

indice

02. *segnali di vita dal disastro*, francesco muzzioli, PERCHE' PERDERE NON È DETTO CHE SIA IN PERDITA

05. *visioni*, sandro sproccati, GRANDE BELLEZZA A BUON MERCATO

10. *riflessioni*, filippo bianchi, I PERDENTI. O L'INCAPACITA' DI MENTIRE A SE STESSI

13. *fotorama*, massimiliano borelli, #5

16. *open space*, marilena renda, POESIE, PROSE

24. hanno collaborato

foto copertina: mauro patrizi, VECCHIAIA (2012).

segnali di vita dal disastro

PERCHE' PERDERE NON È DETTO CHE SIA IN PERDITA

Francesco Muzzioli

contro l'attuale ammirazione per i vincitori e il dispregio per i perdenti (gufi o rosiconi che siano) qui sono fatte valere le riflessioni di Walter Benjamin, le istruzioni di Samuel Beckett e – perché no? – l'esempio di Zdenek Zeman.

C'è in giro molta baldanza da successi pronosticati e anche molta correlativa fretta ad associarvisi, non a caso la frase idiomatica usa il verbo "saltare" (saltare sul carro del vincitore...). "Con quello vinciamo", si sente dire; non importa poi cosa faccia "quello" e dove ci porti, incompetente e vanesio com'è. Ma è inutile, si vince e basta: i critici eventualmente residui sono additati come perdenti nati, votati al fallimento per impotenza congenita, "sfigati" senza speranza.

Sarà che il trionfalismo e la sicumera mi sono sembrati in qualsiasi occasione o ambiente sempre insopportabili e proclivi a mitizzazioni prive di pensiero, ma rimango con Walter Benjamin e la sua concezione della storia (nelle *Tesi sul concetto di storia*) dove la cultura è definita come la preda portata in giro dal corteo dei vincitori, per cui – dice la tesi VII – non c'è mai un «documento della cultura» che non sia «insieme un documento della barbarie». La tragedia della storia, secondo l'autore tedesco, è proprio in questo *continuum* in cui il nuovo vincitore prende il posto del precedente: «Chiunque abbia riportato sinora vittoria – egli scrive – partecipa al corteo principale dei dominatori di oggi, che calpesta coloro che oggi giacciono in terra». Per Benjamin, l'unica alternativa è *interrompere* il ricambio: per fare ciò occorre partire proprio dalle opzioni che nel corso della storia sono state sconfitte, emarginate e ridotte al silenzio. Mentre le proposte vincenti si sono consumate nella loro

realizzazione, quelle perdenti sono rimaste inadempite e quindi possiedono ancora un *potenziale* che possiamo recuperare e riattivare per incrinare la cattiva continuazione dell'esistente. In fondo, la stessa sorte di Benjamin è una dimostrazione involontaria della bontà della sua tesi: morto in circostanze sfortunatissime durante la guerra come sconosciuto profugo braccato che non si sa nemmeno con certezza dove sia sepolto, dopo un mezzo secolo è stato riconosciuto in tutto il mondo come il principale teorico non solo nel campo della letteratura. Segno che le idee di un perdente non erano così perdenti...

Ecco, la letteratura sembra essere proprio il campo dove perdere non è in perdita. È esattamente quel luogo – come è stato sottolineato – dove si cerca la dialettica nelle opposizioni manichee e dove quindi si dà la parola al nemico invece di eliminarlo sul posto. Ma c'è di più: l'arte e letteratura del Novecento hanno trovato l'*optimum* nella contestazione del canone e del codice tradizionali; e in esse quindi c'è stata sempre una lotta contro le modalità di rappresentazione acquisite dal senso comune, una spinta a farle crollare e a renderle irriconoscibili. Uno dei campioni di questo atteggiamento radicale è indubbiamente Samuel Beckett, basti pensare al suo – forse insuperabile – esempio di narrazione antinarrativa nell'*Innommable*, con una voce che non ha quasi corpo e si smentisce continuamente. Nella sua ultima fase lo stesso autore cerca di andare *oltre*, producendo nel 1983 un testo come *Worstward Ho* (avanti tutta verso il peggio: *Peggio tutta*, traduce Gabriele Frasca). Qui, in un linguaggio sempre più rastremato, echeggiano delle vere e proprie istruzioni (quasi parole d'ordine, se non fosse che, appunto, scoraggiano qualsiasi ordine) per «Fallire di nuovo. Fallire meglio» («Fail again. Fail better»); formule che si ripetono variando lungo tutto il testo come tormentoni ritmici, ma anche come indice di una pervicace attività di autocritica che non ammette conclusione, sempre «in attesa del peggio ulteriore» («Pending worse still»). Nel caso di Beckett il paradosso è chiarissimo: il peggioramento costante è il meglio («Better worse so») che una scrittura consapevole possa tendere a raggiungere. La “defigurazione” è la modalità più onesta di raffigurare il mondo contraddittorio della modernità. In virtù del paradosso, l'“allegoria del

fallimento” risulta essere quella che produce nella lettura le maggiori energie reattive verso l’esterno, proprio perché non concede alcun rifugio nella pagina.

Né questa indicazione è limitata all’ambito dell’arte-letteratura. Un interessante esempio ci viene in proposito dal *guru* del calcio Zdenek Zeman. Zeman ha sottratto genialmente la strategia calcistica alla ricerca del risultato a tutti i costi, mettendo al primo posto la qualità di gioco. Conta lo stile più che il punteggio. L’impressione che dà l’andamento delle squadre da lui allenate è di ottenere un numero di vittorie sufficiente per poter perdere tranquillamente le altre partite. Ciò lo rende davvero un personaggio scomodo (a parte le sue dichiarazioni) in un mondo che ha fatto del fanatismo campanilistico la base e la chiave del proprio funzionamento come valvola di sfogo sociale, una sorta di fede assoluta con scaricamenti violenti.

Perdere non è detto che sia in perdita. A chi obiettasse che questo vale solo per i giochi e le attività dopolavoristiche (come la letteratura e il football), rispondo che tuttavia chi vuole un serio cambiamento politico e sociale deve mettere in conto la sconfitta. E non solo perché quel *continuum* storico dei vincitori è duro da intaccare, ma anche per un altro motivo. Nell’epoca della “scelta obbligata” ci ripetono che una alternativa è impossibile. Ma come si fa a sapere se è vero? L’unico modo che avete per dimostrarmi che l’alternativa non è possibile è provare a farla. Provate a farla in tutti i modi e in tutte le occasioni. Solo così potrete poi sostenere che era veramente impossibile. Solo così verrà scacciato il sospetto che quel decreto di impossibilità non fosse dettato ad arte per indurre un atteggiamento rinunciatario, quello sì davvero impotente e “sfigato”.

E, comunque sia, personalmente ritengo accettabile soltanto un politico che chieda il voto senza incensarsi aggressivamente, ma con disincanto e ironia. Conta lo stile più che il punteggio, sapete.



visioni

GRANDE BELLEZZA A BUON MERCATO

sandro sproccati

Perché un regista cinematografico dotato di mezzi linguistici di prim'ordine e di indubbia intelligenza critica, già artefice (non per caso) di pellicole di alto valore estetico e politico, all'improvviso involge recedendo verso risultati di blando populismo, e propone ideologie consolatorie (per molti versi reazionarie) sotto le vesti di uno sfoggio di virtuosismi formali fini a se stessi?

Cosa è successo a Paolo Sorrentino? Superata la soglia dei quarant'anni, questo *nuovo* regista italiano che, insieme a pochissimi altri cineasti suoi connazionali e pressoché coetanei, ma forse piú di tutti, ha tenuto in vita per circa un decennio l'idea che un cinema di qualità e a buona distribuzione fosse ancora possibile nella dannata Penisola del *cupio dissolvi*, improvvisamente sembra aver gettato al macero se stesso e la propria opera.

Va da sé che per cinema di qualità intendo cinema come "arte", e dunque – proprio per come decliniamo il concetto su queste pagine – parlo di impegno culturale, di principio di azione critica e politicamente determinata, di persuasione piena della necessità di un valore in quel che si fa e del fare stesso come esigenza ineludibile. In altre parole: l'opposto di ciò che, in modo ormai plateale e spudorato, si insegna nelle scuole italiane di settore, di ciò che la quasi totalità degli "addetti ai lavori" predica e pratica come sola via per raggiungere il pubblico e dunque per non essere clandestini. L'opposto del cinema come mero passatempo del sabato sera, come valvola di sfogo para-psicotica per le frustrazioni varie dell'alienazione tardo-capitalistica (sesso, denaro, successo, affetto, terrore, lotta mortale, incanto apotropaico, ecc.).

Io non vedo, ovviamente, alcun motivo razionale in grado di esplicitare il fenomeno strano per cui in Italia hanno fatto *grande* cinema per la *grande* distribuzione intellettuali di prim'ordine, e diciamo pure maestri geniali, come Rossellini, Visconti, De Sica, Fellini, Petri, Germi, Pasolini e Antonioni, nella seconda metà del XX secolo, e debba invece ritenersi per l'oggi del tutto ossimorica la coniugazione di *qualità* con *pubblico*. Certo, l'arte autentica è sempre stata, in qualche senso non remoto, innanzi tutto per le *élites culturali*; ma non è meno vero che il cinematografo ha saputo offrire, per l'intima costituzione del suo linguaggio e per la singolarità delle sue origini (che oserei definire alquanto "equivocche") una splendida eccezione a tale assioma capestro; e di fatto il cinema si è potuto votare – quando ha voluto farlo – a "educazioni estetiche e sociali" che non trovano il simile in nessun altro campo della produzione di cultura.

Sorrentino ha esordito nel 2001 con un piccolo capolavoro (*L'uomo in più*), per giungere rapidamente a una seconda pellicola ancor più persuasiva e artisticamente matura (*Le conseguenze dell'amore*, 2003), e poi – dopo una prova leggermente meno riuscita (*L'amico di famiglia*, 2006) – a quello che è in assoluto, a mio avviso, il miglior film italiano degli ultimi 15 anni: *Il Divo* (2008), un'opera cinematografica certamente all'altezza delle migliori che la tradizione del secondo dopoguerra ha potuto esprimere nel nostro Paese; voglio dire: non inferiore a *Todo Modo* di Petri, per fare un esempio, dal quale il film del nostro trae evidente ispirazione. Nel *Divo*, la vita di Andreotti (le vicende più scabrose di quella: il 7° governo(truffa); tangentopoli che falcidia la corte andreottiana degli Sbardella e dei Pomicino; gli omicidi di Salvo Lima e di Mino Pecorelli; la questione del memoriale Moro; i processi per associazione mafiosa; il bacio a Totò Riina) è delirata in un impeto creativo potentissimo, al quale concorre una sapienza scenico-formale e una competenza linguistico-cinematografica che non trovano riscontro se non proprio nel mitico *masterpiece* di Elio Petri – tanto che il grottesco Andreotti sorrentiniano pare cavato dalla medesima argilla grigia e tetra dell'Aldo Moro di *Todo Modo*: una sorta di controfigura ulteriormente farsesca, quasi un alter-ego in peggio (se fosse mai possibile) – oppure in certe allucinazioni estreme di Federico Fellini: dal *Casanova* al *Satyricon*...

Va specificato che ogni “acrobazia” della cinepresa, con carrellate e voli vertiginosi, così come ogni “trovata” in sede di montaggio, ma anche ogni “effetto” di tipo plastico (chiaroscurale, cromatico) e ogni “estremismo” di quadro o di campo (riprese di nuca, zoom febbrili sui personaggi, dettagli epidermici dei volti, introspezioni para-anatomiche) sono nel *Divo* espedienti linguistici regolarmente (talora genialmente) motivati dalla natura della materia trattata e dalla necessità di trattarla a quel modo, ovvero introducendo logiche di un continuo “spaesamento dell’immagine” che si dà quale *correlativo-oggettivo* dell’assurdità pressoché incomprensibile della politica e della storia italiane di quegli anni; e che corrisponde, in altri termini, allo spaesamento psicologico (sgradevole quasi come una sensazione fisica) di chi ha partecipato a quelle vicende e deve rileggerle oggi – deformate da una soggettività in cui ciascun soggetto si rispecchia – nel loro resoconto cinematografico.

Il culmine del subbuglio psico-emotivo si attua in piena coincidenza con il culmine espressivo dell’opera, vale a dire in occasione del “monologo di Andreotti”, dove la potenza performativa del protagonista Toni Servillo raggiunge livelli assolutamente stupefacenti, degni di un Carmelo Bene nelle sue *estasi* piú radicali, e dove al *Divo* Giulio, in un crescendo impressionante di intensità drammatica e spettacolare, è attribuita la confessione di tutte le colpe che gli furono addebitate nei vari processi, crimini che ovviamente, alla sbarra dei medesimi, egli non confessò mai. La chiave di lettura, sostenuta da una notevole perizia di costruzione dell’immagine (sopra tutto da un montaggio che mette a frutto, succosissimo, l’antica *lectio magistralis* di Sergej Ejzenštejn), è anche qui la deprecabile ideologia gesuitica di Sant’Ignazio da Loyola (“todo modo para buscar la voluntad divina”, ovvero, nelle parole della volpe ciociara: “Bisogna amare così tanto Dio per capire quanto sia necessario il male per avere il bene”).

Ma dopo il *Divo*, e dopo una pellicola abbastanza insignificante di argomento e lingua anglosassoni (*This must be the place*, 2011), ecco che – nel affrontare ancora il tema della condizione socio-politico-culturale italiana – Sorrentino se ne esce con *La grande bellezza*, un film che sconcerta per l’ambiguità delle tesi che mette in campo (con una certa drastica

violenza, si badi bene) e per la sua sostanziale fatuità formale. Per dirla in breve: legittimazione della sconfitta storica di ogni aspirazione antagonistica, apologia dell'edonismo individuale degli sconfitti, intento consolatorio e pacificante giocato sulla rassegnazione, celebrazione della classe di potere, la cui *vuotezza di senso* viene eletta a sintomo di un'intelligenza del non-senso della vita umana in generale... Il tutto a gonfie vele rivendicato come sostenibile in un Paese-Italia il quale (a quel che è dato di capire) parrebbe poter opporre a qualsiasi denuncia della corruzione in cui vive, a ogni rammarico o raccapriccio morale, l'insostenibile *grande bellezza* dei suoi monumenti immortali e del suo glorioso passato, quindi una specie assai bizzarra di riscatto per l'*insostenibile leggerezza dell'essere* di coloro che lo abitano. Il discorso vale per Roma, di cui Sorrentino sciorina, come potrebbero farlo le agenzie di viaggi americane, tutti i luoghi comuni di grande bellezza: il Colosseo, il tempietto del Bramante, l'invaso di Piazza Navona, la borrominiana anamorfosi di Palazzo Spada, il Circo Massimo, il giardino di Villa Medici... Ma Roma è solo, ovviamente, la sintesi e la quintessenza di una rivendicazione di orgoglio su scala nazionale. Odioso appare a quel punto il ricalco segreto (ma neanche più di tanto) del capolavoro di Federico Fellini del 1960: la Fontana di Trevi diventa in Sorrentino il Fontanone del Gianicolo, giusto per evitare la citazione letterale... il che è tutto dire. Perché nella *Dolce vita* la denuncia della detestabile deriva proto-consumistica era netta e attiva, e il concetto che dava luogo al titolo suonava parodico, così come chiaramente parodiche e prese nel contrappelo dell'ironia erano le esaltazioni del vuoto edonismo dei protagonisti... Perché le magie inventive di Federico, sui personaggi, sui luoghi, e sul modo di trattarne l'immagine, si ripercuotono in Paolo come grottesche e becere simulazioni di uno stile che in realtà è già grottesco e becero tentare di imitare. E perché il grottesco del *Divo*, ossia il grottesco come rifiuto e come messa alla berlina, si ritorce qui contro l'autore del film, che vi incappa involontariamente: producendo una triste caricatura di quel che era stato il suo stesso ottimo cinema.

Non è un caso, allora, che i preziosismi linguistici che il regista del *Divo* aveva saputo mettere nel proprio bagaglio tecnico, e dunque nei propri film migliori, diventino ora

leziose accondiscendenze a un estetismo di superficie, nella migliore delle ipotesi eccessive e ridondati rispetto alla sostanza di quel che viene mostrato, nella peggiore orpelli immotivati e decadenti. La decadenza del protagonista Gambardella, che solo l'arte del solito meraviglioso Servillo riesce a "salvare" da una ripugnanza totale, è in fondo il decadimento del suo mentore e inventore, irretito da non si sa quale meccanismo di deriva privata nelle trame di una depressione tangibile, di una crisi di fiducia in se stesso (forse), o forse in qualcosa di più grave ancora. Infatti, il "buon mercato" grazie al quale egli ci spaccia per conforto ciò che è piuttosto un inferno di desolazione morale potrebbe aver a che fare con altre accezioni di "mercato buono", quelle che si sposano proprio con le esigenze di agenzie commerciali americane, non necessariamente di viaggi, ma piuttosto, magari, di veicoli: il patto epocale Fiat-Chrysler, con tutto quel che ne consegue, tra cui la Nuova 500 reclamizzata da uno spot interpretato dallo stesso Sorrentino come esempio di "piccola grande bellezza", l'Oscar vinto in America e la conseguente ricaduta internazionale pubblicitaria del *made in Italy*, un patto – dio non voglia! – con Marchionne e con quel "marchionnismo" che in fondo è attestato nel film come la sola plausibile (ancorché residua) *way of life*?

Il più recente film di Sorrentino (*La giovinezza*, 2015) non conferma nulla di tutto quel che si potrebbe (ahimè, facilmente) supporre o indurre o congetturare, dato che è un film anch'esso "a buon mercato" ma tutto sommato privo di ideologiche rassegnazioni o di indizi di plauso per la depravazione dilagante... Ma resta il monito dell'escrabile Giulio Belzebù: "A sospettare si fa peccato," – risolino sotto le labbra ben assottigliate l'una sopra l'altra, – "ma ci si indovina quasi sempre"!



l'intervento che segue è di Filippo Bianchi, nome illustre nell'ambito jazzistico italiano come organizzatore e come giornalista. Nonostante l'articolo abbia più di vent'anni - è apparso sull'Unità il 20 ottobre 1994 nella rubrica Elzeviri - e nonostante il taglio calcistico - è anche un omaggio a George Best - lo riproponiamo perché ci sembra perfettamente in linea con questo numero, certo, ma anche perfettamente ascrivibile a questi tempi.

riflessioni

I PERDENTI. O L'INCAPACITA' DI MENTIRE A SE STESSI

filippo bianchi

"dedicato ai poeti girovaghi, agli artisti di minoranza che parlano alle minoranze, e a quelli che perdono solo perché sono i migliori - the Best - in questo simpatico mondo alla rovescia"

Esiste un video, prodotto in occasione di chissà quale anniversario, sulla figura e la carriera di George Best, l'irlandese genio e sregolatezza che per quasi un decennio fece sognare gli amanti del bel gioco. All'inizio, c'è un montaggio di azioni davvero impressionante, prova inequivocabile del fatto che quel grande mattacchione (arrestato più volte, una addirittura perché colto a rubacchiare dalla borsetta della signora che aveva invitato a cena...) fu uno dei talenti più certi della storia del football. Una di queste azioni, in particolare, fa sospettare che la natura dei suoi piedi, se non della sua testa, fosse, più che umana, divina. Si fatica perfino a descriverla. E infatti con divina arroganza (qualità esecrabile in ogni altro ambito che non sia il calcio), il *Belfast Boy* lascia un avversario con le chiappe a terra, ed entra in un'area gremita di difensori. Ne ha addosso tre: li manda tutti e tre a destra con una doppia finta di corpo e va a sinistra, ne scarta un altro; due di quelli che aveva mandato a pallino si rifanno sotto, lui è di fronte alla porta, ma torna indietro, li scarta nuovamente, stavolta simulando di andare a sinistra e fiondandosi a destra; "chiama fuori" il portiere e finalmente segna, liberando dal rischio d'infarto supporters amici e avversari.

L'ho rivista, quell'azione, con un amico olandese. Si chiama Huub van Riel, è un intellettuale amabile e finissimo conoscitore di cose italiane, che ha dedicato (sprecato?) l'esistenza a promuovere e sostenere le forme musicali più marginali e vitali. In altre parole, si è occupato di tutelare la creatività: un'impresa disperata nel mondo contemporaneo... Nel suo campo è il migliore: *the Best*. In altri campi sarebbe potuto diventare qualsiasi cosa: un illustre critico, il direttore di un'importante istituzione, o di una stazione televisiva. Alla vista di quel gol, Huub è letteralmente saltato sulla sedia, ed ha esclamato "è magnifico: sembra una metafora delle nostre vite!". Già, sempre in area di rigore, con gli avversari che ti saltano addosso da tutte le parti - dalla televisione, dalle istituzioni - e tu che cerchi di districarti in quella "selva di gambe" (come dicono i cronisti sportivi), in equilibrio precario quant'altri mai, e anche quando potresti andare in gol torni indietro, perché ti piace rischiare.. Ciò che Huub ha omesso di ricordare, è che a lui, e a quelli come lui, il gol alla fine glielo annullano... Così, inspiegabilmente, dopo tutta quella fatica: come il gol di Antognoni contro il Brasile nel Mundial dell'82, che era buono come il pane, come quel gol di Chiarugi alla Lazio che costò lo scudetto al Milan nel '73, o come, più recentemente, quello della Slovenia all'Italia. Infatti Huub è un perdente. Non per vocazione, intendiamoci. E' perdente perché così è stato deciso altrove, così ha deciso l'arbitro, inappellabilmente, com'è sua prerogativa. Per quanti magnifici risultati possa ottenere, l'«establishment», l'industria culturale, hanno deciso che chi si dedica a ciò che non interessa ai più ha perso in partenza, perché non è omologato (omologabile), è fuori concorso. O forse, proprio come George Best, ha qualcosa dentro che gli suggerisce di perdere, gli impedisce di vincere: per Best era l'alcool, o l'etnos; per altri è l'intelligenza, il senso critico, l'incapacità di mentire a se stessi. Colin Smith, protagonista della *Solitudine del maratoneta* di Alan Sillitoe, è il prototipo di questo genere di eroi: corre più veloce di tutti, s'è abituato a farlo scappando dalla polizia, ma non vince "because you see, I do not race at all, I just run" (perché vedete, io non gareggio, io corro soltanto). C'è una cosa, però, che la nostra società fondata sulla competizione spesso trascura: i perdenti sono avversari pericolosissimi, irriducibili, perché sanno che alle sconfitte si sopravvive... Questo "capitolo



lungo sei pollici", come avrebbe detto il grande Melville, è dedicato a loro, ai poeti girovaghi, agli artisti di minoranza che parlano alle minoranze, e a quelli che perdono solo perché sono i migliori - *the Best* - in questo simpatico mondo alla rovescia.

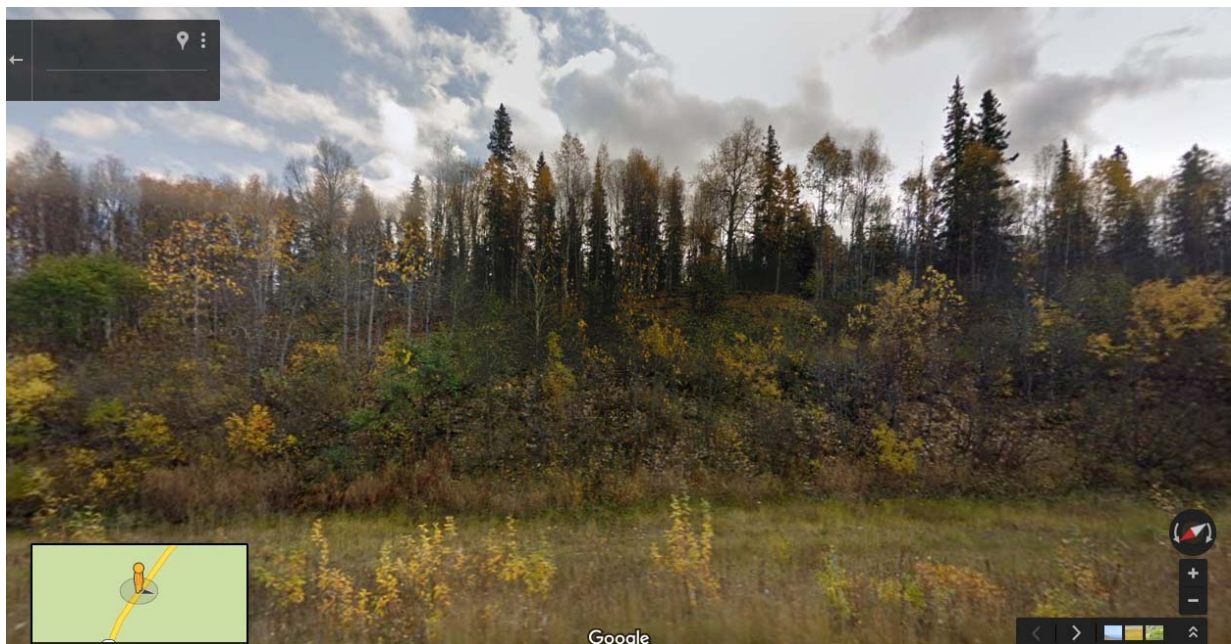


fotorama

#5

massimiliano borelli

leggere da vicino luoghi disparati, ripresi dall'obiettivo automatico di Google. Fotogrammi che si aprono come enigmistici diorami in movimento, fotografie offerte a una fisiognomica dello spazio.





C'è come un sovrapporsi, un intricato, gassoso permearsi reciproco dei piani. Non è possibile però sapere se quello che appare corrisponda a un unico, difforme organismo, che da un corpo di cui non vediamo i confini – un corpo mastodontico, frastagliato e in perenne fermento, fitto di anfratti, di pieghe, di sporgenze e parti molli, che si agitano seguendo il gonfiarsi e il ritrarsi della sua superficie mobile – proietta le sue estreme propagini come infinite dita prensili, oppure se sia in effetti una piccola sezione di una numerosa compagine di microscopiche particelle. In tal caso bisognerebbe poi stabilire se tali corpuscoli siano tenuti insieme da qualche tipo di forza gravitazionale, da una costrizione esterna o da una specie di attrazione sottostante, o se si siano, nel corso del tempo, con la stessa pazienza del muschio, aggregati in questa formazione spugnosa. Di certo l'impressione è quella di un composto a metà tra il vivo e il fossile, tra una morbida mucillagine sul punto di espandersi e una ruvida roccia ricoperta da strati millenari rimasti impigliati nelle sue rughe. Tenendo per buona l'ipotesi della composizione di innumerevoli microrganismi, le differenti tonalità di colore dei singoli granuli starebbero a contrassegnare la diversa età raggiunta da ciascuno di loro, l'epoca in cui sono emersi, o si sono solidificati, o sono caduti per andare a formare quell'ammasso di rovinose schegge di murrine preistoriche. Probabilmente nel corso del tempo i profili dei singoli elementi sono andati modificandosi, subendo l'influsso e l'attrito dei rispettivi vicini; prova ne è il fatto che, dopo aver tentato inutilmente di mettere a fuoco quell'insieme eterogeneo, bisogna arrendersi a una certa vaporosità che lo permea, e che conferisce a quel minestrone primordiale come una consistenza scivolosa. Può però anche essere che quella nebbiolina che si intravede sia il frutto della laboriosa interazione fra i microrganismi, che forse lottano con furia animale per trovare un posto più in alto, per salire di grado, per raggiungere i pennacchi superiori, dove la materia si rarefa e pare esserci più spazio per respirare, riprodursi, per liberarsi, forse, e andare in cerca di altri sistemi organici o minerali cui aggrapparsi. È proprio questa lotta intestina, in effetti, a dare tridimensionalità, e quindi consistenza, al tutto. Certo, il nostro sguardo non può cogliere i tremendi abissi e i feroci assalti che con ogni verosimiglianza si nascondono lì sotto, che indoviniamo, oltre che da

quella umida foschia, da un certo brulichio diffuso che sommuove, anche da fermo, il molteplice conglomerato. Tuttavia dei punti più brillanti sparsi qua e là, quasi artificiali nel loro esplodere improvviso, suggeriscono l'irruenza degli scontri, che si susseguono con la stessa velocità con cui si scuotono le frange sottili e sfilacciate delle dita superiori. Qui, lungo questa corona più esterna, la materia pare acquisire una nuova consistenza: le particole che più sotto creavano un complesso piuttosto cementato, nonostante gli squilibri e i sussulti, si aprono con gradualità, assottigliandosi e disponendosi in file e ventagli frattalici ad accogliere futuri abbracci, a lasciarsi attraversare da parte a parte, come fini merletti esposti al vento marino, da quella luminosa sostanza madreperlacea che cola dall'alto in ondate progressive. Ed ecco che allora viene il sospetto che tutto quanto si ha davanti agli occhi sia in realtà in qualche modo capovolto, o meglio, sommerso, e che quelle imprecisioni ottiche delle commisure siano dovute a un liquido diaframma che deforma e allontana quel panorama di stalattiti e graniti ammassati in progressive sfasature. Potrebbe quindi essere tutto un riverbero di qualcosa che è fuori di lì, che magari incombe da chissà dove, e tutto quel paesaggio sobbolliente e grinzoso si potrebbe infine rivelare il riflesso miniaturizzato di un cosmo incommensurabilmente più grande e vibrante di intersezioni gravitazionali, di ciclopiche fusioni interstellari.





open space

POESIE, PROSE

marilena renda

"se lo sai, lo puoi spiegare in cinque righe."

Su La sottrazione: è il gesto di gettare via tutto che rende santi i santi. Lo sanno bene anche i poeti.

Su Arrenditi Dorothy!: un trattato su "come immaginare la felicità che è dentro un disastro".



da *La sottrazione* (Transeuropa, 2015)

“Buongiorno signora, vorrei un quaderno.

Grazie, lo preferisco verde.

Le monete ce l’ho in tasca,

ho cinque euro, il quaderno ne costa

uno.

Signora, la faccia lei l’operazione,

mi dia il resto e le giuro:

prima o poi la studierò, la sottrazione”.



Cosa posso regalarti, ragazza del mio spirito,
che fai trent'anni ma ne hai quattordici
e tutto quello che mi viene in mente
con te non c'entra, non c'entra per niente?
Un colibrì sarebbe troppo prezioso,
i gatti ti spaventano, non ami le collane,
non apri mai i cassetti e detesti camminare.
Sei uguale a Dio nel mio pensiero:
non ci credo, non posso sopportare
che il nostro rapporto sia solo letterale.
Non ci credo che tu preferisca in dono
una pesca al posto di un anello,
una biglia nera anziché una perla.



Se mi tagli in due, metà è della mamma
e metà di papà, che è morto e non lo sa.
Una parte andrà a Messina, l'altra a Tirana,
dove mi aspettano cugini in groppa a capre
e cerimonie con gonne bianche. Devo diventare
bella entro il dieci maggio, mi devo cresimare
e sono pronta a tutto, anche a digiunare.
Sono un nome che passa di bocca in bocca,
ora. Sono vicina a Dio, alla vendetta e alla verità,
sono ferita per intero, e mio padre lo sa.

da *Arrenditi Dorothy* (L'Orma Editore, 2015)

Di amore o di niente

Una volta era diverso. Una volta i capelli, gli occhi, il collo e le mani stavano vicini, rispondevano agli ordini, erano riconoscibili come i capelli di, gli occhi di, il collo di, le mani di. Tutte le parti del corpo avevano un aspetto e un proprietario, e se le chiamavi accorrevano. Se fotografata, la faccia era la faccia di, chiunque la conoscesse l'avrebbe riconosciuta. Le parti stavano raccolte, cercavano di non disperdersi nel mondo, sapevano che altrimenti per loro sarebbe stata una specie di morte, perché il mondo reclama i suoi diritti ma non sai che forme ti fa assumere.

Poi è successo che le parti hanno ceduto di schianto. Si sono allontanate per le diverse direzioni dell'aria ognuna per suo conto, e ora non c'è parte che sia uguale a prima, che se la vedi la riconosci, che se la incontri dici: queste sono le mani di, sempre belle le mani di.

Le parti non si lamentano, l'hanno voluto loro di andare ognuno per la loro strada, ora non possono dire niente neanche se volessero, anche se certo, ogni tanto si spaventano.

Ogni tanto passano attraverso l'aria come se passassero sotto l'acqua, o si abbassano quando dovrebbero sollevarsi. Non dicono niente ora, né al mondo né alle altre parti. Ognuna sta in silenzio, e si prende la sua parte di freddo o di caldo, di fretta o di calma, di amore o di niente.

La scoperta

Quando ero piccola cadevo sempre. La mia pelle veniva via dalle ginocchia come il colore dalla facciata delle case, che erano giallo senape, rosa chiaro, o verde pisello, e poi all'improvviso vedevi il grigio che c'era dietro, e io mi meravigliavo sempre che nessuno si affrettasse a coprire il grigio con il colore, perché era veramente troppo brutta da vedere la spaccatura dell'intonaco di una casa che sembrava bella e invece aveva il grigio dietro.

Facevo sempre altre due cose, che erano le mie preferite: cucinavo la pasta e le torte con la terra, e me ne andavo in giro con la bicicletta. La prima cosa la facevo con la mia amica Agata, che trovava fiori bellissimi da aggiungere ai dolci di terra, e la seconda da sola, perché Agata non era buona per andare a imparare i posti.

Avevo un fidanzato che si chiamava Daniele, che era bello e aveva un sacco di macchinine che faceva correre nel giardino. La cosa che mi piaceva di più di lui era che aveva moltissimi giochi misteriosi, ma io non ci capivo niente, e quando gli chiedevo di giocare insieme lui mi faceva solo guidare la macchinina rossa a motore per un tratto breve, da un lato all'altro del giardino, e basta.

Ecco perché me ne andavo sempre, perché a guardare lui che faceva correre le sue macchinine non c'era soddisfazione. Avevo trovato un piccolo mulino vicino alla ferrovia, tutto bianco, a due piani, sempre chiuso, ma vicino c'era una strada dove era bello andare con la bicicletta senza tenersi con le mani, anche se uno rischiava di sfracellarsi.

La prima volta che ho visto il mulino, ho sentito dall'odore di bagnato che non era tutto lì quel posto. Ho voltato la testa e infatti dietro gli alberi c'era un fiumiciattolo quasi secco, ma in alcuni punti molto verde. Ho fatto per sedermi, ma quello che mi era sembrato un prato era una pozza paludosa e ingannatrice che sembrava prato invece era acqua stagnante, perciò mi sono bagnata tutti i pantaloni.

Tutte le altre volte al mulino, invece, non mi sono mai più seduta sul fiumiciattolo. Stavo all'ingresso del mulino, guardavo i cavalli che trottavano in lontananza, raccoglievo l'acetosella, i gelsi, i fichi, e provavo a forzare il lucchetto della porta di legno scheggiato

che era già un po' aperta.

Tra un battente e l'altro della porta c'era uno spazio da cui usciva la luce, e dentro c'era un letto grande con le coperte marroni, un trattore arrugginito, degli attrezzi per la campagna appesi alle mura incrostate di terra, e gli attrezzi tutti incrostati anche loro.

Un giorno ci trovai gente; erano arrivati i proprietari del mulino. Avevano deciso di dargli una pulita prima di venderlo a un oleificio. I proprietari non erano del posto; erano vestiti a scacchi e avevano una Golf vecchia e piena di polvere. Con loro c'era un bambino più o meno della mia età; da come guardava il mulino e il fiume sembrava che non avesse mai visto una cosa così in vita sua.

Mi avvicinai e gli chiesi come si chiamava, ma lui non rispose niente. La madre mi disse che era un poco malato ma ci potevo giocare lo stesso. Lui mi diede un legnetto. Ne aveva uno uguale, e con il suo cominciò a fare dei segni sulla terra.

Guardava me, poi la terra, e faceva delle spirali con la punta. Era entusiasta di questo gioco, perciò cominciai a giocare con lui. Facevo dei triangoli sovrapposti, dei cerchi, dei quadrati. Quando questo gioco divenne troppo facile cominciò a guardarmi con gli occhi disperati, a torcersi di qua e di là facendo una smorfia con gli angoli della bocca.

Io lo guardavo e la sua smorfia non la sopportavo, volevo che smettesse subito, perciò cominciai a pensare a un altro gioco da fare che lo facesse smettere di fare la faccia brutta. Decisi di scavare una buca che fosse profonda abbastanza da infilarci tutti e due e sparire dalla faccia della terra con tutta la testa e gli occhi compresi.

Presi la pala e cominciai a scavare buttando via la terra, e lui era contento: faceva sì con la testa e dimenava le mani lungo i fianchi mentre i suoi occhi andavano da me al fiume al mulino. Si vedeva che aveva paura che qualcuno ci scoprisse e ci dicesse di smettere di fare buchi inutili.

Sua madre, per esempio, che voleva che giocasse, ma con i giochi normali con cui giocano tutti i bambini. Ma lui non era come tutti gli altri bambini, questo l'avevo capito subito, intanto perché io parlavo e lui non rispondeva, e poi perché mi guardava con gli occhi che sembravano liquefatti, perciò io decisi che per il futuro lui sarebbe stato il mio fidanzato e



avremmo giocato sempre insieme e io sarei stata fedele per sempre ai suoi legni.

Quando la buca fu finita misi da parte la pala e saltai dentro. Poi gli tesi la mano e visto che lui non si decideva a saltare lo presi in braccio come un neonato piccolo e lo coricai sul fondo della buca, e poi mi coricai vicino a lui.



hanno collaborato

in questo numero:

filippo bianchi, giornalista, scrittore, autore teatrale, produttore, direttore e consulente artistico, autore e conduttore di programmi radiofonici e televisivi, Filippo Bianchi, nato a Firenze nel 1950, si è sempre occupato di musica in generale, e di jazz in particolare. Nel 1987 ha fondato l'associazione internazionale Europe Jazz Network, prima rete telematica al mondo in ambito culturale. Dal dicembre 2000 al gennaio 2012 è stato direttore della rivista "Musica Jazz". Nel 1999 ha pubblicato il saggio-romanzo "ChiamamiOlga.net" (Feltrinelli), da cui è stato tratto lo spettacolo teatrale "Principesse nella rete". Ha poi dato alle stampe "Il secolo del jazz" (Bacchilega 2008) e la raccolta di aforismi "101 Microlezioni di jazz" (22publishing 2011). Testi a sua firma sono contenuti in "Le siècle du jazz" (Skira Flammarion, 2009) e "La mia magnifica ossessione" di Bernardo Bertolucci (Garzanti, 2010). Da "101 Microlezioni di jazz" è stato tratto nel 2012 lo spettacolo Microlezioni di jazz. Nel 2003 gli è stato assegnato dall'Ambasciata di Francia il premio Django d'Or. Dal 2012 è direttore editoriale di Jazz Network.

massimiliano borelli, dottore di ricerca in Italianistica all'Università di Siena, ha pubblicato *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta* (Mucchi, 2013) e *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli* (Aracne, 2009). Ha curato *La mia arte sei tu. Lettere d'amore alla sua Musa di Luigi Pirandello* (L'orma editore, 2013) e, con Francesco Muzzioli, *Planetario. Scritti giornalistici 1951-1969 di Gianni Toti* (Ediesse, 2008). Attualmente lavora in ambito editoriale, collaborando con varie realtà tra cui L'orma editore.

francesco muzzioli, insegna Critica letteraria all'Università "Sapienza" di Roma. Ha iniziato il suo lavoro negli anni Settanta, puntando soprattutto l'attenzione sulle posizioni di avanguardia, di sperimentalismo e di scrittura alternativa, discutendole sulla scorta di una "teoria materialistica" della letteratura. Come critico ha pubblicato numerosi studi, nonché lavori teorici comprendenti quadri complessivi. Recente contributo è il libro sul *Gruppo '63. Istruzioni per la lettura* (Odradek).

mauro patrizi, nasce a Roma nel 1977. Autodidatta, coltiva la passione per la fotografia dall'età di quindici anni, attirato dalla comprensione dei fenomeni fisici e chimici dei suoi fondamenti. Utilizzando la fotografia essenzialmente come strumento di ricerca personale, predilige i soggetti casuali incontrati nel contesto urbano e rurale, e mantiene una concezione amatoriale dell'attività fotografica.

marilena renda, nata nel 1976, ha vissuto a Gibellina, a Palermo, a Roma e attualmente vive a Milano, dove insegna, traduce e scrive. Nel 2010 ha pubblicato per Gaffi la monografia *Bassani, Giorgio. Un ebreo italiano* e nel 2012 per Dot.com Press il poema *Ruggine*. Nel 2015 ha pubblicato la raccolta di prose *Arrenditi Dorothy* (L'orma editore) e *La sottrazione* (Transeuropa).

sandro sproccati, (Ferrara, 1954) insegna Semiotica dell'Arte e Storia del Cinema all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Tra i suoi libri: *Prose per l'arte odierna* (Ravenna 1989); *La concreta utopia, 1905-1930* (Bologna 1994); *Monet, la vita e l'opera* (Milano 2000); *Per una logica della pittura* (Bologna 2006); *Critica della rappresentazione* (Arezzo 2009). Ha pubblicato inoltre quattro raccolte di testi poetici e diversi saggi di teoria dell'arte e della letteratura sulle riviste "Il Verri", "Testuale", "Altri Termini", "Rivista di Estetica", "Corposcritto", "Hortus Musicus", "Carte di cinema", "Rifrazioni".

nei numeri precedenti:

andrea annessi mecci, franco basilea, filippo bianchi, giorgio biferali, massimiliano borelli, gherardo bortolotti, luca bucci, ugo capezzali, giancarlo caracuzzo, maria teresa carbone, marcello carlino, barbara castaldo, giorgia catapano, alessandro chiappanuvoli, comitato *3e32/casematte* l'aquila, sc, riccardo de gennaro, flavio de marco, ilaria drago, roberta durante, michele fianco, antonio gasbarrini, giancarlo gentilucci, anna maria giancarli, michela giannotti, paolo guzzi, dino ignani, giovanni la torre, canio loguercio, gabriele lucci, elio mazzacane, francesco muzzioli, laura palmieri, pierfranco pellizetti, laura pugno, paolo restuccia, maria silvia reversi, lidia riviello, beppe sebaste, sandro sproccati, lamberto tassinari, walter tortoreto, isabel violante, federica zammarchi.