

Webzine - Anno 3, n°1
Febbraio 2013

Illustrazione di Silvana Battistello.

SUL ROMANZO

*Il suono della cultura
dona la vista.*

Sul Romanzo



La Webzine di uno dei più seguiti blog letterari

www.sulromanzo.it

2.600 visite uniche al giorno

*78.000
visite uniche
nell'ultimo mese*

*1.500.000
pagine visitate
nel 2012*



SUL ROMANZO
e vai dritto al punto. blog, webzine e agenzia letteraria

Per la tua pubblicità
scrivi a: webzine@sulromanzo.it.

5 Editoriale *di* Morgan Palmas

6 **La mia firma**
di Marco Giacosa

10 **Esordi - L'estraneo** *di* Tommaso Giagni
di Domenico Calcaterra

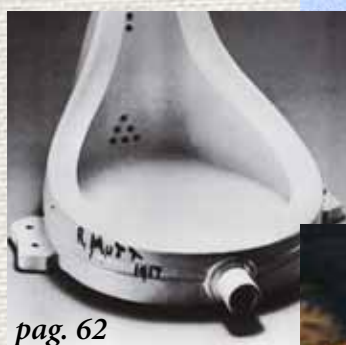
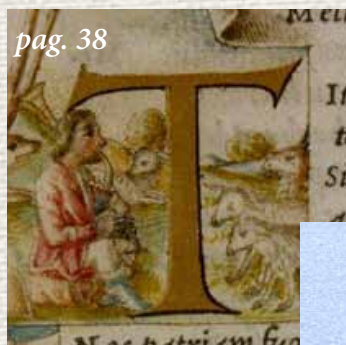
14 **Il senza trauma di chi non lo vede più**
di Gerardo Perrotta

18 **I (rin)tracciati - Carmelo Samonà: gli spazi, i luoghi, i corpi** *di* Alessandro Puglisi

23 **L'incantesimo della discesa. Omaggio a Edward Gorey** *di* Francesco Peri

30 **Voglia di protagonismo - L'arte di vincere sempre è donna? Pierre Choderlos de Laclos e Gore Vidal a confronto**
di Pierfrancesco Matarazzo

34 **Poesia e prosa, sorelle maggiori di drammaturgia** *di* Aquilino



38 **In folio - Aldo Manuzio, il primo grande editore della storia** *di* Marta Malengo

44 **I gadget dei libri: alcuni spunti**
di Giacomo Mastrotto e Stefano Verziaggi

50 **Dalla carta al bit. Evoluzione della lettura e tecniche di scrittura per il digitale** *di* Francesco Forestiero

56 **Il suono che incanta, echi contemporanei di primitività**
di Maria Antonietta Pinna

62 **I codici perduti dell'Arte**
di Lucrezia Modugno

68 **Supereroi con superproblemi: evoluzione sociale del fumetto dalle origini al Comics Code Authority**
di Jacopo Mariani

72 **La promozione alla lettura e la scuola**
di Stefano Verziaggi e Simonetta Bitasi

SUL ROMANZO

Webzine - Anno 3, n°1

Febbraio 2013

Direttore:

Morgan Palmas

Caporedattore:

Gerardo Perrotta

Redattori:

Daniele Duso

Marta Malengo

Lorena Martinelli

Leonardo Palmisano

Stefano Verziaggi

Art Director:

Daniele Vignato

Illustratore:

Silvana Battistello

Hanno collaborato a questo numero:

Aquilino, Simonetta Bitasi, Domenico Calcaterra, Francesco Forestiero, Marco Giacosa, Marta Malengo, Jacopo Mariani, Giacomo Mastrotto, Pierfrancesco Matarazzo, Lucrezia Modugno, Morgan Palmas, Francesco Peri, Gerardo Perrotta, Maria Antonietta Pinna, Alessandro Puglisi, Stefano Verziaggi.

Si ringraziano:

Carlo Scortegagna, Web master.

Cristiano Ceroni, per la rappresentazione fotografica del quadro *Caino e Abele*.

Ettore Goffi, per la rappresentazione fotografica del quadro *I due fratelli*.

Jayel Aheram, Andrea Balducci, Sabrina Campagna, gooder, Luciano Rizzello e Alex Scarcella, per le foto in licenza Creative Commons.

Per informazioni, contatti con redattori e/o autori, proposte di collaborazione o pubblicità: webzine@sulromanzo.it.

Note legali:

“Sul Romanzo - Rivista elettronica di informazione e cultura” è in fase sperimentale, pertanto non rappresenta una testata giornalistica e l'aggiornamento dei contenuti avviene senza nessuna periodicità. Non può, dunque, essere considerato un prodotto editoriale ai sensi della legge n. 62 del 2001.

Gli autori sono responsabili per i contenuti dei loro articoli.

Tutti i contenuti della rivista sono rilasciati con licenza Creative Commons, Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 2.5 Italia. Per le rappresentazioni fotografiche, si invita a contattare la Redazione (webzine@sulromanzo.it) che fornirà tutte le informazioni necessarie per il Copyright.

Nella pagina a fianco:

Caino e Abele,

di Cristiano Ceroni.

Sul Romanzo dichiara la propria disponibilità ad adempiere agli obblighi di legge verso gli eventuali aventi diritto delle immagini pubblicate per le quali non è stato possibile reperire il credito.

La solidità diventa un giardino ben curato, se l'effimera ostentazione in apparenza è scambiata per fermezza di regole interiori.

Se un moralismo di prammatica diventa eufemistica affermazione di un perbene soltanto dichiarato che cela una mediocrità avvizzita su se stessa, la liquidità non è più l'opposto della solidità, ma si afferma come unica forma possibile, negazione di qualunque resistenza, di qualsiasi vocazione alla ricerca, in funzione di un livellamento al contempo etico ed estetico che appiattisce la vita sulla luce effimera di una libertà che non è partecipazione, ma compartecipazione a distanza.

Si vive in ambienti in cui materiale e simbolico s'intersecano. Il simbolismo si alimenta di interstizi culturali in un ambiente che ne racchiude infiniti altri definiti liquidi da una contemporaneità che personalizza una diafana e vaga *souplesse* tra le mani di un consumatore cui si impone la responsabilità di una crisi di sistema.

Un ambiente solido, simbolicamente forte, non disdegna l'abito, ma non oblia gli interstizi poco evidenti, snodi di libertà che nel tempo vengono meno, genuflessi alla standardizzazione comunicativa in un opulento fluido informativo della cui sostanza perdiamo di continuo la chiamata: mano immersa, e sulla pelle si avverte lo sfioramento del liquido; ciononostante, forti di un presenzialismo da microfama, quanta fogna ingurgitiamo?

Accorgersi dell'inquinamento collettivo, pure simbolico, al quale rispondiamo con genuina indifferenza o complice presunzione, scatena il finto tentativo di sentirsi parte di un sistema che premia chi muove guerra meglio degli altri, chi – con bramosia e astuzia – penetra negli apparenti interstizi frequentati dagli *influencer*; accorgersi dell'inquinamento collettivo conduce a una scelta: nel sistema con tante ipocrisie oppure fuori dal sistema lontano da tali ipocrisie.

Si oscilla tra un'anonima lampada e un Arco di Flos. La conseguenza, per l'illuminazione, assume significati dissimili. Il punto luce amplia la versatilità grazie a un'idea.

Ci si chiede se sia più importante essere illuminati o cercare la versatilità di una nuova idea. Non confliggono di necessità l'idea e l'illuminazione, ma il rischio uniformante atrofizza il percorso simbolico che genera idee. Dobbiamo, forse, rassegnarci a convivere con le liquidità degli ambienti in un alveo comune? Come sfuggire all'iperpresenzialismo virtuale, il cui frutto sono le vie massificate di reazione collettiva? Come non confondere la versatilità del soggetto con la versatilità di un'idea? Perché, con buona pace della filosofia, la qualità (qualità?) di un oggetto non coincide per forza con la qualità del soggetto che lo contempla.

Vendere insieme alla merce l'exasperante politica individualistica di un io è la riduzione a marchio del soggetto/oggetto, non più scisso, coincidente in un percorso a vortice. Immaginate tanti archi di Flos dal design riconosciuto che, invece di illuminare un punto utile, vadano a mettere in luce le proprie basi di marmo di Carrara, impedendo vere intersezioni, vere contaminazioni, veri sviluppi ibridi, che zittiscono i dissidenti, perfetti riflettori di se medesimi, convinti di porsi come *influencer* di design fra simili e innumerevoli epigoni urlanti.

Buona lettura.

Morgan Palmas

webzine@sulromanzo.it

La mia firma

di Marco Giacosa

Nove, forse dieci minuti dall'inizio, appena passato il ponte, all'altezza del faggio grosso, nemmeno due chilometri e qualcuno mi fa: «Se smetti di correre, muori».

Così, eccomi qui, l'orologio Garmin nero per podisti che segna chilometri trentatré e metri quattrocento. Io, che ho cinquantacinque anni, una moglie e un figlio che mi aspettano a casa... io, che non ho mai corso più di quindici chilometri di fila... io, adesso, non ho paura. È passata poco prima di entrare in questa confusione che non controllo. Mi è già successo di avere paura: anni 34, quando Anna ha partorito; anni 53, quando mi hanno tamponato sull'Aurelia; anni 54, il giorno dello scorpione; anni 54, all'uscita della metropolitana; anni 54, quando sono caduto dallo scooter.

Se smetto di correre, muoio. Non provo nemmeno panico, però.

2 - *Ritratto di un uomo*,
Giovanni Battista Moroni, 1553.
Honolulu Museum of Art, (USA).

Piccola, di legno, nell'ombra.

Una sera, entro nell'androne del palazzo e chiamo l'ascensore, poi due metri e mi avvicino alle cassette della posta, piccole, nere, nell'ombra; infilo la chiave e, anche se non vedo nulla di chiaro, passo comunque la mano. Sento qualcosa ed è subito un dolore. Fitto, acuto, sul palmo della mano, che immediatamente ritraggo. Osservo meglio, non vedo niente; prendo il giornale, lo arrotolo a tubo, lo passo nella buca: qualcosa cade e per terra ritrovo un piccolo scorpione. Nausea e accenni di vomito, vertigini, ma credo sia stata una reazione psicologica, come mi hanno detto in Pronto Soccorso, medicandomi.

Qualche mese dopo, ho avuto il primo dubbio.

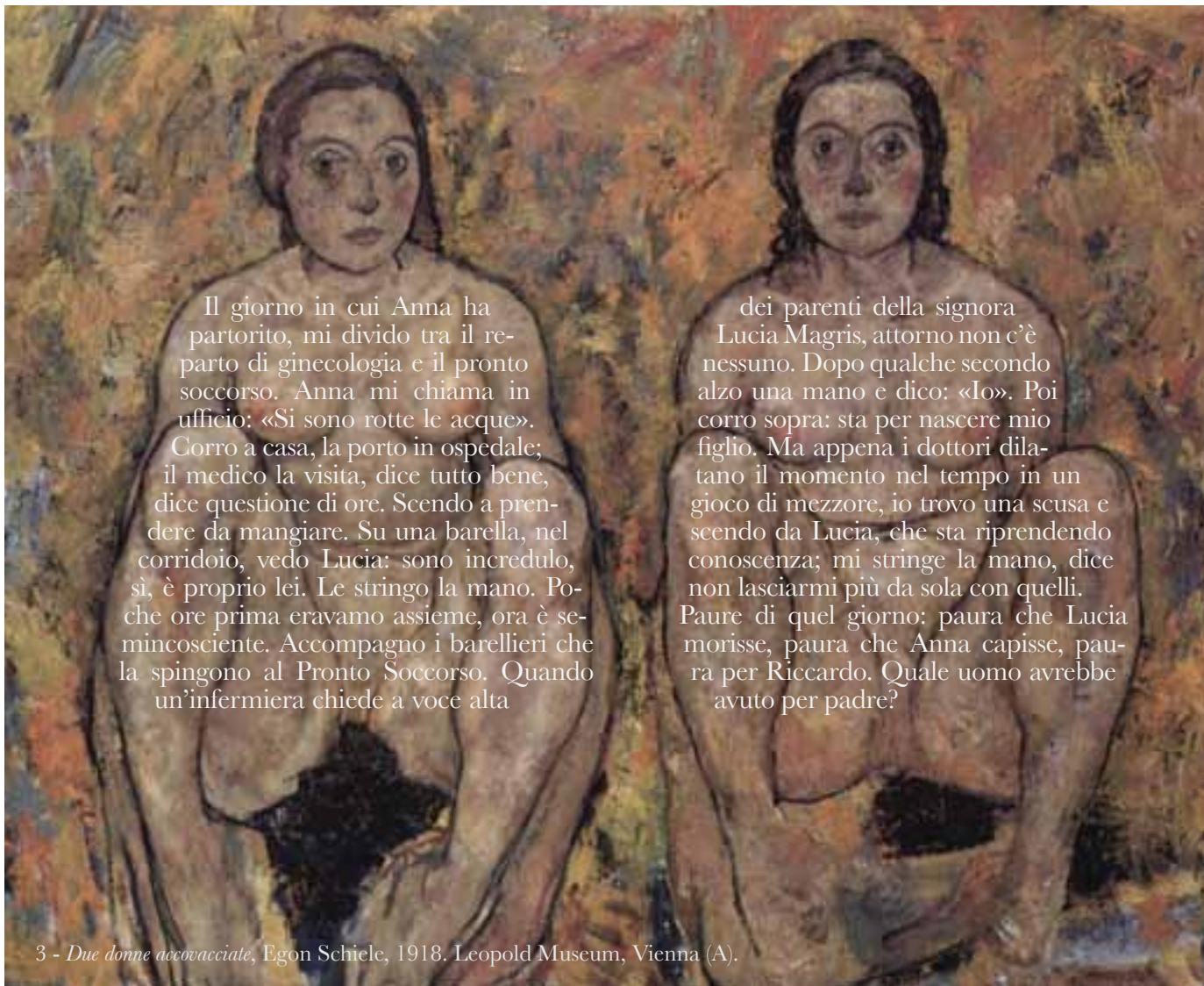
Sto uscendo dalla metropolitana, le nove di sera, poca gente. Mi accorgo che un tizio mi osserva camminandomi accanto e poi fa cenno a un altro. L'altro si avvicina e comincia a colpirmi: un pugno in faccia e sono a terra, perdo gli occhiali, e poi sono calci e altri pugni, pugni e ancora calci. Tento di ripararmi in posizione fetale. Finisco ricoverato con un trauma cranico, due costole rotte e un'operazione ai testicoli. Al maresciallo dei carabinieri dico di aver avuto l'impressione che il tizio cercasse conferma che fossi davvero io. Quando, giorni dopo, mi disse che avevano arrestato due perdigiorno di periferia, a quel punto fui quasi sicuro ci fosse dietro qualcuno.

Non ho ancora mai pensato davvero all'esito finale, forse verso l'ottavo chilometro. Mi sono limitato a ridurre il passo, per rallentare questo processo, e appena ho rallentato è apparso: lo vedo accanto a me, su una bicicletta; segue l'agonia dei miei passi con un sorriso sardonico, carico di soddisfazione: il colpo gli è riuscito.

Al lavoro, nell'ufficio al sesto piano del Tribunale dei Minori, ci vado perlopiù in scooter. Un mese dopo la dimissione dall'ospedale, presenziavo a quasi tutte le udienze, ma gran parte del lavoro la facevo a casa, al comodo sul divano. Un giorno in cui l'udienza è breve decido di non posteggiare all'interno; lascio il motorino sul marciapiede, davanti all'ingresso. Quando lo riprendo, cento metri e cado. Tutti concordi: quasi un miracolo che mi sia soltanto slogato un polso, il tram in quel momento passava sulle rotaie a pochi metri. Ruota staccata.

Sospetto. Il meccanico conferma: «Impossibile un cedimento così». Il maresciallo: «Signor giudice, qualcuno le vuole male». Telecamere: un uomo si avvicina allo scooter, un aggeggio in mano, è rannicchiato, un minuto e si rialza. Non identificabile. Ho paura.

C'è profumo acqueo, verdastro, il fiume mi assale e pervade le narici, nel cielo gabbiani. Corro costeggiando il fiume e lui è qui accanto a me. La bicicletta è rossa e il sorriso senza dubbio il suo, anche se in quella che uno definirebbe *realtà* quest'uomo sarebbe sulla sedia a rotelle con il volto ricoperto da un foulard.



3 - *Due donne accovacciate*, Egon Schiele, 1918. Leopold Museum, Vienna (A).

Il giorno in cui Anna ha partorito, mi divido tra il reparto di ginecologia e il pronto soccorso. Anna mi chiama in ufficio: «Si sono rotte le acque». Corro a casa, la porto in ospedale; il medico la visita, dice tutto bene, dice questione di ore. Scendo a prendere da mangiare. Su una barella, nel corridoio, vedo Lucia: sono incredulo, sì, è proprio lei. Le stringo la mano. Poche ore prima eravamo assieme, ora è semincosciente. Accompagno i barellieri che la spingono al Pronto Soccorso. Quando un'infermiera chiede a voce alta

dei parenti della signora Lucia Magris, attorno non c'è nessuno. Dopo qualche secondo alzo una mano e dico: «Io». Poi corro sopra: sta per nascere mio figlio. Ma appena i dottori dilatano il momento nel tempo in un gioco di mezz'ora, io trovo una scusa e scendo da Lucia, che sta riprendendo conoscenza; mi stringe la mano, dice non lasciarmi più da sola con quelli. Paure di quel giorno: paura che Lucia morisse, paura che Anna capisse, paura per Riccardo. Quale uomo avrebbe avuto per padre?

Vi dico che è proprio come scrivono: l'annebbiamento della vista è soltanto il primo sintomo, dopodiché segue l'offuscamento dei pensieri. O almeno, è quello che è capitato a me, verso il ventesimo chilometro. Stavo già pensando a tutte queste cose e il tempo è trascorso in fretta. Il signore che mi segue sulla bicicletta rossa e ride di me, soddisfatto, si chiama Giordano Lucchese, nato a Roma il 30/12/1974, ivi residente in via Tracia 6, vedovo di Aurora Mascagni, nata a Firenze il 21/02/1977, in vita residente in Roma, via Tracia 6. Tutto questo l'ho letto sulla pratica dal GUP; tutto questo è qui: non se ne va, anche quando si annebbia la vista e si offusca la mente.

Due anni fa, sull'Aurelia, sono le sette di sera, il taxi è tamponato. Un brutto incidente, di quelli che i giornali definiscono *a catena*, per fortuna noi siamo indietro rispetto all'impatto iniziale e siamo illesi. Dico all'autista di chiamare un collega. Dice che gli servo come testimone. Gli lascio i miei dati. Arrivano i vigili. Dicono lei non se ne va, pazienti dieci minuti. Non dico sono un giudice: perché io lì non ci devo essere e, soprattutto, non voglio attirare l'attenzione. Perché siamo, maledizione, nello stesso isolato dove abita la sorella di Anna. Ci sono

i miei nipoti in giro per il quartiere e c'è mio cognato che rientra dal lavoro e troverà la strada intasata e io no, non ho provato panico oggi quando mi hanno detto che se smetto di correre muoio, l'ho provato allora, là in quell'incidente, perché non mi sarebbe venuta una scusa buona. Sono un giudice! So riconoscere le menzogne e pensavo di saperle dire fino a quel momento in cui avrei dovuto inventarne una valida: «Mario, cosa ci fai sull'Aurelia?». Già, cosa ci faccio sull'Aurelia, ché se Anna avesse chiamato in ufficio avrebbe ricevuto dalla segretaria il messaggio che ero in udienza. Sì, un'udienza alle sette, vedevo la sua faccia: «Le udienze fino alle sette di sera?» e la mia: «Sì, almeno un giorno a settimana, lo sai (calmo, calmissimo), si protraggono (utilizzare un linguaggio burocratico) fino a sera». E io che ci facevo invece con il cellulare spento dall'altra parte della città? Ecco, quello era panico: un fortissimo, intenso panico. Io, per tutti, sono in ufficio. Vedo Lucia una volta a settimana, da sempre, da ventiquattro anni. Mi aspetta in albergo, la chiamo e dico che ritardo. Poi, come immaginavo, i vigili la fanno lunga e io siedo al riparo dell'auto. Dopo pochi minuti, richiamo Lucia e disdico. Quando finalmente firmo il verbale, sono in tempo soltanto per rientrare a casa, da Anna.

Quando mi è arrivata la richiesta di essere sentito dal GUP, non ricordavo la pratica Lucchese. Quel nome non mi diceva niente, finché ho ricostruito che, il giorno in cui negai l'autorizzazione, la firma su quel documento fu l'ultimo gesto d'ufficio prima di chiamare il taxi tamponato sull'Aurelia.

Io che andavo da Lucia.

Quando ripresi il faldone, fu chiaro che gli elementi a favore del diniego c'erano tutti: lui, Giordano Lucchese, capofamiglia coniugato con Aurora Mascagni, non era ritenuto persona idonea a ricoprire il ruolo di padre di figlio adottivo. Su di lei nessuna ombra. Le informazioni dei carabinieri la descrivevano persona di buona condotta morale e civile; le informazioni raccolte su di lui, invece, lo facevano ritenere persona dai comportamenti ambigui: in particolare, il maresciallo comandante della stazione Roma San Giovanni riferiva che il Lucchese era stato controllato da una pattuglia, la notte del 12/03/2008, in compagnia di due signore sull'auto di sua proprietà, nelle campagne attorno all'Ardeatina.

In casi come questi, la prassi è ormai consolidata: incrocio con la data del matrimonio, se successiva e se il fatto è l'unico dubbio, tendenzialmente si autorizza; se il richiedente si è dimostrato fedifrago, la domanda è respinta.

Come può, un uomo trovato in auto con due donne alle quattro del mattino, essere un buon padre?

Il processo nemmeno si fece: gli atti erano inattaccabili; la discrezionalità del giudice supportata dal protocollo: condotta ineccepibile.

La vita, tuttavia, era andata in maniera diversa. L'adozione, avevo saputo, era per la coppia l'ultima speranza. Per l'adozione avevano vissuto e risparmiato, riducendo il loro tenore di vita ai limiti della povertà per quel figlio che non era venuto e doveva invece arrivare, e la donna ne aveva fatta una malattia finendo morta suicida. L'uomo stava spendendo tutto in avvocati. Quando fu chiaro che non avrebbe vinto, prese la strada della moglie: si sparò alla testa, ma non gli riuscì di morire; rimase sfigurato e perse alcune funzioni: un uomo senza possibilità di parola, sulla sedia a rotelle e con il volto ricoperto da un foulard.

Invece, eccolo qui, Giordano Lucchese: sulla bicicletta rossa che irride la mia morte, che sorride all'esito finale per lui fausto. Chilometri percorsi trentaquattro e duecento, ma io non ho paura.

Qualche giorno fa, nella buca, una busta. Adesso arrotolo sempre il giornale a tubo. La busta è senza francobollo, portata a mano. Cade a terra, la raccolgo. Apro. Un foglio e una foto. Sul foglio c'è il suo nome: Lucia Magris, in stampatello. È la sua professione: docente universitaria, in stampatello. Capisco che gli ultimi soldi li ha spesi per un investigatore privato. Nella foto ci sono Lucia e suo figlio Charan. Ricompongo la busta, la metto in tasca. Se Lucchese è arrivato a Lucia, è probabile che qualcuno voglia riesaminare la sua pratica. Dove c'è la mia firma.



Sbagliate,
non ho provato
panico. È
come quando
ti arrestano: un
mattino, all'alba,
suonano e tu sai chi
sono, una decina di
uomini in divisa, sai
che cosa vogliono,
quel giorno l'aspettavi.
Mi sento liberato.
Rallento.
Mi fermo.
Come un latitante che non
si è mai spostato, che ogni
tanto correva. ■

3 - *La suicida*, Jeanne Hébuterne, 1920(?).

Esordi

L'estraneo di Tommaso Giagni

di Domenico Calcaterra



Dopo aver partecipato a varie antologie collettive, tra le quali ricordiamo per *Minimum Fax*, *Voi siete qui. Sedici esordi narrativi* (2007) e *Ogni maledetta domenica. Otto storie di calcio* (2010), Tommaso Giagni, romano, classe 1985, approda al suo primo romanzo con *L'estraneo* (Einaudi, 2012), di cui si vuole subito segnalare la misura dello stile, lo scampato pericolo di ingolfare troppo, sul piano linguistico, il flusso narrativo che rimane al contrario assai equilibrato, d'indulgere a un furore iper-mimetico; tutti difetti che, data la materia, sarebbero potuti agguagliare, scegliendo ancora il nostro di raccontarci una storia romana (si rammenti *Il pugile*, racconto contenuto nel *Best Off* 2007 di *Minimum Fax*). Anzi, qui è la città stessa ad ascendere al rango di personaggio, scrutata nelle sue due anime chiuse e coesistenti, due universi separati e inconciliabili, due topografie alle quali corrispondono altrettanti opposti calchi antropologici: il centro e la periferia, la «Roma delle Rovine» e la «Roma di Quaresima». E il giovane protagonista, *l'estraneo* del titolo, vive la condizione ibrida di essere stato

cresciuto dalla prima, ma partorito dalla seconda. Dopo aver rincorso con goffaggine la Roma bene, abbandonato dalla fidanzata, in perenne rotta con un padre che, ottenuta la fortunata assunzione come portiere in uno stabile di lusso nel 1986, ha rimosso gli anni al Quadraro (perfino quelli felici con la moglie, prematuramente scomparsa) e si vergogna di ciò che ha «scritto nel DNA», decide di mettere in atto una fuga che lo costringa a «cercare le radici», agguantare quel progetto che gli consenta di trovare il suo posto nel mondo: una stanza in affitto nell'estrema periferia, assecondare la passione per l'arte frequentando quei corsi universitari negati dal padre, un lavoretto per potersi mantenere. L'apprendistato per «imparare a dare del tu alla vita» inizia nella Palazzina G di un anonimo comprensorio affacciato su di un non meno anonimo Viale, vero cuore sociale del Quartiere, dove condivide l'appartamento con il coetaneo Andrea, il padrone di casa, marchettaro fissato con le maschere di bellezza e la cura del corpo, concentrato a inseguire con determina-



Tommaso Giagni

zione il sogno di possedere una Ferrari. Dentro questo microcosmo dal quale, senza appartenerci, proviene, sente il «dovere» di immergersi quanto prima, consumare la sua iniziazione: frequenta la palestra, assiste al Sabato del Fuoco (una specie di ingresso in società per i giovani del posto), prende parte alla commemorazione del Lupo Liboni organizzata dai fanatici palestrati al Circo Massimo; capisce che dovrà pian piano spogliarsi di un'estetica per conquistarne un'altra. In ciò sembra aiutarlo la storia d'amore con Marianna (con lei «tutto è rivoltato»), lei pure in fuga dall'altra Roma e dalla famiglia, convinta assertrice di una redenzione *trash*, dopo esser stata segnata dall'incontro con l'ex ragazzo Brando, quintessenza del coatto. Epperò il «bisogno di Quaresima» di Marianna, in una periferia che non ha nulla della poesia ruvida delle borgate di Pasolini, non servirà che a mettergli sotto gli occhi l'inconsistenza e la velleità d'ogni proposito d'integrazione, non avendo egli nessun luogo, davvero suo, da rifiutare. A chiudere il cerchio della sconfitta l'incontro dal vero con il

Ritratto di Elisa di Giacomo Balla, da sempre per lui suprema espressione della bellezza muliebre (la madre si chiamava Elisa), dinanzi al quale scoprirà, amara ironia del destino, di soffrire della “sindrome di Stendhal” e, dunque, di dover dire addio al sogno d'isciversi a Storia dell'Arte.

Ci si dovrebbe soffermare anche sui personaggi di contorno, come per esempio Eros, l'istruttore etiope fascista, o Claudio, la Guardia, l'unico a offrirgli protezione e amicizia, per poi scoprire che è il matto del Quartiere («su di me c'ha puntato il matto del villaggio»).

Qui ci limiteremo a dire che la vicenda di disagio esistenziale confezionata da Tommaso Giagni con il positivo esordio de *L'estraneo*, oltre a inverarsi in un romanesco disadorno, prosciugato, mai disturbante, s'innalza a un valore paradigmatico, assolutizzando quel senso di non appartenenza; e dove la malattia è piuttosto una cronica insufficienza d'empatica sintonizzazione con la realtà. Spaesamento e disperata ricerca d'identità che sembrano gravare come una tara generazionale. ■



Racconti contro la precarietà

Per partecipare, è sufficiente inviare un Racconto che dovrà essere:

- inedito e in lingua italiana;
- redatto in formato Word (.doc) e con font *Times New Roman 12*;
- di una lunghezza compresa tra un minimo di 8.000 caratteri (spazi inclusi) e un massimo di 11.000 caratteri (spazi inclusi);
- corredato delle seguenti informazioni, riportate in alto a destra nel file: nome e cognome dell'autore, data e luogo di nascita, codice fiscale e indirizzo e-mail; riferimento esplicito a "Rubrica Racconti contro la precarietà - Webzine Sul Romanzo";
- essere inviato a mezzo e-mail al seguente indirizzo: gerardoferrotta@subromanzo.it indicando nell'oggetto *Racconti contro la precarietà*.

Non saranno ammessi alla valutazione interviste, articoli, poesie, estratti di romanzo, opere teatrali, semplici recensioni e tutto quanto sia anche solo indirettamente riconducibile ad essi.

Valutazione dei racconti

La valutazione sarà condotta dalla Redazione di *Sul Romanzo* e in modalità *blind review*.

Gli autori dei racconti ritenuti idonei per la pubblicazione saranno informati a mezzo e-mail.

Per mancanza di spazio nel numero, potrebbe non essere possibile pubblicare tutti i racconti ritenuti idonei; tuttavia, col consenso degli autori, saranno pubblicati nel primo numero successivo utile o nel sito internet del blog www.subromanzo.it.

Criteri di inammissibilità

Indipendentemente dalla qualità di quanto proposto, saranno considerati inammissibili i racconti:

- presentati dagli attuali collaboratori di *Sul Romanzo*, per i quali esistono già linee di collaborazione interne alla Redazione;
- che ledono il diritto alla privacy di terze persone e/o che presentano elementi riconducibili a calunnia e/o diffamazione;
- che presentano un possibile conflitto di interessi;
- che ledono il diritto d'autore di terze parti;
- già editi.

Note finali

L'invio del racconto non dà diritto alla pubblicazione.

Gli autori sono i soli responsabili per i contenuti dei loro racconti e per la loro originalità e, in caso di pubblicazione sulla Webzine e/o sul blog, manterranno i diritti sul loro racconto e cedono a *Sul Romanzo* il diritto di prima pubblicazione dello stesso in formato cartaceo e in formato elettronico sotto una *Licenza Creative Commons* — *Attribuzione* che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione sulla Webzine *Sul Romanzo*. Resta intatto il diritto dell'autore a distribuire la versione del racconto pubblicato, dopo la sua pubblicazione nella Webzine o sul Blog, indicando, però, *Sul Romanzo*, come mezzo della prima pubblicazione.

I nomi degli autori e tutti i dati rilasciati in fase di presentazione e pubblicazione dei racconti saranno utilizzati solo per gli scopi dichiarati e/o per tenere gli autori informati su eventuali iniziative indette da *Sul Romanzo*. In nessun caso, verranno resi disponibili a terzi.

La dimensione lavorativa è mutata radicalmente negli ultimi dieci anni.

Parole come precarietà, disoccupazione, inoccupazione, contratti a progetto, lavoro interinale, somministrazione, telelavoro, lavoro ripartito, apprendistato, contratto di solidarietà, formazione e lavoro, part-time, inserimento professionale, lavoro intermittente sono, ormai, entrate nel linguaggio comune quotidiano.

*Se è vero, per dirla con Hannah Arendt, che esiste un nesso imprescindibile tra l'attività lavorativa e la **vita attiva**, al punto che la prima è la conditio sine qua non della seconda, risulta evidente che uno stravolgimento così radicale del mondo del lavoro non può che avere conseguenze ben peggiori della semplice precarizzazione.*

Togliere all'uomo e alla donna l'attività lavorativa (o renderla sempre meno certa) significa minare alla base le fondamenta che rendono possibile l'affermazione di una dimensione immaginifica e sociale della vita umana, laddove la prima dovrebbe consentire il superamento dei limiti dell'ambiente naturale attraverso l'operare e la seconda permette la concretizzazione dell'esistenza nell'azione, che ha sempre una valenza politica.

La letteratura può e deve offrire spunti di riflessione in grado di raccontare tale cambiamento, riuscendo ad anticiparne le conseguenze nel medio e lungo termine.

È con questo spirito che la Webzine *Sul Romanzo* ha deciso di dare spazio a racconti che sappiano mettere in luce quanto è accaduto, sta accadendo e, soprattutto, potrebbe ancora accadere nella vita umana, a seguito della precarizzazione del mondo del lavoro.

I racconti potranno essere incentrati su un tema scelto dall'autore, purché in linea con l'orientamento generale della Rubrica.

SUL ROMANZO

La prima realtà del settore con tre anime:

**Agenzia
letteraria**

Blog

Webzine



**Professionalità e intraprendenza
al servizio dell'editoria,
della letteratura e degli scrittori.**

**Per la tua pubblicità su Sul Romanzo
scrivi a info@sulromanzo.it.**

Il senza trauma di chi non lo vede più

di Gerardo Perrotta

Oggi, non colpiscono più alla pancia, perché hanno capito che, quando si parla all'apparato digerente, si dura il tempo della defecazione. I quindici minuti non bastano più e, aspirando all'eternità, si colpisce al cuore. Che, ormai, non pompa più sangue, ma introietta emozioni a buon mercato, roba da *fast food* letterario che, al confronto, i libri di Liala sembrano produzione biologica arrivata dall'orto della nonna.

Cristallizzata la bontà in buonismo, tutto diventa pseudo-fiaba in cui il male non è mai sadico, ma si dibatte tra una sofferenza svelata nel finale, mediocre agnizione da Siti ai tempi d'oro della D'Eusanio, e semplice cattiveria chic à la *Funny games* o *Il nastro bianco* di Haneke, che si è perso dietro l'analisi sociologica della ricerca sull'origine del male, che è sempre esterna: l'individuo è buono e la colpa della cattiveria è della televisione o della società, ridotte talmente ad abnormi soggetti universali che i giurati del Festival del Cinema di Cannes, sentendosi incarnazioni dello spirito assoluto, pensano di esserne esclusi, non volendo riconoscere l'esistenza di qualcosa più universale di loro e capace d'inglobarli e direzionarli. Talvolta, i premi gridano la vendetta dei premianti.

Ogni epoca ha la sua metafisica che, come sempre, assolve la stessa funzione: ingigantire per nascondere, spostare l'asse un po' più in là, fino a quando lo sguardo crede di vedere una rappresentazione sensata in una nuvola qualsiasi. La realtà perde di consistenza e diventa il reale, scomparendo dietro una riflessione sul senza trauma, che, come in Daniele Giglioli¹, si fonda sull'incapacità di riconoscere le nuove forme in cui si manifesta. Capita, ad esempio, di vedere, a Piazza Garibaldi a Napoli, che ormai è talmente grigia che la caccia di piccione sembra il tocco di colore di un arredatore di interni gay, un uomo, cioè un esponente della razza umana, che porta via un bambino a una zingara che, piangendo, non guarda il bim-



1 - (sullo sfondo) *Sacrifice*, di Sabrina Campagna.

2 - *L'indifferenza*, di Alex Scarcella.

SFRUTTAVANO I BAMBINI: DIECI FAMIGLIE SOTTO INDAGINE



bo allontanarsi, ma si rimette al semaforo, nella speranza che resti rosso qualche minuto in più o, almeno, quel tanto che basti per guadagnare un euro aggiuntivo dallo stop forzato altrui.

Ritorni alla tua lettura e a riflettere sulla possibilità che *L'inumano* di Massimiliano Parente sia un OGM letterario, nato dalla *glamourizzazione* di Moresco (i capitoli in corsivo) e di Aldo Busi (i capitoli in tondo), come strategia per fingere di essere traumatizzante, perdendosi dietro lallazioni da *scrittura dell'estremo*, secondo una definizione cara a Daniele Giglioli, che confonde la tendenza all'iperbole con la noia di chi ha conosciuto l'estremo solo da lettore.

Che vuoi che ci sia nel sesso in penombra della borghese Santacroce o nelle finte denunce di Parente che fa i nomi solo dei morti e, al massimo, gioca con i doppi sensi? Siamo nel solito siparietto della finta opposizione che, in realtà, è introiezione funzionalizzata. E la letteratura, inclusa la riflessione sociologica sulla letteratura, diventa un modo per distrarsi da quella visione traumatizzante di resistenza a se stessi e rassegnazione a dover lavorare comunque, perché il figlio te lo riportano e a te tocca sfamarlo, visto che la presa in prestito frutta quello che basta appena per un pasto.

Se tutto questo non traumatizza, non è perché la donna e il bimbo non esistano, ma perché ci rifugiamo nella distrazione come via di fuga e usiamo la letteratura come mezzo di distrazione non estraniante, ché l'estraniamento presupporrebbe ancora l'esercizio della volontà in una dimensione di abbandono, come forma di partecipazione attiva.

Così ho fatto anch'io in quell'occasione e in quest'articolo, qualche rigo più su: anziché parlare del trauma di quella donna, del figlio, mio e vostro, mi sono distratto a parlare della sua assenza in Santacroce e Parente, ma, per fortuna, ho estroiettato il cuore qualche anno fa e riesco a fermarmi un attimo prima di trasformare una svista in teoria.

La mia miopia, a differenza di quella di Giglioli, è esclusivamente fisiologica e, dunque, so ancora vedere che il trauma c'è anche se io fingo di non vederlo, mettendo, così, un freno all'immorale desiderio di sopravvivenza nel mantenimento dello *status quo* sociale e dell'equilibrio personale.

Auspiciarsi un dramma bergmaniano o una riflessione sul male naturale o pensare che esista una sola forma di trauma che o è quella o non c'è trauma è un po' come pretendere che le scuole di scrittura creativa insegnino uno stile anziché la tecnica: un'ingenuità tipica di chi pensa che tra lo smercio del falso e l'alta moda non ci sia alcun legame.

Il decadimento della letteratura italiana, che è tale solo per i critici in cerca di un alibi per giustificare il loro ruolo che, per statuto, è quello di riconoscere *ex post*, non è nell'inautenticità dei suoi racconti, semmai si potrebbe parlare di racconti plastificati, figli di questi tempi in cui tutto è cadenzato in nome di un'uguaglianza strutturalmente artificiale che, ormai, supera anche i limiti della fisiologia, ovvero non è da ricercarsi nell'incapacità di raccontare l'indicibile che genera scompenso, operazione ancora fattibile; in realtà, credo che il nucleo di tale scollamento tra letteratura ed etica sia da ricercarsi nell'incapacità o nella volontà di rendere palesi i meccanismi di radicamento nel corpo sociale di un processo di assuefazione a ciò che un tempo ci avrebbe traumatizzato. Il problema non è nell'individuazione di una causa esterna, ma nel capire su quali aspetti della soggettività tale causa abbia potuto fare leva. Il punto è insieme gnoseologico ed estetico, prima ancora che morale. Non si percepisce più il traumatico non perché non ci sia il *quid* traumatizzante, né perché sia venuto meno l'apparato sensoriale per percepirlo o perché la ragione umana non sia più in grado di rappresentarlo e renderlo appercetibile; ci siamo a tal punto assuefatti alla sua presenza quotidiana che non lo vediamo né sentiamo e, non avendo acquisito consapevolezza di tale trasformazione, diciamo che, nell'opulenta società occidentale, il trauma non esiste più o, al massimo, sopravvive nei *reportage* giornalistici dai luoghi in cui esso esiste veramente *ancora*. Al di là dell'errore fenomenologico dell'aver confuso l'oggetto della rappresentazione con quello reale, confusione tipica di chi ha avuto per madre la televisione anche se ora lo nega, la debolezza di tale ricostruzione consiste nel credere nell'esistenza oggettiva di un qualcosa che chiamiamo trauma, dimenticando, però, che esso è tale sempre in rapporto al soggetto che si relaziona con l'evento che, di per sé, non è mai traumatico in assoluto. L'incapacità di riconoscere l'essere diventa giustificazione per la sua negazione in un circolo vizioso di oggettivizzazione dell'io.

Se una parte degli scrittori ultra-cinquantenni ha scientemente tenuto il trauma, ancora percepibile come tale, fuori dalla porta d'ingresso del romanzo (riducendolo a mera etichetta commerciale), la generazione dei trenta-quarantenni lo confonde senz'accorgersene con il dramma, non in conseguenza dell'assenza del trauma, ma come corolla-





Don Giuseppe accusava i clan, mesi fa gli incendiarono il portone della chiesa

Ammazzato il prete antimafia

Palermo, con un colpo di pistola alla testa

PALERMO. Hanno ucciso il prete antimafia. Padre Giuseppe Puglisi, 56 anni, è stato assassinato ieri sera dieci minuti prima delle 22. Stava rincassando nel piazzale Anita Garibaldi nel rione Brancaccio. Non sospettava nulla ed era indifeso. È stato assalito da un killer poco dopo avere parcheggiato l'auto, mentre stava per aprire il portone. Uno solo il colpo di pistola calibro 7,65, alla nuca. L'assassino ha sparato quasi a bruciapelo, fuggendo su una vettura guidata da un complice. Don Puglisi è straziato al suolo con un'invocazione di aiuto. Lo sparo e il rumore della vettura che agomava hanno richiamato l'attenzione dei vicini, alcuni dei quali erano affacciati e che, senza poter far nulla, hanno assistito a distanza alla spietata esecuzione. Sono stati loro a dare l'allarme, telefonando al centralino dell'ospedale «Ippocrati-La Ferla» da dove è stata subito inviata un'ambulanza. Padre Puglisi

è morto durante il trasporto in ospedale. I medici non hanno potuto far nulla per salvarlo. Quando la polizia, chiamata dal sanitario di turno al pronto soccorso, è entrata in azione, gli assassini erano già lontani. Nel rione Brancaccio la polizia ha fatto scattare il dispositivo di emergenza con posti di blocco e immediati controlli dei presunti mafiosi e dei pregiudicati che vi abitano. È considerato, non a caso, uno dei quartieri palermitani a maggiore densità criminale e a più alto rischio mafioso. Vi sono stati compiuti decine di delitti e vi abitava Salvatore Contorno. Lo stesso Contorno fu ferito in un agguato e suo figlio rimase miracolosamente illeso. L'anno scorso in un altro agguato nel rione furono uccisi un giovane pregiudicato e il suo figlioletto di 3 anni che era accanto a lui in auto. L'omicidio di padre Puglisi, in qualche modo, può essere considerato un delitto annunziato. Du-

rante la sua permanenza nel quartiere infatti il sacerdote era stato più volte minacciato e alcuni mesi fa, di notte, alcuni episciotte avevano lanciato la più aperta delle sfide incendiando la porta d'ingresso della chiesa intitolata a San Gaetano, un santo popolare a Palermo. Un chiaro avvertimento a non eccedere nei sermoni domenicali e nel contemporaneo l'esplicito invito a non assaggiare contro la mafia. Poco dopo, un'altra notte, le fiamme avevano distrutto alcuni automobili in un posteggio poco distante dalla chiesa. Anche quello un segnale? Padre Puglisi era uno dei preti più vicini all'establishment della Curia, in sintonia con il cardinale Pappalardo, che nel 1990 l'aveva destinato a Brancaccio dopo averlo assegnato per alcuni anni al rione di alloggi popolari Borgo Nuovo e quindi alle opere di azione sociale svolte dalla Curia.

Antonio Ravaia

rio dell'atrofizzazione della sensibilità, intesa come capacità di sentire e percepire, nel senso più filosofico del termine, e non nell'accezione di "scrittore sensibile", formula con cui si tenta di nascondere la mancanza di tecnica.

Il vero trauma non è nella sua assenza, a meno che non si voglia fare come quel tale che, chiusi gli occhi, ritiene di aver cancellato il mondo. La nota dolente è la convivenza assuefacente con il traumatico che rende incapaci di raccontarlo e, al contempo, impedisce di trovare forme di narrazione che siano adeguate a rappresentarlo nella sua autenticità, nel suo essere sempre presente al di là di ogni tentativo buonista di propagandare l'amore sociale o la possibilità, sempre e solo immaginaria, di una fine alternativa, delegando la rivoluzione alla sfera del sogno di un mondo migliore (forma depotenziata e più velleitaria di utopia) ed esautorando, quindi, il trauma della funzione fondamentale: la presa di coscienza, da parte del soggetto, del suo ruolo rivoluzionario rispetto a ciò che traumatizza.

La stessa trasformazione del traumatico in evento mostruoso spostato in là lungo le coordinate spazio-temporali è una diretta conseguenza dell'incapacità di riconoscere la sua presenza nel mondo contemporaneo e in forme nuove, somigliando al ballo dei folli intorno al precipizio che si vuole negare per velleità intellettuali da ottimisti fuori tempo massimo e, dunque, in malafede. Tale mutazione, che potremmo definire (seppure con una certa forzatura) genetica, ha reso antiquate le tradizionali forme di narrazione e il ricorso al passato, a ipotesi apocalittiche ai limiti del fantascientifico o a un'ambientazione da laboratorio è solo un diverso aspetto dello stesso atteggiamento negazionista, volontario o involontario che sia.

Il buonismo e il continuo sussurrare al cuore di molta letteratura, sia di quella senza velleità intellettuali sia di quella pseudo-intellettuale dei giovani maestri di pensiero che credono che la mancata esperienza o l'assenza di studio siano forme di epochizzazione e non di rinuncia, sono il rovescio della medaglia del depotenziamento delle facoltà percettive del soggetto, essendo la maggior parte dei giovani scrittori italiani il prodotto di quest'era post-tecnologica. A questo punto, però, la domanda sulla presenza o meno del trauma è superflua e bisognerebbe chiedersi se questa generazione è stata in grado di produrre letteratura, cioè: sono davvero scrittori?

LE DONNE E IL FEMMINICIDIO, FACCIANO SANA AUTOCRITICA. QUANTE VOLTE PROVOCANO?

Proseguiamo nella nostra analisi su quel fenomeno che i soliti giornali e Tv chiamano "femminicidio". Aspettiamo risposte su gli aborti: stragi? Notoriamente, l'aborto lo decide la donna in e marito e sono molti di più dei cosiddetti femminicidi. Una stampa deviata, attribuisce all'uomo che non accetterebbe la separazione spinta alla violenza. In alcuni casi, questa diagnosi può anche essere. Tuttavia, non è serio che qualche psichiatra esprima giudizi, a P. Tv, senza aver esaminato personalmente i soggetti interessati. N.

NOTE:

- 1 Daniele Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011.
- 2 Massimiliano Parente, *L'umano*, Mondadori, Milano 2012.

I (rin)tracciati

Carmelo Samonà: gli spazi, i luoghi, i corpi

di Alessandro Puglisi



Carmelo Samonà, nato a Palermo nel 1926 e morto a Roma nel 1990. Estremi dell'esistenza di un noto studioso, ispanista di grande rilievo nel panorama critico italiano; celebri, almeno, il saggio sulla retorica della *Celestina* e il *Profilo di storia della letteratura spagnola*. Conosciuto e apprezzato saggista, Samonà, ma molto meno noto narratore. Autore di tre romanzi, o forse dovremmo dire due e mezzo: *Fratelli*, del 1978, *Il custode*, datato 1983, e l'incompiuto *Casa Landau*, edito nel 1990; romanzi contemporaneamente di parola e di azione, di testa e di pancia, brevi, concentratissimi eppure prodotti di una reiterata "multi-dilatazione": del tempo, dello spazio, dei suoni, e non solo, come vedremo.

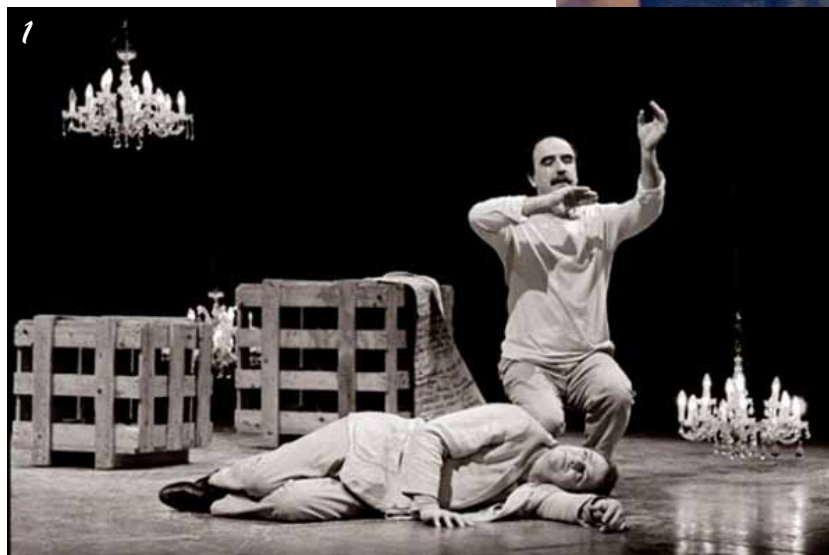
È così che, in questa disamina, sembra opportuno porre attenzione alle prime due opere del "quasi-terzetto" di cui sopra, *Fratelli* e *Il custode*, mettendo in evidenza strutture e destrutturazioni, in riferimento a ciascuno, nonché provando a tener fede ai tre elementi del titolo del presente intervento: appunto, gli spazi, i luoghi, i corpi. Credo che entrambe le opere possano essere lette organicamente attraverso questi tre principi, tre "oggetti", tre "enti".

Di base, si potrebbe presentare la seguente sistematizzazione metodologica: gli spazi sono astratte presenze, possibilità, speculazioni tridimensionali; i luoghi sono gli spazi che subiscono un'abitazione, un innesto; i corpi sono i portatori dell'innesto negli spazi. Vana dissertazione? Si considerino le (non) storie alla base di *Fratelli* e *Il custode*: nel primo caso, la consanguineità è una condanna che unisce la voce narrante e il suo congiunto, vittime e fautori di una geometria spezzata e impossibile da ricomporre; nel secondo, un prigioniero e il suo "piantone", per citare De André, anch'essi legati, ma da un'assenza, anzi da un impedimento fisico, intellettuale, cognitivo, visivo.

Spazi: in *Fratelli*, tutto ciò che non è la casa in cui i due protagonisti vivono, enorme, preda di un'atmosfera di dismissione, di abbandono, di trasloco. I due si muovono a passi diseguali e ritmi fuori luogo come, e forse ancora più sperduti, di Hamm e Clov di Beckett. Se quelli erano, rispettivamente, incapace di camminare e impossibilitato a sedersi, stavolta siamo di fronte a due relitti che gettano saltuariamente il cuore oltre l'ostacolo per provare a incontrarsi. Incontrarsi fisicamente, sì, ma più ancora trovarsi con l'intelletto, scavare oltre le reciproche emanazioni fonematiche.

Nel *Custode*, lo spazio che accoglie il prigioniero-narratore, e diventa un luogo, anzi *il* luogo: inizio e termine di ogni azione, se di azioni può parlarsi quando il maggior intervento sul mondo è quello di immaginare abiti che subitaneamente si animano.

1, 2 - Antonio Viganò e Michele Fiocchi, in due scene di *Fratelli*, pièce teatrale per la regia di Antonio Viganò.



Luoghi: il contrario di quanto detto finora. La casa di *Fratelli*, la stanza-prigione de *Il custode*, entrambe architetture allo stesso tempo minimali e da favola, concrete, tangibili, e astratte quanto i “viaggi” che tutti e tre i personaggi compiono: spostamenti reali o immaginati, per troppa potenziale libertà o per troppa evidente, manifesta, costrizione.

Corpi: forze della disperazione, del danno di essere venuti al mondo, forse, o forse anche strutture appartenenti a individui splendidamente dissennati, i fratelli e il prigioniero, una coppia *in praesentia*, una coppia *in absentia*. Due corpi presenti a loro stessi, è proprio il caso di dirlo, e un corpo in attesa di una corrispondenza.

In una delle prime pagine di *Fratelli*, si legge: «Muoversi nella casa è come una ricerca faticosa, paziente». Ne *Il custode*, quasi in apertura: «una stanza anonima [...] ospita il mio corpo contro la mia volontà». Spazi, corpi, e luoghi, dunque.

Ma cosa succede davvero nei due romanzi di Samonà? Nel primo dei due che stiamo esaminando, nulla a cui si possa attribuire la funzione di elemento di svolta, o di prosecuzione della trama. Nel secondo, qualcosa dovrebbe succedere: in una specie di anomalo *time-lock* (prendendo a prestito, forse impropriamente, un termine legato all'arte della sceneggiatura), un recluso sviluppa l'insana ma non insolita curiosità di scorgere le fattezze del suo carceriere, di toccarlo, di sentirlo. Con precipua tendenza omoerotica, in questo caso, i corpi si

fanno reali opportunità, anche per via di negazione dello “stato-in-corpo”: il protagonista, infatti, vive quelle che appaiono come *out-of-body-experiences*, durante le quali ha luogo un (vero?) “distacco”, scoperto contrappasso della condizione di estrema sofferenza e irreversibile isolamento. Bilocazione, viaggio, dentro o fuori, questa la corolla semantica che inevitabilmente ci si accosta.

Delle due opere, in certo modo definibili come complementari, in fin dei conti, e in effetti, *Il custode* riesce meglio a rappresentare la “poetica” di Samonà, il quale ha urgenza di mettere sul tavolo carte precise: comunicazione, contatto, scoperta. Comunicazione come atto primordiale, apotropico per certi versi, e comunque ben lontano dal celeberrimo schema di Jakobson, basato, invece, su un messaggio veicolato da un emittente a un destinatario attraverso un codice e un canale, in un contesto comunicativo. Contatto come apparizione fuggevole di qualcosa oltre l'umano, nel senso del superare gli spesso angusti confini determinati dai limiti della nostra estensione nello spazio. Scoperta come conseguenza.

Un discorso a parte merita dunque, in questo contesto, la spericolata ricerca, da parte del protagonista del *Custode*, di comunicare, entrare in contatto, scoprire (non usiamo queste locuzioni inconsapevolmente) col suo aguzzino. E un discorso a parte merita lo stile con cui Samonà esplicita questa necessità intradiegetica.

Passaggi come «Ridotto a una chiarezza più inutile del buio, è come se mi muovessi in un mondo ab-



breviato, di sensazioni larvali e infantili» o «Forse avevo toccato il fondo dell'abiezione; ma sentivo nel mio sguardo e per tutto il corpo l'assurda allegria di un cane bastonato o ferito che il suo stesso persecutore ha ri accolto vicino a sé» o ancora «Ho l'impressione, aspettandolo, di mettere a fuoco lentamente una pellicola scolorita» dimostrano principalmente due cose: la prima, che la scrittura di Samonà è tanto colta quanto scorrevole, tanto partecipata quanto speculativa, tanto elegante quanto icastica; la seconda, e questo non lo concludiamo solo dai brevi stralci che ho riportato, che un autore del calibro di Carmelo Samonà merita,

e, voglio dire di più, richiederebbe una massiccia rivalutazione, associata a un profondo ripensamento legato ai contenuti delle sue opere.

Samonà esige una lettura e molte riletture, richiede una profonda e, una volta tanto, decisa, riconsiderazione dell'ambito della sua pregevolissima, seppur concentrata, attività di romanziere. *Fratelli* e *Il custode* sono esempi di una narrativa che si apparenta con nobili esponenti: Bufalino su tutti, mi sembra di poter affermare senza timore di smentita. Non sembra forse, neanche tanto lontanamente, di ascoltare il giovane di *Diceria dell'unto-*

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno...
Sei uno scrittore in cerca di pubblicazione?

Chiamiamo il nostro mondo Flatlandia, non perché sia così che lo chiamiamo noi...

"Natale non è Natale senza regali", si lamentò Jo, sdraiata sulla coperta

Avevo riletto i miei appunti, e non ne ero soddisfatto...

Era di primo mattino, e il sole appena sorto tufficava sulle spalle del mare aperto in un respirato

Succedeva sempre che a un certo punto uno alzava la testa...
SUL ROMANZO
Se sei vai dritto al punto. Agenzia letteraria

e la vedeva.

Al bar Sport non si mangia quasi mai. C'è una bacheca con delle paste, ma è puramente coreografica.

Norman Bates rimase sconvolto.
Valutazione Inediti e Rappresentanza.

Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia.

Mi sento sempre attratto dai posti dove sono vissuto, le case e i loro dintorni.

Per saperne di più scrivi a

servizieditoriali@sulromanzo.it.

- Attenzione! C'è un mutante, laggiù!

re, anch'egli rinchiuso in un atipico *Kammerspiel*, o Tommaso Mulè, il "meta-protagonista", potremmo dire, di *Tommaso e il fotografo cieco*, meta-opera ultima, liminale, luminosa, scaltra dell'arguto comisano? E non sembra finanche di assistere a un delicato, sebbene feroce, ludo che non avrebbe sfigurato, deprivato di toni così accesi e affranti, ma aumentato di avversione per la borghesia e interesse antropologico, in una delle tante commedie di Luigi Pirandello? Anche lui, in fondo, e come Samonà, sebbene per ragioni e in modi diversi, sicilianissimo lanciato all'Altro, ma mai dimentico di se stesso. ■

La Webzine di uno dei più seguiti blog letterari

www.sulromanzo.it

SUL ROMANZO

Per la tua pubblicità scrivi a
webzine@sulromanzo.it.

Webzine Sul Romanzo
Invito a presentare articoli
Numero 2/2013

La Redazione della Webzine Sul Romanzo lancia il presente **Invito a presentare articoli** per il numero 2/2013.

Gli articoli potranno essere incentrati su un tema che risponda all'argomento qui a lato:

Le difficoltà dell'inizio

La vita, che spesso siamo abituati a pensare come una serie di fasi, ruota intorno agli inizi, soprattutto per l'artista, che vive in una dimensione di continuo confronto, dialogo e, talvolta, lotta con il proprio inizio, inteso nella duplice accezione di esordio e di incipit.

I contributi proposti potranno prendere in esame gli esordi di artisti importanti (indipendentemente dall'ambito in cui hanno operato o operano), cercando di rintracciare gli ostacoli (di ordine personale, sociale, morale, estetico e politico), ma anche gli spunti (letture, incontri, avvenimenti) che potrebbero aver costituito il nucleo originario della loro opera.

Altre suggestioni potranno essere legate al confronto tra *incipit* di opere letterarie, nel caso in cui l'articolo si basi sull'analisi di diverse figure di scrittori, oppure basarsi su riflessioni sul tema dell'inizio, della nascita, dell'esordio all'interno di opere letterarie e non.

Inoltre, gli articoli potranno essere incentrati sull'analisi delle difficoltà di un esordiente a entrare nel mondo editoriale e artistico, in generale, ponendo in evidenza anche cosa significhi davvero diventare "autore" o "artista" e come lo si diventa, facendo riferimento a tutti gli elementi che si ritengono opportuni e, laddove possibile, prendendo in considerazione anche gli inizi di carriera di artisti e autori affermati, di movimenti artistici, di riviste.

Per partecipare, è sufficiente attenersi alle seguenti indicazioni:

Prima Fase

Entro il **20/02/2013**, gli interessati dovranno inviare una *Proposta di Argomento*, indicando il tema che intendono trattare.

La Proposta dovrà:

- essere redatta in formato word (.doc), in lingua italiana e usando come Font *Times New Romans 12*;
- riportare in alto a destra: nome e cognome dell'autore, luogo e data di nascita, codice fiscale e indirizzo e-mail;
- presentare in modo chiaro ed esauriente l'argomento che si intende affrontare (lunghezza massima 10 righe);
- essere inviata a mezzo e-mail al seguente indirizzo: gerardoperrotta@sulromanzo.it.

Non saranno ammessi alla valutazione interviste, racconti, poesie, estratti di romanzo, opere teatrali, semplici recensioni e tutto quanto sia anche solo indirettamente riconducibile ad essi.

Seconda Fase

Entro il **01/03/2013**, l'autore riceverà un'e-mail, con la quale la Redazione comunicherà la sua decisione.

In caso di accettazione della Proposta di Argomento, l'autore dovrà presentare un articolo completo entro il **20/03/2013**.

L'articolo dovrà essere:

- redatto utilizzando il modello di documento che sarà inviato dalla Redazione;
- in lingua italiana e di una lunghezza compresa tra un minimo di 8.000 caratteri (spazi inclusi) e un massimo di 11.000 caratteri (spazi inclusi);
- inedito;
- inviato all'indirizzo e-mail che sarà comunicato dalla Redazione all'atto dell'accettazione dell'*abstract*.

Valutazione degli articoli

La valutazione sarà condotta dalla Redazione di Sul Romanzo e in modalità *blind review*.

Gli autori degli articoli ritenuti idonei per la pubblicazione saranno informati a mezzo e-mail.

Per mancanza di spazio nel numero, potrebbe non essere possibile pubblicare tutti gli articoli ritenuti idonei; tuttavia, col consenso degli autori, saranno pubblicati in un numero successivo o nel sito internet del Blog www.sulromanzo.it.

Criteri di inammissibilità

Indipendentemente dalla qualità dell'argomento proposto, saranno inammissibili:

- proposte presentate dagli attuali collaboratori di *Sul Romanzo*, per i quali esistono già linee di collaborazione interne alla Redazione;
- proposte e/o articoli che ledono il diritto alla *privacy* di terze persone e/o che presentano elementi riconducibili a calunnia e/o diffamazione;
- proposte e/o articoli che presentano un possibile conflitto di interessi;
- articoli che ledono il diritto d'autore di terze parti;
- articoli già editi.

Note finali

L'invio dell'articolo non dà diritto alla pubblicazione.

Gli autori sono i soli responsabili per i contenuti dei loro articoli e per la loro originalità e, in caso di pubblicazione sulla Webzine e/o sul blog, manterranno i diritti sul loro articolo e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dello stesso in formato cartaceo e in formato elettronico sotto una *Licenza Creative Commons – Attribuzione* che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione sulla Webzine *Sul Romanzo*. Resta intatto il diritto dell'autore a distribuire la versione dell'articolo pubblicato, successivamente alla sua pubblicazione nella Webzine o sul Blog, indicando, però, Sul Romanzo come mezzo della prima pubblicazione.

I nomi degli autori e tutti i dati rilasciati in fase di presentazione e pubblicazione degli articoli saranno utilizzati esclusivamente per gli scopi dichiarati e/o per tenere gli autori informati su eventuali iniziative indette da Sul Romanzo. In nessun caso, verranno resi disponibili a terzi.

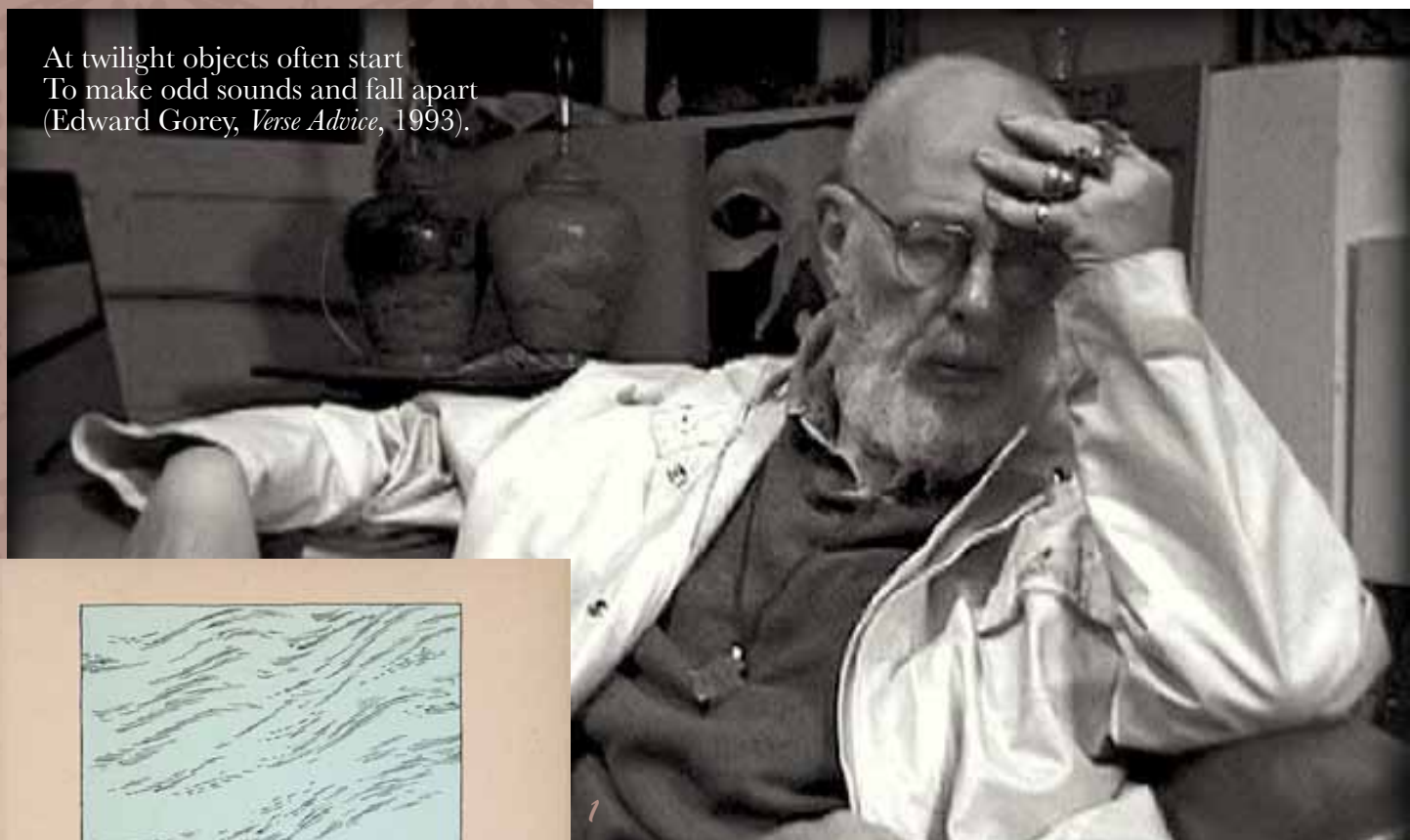
La Redazione – Webzine Sul Romanzo
www.sulromanzo.it – webzine@sulromanzo.it

Poche nozioni sono oggi più vaghe, degradate e meno utili della categoria di “gotico”, perlomeno nei suoi usi giornalistici e popolari. Il fatto che il termine ricorra in modo quasi ossessivo a proposito di Edward Gorey (1925-2000), autore e illustratore americano di culto, è un sintomo del fatto che non abbiamo ancora preso abbastanza sul serio la sua opera esilarante e grottesca, che è molto più varia, spiazzante e complessa di quanto gli stereotipi, o certi paragoni con epigoni come Tim Burton, sembrano suggerire. Queste poche pagine non hanno la pretesa di cambiare le cose: ci basta iniziare a parlare di Gorey in un linguaggio un po' diverso.

L'incantesimo della discesa. Omaggio a Edward Gorey

di Francesco Peri

At twilight objects often start
To make odd sounds and fall apart
(Edward Gorey, *Verse Advice*, 1993).



THE SINKING SPELL by Edward Gorey

Sembra un giorno come tanti, eppure, all'insaputa di tutti, il miracolo ha già iniziato a prodursi. Un essere misterioso di cui non sappiamo e non sapremo mai nulla (forse zoomorfo: «a creature») si è materializzato nell'alto dei cieli e ha iniziato la sua lenta discesa.

*O look! There's something way up high:
A creature floating in the sky.*

*It is not merely sitting there
But falling slowly through the air.*

Palmo a palmo, con il passare delle ore, l'apparizione rasenta le chiome degli alberi, poi il tetto di casa, prima di scomparire nel solaio. La sua ine-

1 - Ritratto fotografico di Edward Gorey, Chris Seufert.
2 - La copertina di *The Sinking Spell*.

sorabile quanto imperscrutabile calata non è un messaggio salvifico, un *signum*, non è un presagio del nostro destino, come potrebbe esserlo il volo degli uccelli: l'indecifrabile presenza, assorta come un idolo, è del tutto indifferente alle cose del mondo, non ha nulla a che spartire con le nostre vite.

*Morose, inflexible, aloof.
It hovered just above the roof.*

Per settimane continuerà ad attraversare la villa, dal quarto piano al seminterrato, sfiorando oggetti carichi di storia («il baule del pro-prozio Ogdred», un «vaso cinese»), spaventando la cameriera e, infine, scomparendo per sempre sotto il pavimento della cantina, dopo aver fluttuato tra le salamoie e i barattoli di conserva.

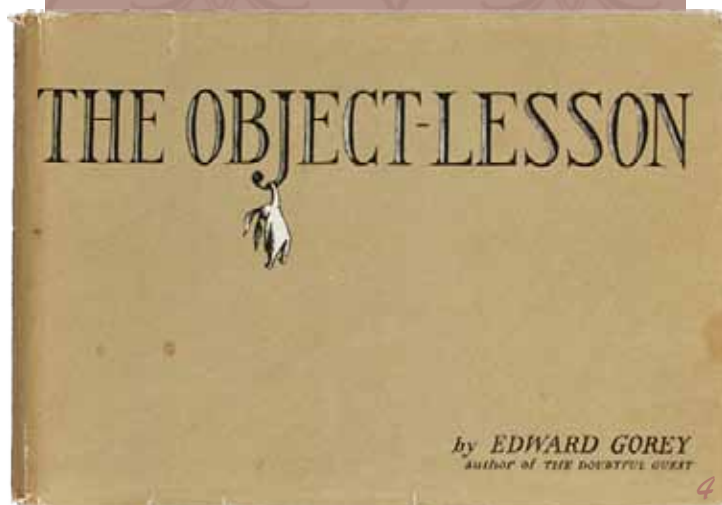
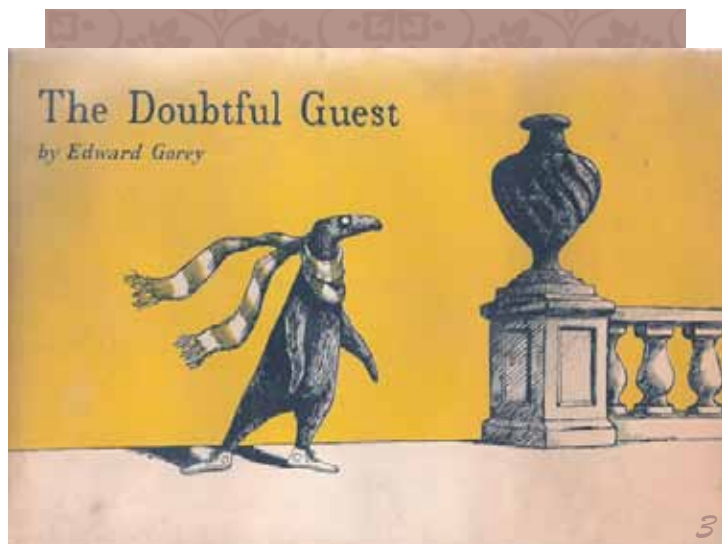
La sua parabola prosegue, lo si intuisce, anche sottoterra: la traiettoria dell'enigmatica bestiola non ha fatto che intersecare la sfera degli uomini, ma non si rivolge a loro. Abituati a riferire a noi stessi tutto ciò che piove dal cielo, restiamo interdetti di fronte a questa ascensione al contrario: un'epifania senza significato, un prodigio numinoso di cui siamo testimoni, ma che non ci riguarda.

*One wonders just what can be meant
By this implacable descent.*

Come era inspiegabilmente apparso, l'essere scomparire, prosegue per la sua strada. Nulla è cambiato, nessun sigillo si è aperto. Delle «cose nascoste fin dalla fondazione del mondo» sappiamo quanto prima. L'ala del sacro ha sfiorato le realtà triviali della vita borghese, ma senza redimerle, senza nobilitarle; anzi, senza neppure accusare la loro presenza. La lentissima discesa dell'entità senza nome sta al genere umano come la scala di Giacobbe agli uccelli migratori di passaggio, o il rovelto ardente alle lucertole del monte Sinai. E, in ogni caso, è già troppo tardi per farsi domande:

*It's gone beneath the cellar floor;
We shall not see it anymore.*

The Sinking Spell, [L'incantesimo della discesa], è un poemetto in rima baciata del 1964 che verrebbe da chiamare una filastrocca, se delle filastrocche avesse l'innocua spensieratezza o la spietata crudeltà. Nell'opera di Gorey, però, il frivolo e il giocoso non sono mai innocenti e il perturbante è sempre e solo suggerito, non esibito per esorcizzarlo. Le illustrazioni, non a caso, operano una doppia messa a distanza, insieme ironica e straniante: da un lato, la "creatura" non è mai raffigurata, vediamo sempre e solo persone che la fissano interdette o reagiscono alla sua presenza; dall'altro, il portentoso ha luogo nell'anticlimatico giardino di un signore baffuto che gioca a croquet con la moglie e i due figlioletti.



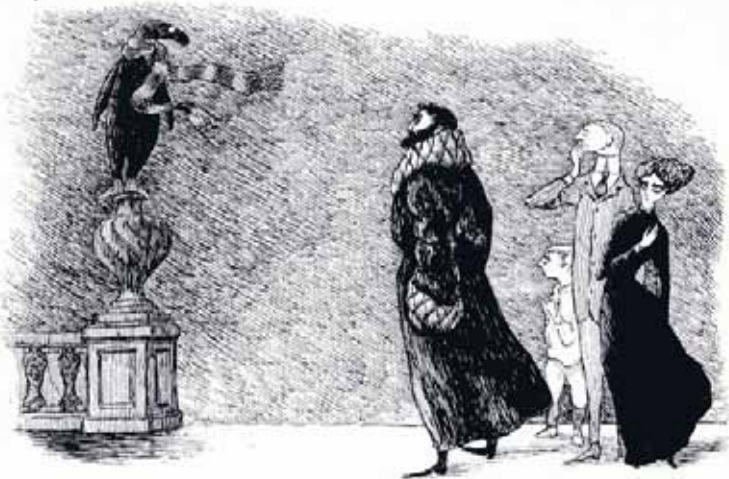
3, 4, 5 - Le copertine di *The Doubtful Guest*, *The Object-Lesson*, *The Other Statue*.

6 - Illustrazione di Gorey tratta da *The Doubtful Guest*.

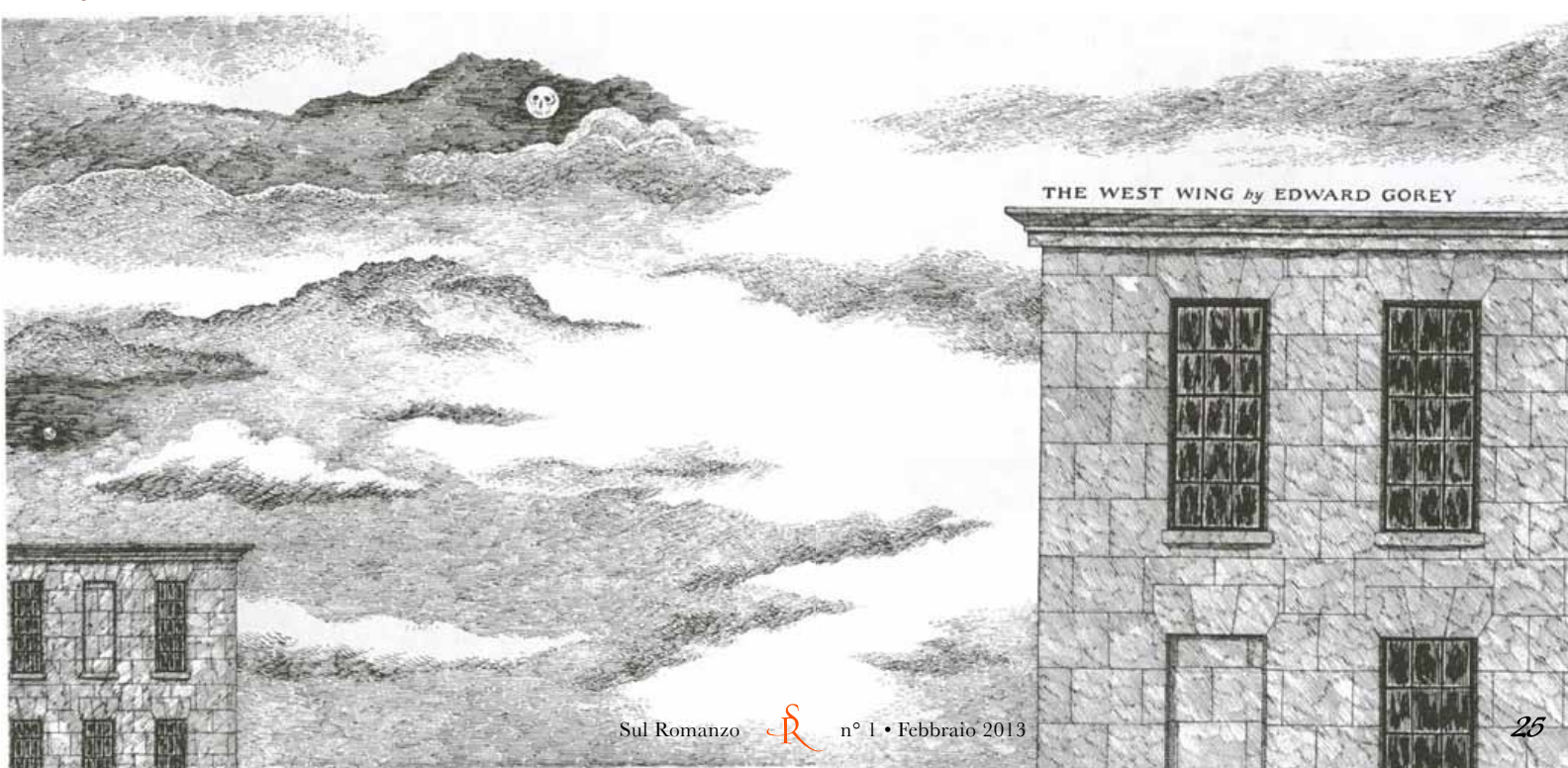
7 - Illustrazione di Gorey tratta da *The West Wing*.

Qualcosa di simile e insieme molto diverso accadeva nella storia più nota di Gorey, del 1957: *The Doubtful Guest* (tradotto da Rizzoli come *L'ospite sgradito* e da Adelphi come *L'ospite equivoco* – ma perché non “L'ospite improbabile”?). Anche in quel caso un'agiata famiglia edoardiana si trova alle prese con un incomprensibile visitatore, un essere pinguiniforme in scarpette di tela, ma gli atteggiamenti inconsulti della creatura sono pur sempre commensurabili alla dimensione umana, hanno un rapporto, per quanto paradossale, con gli oggetti e le suppellettili della quotidianità, che vengono mangiati, distrutti, esaminati o gettati nello stagno. Poco importa che le sue motivazioni ci sfuggano (e probabilmente sfuggano perfino a lui): l'ospite improbabile è attratto, affascinato dalle cose, le manipola con un'ostinazione infantile. Forse anche per questo, pur non invitato, si trattiene per diciassette anni. L'animale che scende dal cielo, invece, è del tutto disinteressato alla materia: entra in costellazione con le cose, ma solo su un piano allegorico e in modo infinitamente tangenziale.

6

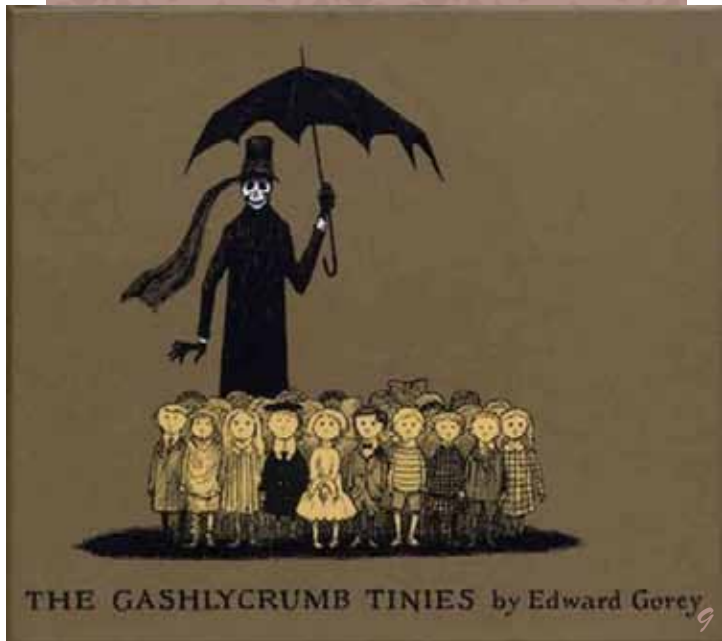
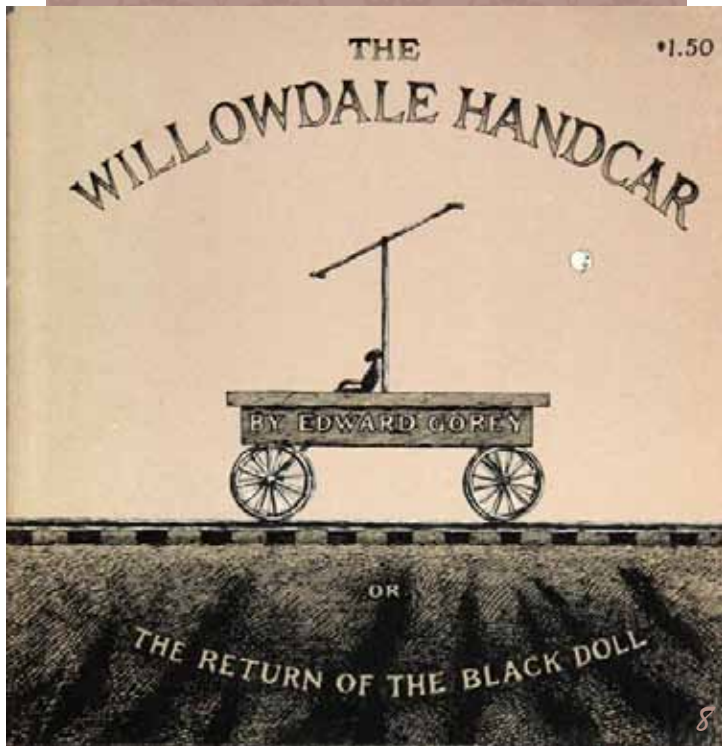


7



Si può parlare, per Gorey, di metafisica? Forse sì, ma solo a patto di intendere nel concetto, al di là di remoti sottintesi filosofici, un richiamo all'arte dei fratelli De Chirico, presente almeno sottotraccia in certe tavole. Basti pensare a *The West Wing* (1963), ermetico apologo senza parole ambientato in uno spoglio *intérieur* borghese, o alla poesia delle ombre, alla predilezione per i campi panoramici, le nicchie, le statue, gli specchi, i cippi, le urne. Per molti versi, il modello di Gorey è Félicien Rops, eppure è difficile non pensare anche a Giorgio Morandi, che, partendo da premesse appunto “metafisiche”, sviluppa un linguaggio grafico ascetico e personale dove l'onnipresente tratto incrociato, nelle sue infinite modulazioni, fa balenare i volumi non più familiari di bottiglie, barattoli e caffettiere.

Se il motore della fantasia di Gorey sono l'irruzione dell'insolito e l'imminenza della sciagura, il suo principio logico e narrativo è il *non sequitur*, che si esprime in una giustapposizione di scene, dettagli e situazioni governata da nessi ellittici e sfuggenti. È il caso di *The Object-Lesson* (1958), *The Willowdale Handcar* (1962) e *The Other Statue* (1968), frammenti del sogno di angoscia di un fascio di vecchi dagherrotipi dimenticati in un cassetto. Gorey, classe 1925, era troppo giovane per aver conosciuto il mondo che lo affascina, una sorta di *belle époque* lambita dall'assurdo e rosa dal tarlo della decadenza, eppure le sue storie, lente e spaziate, sono sempre abitate da un'incongrua nostalgia. Il ritmo e la dispersione della sua diegesi sono quelli del ricordo, o del pettegolezzo a mezza voce di vecchie zitelle che alludono velatamente a disgrazie ormai antiche: «Settantanove anni fa vivevano tre cugini i cui nomi erano Rose Marshmary, May Rosemarsh e Marsh Maryrose. [...] Di giorno raccoglievano oggetti depositati dalla marea. [...] Un pomeriggio di settembre Rose e Mary si litigarono una doga di legno» (*The Deranged Cousins*, 1971).



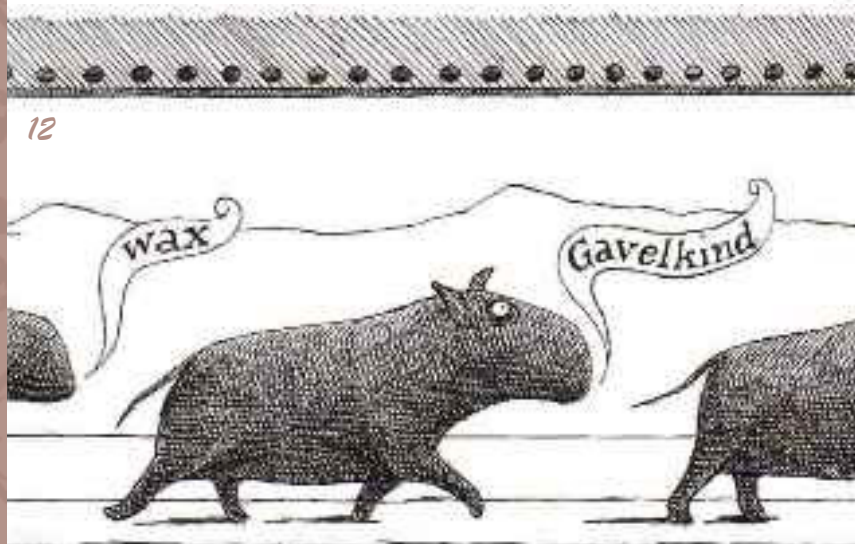
Arcaizzante è anche il lessico. Come il tratto di Gorey rimanda ironicamente al mondo della vignetta ottocentesca e i suoi titoli al repertorio popolare della *mystery novel*, il vocabolario e la sintassi dei suoi testi – poetici e in prosa – sono quelli del XIX secolo più paludato. Gorey feticizza parole ricercate come *shrubbery* (“arbusti da giardino”), *topiary* (l’arte di scolpire le siepi), *tureen* (“zuppiera”), tanto pompose e buffe quanto indissolubilmente legate al mondo tramontato dell’aristocrazia di campagna inglese e dei *garden party*. L’archetipo di questo gusto è l’umorismo nero di Saki, ma un Saki ipnotizzato dal dottor Caligari e ammalato di crepuscolarismo. Gorey vive di immagini ineffabili, eppure è innamorato del linguaggio. Nulla lo diverte più che inventare toponimi e cognomi bizzarri che mimano gli usi della provincia britannica (“Hiccupboro”, “Bugus Corners”). Alla vaghezza onirica degli snodi narrativi risponde una precisione spesso puntigliosa nella designazione degli oggetti, specialmente se desueti. Talvolta, il racconto si riduce addirittura a una semplice enumerazione di vocaboli stravaganti. È il caso di *The Nursery Frieze* (1964), dove un ipopotamo stilizzato riprodotto all’infinito in pose solo leggermente diverse, come nella pellicola di un film, snocciola lemmi ricercati: “archipelago”, “cardamom”, “obloquy”, “tacks”, “ignavia”, “samsisen”. Oppure, si pensi a *The Izzard Book*, che illustra con vignette e didascalie la lettera Z del dizionario (“zoolite”, “Zeitgeist”, “zeugma”). Le quarte di copertina delle sue principali raccolte mostrano creature intente a ponderare il significato di immaginari paroloni come “gryphoemia”: «L’eroina di un romanzo dimenticato del diciannovesimo secolo», tira a indovinare uno; «una malattia delle dita dei piedi», ribatte l’altro. Non è un caso che diversi lavori – come l’arcinoto *The Gashlycrumb Tinies* (1963), macabro catalogo di morti infantili – siano organizzati sul principio dell’alfabeto.

8, 9 - Le copertine di *The Willowdale Handcar* e di *The Gashlycrumb Tinies*.

10 - Illustrazione di Gorey tratta da *The Deranged Cousins*.

11 - Illustrazione di Gorey tratta da *The Willowdale Handcar*.

12 - Illustrazione di Gorey tratta da *The Nursery Frieze*.

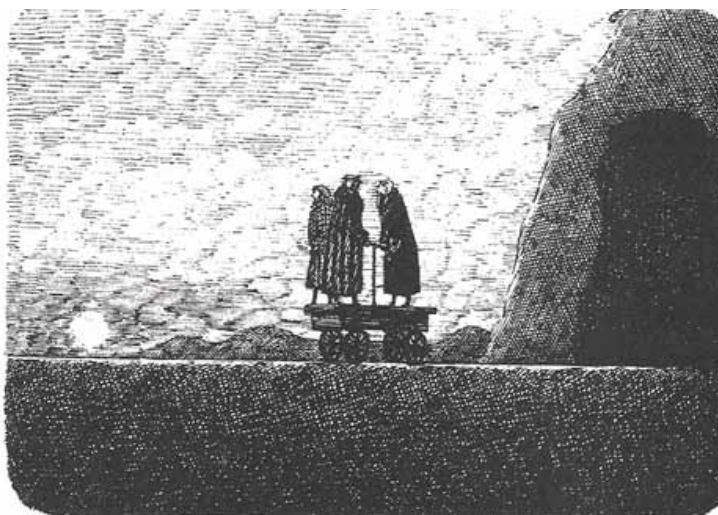




Seventy-nine years ago there were three cousins whose names were
Rose Marshmary, Mary Rosemarsh, and Marsh Maryrose.

10

11



*At sunset they entered a tunnel in the Iron Hills
and did not come out the other end.*

Un nome che spesso ricorre a proposito di Gorey è quello di Edward Lear, il capostipite degli illustratori-poeti *nonsense*. Il riferimento è senz'altro pertinente, ma va osservato che l'americano si appropria fin da subito in modo originale dell'illustre modello britannico. La filiazione diretta è evidente fin dalla seconda opera a stampa di Gorey, *The Listening Attic* (1954), una raccolta di *limerick*. Eppure, al tempo stesso, quel lavoro parla già di un distacco. Da un lato, i garbati paradossi di Lear, l'inventore del genere, si tingono di macabro e grandguignolesco; dall'altro, la forma evolve dall'interno, dando adito a esiti imprevisi. Nel *limerick* classico il quinto verso riprende il primo, con un rassicurante effetto di circolarità e chiusura, in qualche modo incorniciando e isolando la stranezza descritta nel distico centrale. Lear scriveva per esempio:

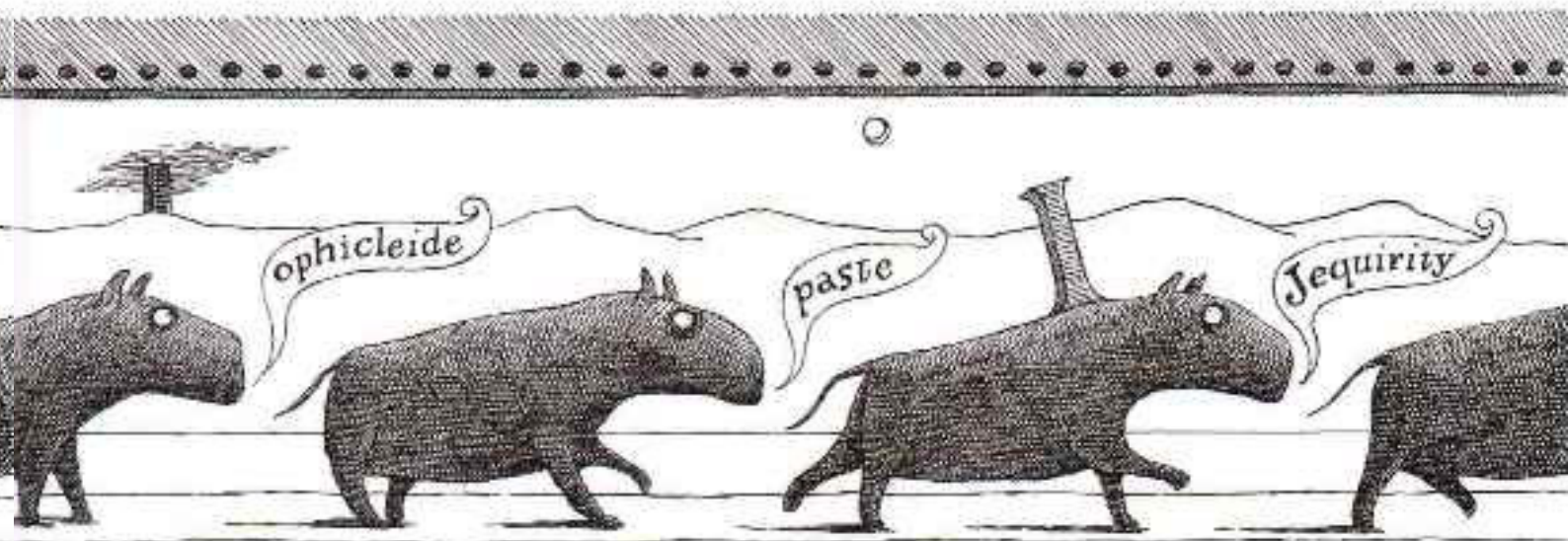
*There was an Old Lady of Chertsey,
Who made a remarkable curtsey;
She twirled round and round,
Till she sunk underground,
Which distressed all the people of Chertsey.*

[Un'anziana signora di Chertsey / fece una riverenza alquanto insolita; / vorticò su se stessa / fino a sprofondare sottoterra / con grave sgomento della gente di Chertsey]

In Gorey, l'ultimo verso è libero, ed è quasi sempre occasione per un colpo di scena che sovverte bruscamente, diluisce o mette in prospettiva la premessa, sorpendendo e turbando il lettore.

*Each night Father fills me with dread
When he sits on the foot of my bed;
I'd not mind that he speaks
In gibbers and squeaks,
But for seventeen years he's been dead.*

[Ogni notte Papà mi fa venire i brividi / sedendo ai piedi del mio letto / Non mi disturba che parli / a farfugli e squittii: / il fatto è che è morto diciassette anni fa]



*An incautious young woman named Venn
Was seen with the wrong sort of men;
She vanished one day,
But the following May
Her legs were retrieved from a fen.*

*There was a young woman named Ells
Who was subject to curious spells
When got up very oddly
She'd cry out things ungodly
By the palms in expensive hotels.*

*Augustus, for splashing his soup,
Was put for the night on the stoop;
In the morning he'd not
Repented a jot,
And next day he was dead of the croup.*

[Un'imprudente signorina di nome Venn /
fu vista frequentare cattive compagnie /
Un brutto giorno scomparve /
Ma il maggio seguente /
Ripescarono le sue gambe da un acquitrino]

[Una giovane donna di nome Ells /
andava soggetta ad attacchi bizzarri. /
Si vestiva in modo incongruo /
E urlava tremende sconcezze /
accanto alle palme di alberghi di lusso]

[Il piccolo Augustus, che giocava con il cibo /
Passò la notte per castigo sullo zerbino /
Non si pentì /
Neanche un pochino /
Ma l'indomani era morto di pertosse]

Non c'è una sola opera di Gorey che non voglia essere letta anche come parodia, come un gioco sapientemente burlesco con forme, luoghi comuni e oggetti decaduti (l'amato balletto classico in *Scènes de ballet* o Dickens in *The Hapless Child*), eppure l'effetto è immancabilmente genuino e originale, al punto che l'arte sembra rapprendersi in natura e datare il risultato – cioè ricondurlo a un contesto, a una concatenazione di circostanze sto-

riche – diventa quasi impossibile. La grafica e la poesia di Gorey sono un paesaggio di rovine intravisto in sogno, l'erbaccia che cresce nelle crepe delle ville abbandonate, la sanie dei vecchi rotocalchi di moda, la senilità delle foto autografate da un'attrice di muto.

Verrebbe da parlare di "barocco", piuttosto che di "gotico", se Gorey non fosse innanzitutto maledettamente, irresistibilmente spassoso. ■

Editing, Correzione Bozze e Traduzioni Editoriali.



S

**è Agenzia
Letteraria**

Per informazioni scrivi a

servizieditoriali@sulromanzo.it.

Se sei **SUL ROMANZO**
vai dritto al punto. Agenzia letteraria

*Sylvia
Plath,
cinquant'anni
distesa*



The false mirror, René Magritte, 1928.

Stupida pupilla, deve assorbire tutto.

Sylvia Plath, *Tulipani*, 1961, da "Ariel".



Ophelia, John Everett Millais, 1851 circa.



Donna velata, Antonio Corradini, 1752.

*L'essere distesa mi è più naturale.
Allora c'è aperto colloquio tra il cielo e me
e sarò utile quando sarò distesa per sempre:
forse allora gli alberi mi toccheranno e i fiori
avranno tempo per me.*

Sylvia Plath, *Sono verticale*, 1961, da "Attraversando l'acqua".

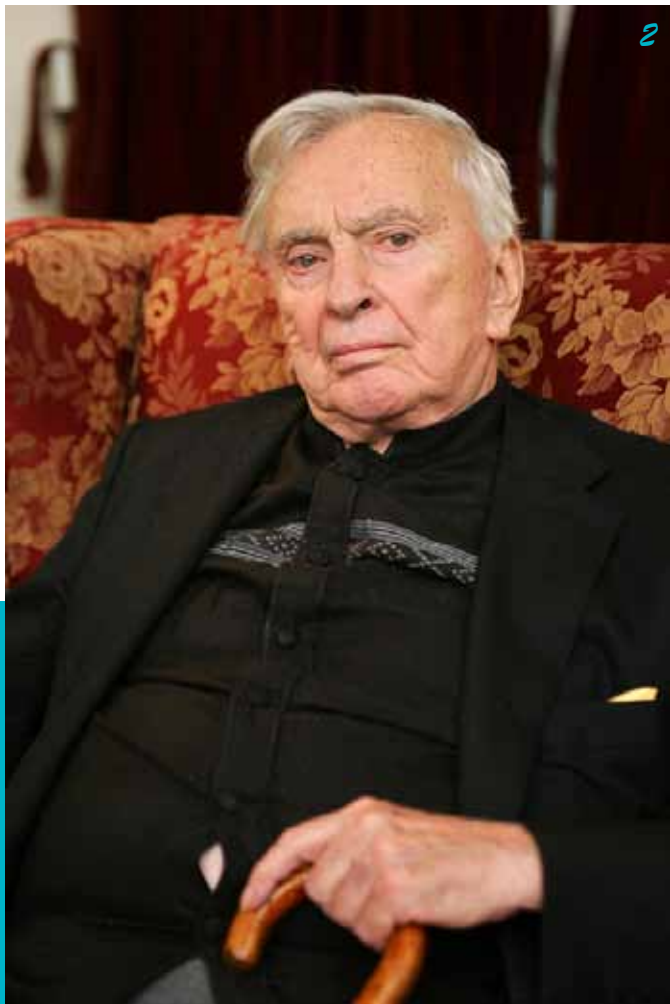
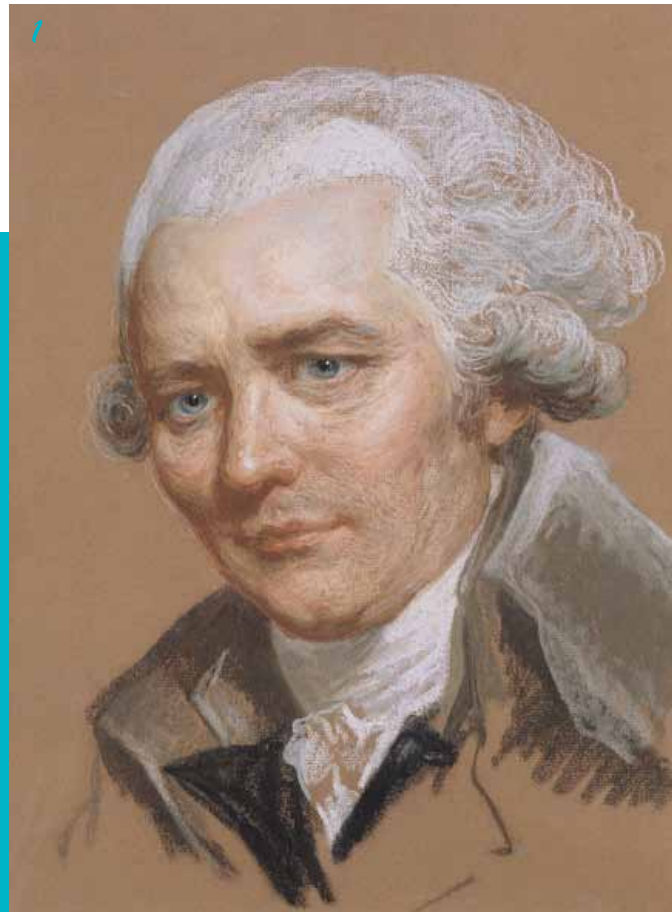
Solleva il panno,
o mio nemico.
Incuto terrore?——

Sylvia Plath, *Lady Lazarus*, 1961,
da "Ariel".

*Cinquantenario
della morte di
Sylvia Plath
11/02/1963
—
11/02/2013*

L'arte di vincere sempre è donna? Pierre Choderlos de Laclos e Gore Vidal a confronto

di Pierfrancesco Matarazzo



Pensate a una donna. Anzi, pensate alla donna che più avete amato (e odiato al contempo).

La vedete davanti a voi? Bene.

Fatela parlare e muovere liberamente, in ogni caso non potreste fermarla. Magari in un grande salone ricolmo di specchi dalla cornice barocca, in un palazzo mitteleuropeo, mentre fuori si consumano gli ultimi anni del XVIII secolo. Si muove lentamente, in silenzio, e ogni raccolto bisbiglio è per lei.

Ora, invece, voltatevi dall'altra parte e in un altro tempo: è stesa sul letto di una stanza d'albergo dalle cui finestre si insinuano fasci di luce colorata, rubata alle varie insegne della Los Angeles degli anni Sessanta del secolo scorso, uno di quegli *hotel* americani che Hollywood e i suoi pretenziosi e seducenti *noir* hanno scolpito nei nostri ricordi.

Sta parlando e vi guarda, solo per un attimo, solo per confermarvi la direzione del suo sorriso, che vi trapassa e non si lascia mai comprendere fino in fondo. Sentite l'ansia che si ferma sul petto, come un panetto di burro ghiacciato, che proprio non riuscite a sciogliere con il calore del vostro corpo. Resta lì, immobile, ad aspettare le vostre mosse.

È inutile riflettere: la mossa sarà quella sbagliata e, allora, lei farà finta di non accorgersene, di essere presa da un pensiero più rilevante, come l'ombra della tenda che si distende infinita sul pavimento fra voi e lei, l'ombra in cui siete entrati e rimarrete durante questa esplorazione di due protagonisti che non hanno altra scelta che prendere tutta la scena, per dimostrarvi chiaramente quanto siano superiori a voi.

1 - *Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos*, Joseph Ducreux (?) XVIII secolo.

2 - Ritratto fotografico di Gore Vidal.

3 - Glenn Close, in una scena del film *Le relazioni pericolose*, regia di Stephen Frears, 1988.

4 - Raquel Welch, in una scena del film *Il caso Myra Breckinridge*, regia di Michael Sarne, 1970.

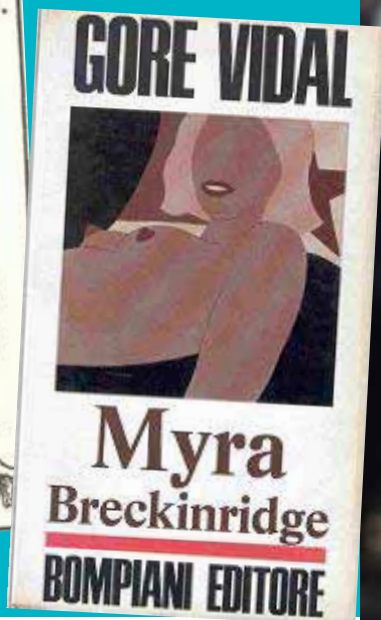
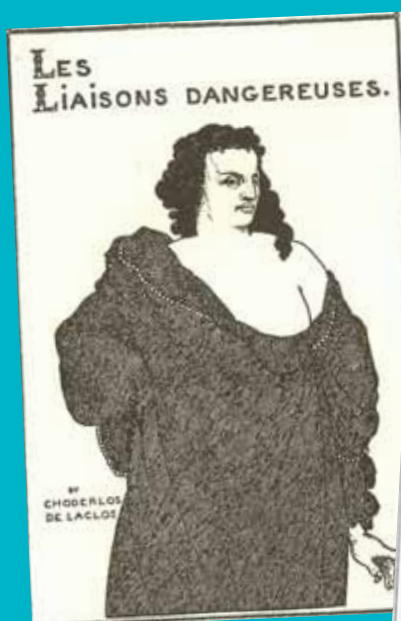
Nel secondo numero della nostra rubrica, parleremo di due donne astute e verbalmente geniali, costruite da due uomini che le hanno usate per dimostrare al mondo i suoi sciocchi errori.

Le due protagoniste in questione sono la marchesa di Merteuil, maestra del gioco degli scacchi umani, e Myra Breckinridge, creatrice di una nuova stirpe di donne comandanti e uomini perdenti, sui quali si erge come una divinità assoluta e, di rado, benevola: la prima, creata dalla penna di Pierre Choderlos de Laclos nel 1782, e la seconda, rigurgitata dalla mente di Gore Vidal nel 1968. Un intero oceano e quasi duecento anni separano le due donne, eppure entrambe mettono in scena la loro *pièce* in assoluta libertà, uniche registe degli eventi che le riguarderanno e causa di quelli che le investiranno.

Non so quante persone si saranno dedicate, negli ultimi anni, alla lettura delle 500 e rotte pagine de *Le relazioni pericolose*, romanzo epistolare di de Laclos, in cui la marchesa di Merteuil ingaggia una singolar tenzone, a colpi di intrighi e gare di seduzione, con il visconte di Valmont, fra gli occhi annoiati e distratti dell'aristocrazia francese del XVIII secolo, ma molti ricorderanno il film che da questo libro è stato tratto nel 1988, diretto da Stephen Frears e interpretato da John Malkovich e Glenn Close, perfetta nel ruolo della marchesa ideata da Choderlos de Laclos, capace di rimanere impassibile di fronte alle molte vittorie come alle cocenti sconfitte, senza che nulla traspaia. L'arte della dissimulazione è l'architave su cui si regge questo personaggio, unita a una forte abilità nelle strategie di guerra relazionale. Per la marchesa, ogni giorno è un giorno di guerra, in cui affrancarsi da una fanciullezza durante la quale era stata «obbligata per stato al silenzio e all'inerzia», periodo trascorso a «osservare e riflettere [...] ascoltando poco in verità i discorsi che si affrettavano a tenermi, raccogliendo

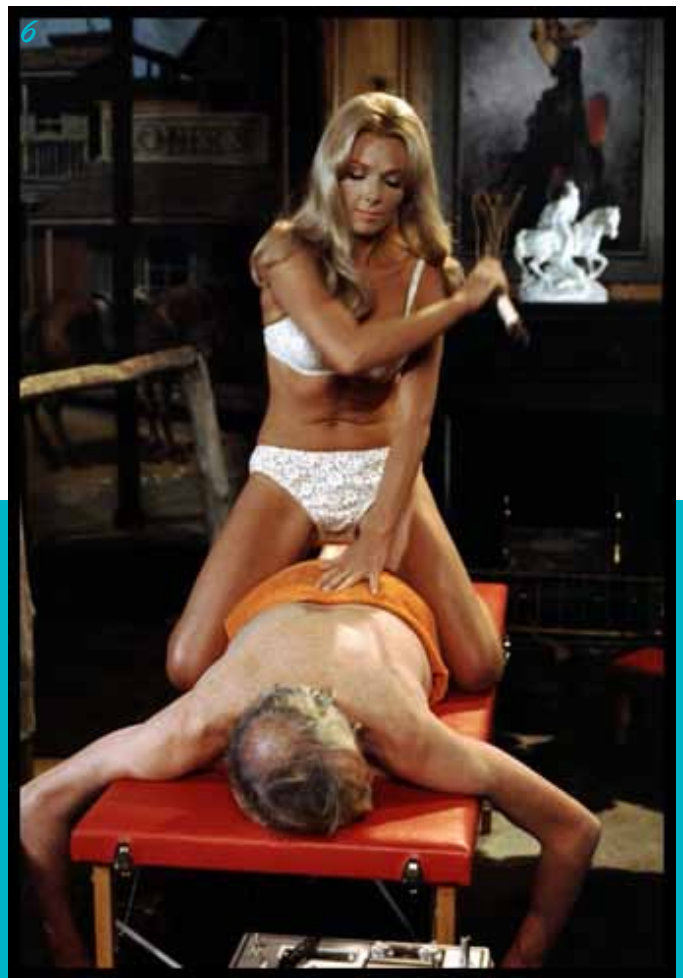


con cura quelli che cercavano di nascondermi». Aveva studiato la marchesa di Merteuil non l'arte del sorriso assente e del capo leggermente obliquo per dimostrare amorevole sottomissione al maschio dominante, ma la capacità di dissimulare: «prova-vo un dispiacere? Studiavo il modo di assumere un aspetto sereno, se non addirittura felice; mi sono spinta fino all'infliggermi volontariamente dei dolori per cercare nel frattempo l'espressione esatta del piacere»¹. Intorno a questa capacità, perseguita ben oltre la propria natura e cui la marchesa offre



tutti i suoi ardori, ruotano i personaggi del romanzo di Choderlos de Laclos, raggirati, ingannati, defraudati e portati alla morte, con tale naturalezza, arguzia e educazione alla parola forbita da arrivare a ringraziare il proprio carnefice perché così ben truccato da apparire angelo custode. Geniale. Una lady Macbeth travestita da misericordiosa e ragionevole Elinor (la “razionale” sorella Dashwood di *Sense and Sensibility* di Jane Austen) che rischierà più volte di rimanere prigioniera dei suoi stessi intrighi, ma che non rinuncerà mai alla vittoria finale: rivolversi sull'uomo che l'ha ferita in passato e su tutti quelli che pensavano di poterla possedere in quanto donna.

E geniale appare ancor di più Myra Breckinridge, che si presenta ai propri lettori (il romanzo di Vidal è scritto in una caustica prima persona dal punto di vista della sua eroina) così: «Io sono Myra Breckinridge, che nessun uomo possederà mai. [...] io sono una Donna Nuova la cui storia sensazionale è un piccante amalgama di sogni volgari e taglienti realtà [...] colei che nessun uomo può possedere fuorché alle sue...alle mie condizioni!». Myra è una nuova donna, perché si è letteralmente creata dal nulla con sofferenze fisiche e psicologiche; non nasce donna, ma uomo che decide di azzerare le scelte, le imposizioni e le volontà altrui, pur di diventare ciò che ritiene di essere sempre stato: una crisalide che ha inutilmente nascosto una dea. Questa scelta permette a Vidal di confrontare forma e sostanza, lasciando che Myra dimostri che è sempre l'una a prevalere sull'altra in tutti i miseri esseri umani incontrati (miseri sia perché appartenenti alla prima generazione di uomini, quelli ante Myra, sia perché schiavi della forma che altri hanno attribuito loro), servendosi di tali debolezze per raggiungere il suo obiettivo: la rivale verso chi, solo perché appartiene a quello che era prima



5, 6 - Ancora Raquel Welch, in due scene del film *Il caso Myra Breckinridge*, regia di Michael Sarne, 1970.

7, 8 - Glenn Close e Uma Thurman, in altre scene del film *Le relazioni pericolose*, regia di Stephen Frears, 1988.



il suo sesso, merita di essere eccitato, provocato, lusingato, ingannato e sevizato (fisicamente e, soprattutto, psicologicamente), per dimostrare la potenza di Myra. La strategia non si ferma agli uomini da punire («Nessun uomo può burlarsi impunemente di Myra Breckinridge!»³ ci assicura la divinità di Vidal), ma spazia anche nell'universo femminile, nel caso questo sia schiavo del piacere offerto dagli uomini: così, Myra diventa maestra, confidente, concubina e procacciatrice di sesso per le donne che incontra, riuscendo, al pari della marchesa di Merteuil, a farsi ringraziare dalla donna cui ha rovinato la vita, accettando mestamente il suo affetto. Intransigente, con gli altri e non con se stessa, volitiva fino alla propria auto-eliminazione, Myra può ricordare, in alcune sue scelte e nelle poco lusinghiere recensioni dell'animo umano, la scrittrice Anaïs Nin, che lo stesso Vidal scopre, leggendo *La casa dell'incesto*, trovandosi così a fronteggiare, per la prima volta, una donna reale che sembrava avere la stessa forza megalomane e tuonante della “sua” Myra⁴.

Se la lotta fra i sessi ha forgiato la vita di queste due indubbie protagoniste, la fine concessa loro dagli uomini che le hanno create e venerate non è altrettanto battagliera e dirompente. Pierre Choderlos de Laclos non riesce a liberarsi dalla logica della punizione divina per colei che ha giocato con le vite altrui, rischiando di far percepire al lettore la fine della marchesa di Merteuil (sfigurata dal vaiolo nel libro o semplicemente messa al bando dalla vita sociale nel film di Frears) come un meritato castigo per aver tentato di mettersi al pari degli uomini. Gore Vidal, aiutato da quasi duecento anni di lotta sociale e dal fermento degli anni Settanta già percepibile, fa

ritirare Myra a vita privata, facendola rinunciare a essere la divinità che ha sempre dichiarato di essere, riportandola alla condizione di uomo, seppur solo “formale”. Certo, nel frattempo di “danni” ne hanno causati e il punto di vista sulle donne non potrà essere più lo stesso dopo il loro passaggio. ■



NOTE:

- 1 Citazione tratta da Jacqueline Spaccini, *La polvere d'ali di una farfalla. Scrittori «femministi» del XVIII secolo: Choderlos de Laclos e il suo trattato sull'educazione delle donne*, Aracne editrice, 2011, pag.40.
- 2 Gore Vidal, *Myra Breckinridge*, traduzione di Vincenzo Mantovani, Bompiani, 1969, pagg. 11-12.
- 3 Gore Vidal, *Palinsesto*, Traduzione di Maurizio Bartocci, Fazi editore, 2007.
- 4 *Ibid.*, pag. 27.

Poesia e prosa, sorelle maggiori di drammaturgia

di Aquilino

1- *Tosca*, immagine di Andrea Balducci.

2 - La maschera di Arlecchino.

3 - Ritratto fotografico di Konstantin Stanislavskij.

4 - Una scena di *Pensaci, Giacomino!* per la regia di Enzo Vetrano e Stefano Randisi.

5 - Ritratto fotografico di Samuel Beckett.



Il dramma borghese nacque tra il XVIII e il XIX secolo per colmare un vuoto nella rappresentazione teatrale: non più solo personaggi eroici e mitici, o del basso popolino, ma anche della borghesia. Buona parte del teatro contemporaneo rientra in questa categoria. Siamo fruitori di un teatro testuale, d'autore, più che di uno epico o rituale o di figura. Le opere in cartellone, di genere comico, leggero o drammatico, ci mostrano personaggi tratti dalla vita quotidiana, inseriti in vicende realistiche, con l'obiettivo di divertire, di scandagliare l'animo umano, di presentare problematiche sociali e di deridere o criticare la classe sociale dominante.

Da Goldoni a Pirandello, si è assistito a un fiorire intenso e diffuso di idee ed esperienze. Il dramma borghese ottocentesco si è consolidato dando origine alla commedia dialettale, alla *pièce* di un realismo fortemente drammatico, alla commedia di costume, alla satira sociale, il tutto sorretto e stimolato dalla metodologia della Commedia dell'Arte, incentrata sul personaggio come maschera e sull'insegnamento di Stanislavskij, che porta l'interpretazione realistica in primo piano: un teatro che viaggia su binari paralleli a quelli del cinema e della televisione.

A *latere*, però, si sono sviluppate proposte di rappresentazione fuori dagli schemi, che spesso hanno attinto dalle arti sceniche tradizionali di altre culture.

Si sono, così, delineate, nel tempo, alcune direttive: il teatro come prova d'attore, come espressione di una compagnia-comunità, come elaborazione registica, il teatro senza parola, mediato da figure, come sintesi delle arti e quello multimediale e così via.

In questo percorso, si è tanto discusso di regia e di interpretazione, ma meno di drammaturgia. D'altronde, si ritiene che l'autore abbia già tutto ciò che gli serve: uno sconfinato archivio di stili, innovazioni, avanguardie, classici, generi, teorie a cui attingere. Il teatro scritto non deve fare altro che prendere a modello la narrativa, la poesia o il saggio. Il drammaturgo deve solo osservare alcune regole generali: la scansione delle battute, la divisione in atti e scene (facoltativa), la formulazione delle didascalie e l'attenzione ai tempi, l'alternarsi di scene d'impatto e di altre narrative o leggere, la lunghezza e la resa visiva dei monologhi, eccetera.

Tutto qua? Non è il momento, dopo tanta indagine sull'attore e sul regista, di avviare una ricerca anche sull'autore?

Tre generi: prosa, poesia e teatro, non sempre identificabili con immediatezza o chiarezza. Un monologo è solo una prosa da interpretare? Che differenze ci sono, a livello formale, tra un soli-



loquio teatrale e una pagina di riflessioni tratta da un romanzo? Il drammaturgo si limita a scrivere in prosa o ci sono criteri diversi che lo guidano, relativi, per esempio, allo spazio e alla comunicazione verbale e gestuale?

Le avanguardie di metà secolo hanno, a volte, affrontato la questione con una risoluzione drastica: eliminiamo il testo, o umiliamolo rendendolo quasi incomprensibile. Beckett, alla ricerca della forma rappresentabile, quasi annegato nelle parole dei romanzi, ha cercato una misura più parca nella drammaturgia, ma si è spinto sempre più verso il silenzio.

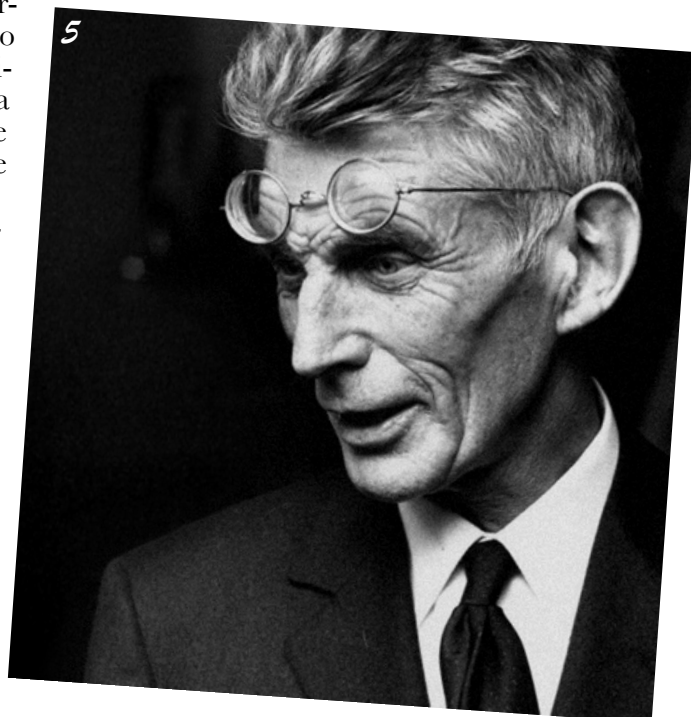
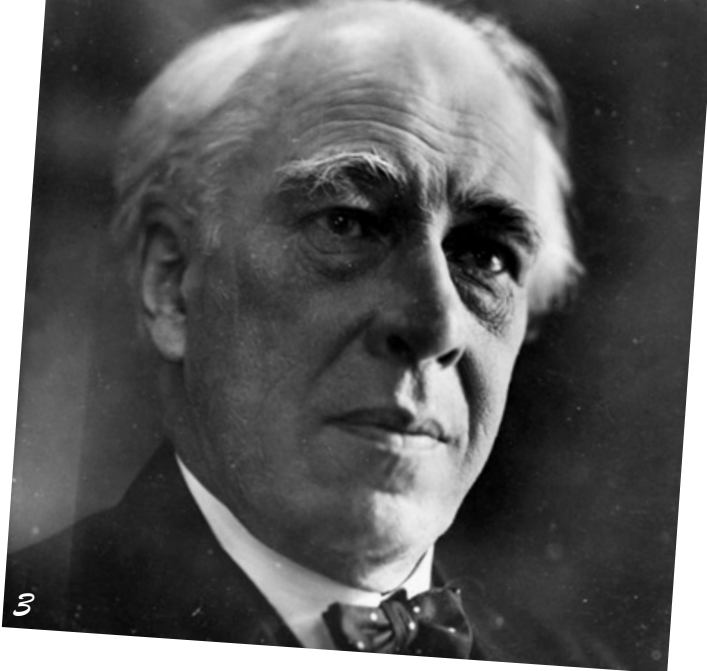
La maggioranza degli autori si è attivata per chiarire a sé le proprie idee, concentrandosi più sui contenuti che sulle forme espressive. Il dibattito sul linguaggio teatrale è stato inteso più sui generi che sulla forma: testi di denuncia sociale, teatro verità, indagini psicoanalitiche, prosa poetica, manifestando sempre dipendenza dalla letteratura di prosa e poesia.

Esiste una forma linguistica che sia esclusiva del teatro e non sia immediatamente riconducibile ad altre forme di scrittura? Se esiste, da dove la si può ricavare?

Il teatro non è il libro. Sono due contenitori di parole molto diversi. Il testo teatrale pubblicato non è un prodotto finito, come può esserlo il poema o il romanzo; esso è il materiale linguistico a disposizione dei “realizzatori di parole sceniche” che si occupano di regia, interpretazione, scenografia e di quant’altro fa spettacolo.

Il drammaturgo non deve scrivere un libro da trasporre in forma teatrale; non deve avere come punti prioritari di riferimento l’espressione in prosa e in poesia, ma il palcoscenico come luogo di comunicazione articolata e complessa. Egli scrive attingendo alle potenzialità linguistiche del palcoscenico, comprendenti la prosa e la poesia, ma non isolate sulla ribalta, bensì amalgamate con i corpi degli attori in movimento, con le luci, le musiche e i suoni.

La parola drammaturgica viene così ad assumere una sua “misura”, che non è certo il silenzio di Beckett, ma non è nemmeno il ridimensionamento del testo e dell’autore. Si tratta pur sempre di una parola potente, che racconta ed esprime, descrive ed evoca, proclama ed emoziona, ma non perché letta: essa viene ascoltata e vista, quasi toccata con mano. La parola di teatro si fa danza e luce; ha in sé il silenzio e la voce dell’attore, la sapienza del regista e la “misura” che l’autore le ha voluto conferire, una misura che rende impossibile tradurla in prosa, perché solo in teatro essa può davvero vivere.



Esistono zone di confine, per cui la poesia e la prosa si dissolvono l'una nell'altra e il testo teatrale e la prosa possono sovrapporsi:

«Camminiamo una sera sul fianco di un colle, in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo mio cugino è un gigante vestito di bianco, che si muove pacato, abbronzato nel volto, taciturno. Tacere è la nostra virtù.»

Da una poesia di Cesare Pavese tratta da *Antenati*, scritta senza a capo. Poesia narrativa. Prosa poetica. La distinzione per generi e sottogeneri si fa complessa riguardo alla prosa e alla poesia, ma quando si tratta di drammaturgia non si fa altro che incasellarla nelle prime due categorie.

Da *Pensaci, Giacomino!* di Luigi Pirandello. Atto secondo.

«Salotto modesto in casa del professor Toti. Uscio comune in fondo; uscio laterale a sinistra. A destra, un divano, poltrone, ecc. Sul divano, alcuni giocattoli di Ninì: un carrettino, un pagliaccetto coi cembali a scatto.

Al levarsi della tela è in scena, in piedi, il Direttore Diana, col cappello in mano. Poco dopo entra dall'uscio a sinistra Rosa.

ROSA – S'accomodi. Aspetti. Levo questo carrettino.

Eseguisce.

DIRETTORE – Grazie. Posso anche sedere qua.

Indica una poltrona.

ROSA (col carrettino in mano) – Lo va lasciando da per tutto. No, segga, segga qua.

Indicando il divano. Il Direttore fa per sedere, ma scopre sul divano anche un pagliaccetto e lo porge a Rosa.

ROSA – Ah! C'era anche il pagliaccetto? Grazie. Ne sfascia tanti. Si figuri! Figlio unico! Il cocco di papà! Non passa giorno che non gli porti un giocattolino nuovo. Ah, ecco qua il professore.

Entra il professor Toti in veste da camera, con aria un po' stralunata. Il Direttore si alza.

TOTI – Pregiatissimo signor Direttore. Prego, stia comodo. Se mi permette un momento...

S'accosta a Rosa e le parla piano, in fretta.»

Ritroviamo il pagliaccetto con i cembali a scatto in uno dei romanzi meno conosciuti di Pirandello, *Suo marito*:

«Sul cassettone, come in colloquio tra loro, erano i giocattoli di Riri: un cavalluccio di cartapesta, fissato su una tavoletta a quattro ruote, una trombettina di latta, una barchetta, un pagliaccetto coi cembali a scatto.»

Riri si chiama il bambino del romanzo, Ninì quello della commedia. Dallo stesso romanzo prendiamo in considerazione l'ingresso di Giustino Boggiolo nella casa di Dora Barmis.

Da *Suo marito* di Luigi Pirandello. Capitolo 2, par. 4.

«Appoggiata alla cassapanca della saletta d'ingresso, una stampella. Su la stampella, un cappello a cencio. La bussola, che metteva nel salotto, era chiusa, e nella penombra si soffondeva il color verde giallino della carta a scacchi applicata ai vetri.

– Ma no, no, no: vi ho detto no; basta! – s'intese gridare di dentro, irosamente.

La servetta, venuta ad aprire, restò a questo grido un po' perplessa se entrare in quel momento ad annunciare il nuovo visitatore.

– Disturbo? – domandò, timidamente, Giustino. La servetta si strinse ne le spalle, poi si fece animo, picchiò sul vetro della bussola, aprì:

– C'è un signore...

– Boggiolo... – suggerì piano Giustino.



– Ah, voi Boggiolo? Che piacere! Entrate, entrate – esclamò Dora Barmis tendendo il capo e sforzandosi di comporre subito a un'aria risolente il volto acceso, alterato dallo sdegno e dal dispetto.»

Riscriviamo il brano teatrale come se fosse prosa:

Il Direttore Diana, in attesa di essere ricevuto, se ne stava lì con il cappello in mano, nel salotto modesto del professor Toti. Di fronte a lui e sulla sinistra, due porte chiuse. Alla sua destra, un salottino di due poltrone e un divano ingombro dei giocattoli di Ninì, il figlio di Giacomino: un carrettino e un pagliaccetto coi cembali a scatto. Dalla porta di sinistra entrò finalmente Rosa, la serva di casa.

“Si accomodi. Aspetti. Levo questo carrettino.”

Il Direttore accennò la poltrona.

“Grazie. Posso anche sedere qua.”

Rosa, con un sorriso imbarazzato, il carrettino in mano:

“Lo va lasciando da per tutto. No, segga, segga qua” insistette indicando il divano.

Il Direttore, prima di sedersi, raccolse il pagliaccetto e lo porse a Rosa.

“Ah! C'era anche il pagliaccetto? Grazie. Ne sfascia tanti. Si figuri! Figlio unico! Il cocco di papà! Non passa giorno che non gli porti un giocattolino nuovo. Ah, ecco qua il professore.”

Il professor Toti, l'aria stralunata, fece cenno al Direttore che si alzò per salutarlo.

“Pregiatissimo signor Direttore. Prego, stia comodo. Se mi permette un momento...”

Si accostò a Rosa e le parlò piano, in fretta.

E ora riscriviamo il brano in prosa come se fosse un copione di teatro:

Appoggiata alla cassapanca della saletta d'ingresso, una stampella. Sulla stampella, un cappello a cencio. La bussola, che mette nel salotto, è chiusa, e nella penombra si soffonde il color verde giallino della carta a scacchi applicata ai vetri. Dalla bussola giunge una voce irosa:

VOCE – Ma no, no, no: vi ho detto no; basta! La servetta va ad aprire, ma resta a questo grido un po' perplessa se entrare ad annunciare il nuovo visitatore.

GIUSTINO (con timidezza) – Disturbo?

La servetta si stringe nelle spalle, poi si fa animo, picchia sul vetro della bussola, apre:

SERVA – C'è un signore...

GIUSTINO (a voce bassa) – Boggiolo...

Emerge la testa di Dora Barmis. Il volto acceso è alterato dallo sdegno e dal dispetto, ma si nota lo sforzo di ricomporsi a un'aria risolente.

DORA BARMIS – Ah, voi Boggiolo? Che piacere! Entrate, entrate.

Prosa, poesia, teatro... Non si tratta, qui, di una ricerca di confini e definizioni, ma di una proposta di metodologia: scrivere per il teatro in modo specifico e finalizzato, non in subordine agli altri due generi letterari; cercare la strada per una drammaturgia originale, che non sia immemore delle diverse forme di teatro che si sono presentate nei secoli e nei luoghi. Il teatro può, così, prendere vie che lo differenzino sempre più dalla televisione e dal cinema, affiancandosi a prosa e poesia con una propria indipendenza e autonomia formale.

Riguardo al teatro borghese che produce da più di due secoli, ricordiamo quello che ha scritto Artaud: «Ma chi ha detto che il teatro è fatto per illustrare caratteri, per risolvere conflitti d'ordine umano e passionale, d'ordine attuale e psicologico, come quelli che infestano il nostro teatro contemporaneo?»* ■

6 - Ritratto fotografico di Luigi Pirandello.

7 - *L'attore*, Pablo Picasso, 1904-1905. Metropolitan Museum of Art, New York (USA).

* A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Traduzione di G. Marchi, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978, pag. 159.



Aldo Manuzio, il primo grande editore della storia

di *Marta Malengo*

- 1 - Marca editoriale di Aldo Manuzio.
- 2 - *Ritratto di Aldo Manuzio* (particolare di un affresco nel Palazzo dei Pio a Carpi), Bernardino Loschi, ca. 1510.
- 3 - Edizione 1501 di Virgilio, stampata da Aldo Manuzio.
- 4 - Edizione 1495-1498 di Aristotele stampata da Aldo Manuzio.



**Il Veneziano inventò
nel Cinquecento
tutti gli ingredienti
per fare un buon libro
e portarlo al successo:
dalla punteggiatura al font, dal
formato alla cura artigianale.**



Prendete un libro e apritelo. Sfogliate le pagine, leggete le parole perfettamente allineate. Ammirate i caratteri così ben impressi nero su bianco. Annusate la carta, piegata, cucita e rifilata alla perfezione. Ammirate la copertina, avvolta in una fascetta che annuncia il traguardo di copie vendute. Infilatelo in borsa o nello zaino e portatelo con voi.

Quello che avete appena fatto – operazione piuttosto banale che chi ama leggere compie più volte in una stessa giornata – mai sarebbe stato possibile, se non fosse esistito il più grande editore di tutti i tempi: Aldo Manuzio.

E qui già si commette il primo, grossolano errore: perché Manuzio non era semplicemente un *editore*, bensì un umanista a tutto tondo, un instancabile studioso, un intellettuale fra i più raffinati non solo della sua epoca, ma anche di quelle a venire, un grandissimo uomo di marketing.

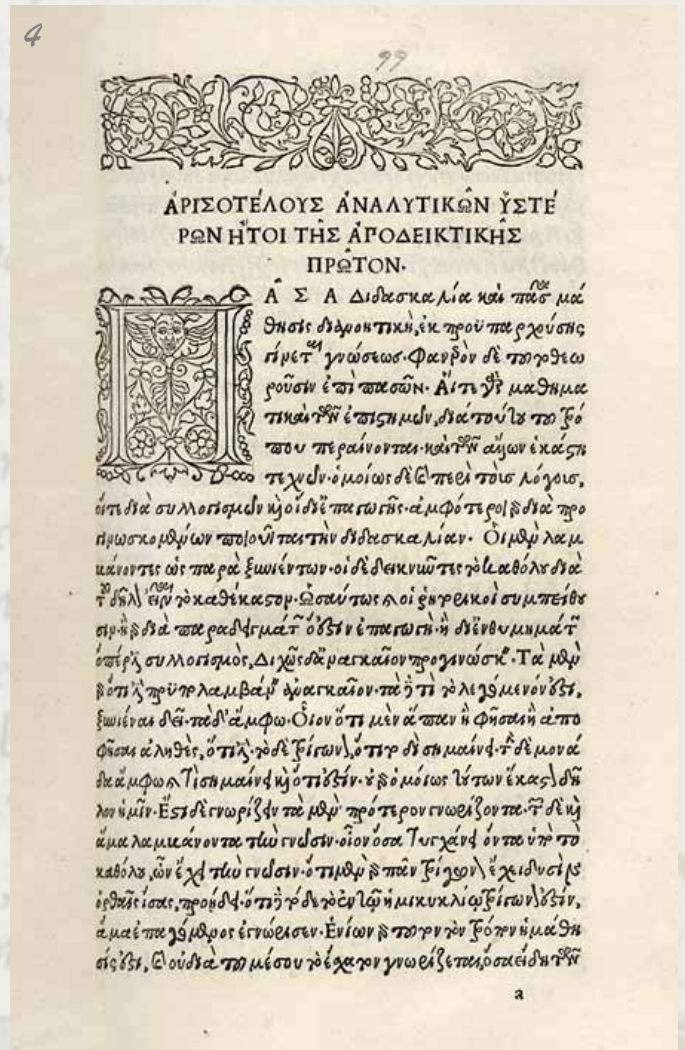
I termini "libro tascabile", "corsivo" e "punteggiatura" vi dicono niente? Se oggi vi mettete comodi sul divano a leggere un libro per puro diletto lo dovete a lui. E anche se potete leggere in treno, in autobus, in metropolitana o sotto l'ombrellone in riva al mare, riempiendo così tutti quei momenti che rischierebbero di restare vuoti senza un buon libro.

Melibæus, Tityrus.

Poco si conosce della vita di Aldo Romano, come si firmava in omaggio alle sue origini: era, infatti, nato a Bassiano, piccolo paese della campagna laziale, fra il 1449 e il 1452. Compì gli studi umanistici a Roma negli anni Settanta del Quattrocento, maturando la convinzione che il sapere si fondasse sui classici. Da ciò nasce la sconfinata passione di Manuzio per tutti gli aspetti del linguaggio e, in particolare, della lingua greca, il cui studio lo impegnerà tutta la vita e ne caratterizzerà profondamente l'attività di editore. Certo è che ebbe la fortuna di nascere nel secolo giusto: quello in cui il suo innato talento si sarebbe potuto esprimere al meglio. In Germania, tra il 1452 e il 1455, Gutenberg dà alla luce un'invenzione destinata a cambiare per sempre non solo le abitudini, ma la vita stessa dell'uomo: la stampa a caratteri mobili. Vero è che anche la più brillante delle invenzioni resterebbe inutile se non vi fosse qualcuno pronto a utilizzarla degnamente: è ciò che fa Manuzio, quando, dopo varie peregrinazioni in diverse città italiane, nel 1489 decide di trasferirsi a Venezia, e, tra il 1494 e il 1495, apre una stamperia in quel di Sant'Agostin. Non a caso, pochi anni prima nella Capitale gli stampatori tedeschi Sweynheim e Pannartz iniziavano la loro attività tipografica, la prima in Italia, e Manuzio intuisce subito le potenzialità della nuova *arte di fare i libri*.

Le ragioni che lo spingono a trasferirsi a Venezia non sono chiare: probabilmente era stato attratto dalle biblioteche ben fornite – fra tutte, la collezione del cardinal Bessarione che sarà all'origine della Biblioteca Marciana – e dalla presenza di numerosi esuli greci. Da quel momento, il nome di Aldo comincerà a figurare assieme a quello degli umanisti più importanti dell'epoca: da Poliziano a Pietro Bembo, a Leonardo Loredan.

Certo, una stamperia nel Quindicesimo secolo è da considerarsi molto diversa da come la intendiamo oggi. Quella di Manuzio era un'officina tipografica in cui si stampavano i cosiddetti *incunaboli* (termine con cui vengono convenzionalmente chiamati i libri realizzati con il procedimento di stampa a caratteri mobili fino all'anno 1500 compreso). Nella città lagunare, le tracce dei primi stampatori risalgono al 1469, quando Venezia diventerà il maggiore centro di stampa europeo, con una produzione di circa la metà dei libri complessivi stampati in Italia nel Sedicesimo secolo. Un dato incredibile se si pensa che la tecnica di stampa richiedeva un impiego di forze e una complessità non da poco. Inoltre, la carta – un supporto oggi per noi comune – all'epoca era utilizzata solo da un paio di secoli e il procedimento per ottenerla non era certo più semplice di quello per stamparla.



Il motivo che spinge Manuzio ad aprire una stamperia è chiaro: profondamente insoddisfatto delle edizioni in commercio, troppo spesso si ritrovava a studiare su testi dalla scarsissima qualità, zeppi di errori. Decide, così, di fare di necessità virtù, dando vita a quella che diventerà la più importante tipografia mai esistita: non solo stamperia, ma vero centro culturale. Quello di Manuzio era un progetto editoriale dai contorni grandiosi: stampare i grandi classici della letteratura e della filosofia, con un particolare riguardo alla letteratura greca, considerata una «necessità in tempi tumultuosi e tristi in cui è più comune l'uso delle armi che quello dei libri». Più che un mestiere era una vocazione, la sua, un cammino che aveva deciso di intraprendere per il bene dell'umanità, a costo di fatiche e sacrifici.

Non a caso, altra sua creatura è l'Accademia Aldina, attiva a Venezia dal 1502, e più volte citata anche nelle sottoscrizioni di alcuni esemplari *aldini* («Venetiis In Aldi Romani Academia»). Nella legatura di un volume della Biblioteca Apostolica Vaticana sono stati ritrovati gli statuti relativi all'Accademia di Aldo, in cui sono citati i nomi di alcuni componenti, e, cosa più importante, è riportata la

regola che obbligava tutti i membri a parlare esclusivamente in greco, pena una multa da destinare in lauti banchetti qualora venissero commessi errori. Non sorprende, quindi, che il primo testo uscito dalla stamperia aldina sia la grammatica greca *Erotemata* di Costantino Lascaris (prefazione datata 1494 *more veneto*, ovvero 1495), quasi a voler segnare un chiaro punto di partenza. Seguiranno le opere di Aristotele, i grammatici, gli oratori, gli storici e i poeti. Suo è il primo vero *best seller* di tutti i tempi: si stima, infatti, che abbia fatto vendere al *Canzoniere* di Petrarca ben 100.000 copie, un traguardo importante oggi, figuriamoci all'epoca.

L'ambizioso progetto manuziano aveva, però, bisogno di cospicui capitali per attuarsi pienamente ed è a questo punto che entra in gioco il peculiare spirito imprenditoriale di Aldo. A Venezia era attiva la tipografia di Andrea Torresano, che era stato a bottega dal prestigioso stampatore Nicolas Jenson: probabilmente Torresano si era dimostrato interessato al grande progetto di Manuzio, entrando in società con lui. Qualche anno dopo, Aldo ne sposerà la figlia, più giovane di ben 35 anni: un matrimonio che rafforzerà ulteriormente il suo



prestigio. Manuzio era indiscutibilmente mosso dalla passione e dall'*amor librorum*, ma non era certo uno sprovveduto. Grazie a un indiscusso carisma e un vivace spirito, la sua attività crebbe fino a non avere rivali non solo in Italia, ma anche a livello europeo. Del resto, i cambiamenti e le innovazioni apportate da Aldo al mondo della stampa furono molte e di straordinaria importanza. Basti pensare alla minuziosa cura dedicata a ogni singola edizione, un'attenzione che dalla lingua si spingeva fino agli aspetti più tecnici. Sono momenti cruciali, questi, che cambieranno per sempre la concezione del libro e della scrittura stessa. Viene introdotto per la prima volta l'uso della punteggiatura: e cosa sarebbero, oggi, le nostre frasi senza virgole, accenti, apostrofi, punti e punti e virgola? Un lungo, noioso monologo.

5, 6, 7 - Xilografie tratte dalla *Hypnerotomachia Poliphili*.
8 - Un "corsivo aldino", disegnato da Francesco Griffo.

L'invenzione che ha reso Manuzio famoso in tutto il mondo è il corsivo, disegnato per lui da Francesco Griffo prendendo ispirazione dal carattere utilizzato nelle cancellerie. A onor del vero, Aldo se ne contende il primato con altri personaggi – fra tutti il vicentino Ludovico degli Arrighi –, ma certo è lui a darlo alle stampe per primo. Se ne trova, infatti, una traccia già nelle *Epistole* di Santa Caterina da Siena del 1500. Altra novità fondamentale è la produzione dei *libelli portatiles* (come lo stesso Aldo li definisce nel 1503), ovvero edizioni in 8°, di dimensioni molto ridotte rispetto alle classiche *in folio*, nate dalla piegatura di una carta intera per tre volte ottenendo un volumetto di circa venti per quindici centimetri. Senza questo guizzo di genio la cultura avrebbe avuto una diffusione molto più lenta e difficile, la lettura sarebbe stata destinata solo a particolari ambienti, i Beatles non avrebbero mai scritto *Paperback writer* – uno dei loro indiscussi capolavori – e noi ci priveremmo del piacere di leggere ovunque vogliamo, quando vogliamo. Chissà se Aldo era consapevole, all'epoca, di che grande regalo stava facendo agli uomini: di certo lo sappiamo noi, e gliene siamo tuttora grati.

TRIVMPHVS



ce ligatura alla fistula tubale, Gli altri due ueterrimi cornitibici con-
cordi ciascuno & cum gli instrumeti delle Equitante nymphc.
Sotto lequale triūphale sciuoghe era laxide nel meditulo, Nelqle gli
rotali radii erano infixi, deliniamento Balustico, gracili centi seposa
negli mucronati labii cum uno pomulo alla circunferentia. Elquale
Polo era di finissimo & ponderoso oro, repudiante el rodicabile erugi-
ne, & lo incédioso Vulcano, della uirtute & pace exitiale ueneno. Sum-
mamente dagli festigianti celebrato, cum moderate, & repentine
riolutioe intorno faltanti, cum solemnissimi plaufi, cum
gli habiti cincti di fasceole uolitante, Et le sedente so-
pra gli trahenti centauri. La Sancta cagione,
& diuino mysterio, in uoce cõfone & car-
mini cancionali cum extre
ma exultatione amo-
rosamente lauda
uano.
**
*



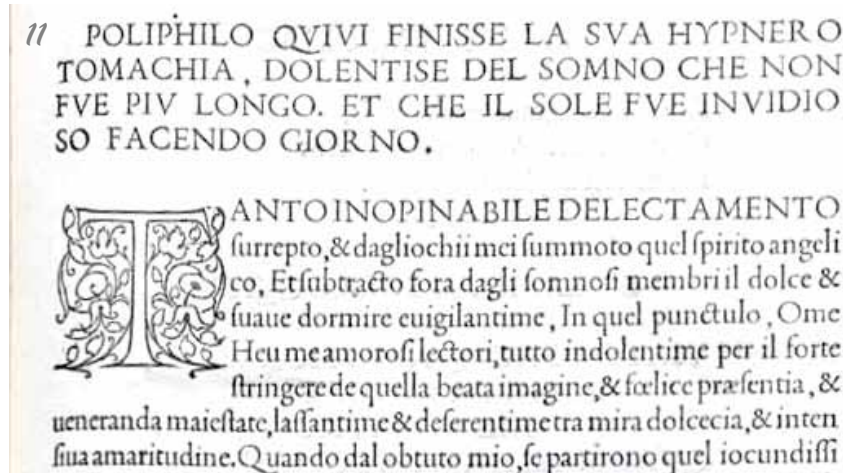
8
abcdefghijklmnop
opqrstuvwxyz
É à â é è ê ì î ó ò ù
: ; < - > ?

Manuzio: instancabile erudito, quindi, grande innovatore, abile venditore e creatore di *best seller*. Altro? Ebbene sì: fu anche artefice del libro più affascinante e misterioso mai esistito. Parliamo dell'*Hypnerotomachia Poliphili*, la battaglia d'amore in sogno di Polifilo, ricercatissimo dai collezionisti di tutto il mondo, pronti a sborsare centinaia di migliaia di euro per averlo (nel 2010, ne è stato venduto un esemplare per oltre 300.000 sterline). Stampato nel 1499, in un *mix* di termini volgari e altri di pura invenzione con qualche spruzzata di latino, il Polifilo è uno dei libri che più ha suscitato studi e dibattiti, alla ricerca di spiegazioni che, probabilmente, mai verranno davvero alla luce. A cominciare dall'autore: si dice possa essere il frate domenicano Francesco Colonna, grazie a un acrostico formato dalle iniziali di ogni capitolo che compone l'opera («Poliam Frater Franciscus Columna Peramavit»), ma, in realtà, l'opera risulta anonima. Inoltre, lo stesso Manuzio non la correda di una sua prefazione, com'era solito fare, anche perché il libro appare completamente estraneo al suo programma editoriale. Il viaggio onirico intrapreso da Polifilo alla ricerca dell'amata Polia ci sembra, oggi, il primo vero romanzo surreale, il primo testo che non solo ci parla di sogni, visioni, amore, erotismo, ma ce li fa vedere: le 234 carte in formato *in folio* sono arricchite da ben 172 incisioni xilografiche (realizzate con una matrice di legno), in una perfetta combinazione di testo e immagini. La prima di cui si abbia conoscenza, e dalla realizzazione eccelsa. Non occorre dire che anche l'autore delle tavole risulta ignoto, aggiungendo un ulteriore punto di domanda a questo meraviglioso enigma ancora irrisolto. Inoltre, nell'*Hypnerotomachia* compare, per la prima volta, un embrione di

quella che sarà la marca editoriale di Manuzio: un'ancora sulla quale si attorciglia un delfino, accompagnata dal motto *festina lente*, affrettati lentamente, a voler simboleggiare il lavoro accurato, eppure portato a termine con solerzia, frutto di efficacia ed efficienza.

A suon di *festina lente*, Aldo Manuzio arriva alla fine della sua spettacolare carriera con ben 132 edizioni pubblicate: lavori estremamente eleganti, dalle pagine ariose, in cui il testo risulta ben proporzionato e facilmente leggibile, dalle dimensioni contenute per essere facilmente utilizzate. Le *aldine* sono dei capolavori editoriali, veri oggetti di culto in tutto il mondo per la loro perfezione e ricercatezza. Manuzio morirà nel 1515, a sessantasei anni, lasciando un'eredità viva ancora oggi. Il suo lavoro verrà continuato dal figlio Paolo e dal nipote Aldo il giovane.

Il merito più grande di Aldo, tuttavia, sembra andare oltre le innovazioni e le tecniche apportate, per quanto importanti siano. È, invece, da ricercare nel significato stesso che il libro assume grazie al suo lavoro: non più soltanto scolastico o religioso, realizzato per mere funzioni di apprendimento e preghiera, ma vero strumento di piacere personale e di svago. Una funzione, questa, che oggi è diventata fondamentale: i libri che ricordiamo con più forza, impressi nella mente e nel cuore, sono quelli che abbiamo scelto noi, per il puro piacere di leggere. Così facendo, compie un piccolo miracolo: rivoluziona completamente l'idea di lettura com'era intesa e le attribuisce un valore edonistico sconosciuto all'epoca. Del resto, siamo noi a riempire di significato le cose, e Manuzio ha pienamente dimostrato di saperlo fare con i libri. ■



9 - Frontespizio de *Il libro del cortegiano* del conte Baldesar Castiglione, stampato da Aldo Manuzio.

10 - Aldo Manuzio, in un'incisione di Antonio Baratti.

11 - Una pagina della *Hypnerotomachia Poliphili*.



Lessico familiare di Natalia Ginzburg



Assonanze

Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: – Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! Non fate potacci!

Natalia Ginzburg,
Lessico familiare, 1963.

Non si poteva ringraziare mio padre; l'avrebbero irritate quelle che lui chiamava «morbosaggini». Io rimanevo lì senza fare il più piccolo movimento.

Marcel Proust,
Dalla parte di Swann, 1913.



La famiglia Bellelli, Edgar Degas, 1858-1869.

Dialoghi a distanza

Vivevamo sempre, in casa, nell'incubo delle sfuriate di mio padre, che esplodevano improvvisamente, sovente per motivi minimi, per un paio di scarpe che non si trovava, per un libro fuori posto, o per una pietanza troppo cotta.

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, 1963.

Carissimo padre, di recente mi hai domandato perché mai sostengo di avere paura di te. Come al solito, non ho saputo risponderti niente, in parte proprio per la paura che ho di te, in parte perché questa paura si fonda su una quantità tale di dettagli che parlando non saprei coordinarli neppure passabilmente.

Franz Kafka, *Lettera al padre*, 1919.

I gadget dei libri: alcuni spunti

di Giacomo Mastrotto
e Stefano Verziaggi



1

Ancora oggi sembrerebbe che il libro presenti una possibilità estranea all'*e-book*: la vendita abbinata di un *gadget*. È ipotizzabile che economie di scala, raggiungibili solo con altissimi volumi di vendite, e sistemi promozionali *ad hoc* possano facilitare l'abbinamento di un *gadget*, magari da ritirare in un negozio o farsi spedire a casa, a un *e-book*. Tuttavia, per ora, ciò non avviene ancora.

L'oggetto potrebbe servire a materializzare l'immaginario suscitato dal libro, come può essere il caso di un pupazzo abbinato a un libro per bambini. Ad ogni modo, analizzare il fenomeno con strumenti puramente letterari o estetici non aiuta a comprenderlo fino in fondo; appare più interessante, invece, chiedere aiuto al marketing e tentare di applicare gli strumenti di analisi merceologica al mercato del libro.

Un libro non ha, in genere, bisogno di essere venduto *in abbinata* a un accessorio: per leggere, infatti, è sufficiente la vista. Solo i libri con immagini 3D, eventualmente, hanno bisogno del loro specifico paio di occhietti di carta per essere gustati. Possiamo pensare, comunque, che un *gadget* contribuisca a rendere più appetibile l'acquisto, facendo leva su una serie di associazioni mentali.

Il concetto su cui riflettere è quello di *bene complementare*: l'uso di un bene dipende da un altro bene economico. Traslando il concetto nell'ambito del marketing librario, possiamo considerare come rappresentativo di una tale evenienza un libro di



2

ricette per muffin venduto con i relativi stampini in silicone colorati (N. Pavan, *Muffins*, Guido Tommasi Editore, 2010). Il legame tra i due oggetti è piuttosto evidente: per provare le ricette proposte dal libro, ho bisogno degli stampi, altrimenti non sarà possibile cucinare i dolci. Si potrebbe effettuare l'acquisto degli stampi in un normale negozio di casalinghi, ma l'accoppiata non fa altro che incrementare il desiderio di acquistare questo particolare testo al posto di un altro libro di ricette analoghe.

S'inserisce, qui, una seconda importante riflessione a proposito del *layout* delle librerie o del negozio in cui avverrà l'acquisto. Il *layout* riguarda l'organizzazione del punto vendita, in base a principi di efficienza (per facilitare gli acquisti) e a strategie che mirino a invogliare gli acquisti.

È da tempo, ormai, che librerie come *Giunti al punto* non offrono solo libri, ma tutta una serie di oggetti, generalmente articoli da regalo e cancelleria,

che non sempre sono coerenti con il *core business* del punto vendita. Tali oggetti sono di norma esposti in scaffali posizionati accanto a quelli dei libri, lasciando ipotizzare una strategia simile a quella della vendita abbinata: un libro per bambini e ragazzi che si occupa di come risparmiare potrebbe essere esposto per la vendita accanto a uno scaffale di salvadanai colorati. Il tentativo è quello di invogliare il cliente a compiere un acquisto abbinato dei due oggetti. Così pure, vicino ai testi professionali o legati al mondo del *business* si possono trovare le *mug* da ufficio, il cui acquisto deve necessariamente essere indotto dal libro, poiché a nessuno, probabilmente, verrebbe in mente di recarsi in libreria per acquistare una tazza, a meno che non si sia già a conoscenza della possibilità di trovare tale oggetto anche in quella sede. L'esempio più pertinente, però, rimane quello della cancelleria, collocata nella stessa zona dei testi per la scuola, assieme, tra l'altro, ai reddizi diari scolastici.



1 - Pinocchio, in versione Disney.

2 - Foto della Libreria *Giunti al punto* di Firenze.



3

Un altro filone, parallelo al primo, seppur basato su un principio diverso dal bene complementare, è quello degli “oggetti di culto”, che riguarda soprattutto quei libri da cui sono stati tratti film di successo, generalmente per bambini, adolescenti o appassionati in genere. Capita, quindi, che al libro siano associati degli oggetti da collezionare, come pupazzi che rappresentano il protagonista della storia (Harry Potter, Winnie the Pooh) o *gadget* di valore simbolico (l’anello del potere del *Signore degli anelli*); può persino succedere che dal testo e, quindi, dalla trasposizione filmica venga creato un oggetto apposito, come la vendita abbinata del *Libro di Patty* al *Diario di Patty*. In generale, una tale operazione di marketing mira a solleticare l’acquisto d’impulso, cioè l’acquisto di un bene che non era stato programmato. In questa categoria, ovviamente, non rientra il collezionismo perché, più che a una decisione immediata, esso è legato alla ricerca di un bene determinato; mentre, sicuramente, potrebbe rientrarvi una possibilità legata agli *e-book*: all’acquisto, infatti, potrebbe essere associato un bene o un servizio digitale, come *download* gratuito di film in HD o della colonna sonora, con inserimento dei *link* di accesso ai materiali aggiuntivi direttamente nel testo.

La questione è più ampia: spesso, infatti, l’acquisto di un libro è d’impulso, poiché il cliente entra in negozio senza avere un’idea precisa di quale testo comprerà o, ancora, senza neppure sapere che ne comprerà uno. Del resto, la decisione di acquistare un libro dipende da scelte generalmente emotive che esulano dai semplici *gadget*, come è il caso della scelta indotta dal *layout* del punto vendita o dalle copertine.

Si pone, a questo punto, il problema dello sfruttamento del *merchandising*: il rischio è che si compri il libro solo per possedere l’oggetto, fenomeno abbastanza comune nel caso di testi che si rivolgono al pubblico infantile. Non ci si dovrebbe scandalizzare, non solo perché, quando si parla di marketing, è opportuno deporre ideali di stampo romantico, ma anche perché può accadere il contrario: il libro che si pone come leva per l’acquisto di un altro bene, come nel caso delle uscite editoriali di grandi classici in abbinamento a un quotidiano (il primo clamoroso episodio fu quello de *La Repubblica* nel 2002).



5



4



6



Dalle storie narrate in un libro, poi, possono nascere dei *gadget* che avranno un destino di vendita non necessariamente abbinata, ma successivo al libro o addirittura a prescindere da questo. Nel caso più estremo, nessuno di noi pensa che chiunque acquisti un burattino di legno con il naso lungo abbia letto il *Pinocchio* di Collodi. Casi come questo sono poco comuni, ma comunque non infrequenti. Per tornare a riflettere su un esempio già citato, la Disney, oltre alla famosa linea di orsacchiotti di Winnie the Pooh, produce anche la linea Classic Pooh, in cui l'orsetto è riprodotto nelle sue originali fattezze, così come appare nelle illustrazioni di E. H. Shepard, senza casacca rossa e con le braccia molto lunghe (e, per la verità, un musetto davvero ottuso). Più recentemente, è apparso sul mercato il *kit* sadomaso collegato al successo editoriale di *Cinquanta sfumature di grigio*. Si tratta, in qualche modo, di un caso eccezionale: un *gadget*, la cui creazione è trascinata da un caso esemplare di incassi, viene ideato per sfruttare la moda del momento. È anche plausibile pensare che il *kit* non incida in modo alcuno nei ricavi di vendita, al contrario degli stampini per i muffin: anzi, probabilmente, non ripagherà i costi di produzione, o, nella migliore delle ipotesi, si raggiungerà un pareggio; contribuirà, però, ad aumentare i *rumor* generati da un libro già estremamente chiacchierato, finendo per incidere positivamente sui volumi di vendita. È una vera e propria strategia di immagine volta, nuovamente, ad aumentare la visibilità del prodotto o della casa editrice.



La casistica, chiaramente, per quanto estesa, non sarà mai del tutto esaustiva. Resta fuori, solo per citare un esempio, un'operazione come quella di Andrea De Carlo per l'uscita de *I veri nomi* (Mondadori, 2002), cui era allegato un CD musicale con dieci tracce, ciascuna con un nome di persona (tranne una, *Bela dona*). Scrive l'autore nella terza di copertina: «queste musiche sono nate mentre scrivevo "I veri nomi"». Hanno un rapporto libero con la storia: dipende da chi legge o ascolta». Poco probabile, quindi, che il CD abbia influenzato, o influenzi tuttora, le vendite: si tratta di un'estensione del testo su un supporto che non poteva essere veicolato a mezzo stampa. Ancora, per rimanere nello stesso ambito, ai dizionari è solitamente allegato un CD che propone delle funzionalità diverse rispetto al supporto su carta e integra, perciò, l'utilizzo del bene, pur rimanendo complementare (altrimenti si acquisterebbe solo il CD e non il supporto cartaceo).

Le considerazioni, in qualche modo, si sono fatte da sé.

Il *gadget* può inquinare la scelta editoriale (acquisto un libro perché ha un oggetto allegato), ma, in fin dei conti, sono casi piuttosto limitati, in grado di incidere poco sulle vendite di testi che hanno già raggiunto una notorietà piuttosto consolidata. ■

- 3 - L'anello del Potere, gadget de *Il Signore degli anelli*.
- 4 - Copertina de *Il diario segreto di Patty*.
- 5 - *Harry Potter e i Doni della Morte*: il busto di Daniel Radcliffe.
- 6 - Gadget di Winnie the Pooh.
- 7 - La collana *I Grandi della Narrativa*, di Repubblica.
- 8 - Il kit sadomaso associato a *Cinquanta sfumature di grigio*.
- 9 - Illustrazione di *Winnie the Pooh*, di E. H. Shepard.



Eventi dall'Italia

L'Italia di Le Corbusier

La mostra affronterà il tema del rapporto tra Le Corbusier e l'Italia, con 20 documenti originali e 300 fotografie, disposti su pannelli di legno autoportanti a mo' di enormi libri aperti. L'evento si snoda secondo un ordine cronologico, dal 1907 al 1965, fino agli scambi culturali con artisti quali Piero Bottoni, Gino Pollini e Giuseppe Terragni.

MAXXI Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (Roma) - Fino al 17 febbraio 2013

Il segreto dei segreti. I tarocchi Sola Busca

L'evento approfondisce la complessa iconografia dei tarocchi Sola Busca, il più antico mazzo di tarocchi italiano completo, oltre che il più antico esistente al mondo.

Pinacoteca di Brera (Milano) - Fino al 17 febbraio 2013

Grand Tour Cultura 2013 – Luoghi “comuni” della creatività

Affascinante viaggio tra archivi, musei e biblioteche del territorio sul tema *luoghi “comuni” della creatività* per scoprire e vivere le istituzioni culturali come luoghi di aggregazione sociale, di divertimento, di elaborazione del pensiero critico e creativo. Si effettueranno visite guidate, laboratori, letture animate, cineforum.

Ascoli Piceno - Fino al 21 febbraio 2013

New India Designscape

Sacro e profano, naturale e artefatto, urbano e rurale: dimensioni opposte solo in apparenza quelle che si incontrano e mescolano nella mostra allestita in Triennale. In esposizione i progetti di alcuni giovani talenti indiani. L'iniziativa s'inserisce all'interno di un ciclo di eventi dedicato al *design* internazionale e intende raccontare lo scenario complesso di un contesto, di un paesaggio e di un'identità culturale, attraverso manufatti che reinterpretano la realtà autoctona.

Triennale Design Museum (Milano) - Fino al 24 febbraio 2013

Steve McCurry. Viaggio intorno all'uomo

La mostra si apre con una grande galleria di ritratti che l'obiettivo di McCurry ha raccolto nell'arco della sua lunga esperienza. Tra i veli, che saranno le quinte di questa galleria, ogni visitatore potrà cercare il suo percorso nel gioco di rimandi che lega tra loro uomini e donne provenienti dai luoghi più disparati della Terra. Ci si avventurerà nella vertigine della guerra e del dolore, fino a ritrovarsi circondati da un mondo di poesia, in cui l'uomo può riscattarsi.

Palazzo Ducale (Genova) - Fino al 24 febbraio 2013

Progetto Fabula. Rassegna teatrale per bambini e famiglie – letture

Evento che ha lo scopo di avvicinare i più giovani alla lettura, coinvolgendo anche le famiglie. Tre date dove verranno lette in ordine: *Piccolo pollice*, opera presentata dalla Compagnia della Macchia; *Le fiabe della paura*, lette da Rosanna Gentilizi

e *Il principe felice* e altri racconti di Oscar Wilde, presentati da Marco Natalucci.

Teatro delle Arti (Lastia e Signa) - 24 febbraio e 10 marzo 2013

Punti di Vista. Identità Conflitti Mutamenti

L'evento mette a confronto i grandi maestri del passato con le opere di dodici artisti italiani delle ultime generazioni, attraverso una trama di dialoghi e corrispondenze di carattere simbolico che lega la Pittura dal Rinascimento al Novecento con altri linguaggi espressivi come la scultura, l'installazione, la fotografia o il video, più consoni a esprimere le esperienze complesse della contemporaneità.

Galleria Nazionale Palazzo Arnone (Cosenza) - Fino al 28 febbraio 2013

William Kentridge. Vertical Thinking

Kentridge ci ricorda che il tempo è solo una convenzione, è una misura standardizzata che l'umanità dà per scontata. È in un'atmosfera fiabesca e di fine '800 che la grande installazione *The Refusal of Time*, momento centrale della mostra, immerge lo spettatore. Una macchina pulsante che ricorda le invenzioni di Leonardo è il fulcro attorno al quale si muovono onde sonore, immagini, ombre cinesi.

MAXXI Museo delle Arti del XXI Secolo (Roma) - Fino al 3 marzo 2013

Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche

Oltre a presentare una serie di opere di Bruno Munari, Enzo Mari, Getulio Alviani e altri, l'evento offre una selezione di materiale d'archivio, fotografie, testi e manifesti dell'epoca e due filmati. Ricordare a cinquant'anni di distanza la mostra che diede a questi artisti rilievo nazionale, significa riflettere sulle possibilità di ricerca che l'Arte Programmata e Cinetica ha aperto nel dopoguerra.

Museo del Novecento (Milano) - Fino al 3 marzo 2013

Roma Caput Mundi. Una città tra dominio e integrazione

L'evento si pone l'ambizioso obiettivo di compiere un lungo viaggio alle origini del dominio romano, fatto di sforzo bellico e senso civico. La mostra è dislocata lungo un percorso espositivo che attraversa il Colosseo, la Curia Iulia e il Tempio del Divo Romolo nel Foro Romano.

Colosseo, Foro e Palatino (Roma) - Fino al 10 marzo 2013

Kama – Sesso e Design

La mostra intitolata a Kama, il dio indiano del piacere sessuale, presenta un ricco campionario composto da 200 pezzi, reperti archeologici, disegni, fotografie e opere di artisti e designer internazionali, insieme a otto installazioni di progettisti internazionali, che mettono in scena la propria visione sul tema.

Triennale Design Museum (Milano) - Fino al 10 marzo 2013

Berlin International Film Festival

È il secondo festival cinematografico più grande del mondo, dopo Cannes; richiama più di 19.000 professionisti del mondo del cinema da 115 Paesi. Il festival offre una varietà di film, dalle grandi produzioni internazionali alle case di produzione indipendenti, fino al cinema per i più giovani, alle produzioni tedesche e ai film più sperimentali.

Berlino (Germania) - Dal 7 al 17 febbraio 2013

The 2013 Independent Bath Literature Festival

The Bath Literature Festival ha in programma oltre 100 eventi, tra dibattiti e letture pubbliche, fino a workshop e proiezioni cinematografiche in diverse location nella città di Bath. Quest'anno è prevista la partecipazione di J.K. Rowling, Hilary Mantel, P.D. James, Kate Mosse, Darcey Bussell, Sandi Toksvig, Robert Fisk, Gavin Esler, A.N. Wilson.

Bath (Gran Bretagna) - Dal 01 al 10 marzo 2013

STRP Art and Technology

STRP Festival è uno dei più grandi festival di arte, musica e tecnologia in Europa.

Arte interattiva, musica, film, live cinema, performance, simposi, esibizioni di danza, giochi e robotica si fonderanno nel Kokgebouew di Eindhoven.

Eindhoven (Olanda) - Dal 01 al 10 marzo 2013

Essex Book Festival

Durante l'intero mese di marzo, Essex ospita un insieme di eventi legati al momento della letteratura. Patrocinato di Barbara Erskine, Francis Wheen, Germaine Greer e Sylvia Kent, quest'anno il Festival vedrà, tra gli altri, la partecipazione di Pauline Black, Josephine Cox, Jo Wheatley e Neil McKenna.

Chelmsfort (Gran Bretagna) - Dal 01 al 31 marzo 2013

StAnza: Scotland's Poetry Festival

È l'unico festival dedicato alla poesia organizzato a cadenza regolare in Scozia. *StAnza* è ampiamente riconosciuto come il più importante festival della poesia in UK e in Europa; è un'opportunità per partecipare a un'ampia varietà di eventi legati alla poesia: performance musicali, cinematografiche, coreografiche, esibizioni in cui la poesia si mescola alle arti visive, riscoprendo l'importanza che ha giocato nelle vite di scrittori, musicisti e personalità del mondo dei media.

Fife (Gran Bretagna) - Dal 6 al 10 marzo 2013

LitCOLOGNE

LitCOLOGNE è uno dei più grandi festival letterari europei. Il programma conta fino a 175 eventi e una sezione interamente dedicata ai bambini, con la partecipazione di nomi noti a livello internazionale per discutere di letteratura, leggere libri o assistere a rappresentazioni teatrali. Quest'anno, è prevista la partecipazione di David Grossman, Phyllis Dorothy James, Herta Müller, Åsa Larsson e Dave Eggers.

Cologne (Germania) - Dal 6 al 16 marzo 2013

King's Lynn Fiction Festival

Il festival presenta alcuni dei più importanti scrittori contemporanei; è l'occasione per prendere parte a conversazioni letterarie, reading o acquistare libri. Quest'anno si prevede la partecipazione di Rose Tremain, Rachel Hore, Alan Judd, Liz Jensen, Stephen May, John Lucas e Michael Holroyd.

King's Lynn (Gran Bretagna) - Dal 08 al 10 marzo 2013

Leipzig liest

Ogni anno, a marzo, la città tedesca di Leipzig diventa il teatro di *Leipzig liest*, un evento che riunisce celebrità letterarie tedesche e straniere, esordienti, attori e *pop-star*, coprendo un ampio spettro di attività legate alla letteratura e all'intrattenimento. Sono oltre 350 le location in cui ci si potrà rilassare, abbandonandosi alla letteratura.

Leipzig (Germania) - Dal 14 al 17 marzo 2013

Huddersfield Literature Festival

L'obiettivo del festival è di dare a scrittori e artisti emergenti l'opportunità di usufruire di una piattaforma per promuovere i loro nuovi lavori, oltre che di prendere parte a workshop intensivi di scrittura.

Huddersfield (Gran Bretagna) - Dal 14 al 17 marzo 2013

The Sunday Times Oxford Literary Festival

Hilary Mantel, Alexander McCall Smith, William Dalrymple, Alister McGrath e Nick Robinson, insieme a scrittori, storici, editor, professionisti del mondo dell'editoria e della cultura, si daranno appuntamento in varie location di Oxford, tra cui lo Sheldonian Theatre, per discutere di letteratura, politica, editoria e cultura.

Oxford (Gran Bretagna) - Dal 16 al 24 marzo 2013

York Literature Festival

Il festival, inaugurato nel 2007, propone una serie di eventi per adulti e bambini in diverse location della città, e prevede la partecipazione di scrittori e speaker, performance, workshop, poesia, teatro, cinema, gruppi di lettura e attività artistiche.

York (Gran Bretagna) - Dal 19 al 24 marzo 2013

SUL ROMANZO
la Webzine

di uno dei più seguiti blog letterari italiani

www.sulromanzo.it

2.600 visite uniche al giorno,
più di 1 milione di lettori in un anno.

**Per la tua pubblicità
sulla nostra Webzine,**

scrivi a: webzine@sulromanzo.it

Dalla carta al bit.

Evoluzione della lettura e tecniche di scrittura per il digitale

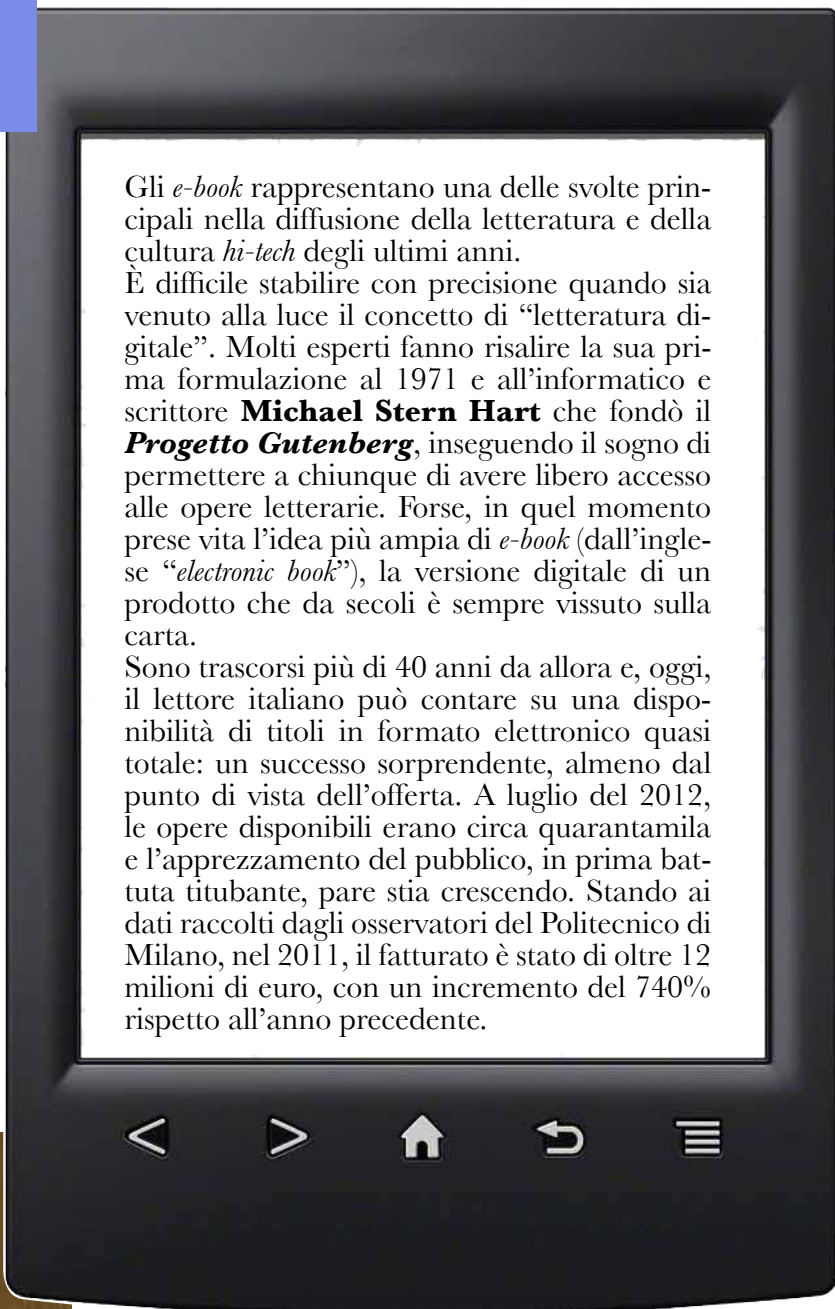
di Francesco Forestiero



1



2



Gli *e-book* rappresentano una delle svolte principali nella diffusione della letteratura e della cultura *hi-tech* degli ultimi anni.

È difficile stabilire con precisione quando sia venuto alla luce il concetto di “letteratura digitale”. Molti esperti fanno risalire la sua prima formulazione al 1971 e all’informatico e scrittore **Michael Stern Hart** che fondò il **Progetto Gutenberg**, inseguendo il sogno di permettere a chiunque di avere libero accesso alle opere letterarie. Forse, in quel momento prese vita l’idea più ampia di *e-book* (dall’inglese “*electronic book*”), la versione digitale di un prodotto che da secoli è sempre vissuto sulla carta.

Sono trascorsi più di 40 anni da allora e, oggi, il lettore italiano può contare su una disponibilità di titoli in formato elettronico quasi totale: un successo sorprendente, almeno dal punto di vista dell’offerta. A luglio del 2012, le opere disponibili erano circa quarantamila e l’apprezzamento del pubblico, in prima battuta titubante, pare stia crescendo. Stando ai dati raccolti dagli osservatori del Politecnico di Milano, nel 2011, il fatturato è stato di oltre 12 milioni di euro, con un incremento del 740% rispetto all’anno precedente.



- 1 - Una pagina della Bibbia stampata da Gutenberg.
- 2 - Ritratto fotografico di Michael Stern Hart.

Attualmente, acquistare un *e-book* è semplice, intuitivo e veloce, oltre che economico: per gli Apple-maniaci, ad esempio, la risorsa ufficiale è l'**iBookStore**, nato nell'aprile del 2010 e ottimizzato per *iBook*, il *reader* della Mela. Per tutti gli altri, ci sono numerosi siti tra cui scegliere, la maggior parte dei quali affianca la vendita di libri cartacei tradizionali a quella dei libri digitali: *amazon.it*, *inmondadori.it*, *ibs.it*, i portali delle case editrici e via di seguito.

Se, dal lato del lettore, si ha quasi una rivoluzione, cosa succede dalla prospettiva di chi scrive? Insomma, come scrivere un libro fatto di *bit*? Come se fosse un tradizionale testo cartaceo?

A primo impatto, la risposta potrebbe essere affermativa. In fondo, si tratta sempre di raccontare una storia. Per altri versi, però, non è così. Per cogliere a pieno quali sono le differenze e cosa cambia, bisogna dapprima capire com'è fatto un *e-book* e definire le due tipologie principali di libri elettronici.

Dal punto di vista tecnico, gli *e-book* sono composti da due elementi. Da una parte, c'è l'opera così come l'autore l'ha concepita: un romanzo, una rivista a fumetti, un quotidiano; dall'altra, c'è la strumentazione, un'interfaccia che ci permette di visualizzare i contenuti: i *tablet*, i palmari e gli *e-book reader*.

In particolare, questi ultimi devono la loro nascita e massiccia diffusione all'*e-paper*, una tecnologia che riproduce l'effetto dell'inchiostro sulla carta: niente retroilluminazione, solo un ingegnoso sistema di microsfere caricate elettricamente. Sulla carta elettronica (l'*e-paper*, appunto) sono proiettate minuscole capsule sferiche, bianche e nere (*e-ink* o inchiostro digitale) che danno vita alle lettere e al bianco dello sfondo. Tale in-

novazione e un disco rigido che contiene i libri formano i classici *e-book*.

La tipologia di libri digitali che oggi domina il mercato, anche se poco conosciuta con questo nome, è certamente quella degli *enhanced e-book*: un'evoluzione multimediale del libro elettronico, che permette di "arricchire" i contenuti tramite l'inserimento di video, brani musicali, *link* a siti web e molto altro.

Definiti i modelli principali di *reader*, vediamo cosa cambia per chi scrive.

Uno scrittore che decide di realizzare un *e-book* si trova dinanzi a due possibili scelte: affidare in tutto e per tutto la realizzazione del libro elettronico (concepito tradizionalmente) al proprio editore o inventarsi qualcosa d'innovativo per far colpo sui lettori, offrendo loro – magari – esperienze di lettura differenti e, perché no, rivoluzionarie.

In questo secondo caso, le informazioni da conoscere sono tre: **le situazioni di lettura, la formattazione, i formati**.

Organizzare un *e-book* vuol dire prima di tutto conoscere le cosiddette "situazioni di lettura": *lean forward* (in avanti), *lean back* (all'indietro), *mobilità*.

La prima si riferisce alla situazione in cui si è protesi verso l'informazione, come, ad esempio, studiare, scrivere, lavorare al PC, cioè tutte quelle attività in cui è ravvisabile un uso attivo dell'informazione; quei lavori in cui non ci si limita ad assorbire, ma si elabora l'input e, nella maggior parte dei casi, lo si riutilizza e lo si modifica.

La modalità *lean back*, invece, è caratterizzata da un "rilassamento all'indietro". Si tratta di interazioni con informazioni che si assorbono con tranquillità, come, ad esempio, la lettura di un romanzo.



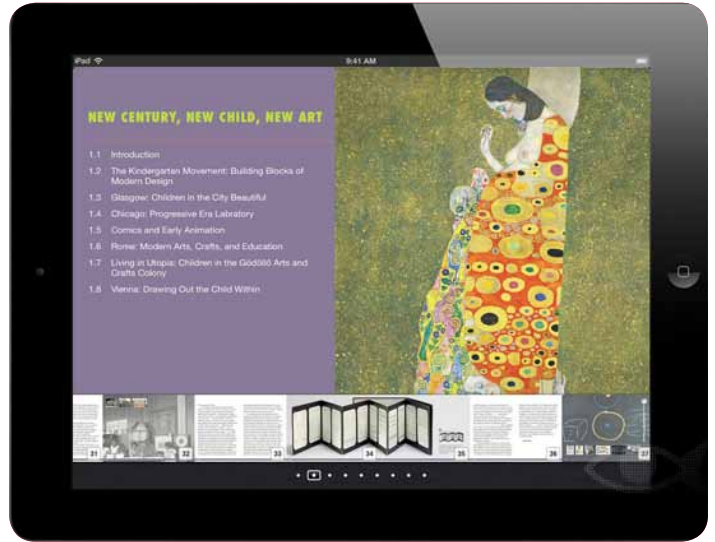
3



4



5



- 3 - Esempi di situazioni di lettura *lean forward* e *lean back*.
- 4 - I loghi dei formati *.pdf* e *.epub*.
- 5 - Primo *enhanced book* del Moma.
- 6 - Steve Jobs presenta l'*iBookStore*.

La mobilità, infine, è una situazione di lettura passiva, come un ascolto non voluto: una canzone nell'autoradio, un CD sull'autobus, un discorso in TV, situazioni in cui l'attenzione non è fondamentale.

Le tre modalità sembrano lontane dall'essere parte integrante del processo di creazione di un libro, ma, in realtà, sono i primi elementi su cui riflettere durante la progettazione di un testo elettronico. Se ci si sofferma su meccanismi di lettura e scrittura alla base degli *e-book*, ci si accorge subito dell'applicabilità delle prime due situazioni e della possibilità di scelta tra il realizzare un libro in *lean forward* o in *lean back*. Semplificando, bisogna scegliere se si vuole conferire al proprio romanzo o saggio la possibilità di una lettura attiva o passiva, se si vogliono offrire esperienze innovative e particolari ai lettori, integrando nel testo altri elementi come video, suoni o immagini, e se vuole inserire nel proprio progetto la possibilità d'interazione o meno: scelta fondamentale per la buona riuscita di un prodotto digitale.

La formattazione è uno degli elementi che fa da ago della bilancia nel mercato degli *e-book* e contribuisce alla buona riuscita di un prodotto. Anche se quasi tutti i *reader* offrono la possibilità di modificare i parametri e i settaggi di formattazione durante la lettura, la scelta del carattere da utilizzare (prediligendone uno ad alta leggibilità), l'impostazione del colore (ovviamente nero su bianco!), la suddivisione in pagine, capitoli e paragrafi, l'impostazione del *layout*, il settaggio dei margini e così via sono caratteristiche di base importantissime, senza

contare i colori dei *link* (se previsti) per distinguere una tipologia di collegamenti da un'altra (una per i video e l'altra per le immagini, ad esempio).

Un'ultima scelta riguarda i formati. I più noti (e i più riconosciuti dai dispositivi), che ormai rappresentano uno standard, sono: il formato di Adobe, il *pdf*, e il più versatile *ePub*. Inutile cercarne altri, si rischierebbe di essere tagliati fuori dal mercato.

Parlando di progettazione di *e-book*, poi, non possiamo non soffermarci sull'**ipertesto narrativo**. Per definizione, si tratta di un sistema per organizzare l'informazione in maniera non lineare, attraverso dei percorsi (*link*) che il lettore può seguire o meno, costruendo all'interno del testo un proprio percorso di lettura (sempre preconfezionato per lui dall'autore: e qui aumenta il lavoro dello scrittore, chiamato a immaginare non una sola storia, ma diverse soluzioni).

L'ipertesto, a prima vista, sembra un concetto legato al Web, ma in realtà non è prettamente così. Basti pensare a strumenti come le note a piè di pagina, ai commenti, agli indici, ai vecchi libri-*game*, o anche ad alcune sperimentazioni come il celebre volume *Il castello dei destini incrociati* di Calvino. Certo, sul Web parliamo di livelli più complessi e intricati, con evoluzioni e scenari che possono raggiungere alternative quasi inimmaginabili. Sicuramente, non si tratta di un concetto del tutto innovativo; nonostante ciò, gli ipertesti narrativi rappresentano la base per l'evoluzione della letteratura digitale. Sono in grado, infatti, anche di

minare la vecchia definizione esistente tra *fabula* e *intreccio*, la classificazione introdotta dai formalisti russi che vede la prima come la sequenza cronologica degli eventi narrati e la seconda come la concatenazione degli eventi ad opera dell'autore. Inoltre, alcuni scrittori hanno anche messo in discussione l'idea stessa di *fabula*, considerando l'*intreccio* come l'unico elemento degno di essere manipolato e ampliato attraverso i *link*. Come se non bastasse, poi, gli ipertesti narrativi hanno contribuito anche alla nascita di una nuova corrente letteraria, se possiamo definirla così, nata e sviluppata sul Web: l'**e-Literature**, la *letteratura elettronica*, un fenomeno già radicato in moltissimi settori, così come testimonia l'**ELO**, l'**Electronic Literature Organization**. Si considerano appartenenti a questo mondo le opere di *fiction* e poesia realizzate per il Web o scritte e create con piattaforme digitali come *Flash*, le installazioni artistiche su *computer* che interagiscono con lo spettatore, i *chatbots* (personaggi virtuali che conversano con l'utente tramite algoritmi automatici), la *fiction* interattiva che si sviluppa negli ambienti multi-utente come i giochi di ruolo *online*, i romanzi che prendono forma nei *blog* e molte altre forme d'espressività che non sono ancora facilmente catalogabili. Un nuovo mondo, quindi, vastissimo e aperto all'iniziativa e alla creatività di ognuno: l'applicazione dell'elettronica all'arte scritta.



6



Un ultimo aspetto da considerare, quando si parla di evoluzione e progettazione di *e-book*, è quello che lega la letteratura digitale al Web e, quindi, a concetti astratti e collaterali, come le relazioni, i pareri, i commenti: un fenomeno etichettato come *social reading*, assimilabile, per certi versi, ai *club* del libro del mondo reale, ma con le caratteristiche dei *social network* o delle *community online*. Ogni lettore ha un suo profilo, con l'elenco dei libri letti e di quelli che amerebbe leggere, la possibilità di attribuire un punteggio per esprimere il livello di gradimento personale e di interagire in vari modi, scambiando opinioni e giudizi. Pioniere di questo settore è il sito *aNobii.com*: esperimento che potrebbe trasformare la lettura, solitaria per antonomasia, in un'attività sociale.

Se si unisce tale innovazione agli *e-book*, ecco nascere i prodotti che a breve potrebbero popolare il mondo della lettura: i libri auto-aggiornanti, strumenti che consentono lo scambio di opinioni attraverso il *reader* e permettono di far interagire senza ostacoli autore e lettore; libri che si "scambiano" informazioni online, *trackback*, recensioni che vengono postate nelle note alla fine dei volumi, suggerimenti di modifiche e nuovi capitoli aggiunti dall'autore, con finali e trame alternative. Un nuovo modo di vivere la letteratura. ■

Past to present

Pillole di giornalismo, frammenti di letteratura? Invitiamo, con questa rubrica, a riscoprire curiose testimonianze di ieri, libri ormai quasi dimenticati che ci consentono di fare un breve tour spazio-temporale in giro per il mondo e magari capire un po' meglio la realtà che oggi viviamo.

a cura di Daniele Duso

Cominciamo da Goffredo Parise e dal suo *Cara Cina*¹.

Goffredo Parise visita la Cina nell'estate del 1966. È il *Corriere della Sera* a chiedergli un reportage dall'estremo oriente che costituirà per lo scrittore materiale per il primo dei suoi libri di viaggio. Parise è convinto che «non c'è niente da capire, bisogna solo guardare», e porta con sé dal suo viaggio una serie di affreschi che ritraggono luoghi, persone e concetti incontrati in Cina: immagini accomunate da un sottofondo di ideologia comunista che sembra aver pervaso ogni aspetto della quotidianità cinese; un documento interessante che può aiutare a capire come la Cina si preparava, un paio di generazioni prima di quella attuale, a diventare una delle economie più importanti del pianeta.



1 - Manifestazione del Partito Comunista Cinese.

*Pechino*²

«Nuova generazione» è un termine che ricorre spessissimo nei discorsi politici, negli slogans, nelle conversazioni e nei giornali cinesi. Per «nuova generazione» si intende quella nata intorno al 1949, qualche anno prima e naturalmente dopo la proclamazione della Repubblica Popolare Cinese.

[Rappresentanti di questa nuova generazione sono alcuni studenti dell'università di Pechino che Parise intervista, ndr]

Parlo con una ragazza, con lunghe trecce stranissimamente bionde che, a occhio, deve essere di origine borghese e intellettuale. [...] Le chiedo che cosa farà quando sarà laureata.

«Farò quello che il partito mi ordinerà di fare.»

«Non ha una preferenza? Insegnamento, traduzioni, interprete...»

«Farò quello che il partito riterrà più utile per il mio paese e lo farò come se l'avessi scelto io. Per me non ha importanza il lavoro, quanto il fine di questo lavoro. Il fine di ogni lavoro deve essere il trionfo dell'idea marxista nel mondo.»

«Lei pensa che avverrà la rivoluzione mondiale?»

«Certamente, come può non avvenire? Il socialismo è appena agli inizi e il novanta per cento della popolazione mondiale non è capitalista, ma è sfruttata dai capitalisti.»

«Non ha intenzione di fidanzarsi, di sposarsi?»

Arrossisce violentemente, ma sorride perché gli altri ridono e stringe ancora di più le mani.

«Non ci ho mai pensato e non abbiamo il tempo per pensarci. Io desidero dedicare la mia vita alla causa del marxismo jusqu'à mon dernier soufflé.»

Nanchino⁴

Oggi, come ieri, come l'altro ieri e come quasi ogni giorno in Cina, visita a una fabbrica e a una scuola. Fabbrica di camion e scuola dove si applica il metodo studio-lavoro. Poiché si tratta di una scuola per agrimensori, il piccolo edificio è tra i campi che gli stessi studenti coltivano. La fabbrica invece è in città, a poche centinaia di metri dallo Yang-Tze che scorre violento e minaccioso verso Sciangai e il mare.

[...] Nel reparto carrozzeria, altri quattro studenti di ingegneria danno forma alle lamiere dell'abitacolo del camion.

Usciamo e proprio davanti al capannone mi aspetta un camion nuovo di zecca, pronto per il collaudo.

Il collaudatore dovrei essere io, dare il mio parere e suggerire critiche o modifiche. Rispondo che non ho mai guidato un camion in vita mia. Mi chiedono se ho la patente e, tra le risate generali, devo salire e fare il mio dovere. Poiché la guida è facilissima, anziché limitarmi al giretto previsto nel cortile della fabbrica, infilo il grande viale, il portone di uscita e vado a spasso per Nanchino per più di un'ora.

Un'auto piena di cinesi allibiti mi insegue e non sanno se impormi di tornare o lasciarmi fare. Discutono animatamente, lo vedo nello specchietto, e, a me, sorridono. [...]

Al ritorno sono tutti contenti lo stesso e applaudono. Poiché non si fa niente per niente, do i miei consigli: la marcia entra con difficoltà e, come si dice, «gratta». Stupore generale, immediato controllo, prova e riprova. Non «gratta». Dunque a farla «grattare» ero stato io, venuto apposta dall'Occidente.



2 - Immagine di Pechino.



3 - Goffredo Parise.

NOTE

- 1 Longanesi, Milano, 1968.
- 2 Brano tratto dal capitolo *Nuova generazione*, pag. 91.
- 3 *Fino al giorno della mia morte*.
- 4 Brano tratto dal capitolo *Buona volontà e fanatismo*, pagg. 147-150.

Il suono che incanta, echi contemporanei di primitività

di Maria Antonietta Pinna

La voce del Dio risuona nello spazio non misurabile e non percepibile del non essere. Il grido è così potente da spostare il nulla e creare. La creazione *ex abrupto* è data dalla vibrazione sonora, entità autonoma rispetto al creatore stesso. Il suono, capace di trascendere l'alfa e l'omega, incanta e misura la potenza divina in una suggestiva, ipnotica dinamica. Dio acquista contezza della sua forza. Senza il suono la creazione non si sostanzierebbe.

Nei vari miti e religioni, nell'istante in cui la divinità decide di dare vita a qualcosa o a qualcuno, emette un suono. Scrive Marius Schneider ne *La musica primitiva*: «L'abisso primordiale, la bocca spalancata, la caverna che canta, il *singing* o *supernatural ground* degli Eschimesi, la fessura nella roccia delle *Upanisad* o il *Tao* degli antichi Cinesi, da cui il mondo emana come un albero, sono immagini dello spazio vuoto e del non essere da cui spirava il soffio appena percepibile del creatore... Un monologo il cui corpo sonoro costituisce la prima manifestazione percepibile dell'Invisibile».

Il suono riempie ogni vuoto di senso logico e universale. Dalla bocca di *Brahma* escono dèi che sono canti immortali, magici architetti dell'intero universo.

Il soffio dell'*Atman* è un uccello la cui coda corrisponde al suono di una M, mentre la A è rappresentata dalle due ali. Le membra e il tronco del creatore vedico *Prajapati* sono inni. *Siva* danza e suona il tamburo, il flauto, la cetra e la simbolica conchiglia, nella perpetua rigenerazione dei mondi.

In Africa, tuono e pioggia sono la voce di entità buone e cattive. L'armonia appartiene a Dio, la disarmonia al Diavolo. Il male, per assorbire potere, emette suoni riempiendo il mondo di dissonanze. Anche la magia è voce di dèi, arte del risuonatore cosmico, capace di percepire suoni sconosciuti e sotterranei, di controllare la natura con canti e danze rituali o evocatori di entità potenti e sconosciute. Attraverso la voce, il mago imprigiona

gli spiriti, cantando i loro nomi, qualità e *habitat*. Di solito, nei vari riti, un fruscio tradisce l'arrivo dell'entità richiamata che può insinuarsi nel corpo dell'uomo, oppure in un oggetto rituale e simbolico. La ripetizione del suono evocatore che rotola nello spazio come dura pietra è fondamentale per creare un'atmosfera distinta dal reale. Il canto magico è saturo di forze che scaturiscono da un grido iniziale e il loro stesso diffondersi le carica di energie. L'operatore sa quando fermarsi, spalancare la bocca e lasciare entrare lo spirito. Questo rende il corpo posseduto niente più che uno strumento musicale agito dalla sua potenza.

Lo sciamano siberiano suona il suo strumento preferito, il tamburo; lo solleva in aria e lo batte. Gli spiriti, affascinati e ipnotizzati dalla voracità assorbita e risucchiante del suono, penetrano nel tamburo così numerosi che lo strumento diventa pesante. Carico di anime, supera le forze fisiche del suonatore, raggiungendo spazi ultramondani e inconsueti. Per potenziare lo strumento magico, i *Bena Kanioka* chiudono il fondo di risonanza del tamburo con la calotta cranica di un uomo, con pietre ritenute sacre dalla tradizione o con reliquie di antenati che assurgono al ruolo di semidei. Molte tribù offrono cibo e bevande allo strumento come se fosse un dio da venerare e il suono di quello stesso strumento accompagna eventi importanti nella vita dei popoli, dalla nascita ai riti di passaggio, fino alla morte.



Nella pagina accanto -

Dance in the Dark, di Jayel Aheram.

In questa pagina -

Illustrazione di Silvana Battistello.

E, anche senza voler andare troppo lontano, le prefiche sarde che si laceravano le guance, si strappavano i capelli e intonavano canti, *attittos*, in onore del morto, sfidavano il potere del nulla con la potenza che scaturiva dalle loro gole: suoni ipnotici che trasferivano l'evento luttuoso in una dimensione "altra", rispetto alla vita ordinaria.

Paul Valery, nel suo *Viaggio in Sardegna* del 1837, scrive che, nonostante i divieti ecclesiastici, le donne a Bonorva, alla morte dei congiunti, si percuotevano, si laceravano con le proprie mani e, spesso, si riducevano in uno stato tale da essere costrette a rimanere a letto per parecchi giorni¹.

Il lamento delle prezzolate seguiva ritmi e cadenze precise, interrotte soltanto dal pianto delle donne di famiglia: la vedova riprendeva il canto, mentre le altre lo interrompevano. Urlavano sollevando la testa con gesto frenetico fino a che la gonna ricadeva dietro la schiena. Amelie Posse, descrive «il volto terreo di una furia e i pugni serrati» della prezzolata, che arrivava a strapparsi i capelli e a graffiarsi a sangue il viso e il collo. Questo rituale di manifestazione del dolore poteva proseguire «ventiquattro e trentasei ore di seguito senza mangiare e senza dormire».

La moglie del defunto «dondolava senza posa il corpo avanti e indietro e ogni tanto era percorsa da fremiti e convulsioni, mentre dirigeva il lamento funebre con saliscendi ritmici»².

Esorcismo del dolore, il canto lenisce il lutto accompagnando un processo di "straniamento" con tradizionali e oniroidi nenie ripetitive. Le prefiche, pagate per cantare al morto, creavano un *pathos*

metafisico confinando il dolore su un piano superiore separato dalla vita quotidiana, nell'auspicio del superamento dell'evento luttuoso.

La potenza del suono oltrepassa le barriere del corpo inanimato, lo scandalo del cadavere come manifestazione concreta e verminosa di un'assenza ontologica nel mondo. L'universo si carica di senso, profondo e lacerante: sussurri d'anime che imitano il dio emettendo vibrazioni acustiche foranti la plasticità d'ogni razionale consenso. Per questo, la musica ha un che di superiore, spirituale, alto. Il suo significato reale va oltre l'immediata e transeunte percezione uditiva. Ogni nota diventa una chiave per aprire porte sconosciute, invalicabili all'esperienza quotidiana. Speculazioni cosmogoniche cercano di spiegare il senso universale del ritmo. I miti, non alieni alle filosofie esoteriche, attribuiscono agli strumenti una simbologia riprodotte l'intera gamma di pensieri e sentimenti umani. Il corpo dello strumento è il mondo e vibra di densi significati, veicoli sonori di anime che popolano l'albero della vita e della morte. Il tronco corrisponde all'asse del mondo, la chioma è la Via Lattea. Il legno diventa bara per i morti.

Cosmogonie affascinanti, storie di stirpi che nascono e muoiono, riprodotte nella legge inappellabile del Karma. Frammenti di cielo portati sulla terra, pezzi di nuvole che gli uomini conservano in una perenne tensione verso l'Inconoscibile. E il ritmo proprio di Dio o del suo antagonista, qualunque nome esso abbia, cade sul mondo dove tutto diventa ritmo, inno che rischiara l'oscurità del prosaico. Ecco, dunque, che poesia e musica, intersecandosi, s'incarnano in uomini e donne di luce o di tenebra: campane, flauti, tamburi e violini mettono in comunicazione con il Bene o col Male, costringendo il corpo a reazioni scomposte, a danze rituali.





queste cupe e silenti maschere del Carnevale triste di Mamoiada, sia a «vecchi prigionieri muti» che rievocano la pratica del geronticidio, sia a grottesche raffigurazioni dell'uomo-animale: rito totemico di assoggettamento del bue. Il pastore, per rispetto dell'animale così utile alla sua vita, s'identifica in lui, in segno di mistica venerazione. Secondo Dolores Turchi, si tratterebbe di rievocazioni di antiche feste di fertilità che affondano le radici nel culto di Dioniso, l'uomo capro, natura ferina e misterica. Il silenzio scolpito nella rigidità dei volti, contrapposto alla bolgia infernale dei campanacci, rompe l'aria ma non il mistero che aleggia intorno a queste maschere.

Alla gravità dei *mamuthones* si contrappone l'agilità degli otto *issocadores* che li accompagnano, portando una maschera bianca sul viso e indossando un giubbotto di panno rosso, recante trasversalmente una cintura con bubболи di bronzo e ottone, calzoni di tela bianchi, un variopinto scialletto sfrangiato sui fianchi e una berretta legata a un fazzoletto annodato sul viso.

Se il passo di Dioniso in Sardegna è cadenzato, primitivo e pesante, tinto di echi luciferini, dolci e profondi appaiono, invece, i canti gregoriani; liturgici, dal ritmo vario, lodano Dio in vibrazioni acustiche di grande suggestione. I dervisci piegano la schiena e cantano l'Hu. I *Pangwe* succhiano il suono-sostanza dallo spirito delle cose, lo imprigionano in bocca per farlo poi danzare nel mondo in un canto.

Le streghe degli inquisitori, come menadi ebbre, impazzite e furiose, possedute dal capro, cantavano e danzavano scompostamente, ribellandosi a Dio e instaurando la legge di Lilith ereditata da Bacco. Di origini bacchiche sono pure le danze apotropache dei *Mamuthones* e *Issocadores* di Mamoiada, che, ancora oggi, sotto il peso di maschere e campanelli, mettono in scena il brivido panico di antichi miti dionisiaci ed eleusini. I *Mamuthones*, con la testa coperta da un fazzoletto marrone annodato sotto il mento, nascondono il viso dietro una nera maschera di legno, grottesca e tragica, *sa bisera*, fatta di pero selvatico o d'ontano, con naso, mento e zigomi pronunciati e tragicamente duri; pelli scure di capro celano l'abito di velluto, richiamando l'animale sacro a Dioniso, che, spesso, veniva raffigurato come un demonio dalle zampe di capro.

I dodici uomini portano davanti alcune campanelle bronzee e sul dorso numerosi grappoli di campanacci di differente grandezza, trenta chili di strepito che contrastano con la silenziosa impassibilità della maschera che ricopre il volto. Il movimento consiste in piccoli saltelli bruschi e rapidi che fanno suonare i campanacci, *sa garriga*, il cui lugubre suono ha una funzione apotropacha.

I piccoli balzi sincronici, secondo alcuni, rievocerebbero ritualmente i movimenti delle vittime sacrificali che, prima di essere uccise, venivano drogate con delle erbe o costrette a bere sostanze alcoliche. Salvatore Cambosu, in *Miele amaro* (1954), associa





Quanto di questo simbolismo spirituale, ricerca di cogliere le sonorità divine nel mondo, è rimasto nel frastuono moderno delle nostre città, nei suoni discordanti delle metropoli affollate e disumanizzate? Il suono delle campane tibetane è molto vicino al rumore del moto dei pianeti. Chi ha ancora il tempo di percepirlo?

Nessuno, forse? Eppure, il ritmo è cosa viva e pulsante perfino nell'indecenza di grandi metropoli.

Vive nei passi, nei libri, negli strumenti dei suonatori di piazza, nelle radio, nei sussurri e nei fiati scongelati d'arie perse nell'etere. Vibrazioni diffuse che gonfiano lo spazio, infinite, irritanti, confuse e mischiate in una democratica bolgia. Generi musicali celestiali e blasfemi resistono al mondo. Dall'*Alleluja delle lampadine* al rock satanico di Mick Jagger, Ozzy, Alice Cooper, ce n'è per tutti i gusti. Non è escluso che qualcuno ancora non si soffermi di notte, nel silenzio germinativo di creazioni dall'origine vaga, ad ascoltare il perenne moto dei pianeti.

La nostalgia è un mito falso e bugiardo.

Il passato non era poi così bello. Forse, nel Seicento, i vari *Black Sabbath* e *Iron Maiden*, con il loro *The number of the Beast*, avrebbero conosciuto le fiamme vivaci e distruttive del rogo. ■

3 - *Deep in sound*, di gooder.

4 - Una maschera da Mamuthone.

5 - La Pietra del Sole o Calendario Azteco. Museo Nazionale di Antropologia, Città del Messico (MEX).

NOTE:

- 1 Paul Valery, *Viaggio in Sardegna*, a cura di M. G. Longhi, Edizioni Ilisso, Nuoro, 1999, p. 84.
- 2 A. Posse Brávdová, *Interludio di Sardegna*, Tema, Cagliari, 1998, p. 163.

Giorgio Gaber, un inno alla libertà

decennale della morte

Vorrei essere libero, libero come un uomo.

Come un uomo appena nato che ha di fronte solamente la natura e cammina dentro un bosco con la gioia di inseguire un'avventura, sempre libero e vitale, fa l'amore come fosse un animale, incosciente come un uomo compiaciuto della propria libertà.

La libertà non è star sopra un albero,
non è neanche il volo di un moscone,
la libertà non è uno spazio libero,
libertà è partecipazione.

Vorrei essere libero, libero come un uomo.

Come un uomo che ha bisogno di spaziare con la propria fantasia e che trova questo spazio solamente nella sua democrazia, che ha il diritto di votare e che passa la sua vita a delegare e nel farsi comandare ha trovato la sua nuova libertà.

La libertà non è star sopra un albero,
non è neanche avere un'opinione,
la libertà non è uno spazio libero,
libertà è partecipazione.

La libertà non è star sopra un albero,
non è neanche il volo di un moscone,
la libertà non è uno spazio libero,
libertà è partecipazione.

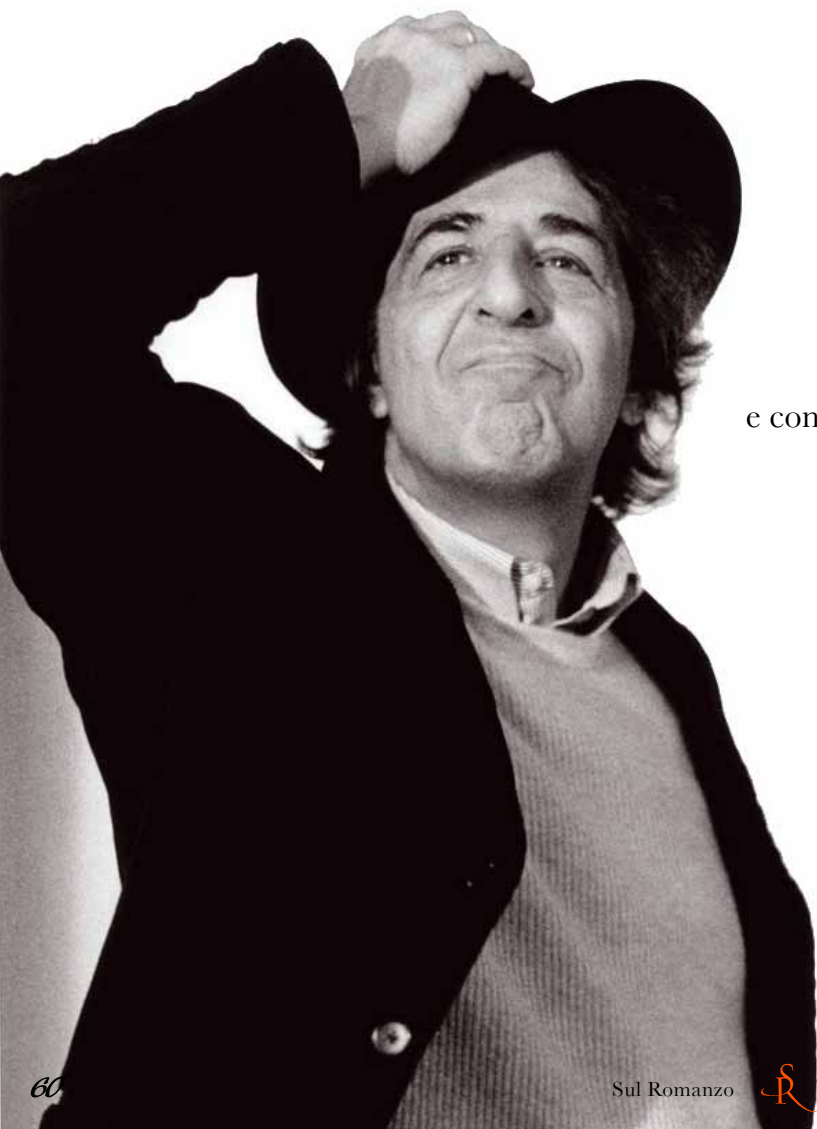
Vorrei essere libero, libero come un uomo.

Come l'uomo più evoluto
che si innalza con la propria intelligenza
e che sfida la natura
con la forza incontrastata della scienza,
con addosso l'entusiasmo
di spaziare senza limiti nel cosmo
e convinto che la forza del pensiero sia la sola libertà.

La libertà non è star sopra un albero,
non è neanche un gesto o un'invenzione,
la libertà non è uno spazio libero,
libertà è partecipazione.

La libertà non è star sopra un albero,
non è neanche il volo di un moscone,
la libertà non è uno spazio libero,
libertà è partecipazione.

La libertà di Giorgio Gaber.
Da *Dialogo tra un impegnato e un non so* (1972).



Dialoghi a distanza

La Natura è il primordiale, cioè il non-costituito, il non-istituito; di qui l'idea di un'eternità della natura (eterno ritorno), di una solidità. La Natura è un oggetto enigmatico, un oggetto che non è del tutto oggetto; essa non è completamente dinanzi a noi. È il nostro suolo, non ciò che è dinanzi, ma ciò che ci sostiene. [...] C'è natura ovunque ci sia una vita che ha un senso, ma in cui, tuttavia, non c'è pensiero; di qui la parentela con ciò che è vegetale: natura è ciò che ha un senso, senza che questo senso sia stato posto dal pensiero. È l'autoproduzione di un senso. La Natura è dunque diversa da una semplice cosa; ha un interno, si determina dal di dentro; di qui l'opposizione tra "naturale" e "accidentale".

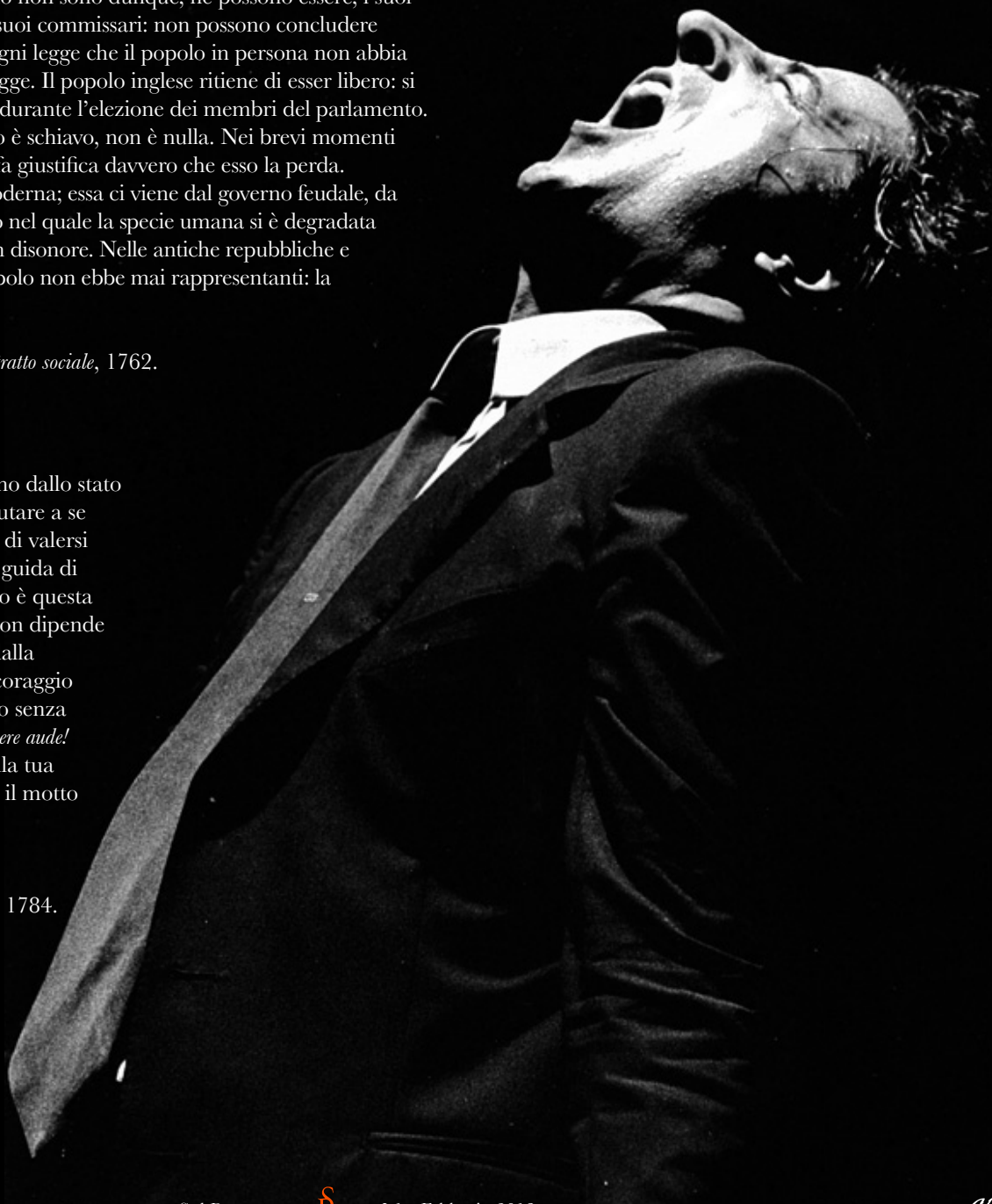
Maurice Merleau-Ponty, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*.

La sovranità non può essere rappresentata per la medesima ragione per cui non può essere alienata; essa consiste essenzialmente nella volontà generale, e la volontà non si rappresenta: o è essa stessa o è diversa, non c'è una via di mezzo. I deputati del popolo non sono dunque, né possono essere, i suoi rappresentanti, ma soltanto i suoi commissari: non possono concludere nulla in maniera definitiva. Ogni legge che il popolo in persona non abbia ratificata è nulla, non è una legge. Il popolo inglese ritiene di esser libero: si sbaglia di molto; lo è soltanto durante l'elezione dei membri del parlamento. Appena questi sono eletti, esso è schiavo, non è nulla. Nei brevi momenti della sua libertà, l'uso che ne fa giustifica davvero che esso la perda. L'idea dei rappresentanti è moderna; essa ci viene dal governo feudale, da quell'iniquo e assurdo governo nel quale la specie umana si è degradata e in cui il nome di uomo era in disonore. Nelle antiche repubbliche e persino nelle monarchie, il popolo non ebbe mai rappresentanti: la parola stessa era ignorata.

Jean-Jacques Rousseau, *Il contratto sociale*, 1762.

Illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a se stesso. Minorità è l'incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro, Imputabile a se stesso è questa minorità, se la causa di essa non dipende da difetto d'intelligenza, ma dalla mancanza di decisione e del coraggio di far uso del proprio intelletto senza essere guidati da un altro. *Sapere aude!* Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! È questo il motto dell'Illuminismo.

Immanuel Kant, *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?*, 1784.



I codici perduti dell'Arte

di Lucrezia Modugno



Una costante delle mostre di Arte Contemporanea è l'espressione sbigottita o disgustata di alcuni visitatori, che sembrano essere lì per sbaglio. Si aggirano con aria smarrita davanti a tele di dimensioni ciclopiche, senza nessuna forma a loro familiare; osservano, confusi, fotografie che non ritraggono nulla di realistico o si fermano, attoniti, sperando di cogliere il senso di installazioni che gli appaiono solo delle bizzarrie. La sensazione che si prova è di puro disagio, fino a giungere a una disarmante inadeguatezza.

La domanda tacita, che lascia sul volto del visitatore un'espressione quasi di stordimento, è essenzialmente una domanda di senso: ci si chiede se le opere d'arte contemporanea abbiano un significato e quale sia. Manca, pensano. Follia dell'artista, probabilmente. Non sono in grado di capire.

Forse, è anche per questo che le opere d'arte sono sempre state accompagnate da un apparato critico elaborato da filosofi e studiosi. Alcune considerazioni sull'arte furono esposte già da Platone e Aristotele, arrivando a Locke e Kant, per fermarci alla filosofia settecentesca. Non mancarono artisti che pubblicarono trattati sul gusto del loro tempo e la ricostruzione delle vite dei maestri che avevano cambiato il modo di intendere e produrre arte. Tra

le biografie più note e complete, va ricordata *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari, un'analisi da Cimabue a Michelangelo.

Questo costante connubio tra letteratura critica e arte divenne più pressante e importante con l'inizio dell'autonomia dell'arte rispetto alle commissioni che avevano regolato il mercato fino al Settecento. In questo secolo, i *Salon* francesi, le mostre alle quali partecipavano gli artisti dell'Accademia, furono aperti a tutti i visitatori, non solo agli addetti ai lavori e ai pochi acquirenti, appartenenti alle classi dell'alto clero e della nobiltà. Una maggior fruizione di queste esposizioni delineò chiaramente la funzione del critico d'arte. Furono stampate riviste apposite, dedicate a un genere letterario volto ad analizzare in maniera sistematica l'Arte Contemporanea. I cambiamenti sociali, culturali ed economici diffusero, poi, l'acquisto di opere d'arte anche nel ceto borghese medio-alto, arricchitosi durante la prima Rivoluzione Industriale. Il mercato dell'arte perse il rapporto diretto tra artista e committente: non si dipingeva più solo su precise ordinazioni, ma l'artista produceva ciò che considerava più adatto al suo modo di esprimersi. I cambiamenti riguardarono anche le dimensioni

- 1 - Mostra d'arte contemporanea (dal web).
- 2 - *Ritratto fotografico di René Magritte*, Lothar Wolleh.
- 3 - *Questa non è una pipa*, René Magritte, 1928. Los Angeles County Museum of Art (USA).

delle tele, che diminuirono, e i soggetti, non più prevalentemente religiosi e politici. L'interiorità dell'artista prese il sopravvento su schemi collaudati di costruzione dell'immagine, fino ad assumere significati e simbologie del tutto personali. Questo, se da un lato rappresentò un momento di rinnovamento della produzione artistica, sul piano della comprensione del significato dell'opera comportò la perdita dei canoni tradizionali.

Che sia antica o contemporanea, infatti, ogni opera d'arte ha un significato non sempre facile da comprendere. L'Iconografia e l'Iconologia possono rappresentare un valido supporto.

Grazie ai tre livelli differenziati della letteratura iconografica e iconologica, possiamo analizzare, ad esempio, *Questa non è una pipa* (1928) di René Magritte. Il soggetto naturale è ciò che possiamo osservare immediatamente di un dipinto e rappresenta il primo stadio dell'analisi di un'opera d'arte: si tratta di una pipa raffigurata su uno sfondo neutro e una scritta posta sotto l'immagine.

Il secondo livello di analisi è quello del soggetto convenzionale, per cui una donna che allatta uno o più bambini rappresenta la personificazione della Carità, un uomo legato a un albero e trafitto da frecce è la raffigurazione di San Sebastiano. Se

pensiamo ai santi vescovi, ognuno di loro ha un attributo tale da permetterci di riconoscerlo: San Gennaro è un uomo giovane, senza barba e con due ampolle posate vicino; San Nicola di Bari ha la barba, carnagione scura, un libro su cui sono posate tre sfere d'oro e veste un abito talare bizantino.

La correttezza di queste interpretazioni è data dai confronti con raffigurazioni simili, alcune delle quali non presentavano alcun dubbio sul soggetto, grazie a didascalie, ma anche a descrizioni rilevate nella documentazione di commissione dell'opera d'arte e alla redazione di cataloghi, come *Iconologia ovvero Descrizione Dell'immagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi* di Cesare Ripa, che, già alla fine del Cinquecento, aveva classificato le personificazioni di virtù e di concetti astratti ad uso di pittori, scultori e poeti. Nel nostro caso, la sinteticità dell'immagine non ci pone nessun problema di interpretazione, se non la scritta, «Ceci n'est pas une pipe», ci fa notare una contraddizione che solo il terzo livello di analisi di un'opera d'arte può risolvere: non c'è contraddizione tra immagine e parole, perché non si tratta di una pipa vera, con tutte le sue funzionalità, ma di una rappresentazione della stessa.



Ceci n'est pas une pipe.

3

Questo tipo di analisi può essere realizzato su molte opere d'Arte Contemporanea e aiutare a scoprire che, in qualche modo, la capacità di veicolare un significato è sempre presente, ma spesso non è di facile intendimento.

Guernica (1937) di Pablo Picasso è una grande tela a olio, realizzata utilizzando una gamma di colori che va dal nero al bianco, che associa il dipinto ai *reportage* di guerra, apparsi sui giornali dell'epoca. Si riferisce, infatti, all'episodio del bombardamento della cittadina spagnola a opera dei franchisti. È proprio la guerra a essere rappresentata, con la sua distruzione e gli effetti che produce sugli uomini: la donna col bambino e il gruppo di figure a destra, una donna che fugge e un personaggio avvolto dalle fiamme sono degli elementi chiaramente rappresentativi di questo intento e sono in grado di coinvolgerci emotivamente.



4

5



Ci sono altri elementi che restano più oscuri, pur ribadendo la follia della guerra: al centro della scena un cavallo imbizzarrito, in una posizione innaturale, sembra ferito da una lancia; un oggetto allungato nella sua bocca ricorda un missile. La morte e la situazione di pericolo sono chiarite ancora dall'uomo sdraiato a terra, le cui parti del corpo sono spezzate, come la spada che stringe nella mano destra. Il grande toro a sinistra è simbolo più chiaro degli altri, pur nella sua ermeticità, richiamando un elemento simbolico della Spagna e delle sue corride, dicendoci chiaramente dove ci troviamo. Altri elementi, come la lampada a olio e la lampadina elettrica, rimandano al passato e al progresso, esemplificando il confronto con due oggetti di uso quotidiano. In tutto questo turbinare di gesti concitati e di animali irrequieti, in basso, tra il cavallo e la spada spezzata, s'intravede un fiore, un segnale di rinascita e di vita, unico elemento in stato di quiete e tranquillità.

La condanna del nazi-fascismo e della guerra sono il messaggio insito nell'opera. Il significato di questo dipinto appare, così, chiaro e comprensibile, nonostante ci possano essere state delle perplessità iniziali.

Osservare *Fontana* (1917) di Marcel Duchamp ci pone davanti a problematiche di tipo diverso che non è possibile risolvere con l'uso dei principi dell'iconografia, che tanto semplificano l'approccio con le opere contemporanee. È questa una di quelle opere che lasciano lo spettatore completamente spaesato.

In questo caso, può esserci una corretta interpretazione solo dopo aver compreso cosa è Dada, la tendenza che durò pochi anni, dal 1916 ai primi anni Venti, ed è possibile farlo attraverso la letteratura e i manifesti che furono redatti dai suoi protagonisti. Dada fu un esperimento guidato dall'intellettuale Tristan Tzara, una reazione a ciò

che stava accadendo in Europa, alla Prima Guerra Mondiale imminente. Lo scopo del Dadaismo era quello di sovvertire l'ordine costituito. La protesta dadaista era priva di pietismo e si muoveva attraverso la negazione e la distruzione della bellezza, della logica, dell'universale e contro l'arte stessa. Proponeva la contraddizione e l'anarchia, un'assoluta libertà di interpretare la realtà senza nessun limite e impedimento. Tutto diventava provocazione contro le regole, il buonsenso e la morale. Eliminando i concetti di bellezza e creazione, secondo quelli che erano i classici procedimenti della pittura e della scultura, preferivano esaltare il gesto di creare un'opera piuttosto che l'opera stessa.

Fontana si inserisce in questa generale definizione di Dada essendo un *ready-made* (già fatto), ovvero Duchamp non realizza materialmente l'oggetto,

un orinatoio in ceramica, perché è già costruito, ma lo sceglie e ne modifica la funzione, secondo un concetto e una destinazione d'uso che egli stesso ha concepito. L'orinatoio è l'unico oggetto che vediamo, posizionato in modo differente da come sarebbe logico. Ciò che percepiamo e ciò che diventa nell'intenzione dell'artista sono in forte contrasto. La firma (R. Mutt) e la data apposti su di esso, come fosse un'opera d'arte, sono ciò che lo trasformano; diventano anch'essi due elementi fondamentali da analizzare durante l'osservazione. Con *Fontana*, siamo già davanti a qualcosa capace di sconvolgere il comune senso estetico. L'opera d'arte è stata dissacrata, le è stata tolta l'aura di unicità e preziosità, per spiazzarci con un oggetto che l'artista ha nobilitato con la sua scelta, ma che passerebbe inosservato e sarebbe facilmente ignorato, tanto che, durante un trasloco, la prima versione dell'opera fu buttata via dagli operai che non la riconobbero come tale.

4 - *Guernica*, Pablo Picasso, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (ES).

5 - Ritratto fotografico di Pablo Picasso.

6 - *Fontana*, Marcel Duchamp, 1917. Collezione privata.

7 - *Ritratto di Marcel Duchamp*, Victor Obsatz, 1953.



Trovandoci davanti a *Fontana*, sono necessari il supporto critico, la conoscenza del movimento, dell'artista e di aneddoti precisi per poter comprendere la sua importanza. Questo problema è comune a molte opere d'arte e a movimenti che attraversano il XX e il XXI secolo. Pensiamo ai dipinti di Rothko, con le sue bande orizzontali di colore messe in successione che possono sembrare prive di qualunque intento artistico o le *performances* di Hermann Nitsch, durante le quali squartare animali e utilizzare il loro sangue può indignare, ma difficilmente si è in grado di comprendere cosa ci sia dietro scelte così estreme.

8 - *Red*, Mark Rothko, 1968. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, (USA).

9 - Particolare di una performance di Hermann Nitsch.

Le opere d'arte hanno perso la loro immediatezza comunicativa e una mostra necessita di una guida che interpreti correttamente ogni pezzo esposto. Per questa ragione, i tabelloni esplicativi, le schede di sala o quelle dedicate alle singole opere non possono essere ignorate da chi allestisce e da chi fruisce degli spazi espositivi. Può stupire che, nell'era della comunicazione, sia necessario questo supporto, forse anche perché siamo talmente bombardati da stimoli e messaggi che siamo diventati insensibili o selettivi per non esserne sopraffatti. Siamo anche troppo abituati a essere colpiti in maniera istantanea da emozioni forti per riuscire a vedere le sfumature che caratterizzano l'Arte.

Per la mania di provare emozioni forti, anche gli artisti si sono adeguati, tanto che non è difficile che esploda un caso mediatico di fronte a gesti plateali. Dopo la Seconda Guerra Mondiale non ci sono stati più movimenti artistici duraturi e unitari. Ogni artista ha sviluppato un suo pensiero, una sua visione del mondo che completa ciò che realizza e che viene esposto al pubblico. La teoria dell'arte e l'opera non si possono scindere, perché si perderebbe un dato importante per la comprensione del messaggio che c'è, è presente, ma nascosto sotto un codice sempre diverso. È come se ogni artista parlasse una propria lingua che richiede la mediazione di un interprete per essere compresa. Che sia la materializzazione dell'individualismo dei nostri tempi? ■

9



Letteratura,
ma non solo.

La Webzine

SUL ROMANZO

è

Arte

Musica

Cinema

Teatro

Editoria

Per la tua pubblicità sulla nostra
Webzine scrivi a
webzine@sulromanzo.it.

Supereroi con superproblemi

di Jacopo Mariani

Nel cosmo della cultura e dell'informazione, c'è un mondo che stenta a vedersi riconosciuto come vera e propria forma artistica, strumento di analisi della realtà o almeno intrattenimento culturale: il fumetto, etichettato per lo più come prodotto per bambini o, al massimo, per adolescenti.

L'interpretazione di questo genere narrativo è sempre stata controversa: da strumento di propaganda statunitense a possibile canale di devianza criminale nei più giovani.

I molti che avranno letto riviste con qualsiasi genere di nuvolette si saranno imbattuti spesso in scene di nudo, di violenza o in argomenti tabù che fanno dubitare del *target* a cui è rivolto questo tipo di pubblicazioni.

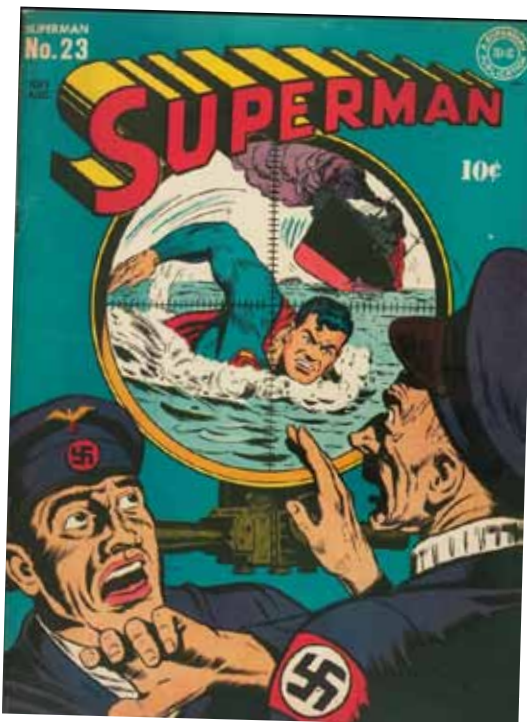
Per capire meglio il viaggio che ha portato all'attuale conformazione e struttura di questo settore dell'editoria bisogna togliere lo strato paludoso che, in questi anni, si è depositato sui fumetti e provare a riscoprirne le origini.

Il mondo americano dei giornali a fumetti parte tutto dalle famose *Strip* (strisce) che popolavano i quotidiani negli anni Trenta. Si trattava, per lo più, di storie di *detective*, comiche e *western*.

Ben presto vengono stampate delle riviste di genere in cui si ripropongono le strisce in un formato totalmente dedicato e successivamente diventeranno pubblicazioni inedite destinate a una prima generazione di lettori, spesso bambini e ragazzi.



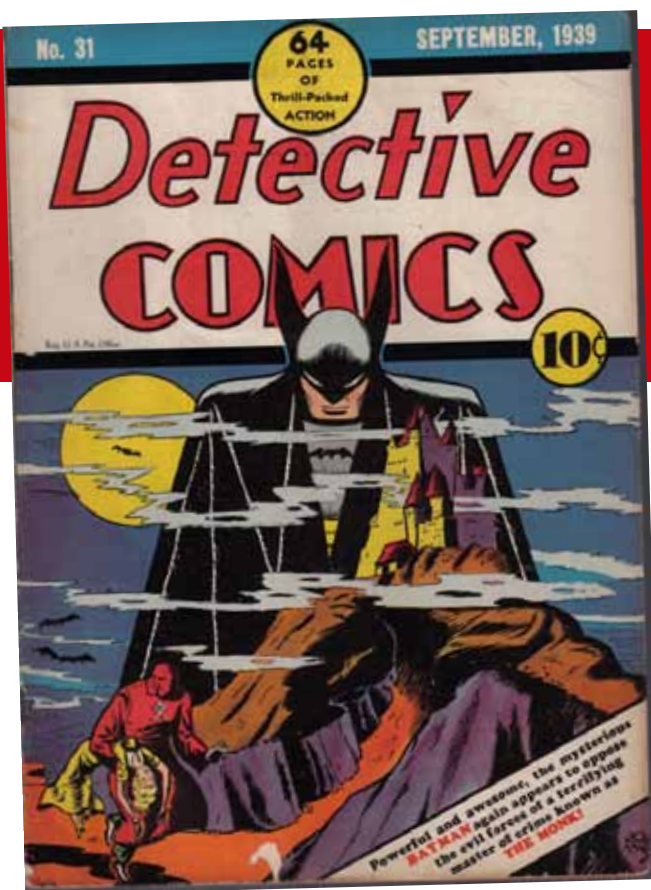
Evoluzione sociale del fumetto dalle origini al Comics Code Authority



2

Tra tutte queste, alcune ebbero un successo strabiliante. Erano le storie che parlavano di supereroi. Il primo a cui si può far risalire la genia successiva, arrivata persino ai nostri tempi, è senz'altro Superman, creato, nel 1938, da due giovani ebrei: Shuster e Siegel. Più di molte altre rappresentazioni, riesce a comunicare, con un linguaggio del tutto innovativo per l'epoca, un'allegoria dell'immigrazione e della fuga degli ebrei dal vecchio mondo. Superman è un alieno che fugge da Krypton, suo pianeta natale distrutto, si nasconde fra gli umani sotto l'identità segreta di Clark Kent ed è dotato di poteri incredibili: può volare, ha una superforza, una supervista. Insomma, è una figura quasi mitologica, un dio sceso sulla terra da un altro pianeta, un archetipo di superuomo che si erge davanti alle ingiustizie per riportare la pace.





5

Le prime strisce che lo coinvolgono affrontano tematiche che riflettono il mondo contemporaneo, come la lotta alla corruzione o la guerra contro i dittatori. Questo primo Superman lancia un messaggio diretto e forte contro la criminalità e getta la speranza in un'epoca di depressione in un Paese sconvolto dalla crisi economica. Con questo personaggio s'inaugura la cosiddetta *Golden Age* del fumetto americano e si dà il via alla creazione di innumerevoli supereroi.

Un altro esempio di questo periodo è Batman, creato da Bob Kane, che fa la sua prima apparizione su una rivista intitolata *Detective Comics*. Batman è un vigilante solitario che lotta contro la malavita, veicolando lo stesso messaggio rassicurante di Superman. Questo cavaliere oscuro non ha poteri, ma usa armi tecnologiche per sconfiggere il crimine. L'anomalia di questo eroe sta nella sua classe sociale: è un giovane miliardario che ha perso entrambi i genitori, uccisi da un rapinatore; segnato per sempre, si voterà alla causa della giustizia in difesa dei più deboli. Con il senno di poi, si può senz'altro dire che fu un'idea geniale: il ricco che difende il povero in un momento in cui la depressione economica stava divorando la società.

1 - Particolare della Copertina di *Action Comics*, n. 1, giugno 1938.

2 - Copertina di *Superman*, n. 23.

3 - Copertina di *Detective Comics*, n. 31, settembre 1939.

4 - Copertina di *Wonder Woman*, n. 297.

L'elenco dei supereroi si allunga a dismisura in questo periodo e nascono Lanterna Verde, un giovane assoldato da una polizia galattica per difendere la Terra, Flash, un moderno Mercurio che usa la sua straordinaria velocità a fin di bene, e molti altri come Falco e Bulletman.

Tutto questo riguarda la *Detective Comics*, l'odierna *DC Comics*, uno dei pilastri del fumetto americano. Ovviamente, nascono anche delle concorrenti come la *Timely Comics* (futura *Marvel Comics*) che propone altrettanti personaggi dotati di poteri strabilianti. Il principe di Atlantide, Namor, mezzo umano e mezzo atlantideo, e l'androide Torcia Umana ne sono un esempio fulgido.

Le prime *bagarre* fra gli editori delle due sopracitate case editrici scaturirono dalla creazione di Capitan Marvel, un bambino che si poteva trasformare in un muscoloso eroe con poteri molto simili a quelli di Superman. Il crescere di ricorsi e denunce per plagio dà l'idea di come questo mercato cominciasse a crescere e a fruttare notevoli guadagni.

Un caso interessante è la creazione di un'eroina: Wonder Woman.

In un universo carico di testosterone, fu lo psicologo Charles Moulton, incaricato come consulente per avvicinare il pubblico femminile ai fumetti, a creare, nel 1941, la prima donna con una forza sovrumana, figlia della regina delle amazzoni. A un'analisi più approfondita, il fumetto presenta un lato sadomaso (catene, fruste e punizioni corporali sono presenti in ogni storia) che, oltre ad attrarre il genere femminile, suscitò un certo interesse maschile.

4





5

Nel frattempo, la guerra in Europa fa il suo capolino. È in questi anni che il giovane Stan Lee, considerato, non a torto, il padre del fumetto moderno, muove i primi passi fra le vignette. A distanza di anni, ancora ricorda come i fumettisti siano entrati in guerra prima delle forze armate statunitensi. È nei primi anni Quaranta, infatti, che vengono pubblicate storie in cui Superman pone fine alla Seconda Guerra Mondiale, prelevando Hitler e Stalin e portandoli al cospetto del tribunale delle Nazioni Unite. Forse, dovremmo ringraziare quel periodo di scontri per la creazione di un altro personaggio che avrà un ruolo centrale nella propaganda filo-americana dei decenni successivi. Si tratta dell'eroe Capitan America, nato da un esperimento su un gracile militare americano con un siero denominato "del Supersoldato", che lo trasforma in un uomo molto forte, incredibilmente agile. Viene dotato di un costume e di uno scudo infrangibile con gli inconfondibili colori della bandiera americana. Oggi, l'epiteto "esportatore di democrazia" ha spesso un'accezione negativa, ma, all'epoca, il personaggio cavalcava quel moto popolare interventista che richiedeva un coinvolgimento nella lotta all'espansionismo tedesco-nazista.

Il primo numero di Capitan America rimane tuttora un'opera di straordinario impatto, a partire dalla copertina, sulla quale l'eroe d'oltreoceano viene raffigurato nell'atto di colpire Hitler in pieno volto con un pugno.

5 - Copertina di *Captain America*, n. 1.

6 - Copertina di *Superman*, n. 1, 1939.

7 - Copertina di *Detective Comics*, n. 66.

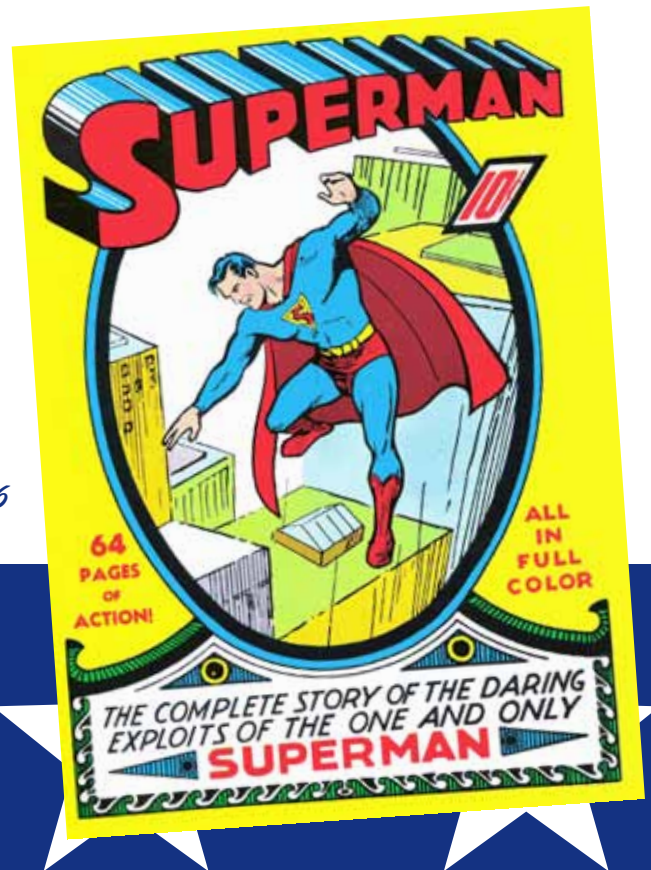
8 - Copertina di *Captain America*, n. 2, in una confezione per collezionisti.

9 - Copertina di *Wonder Woman*, n. 94.

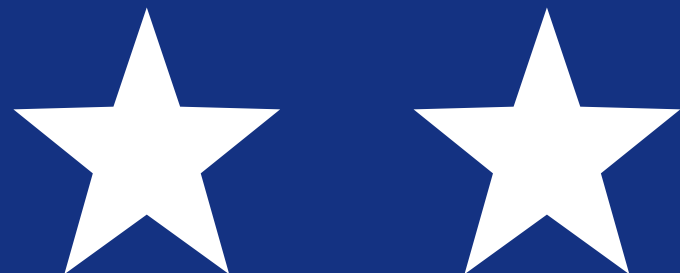
Goebbels, l'allora Ministro tedesco della Propaganda, accusò i creatori di quei fumetti di essere «ebrei circoncesi fisicamente e mentalmente».

Le vignette raggiunsero, in alcuni casi, una precisione nella previsione del futuro da lasciare attoniti. Sempre Capitan America, sette mesi prima della tragedia di Pearl Harbor, lotterà contro un' indefinita forza asiatica che attaccava gli USA dal Pacifico.

Con l'entrata in guerra degli americani, i fumettisti si caricano di propaganda filo statunitense a tal punto da far venire il dubbio di essere finanziati direttamente dal Governo. Che si voglia o meno dubitare di tale fatto, rimane la valenza sociale molto forte che il mondo dei fumetti ebbe in questo periodo. Si arrivò al punto di inviare le riviste dei supereroi insieme ai generi alimentari per il fronte come incoraggiamento alle truppe. Spesso, gli eroi consigliavano ai giovani lettori di risparmiare generi di prima necessità o di comprare *bond* per finanziare l'esercito. Una politica di riciclo della carta, tuttavia, creò i presupposti di rarità delle prime uscite che, ad oggi, fa valere il primo fumetto di Superman circa 200.000 dollari.



6

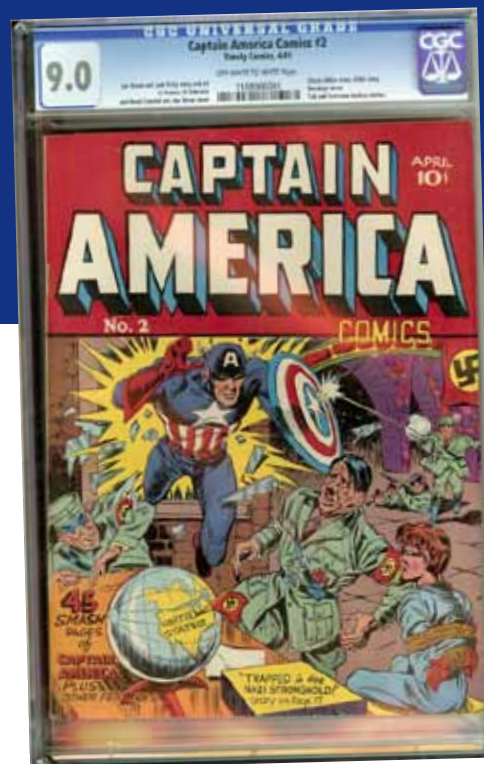




7

Con la fine del conflitto mondiale, termina anche la *Golden Age* fumettistica e inizia il primo declino di questi personaggi. Nei decenni precedenti sono stati *vigilantes* e patrioti che difendevano il popolo, ma negli anni Cinquanta sono accusati di avere un'influenza negativa sui giovani. In particolare, al Senato degli Stati Uniti, viene presentato dallo psicologo criminale Fredric Wertham uno studio (che verrà pubblicato nel 1954 con il titolo *La seduzione degli innocenti*) in cui Superman viene mostrato come una persona che prova piacere nell'infliggere punizioni e sottomissioni a cui lui è immune, Batman viene accusato di avere un rapporto omosessuale con il suo giovane aiutante Robin e, infine, viene attaccata Wonder Woman come esempio di donna che non ha nulla di femminile.

Per tutelarsi dal fallimento che stava sopraggiungendo a causa del crollo delle vendite, il mondo dell'editoria a strisce si inventa la *Comics Code Authority*, un comitato di autocensura molto simile al *Codice Hays* imposto all'industria cinematografica. Le conseguenze di questa commissione sono molto significative per le storie: Superman collabora ora più spesso con autorità che non possono essere dipinte in modo negativo, Batman e Robin frequentano delle ragazze (ciò contribuirà alla nascita di Catwoman) e Wonder Woman uscirà spesso con il suo fidanzato.



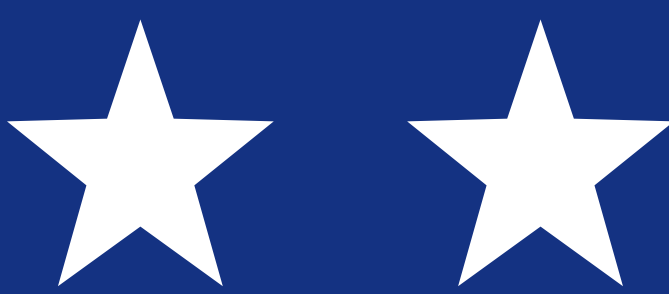
8

Ciononostante, l'opinione pubblica considerava le riviste del tempo scandalose e devianti: il fumetto era diventato qualcosa da leggere di nascosto, un passatempo proibito.

L'America, senza un nemico da combattere, puntava il dito contro se stessa a causa degli strascichi del Maccartismo e accusava di corrompere l'integrità morale del Paese lo strumento che fino a pochi anni prima lo affiancava e lo sosteneva. ■



9



Mamma, mi leggi?

La promozione alla lettura e la scuola

di *Stefano Verziaggi*
e *Simonetta Bitasi*

S.B. Incontro a Thiene, a *K.Lit, il Festival dei blog letterari*, Stefano Verziaggi, che i lettori di *Sul Romanzo* conoscono bene. In realtà, ci siamo incrociati pochi secondi, il tempo per dirci: ma anche tu leggi i libri per adolescenti? È la collana *T* della Giunti, e... poi non ci siamo più visti, fino a quando non mi arriva la *mail* con la proposta di scrivere insieme un articolo sulla promozione alla lettura. E da qui cominciano i problemi. Non ho idea di come si possa definire la promozione alla lettura e Stefano è un insegnante, mentre io credo che la cosiddetta promozione alla lettura, che cercheremo di definire meglio, viaggi su binari opposti all'aula scolastica.



- 1 - *In the village school*, Nikolay Bogdanov-Belsky.
- 2 - *Hitting the books*, Nikolay Bogdanov-Belsky, 1915.
- 3 - *Sunday reading in a village school, village school*, Nikolay Bogdanov-Belsky, 1895. The State Russian Museum, St. Petersburg. (RUS).

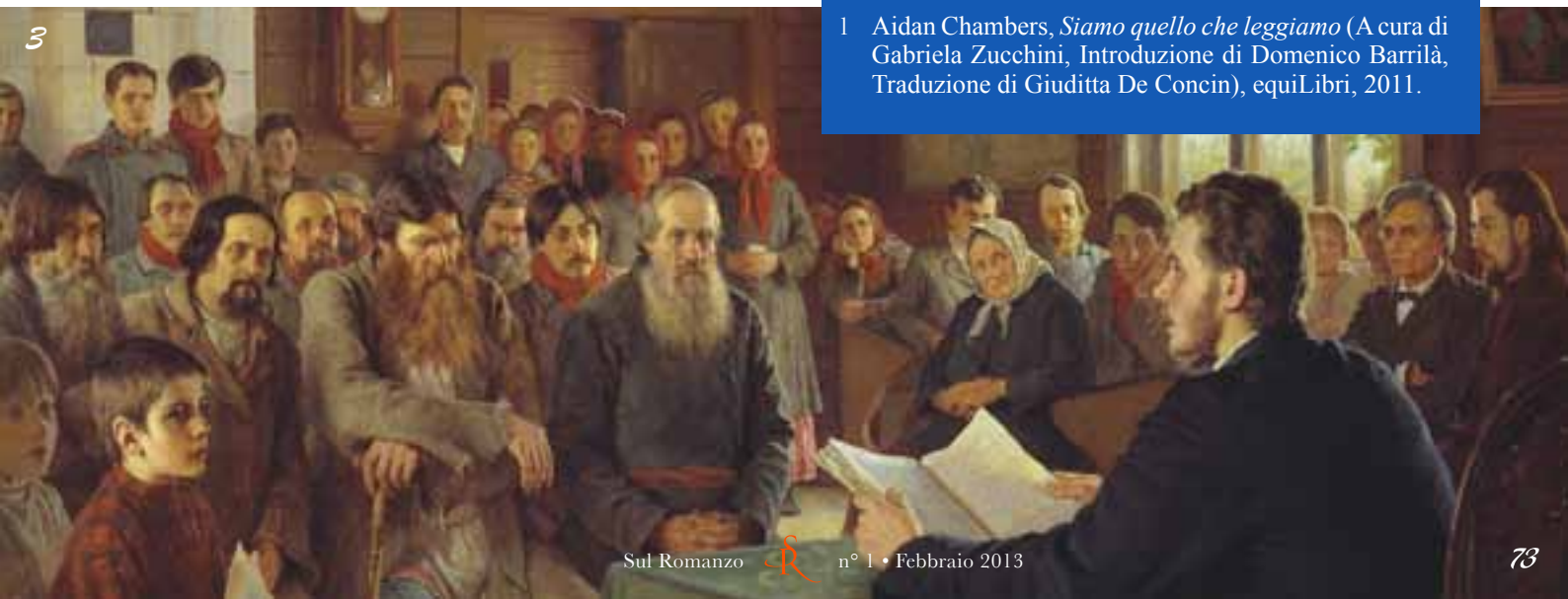
Prima di qualsiasi accusa e discussione, però, mi tocca chiarire il tema dell'articolo. Mi viene meglio attraverso la descrizione di quello che faccio, anche se non so mai darvi un nome preciso. Nei questionari prestampati, alla voce "professioni", io devo mettere "altro". Poi, quando sono costretta a dare una definizione, scrivo: consulente letteraria. Perché il termine consulente vuol dire tutto e niente. Insomma, io leggo e poi dialogo con i lettori. Scambio idee e suggerimenti, compilo bibliografie ragionate e cerco di fornire ai lettori un panorama più ampio possibile delle tantissime proposte editoriali.



2

S.V. Sorrido, pensando a Simonetta che fa promozione, ma in realtà fa “altro”; forse, ha ragione quando pensa alla scuola come a un luogo in cui di solito non si riesce a promuovere la lettura. Mi piacerebbe, però, visto che nei prossimi articoli parleremo anche di “buone pratiche”, partire proprio dall’esperienza della classe. Mi pare si dovrebbe iniziare da un punto fermo: l’insegnante, se può, dovrebbe dedicare del tempo in classe a leggere senza commenti, senza domande, senza esercizi; solo leggere, per il puro piacere di farlo, per trasmettere storie. Dovrebbe anche creare un ambiente diverso dal solito *setting* scolastico: via i banchi e le sedie, ecco arrivare le coperte e i cuscini, e tante storie, come un regalo settimanale, un appuntamento fisso che, forse, servirà a familiarizzare con la lettura. Ma di questo non so cosa pensi Simonetta.

S.B. Penso che se non ti avessi visto, anche se per poco, non crederei alla tua esistenza! A parte gli scherzi, lo so che ci sono molti insegnanti come te e che altri sono limitati dai rigidi programmi scolastici. Penso che quello che fai sia la formula migliore e paradossalmente più semplice per coltivare lettori. Molti insegnanti mi hanno rimproverato il fatto che non è escludendo la scuola che si preserva il piacere di leggere, ma che si può collaborare perché non si crei la dicotomia scuola-lettura. Ho realizzato un piccolo decalogo di come si possa far entrare la passione per la lettura a scuola, senza “lavorare” sui libri e, adesso, aggiungerò anche i tuoi cuscini: è davvero un’ottima idea. L’importante è che si realizzi quel cerchio magico di cui parla Aidan Chambers in *Siamo quello che leggiamo*¹. Ecco, in questo libro c’è esattamente tutto ciò che penso sui ragazzi e la lettura, espresso molto meglio di come farei io.



3

1 Aidan Chambers, *Siamo quello che leggiamo* (A cura di Gabriela Zucchini, Introduzione di Domenico Barrilà, Traduzione di Giuditta De Concini), equiLibri, 2011.

4 - *Reading girls*, Nikolay Bogdanov-Belsky.

5 - *School girls*, Nikolay Bogdanov-Belsky, 1901.



6 - *Reading the Newspaper. War News*, Nikolay Bogdanov-Belsky, 1905.



S.V. Va detto che “l’angolo morbidoso”, come è stato rinominato, è un’idea nata in collaborazione con la mia collega, Anna Crestanello, che ha radici profonde nelle lezioni della prof. Enrica Ricciardi. Poi ogni classe è diversa, così come ogni libro è diverso. Ci sono ragazzi (ma soprattutto ragazze) che chiedono di “darmi il cambio”, in modo da poter leggere al posto mio; c’è anche chi non vuole leggere, ma mi fa trovare un bicchiere d’acqua all’inizio dell’ora «così non si interrompe per andare a bere». La scelta delle letture è un *mix*: talvolta faccio io, altre scegliamo assieme tra più proposte. Qui mi sembra, Simonetta, che si snodi proprio un punto cruciale della nostra discussione: il ruolo dell’insegnante a scuola. Non va bene la rivalità, passami il termine, che a volte hai riscontrato; però, si dovrebbe, a mio avviso, tenere ben separato il momento scolastico da quello parascolastico (e questo vale per tutte le attività!). L’insegnante di italiano non può rinunciare al suo ruolo, che è anche di critico e di intellettuale. Forse, dovremmo chiamare “promozione alla lettura” solo le attività che esulano dal mondo scolastico? In questo modo, però, resterebbero esclusi numerosi progetti.



7 - *Mental Calculation. In Public School of S. A. Rachinsky*, Nikolay Bogdanov-Belsky, 1895. The State Russian Museum, St. Petersburg (RUS).

8 - *A new fairy tale.*, Nikolay Bogdanov-Belsky.



S.B. Sì, è questo il nodo cruciale: la promozione della lettura è da istituzionalizzare a scuola? È solo pertinenza degli insegnanti di materie letterarie? È un'attività scolastica o parascolastica? Oppure è da lasciare fuori dalla scuola, affidata alle biblioteche, al caso, alla Tv, alle librerie o alle passioni personali degli insegnanti, non necessariamente di lettere? Riconosco e ammetto di essere una persona intransigente, forse ancora adolescente e per questo vado d'accordo con i ragazzi, ma se io dovessi scegliere condividerei quello che dice uno dei miei autori mito, Peter Bichsel: «Il leggere ha bisogno di momenti lunghi, di tempi lunghi, che non passano mai, di lunghi momenti di noia. Come potrebbe la scuola riuscire a produrre questa noia, o se preferite che lo dica in tono più piano: a permettere di prendersela con calma, con tutto comodo. Ma la scuola non può far altro che introdurre una specie di letteratura, vale a dire la storia della letteratura. In tal caso l'insegnante è tenuto a dimostrare che la letteratura è qualcosa di importante e che ha un senso. È tenuto a dimostrare che in essa la realtà viene descritta e trasformata. È tenuto a mostrare che il leggere non è noioso». Ma quanti insegnanti ci riescono? Per farlo devi essere tu stesso un lettore.

S.V. Insomma: siamo arrivati ad una prima tappa. Propongo una pausa per goderci il panorama. Che è: crediamo in una scuola in cui gli insegnanti, buoni o ottimi lettori, coltivino studenti che siano a loro volta buoni o ottimi lettori; qualche volta riuscendoci, qualche volta no? E crediamo nella possibilità di incentivare, in altri luoghi, in altri tempi, la lettura personale, magari aiutati da attività di promozione alla lettura? Io dico di sì.

S.B. Io al punto uno dico ancora di no e naturalmente sì al punto due, ma questa è un'altra storia. ■

Simonetta Bitasi realizza da molti anni progetti di promozione alla lettura per ragazzi e adulti. Il suo lavoro è leggere e, come lettore ambulante, organizza gruppi di lettura e incontri dedicati ai libri in biblioteche, librerie, circoli culturali, bar e case private. Collabora come consulente-lettore agli acquisti delle biblioteche. Ha scritto e scrive di libri e lettura per le pagine culturali della *Gazzetta di Mantova* e su vari periodici tra cui *Diario e Liber*; da febbraio 2012, si occupa della pagina letteraria di *GQ Italia*. È tra i collaboratori che hanno curato l'ultimo aggiornamento della *Garzantina di Letteratura* (2007).



Rossella O'Hara non era una bellezza; ma raramente gli uomini se ne accorgevano, quando, come i genelli Tarleton, subivano il suo fascino.

Monna Lisa, Leonardo Da Vinci, 1503-1514. Museo del Louvre, Parigi (F).

Margaret Mitchell, *Via col vento*, 1936.

Webzine - anno 3, n° 1 - Febbraio 2013

Sul Romanzo