia e traumi fatali. Inizialmente si pensò che gli indigeni Mansi, un piccolo gruppo etnico uralico, avessero attaccato e ucciso gli escursionisti per aver invaso il loro territorio. L'ipotesi dell'aggressione venne tuttavia scartata, per la mancanza di tracce sulla neve e di segni di colluttazione corpo a corpo sui cadaveri. L'inchiesta che seguì la tragedia non portò a nessun risultato e fu chiusa per assenza di colpevoli. Nel verbale conclusivo venne riportato che i membri del gruppo erano tutti morti a causa di una "irresistibile forza sconosciuta" che li aveva costretti ad uscire dalla tenda e a morire per le temperature troppo basse.

Nonostante l'archiviazione del caso, gli studi sull'incidente del passo Djatlov non smisero di esserci, arrivando a toccare anche il ventunesimo secolo. La documentazione è stata analizzata a più riprese, sia dagli scienziati russi che da quelli

del mondo occidentale. Il nodo più importante da risolvere riguardava la condizione e la posizione dei corpi dei giovani studenti. Alcuni avevano solo una scarpa, altri non le avevano affatto o indossavano soltanto i calzini. Una spiegazione di questa circostanza è stata data da un medico australiano, il quale ha menzionato un comportamento chiamato "spogliamento paradossale", presente nel 25% delle morti per ipotermia. In questa fase, che solitamente si verifica nel passaggio da uno stato di ipotermia moderato a uno grave, il soggetto diventa disorientato e aggressivo, arrivando a strapparsi i vestiti di dosso. Questo perché avverte una falsa sensazione di calore superficiale che finisce per accelerare la perdita di calore corporeo.

Nel 2014, è stata elaborata una nuova teoria, presentata dallo statunitense Donnie Eichar. Secondo la sua interpretazione, nella notte tra l'1 e il 2 febbraio il passo sarebbe stato colpito da una "tempesta perfetta" che avrebbe originato dei violentissimi mini tornado proprio nei pressi dell'accampamento. Oltre all'assordante rumore, si sarebbe generata anche una gran quantità di infrasuoni che, pur non essendo percepibili dall'orecchio umano, causano effetti sfavorevoli sul corpo, come perdita di sonno, nausea, mancanza di respiro e attacchi di panico. L'insieme di questi fattori avrebbe portato i ragazzi alla follia, spingendoli ad abbandonare la tenda.

Le supposizioni di Eichar e quelle di tanti altri hanno convinto le autorità russe a riaprire il fascicolo sul passo Djatlov. Nel luglio 2020, la Procura generale di Sverdlosk ha chiuso definitivamente il caso, individuando la causa della tragedia in una valanga, che travolse il settore in cui si erano fermati gli escursionisti. La tesi a sostegno di questa deliberazione riguardava proprio la zona di accampamento, che si trovava in un punto in pendenza ad alto rischio di smottamenti. I ragazzi sarebbero stati colti di sorpresa dalla valanga e avrebbero tagliato la tenda, ormai sepolta dalla neve, per uscire e trovare rifugio tra gli alberi. I tre feriti gravi, invece, sarebbero stati portati fuori da chi non era stato colpito, in un estremo tentativo di salvataggio.

La sentenza ha incontrato l'approvazione della maggior parte del mondo accademico, senza, però, riuscire a cancellare ogni dubbio. Alcuni medici hanno sollevato delle perplessità sull'entità delle ferite riportate. Le lesioni da trauma contusivo e ai tessuti molli non

corrispondevano a quelle tipicamente causate dalle valanghe. Una versione, questa, che deve essere tutt'ora chiarita e che ha rinviato ancora una volta la risoluzione dell'incidente, oramai avvenuto più di sessant'anni fa.

Come si è potuto notare, la ricerca ha tentato in tutti i modi di offrire una spiegazione plausibile agli eventi di quella notte, sia per alleviare la sofferenza provata dai parenti delle vittime sia per sventare ipotesi inverosimili, come quella relativa alla progettazione di un'arma segreta, sperimentata dall'allora governo sovietico e fortemente radioattiva.

Una tragedia misteriosa, come quella del passo Djatlov, non poteva che dare adito a trame complottiste, utili per ottenere più attenzioni, ma totalmente nocive nel processo di ricostruzione della verità. Non si saprà mai con certezza cosa successe in quel febbraio del '59, sebbene ci siano stati molteplici tentativi dal punto di vista scientifico. Il mistero rimarrà e continuerà a suscitare interesse nelle persone, le quali dovranno decidere su quali teorie fare affidamento. L'unica certezza che potranno trovare, in tutto ciò, riguarda proprio l'inizio di tutta la vicenda: la storia di un gruppo di ragazzi che, dopo essere partiti per esplorare la natura, non hanno fatto più ritorno.



PARTICULARIA



Procedere per larghe campiture: intervista a Giancarlo Mustich

di Renato De Capua



GIANCARLO MUSTICH,
credits photo Enzo Bianco

Giancarlo Mustich è nato a Taranto nel 1986. Dopo aver frequentato il Liceo "Lisippo" di Taranto (oggi Liceo "V. Calò"), si diploma presso l'Accademia di Belle arti di Lecce, vivendo prima nella stessa città, per poi spostarsi successivamente a Berlino. Attualmente vive a Roma, dove compie attività di continua ricerca e lavoro presso il suo studio.

1) Cominciamo dall'inizio. Quando pensi di aver scoperto la tua arte?

Ricordo un episodio in particolare che fu per me una vera e propria folgorazione, come se in quel momento avessi capito di avere una vocazione per l'arte. Una sera ero con mio padre, entrambi sul divano dopo cena. Eravamo soliti guardare un film insieme e quella sera in televisione ne davano uno in cui, in una scena, un uomo era intento a realizzare un disegno dal vero in un'accademia.

Io ero molto piccolo, avrò avuto tra i dieci e gli undici anni ma sentii come se quella scena potesse suscitare in me una reminiscenza, come se ci fosse una certa consolidata familiarità tra il mio vissuto e la scena cui assistevo. Subito dopo la fine del film, andai in camera mia e iniziai a disegnare, proprio ispirato da quanto avevo da poco visto.

Un altro momento fondamentale, nell'ambito del mio

percorso formativo degli inizi, è avvenuto a partire dalle scuole elementari. In quegli anni ero molto affascinato dalla storia e mi avvicinai a due ambiti totalmente differenti: la storia antica (in particolare, l'iconografia egizia) e Picasso.

Il mio primo immaginario si formò sulla contaminazione tra questi due mondi: essi creavano una sorta di contrasto, nel quale mi era però possibile ravvisare una certa armonia.

2) Qual è stata la tua prima opera?

Proprio sospinto dalle suggestioni che la contaminazione tra il mondo egizio e Picasso evocavano in me, iniziai eseguendo moltissime riproduzioni, della statuaria egizia, di varie sculture micenee e di Picasso. Questi furono soltanto alcuni miei primi tentativi di accostamento all'arte, poiché non avevo ancora intessuto una buona relazione tra la testa e la mano. Sicuramente quei primi modesti approcci furono il mio punto di partenza, un continuum lungo il quale non mi sono più fermato.

Se dovessi individuare un punto di vera e propria svolta, lungo il cammino di conoscenza della mia arte, mi viene subito in mente quando frequentavo il terzo anno del Liceo Artistico. Lì incontrai due professori di figura dal vero che, a differenza di molti altri, decisero di credere in me. E se è vero che certi incontri ti cambiano la vita, altri ti "cambiano la mano"; iniziai così a credere in me stesso e a sentire un legame più forte e sicuro nella relazione tra la testa e la mano. Questo per dire che, nello scoprire noi stessi e nell'affacciarci al mondo, abbiamo sempre bisogno di qualcuno che creda in noi.

3) Qual è la specificità dell'artista come attore intellettuale?

Il linguaggio dell'arte, come ogni tipo di linguaggio, ha le sue regole che devono essere comprese e rispettate, ma anche interiorizzate. L'artista, nella mia visione, è colui che va al margine, muovendosi nell'orizzonte del limite e meditando come approdo non un porto sicuro, ma una deriva.

Questa deriva implica la costante messa in discussione di ogni tecnicismo ed è grazie a questo

processo di decostruzione che la mera accezione di arte, come diretta applicazione di una o più tecniche, diventa *téchne* [τέχνη].

Infatti la *téchne* secondo il sentire degli antichi Greci, era proprio un misto tra la tecnica (intesa come patrimonio nozionistico e competenza operativa) e rielaborazione personale; i due aspetti combinati conferiscono all'artista e all'opera che esso realizza il criterio dell'unicità.

4) Quali sono stati i percorsi personali e accademici determinanti per la tua formazione?

Dopo il Liceo Artistico, ho frequentato l'Accademia delle Belle Arti di Lecce. Molto significativa per me è stata la collaborazione con un gruppo di amici, diventato ben presto un punto di riferimento all'interno della stessa Accademia. Insieme studiavamo, facevamo ricerca, spingendoci oltre i canoni classici. Arrivammo così a costruirci un'indipendenza e un'identità intellettuale, che riscontrava nell'originalità e nella voglia di scoprire, le caratteristiche della propria cifra stilistica.

Trasversalmente al percorso di studi accademico, come dicevo, ho avuto un grande interesse per la storia, l'arte e la filosofia, e ancora per l'esoterismo e l'alchimia.

5) Quali sono i tuoi artisti di riferimento?

Ho sempre cercato di attingere da ogni fonte possibile, nonché da ogni occasione di conoscenza, senza mai prescindere dal criterio della contaminazione come linea artistica di poetica. Tra gli artisti che mi hanno maggiormente influenzato, voglio ricordare sicuramente Paul Cézanne che personalmente ho ammirato per la propria concezione dell'arte: analizzare, scomporre e decifrare per sintetizzare ciò che era avvenuto nei secoli precedenti. È come se lui avesse operato un grande lavoro di decostruzione per categorizzare nuovamente il tutto. Per questo continua a essere per me un modello fondamentale e imprescindibile.

In alcune mie opere risulta molto tangibile poi l'influenza di Sebastián Matta per i suoi geometrismi architettonici; e per l'aspetto della concezione spazio-temporale contenuta nelle mie opere, faccio riferimento a Leonardo per il quale lo spazio era una dimensione atemporale e intrisa d'eternità.

6) Uno dei tratti distintivi della tua arte è l'utilizzo di una particolare tecnica mista su carta. In che cosa consiste?

Per realizzare le mie opere mi avvalgo della carta da pacco come supporto tecnico. Ai tempi della mia frequentazione presso l'Accademia delle Belle arti poiché, dovendo realizzare moltissimi schizzi e prove di disegno dal vivo, sono state innumerevoli le occasioni in cui si faceva un largo uso di questo tipo di carta.

Essa esercitò sin da subito su di me una grande fascinazione, perché riusciva a restituire il senso di tattilità caratteristico proprio del carboncino.

Con il passare del tempo, iniziai ad aver voglia di dipingere con i colori acrilici, ma chiaramente sorgeva il problema del mantenimento della resistenza del colore, dato il supporto impiegato.

Così ho avuto l'intuizione di utilizzare la stessa mstica di preparazione per la tela sulla carta da pacco. Grazie a questo accorgimento, non solo il carbone mantiene intatta quella sua tipica grossezza che ti permette di alleggerire o indurire il segno, ma in più avevo la possibilità di utilizzare il colore sia in maniera acquerellata che materica. A tutto questo si può aggiungere che la carta da pacco è un supporto tecnico economico e che consente di avere una certa velocità di esecuzione.

Utilizzando questo tipo di carta, è come se fossi nell'accademia di me stesso, intento a riprodurre, mediante innumerevoli schizzi, la rappresentazione che del mondo mi si fa avanti.

7) Che cosa provi nel momento in cui ti ritrovi dinanzi a quel foglio bianco sul quale è ancora tutto possibile?

Beh, come molti pittori spesso vado in crisi davanti a una tela bianca. A volte inizio a fare delle campiture bianche e molto larghe. Parto senza un'idea chiara, ma creo delle campiture che siano delle forme geometriche, che mi indirizzino verso la ricerca di una decostruzione prospettica.

Trovo in questo mio procedere per larghe campiture, un aiuto per affrontare il problema della tela bianca. Sì, perché una tela bianca contiene troppo.

Il mio approccio a essa cambia a seconda dello stato d'animo giornaliero. Capita molto spesso che

i disegni affiorino alla mente in maniera inconscia e che io cerchi di fermarli. Non sempre ci riesco in realtà, perché a volte il passaggio è così effimero, quasi fosse la caduta di una cometa. Ma comunque, se non dall'inezienza dell'immagine che mi attraversa, anche soltanto da un frammento, cerco di creare qualcos'altro, riplasmando ciò che la memoria mi restituisce. Generalmente la visione si fa avanti quando ho la mente libera e i pensieri riescono a fluire ininterrottamente.

8) E cos'è per te questa visione?

La visione è un incontro tra la mia dimensione interiore e la realtà esterna, e si concretizza in un tentativo di assimilazione e di emulazione delle due. La tela restituisce il mondo nella sua corporeità materiale, facendo da ponte tra essa e la sua trasposizione metafisica, che prende vita proprio nella mente.

9) In quali occasioni prediligi l'uso del bianco e nero e in quali il colore?

Non c'è un criterio univoco che si pone come parametro di scelta tra le due modalità. Sicuramente l'uso del bianco e nero è conveniente i termini di velocità e di praticità, essendo anche in linea con i miei intenti di studio e di ricerca. Se non si continua a ricercare, non ci si può evolvere. E per me, la realizzazione dell'opera, deve assolvere sempre alla duplice funzione della creazione e dello studio.

L'uso del colore è una scelta largamente diffusa tra gli artisti, un'altra modalità compositiva e d'espressione della tela che ha una valenza importante, avendo il potere di effondere una sorta di pace interiore nelle persone.

10) Da un punto di vista semantico le tue opere presentano vari significati. C'è un duplice gioco prospettico che dall'interno dell'opera si riverbera direttamente sull'osservatore. Nel susseguirsi di mutevoli significati, qual è la tua concezione della realtà?

Ho la caratteristica di interiorizzare molte informazioni. Ecco perché si riscontra questa multifaccettata prospettiva.

Si parte da un'immagine unica, che poi si dispiega come i rami di un albero. Attraverso le regole della

prospettiva lineare semplice, il cervello inizia a sdoppiare l'iniziale quadro prospettico che gli si presenta. Questo sdoppiamento è un processo continuo che devo ogni volta cercare di arginare, di contenere e modulare.

Non farsi travolgere da quest'inondazione è necessario, perché in alcuni casi, come è già accaduto, si giunge alla dissoluzione e alla distruzione dell'opera.

Ogni opera che realizzo, infatti, contempla in sé la possibilità del fallimento e della deriva.

11) Una recente iniziativa che ti ha visto direttamente coinvolto è stata "Dal trapassatoio", un lavoro a quattro mani con lo scrittore Marco Vetrugno. Come hanno dialogato l'arte e la letteratura in quell'occasione?

La poesia di Marco mi ha colpito per il suo diretto mirare alla decostruzione della parola. Lui ha una grande risolutezza espressiva e lo ritengo tra i maggiori poeti italiani contemporanei. Nella sua poesia, ogni cosa passa attraverso il corpo e da un'ideale concezione metafisica; da una dimensione che dalle parti più profonde e remote della propria interiorità, si esplica all'esterno. È Come se scrivesse con gli organi. La sua è un'operazione eccezionale, nel senso che è unica nel suo genere. I suoi testi hanno una logica consequenziale e tendente alla decostruzione, stessa attitudine che è possibile ritrovare in molte delle mie opere. Proprio per questa comune attitudine, posso dire che in quell'occasione, le nostre due arti hanno ben dialogato e non smettono di cercarsi reciprocamente uno scambio di battuta.



GIANCARLO MUSTICH/ NO TITLE/ 2023
Acrylic on kraft paper
100 x 75 cm



GIANCARLO MUSTICH/ NO TITLE/ 2023
Acrylic on kraft paper
100 x 75 cm

35 MILLIMETRI



Io e Dio

di Lorenzo Di Lauro

Io e Dio è un film strettamente connesso per temi, ambientazioni e crudezza al Meridione. Girato nel 1970, costituisce l'opera prima di Pasquale Squitieri, inserendosi nel filone del neorealismo. Non si conosce moltissimo sulla lavorazione di questo film: la maggior parte delle nozioni le apprendiamo grazie ad interviste rilasciate dal regista, venute a mancare qualche anno fa, e alle ricerche del critico cinematografico Costanzo Antermite.

Pasquale Squitieri, che non aveva ancora diretto lungometraggi, aveva seguito molto da vicino il mondo del teatro e aveva come consulente primario un'importante figura culturale del tempo, Cesare Zavattini. Proprio a lui, massimo esponente del neorealismo italiano, sottopone il primo copione del film. Dopo Zavattini il copione fu proposto ad una delle figure più importanti di sempre del cinema italiano, Vittorio De Sica, che rimase interessato dal progetto. Decise di firmare la produzione del film, affidando le musiche al figlio Manuel, che per la colonna sonora si avvale della collaborazione dei Cantori Moderni, tra cui Alessandro Alessandroni, il celebre fischiatore di *Per un pugno di dollari*. Tra i brani scelti figura anche il famoso *Te Deum*, che in apertura di film presuppone un contesto prettamente religioso: la religione prende il sopravvento su ogni contesto della vita reale, venendo rappresentata in modo simile alla superstizione, che dunque fa leva sui creduloni. A rappresentarla è Don Paolo, un prete che si innamora, ricambiato, della figlia di Giacomo, un ricco proprietario terriero, e che si ritrova inevitabilmente a fare i conti con i vincoli del celibato ecclesiastico.

Il soggetto di *Io e Dio* è ispirato ad un contesto prettamente rurale: non è definito il luogo esatto, né tanto meno il periodo storico, ma questi fattori sono di secondaria importanza. Il film denuncia la società rurale che si erge a protagonista ancor più degli attori. È questo senso di mediocrità che prevale in una società nella quale si assisteva ad esorcismi, violenza becera dei proprietari terrieri

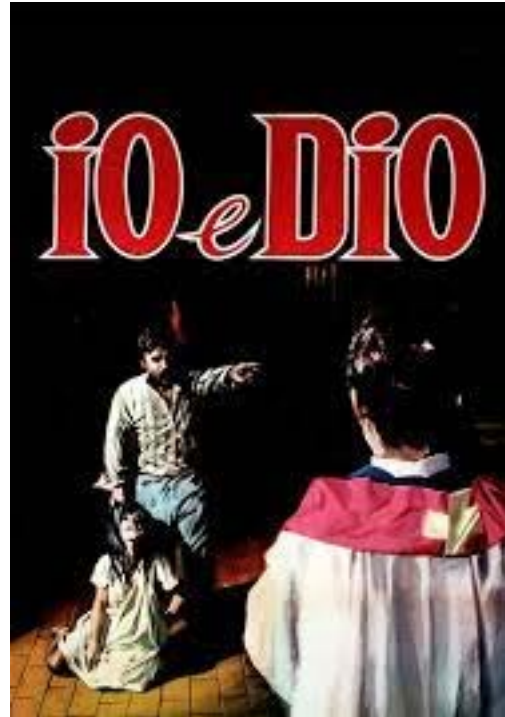
e le donne erano ancora relegate ad un ruolo marginale.

L'attore designato per la parte principale è il venezuelano Josè Torres, molto popolare in quegli anni per la sua partecipazione come comprimario negli spaghetti western, e caratterizzato nel doppiaggio da un poco conosciuto Ferruccio Amendola. Il resto del cast è composto in prevalenza da caratteristi meridionali: dal calabrese Salvatore Puntillo, nei panni di Giacomo, al siciliano Salvatore Billa, attore prediletto del regista, che interpreta il brigante Giuseppe. L'obiettivo di Squitieri sembra dunque essere quello di conferire alla storia l'idea di un meridione arretrato, e la sua ricerca, oltre alla scelta del cast, lo portò a girare il film interamente in Puglia. Oggi il tacco dello stivale italiano è un set frequente per fiction o produzioni cinematografiche, ma allora i racconti dei registi neorealisti privilegiarono soprattutto altre aree del Meridione. De Sica stesso ha raccontato la Ciociaria, Visconti si è ben destreggiato tra la Lucania di *Rocco e i suoi Fratelli* e la Sicilia del *Gattopardo*, Rosi ha privilegiato la Campania in *Le mani sulla città*. Tanti registi hanno raccontato il Sud nelle sue sfaccettature, ma pochi hanno rappresentato la Puglia del tempo.

Il canto Rutulù – Rutulà mormorato all'inizio del film appartiene prettamente alla tradizione di Manduria, cittadina spartiacque tra le province di Brindisi, Taranto e Lecce, e al repertorio musicale dell'attore e cantante Tony Dimitri. A Manduria e zone limitrofe inoltre appartengono la maggior parte delle location del film, tra cui il Castello e, secondo alcune fonti, la Chiesa consacrata di Santo Stefano. La presenza manduriana è ulteriormente confermata nel cast dalla presenza di alcune comparse, tra cui l'ingegnere Gregorio Di Lauro, che curiosamente interpreta la parte di sé stesso alle prese con un appuntamento con il vescovo locale, a sua volta interpretato da Salvatore Gemma, allora proprietario di un hotel a Campomarino di Maruggio. E proprio tra le campagne di Maruggio alcune scene sarebbero state girate sul Monte Maciulo, una località vicina alla Masseria le Fabbriche, mentre altre ancora sono riconducibili ad aree rurali della provincia di Foggia. Una scena che simboleggia molto la vicinanza con questi territori è quella della vendemmia all'inizio del film, alla quale partecipa anche Don Paolo e che riconduce subito all'idea del Primitivo, eccellenza legata al territorio

manduriano.

La dimensione religiosa viene privilegiata non solo attraverso la figura del protagonista, non solo dal titolo del film, non solo dalla scelta della colonna sonora, ma anche con un vero e proprio atto di esorcismo compiuto nel film. Infatti vi era, soprattutto in passato, la credenza tra i credenti che un prete che si macchiava di peccato fosse il demone camuffato. Per questo motivo nella seconda parte del film avviene la movimentata caccia a Don Paolo, accusato di aver violato il celibato ecclesiastico, e subentra la figura di una fattucchiera, assunta per scacciare il presunto maleficio. Attraverso la rappresentazione di personaggi privi di empatia traspare la denuncia da parte del regista di un'arretratezza culturale che ancora oggi ha lasciato ampi strascichi in quei territori.



Nella scena finale Giuseppe, che aveva avuto anch'egli contrasti con Giacomo, si ritrova con Don Paolo sulla collina dove avviene l'inseguimento da parte degli abitanti del paese. Quando l'amico e l'amata Anna, con cui il prete aveva avuto un momento d'idillio, trova la morte, in lui avviene a tutti gli effetti l'incarnazione del demone. Così afferra una mitragliatrice che Giuseppe aveva con sé e, barricato tra i cespugli, comincia a sparare all'impazzata contro gli inseguitori. Questa scena costituisce di fatto un momento di recisione netta rispetto al passato. Don Paolo ha definitivamente oltrepassato la barricata, e poco importa se non sappiamo nulla di quello che sarà il suo destino, perché il senso del film si è ugualmente realizzato .

Io e Dio può dunque essere considerata una storia semplice ma utile a mettere in risalto le storture della società contadina del tempo: arretratezza culturale, superstizione, misoginia, e nella quale, oltre alla componente religiosa, subentra anche il tema politico. La prepotenza dei proprietari terrieri, lo stato di indigenza dei lavoratori, il ruolo ampiamente discusso della religione nella società odierna forniscono uno specchio lampante di una realtà non così distante da quella attuale.