



La Lanterna di Born

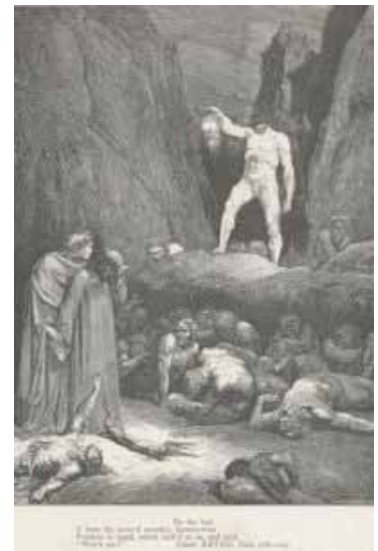
Rivista di cultura umanistica

Fascicolo 1-10

ottobre 2007

Che senso può avere, oggi, dedicare non già un semplice articolo, ma addirittura una rivista, a “materie” come la letteratura, la storia, la politica nel senso più nobile ed elevato che si possa conferire al termine? Chiedetevelo. Che senso ha nell’epoca dell’informatica e della psicologia, nell’epoca della “gestione delle risorse umane” e del “problem solving”, nonché del “trendy” e del “cool”... che senso ha volgersi al Passato fino ad immergersi se possibile in esso? Perché è questo che faremo, non ve lo voglio nascondere!

(Segue a pag. 2)



*E il capo tronco tenea per le chiome,
Pesol con una mano, a guisa di lanterna,
e quel mirava noi, e dicea: “O me!”
Di sé faceva a sé stesso lucerna,
Ed eran due in uno, e uno in due;
Com’esser può, Quei sa che sì governa.*

(Dante Alighieri, “Inferno”, canto XXVIII)

(dalla prima)

Giocherò pulito con voi. Magari giocherò duro, ma non sporco. Ebbene, sappiatelo: questa è una testata passatista, forse malinconica, probabilmente arrabbiata, certamente inattuale. E nemmeno vuole essere diversa! Vogliamo fieramente distinguerci non tanto – come oggi è d’uso – perché “avanti” (rispetto a cosa poi non si sa...), ma piuttosto, a questo punto, perché “indietro”. Non neghiamo il trascorrere del tempo, né che i tempi siano cambiati, giusto per adoperare una frase abusata. Nient’affatto. Ma se avete voglia di riscoprire un modo vorrei dire antico di vedere il mondo, e le cose, e quegli esseri con due gambe e due braccia che si agitano su questo formicaio di pianeta, allora questa è la rivista che fa per voi.

Sì, siamo ambiziosi e sì, puntiamo in alto. Del resto fa parte del mio carattere, pensare che chi mi legge sia più in gamba di me, più preparato di me; perciò, sta a me dimostrarmi degno dei lettori, non certo il contrario. Su queste pagine troveranno asilo, spero, tantissimi argomenti, tantissimi voli pindarici che non ci vergogneremo mai di compiere. Racconti, novelle, saggi, semplici articoli, riflessioni; e ancora, poesia, critica, invettiva... Tutto può stare sotto la luce maligna della Lanterna di Born! Una luce tremolante e perfida, non ve lo nascondo. La luce di un cranio oscenamente diviso dal resto del corpo, come nella meravigliosa scena dantesca di Inferno XXVIII, con Bertran de Born che porta la sua testa “a guisa di lanterna”.

Ma al di là di ogni acidula considerazione del sottoscritto, questo sarà un giornale che andrà benissimo per chi non ha tabù, per chi non ha paura di tenere in esercizio la materia grigia, per chi ama le sfide intellettuali e, perché no?, anche la polemica su tema storico, politico, culturale in genere, con un occhio di riguardo per il cinema, vista la mia formazione e i miei trascorsi

A volte vi sembrerò duro, intransigente. Non mi piace scrivere sempre e solo in modo cortese e cordiale. A volte si scrive per far male, si scrive per autodifesa, si scrive perché scrivere è una terapia. Ma spero comunque di offrirvi una rivista che si possa gustare lentamente, riga per riga, magari la sera, come un buon barolo d’annata. Vi ringrazio per l’attenzione.

Matteo Fontana

IN QUESTO NUMERO

LETTERATURA

- Racconto – “Time after Time” (Matteo Fontana)..... **pagina 3**
- Racconto – “Useless” (Giovanni Ficetola)..... **pagina 14**
- Racconto – “Con gli occhi chiusi” (Giovanni Ficetola)..... **pagina 16**

RIFLESSIONI

Franz Kafka: tre racconti..... pagina 18

- Sul concetto di Mitteleuropa (Matteo Fontana)..... **pagina 21**

CINEMA

Stanley Kubrick, e oltre l’Infinito.... pagina 28

- Saggio – “Il problema della morale. Dall’ “Uomo senza qualità” di Robert Musil al cinema di Stanley Kubrick” (Matteo Fontana)..... **pagina 29**
- Articolo – “Kubrick e il λόγος” (Roberto Mandile)..... **pagina 37**
- “4 settimane, 3 mesi e 2 giorni – Conto alla rovescia verso l’Età dell’Oro” (Matteo Fontana)..... **pagina 40**

INTRUSIONI

- “Solitaria mente”: la piccola epopea della ragazza senza nome (Davide Gazzaniga)..... **pagina 43**
- Dopo tutto – Una tardiva lettera di presentazione..... **pagina 46**



Time after Time

MATTEO FONTANA

*“A tutti quegli sconosciuti, perfetti l’uno per l’altra,
che hanno avuto la sfortuna di non incontrarsi mai”*

(Da una sceneggiatura di Paolo Morales)

1888

Adagiata sull’ampio sedile foderato in pelle rossastra, le gambe nascoste nelle molteplici pieghe della candida gonna, Lucrezia non riusciva a trovare una posizione che le aggradasse. Seguitava a compiere quei piccoli movimenti, quegli impercettibili spostamenti del corpo che, di solito, consentono di aggiustare le membra in una posizione che, seppur non comodissima, almeno non rechi fastidio. Invece quel giorno i sobbalzi della carrozza non le davano tregua, le ruote sembravano soffrire più del solito quella strada tutta buchi e crepe, venata da radici di gelso che s’erano, col tempo, insinuate sotto il suolo stradale, e che affioravano come vene provate da un’eccessiva pressione interna. La connessione, forse paretimologica, del nome “Malnate” alla formula dialettale “mal andà”, mai era sembrata più veritiera alla povera Lucrezia! Forse chi aveva battezzato “Malnate” quel paesino insignificante a pochi chilometri da Varese, nel bel mezzo d’un anfiteatro morenico, l’aveva fatto proprio in riferimento alle sue orribili strade, alla polvere che da esse si sollevava, al cattivo odore che sembrava di casa in alcune zone, e la cui provenienza restava - per la piccola Lucrezia milanese - del tutto misteriosa.

“Tutto chè va bene?”, chiese per la centesima volta il cocchiere, ansioso di mostrare premura e attenzione nei confronti della padroncina.

“Sì, Natale. E poi manca poco, ormai...”

“Eh, ché ancora un due tre curve e siamo rivati, nè!”

Che brutta stagione l’estate, pensava Lucrezia, per viaggiare! Prima il pestilenziale treno, coi finestrini aperti e col fumo della locomotiva che fatalmente ci entrava. Poi la carrozza: se usavi quella ci cuocevi dentro, se prendevi (come aveva fatto) quella aperta, dovevi sorbirti la polvere e le zanzare. Ma il soggiorno in villa valeva bene i disagi del trasferimento. La villa, quel posto bellissimo, di fresche ombre e piante secolari, di pace, tranquillità, di animaletti amici e persone gentili! Fin da quando era piccola, a Lucrezia la villa malnatese della sua famiglia era sempre piaciuta in modo particolare, la teneva quasi come un luogo sacro, nel quale le capitava di non percepire più nemmeno il trascorrere del tempo. O meglio, lo percepiva secondo parametri completamente diversi, perché un giorno alla villa non era un giorno nella lussuosa residenza milanese! Un giorno alla villa volava, leggero ed etereo, almeno quanto certe giornate milanesi parevano plumbee e pesanti, lente e refrattarie al tramonto, come non volessero saperne di morire per lasciare il posto al giorno successivo.

Di Milano, le piaceva soprattutto la nebbia che, ogni tanto, toglieva i contorni alle cose, le trasfigurava in qualcosa di indefinibile, inquietante, ma allo stesso tempo gradevole,

piacevolmente diverso. Sentiva spesso il bisogno di cambiare atmosfere e sensazioni, la piccola Lucrezia. Stare troppo a lungo in un luogo la rendeva malinconica, triste, le toglieva quella vitalità e quell'acuto spirito d'osservazione per via del quale i suoi genitori amavano chiamarla "volpina". Quella piccola vacanza, poi, giungeva proprio al momento più opportuno. Era luglio. A settembre, Lucrezia avrebbe compiuto diciassette anni e, come da ben definiti accordi, sarebbe convolata a nozze col suo promesso sposo, un aitante quanto limitato rampollo che definire "di buona famiglia" sarebbe dire poco! Viste le sue parentele e gli stretti rapporti con alcune delle famiglie regnanti più celebri d'Europa, quel ragazzo si sarebbe potuto tranquillamente definire "di famiglia regale". Non che questo creasse turbamento o emozione particolare in Lucrezia. Le piaceva, il ragazzo, le era sempre piaciuto, almeno esteriormente; sì, lo considerava una testa di rapa, ma in fondo questo cosa poteva importare? Mica ci doveva far conversazione! Anzi, la loro vita da sposati, con ogni probabilità, avrebbe finito per tenerli più lontani l'uno dall'altra di quanto non facesse quella che conducevano, già da due anni, da fidanzati dell'alta società milanese.

La carrozza aveva già imboccato il breve viale alberato, verso l'ingresso del parco, che si stendeva per innumerevoli ettari attorno alla villa, e sembrava proteggerla, ripararla amorevolmente dagli sguardi esterni, come una conchiglia attorno alla sua perla. Il massiccio cancello in ferro battuto, che durante la giornata restava fiduciosamente aperto, quel giorno era stranamente chiuso.

"Ostrega, ché c'han lasciato il cancello serrato!", esclamò un po' inopportuno il cocchiere, Natale, con quella sua inflessione veneta che Lucrezia adorava sentire, appassionata com'era di dialetti locali.

"Si vede che i miei sono andati a messa. Lo chiudono sempre quando escono".

"Ah, sì, ché c'ha ragione, signorina! Oggi l'è Domenica! Ecco, té, si senton anche le campane, sì..."

Dal paese, distante pochi chilometri, giungeva in effetti un lieve e cadenzato suono di campane che...*don, don, don*...sottolineava...*don, don*...l'uscita dei fedeli dalla chiesetta. Tempo pochi minuti i genitori di Lucrezia sarebbero stati di ritorno. Forse sarebbero arrivati persino prima che quel *don, don, don* si spegnesse.

Ma intanto...*don, don, don*...

2000

...*don, don, don*...

"Se la piantasse quel campanile del cazzo!", esclamò Stefano, col cellulare appiccicato all'orecchio come fosse una conchiglia nella quale si vuol sentire il rumore del mare.

"Perché?", gli chiese Marco.

"Perché non sento un cazzo!", replicò Stefano, seccato.

"Ma scusa", obiettò Marco, divertito, "è un campanile, cosa dovrebbe fare? I campanili hanno le campane!"

"Sì, ma non devono suonare quando io sto parlando al telefono! E tu cerca di levarti da questo ingorgo!"

"E come? Non vedi che la gente sta uscendo dalla chiesa? Cosa faccio, metto sotto qualcuno per non farti far tardi alla tua partita di pallacanestro?"

"Se fossimo venuti via prima l'avremmo evitato questo accidenti di assembramento!", osservò Stefano, piccato. "Non hai il senso del tempo", concluse, alla volta dell'amico. Erano le undici e mezza di una calda domenica estiva. La piazzetta antistante la chiesa di Malnate era stracolma di fedeli che, dopo il sermone del sacerdote, si raggruppavano a

crocchi di cinque o sei per discutere più delle partite del giorno che delle parole del prete. Per l'aria vagolavano parole ripetute quasi ossessivamente: "L'Inter oggi...ma vè che la Juve...la Juve, sì...cos'hai giocato in schedina...uno...ics...uno...ma vè...se vedum!..."

"Stasera ci si vede?", chiese poi Stefano, che finalmente s'era deciso a troncare la inutile conversazione telefonica. Marco cercava di far avanzare l'automobile di pochi centimetri alla volta, stando bene attento a non prendere dentro nessuno.

"Stasera?", ripeté distrattamente. "Sì, magari...Nel caso ti faccio un colpo di telefono, non so cos'hanno in programma i miei, magari abbiamo gente..."

"Dai", insistette Stefano, "non fare il freno a mano tirato! Ci vediamo da te, poi magari usciamo e ci becchiamo con l'Alessia e la Rosy...lo sai che la Rosy ti viene dietro, eh?", concluse, a mo' di decisivo invito stuzzicante rivolto all'amico.

Lasciato Stefano alla palestra, Marco si avviò verso casa.

1888

La carrozza, ormai vuota, guidata da Natale, si avviava pigramente verso la casa, seguendo a poca distanza quella, assai elegante, che aveva ricondotto i genitori di Lucrezia dopo la messa e che, proprio sul cancello, aveva caricato la stessa Lucrezia.

"Tesoro mio, chi te l'ha fatto fare di viaggiare in pieno giorno?", fu il blando rimprovero che sua madre rivolse a Lucrezia, mentre con la mano le ravvivava amorevolmente i bei capelli crespi. "Chissà che caldo hai preso, e tutta la polvere...!"

"Ma no, mamma, preferisco così...lo sai che non riesco mai ad alzarmi presto la mattina!"

"Ma potevi dirlo a Alberto, ti avrebbe svegliata lui..."

Il padre di Lucrezia, guardava sua figlia con uno sguardo che esprimeva fierezza allo stato puro, una fierezza che sarebbe stato difficile decidere se rivolta alla ragazza o piuttosto a sé stesso, quasi a complimentarsi di aver saputo fare una figlia così bella. Stava in silenzio, ascoltava tutte le amorevoli prediche che sua moglie faceva a Lucrezia, si gustava le sue donne, finalmente riunite.

La carrozza arrivò davanti all'ingresso della villa, e scesero tutti. Il cocchiere portò il veicolo alla rimessa, mentre il maggiordomo accoglieva la padroncina con tutti gli onori, e con un inchino talmente accentuato che Lucrezia temette che non sarebbe più riuscito a raddrizzarsi, tanto era arrivato in basso col viso e col busto. Lucrezia era sempre un pochino imbarazzata di fronte a queste manifestazioni di servilismo. I suoi genitori non ci facevano più neanche caso, li consideravano atti dovuti. Ma lei no, per quanto si sforzasse di considerarli normali, intimamente finiva sempre per rifiutarli, perché non si sentiva tanto superiore rispetto ad altri esseri umani da meritarsi salamelecchi di quel genere.

"Dov'è Burli?", chiese, con l'eccitazione di una bambina, appena entrata in casa.

Sua madre le sorrise con condiscendenza.

"Sarà in giardino, cara, non l'ho visto oggi".

"Posso andare a cercarlo?"

"Non vuoi prima rinfrescarti un po', tesoro?"

"Oh, mamma, se prima non vedo Burli non riesco a fare niente! Lo cerco intanto che mi portano le valigie in camera!"

E in un attimo, Lucrezia era già scattata fuori della porta, sollevandosi le frange della lunga gonna sopra le caviglie, per non rischiare di inciampare. La sua voce bella e squillante si sentiva già, dal piazzale antistante la casa: "Burli! Burliiii!"

Un bel cagnone sbucò d'improvviso da un folto gruppo di cespugli e corse, allegro e trafelato, tra le braccia di Lucrezia che, senza alcun timore di macchiare il candore virginale dell'abito che indossava, lo strinse in un abbraccio lieto e prolungato. Burli era

un pastore del Bernese, dal manto nero screziato qua e là da strisce marroni, e con sul muso dei lunghi e autorevoli baffoni che solleticavano il visino di Lucrezia con una delicatezza che, da parte del cane, si sarebbe detta intenzionale.

“Oh, Burli, che voglia avevo di rivederti! Ti trattano bene, qui? Sì, eh? Ti trovo anche un po’ ingrassato, mio caro! Ma adesso farai delle bellissime passeggiate, ti porterò sempre con me! Ti va?”

“Bouf!”, fu la baritonale risposta del cagnone.

“Oh, *mon cher*, hai ragione! E’ l’ora della pappa! Aspetta, aspetta...Vado a rinfrescarmi e a cambiarmi, poi te la porto io, *d’accord?* Eh, *tu es d’accord?* *Mais oui!*”

Che felicità suscitavano gli animali in generale - e i cani in particolare - nella piccola Lucrezia! A Milano possedeva un gatto del quale andava pazza, e in campagna aveva il suo Burli, la cui lontananza per la maggior parte dell’anno faticava veramente a sopportare. Ma chiedere a suo padre di portare Burli a Milano, Lucrezia lo sapeva bene, sarebbe stata fatica sprecata. Senza contare che un grosso cane da pastore avrebbe senz’altro sofferto l’atmosfera cittadina, costretto a vivere in casa, senza l’invidiabile giardino di cui poteva disporre a Malnate, e senza le affettuose cure del personale di servizio della villa, che si era naturalmente affezionato a lui.

Dopo neanche mezz’ora, Lucrezia tornò in giardino con una ciotola piena zeppa di cibo, cibo per cristiani, in massima parte. Burli cominciò a saltare e a mugolare d’impazienza.

“Ma sì, ma sì, è per te. Un po’ di calma, però!”

Finalmente, dopo essersi divertita a tenere il cagnone sulla corda per un po’, Lucrezia depose a terra la ciotola, e lui ci ficcò dentro il grosso muso, mangiando a grandi bocconi quelle prelibatezze di carne e verdura.

Lucrezia lo guardava con un sorriso beato. Degli animali ammirava tantissimo la spontaneità. Lo carezzò per il verso dal pelo, dalla testa fino alla coda.

“*Bon appetit*”, gli disse alzandosi, lieta.

2000

“Buon appetito!”, disse, a capotavola, il signor Vanetti, col suo vocione grosso e affabile. Marco sedeva alla sua destra. Pranzavano sempre in cucina, quando non c’erano ospiti da stupire col lusso e l’atmosfera ovattata della sala da pranzo. Non che la cucina fosse una stanza sgradevole: ampia, dotata di ogni elettrodomestico possibile e immaginabile, ben illuminata, era sicuramente - se così posso esprimermi - superiore alla media delle cucine italiane.

La villa era sempre stata un sogno della signora Vanetti. E da quando la loro azienda era entrata nel cosiddetto “giro grosso”, i Vanetti avevano deciso che potevano cominciare a permettersi tutte quelle cose da alto-borghesi che prima non si erano mai permessi.

Ovvero, una residenza in campagna - che faceva tanto nobiltà d’altri tempi! - e tutta una serie di sciccherie: servitù, macchine costose, vestiti firmati...Cose banali, certamente. Ma ogni *status symbol* lo è, in fondo.

Marco non viveva con favore questa situazione. Certo, i soldi non gli davano fastidio, soprattutto quando c’era da pagare l’iscrizione ad una costosa Università privata che praticamente gli garantiva la Laurea in quattro anni suonati; e sicuramente i soldi non gli avevano fatto schifo quando si era comprato la macchina che desiderava da anni. E anche quella villa, a Malnate, piccolo centro in provincia di Varese, era stupenda: un po’ vuota, simbolo di cose ormai morte, perfino leggermente sepolcrale, se vogliamo. Ma che fascino quelle stanze d’altri tempi, quelle scale, quei tappeti e quelle porte nobilmente scricchiolanti, che trasudavano antichità e autorità! Lui, Marco, non poteva restare

insensibile di fronte a questa attrattiva che il luogo era capace di esercitare. Era sempre stata una caratteristica del suo carattere, quella di amare profondamente i luoghi nei quali viveva, di conoscerli fino in fondo, di berne ogni più recondito segreto. Infatti, era lui il miglior conoscitore della villa. Non suo padre, che stava fuori quasi tutto il giorno, al timone dell'azienda di produzione e vendita di mobili che l'aveva reso ricco; e nemmeno sua madre, che la casa amava solo esibirla, come fosse un prolungamento ideale della sua stessa anima di arricchita un po' gretta e oltremodo orgogliosa.

Non era una cattiva donna, la signora Vanetti, ma sentiva una sorta di impetuoso imperativo interiore, che la spingeva - di più, la costringeva - a mostrare a tutti la strada che aveva compiuto, da impiegata in una agenzia di viaggi a moglie di un facoltosissimo imprenditore lombardo che lei - proprio lei, col suo acume e il suo appoggio muliebre - aveva aiutato a diventare quello che era diventato. Si può incolpare una persona di un comportamento compulsivo? Marco lo disprezzava, quel comportamento, ma non ce l'aveva con sua madre, per niente; casomai ce l'aveva con sé stesso per non essersi ribellato quando avrebbe potuto, quando sarebbe stato giusto farlo. Tutti i suoi amici, il mondo (pur benestante, ma non elitario) nel quale era cresciuto e nel quale avrebbe voluto vivere, era stato costretto a dimenticarli. La villa, in fondo, l'aveva fatto prigioniero di una condizione sociale ed esistenziale che mai era stata al centro dei suoi desideri. Viveva da rassegnato rampollo di buona famiglia, sapendo già che il suo destino sarebbe stato quello di subentrare all'amato papà alla guida dell'azienda, e identico probabilmente sarebbe stato il destino di suo figlio, e del figlio di suo figlio...

Questa gabbia, anche se dorata, lo opprimeva, e pativa la mancanza di una autentica libertà di scelta. L'età per dire: "Me ne vado, voglio vivere da solo e come pare a me!", ce l'aveva anche. A ventiquattro anni, questa è una scelta che si può anche fare, ci mancherebbe. Ma gli mancava il coraggio, e forse pativa questa mancanza di risoluzione ancor più di tutto il resto, ancor più delle stupide vacue insulse visite che presunti amici - in realtà pescecani dell'alta finanza - facevano con ipocrita deferenza ai suoi genitori, ancor più del vigliacco ambiente della sua presunta Università costruita attorno ai suoi alunni più facoltosi, ancor più della feroce solitudine nella quale - forse per inconsapevole spinta autopunitiva - si era chiuso nell'ultimo anno e mezzo. Sentiva di non meritare tutto quello che aveva, diciamolo chiaro e tondo: ma dal provare questa sensazione al prendere la decisione di rinunciare a tutto...

"Papà, cos'avete in programma per stasera?", chiese, interrompendo il filo dei soliti grigi pensieri che lo prendevano durante quei pranzi silenziosi.

Suo padre nicchiò:

"Credo che facciano un salto qui i Carminati e i Boldrini".

Sua moglie gli diede conferma della cosa con un rapido cenno del capo.

"Se dico a Stefano di venire a cena ci sono problemi?", chiese Marco.

Suo padre acconsentì facilmente, da quell'uomo bonario e permissivo quale in fondo era. Dava l'impressione di sentirsi ingessato nel ruolo sociale che pur con tanta fatica si era cucito addosso. Pareva naturale vederlo, da un momento all'altro, esplodere in sguaiate e libere opinioni sulla politica, sul calcio, sullo sport in generale, sfruttando tutte le possibilità represses di quel vocione da orco buono che si ritrovava ad avere. Invece pranzava serio e compito, sorvegliato a vista dalla sua signora, sorta di censura vivente sempre incombente e pronta a bacchettare ogni uscita dall'etichetta del dorato status sociale faticosamente ottenuto.

"Però se inviti Stefano mangiate per conto vostro, così potete fare quello che volete, ascoltare la vostra musica, uscire... e potete parlare di quello che... insomma, hai capito!", disse la signora Vanetti.

Marco la dispregiò profondamente, in quel momento. Quella frase, "così poi potete fare quello che volete", aveva l'evidente scopo di mascherare un ben più scorretto "così non vi fate vedere dagli ospiti importanti che abbiamo, dato che rischiate di declassarci!" Quanta spocchia, pensava Marco! Che assurdo, schifoso senso di superiorità!

"Così possiamo parlare un po' di cose come il calcio, l'automobilismo...Cose cui voi siete superiori per nascita, vero?", replicò Marco, piccato, a sua madre. Lei non gli rispose neanche.

Allora Marco finì in fretta e furia di mangiare, e corse in camera sua. Aveva bisogno di togliersi quella frase dalle orecchie. Afferrò il primo CD che trovò e lo inserì nel lettore. Le suadenti note di "Time after time" invasero la stanza, gli liberarono le orecchie, e la mente. Prese il telefono senza fili, chiamò Stefano, gli diede appuntamento per quella sera stessa, verso le sei e mezza.

Poi si sdraiò sul letto. La musica, calda e armoniosa, pareva sospesa nella stanza.

1888

Le note uscivano dal pianoforte come fossero delicatamente spinte fuori dalle affusolate dita di Lucrezia, che sfioravano i tasti, non li premevano. Conosceva pochi brani: Mozart, soprattutto, il suo preferito. E Listz, qualcosina. Ne aveva l'ambizione, ma non si era ancora cimentata con Chopin.

Si interruppe senza completare un accordo. La corda sollecitata vibrò a lungo, il suo suono dapprima giustamente allegro si spense in quello che sembrava quasi un lugubre lamento. Quante possibilità aveva la musica!, pensò Lucrezia. Quante possibili combinazioni di note, di suoni, di silenzi, e quanti significati diversi espressi tramite un semplice accordo! Centomila parole non avrebbero potuto dire quanto esprime una semplice riga di pentagramma.

Salì in camera sua, dopo essersi congedata da sua madre e dalle molteplici amiche che si erano riunite per il tè, e per ascoltarla suonare, e per ammirarla e complimentarla prima che si sposasse, prima che diventasse a sua volta una signora.

Nel corridoio che conduceva alla camera, si fermò un attimo a guardarsi nell'ampio specchio a parete che restituiva di una persona l'immagine intera, dalla testa ai piedi. Si guardò perplessa. Si trovava bellina, certo, ma si chiedeva se avesse un'anima, si chiedeva se quel corpo tutto avvolto in vesti di elegante tessuto indiano, non fosse in fondo del tutto fine a sé stesso. Qual era la sua personalità? Se qualcuno gliel'avesse chiesto, avrebbe saputo descriversi non fisicamente, ma intellettualmente? Avrebbe saputo dire quali erano le sue vere aspirazioni, i suoi sogni, il suo modo d'essere più intimo e personale? O forse l'educazione ricevuta, l'asservimento sociale da classi altissime, la rassegnazione a seguire il progetto che altri avevano disegnato per lei fin da quando era bambina...forse tutte queste cose avevano finito per cancellare la sua vera, sincera e inespresa personalità? Angosciata da simili dubbi, si sdraiò sul soffice e altissimo letto che profumava di pulito, ancora perfettamente intatto, con le coperte vaporose e leggere, che parevano quasi sospese sul materasso, non a contatto con esso.

In quel momento, Lucrezia desiderò essere altrove. La villa, che le aveva sempre dato una sensazione di serena libertà, di lontananza da quel mondo di convenzioni e di obblighi cui sottostava normalmente, improvvisamente le sembrava opprimente, una tetra gabbia dalla quale non c'era scampo.

Non era nuova a queste piccole depressioni, a questi momenti di acuto e profondo smarrimento. Di solito reagiva con la musica, o con la letteratura, perdendosi nella avvolgente prosa dei suoi amati romanzieri francesi, dei quali era in grado di gustare le

opere in lingua originale, piccolo ma edificante effetto collaterale di quella rigida educazione nobiliare che per altri aspetti odiava.

Erano le quattro e mezzo del pomeriggio. Si alzò per accostare la finestra, dalla quale entrava più caldo che frescura. Mentre chiudeva i pesanti vetri, vide Burli che correva in giardino, e non poté trattenere uno spontaneo, bellissimo sorriso. Ma durò un attimo. Poi si ritrasse, tornò al letto, con una angosciante sensazione di tedio che la attanagliava. Non era tanto il non sapere cosa fare del resto della giornata a disturbarla; l'angoscia era data, piuttosto, dal fatto che sapeva benissimo cosa avrebbe fatto! Un po' di lettura, qualche pettegolezzo con le ammuffite nobildonne che sua madre stava intrattenendo al piano di sotto, una cena con ospiti ai quali doveva sorridere per forza, ai quali doveva trasmettere la rassicurante immagine della perfetta docile integrata fanciulla di famiglia altolocata. E poi, mentre papà e i signori si ritiravano a fumare e a parlare d'affari, per lei ci sarebbero stati da ascoltare altri stupidi e stolidi pettegolezzi dalle "dame di campagna", come aveva ribattezzato le nobildonne di Varese e dintorni. E infine, per lei, una notte lunga e meditabonda; se lo sentiva, che non avrebbe dormito, quella notte. Si aspettava già di passarla insonne, intenta a cercare di capire se tutto quello che aveva fatto durante quella giornata fosse veramente quello che voleva, quello che le piaceva fare. E se no, come potersene sottrarre? Che possibilità aveva, lei? Le tornava in mente la musica, con le sue infinite potenzialità. Come avrebbe voluto essere una nota, una semplice nota persa nella sinfonia del cosmo, e finalmente libera!

2000

"Vorrei solo essere libero di fare come mi pare!", gridò Marco.

Stefano lo ascoltava già da un po', senza dire una parola. Aveva la chitarra sulle ginocchia, e ogni tanto strimpellava qualche accordo, senza convinzione.

"Invece ho la vita già tutta disegnata, per quanto mi sforzi di fare qualcosa...qualcosa cui tengo davvero, non c'è niente da fare..."

"Il tuo problema è che non hai una donna!", sentenziò Stefano, a metà tra il serio e il faceto, come quelle frasi semiserie che, dette per scherzo, a volte si rivelano più veritiere di tante altre.

Marco sbuffò, e si sedette sul letto.

"Non so", disse prendendosi la testa tra le mani. "Come se potesse essere una soluzione al problema..."

"Cosa, una donna? Certo che è una soluzione! Tu prova a fartene una e vedrai! Anche solo per le rotture di palle che ti procurerà, vedrai che sarà un ottimo antidoto alla depressione da noia!", disse Stefano ridendo sguaiatamente. Poi, più serio, riprese: "Davvero, Marchino, dovresti tirarti un po' fuori. Non puoi sempre startene rinchiuso in questa cazzo di villa, non è mica il tuo mausoleo. Dei tuoi genitori, forse, se a loro piace così...Ma tu dovresti darti più da fare, se vuoi il mio parere!"

Marco chiuse gli occhi, si sdraiò sul letto, come se svenisse. Stefano continuava a parlare, snocciolava a getto continuo consigli su come gestire i rapporti sentimentali, ma Marco non lo ascoltava neanche.

Non avrebbe saputo dire se le ragazze lo interessassero davvero. Forse sì, ma non al punto da fargli ripudiare il suo carattere profondamente attendista e sostanzialmente passivo. Osservava le cose, ma rifiutava di agire su di esse. Quante volte, ad una festa, in un locale, a scuola o anche per strada, aveva visto una bella ragazza, ma mai si era sognato di avvicinarla, di cercare di conoscerla, di fare insomma tutte quelle cose che per un ragazzo di ventiquattr'anni dovrebbero essere naturali, addirittura in un certo senso sacre! Quando

- e gli capitava spesso - analizzava a freddo i suoi stessi comportamenti, non si giudicava propriamente un timido, né tantomeno uno che ha problemi a rapportarsi col prossimo. Era semplicemente un osservatore, aveva l'inconscia e a volte fastidiosa sensazione che intervenire sulle cose volesse dire, al contempo, rovinarne l'armonia. In fondo, pensava, non può essere un caso il fatto che mi piaccia tanto scrivere! E per giudicare gli altri, anche solo per conoscerli, bisogna trovarsi al di fuori, bisogna occupare il cosiddetto "punto di osservazione privilegiato".

Così giustificava la sua stessa passività, ma sentiva anche di stare mentendo a sé stesso. Forse - gli capitava di pensare - forse il nocciolo del problema era l'assenza, l'assoluta assenza fino a quel momento nella sua vita di una figura perfettamente complementare, per la quale valesse la pena di amare, alla quale non potersi sottrarre, neanche volendolo. Così lui vedeva l'amore, come qualcosa che travolge, che si impone per conto proprio, senza bisogno che si faccia alcunché per stimolarlo. Gli antichi lo personificavano in Eros e gli attribuivano una potenza devastante. Perché un simile concetto non dovrebbe valere anche ai nostri giorni, nel tanto decantato e infine deludente Duemila?

Ma - si chiedeva altresì - può esistere una persona così perfetta, o meglio, una persona percepita da lui come così perfetta e complementare da convincerlo a immolare parte della propria individualità per lei? Si sentiva egoista a ragionare così, ma non poteva farci niente, quei pensieri gli venivano spontanei, non li produceva intenzionalmente.

"La miseria!", lo interruppe Stefano, alzandosi di scatto e correndo alla finestra. Il cielo, che fino a pochi minuti prima appariva terso e sgombro, ora era occupato da una nuvolaglia grigiastra che andava scurendosi in fretta.

"Sta arrivando una bella buriana!", commentò l'improvvisato chitarrista. "Mio nonno dice sempre: *Tempural che vegn de Com, 'l bagna nanch'i pomm, tempural che vegn dal Sacro Mount, l'è la fin del mund!*"

"E questo qui da dove viene?", chiese distrattamente Marco, ancora concentrato sul suo inesistente ed agognato ideale di ragazza.

"Se è vero che da questa finestra si guarda verso Est, e che il Sacro Monte rispetto a noi è a Ovest, direi che viene proprio dal Sacro Monte!" Si voltò verso Marco, sorridendo:

"Prepariamoci a un quarto d'ora emozionante!"

Le cime degli alberi ondeggiavano già, sospinte dal caldo, soffocante vento temporalesco.

1888

Come danzavano gli alti pini che circondavano la villa, mute e imponenti sentinelle disseminate nel parco! Lucrezia, alla finestra, li fissava, mentre le prime gocce di pioggia cadevano, ancora lievi e leggere, e imperlavano la superficie dei vetri. Quasi ipnotizzata, la ragazza immaginava una musica alla quale far danzare gli alberi, provava ad adattare i loro movimenti ai concerti e alle sonate che conosceva. Ogni tanto le sembrava proprio che il gioco riuscisse, poi un colpo di vento improvviso e fortissimo distruggeva tutta l'armonia imponendo un moto impreveduto e inconsulto alle verdi fronde.

La pendola ticchettante segnava le cinque e cinque, ma l'oscurità che il temporale aveva portato faceva sembrare l'ora molto più tarda. E che strana, angosciante afa era scesa su tutte le cose, avvolgeva la casa e le persone in una stretta inesorabile dalla quale solo lo sfogarsi degli elementi avrebbe potuto rappresentare la liberazione. In quel momento si percepiva una sorta di inquietante sospensione: tutto, nella Natura, sembrava in attesa del temporale; persino le dame di campagna avevano rinviato il congedo dalla padrona di casa, per aspettare che passasse il piovasco, e si erano allegramente dedicate ad altre tazze di tè e ad altri soffici pasticcini. Burli s'era rintanato nella sua grossa cuccia in legno, col

testone poggiato fra le zampe, rassegnato, ben consapevole di quello che si sarebbe scatenato di lì a poco.

Anche Lucrezia attendeva il temporale, le piaceva guardarlo dalla sua finestra, e provare quel sentimento di paura controllata che si è soliti sperimentare quando si può godere di uno spettacolo della Natura standosene al sicuro, tra mura amiche e fidate.

La stanza era stata invasa da un buio innaturale, e Lucrezia non s'era ancora decisa ad accendere il lume ad olio che giaceva sul massiccio comò in rovere, accanto a lei.

Aspettava, col fiato sospeso, respirando piano piano. Il cielo si oscurava sempre più velocemente, le sagome delle Prealpi varesine, prima nitide e belle, erano scomparse inghiottite dalla bruma e dalla bassa nuvolaglia. La pioggia aumentava d'intensità, cominciava a battere sui vetri: *tic tic tic tic....*

E finalmente il cielo tuonò, un sordo e prolungato: *Brrrrroooooo.....*

2000

.....ooooummmmmmm!

I vetri tremarono leggermente, la pioggia scendeva ormai a scosci fitti e continui. I lampi si susseguivano, via uno eccone un altro, e subito il tuono, sorta di punto esclamativo alla incomprensibile ma autorevole frase celeste, pronunciata in una specie di alfabeto Morse su vasta scala dai fulmini e dai lampi.

"Puttana se vien giù!", commentò Stefano. "Se va avanti così, altro che ragazze stasera! Ci conviene starcene qui a fare una partita a Risiko!"

Marco si era avvicinato alla finestra; provò uno strano, inspiegabile brivido nell'appoggiarsi con la mano al davanzalino interno. Non avrebbe saputo descriverlo con precisione, era una specie di sensazione di *dejà vu*, moltiplicata però all'ennesima potenza, come se quell'insignificante e comunissimo gesto avesse all'improvviso assunto un'importanza particolare, unica e indecifrabile.

Con uno schianto secco e possente, che fece trasalire i due ragazzi, un fulmine si abbatté nei pressi della casa, o forse proprio su di essa.

Lo scarico a terra dell'impianto elettrico evitò che antenne ed elettrodomestici patissero l'infernale sovraccarico d'energia, ma il sistema, comprensibilmente, si prese cinque minuti di pausa, e sospese l'erogazione di corrente.

"Perfetto!", disse Stefano. "Che meraviglia, finalmente soli in una stanza da letto buia!"

"Ma piantala!", gli rispose scherzosamente Marco, allontanandolo da sé e avviandosi alla porta. Prese l'accendino dalla tasca.

"Dove vai?", gli chiese Stefano.

"A dare un'occhiata al contatore. Se aspetto che ci pensi mio padre, stiamo freschi..."

Uscì dalla stanza. L'accendino, pur stimolato più volte, non voleva saperne di accendersi.

Marco conosceva il corridoio e le scale alla perfezione, avrebbe benissimo potuto percorrerle al buio, ma si intestardì su quell'accendino capriccioso. Dal piano inferiore, giungevano le voci di suo padre e degli ospiti che sghignazzavano del contrattempo, gradito diversivo in una serata altrimenti noiosa.

1888

"Che noiose!", pensò Lucrezia di sua madre e delle dame di campagna, che reclamavano già da buoni dieci minuti la sua presenza, al punto da mandarla a chiamare dalla cameriera.

"Va bene, Elsa, dì a mia madre che scendo subito."

La piccola e compita camerierina fece un accenno d'inchino e tornò dabbasso. Lo stoppino della lampada non si accendeva, forse troppo nuovo e poco imbevuto d'olio. Solo dopo ripetuti tentativi, finalmente la fiammella prese vigore. Lucrezia abbandonò il posto d'osservazione. Fuori, tuoni e lampi uno dietro l'altro, uno spettacolo terrificante e meraviglioso. Per quanto si sforzasse, Lucrezia non riusciva a ricordare d'aver visto un temporale così maestoso, in tutti i suoi diciassette anni di vita.

Chiuse disciplinatamente la porta dietro di sé. Nel corridoio, privo di finestre, la luce della bugia era decisamente indispensabile, se si voleva evitare un pericoloso capitombolo per le scale, velate da un pretenzioso tappeto rosso che ne copriva la ben più austera e meritevole pietra grezza, così tipica delle scale nelle case di campagna.

Prima di imboccare le scale verso il pianterreno, Lucrezia si accostò al grande specchio, per controllare di essere in ordine, ed evitare così un predicazzo di sua madre per via di un ciuffo ribelle o di una pieghina fuori posto nel vestito.

Fu allora che successe. Fu allora che Lucrezia vide.

Era proprio davanti allo specchio, nella tremula e malferma luce della bugia, che faceva sembrare la sua immagine riflessa fluttuante e ondivaga, più illusoria di quanto non fosse già per statuto.

Craaaaaack!

Un fulmine si schiantò a poca distanza dalla villa, Lucrezia fece un balzo indietro, spaventata. Un silenzio del tutto innaturale si impossessò dell'ambiente, persino la pioggia non si sentiva più. E nello specchio...nello specchio...

1888 e 2000

...nello specchio, appena l'accendino si decise a fare il suo dovere, Marco vide una splendida, fantasmatica figura femminile, tenue e aggraziata come mai gli era capitato di vederne, pallida e muta, ma attraente, meravigliosa.

La fissò per un interminabile istante, in un silenzio che spaccava le orecchie, che sembrava essersi impossessato del mondo intero, congelandolo in quel singolo attimo.

La ragazza aveva nella mano destra una piccola lampada ad olio, e a sua volta fissava Marco dallo specchio, immobile ed eterea, come proveniente da un altrove assoluto, indefinibile e incomprensibile.

Quindi, con gesto lento, Lucrezia allungò la mano sinistra verso la superficie dello specchio, verso il ragazzo che sembrava abitarvi dentro e che la guardava rapito e straniato. La bianca mano di Lucrezia stava per uscire dalla superficie riflettente, in una assurda tridimensionalità impossibile, verso il viso di Marco, che la attendeva immobile, quasi assente da sé stesso.

Lucrezia sorrise, e sorrise anche Marco.

E : *Stack!*

2000

Con un rumore secco tipo legna che si spezza, la luce elettrica tornò, inopportuna come non mai, ad invadere la casa, a rasserenarla con la sua incontenibile, uniformante chiarezza.

Lo specchio tornò ad essere lo specchio, Marco vide sé stesso nell'ampia superficie che fino all'istante prima aveva ospitato quella incredibile, meravigliosa visione.

"Cosa fai imbambolato davanti allo specchio?", gli chiese Stefano, uscito dalla camera.

"Guarda che lo puoi spegnere l'accendino. Non vedi che è tornata la luce?"

Marco lo guardò come si guarda qualcosa di totalmente insignificante. Davanti agli occhi aveva ancora Lucrezia, con la fiammella in una mano e l'altra mano vicina, così vicina, al suo viso, che per pochi millimetri non l'aveva sfiorato.

Aveva paura a sbattere le palpebre, come se, facendolo, rischiasse di cancellare per sempre dal suo ricordo quell'immagine impossibile e infinitamente attraente, e malinconica, così malinconica che sentiva di essere sul punto di scoppiare in lacrime. Ma si trattenne. Tornò a passi lenti nella stanza, senza fare minimamente caso alla marea di stupidaggini che Stefano gli riversava nelle orecchie. Si sedette sul letto, lo sguardo fisso davanti a sé. Tornò col ricordo a quell'istante appena vissuto e che, però, gli sembrava già lontano anni, decenni, forse secoli.

In un attimo, in un solo attimo, davanti agli occhi non gli era comparsa una figura femminile, o perlomeno, non solo: gli era passato davanti un intero mondo di sentimenti, di sensazioni, di possibilità, che ora, dopo neanche un istante, già sentiva lontano - tanto lontano! - prigioniero di una dimensione ineffabile, crudele, che nemmeno lui sapeva descrivere.

In un attimo aveva avuto l'impressione di aver vissuto un'intera vita, una vita ideale con una persona ideale, una vita irripetibile come sono tutte le vite. In un attimo...

Ma in fondo cos'è un attimo? L'infinitesima parte di un tempo già diviso in piccolissime parti? Una vita intera può stare in un attimo esattamente come un intero universo può stare nel celebre granello di sabbia.

E, improvvisamente, Marco ebbe la certezza che non avrebbe mai dimenticato quel volto, quella mano protesa verso di lui, quella spettrale fiammella tremolante. E, allo stesso tempo, ebbe anche la certezza più assoluta che mai più li avrebbe rivisti.

Allora, la sensazione di una solitudine enorme, mai provata prima, si impossessò di lui.

*Il racconto è pubblicato in "Antologia 2007"
Casa editrice Il Molo - Viareggio*

PERCHE' "TIME AFTER TIME"

Non tutto necessita di una spiegazione, sia chiaro. Se spendo due parole sulla scelta di aprire il primo numero della "Lanterna" con "Time after Time" è perché, fatalmente, il primo racconto pubblicato sul primo numero non può, volente o nolente, non essere anche una scelta simbolica.

E allora, "Time after Time" per il concetto di Tempo che vi è espresso, come qualcosa che misteriosamente può anche piegarsi e non funzionare più secondo le modalità cui siamo abituati; e poi, non lo nascondo, per l'orgoglio del premio vinto, e della pubblicazione ottenuta; e ancora, perché "Time after Time" è un racconto a suo modo primigenio, un punto di partenza ideale. Scritto una prima volta nel 1999, l'ho poi ripreso in mano parecchie altre volte, modificandolo e

rivedendolo anche in modo radicale. A testimonianza del fatto che esso, più di altri racconti, contiene qualcosa che mi induce a tornarci sopra spesso, a rimetterci mano. Qualcosa di perennemente incompiuto, come la raccolta di cui fa parte, "I racconti nel Tempo", che sembra aver preso alla lettera e sul serio il proprio titolo! Una raccolta che, a sua volta, vive nel Tempo, una silloge forse impossibile da chiudere perché destinata a cambiare, a riavvolgersi, a ritornare, ad esistere in dimensioni parallele... Racconti, questi, che si muovono nelle pieghe di quella dimensione ineffabile che è il Passato e di quell'altra dimensione, misteriosa, che è il Futuro. Racconti in realtà non scritti, ma "trovati", così, lungo la strada che è il Tempo.

Useless

GIOVANNI FICETOLA

Le sue dita scivolano sul volante di gomma.
Goccioline di pioggia colano dai capelli, bagnandogli la fronte.
Tiene la testa piegata verso il basso, lo sguardo dritto sulla strada bagnata.

Sei ore prima.

I suoi passi risuonano nella stanza vuota. Le soles di gomma fanno un suono straniero sul pavimento di casa.
Tiene la sigaretta tra le dita, facendo pochi rapidi tiri. La lascia bruciare, stretta tra indice e medio.
Arrivato alla finestra scosta la tenda e guarda fuori. La notte comincia ad avvolgere la città. I rumori del traffico arrivano attutiti lassù, al 93° piano di quel maledetto palazzone.
Le luci arancioni gli sfiorano il volto, si disperdono in mille scintille sulla barba sfatta.
Squilla il telefono.

Pensa a lei mentre guida. Non si focalizza su un evento preciso. Pensa al suo sorriso, ai suoi occhi, il profilo del suo volto, immerso in una luce blu. Focalizza il pensiero su di lei. Si concentra per guidare. Si allontana a tutta velocità, il tergicristalli sbatte furiosamente, le luci della città scivolano come grumi di colore. La strada è deserta.
Tiene i denti stretti, un brivido di freddo lo fa irrigidire quando una goccia d'acqua penetra lungo la schiena.

Fissa il display del telefono a occhi semichiusi, "Chissà dove sei". Gli viene l'impulso di chiamarla.
Scaccia il suo pensiero con forza, appoggia il telefono, in un sorso finisce il bicchiere e lo appoggia sul tavolo di metallo.
La città pulsa di una vita nascosta. L'aria odora di elettricità, quel sapore metallico che si incolla alla lingua, che preannuncia pioggia.
Il grattacielo dove sono i laboratori si staglia enorme di fronte a lui. I vetri riflettono una città distorta. "SINTHEISIZER" recita l'insegna blu sulla facciata.
Entra da una porticina in metallo, sale pochi gradini.

L'esplosione.

Dannazione. Le fiamme blu del fosforo, la plastica dei vetri tra le stanze che si scioglie, un odore ripugnante. Di carne bruciata.
"Pensa a lei, pensa a lei". Stringe i denti. "E' una ferita da poco, è solo un graffio".
Fugge, fugge dalla cosa più simile all'inferno che abbia mai visto. "Cosa ho fatto?"

I pass funzionano, li fa scivolare nelle bande magnetiche, la mano sinistra in tasca, la pistola in pugno.

Una pistola dal corpo nero, da pochi soldi.

I laboratori sono un labirinto di stanze vuote, avvolti nella luce spettrale dei neon. Lo stesso rumore straniero delle sue scarpe. Mentre cammina da alcune fessure vede macchinari che si muovono ossessivamente, in silenzio.

Il palazzo stesso è un essere vivente, pensa.

È come essere diecimila metri sotto il mare, come essere sul ponte di una nave in mezzo allo spazio.

Domani sarà tutto finito, quando il sole sorgerà lui sarà altrove.

"Ma tu dove sarai?". Ripensa alle ultime parole che gli ha detto. Riemergono a fatica.

Lo spostamento d'aria lo sbalza indietro di parecchie decine di metri, oltre vetrate che puzzano di fosforo, oltre una parete di tubi sfondati, che grondano mercurio, come tubature dell'acqua.

Torna al presente. L'unica cosa reale.

Torna al pensiero di lei.

Ripensa al grattacielo che non esiste più, ai vetri che riflettevano una città distorta.

E si chiede se questo avesse avuto un significato.

CON GLI OCCHI CHIUSI

GIOVANNI FICETOLA

Allucinazioni.

Sono solo allucinazioni.

Non è vero quello che sento.

Sono solo in questa stanza d'albergo.

Silenzio, di nuovo in silenzio.

Solo il ronzio del condizionatore, che spara aria calda verso la finestra.

Un ronzio sempre uguale, ma sempre diverso.

Non ci faccio più caso, ormai sono abituato a quel rumore del cazzo.

L'aria della notte entra dalla finestra aperta.

La nuvola di fumo si sta disperdendo. Mi accendo un'altra sigaretta.

Butto la cenere nella lattina vuota di una birra spagnola.

La stanza è bianca, con una bassa striscia di piastrelle marroni che gira lungo tutto il perimetro.

Vecchi armadi su una parete, vecchie luci arancioni e gialle illuminano la stanza.

Tutta la zona vicina alla finestra rimane al buio.

Aspiro lentamente dalla sigaretta.

Musica esce dalle pareti, davanti a me.

La radio è smontata e spenta.

È solo un'allucinazione.

Se mi concentro la musica svanisce, e torna ad essere solo il ronzio del condizionatore.

Mi distraigo un attimo, ed ecco che la canzone ricomincia.

Diavolo, non ti sto ascoltando, svanisci musica, o almeno cambia canzone.

Perché sono ridotto così?

L'armadio è aperto, uno scheletro che indossa una mia vecchia giacca mi fissa.

E sembra non credere ai propri occhi.

Anche una donna con la faccia da cavallo e sottili baffi neri mi fissa.

È appesa alla parete, alle mie spalle.

Non sono reali, lo so, sono solo allucinazioni.

Chiudo gli occhi.

Spengo la musica e mi concentro.

Sono solo nella stanza.

Li riapro.

La donna con la faccia da cavallo e i sottili baffi neri è sparita.

Lo scheletro mi fissa ancora, glaciale.

Mi alzo dal letto.

Gli occhi mi dicono che fa caldo in questa stanza.

La luce arancione e gialla illumina la polvere che galleggia nell'aria.

"E' ora di bere qualcosa" mi dico, e mi alzo. Diavolo, sono già in piedi.

Prendo due bottiglie di Coca dall'armadietto e un po' di rhum. Svuoto un po' di Coca nel cesso.

E tiro l'acqua.

Lo sciacquone è a fianco al lavandino, sembra un interruttore della luce.

Travaso il rhum nelle due bottiglie.

Torno nella stanza, seguito da un uomo coperto di cera nera.

Gocce di cera solida, come stalattiti, lungo tutto il suo corpo tozzo.

Se io lo ignoro, lui sparirà.

Saluto con uno sguardo lo scheletro.

Mi risiedo sul letto e comincio a bere distrattamente dalla bottiglia di plastica.

Diavolo come picchia nella gola.

La musica lontana mi accompagna.

Poi mi ricordo che non è reale, e la faccio lentamente svanire, per farla tornare solo il ronzio del condizionatore.

Spagna, primavera del '76

Notte

GIOVANNI FICETOLA, L'UOMO DEL GIORNO DOPO (O NO?)

Quello su Giovanni Ficetola è un discorso che qui apriamo, ma che siamo ben lungi dal chiudere. Lo pubblicheremo ancora, e ancora, e ancora... I suoi racconti, soprattutto i brevi fugaci colpi d'occhio che egli sembra gettare su un futuro vicino (o lontano?) o su un passato, ancora, lontano (o vicino?), sono perfettamente in linea con le intenzioni di questa testata: non offrire punti d'appoggio sicuri, non offrire certezze, né risposte. Generare domande. Anche inquietudine.

Non si può dire che gli scritti di Giovanni Ficetola non siano inquietanti! Personaggi spesso inafferrabili, flussi di una coscienza frammentata, dispersa, spaurita... Egli stesso definisce "Con gli occhi chiusi" un racconto composto da "striscioline di pensiero", un racconto a suo modo strutturalista, nella perfezione con cui studia gli a capo, nella necessità degli a capo stessi. L'impronta essenzialmente visiva della scrittura di Ficetola non si ravvisa solo nella sua attenzione ai dettagli coloristici (si veda, in "Useless", l'insistenza sui colori della città liquida, sul blu in particolare, che ritorna continuamente, fino alle terribili esplosioni blu del fosforo...), ma anche nell'impostazione grafica, spesso funzionale alla struttura di significato dell'opera.

Dicevo, torneremo su Ficetola. Artista poliedrico (regista, scrittore, video-artista...), personaggio sfuggente (nessuno sa che faccia abbia, né dove viva...), egli è una specie di "uomo del giorno dopo", un sopravvissuto ad una catastrofe che (per ora) ha visto solo lui, e della quale scrive sempre con grande incisività. Ma a ben vedere, egli potrebbe anche essere un "uomo del giorno prima", giunto qui (ma qui dove?) da un passato indefinibile, forse un marziano, chissà... La sua scrittura scarna, essenziale e attonita non consente illazioni, o meglio, le consente tutte! Allora il Ficetola scrittore è tutto e il contrario di tutto?

Chiediamoci: di cosa scrive Giovanni Ficetola? Del futuro? E cosa ci autorizza a pensarlo? E' più facile ipotizzare che scriva del passato, vista quella beffarda didascalia che suggella "Con gli occhi chiusi": "Spagna, primavera del '76. Notte".

La sua scrittura, come anche i suoi personaggi e le sue "storie", possono provenire da ogni tempo, indifferentemente. Esse spesso sono frammenti di tempo intersecati, non giustapposti, ma frammischiati in un puzzle nel quale, più che alla ricomposizione della *consecutio* logica, si aspira piuttosto a perdersi, al quale si desidera abbandonarsi. Azioni e persone scorporate, soggetti scarnificati, portati all'essenziale, raccontati coi dettagli: la pistola in mano, il display del cellulare, la sigaretta tra le dita...

Cose. Oggetti che si caricano di significato, ma non di UN SOLO significato, bensì di tutti i significati possibili nel rompicapo che Ficetola costruisce, vorrei dire racconto dopo racconto, giacché la sua opera, pur disorganica, è fitta di rimandi interni, di riprese tematiche, di ritorni insistiti dell'uguale... Anche per questo è un'opera per la quale non esiterei a scomodare il tanto usato aggettivo freudiano: perturbante (*unheimlich*).

O forse tutta l'opera ficetoliana è assolutamente compatta ed organica, e va qualificata come la divisione in capitoli del delirio di un pazzo? Come si apre "Con gli occhi chiusi"? "Allucinazioni. Sono solo allucinazioni. Non è vero quello che sento." E allora, come può essere "vero" quello che leggiamo? E cosa vuol dire "vero" nell'universo ficetoliano che, diciamolo subito, è un universo fatto di città che si sciolgono nella pioggia e nelle esplosioni di fosforo, ma anche di grandi paesaggi da fantasy, o di normalissime e addirittura iperrealistiche descrizioni di paesi, di viali, di stanze d'albergo, di automobili... "Un ronzio sempre uguale, ma sempre diverso" è quello emesso dal condizionatore, in "Con gli occhi chiusi". Perfetta definizione della scrittura ficetoliana: qualcosa di – letteralmente! – sempre uguale e sempre diverso, qualcosa che – nel bene o nel male – resta dentro; qualcosa su cui sarà un piacere tornare, e tornare, e tornare... Un'opera che si riavvolge ogni volta come il rullo di pellicola su cui Ficetola instancabilmente la monta, tagliando e ricucendo, lavorando così alla composizione di un film letterario, o di una letteratura filmica. Fate voi.



Franz Kafka – Tre racconti



A fronte della notorietà immensa di cui godono i romanzi dello scrittore di Praga (“Il processo”, “Il Castello”) e la sua principale novella, “La metamorfosi”, tanti racconti anche molto brevi meritano di essere riscoperti.

In essi la scrittura di Kafka, celebre per la sua asetticità, per la ricercata e angosciante “piattezza” con cui descrive l’alienazione dell’uomo contemporaneo, sembra brillare di una luce strana, di un’acutezza che nei romanzi si dissimula volentieri. Ne abbiamo scelti tre, brevissimi, folgoranti.

Franz Kafka (1883 – 1924)

Tre racconti molto diversi, ma accomunati da quella sottile, indefinibile, tremenda disperazione che anima tutte le opere dello scrittore di Praga. Racconti per leggere i quali – non lo nascondo – occorre un certo coraggio: non è mai facile accettare simili rappresentazioni della realtà, simili incubi ad occhi aperti, sogni angosciosi privi di quell’elemento tranquillizzante che è la “cornice”, ovvero la collocazione consapevole, da parte dello scrittore, della materia narrativa nell’ambito del “sogno”. Kafka questo non lo fa mai. Si prenda “La metamorfosi”: Gregor Samsa, un giorno, si sveglia (ma si sveglia davvero?, vien da chiedersi...) in forma d’insetto. Punto e basta. Non c’è mediazione, non c’è cornice: è realtà o no? Non lo sappiamo, l’Autore non ce lo dice. Possiamo considerarla come vogliamo, ma la scrittura di Kafka – inesorabile, in questo! – non ci dà punti d’appoggio, né vie di fuga. Non esiste un piano del reale dal quale distaccarsi per entrare nel mondo dell’onirico. Tra i due livelli non esiste più nessuna differenza (lo vedrete in particolare nel “Crucchio del padre di famiglia”, ma anche nell’ “Avvoltoio”).

E questa può essere considerata una delle grandi conquiste della letteratura mitteleuropea a cavallo tra ‘800 e ‘900.

Chi vorrà, potrà trovare un approfondimento della questione nelle notarelle sulla Mitteleuropa (o meglio, sul concetto di Mitteleuropa) che pubblichiamo di seguito, a fare in un certo senso da *trait d’union* fra Kafka e un suo grande estimatore, nonché appassionato della cultura mitteleuropea, Stanley Kubrick.

Vi lascio ai tre racconti.

IL CRUCCIO DEL PADRE DI FAMIGLIA

C'è chi dice che la parola Odradek derivi dallo slavo e cerca, in conseguenza, di spiegarne l'etimologia. Altri invece pensano che la parola provenga dal tedesco, e sia solo influenzata dallo slavo. L'incertezza delle due interpretazioni consente, con ragione, di concludere che nessuna delle due dà nel segno, tanto più che né coll'una né coll'altra si riesce a dare un senso preciso alla parola.

Naturalmente nessuno si darebbe la pena di studiare la questione, se non esistesse davvero un essere che si chiama Odradek. Sembra, dapprima, una specie di rocchetto da refe piatto, a forma di stella, e infatti par rivestito di filo; si tratta però soltanto di frammenti, sfilacciati, vecchi, annodati, ma anche ingarbugliati fra di loro e di qualità e colore più diversi. Non è soltanto un rocchetto, perché dal centro della stella sporge in fuori e di traverso una bacchettina, a cui se ne aggiunge poi ad angolo retto un'altra. Per mezzo di quest'ultima, da una parte, e di uno dei raggi della stella dall'altra, quest'arnese riesce a stare in piedi, come su due gambe.

Si sarebbe tentati di credere che quest'oggetto abbia avuto un tempo una qualche forma razionale e che ora si sia rotto. Ma non sembra che sia così; almeno non sene ha alcun indizio; in nessun punto si vedono aggiunte o rotture, che dian appiglio a una simile supposizione; l'insieme appare privo di senso ma, a suo modo, completo. E non c'è del resto da aggiungere qualche notizia più precisa, poiché l'Odradek è mobilissimo e non si lascia prendere.

Si trattiene a volta a volta nei solai, per le scale, nei corridoi o nell'atrio. A volte scompare per mesi interi; probabilmente si è trasferito in altre case; ma ritorna poi infallibilmente in casa nostra.

A volte, uscendo di casa, a vederlo così appoggiato alla ringhiera della scala, vien voglia di rivolgergli la parola. Naturalmente non gli si possono rivolgere domande difficili, lo si tratta piuttosto – e la sua minuscola consistenza ci spinge da sola a farlo – come un bambino. “Come ti chiami?” gli si chiede. “Odradek” risponde lui. “E dove abiti?” “Non ho fissa dimora” dice allora ridendo; ma è una risata come la può emetter solo un essere privo di polmoni. E' un suono simile al fruscio di foglie cadute. E qui la conversazione di solito è finita. Del resto anche queste risposte non sempre si ottengono; spesso se ne sta a lungo silenzioso, come il legno di cui sembra fatto.

E mi domando invano cosa avverrà di lui. Può morire? Tutto quel che muore ha avuto una volta una specie di meta, di attività e in conseguenza di ciò si è logorato; ma non è questo il caso di Odradek. Potrebbe dunque darsi che un giorno ruzzolasse ancora per le scale, trascinandosi dietro quei fili, fra i piedi dei miei figli e dei figli dei miei figli? Certo non nuoce a nessuno; ma l'idea ch'egli possa anche sopravvivermi quasi mi addolora.

(1917)

L'AVVOLTOIO

C'era un avvoltoio che menava colpi di becco contro i miei piedi. Aveva già lacerato stivali e calze e ora già beccava i piedi. Continuava a menar colpi, poi volò più volte irrequieto intorno a me e riprese il lavoro. Passò un tale che stette a guardare e dopo un poco domandò perché tolleravo quell'avvoltoio. “Sono inerme” risposi. “E' venuto e ha cominciato a beccare. Naturalmente volevo cacciarlo via, tentai persino di strozzarlo, ma un animale così ha molta forza e poiché stava già per saltarmi in viso ho preferito sacrificare i piedi. Ora sono quasi straziati.” “Come si fa a lasciarsi torturare così?” disse quello. “Uno sparo e l'avvoltoio è spacciato.” “Davvero?” esclamai. “E ci vuol pensare lei?” “Volentieri” rispose. “Devo soltanto andare a casa a prendere lo schioppo. Può aspettare ancora mezz'ora?” “Non lo so” dissi e stetti come irrigidito dal dolore. Poi soggiunsi: “Per favore, tenti in ogni caso.” “Sta bene” disse lui “cercherò di far presto.” Durante questo colloquio l'avvoltoio aveva ascoltato tranquillo guardando ora me, ora lui. Ora vidi che aveva capito tutto, si sollevò, piegò la testa all'indietro per prendere slancio e come un lanciere affondò il becco attraverso la mia bocca, dentro di me. Cadendo all'indietro sentii, liberato, che nel mio sangue straripante, di cui erano piene tutte le cavità, l'avvoltoio affogava irrimediabilmente.

(1920)

LA TROTTOLA

Un filosofo si tratteneva sempre dove c'erano bambini a giocare. E quando vedeva un ragazzo con una trottola, si metteva subito in agguato. Non appena la trottola girava, il filosofo la inseguiva per prenderla. Che i bambini facessero chiasso e cercassero di allontanarlo dal loro giocattolo, non gli importava; se riusciva a prendere la trottola, mentre ancora girava, era felice, ma solo un istante, poi la buttava via e se ne andava. Credeva infatti che la conoscenza di ogni inezia, dunque anche, ad esempio, di una trottola che gira, fosse sufficiente per conoscere l'universale. Perciò non si occupava dei grandi problemi; gli pareva antieconomico. Conoscendo realmente la minima inezia, è come conoscere tutto; perciò si occupava soltanto della trottola girante. E ogni qualvolta si facevano i preparativi per farla girare, aveva la speranza che vi sarebbe riuscito, e quando la trottola girava, mentre la rincorreva ansimando, la speranza gli diventava certezza, ma poi, quando si trovava in mano quello stupido pezzo di legno si sentiva male e le grida dei bambini che fino a quel momento non aveva udite e ora invece gli colpivano improvvisamente le orecchie, lo facevano fuggire, sicché andava barcollando come una trottola sotto una frusta maldestra.

(1920)

Questo racconto, "La trottola", è dedicato ad una persona in particolare. E, vorrei specificare, le è dedicato con affetto, senza intenti vessatori. Solo questa persona può comprendere la dedica e le sue motivazioni. Solo questa persona può sapere perché nel racconto è contenuto tutto il senso della mia mancanza, tutta l'inutilità del mio agire. O del mio essere-nel-mondo. Esattamente come il filosofo descritto da Kafka, anch'io ho cercato di afferrare una trottola; ma forse le trottole sono fatte per essere inafferrabili, e qualche individuo è fatto per correr loro sempre dietro, alla ricerca di quella minuscola porzione di conoscenza (un'unica persona) che equivale alla conoscenza del Tutto (non sentite un che di borgesiano in questa affermazione?). Solo questa persona, infine, può decidere se perdonarmi la stupidità dell'illusione. Ma forse – come spesso in Kafka – parlare è inutile, e solo la vergogna, in tutte le sue molteplici striscianti forme, è beffardamente destinata a sopravvivere. Chissà!

(I testi sono tratti da F.Kafka, *Racconti*, Mondadori 1975 - Traduzione di Rodolfo Paoli)

Sul concetto di Mitteleuropa



MATTEO FONTANA

L'ODRADEK GEOPOLITICO – “C'è chi dice” – scrive Kafka nel *Crucchio del padre di famiglia* – “che la parola Odradek derivi dallo slavo e cerca, in conseguenza, di spiegarne l'etimologia. Altri invece pensano che la parola provenga dal tedesco, e sia solo influenzata dallo slavo. L'incertezza delle due interpretazioni consente, con ragione, di concludere che nessuna delle due dà nel segno, tanto più che né coll'una né coll'altra si riesce a dare un senso preciso alla parola.”

Dunque, siamo in presenza di un termine che neppure dal contributo incrociato di due lingue, slavo e tedesco, trae un significato unitario. Anzi, non si sa bene nemmeno da quale dei due idiomi esso provenga! Trovo che il termine “Odradek” sia un perfetto correlativo del termine geo-politico “Mitteleuropa”. Ci si può chiedere: cos'è l'Odradek? E allo stesso modo, ci si chiede: cos'è la Mitteleuropa? Come la si può definire?

Jacques Le Rider, in un interessante libretto¹, si chiede: che cosa si intende per “Mitteleuropa”? E – domanda ancor più inquietante, per certi aspetti: ha ancora senso OGGI parlare di Mitteleuropa? Se sì, in quali termini? E soprattutto, da quale punto di vista? Quello della Germania? O della Francia? O dell'Austria? O, infine, degli ex-Stati d'Oltrecortina? Perché esistono tante Mitteleuropee almeno quanti sono gli sguardi che si possono gettare su quella contrastata area geografica, anzi, geo-politica, che a grandi linee può essere considerata l'Europa centrale. Celiando, non sarebbe poi così improprio definirla una “Terra di Mezzo” di tolkieniana memoria! Un'area senza confini, definita soltanto, volta a volta, dalle diverse mire espansionistiche delle Nazioni succitate (a cui aggiungerei la Russia, per completezza).

Come nota Le Rider, “la Mitteleuropa ricompare nel dibattito tedesco ogni volta che i paesi di lingua tedesca attraversano una crisi, o semplicemente un mutamento profondo, della propria identità geopolitica.” Non stupisce dunque che l'idea tedesca di Mitteleuropa sia fondata sul DRANG NACH OSTEN, la “corsa all'Est” che sembra fare da ironico contraltare al mito fondativo degli Stati Uniti d'America, la “corsa all'Ovest” verso la “Frontiera”.

Come nel racconto di Kafka l'Odradek è un essere che in teoria non dovrebbe neppure essere vivo, e che invece staziona spesso sulle scale dei condomini, ed impone la sua enigmatica e inesplicabile presenza, così la Mitteleuropa (che nelle pagine kafkiane rivive come forse in nessun altro scrittore) è un'entità geografica sfuggente, che non è mai coincisa col territorio di nessuno Stato nazionale, che non è mai stata compresa e unificata da nessuno. Sembra anzi che, senza la sua natura “liquida”, questo territorio collocabile a grandi linee nel cuore dell'Europa tra Est e Ovest (ma né ad est né ad Ovest!) non abbia ragion d'essere. E come l'Odradek, la Mitteleuropa è destinata a “sopravvivere” a tutto, ai cambiamenti geo-politici come al mutare dei tempi, rispuntando fuori di tanto in tanto, in concomitanza con le crisi politiche, come il riaffiorare di vecchi sogni sopiti ma mai cancellati.

¹ Jacques Le Rider, “Mitteleuropa. Storia di un mito” (Il Mulino, 1995)

realizzando oggi, con gli infiniti dibattiti sull'immigrazione, sull'integrazione tra le diverse culture, sulle quote di immigrati... L'Austria-Ungheria era già un crogiuolo di razze e di culture, ed essa fu l'ultimo, grande, vero elemento unificatore dell'Europa Centrale, in seguito frammentata in una serie di stati e staterelli che, tra l'altro, per primi tradirono i principi nazionalistici sui quali erano stati edificati (Come non pensare alla Ceco-Slovacchia come ad un tradimento del nazionalismo ceco, o slovacco? E che dire della Jugoslavia? Cos'erano queste "nazioni" se non delle piccole Austria-Ungheria, dei tentativi di riapplicare la vecchia convivenza tra popoli diversi sotto un'unica guida politica? Non a caso entrambi gli esempi qui citati, dopo pochi decenni, si sono disuniti, in un caso pacificamente e in un altro caso, quello jugoslavo, dando il via ad una guerra civile di impressionante ferocia).



Un'altra idea di Mitteleuropa – Più spostata ad Occidente, a comprendere Belgio e Olanda, tagliando fuori i Balcani.

Del resto, “per i nostalgici del ‘mondo di ieri’ degli Asburgo [la nozione di Mitteleuropa] si confonde con la vecchia Austria-Ungheria. Fino al 1989, per gli anticomunisti, rappresentava un’utopia politica in diretta opposizione al regime socialista, realmente esistente.”²

Questo a riprova del fatto che mai come sotto il dominio degli Asburgo la Mitteleuropa (quali che siano i confini che le vogliamo attribuire, ammesso che sia possibile farlo) è stata pacificata, potremmo dire “compresa”, in un unico disegno geo-politico.

Di fatto, “nella storia tedesca dopo il 1933, la Mitteleuropa esiste solo come ricordo, a volte nostalgico e sentimentale, di una comunità culturale di cui i nomi di città, province e forme di vita quotidiana (architetture, gastronomia, annali familiari...) conservano la memoria.”³

UN FANTASMA EUROPEO? – Terra di conquista indefinibile, zona di guerra strisciante, fino agli anni della Cortina di Ferro, zona di popoli sovrapposti e accavallati, che solo l’Austria-Ungheria seppe per un certo periodo tenere insieme... Va detto, infine: la CONTRADDITTORIETA’ è forse la caratteristica che meglio descrive l’oggetto di questo piccolo raffazzonato studio.

Come già accennato in precedenza, se ci rivolgiamo alla letteratura e proviamo a considerarla – come in effetti è – uno degli elementi che maggiormente caratterizzano popoli e aree geografiche, e relative culture, ebbene scopriamo nella Mitteleuropa un panorama vastissimo, che si muove tra estremi apparentemente del tutto inconciliabili. La Mitteleuropa, del resto, lungi dall’essere solo una realtà geografica, è anche e soprattutto un concetto storico. Essa esiste nel Tempo, cambia, si evolve per poi tornare indietro, si ripresenta con le sue inquietudini, come scriveva Le Rider, in concomitanza di momenti di crisi politica dei paesi centro-europei, come una malattia che presenti periodicamente delle ricadute... Se si ha la pazienza di cercarlo nella sterminata quantità di opere che le appartengono di

² Le Rider, *op. cit.*

³ Le Rider, *op. cit.*

diritto, il senso della Mitteleuropa si può trovare nel pensiero di Karl Kraus, nella scrittura sublime di Robert Musil, nella disperazione impalpabile di Franz Kafka, e ancora, nelle visioni premonitrici di un Italo Svevo, nelle novelle sorridenti e inquietanti di Arthur Schnitzler, nelle pagine intrise di malinconia di Stefan Zweig... E ancora, nelle opere di Walser, Hoffmannsthal, Canetti, Werfel, Altenberg, Grillparzer, fino ad arrivare più recenti Guido Morselli, Friedrich Dürrenmatt, Agota Kristof (per citarne solo alcuni...).

Il vero spettro che si aggira per l'Europa è la Terra di Mezzo, con la sua totale indefinibilità, il suo groviglio etnico, linguistico e culturale, inestricabile, profondissimo. E sbaglierebbe chi pensasse che queste considerazioni non valgano più nel presente, nel mondo di oggi. Come scrive Claudio Magris, infatti, bisogna considerare "che Francesco Giuseppe è un contemporaneo per chi vive a Gorizia e s'imbatta nei segni della sua presenza nel mondo che lo circonda, mentre appartiene a un Evo lontano per chi vive a Vignale Monferrato."⁴

Anch'io, nel mio piccolo, sento una profonda appartenenza culturale mitteleuropea. E se è, al momento, troppo presto per sottoporvi le pagine del romanzo, a cui lavoro da tempo e che tengo serbato in un cassetto, per la sensazione attualmente molto forte di non esserne all'altezza, beh, se per il romanzo è presto, posso presentarvi due brevi racconti di gusto, intenzionalmente, assai mitteleuropeo. Due racconti profondamente contraddittori, opposti direi! Accomunati forse dall'ironia di fondo, che li permea inesorabilmente; ma si tratta di due tipi assai diversi d'ironia: quella leggera e sorridente, vorrei dire inconsapevole, che avrebbe benissimo potuto adottare uno scrittore viennese del primo '900; e quella disperata che, a mo' di arma, hanno brandito tanti scrittori figli della dissoluzione del mondo austro-ungarico, tanti personaggi che all'improvviso si sono trovati senza Patria, senza identità storica, prede di quelle forze che eternamente sembrano destinate a contendersi la Mitteleuropa.

Perché la Mitteleuropa, così sfuggente sul piano storico e geografico, lo è anche su quello letterario, e oscilla tra gli estremi dell'angoscia kafkiana e della leggerezza danzante delle operette d'amore viennesi, delle novelle di Arthur Schnitzler, del dolce vento dei ricordi di Stefan Zweig. Tutto (e niente) è Mitteleuropa.

⁴ Claudio Magris, *Danubio* (Garzanti, 1990)

Memorandum

Chi si fosse trovato, verso le 16 e 20 del 2 agosto dell'anno 1888, a percorrere il viottolo che attraversava il bosco dietro l'Hotel Mayer, in una piccola località di villeggiatura situata tra Bad Ischl e Hallstatt, in Austria, vi avrebbe certamente incontrato un signore vestito alla tirolese, e munito di un gran paio di baffi e di una bella pancia sporgente sulla quale, quando era seduto, amava poggiare le mani intrecciando le dita. Vedendolo abbigliato da alpigliano tirolese, con tanto di ruvido cappellaccio piumato, chi lo avesse incontrato non avrebbe mai immaginato di avere di fronte il Generale di Corpo d'Armata dell'esercito austro-ungarico Georg Anton Wilhelm von Braunitz! Quando era in vacanza, non voleva assolutamente essere riconosciuto. Ma per la verità, quell'anno non era in vacanza. Era anzi in missione. Doveva infatti redigere un importante documento sulla sicurezza nazionale. Le giornate del generale erano tutte uguali. Un'abbondante colazione al mattino, poi la lettura dei quotidiani; pranzava da solo sulla terrazza della sua camera; faceva un riposino tra le 14 e le 16; usciva quindi a camminare fino alle 17 e 30; e infine, dopo essersi dato una rinfrescata, si metteva a redigere l'importante documento, che aveva intitolato: "Come procurare una guerra che appaia difensiva contro la Russia". Scriveva e riscriveva, limava, dosava le parole come un chimico dosa le sostanze sui bilancini e nelle provette. E alla fine della giornata, se aveva prodotto tre righe era andata bene!

Va aggiunto che un contributo decisivo alla piacevolezza del soggiorno era offerto da Carlotta, la cameriera che ogni giorno, dopo averci dormito con lui, rifaceva il letto del generale. La formosa e sempre ridente Carlotta sapeva far dimenticare come nessun altro al generale la frenetica vita di Vienna, il rigore dell'etichetta, la noia dei ricevimenti a Corte. E così, quando venne il momento di salutarsi, ben conscio del fatto che la vispa Carlotta non avrebbe tardato a trovarsi altri letti nei quali furoreggiare, il generale decise di congedarla con *humour*, e scrisse una bella paginetta fitta di...ehm...omaggi alla sua bellezza! La scrisse di getto, con una passione e un trasporto non comuni per un uomo di sessantanove anni.

Chiuse quindi la lettera e il prezioso memorandum sulla sicurezza nazionale in due buste identiche, gialle e ampie. Lasciò la lettera sul tavolo della stanza, dove Carlotta la trovò neanche mezz'ora dopo. Ma il generale non immaginava che la procace cameriera non sapesse leggere! Egli, ligio al suo dovere, consegnò al Capo di Stato Maggiore il memorandum, e questi, senza neanche aprirlo, lo fece riporre tra i "documenti da tenere presenti in caso di guerra". Carlotta mise la busta con la "lettera d'amore" del suo attempato amante in un baule, e se ne dimenticò più in fretta di quanto il generale avesse sperato.

Il tempo fece il suo mestiere, e trascorse inesorabile. Nel 1913, quando la situazione in Europa cominciava a farsi pesante, qualcuno ebbe l'idea di aprire il memorandum von Braunitz del 1888. Chi lo sfogliò, vi lesse una appassionata lettera d'amore indirizzata "alla mia soave gallinella" e non priva di particolari piccanti. E ogni volta mi diverte pensare che, se Carlotta avesse un giorno imparato a leggere, frugando nel suo vecchio baule, avrebbe scoperto cento e uno modi di attaccar briga coi russi senza passare per aggressori!

(2005)

Il tramonto

C'era un contadino, che non era affatto stupido. Non aveva fatto le scuole, ma questo che vuol dire? A far di conto glielo aveva insegnato il prete tra una messa e l'altra, così al mercato tutti i venerdì e i sabati sapeva quante monete dare di resto a questo o a quello; e leggere, beh, leggeva giusto qualcosina dei canti di chiesa, e sapeva leggere l'Inno nazionale! No, in verità quello non lo leggeva, perché lo mandava a memoria da quand'era bambino.

Ma comunque, sia come sia, egli non era stupido. Passava le sue giornate ad arare i campi, e poi a seminarli, e poi a raccoglierne i frutti; quando era stanco, si beveva un sorso di vino o di grappa, e mangiava quello che sua moglie gli metteva nel fagotto la mattina presto, prima che uscisse per lavorare. La cosa bella era che con sua moglie non ci parlava quasi mai! E questo gli piaceva perché a lui non è che parlare lo facesse impazzire. Non si erano parlati neanche quando si erano fidanzati, dopo la festa del villaggio, un dieci-dodici anni prima. Era come se tutto fosse già stato scritto, che dovevano sposarsi, e amarsi, e avere quattro figlioletti, due maschi e due femmine. Cosa c'era da dire? Niente!

Anche la sera, dopo la cena, andavano a letto insieme e se lui aveva voglia gli bastava mettersi sopra di lei. Lei apriva le gambe, si alzava il sottanone, e...tutto qui! Parlava di più il letto, che faceva *craaak craaak*, di loro due che ci stavano sopra!

Ora, dovete sapere che al contadino piaceva questa vita. Sì, a volte rincasava malconcio, con le ossa tutte indolenzite (e non c'è niente di peggio del dolore alle ossa, sapete?), sporco, oppure fradicio perché aveva piovuto e lui stava arando nel campo più lontano... Insomma, ce n'eran di cose non belle nella sua vita! Ma a lui piaceva lo stesso. E poi i due figli maschi già lo aiutavano un po', che non avevano ancora dieci anni! Li portava nei campi più vicini, con le zappette piccole che gli aveva costruito, e loro in tutta la giornata non zappavano quanto lui in un'ora! Ma ogni tanto gli piaceva alzare il viso dal terreno, passarsi una mano sulla fronte sudata, e guardare i suoi figli – eccoli là, toh! – che zappettavano come forsennati.

E le bambine non erano da meno, si occupavano del cortile, delle oche, dei polli... La più grande aveva già imparato come si tira il collo all'oca! Gliel'aveva fatto vedere la madre, e lei neanche un grido, neanche un po' di ribrezzo!

Quando alla sera vedeva il Sole che si abbassava sempre di più e diventava sempre più rosso, allora il contadino smetteva di lavorare. Il Sole gli sembrava lontanissimo, eppure c'era una cosa che lo faceva stare tranquillo più di ogni altra: che per quanto il Sole fosse lontano, esso era sempre comunque sull'Impero. Lui non lo sapeva neanche bene quali erano i confini dell'Impero, lo chiamava così e la parola gli piaceva tantissimo, la usava spesso, "l'Impero qui, l'Impero là", e usava spesso anche la parola "Imperatore", e la adoperava con la cautela e il rispetto che si mettono solo nei termini sacri, anche se lui l'Imperatore l'aveva visto giusto nel ritratto appeso dietro il bancone dell'osteria: un uomo alto, dritto dritto, nella divisa dorata che sembrava rigida, dura come una corazza.

Sapeva che i suoi campi facevano parte dell'Impero, e anche i campi di Stepanek, che erano persino più grandi dei suoi, anche quelli facevano parte dell'Impero; e il villaggio, e la città, e le strade, e gli alberi e il cielo...tutto era Impero! Fare parte di una cosa tanto grande, che comprendeva tante persone, non poteva che essere una bella cosa, voleva dire che ci sarebbe sempre stato qualcuno che la pensava come lui, che apparteneva alla stessa "cosa" cui apparteneva lui.

Queste cose, con parole semplici, le diceva spesso ai suoi figlioletti, soprattutto la sera, davanti al camino.

Poi venne la guerra. I suoi figli, che ormai erano grandicelli, furono chiamati nell'esercito, e lui ne fu contento, perché servivano l'Imperatore. Uno morì, l'altro tornò a casa con un braccio di meno, e senza un braccio guardate che è difficile coltivare i campi!

Allora si provarono a farlo studiare, che un po' di soldi li avevano da parte; ma il ragazzo non voleva saperne di studiare, lui rivoleva il suo braccio! Ma quello il vecchio contadino, che continuava a coltivare i suoi campi da mattina a sera, proprio non poteva procurarglielo. E dove lo trovo un braccio?, si chiedeva. Mica crescono nei campi, le braccia!

Alla fine della guerra, l'Impero non c'era più.

Venne a dirglielo un tizio tutto vestito di nero che sembrava un becchino. Lesse a tutto il paese riunito in piazza una dichiarazione d'indipendenza, che diceva che da adesso non si doveva più obbedire

all'Imperatore, e che l'Impero era solo un ricordo del passato. Adesso esisteva un nuovo Stato, e tutti avrebbero votato per scegliere il governo. Ma il vecchio contadino non voleva votare.

Passarono gli anni. Egli continuava a lavorare.

Poi un giorno dal paesino passarono i carri armati. C'era di nuovo la guerra, e – diceva la gente – nessun Imperatore a comandarla o a combatterla. Ma il vecchio contadino non ci credeva: guardava il cielo e a tutti diceva: “L'Imperatore deve esserci. Da qualche parte deve esserci.” La gente lo prendeva per matto. E intanto in città un tizio con un paio di ridicoli baffetti salutava la gente allungando il braccio destro e lasciandolo lì teso, che sembrava un ramo secco da potare.

Il tempo passava. Il contadino si faceva sempre più vecchio e più curvo. Ormai usciva a lavorare alle cinque (più tardi proprio non riusciva a svegliarsi!) e alle dieci del mattino era già stanco!

Vennero altri carri armati. Stavolta avevano una grande stella rossa, ma il rumore che facevano era sempre quello, e dopo che erano passati dei campi non rimaneva niente, solo fanghiglia che non lasciava crescere neanche la cicoria selvatica.

In città, una grande armata venuta dall'Est garantiva la pace e la sicurezza coi fucili spianati. Bella pace e bella sicurezza, pensava il vecchio contadino, che adesso era solo al mondo: sua moglie era morta da tanti anni, il figlio senza un braccio se n'era andato in America, perché aveva detto che laggiù anche chi è senza un braccio può lavorare bene, perché hanno le macchine... E le figlie ormai erano sposate, avevano i loro mariti coi quali non parlavano mai, e le loro case da tenere pulite e in ordine, e i loro figli ai quali badare, mai che perdessero un braccio...

Lui continuava a vivere, come una di quelle piante che campano anche con pochissima acqua.

Il Sole continuava a passargli sopra la testa, ogni giorno; ormai il campo non lo lavorava più, perché era troppo curvo e troppo debole; e anche la grande armata venuta dall'Est non c'era più, la città adesso era tutta un fiorire di cartelloni pubblicitari e luci, Dio quante luci!, lui non ne aveva mai viste così tante insieme.

Invecchiava, sì, invecchiava sempre più, neanche ricordava quanti anni aveva.

Adesso la gente se ne andava in giro su veicoli rumorosi e puzzolenti, mentre lui continuava a portare in giro la sua vecchia carcassa a piedi, un passo dopo l'altro. Ma quanti anni aveva? Ottanta? Novanta? Cento? O magari duecento?

Eppure per lui l'Imperatore non era mica morto, stava sempre là, nel grande palazzo bianco, e dava ordini come deve fare un bravo Imperatore.

Perché lui ne era certo, il vecchio contadino: il giorno che non c'è più l'Imperatore, il Sole tramonterà per non risorgere mai più. E il fatto che ogni giorno, al mattino, la luce del Sole lo salutasse ostinatamente dalla finestra, era per lui la certezza più assoluta che l'Impero esisteva, anche se gli altri non lo capivano, e che l'Imperatore, nel palazzo bianco, dava i suoi ordini ritto nell'uniforme dorata.

(2003)



Stanley Kubrick, e oltre l'Infinito

Due saggi su uno dei più grandi registi di tutti i tempi, per aprire un discorso sul cinema che non sia mai banale o scontato, e che non abbia paura di misurarsi con altre discipline (letteratura, storia...), creando intersezioni interessanti e, speriamo, ricche di spunti.

INTRODUZIONE

Due parole, prima di lasciarvi alla lettura dei saggi.

Perché “oltre l'Infinito?” La citazione riportata qui accanto è un primo motivo: “2001 – Odissea nello Spazio” termina “oltre l'Infinito”, nella stanza settecentesca che azzerò il Tempo, nella quale l'astronauta Bowman invecchia incredibilmente nel giro di pochi stacchi. E oltre l'Infinito sembra spingersi il cinema stesso di Stanley Kubrick, con la sua smisurata ambizione che mi ha portato ad accostarlo all'opera di un altro artista dalle smisurate ambizioni, il Robert Musil autore dell'“Uomo senza qualità”, uno dei grandi romanzi novecenteschi, in grado di ripensare e rifondare la struttura stessa del romanzo.

GIOVE
E OLTRE L'INFINITO
Didascalia da “2001 – Odissea nello Spazio”

Come l'opera di Musil è un ripensamento del genere stesso a cui appartiene, così il cinema di Kubrick è un ripensamento di tutti i generi che, fateci caso, il regista ha rigorosamente praticato nella sua carriera (solo il musical non risulta!).

In una sua splendida raccolta di saggi dedicata ai grandi nomi della letteratura mitteleuropea (Musil, Canetti, Walser, Hoffmannsthal, Rilke, Sperber...), Claudio Magris ha intitolato così il “pezzo” dedicato a Musil: “Dietro quest'infinito”. Già, perché la dimensione del finito non appartiene a due artisti supremi quali Stanley Kubrick e Robert Musil. Spintisi entrambi “oltre l'Infinito”, sono andati incontro all'identico destino dell'incompiutezza, evidente in Musil, un po' meno in Kubrick. “L'uomo senza qualità”, il grande romanzo che avrebbe dovuto rifondare il suo genere, il romanzo esploso in decine, centinaia di rivoli narrativi, con l'ambizione di raccontare tutto, rimase incompiuto; e Musil – sostiene velatamente anche Magris – sapeva che sarebbe rimasto tale, non ha mai creduto di poter davvero completare l'opera, perché per il suo stesso statuto l'opera non era completabile! Estendendo il ragionamento, si potrebbe dire: il '900 è stato il secolo dell'incompiutezza, dell'impossibilità di concludere. Il secolo assediato dalle continue miglierie tecniche, il vero secolo del Progresso, che ha azzerato la possibilità di concludere alcunché. Cosa vuol dire “concludere” in un'epoca nella quale, dopo pochi mesi, un computer è “vecchio”? In un'epoca nella quale la frontiera della conoscenza, come della realizzazione pratica, si sposta ad una velocità incredibile? Come si può “concludere” qualcosa tra XX e XXI secolo?

Nemmeno Kubrick, a ben vedere, ha concluso la sua opera. Il tredicesimo film in cinquant'anni di carriera, “Eyes Wide Shut”, non vide il montaggio definitivo a cura del suo Autore. Ciò non significa che non si tratti di opera squisitamente kubrickiana, ma il fantasma dell'incompiutezza ha aleggiato, dopo Robert Musil, anche su questo grande perfezionista del cinema, su quest'Autore che qualcuno (giustamente) ha avuto l'irriverenza di definire “il più grande dilettante della storia del cinema”. Perché è vero, Stanley Kubrick era un dilettante, il suo sguardo non si è mai standardizzato, non ha mai assunto la professionistica “qualità” di chi guarda senza vedere. La sua curiosità non si è mai sopita, il suo cinema non è mai diventato “prodotto”, è rimasto fieramente “opera”, anche a costo di impiegare 13 anni per realizzare un singolo film. Vi lascio ai saggi. Vi lascio a Kubrick e Musil.

Il problema della morale

Dall' "Uomo senza qualità" di Robert Musil al cinema di Stanley Kubrick

MATTEO FONTANA

La connessione, profonda, tra il cinema di Stanley Kubrick e la letteratura mitteleuropea (Kafka, soprattutto) è stata ampiamente dimostrata da Flavio De Bernardinis nel suo interessante "L'immagine secondo Kubrick". "Kafka e Kubrick" – scrive De Bernardinis – "si toccano sul terreno delle strutture narrative: ad accomunarli, infatti, è la modalità del racconto onirico. Intendiamo con 'racconto onirico' una narrazione cadenzata sulla dialettica sogno/risveglio". (Flavio De Bernardinis, *L'immagine secondo Kubrick*, Lindau 2003).

Più avanti, De Bernardinis illustrerà un contatto Kubrick/Kafka esteso anche al piano delle immagini (con la kafkiana Porta della Legge correttamente accostata – anche iconograficamente – al monolito kubrickiano). Ma in questa sede non ci interessa procedere oltre; ci interessa piuttosto, assodata anche sulla base dello Schnitzler di "Doppio sogno" la vicinanza tra Kubrick e l'ambiente letterario mitteleuropeo, suggerire un ulteriore accostamento tra il grande regista e uno dei più importanti scrittori del XX secolo, l'austriaco Robert Musil (1880-1942).

Mettiamo subito le carte in tavola, però: mai, nelle interviste rilasciate o in altri testi, Kubrick allude direttamente a Musil. Di più: non c'è ragione di pensare ad un cosciente accostamento tra il lavoro di Kubrick e la produzione letteraria musiliana. Quello che viene qui proposto è un accostamento a livello filosofico tra il regista e lo scrittore su un tema specifico: la morale.



Stanley Kubrick (1928 – 1999)

Molte volte, infatti, l'intellettuale Stanley Kubrick, prima ancora del regista, è stato definito "moralista", nel senso, ovviamente, di "interessato al campo della filosofia morale". La disamina dell'aspetto morale dell'Uomo, ovvero del suo porsi nei confronti di situazioni ed eventi, è centrale nel cinema kubrickiano, e ne rappresenta il vero contenuto. I film di Kubrick, non a caso, sono stati spesso accusati di eccessivo formalismo, e chi non ama la sua opera solitamente argomenta la propria perplessità indicando in Kubrick (secondo una celebre affermazione di François Truffaut) più un fotografo che un regista, un autore cioè più interessato alla resa formale delle immagini (innegabilmente eccezionale ed innovativa in ogni film) che al contenuto per così dire tematico delle opere. In realtà, ogni film di Stanley Kubrick non ha mai mancato di accendere vivacissimi dibattiti anche e soprattutto contenutistici. Si pensi ad "Arancia meccanica", sul tema della violenza, o a "Full Metal Jacket",

sulla guerra, o allo stesso, attesissimo, "Eyes Wide Shut", giusto per fare qualche esempio. Questo perché le opere di Kubrick, lungi dall'essere incentrate volta a volta su UN tema diverso, vanno a comporre piuttosto una sorta di vasta fenomenologia dell'Uomo, dalle sue origini (si pensi al meraviglioso e celeberrimo prologo preistorico di "2001 - Odissea nello Spazio") ai nostri giorni e oltre (impossibile non pensare ancora una volta a "2001", col suo finale "Oltre l'Infinito" e la rinascita di Bowman sotto forma di Feto Astrale). In questo senso, "2001 - Odissea nello Spazio" è il film che contiene tutti i film, e il monolito (come è noto) è l'immagine simbolica del Cinema stesso. Ma su questo punto torneremo più avanti.

Quello che qui preme dire è che proprio sul tema della MORALE, o meglio sulle molteplici e contraddittorie idee che si possono avere di essa, si incontrano - lontani e inconsapevoli - Robert Musil e Stanley Kubrick. Tra i due, non a dividere ma a fare da trait d'union, c'è il personaggio di Ulrich, protagonista dell' "Uomo senza qualità", il monumentale e incompiuto romanzo musiliano, l'opera a cui lo scrittore di Klagenfurt lavorò praticamente per tutta la vita. E così, come "Berlin Alexanderplatz" era per Fassbinder "un mio sogno da un sogno di Franz Biberkopf di Alfred Doblin", noi potremmo dire: "le contraddizioni della morale in Stanley Kubrick dalle considerazioni di Ulrich nell'Uomo senza qualità di Robert Musil". Ma è una semplificazione fin eccessiva, certo strumentale, visto che nella trattazione che segue sono coinvolti anche altri personaggi del romanzo.

Il testo-base kubrickiano per procedere alla seguente disamina sarà "Eyes Wide Shut"; ma - va detto subito - tutto il cinema di Kubrick può essere visto come una continua riflessione sulla morale, da quella bellica di "Orizzonti di gloria" a quella borghese di "Lolita" a quella pseudo-politica del "Dottor Stranamore"; e ancora, tanto "Arancia Meccanica" quanto "Barry Lyndon" contengono forti elementi di critica e riflessione sulla morale, di un tempo a venire, futuribile, come di un tempo passato, storico.

Michel Chion, del resto, a dimostrazione di quanto sia difficile trattare singolarmente i singoli titoli kubrickiani, istituisce un parallelo fondamentale tra "2001 - Odissea nello Spazio" e "Eyes Wide Shut": *"Per quanto diversi e opposti nella forma [...] 'Eyes Wide Shut' e '2001' sono due film gemelli, ma anche due opere complementari, il cui soggetto è identico: il mistero dell'esistenza."* (Michel Chion, *Un'Odissea del cinema. Il "2001" di Kubrick*, Lindau, 2000). E poco oltre: *"La questione metafisica aperta da '2001' (cosa vuol dire 'essere' e in particolare 'essere uomini') sembra qui (ovvero in "Eyes Wide Shut") ridotta alla sua materialità: 'essere vivi'"* (Michel Chion, *op.cit.*)



Ed "essere vivi" significa anche e soprattutto fare i conti con le sovrastrutture morali che, a seconda dei tempi, informano il mondo, i meccanismi di pensiero e di reazione dell'Uomo. Qualcuno ha visto in "Eyes Wide Shut" un grande "processo" al XX secolo, alle sue paure e alle sue contraddizioni. Ebbene, "L'uomo senza qualità" (che d'ora in poi, per comodità, citerò come USQ) è a sua volta una sorta di processo ad un mondo intero - quello austro-ungarico d'inizio '900 - guardato con ironia e velata

malinconia. Ed è, allo stesso tempo, il tentativo di raccontare tutto di quel mondo, di cogliere il reale nella sua infinita complessità e mutevolezza. Come scrive Claudio Magris,

infatti, "ciò che unisce i personaggi dell' "Uomo senza qualità" è la ricerca di un fondamento del reale, che non si lascia trovare. La realtà non ha una base di valori sulla quale poggiare né un sistema di valori in cui comporsi e abitare." (Claudio Magris, *L'anello di Clarisse*, Einaudi, 1984). Quello che era il sogno di Musil, RACCONTARE TUTTO, si traduce nella palese ambizione kubrickiana di VEDERE SEMPRE, di comprendere l'esistenza umana, le sue controverse meccaniche e il Mondo in una sorta di panoramica onnicomprensiva (overlook, per chi ricorda "Shining"...). Il romanzo assoluto di Robert Musil appare riecheggiato, perlomeno a livello di intenzioni, nell'opera del più grande autore "assolutista" della storia del cinema.

Anche nei film di Stanley Kubrick, infatti, il "fondamento del reale", o la "base di valori" di cui parlava Magris non si lasciano mai trovare. L'ambivalenza dei precetti morali (espressa con meravigliosa lucidità soprattutto in titoli come "Lolita", "Arancia meccanica", "Full Metal Jacket", "Eyes Wide Shut") rende impossibile avere un'immagine univoca, definitiva del reale, al punto che l'opera ultima, "Eyes Wide Shut", assume continuamente la consistenza di un sogno angoscioso contenuto a sua volta in un sogno, in un gioco quasi borgesiano di scatole cinesi. E col suo titolo "impossibile", che già di per sé contiene una contrapposizione irrisolvibile ("occhi aperti/chiusi"), il film si presenta come oggetto enigmatico, la cui materia non è decifrabile (o non lo è del tutto) con la sola Ragione.

Film contraddittorio a partire dal titolo, dunque, "Eyes Wide Shut" pone moltissime domande offrendo poche risposte, come sempre in Kubrick. La domanda basilare è: desiderare di tradire è un tradire a tutti gli effetti? E che cosa è "morale" e che cosa non lo è? C'è un modo di districarsi, moralmente parlando, in questa giungla metropolitana di tradimenti (anche solo ipotetici, o sognati), di desideri, di sogni, di cose soltanto sfiorate e mai attuate? Sulla base di questi interrogativi, che il film pone allo spettatore con molta chiarezza, "Eyes Wide Shut" si offre come il film kubrickiano sulla morale corrente per antonomasia e, anzi, "sui limiti di ogni morale", come ben scrive Paolo Mereghetti, spostando giustamente l'attenzione sulle contraddizioni generate dai meccanismi del pensiero morale. Kubrick, è ovvio, non elenca i precetti morali correnti a mo' di insegnamento, ma ne mostra l'intrinseca incapacità di dare un senso univoco al mondo che pur essi vorrebbero dominare.

"Il solo contrassegno fondamentale della nostra morale" – scrive Musil – "è che i comandamenti si contraddicono" (USQ, p.723. L'edizione di riferimento è quella di Einaudi, 1972, traduzione di Anita Rho).

In "Eyes Wide Shut" è più forte la "moralità" di Bill Harford che, sconvolto dal racconto di un DESIDERIO di sua moglie, sente di doverle restituire lo schiaffo, ancora una volta, morale, o prevale la "immoralità" delle situazioni, che si configurano volta a volta come atti sessuali meccanici (l'orgia), mercificati (la prostituta) o socialmente improponibili (miss Nathanson)? E il fatto che, a distanza di un solo giorno, non sia possibile a Bill ricostruire neppure una delle sue trasgressive tappe notturne, non è forse la prova definitiva dell'inafferrabilità del concetto stesso di morale, che si decompone prima che lo si possa accuratamente osservare, o prima che lo si possa sottoporre – kubrickianamente – ad autopsia?

Possiamo allora dire che non sono soltanto i precetti della morale a contraddirsi, ma il rapporto stesso che abbiamo con la morale è contraddittorio. Dice infatti Ulrich: *"Io sostengo che la morale non esiste perché non la si può dedurre da qualcosa di stabile, ma che vi sono soltanto delle regole per l'inutile conservazione di condizioni transitorie; e sostengo che non vi è*

profonda felicità senza morale profonda” (USQ, pag. 846). La morale non esiste, ma purtuttavia occorre per creare una “profonda felicità”.

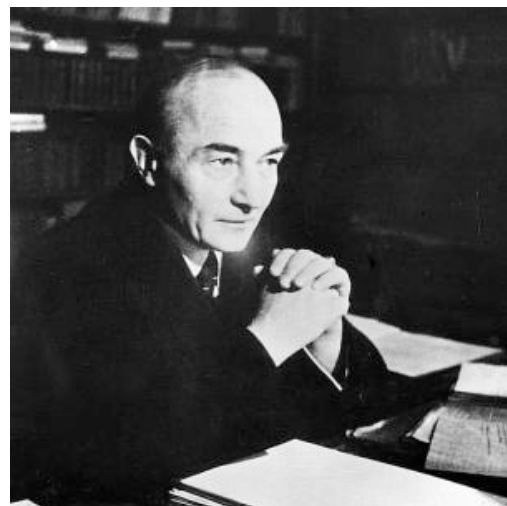
Bill Harford può cercare ciò che vuole al di fuori della morale (rappresentata dal placido, smaltato contesto familiare di partenza), può percorrere l’arcobaleno fino in fondo, per trovare dunque il pallido cadavere di una donna che lo fissa coi suoi occhi aperti/chiusi; ma avrà trovato, al contempo, la “profonda felicità” di cui parla Ulrich? A proposito della natura transitoria di ogni morale, evocata dalla recisa e provocatoria affermazione di Ulrich, è impossibile che il pensiero non vada a Cartesio e alla sua definizione di morale provvisoria.

La morale è considerata da Cartesio una delle principali scienze in cui si ramifica l’albero della filosofia. Ma quella proposta dal filosofo francese è una morale, giustappunto, provvisoria, in quanto edificata sul metodo – ben noto – della *epoché*, la sospensione metodologica del giudizio. Mentre però sulle questioni puramente teoriche, riflette Cartesio, è possibile sospendere il giudizio *ad libitum*, non altrettanto si può fare nei confronti di quelle pratiche, che richiedono una presa di posizione. Occorre perciò un meccanismo che consenta, per così dire, di vivere giorno per giorno, di tirare avanti sulla base di precetti che non saranno unici ed immutabili, ma che vanno presi per buoni. E allora la morale cartesiana si presenta, nella sua formulazione basilare, come una semplice raccolta di “regole di buon senso”, leggi di prudenza semplici ed immediate. Sono le stesse “cose semplici” cui inneggia Musil in uno splendido passo del romanzo: *“Omero era semplice. Cristo era semplice. Sempre i grandi spiriti ritornano ai principi semplici, anzi – bisogna avere il coraggio di dirlo – ai luoghi comuni morali, e tutto sommato per nessuno come per le anime veramente libere è difficile andare contro le usanze.”* (USQ, pag. 489).

I luoghi comuni morali: vien naturale istituire un parallelo con l’uso kubrickiano di quelli che potremmo chiamare “luoghi comuni cinematografici”, curiosamente alternati, nella sua opera, a innovazioni profondissime nella tecnica o nel linguaggio. Va ricordato, infatti, che il cinema di Kubrick non rifiuta mai la tradizione, anzi se ne giova costantemente: è indubbiamente il cinema di un grande iconoclasta, ma non di un regista che distrugge le espressioni precedenti!

Anzi, le forme dei suoi film sono spesso classicheggianti, tanto che essi si prestano a diversi livelli di lettura, il più immediato dei quali è quello narrativo.

Contrariamente, poniamo, ad un Lynch, Kubrick non nega mai al suo pubblico una narrazione precisa e a prova di bomba, ed è assimilabile in questo a un altro grandissimo regista, Alfred Hitchcock, che riempiva i film di riferimenti sessuali e temi freudiani senza minimamente intaccare il congegno narrativo, valido anche in sé.



Robert Musil (1880 – 1942)

La semplicità rimane una regola basilare del modo di fare cinema di Stanley Kubrick - nel montaggio come anche nell'illuminazione, che per ammissione dello stesso regista mira sempre a riprodurre la scena col massimo realismo possibile, fino all'entusiasmante "Barry Lyndon", fotografato quasi interamente con luce naturale.

Ma, riprendendo il filo portante della nostra trattazione, sulla base di quanto detto in precedenza su Cartesio e sulla morale provvisoria, un'altra parte della sopraccitata affermazione di Ulrich mi pare assolutamente rilevante: *"La morale non esiste perché non la si può dedurre da qualcosa di stabile"*. In effetti, è innegabile che la morale cambi e si evolva coi tempi. Sarebbe ridicolo affermare che ciò che era morale ai tempi di Giulio Cesare, o anche di Napoleone se è per questo, lo sia automaticamente anche ai giorni nostri. Il che vale ovviamente anche in senso inverso: tanto di ciò che oggi è morale, non lo sarebbe mai stato in passato. Ma, sulla base del cinema di Kubrick come del romanzo di Musil, si può affermare quanto segue: i tempi cambiano, l'Uomo no. O perlomeno, non cambia abbastanza. A ben vedere, "Eyes Wide Shut" dimostra quest'affermazione col suo stesso esistere: un film tratto da una novella di Arthur Schnitzler ambientata nella Vienna d'inizio '900 che ha resistito ai tempi ed è stata tradotta, con notevole fedeltà, nella New York di oggi. La sfida di Kubrick era soprattutto questa, mostrare come in fondo le pulsioni di base degli uomini non siano mai cambiate, a fronte di un orizzonte morale che - come nota appunto Ulrich - non è deducibile da niente di stabile e sicuro, ed è perciò in continua (e quasi inquietante) evoluzione. Per l'adattamento dalla "Traumnovelle" di Schnitzler, Kubrick richiedeva continuamente al suo sceneggiatore Frederic Raphael di attenersi il più possibile alle "indicazioni di Arthur" (si veda la testimonianza dello stesso Raphael nel suo interessante *"Eyes Wide Open"*, Einaudi, 1999).

Insomma, "Le stesse cose ritornano", come Musil intitola la seconda parte del suo monumentale romanzo. Ed è lo stesso Ulrich a dire: *"L'essenza della morale oggi si fonda esclusivamente sul presupposto che i sentimenti importanti rimangono sempre gli stessi, e tutto ciò che il singolo individuo ha da fare è agire in accordo con essi!"* (USQ, pag. 844). Come dire: per agire secondo morale è sufficiente seguire i precetti-base validi per ciò che nell'Uomo è immutabile; l'adattamento ai tempi è del tutto opzionale! E allora, salviamo pure l'armonia familiare, la tenue rosazzurra luce degli alberelli di Natale in "Eyes Wide Shut". Questo è un principio-guida, ma qual è il suo reale valore, se sono sufficienti un banale gioco di sospetti dopo una festa e il racconto di una fantasia erotica sepolta dagli anni per scardinarlo e costringere il dottor Bill Harford a vagare nottetempo per New York in cerca di una rivalsa "caratteriale" sulla moglie?

Allora a questo punto, con Ulrich, converrà tagliare corto: *"Tutto è morale, ma la morale stessa non è morale!"* (USQ, pag. 991). Affermazione quantomai paradossale, ma proprio per questo assai kubrickiana. Ulrich è un personaggio che ama sorprendere i suoi interlocutori, che ama spiazzarli con affermazioni scintillanti anche se a volte non del tutto spiegabili. Egli è affascinato più dallo scintillio delle idee che dal loro effettivo (e forse non misurabile) valore. Lo stesso si può dire di un regista come Stanley Kubrick, spesso sottilmente paradossale, dotato di un senso graffiante dell'ironia (tragica) e dell'umorismo (perlopiù nero: è il caso di ricordare il meraviglioso "Dottor Stranamore"?).

Dove dunque, nel cinema di Kubrick, possiamo chiaramente rintracciare la "morale-non-morale" azzardata da Ulrich? In "Arancia meccanica", prima di tutto, con l'obiettivo del Bene perseguito mediante la negazione del libero arbitrio e la spersonalizzazione di Alex. O in "Barry Lyndon", la cui geniale voce narrante fa di tutto per giustificare, con buona dose di ironia, l'operato di un protagonista che altri non è se non un arrampicatore sociale.

Proprio in questo film, l'intercapedine tra morale e non-morale è straordinariamente rivelata dal contrasto tra le immagini e la voce narrante (coerentemente spostata, rispetto al romanzo di Thackeray, dalla prima alla terza persona). Voce narrante che fa da controcanto (con uno stile assai musiliano!) alle immagini ed agli eventi, svelandone spesso la reale natura a fronte dell'aspetto smaltato e ordinato che essi sempre sfoggiano. Ci accorgiamo, allora, di quanto sia difficile emettere giudizi morali sui personaggi kubrickiani, e di quanto Kubrick stesso si rifiuti di emetterli. La morale è sclerotizzata, divisa in due come l'elmetto del soldato Joker ("Full Metal Jacket", of course...), che reca senza imbarazzi il distintivo della pace accanto alla scritta "Born to Kill". Oppure, la morale appare come una costruzione astratta, una pretenziosa sovrastruttura che non si lascia mai interpretare due volte nella stessa maniera, la qual cosa è splendidamente rappresentata dal contrasto giorno/notte in "Eyes Wide Shut": tutto ciò che Bill ha visto durante la notte, il giorno dopo risulta mutato, evoluto, travisato... Proprio come il cadavere di quella donna misteriosa sul quale egli indugia a lungo, nella scena dell'obitorio. Scena che approfondisce il gioco di opposti su cui si basa l'intero film, istituendone un altro assai importante, e non a caso sottolineato da Chion (*op.cit.*): l'opposizione tra vita e morte. "Eyes Wide Shut" è infatti addirittura dominato da un senso di morte percepibile nell'andatura stessa del film, nelle inquietanti scene ripetute, che paiono alludere ad un cerchio dal quale i personaggi non possono uscire. Persino l'orgia, nella sua ritualità, e nel vagare di Bill mascherato per le stanze della villa/mausoleo, ha un che di sepolcrale, di funebre!

Insomma, niente in "Eyes Wide Shut" risulta definibile con assoluta certezza, tutto sembra avere una doppia lettura, tanto che - nel dialogo attorno al biliardo rosso - Ziegler ha la pretesa di spiegare a Bill tutto quello che egli ha male interpretato. "Non era altro che una sciarada", gli dice.



Il Doppio e la Maschera, raffigurazioni della morte.

"Eyes Wide Shut", mascherandosi da viaggio nei desideri, anche e soprattutto sessuali, si rivela in realtà un film sepolcrale, un reticolo di convenzioni e (false) perversioni che imprigiona i personaggi.

Un film possibilista, dunque, ben solido (come sempre in Kubrick) sul piano della narrazione, ma aperto a una miriade di interpretazioni.

Anche Ulrich risulta possibilista fino all'irrisolutezza: "La morale" - scrive Musil - "non era per lui né costrizione né saggezza, bensì l'infinito complesso delle possibilità di vivere" (USQ, pag. 995). Il cinema di Kubrick, come il personaggio di Musil, sembra muoversi in questo "infinito complesso di possibilità", a partire dalla celeberrima superficie nera nel monolito in "2001 - Odissea nello Spazio", che tante volte è stata interpretata come la più perfetta

rappresentazione del "cinema come possibilità", come spazio nero da riempire (il monolito, ricordiamolo, è rettangolare come un'inquadratura...).

Il cinema per Kubrick è esplorazione, viaggio nella tecnica fotografica come nell'animo umano, alla ricerca soprattutto delle sue molteplici contraddizioni. Non a caso, l'Uomo in Kubrick è spesso a confronto coi tempi nei quali vive, siano essi reali e presenti (il Vietnam di "Full Metal Jacket", la New York di "Eyes Wide Shut", il mondo borghese di "Lolita"), storici ("Spartacus", "Barry Lyndon"), futuri e dunque ipotetici ("2001", "Arancia Meccanica") o puramente mentali ("Shining"). Kubrick, insomma, fa la morale alla morale esattamente come il suo cinema è "fotografia della fotografia della realtà" (come da definizione che lo stesso regista diede a Jack Nicholson sul set di "Shining", riportata in De Bernardinis, *op.cit.*).

L'Ulrich di Musil e Stanley Kubrick hanno in comune, in definitiva, la natura provocatoria del loro modo di pensare: entrambi dominano un sistema di pensiero che oppone la razionalità al caos del mondo, giungendo però alla constatazione dell'impotenza della Ragione stessa, come della morale! La contraddizione, dunque, è inglobata e per così dire accettata nel meccanismo stesso di produzione del pensiero (o del film...), di cui è quindi parte integrante, costitutiva.



La simmetria, antica ossessione kubrickiana.

La figura umana al centro, tra quattro colonne, due a destra e due a sinistra; l'anta a specchio dell'armadio che duplica il tendaggio rosso. E, nell'angolo in basso a sinistra, due racchette...

A suggerire che ogni cosa, in "Eyes Wide Shut", ha un suo Doppio, un suo correlativo?

Ma riprendiamo, per concludere, "Eyes Wide Shut", la sua caratteristica di "processo al XX secolo", di cui esso mostra, se vogliamo, tutti i simboli negativi: consumismo, mercificazione, ipocrisia, violenza, prostituzione, persino la pedofilia! Dalla sua isola felice, l'ampio appartamento tenuemente illuminato, il dottor Bill Harford si trova improvvisamente a muoversi in questo mondo "esterno" che è anche il mondo del suo desiderio, l'ambiente nel quale egli spera di trovare una rivale su Alice, che lo ha idealmente tradito. Quello notturno illustrato da Kubrick è un mondo di falsi principi e meccaniche trasgressioni, prive ormai anche del salvagente della spontaneità (si veda la funebre e pesante ritualità dell'orgia: forse solo il Fellini di "Casanova" ha saputo ritrarre meglio il sesso nella sua componente mostruosa e meccanica!).

Nell'ultima parte dell'"Uomo senza qualità", un altro personaggio, il professor Lindner, così si rivolge ad Agathe, la sorella di Ulrich: "Chi sa quali «slogan» può avere lei in mente! [...] Tutto, tranne i precetti della morale semplice ed eterna!" (USQ, pag. 1038). E' possibile dunque leggere "Eyes Wide Shut" come il (consapevole?) allontanamento di un personaggio dalla "morale semplice ed eterna" rappresentata dalla famiglia, dall'unione

basilare uomo-donna, per cercare i precetti di una morale "altra", diversa, che forse non esiste o che, comunque, è inafferrabile? Ed è possibile, sembra chiederci il regista, basare la propria vita solo su quei precetti semplici ed eterni? Essi hanno ancora un senso, o l'hanno mai avuto? Se è sufficiente un sogno a scardinarli, non sarà il caso di interrogarsi proprio sulla loro consistenza e validità?

La frase citata del professor Lindner contiene un termine che, quando si parla del cinema di Kubrick, va sempre pesato con molta attenzione: ETERNA.

Il cinema kubrickiano affronta in più d'una occasione il tema dell'eternità, connotandolo per lo più in senso profondamente negativo, se non addirittura minaccioso. "Vieni a giocare con noi, Danny...per sempre!", è quanto offrono le gemelline di "Shining", film sull'eternità per antonomasia, assieme ovviamente a "2001".

E in "Eyes Wide Shut", il dialogo finale tra Bill e Alice nel negozio di giocattoli vede il rifiuto della stessa Alice dell'idea di eternità: "Per sempre...no, non diciamo quella parola." Già, non diciamola, perché c'è un'altra parola da dire, ed è quel "fuck", "scopare", che chiude il film e il cinema di Kubrick con una violenza (anche, appunto, verbale) che non ha mancato di suscitare polemiche. Non c'è comunicazione, non ci sono stima o rispetto che tengano: a legare definitivamente i "sopravvissuti" Bill e Alice Harford non può che esserci un atto fisico, un atto salvifico a fronte delle elucubrazioni e dei sospetti che li hanno gettati nel pericoloso "tour" notturno alla ricerca del segreto profondo della loro anima.

La morale, insomma, non si dà come eterna in Kubrick, mai. Solo il monolito (e con esso la summa delle possibilità, e quindi anche delle possibili morali) può essere "always", per sempre. Ciononostante - e completiamo così questo "cortocircuito" - *"guai a chi si scioglie dal costume morale, poiché si scioglie anche dalla realtà!"* (USQ, pag. 1042).

E "senza realtà non c'è film", come Stanley Kubrick ha più volte chiaramente affermato. L'Ulrich di Musil forse chioserebbe: la realtà in quanto tale non esiste più, frammentata in un che di inconoscibile; ma non esiste possibilità di racconto senza un forte senso del reale. La morale in Stanley Kubrick è esattamente questo, come in Musil: il necessario senso del reale atto ad innescare il racconto. Individuare UNA morale e seguirla fino in fondo è impresa impossibile, ma non farlo - o non tentare di farlo - e quindi non interrogarsi su di essa priva persino della possibilità di raccontare.

Poiché, in fondo, la storia dell'Uomo è la storia del confronto fra lo spirito dei tempi e qualcosa di ancestrale, arcano, *"semplice ed eterno"* e, allo stesso tempo, enigmatico e inafferrabile: ancora, e sempre, un monolito.

Kubrick e il λόγος

ROBERTO MANDILE

L'elemento che maggiormente colpisce avvicinandosi in maniera critica alla cinematografia di Stanley Kubrick è, secondo me, costituito da un fatto, per così dire, di filosofia del linguaggio. I suoi film, prima che essere (come ovviamente sono) un discorso sull'uomo, sulla Storia, sul male, sono un discorso sul cinema e sulla comunicazione. Si sarebbe tentati di dire che, prima che essere contenuto, sono forma, e probabilmente si coglierebbe nel segno, pensando alla predominanza delle immagini e della musica (anche dei rumori) sulla parola.

Lo stesso regista d'altronde non nascondeva l'ambizione di realizzare un film muto e rimarcava con forza l'importanza della non-verbalità nelle sue opere. Aggiungerei tuttavia che è proprio questa capacità di riflettere sugli aspetti della comunicazione (sui codici espressivi, sui generi, sui rapporti con la tradizione...) che ci aiuta, in ogni campo, a definire quell'oggetto misterioso, ma imprescindibile che chiamiamo opera d'arte. Un "capolavoro" non è mai tale perché tratta temi inediti, perché affronta argomenti "importanti", ma perché è capace di produrre una riflessione (non necessariamente teorica) sul linguaggio che utilizza. È un discorso (forse fin troppo banale) la cui evidenza salta all'occhio a chiunque si sia occupato di letteratura classica: le dichiarazioni di poetica, che specie a partire dall'epoca ellenistica diventano un elemento pressoché fisso dei proemi di opere in prosa e in versi, ma ancor di più il basilare concetto di *imitatio / aemulatio* ci consentono di cogliere quanto importante fosse la riflessione teorica per gli autori greci e latini: un poeta, ma anche uno storiografo si poneva sempre, quando era mosso da intenti artistici, il problema del rapporto con la tradizione (cioè con gli scrittori precedenti che s'erano cimentati nello stesso genere), un rapporto ambiguo, fatto di ripresa ed omaggio, ma anche – e il più delle volte – della volontà di superare il modello se non – talora – dell'intenzione di criticarlo apertamente.

Evito in questa sede di esemplificare. Mi limito ad aggiungere che questa consapevolezza linguistica vale evidentemente per tutte le letterature (come non pensare al *Don Chisciotte?*) nonché per tutte le altre arti (si pensi alla pittura, e all'importanza dell'accademia o della scuola). E vale anche per il cinema. Kubrick porta il gioco (e si può davvero parlare di gioco) alle estreme conseguenze. Ben consapevole che il cinema è innanzitutto un linguaggio, i cui segni espressivi sono *in primis* le immagini (a differenza, ad esempio, della narrativa letteraria, cioè del romanzo, basato sulle parole) e soprattutto conscio del fatto che – per essere brevi e forse un po' brutali – il cinema consiste essenzialmente nel montaggio, ossia nella possibilità di manipolare (usando le immagini!) tempo e spazio in un modo non riproducibile dagli altri linguaggi (e perciò "tecnicamente" tipico), Kubrick, che proprio al montaggio dedicava il massimo delle attenzioni (sono note la sua sostanziale insofferenza per le riprese e il – relativo – disinteresse nei confronti dell'elaborazione del soggetto e della stesura della sceneggiatura), affronta fondamentalmente nei suoi film un nucleo concettuale che riguarda i modi della comunicazione e, in particolare, della comunicazione cinematografica. Provo a spiegarmi: in primo luogo nella costruzione dei suoi film Kubrick esplicita i meccanismi formali che sono alla base del linguaggio cinematografico, smonta il giocattolo

“cinema” e ce lo fa vedere nelle sue componenti, nei suoi ingranaggi: dedicare tante cure alla costruzione dello spazio e del tempo in una prospettiva non realistica, ma cinematografica (e pertanto solo potenzialmente – persino illusoriamente – realistica) d’altronde vuol dire, da quel che credo d’aver capito anche grazie a Ghezzi*, svelare che l’attenzione (del regista e nostra) non va, non deve andare a ciò che viene comunicato, ma al fatto stesso che venga comunicato.

Come dice Ghezzi, “la rigorosa chiusura dei meccanismi kubrickiani è sempre stata prima di tutto (già in *Rapina a mano armata*) il senso di sé stessa”. Il monolito di *2001* è l’emblema più alto di quest’operazione: per il fatto di rinviare solo a sé stesso, esso rinvia anche all’idea (astratta, teorica) del cinema di fantascienza (in fondo s’è parlato, a proposito, di molti suoi film di “grado zero”). “La domanda sul monolito è segno che il film viene compreso nel suo essere un intero meccanismo significante e non la dimostrazione di un assioma” (ancora Ghezzi); esso (il monolito) è “forma pura”, è significante senza significato, tanto più inquietante però proprio perché il significante è in sé semplice e “riconoscibile” (per la forma).

D’altra parte è il cinema che dà ad esso un significato (collocandolo in un film che, per molti tratti, può a sua volta essere “riconosciuto” come un film di fantascienza): l’occhio (fotografico) del regista insomma ci invita a “riconoscere” il monolito ogni volta che compare come puro segno di una domanda inevitabile ed insolubile al tempo stesso, *la* domanda delle domande: quella sull’uomo, sul suo vagare nello spazio e nel tempo, sulla sua odissea. Il monolito come materializzazione delle grandi domande esistenziali (da dove veniamo, chi siamo e soprattutto dove andiamo?): la “sensualità inedita dell’astratto che si fa fisico” (ancora Ghezzi). Ma fare questo significa proporre un (difficile ma affascinantissimo) discorso sulla struttura delle cose, sui meccanismi formali, su quelle convenzioni necessarie ma ambigue che stanno a fondamento della comunicazione stessa: un discorso “formalistico”, “strutturalista” o, forse, persino “filologico” (di ricostruzione paziente, difficoltosa, spesso disperata di un’integrità perduta). E Kubrick lo affronta in modo, come al solito, scientifico, da teorico della comunicazione, da filosofo del linguaggio convinto che la necessità dell’interpretazione (di un’interpretazione, beninteso, non “personale”, ma appunto “scientifica” come quella di un tecnico di laboratorio) passi solo attraverso le lenti (non solo metaforiche) della macchina da presa.

In altri termini è evidente come il filtro che l’autore mette tra l’immagine e lo spettatore è continuamente quello del regista. Del regista Stanley Kubrick, ovviamente, ma anche (e, per certi aspetti, soprattutto) del regista in quanto tale. È una sorta d’operazione meta-linguistica, che consiste nel mettere sempre in rilievo quel filtro, nell’evidenziare che c’è una mediazione, nell’enunciare l’enunciazione. A tutto discapito del realismo, nel senso documentario del termine (e d’altra parte una visione documentaristica del cinema era quanto di più lontano dalla poetica kubrickiana: la macchina da presa è, per il regista, “una specie di occhio magico”).

La realtà infatti è in Kubrick sempre fotografata, già rappresentata, persino già vissuta. È come se il regista facesse sempre un discorso sul discorso, un film sul film, una specie di esame o di esperimento a posteriori sul già (de)finito.

Riprendendo il celebre ragionamento di Gorgia, il sofista di Leontini del V secolo a.C. (“nulla esiste, se anche esistesse non sarebbe conoscibile, se anche fosse conoscibile non

* Enrico Ghezzi, “Stanley Kubrick”, Il Castoro Cinema, 1995

sarebbe comunicabile”), potremmo dire che Kubrick affronta innanzitutto un discorso sul λόγος, sulla facoltà del linguaggio che, con la sua intrinseca ambiguità, è davvero la più (im)perfetta espressione dell’uomo. Un ragionamento che va alle radici stesse della questione; prima di chiedersi che cosa comunicare e prima anche di porsi la domanda su come comunicare, il regista sembra interrogarsi su un problema di fondo, preliminare, necessario e pertanto filosofico: che cos’è la comunicazione? La risposta che pare emergere è che il linguaggio (che è sempre una mediazione) è a sua volta un enigma, comunicabile solo come discorso su sé stesso, significante senza significato, forma pura. O come monolito.



Il monolito nero: “2001 - Odissea nello Spazio”



Conto alla rovescia verso l'Età dell'Oro...

MATTEO FONTANA

Normalmente diffido di Palme, Leoni, Pardi e altri oggetti e animali “d’Oro”... Il fatto, risaputo da chi mi conosce, è che non apprezzo i festival in generale, e non considero questo o quel film migliore di altri per il solo fatto che ha vinto un festival o un premio prestigioso. Il piccolo film di Cristian Mungiu, però, mi ha attratto moltissimo nonostante la Palma d’Oro. Anzitutto, per la sua origine, la Romania, un Paese dalla cinematografia quasi inesistente, perlomeno in campo internazionale. E poi, secondariamente, per l’argomento centrale (l’aborto), attualmente molto dibattuto e discusso. Dunque, mi sono visto questo film Palma d’Oro 2007 senza preconcetti, anzi, con l’interesse accresciuto dalla ambientazione nella Romania del 1987, ovvero due anni prima della caduta del Muro di Berlino, con la dittatura di Ceausescu ancora in pieno vigore. Uno sguardo sulla Romania d’Oltrecortina, insomma! Ebbene, da osservatore esterno (o “outsider”, come si usa dire oggi), trovo che il film restituisca in modo veramente eccezionale l’ATMOSFERA di quel tempo. Ovviamente non posso esprimere un giudizio compiuto, da “insider”; solo un rumeno che ha vissuto gli anni precedenti il 1989 può farlo. Va da sé: il film dirà molto di più ai rumeni che agli altri, ma proprio in questo risiede uno dei punti di forza del cinema, una delle sue principali bellezze: nella capacità di far vivere anche ad altri determinate atmosfere, sensazioni, luoghi che appunto attraverso il cinema, e grazie ad esso, vengono ad essere condivisi, miracolosamente estesi oltre il loro contesto di appartenenza.

“4 mesi, 3 settimane, 2 giorni” è un grande film di atmosfere, di sensazioni, vorrei dire persino di odori e di sapori! Sì, perché Mungiu, coi suoi lunghi piani-sequenza in camera a mano, con la scelta accuratissima di locations (sia interne che esterne) a dir poco perfette, costruisce benissimo l’AMBIENTE nel quale si muovono i suoi personaggi semplici: due studentesse, l’esecutore dell’aborto (di cui non sappiamo niente, forse è un infermiere, chissà...), il fidanzato di Otilia, i suoi genitori... Sembra davvero di rivivere la dimensione del quotidiano nella fredda Romania del febbraio 1987. Mungiu padroneggia benissimo quei momenti vuoti (Otilia per strada, o sul tram, o a percorrere un corridoio all’Università) che normalmente il cinema taglia, ma che non può, non deve permettersi di tagliare un cinema che voglia essere primariamente fatto di sensazioni e sfumature, che voglia cioè IMMERGERE il proprio pubblico più che in una storia, in un ambiente ben determinato, coi suoi piccoli riti e le sue caratteristiche (Deleuze avrebbe forse parlato di “effetti di reale”). In questo, il film di Mungiu è una grande lezione di stile, o meglio, di come lo stile possa informare la materia del narrato. Si prenda la scelta di non fare della ragazza che deve abortire (Gabriela) la protagonista del film, ma di tenere lo sguardo il più possibile puntato sulla sua amica (Otilia), che la aiuta nella difficile e dolorosa impresa. Così facendo, il regista dichiara sin dall’inizio che non è tanto l’aborto il centro del film. Forse lo è tematicamente, ma l’opera non si limita (vorrei dire: non si riduce)

a denunciare questa pratica compiuta clandestinamente e quasi al quinto mese di gravidanza. “4 mesi 3 settimane 2 giorni” non è un film di denuncia, tantopiù che a livello temporale non è nemmeno un film attuale! Al centro dell’intreccio non è certo la situazione ODIERNA degli aborti in Romania. Come dicevo, è un film dedicato alle atmosfere di un tempo Passato, vicino eppure lontano, direbbe Wim Wenders!



Gabriela e Otilia nella stanza al pensionato universitario – La regia di Mungiu è basata su un’attenta costruzione di ogni inquadratura. La macchina da presa può sembrare, a sua volta, un personaggio!

Un altro aspetto sul quale soffermarsi, già vagamente introdotto poco sopra, quando parlavamo di piani-sequenza, è la grande parsimonia di inquadrature. Mungiu non taglia mai senza un motivo, o per pure questioni di ritmo. Sa scegliere il ritmo giusto per la storia, propone lunghissimi dialoghi in piano-sequenza, spesso con uno o più personaggi fuori campo. Si prenda la lunga perorazione dell’abortista alle due attonite ragazze, che di lì a poco dovranno concedersi a lui per ottenerne i servizi; oppure – esempio ancor più calzante – la sequenza della cena a casa di Adi, il fidanzato di Otilia, che nella dimensione di UNA SOLA inquadratura costruisce un interno familiare di un realismo meraviglioso, impressionante. Ovvio che in questo Mungiu sia stato molto aiutato dalla bravura degli interpreti. Qualcuno potrebbe però, a questo punto, accusare il film di eccessiva teatralità. Secondo me, invece, il difetto è un altro: esso consiste nel fatto che non sempre il pedinamento zavattiniano funziona. In altre parole, a tratti Mungiu dà l’impressione di volere troppo, di strafare. La scena in cui Otilia si libera del feto è forse l’emblema di questo spingere troppo oltre un gioco benriuscito. Il rischio, insomma, è l’autocompiacimento. Per ora solo sfiorato, e ampiamente compensato da momenti davvero splendidi per efficacia e sensibilità; ma Mungiu, non se ne abbia a male!, va aspettato sotto questo punto di vista al varco dell’opera seconda!

Vorrei concludere sottolineando il tocco ironico in un film che, apparentemente, non se lo sarebbe potuto permettere. Come si è detto, il punto di maggior interesse del film è la ricostruzione perfetta di uno spaccato di vita rumena sotto il regime di Ceausescu. In questo, l’opera di Mungiu è accostabile a quel capolavoro che è “Le vite degli altri”, straordinario nel ricostruire l’atmosfera rarefatta della Berlino Est anni ’80. La DESOLAZIONE (perché non c’è altra parola) filmata da Mungiu (dal pensionato universitario alle periferie urbane, dagli androni di palazzo agli atrii d’albergo) è quasi più impressionante dell’aborto, che comunque è



Otilia nel bagno della stanza d’albergo. Le perfette ambientazioni sono uno dei punti di forza del film.

rigorosamente e coerentemente lasciato fuori campo. Pudico nel filmare corpi e gesti, Mungiu è impietoso nei confronti dei luoghi, come se vedesse in essi (giustamente) una caratterizzazione fortissima del Tempo che egli vuole raccontare. Persino il tempo atmosferico, calcolatamente freddo e brumoso, conferisce al film un tono grigio, un surplus di gelo e tristezza che va a completare un quadro umano perfettamente ricostruito e messo in scena.

Fino a quella beffarda scritta finale, “dai ricordi dei nostri anni d’oro”, che sancisce definitivamente la dimensione (anche) ironica dell’opera.

E allora anche il titolo del film suona improvvisamente come un buffo, tragico conto alla rovescia verso quegli anni, ai quali la regia di Mungiu ci riporta con fredda consapevolezza; un conto alla rovescia che sembra addentrarsi sempre più in profondità (4, 3, 2...) verso il fallimento di un Paese e dell’ideologia che autoritariamente lo ha retto a lungo.

4, 3, 2... e poi? Poi c’è solo un aborto.

Tardivo.

(“4 luni, 3 saptamini si 2 zile” di Cristian Mungiu)



INTRUSIONI

“Solitaria mente”

La piccola epopea della ragazza senza nome

DAVIDE GAZZANIGA

Pubblichiamo questo bell'articolo di Davide Gazzaniga non già per suggerire un (assurdo!) accostamento tra il Cinema con la C maiuscola (Kubrick...) e i lavori del sottoscritto! Ci mancherebbe altro. Non a caso, la sezione che ospita questo scritto si chiama “Intrusioni”: inserimenti inappropriati, incoerenti, incursioni piratesche in territori che non andrebbero violati... Insomma, senza alcuna prosopopea vi presento questo arguto pezzo critico sull'ultimo cortometraggio che ho prodotto e girato. Un pezzo che merita di essere letto assai più per la bravura di chi lo ha scritto che per l'effettivo valore dell'opera a cui è dedicato!

Ci sono due livelli sui quali si può strutturare un discorso relativo al cortometraggio di Matteo Fontana “Solitaria mente”: un livello FORMALE e uno CONTENUTISTICO.

Dal punto di vista formale, la cosa che maggiormente colpisce è l'assoluta temerarietà del regista nel misurarsi, senza paura alcuna, con la categoria del “letterario”. Il cortometraggio, infatti, è il flusso di coscienza di un personaggio, una ragazza di ventotto anni, che compie un viaggio nei luoghi nati in occasione della morte del padre. Un padre che non vedeva da sedici anni, dal quale era separata da un odio mortale, da un gelo tremendo. E, assieme al padre, la ragazza aveva abbandonato e rimosso i luoghi della sua infanzia (l'Alto Luinese), i paesini che punteggiano le Prealpi a picco sul Lago Maggiore, le acque che scorrono nei ruscelli, il silenzio antico di quelle valli appartate.

Il film è perciò da una parte la descrizione (visiva) del ritorno a casa di una ragazza che solo la morte del padre ha ricondotto nel suo *heimat*, nel luogo natio da cui si era protervamente distaccata; e dall'altra parte la feroce narrazione in voce fuori campo, da parte della stessa ragazza, dei “paesaggi emotivi” che la abitano, che le tornano nel cuore come una pozza d'acqua che si allarga sul terreno, che penetra in ogni cavità. Non a caso, l'acqua col suo scorrere fluido e con la sua natura insinuante è spessissimo al centro delle inquadrature: l'acqua-specchio del Lago, quella vivace e attonita allo stesso tempo del lavatoio, quella rigeneratrice (vera e propria rappresentazione visiva della memoria, come in Tarkovskij) del torrente, nel finale... E la protagonista, altrettanto spesso, “parla” con l'acqua, intrattiene con essa un dialogo che, dai toni della marcata diffidenza iniziale, si stempera via via fino al “rappacificamento” finale. Potremmo dire che è attraverso l'acqua che la ragazza si riappropria del suo ricordo, del suo passato, perché il Tempo e il ricordo sono come trattenuti dai luoghi (“mio Dio, non è cambiato niente”, dice ad un certo punto la protagonista. E conclude con una bella *sententia*: “I luoghi sono le sabbie mobili della mia memoria”).

Il regista sceglie una struttura semplicissima: sequenze in automobile ad intervallare le poche, ma pregnanti tappe del percorso di questa splendida ragazza senza nome (molto brava Silvia Facchetti a conferirle, con la sua recitazione scarna, una durezza interiore che va pian piano sciogliendosi, senza però mai venir meno del tutto). All'interno di questa struttura che si fa persino prevedibile, la voce fuori campo, ondivaga e bellissima, insistente e contrastata, rappresenta il controcanto perfetto alle immagini. Lungi dall'essere un semplice commento alla traccia visiva, quella sonora è una “pista” che viaggia su binari diversi, che si distacca dalle immagini con la stessa facilità con cui, pian piano, i ricordi tornano nella mente solitaria della ragazza senza nome.

Questa ragazza, da semplice corpo iniziale, veicolo narrativo per l'intrusione nel mistero primigenio del territorio e del passato, diviene man mano che il film procede (per la durata non indifferente di 20

minuti circa) ragione portante del film stesso! In questo senso, si pensi alle tante sequenze ambientate in automobile: una semplice inquadratura, sempre uguale e sempre diversa, attraverso il parabrezza, a mostrare con la maggiore oggettività possibile (mentre la voce off è il simbolo della SOGGETTIVITA' più sfrenata) il paesaggio che passa via, la strada che scorre come un nastro sempre più stretto e infido, "mangiata" dalla macchina da presa nel momento stesso in cui la mostra.

Quella strada che scorre "dentro" lo schermo è un'ulteriore, bella rappresentazione del RIAPPROPRIARSI del territorio da parte della protagonista. Ma attenzione: l'inquadratura NON E' una soggettiva di chi guida l'automobile, ovvero della ragazza! No, l'inquadratura è piuttosto quella di un passeggero inesistente, di un'ENTITA' che siede accanto alla ragazza, ma che non coincide con essa.

E allora possiamo concludere che "Solitaria mente" è una lancinante rappresentazione schizofrenica, il vagare di una "mente" che, come è del resto candidamente ammesso in un passaggio della voce off, compie un percorso tutto suo, e può essere seguita dal corpo solo per inerzia. La ragazza senza nome non VUOLE tornare sui luoghi del suo passato: DEVE farlo! Il doppio contrasto immagine/voce off e corpo/macchina da presa esprime al meglio lo scollamento tra il piano del visivo e quello del narrativo o, se preferite, come si diceva all'inizio, tra FORMA e CONTENUTO.

La forma può essere vista come il corpo; il contenuto come l'anima, o la mente. E la funzione del letterario appare a questo punto molto chiara e per niente inappropriata. Chi conosce il Matteo Fontana regista sa benissimo che una delle sue prime preoccupazioni, potremmo dire una sua fisima, consiste proprio in questo: nell'ostinata negazione dell'incompatibilità tra letteratura e cinema, e nella conseguente determinazione a creare sistemi di significato che valgano da perfette compenetrazioni tra questi due elementi. Certo, sembra ammettere il regista, perché la sinergia funzioni occorre pensare fin dall'inizio il soggetto, la trama, la sceneggiatura IN FUNZIONE di questa coabitazione. La letteratura non è qualcosa che si può "montare" sul cinema a mo' di valore aggiunto. E nel titolo, "Solitaria mente", essa si presenta anzi come un che di solitario, appunto, di distaccato, di autonomo. La stranezza del viaggio, della minuscola epopea fatta di ricordi e veicolata da questa ragazza dura come il diamante, sta proprio in questo: per mistero (o per magia?), la "solitaria mente" si trova a percorrere il medesimo tragitto del corpo, il cinema si trova ad andare a braccetto con un impianto squisitamente letterario, fino alla fusione dei due elementi in "un paese che c'era una volta tra i boschi, e che ora non c'è più, o forse c'è solo che non si vede": il paese del SOGNO, di quella splendida sequenza nella quale la luce e la musica dominano il campo, nella quale il letterario non vien meno e non cede, ma fluisce piuttosto ancora una volta come un rivolo d'acqua nel cinema, e rivela la sua disperata funzione di RAZIONALIZZAZIONE, di consolazione, di appiglio intellettuale contro l'indecifrabilità di un reale che non ci appartiene più, se mai ci è appartenuto.



Piero, frazione di Curiglia. Nel piccolo paese è ambientata la sequenza onirica di "Solitaria mente".

E la scelta, ancora una volta coerente, di non spiegare nulla se non lo stretto indispensabile, di lasciare nello sfumato i motivi che hanno portato alla separazione, traumatica e devastante, tra la ragazza e suo padre, si rivela vincente: solo l'integrazione da parte dello spettatore può DARE CORPO (e non uso a caso questa locuzione!) ad una trama e ad un personaggio che – alla Alexander Kluge – non nascondono il loro statuto di "funzioni narrative", di veicoli di linguaggio. Intendiamoci: non c'è nulla di astratto in "Solitaria mente", anzi il regista si premura di illustrarci un percorso geografico preciso e coerente, con tanto di cartelli che indicano i nomi dei paesi, e paesaggi sempre scelti con cura, luoghi non solo realistici, ma addirittura REALI! Quello che intendo dire è che in questa ragazza senza nome che viaggia con la mente

distaccata dal corpo non è possibile non vedere una figura in certo qual senso archetipica, una rappresentazione della NECESSITA' DI RICORDARE, perciò di un concetto a suo modo universale, che può rivelarsi valido per ogni singolo spettatore.

Ecco perché il nome quella ragazza non può averlo. Ecco perché la sua piccola epopea nei paesi dimenticati non può non essere vista anche, e soprattutto, come un viaggio nel Ricordo *tout court*, un piccolo viaggio proustiano tra fotografie sbiadite e sogni ricorrenti.

Ma: "Io in realtà non sono qui", dice all'inizio la ragazza in voce fuori campo.

Il che ci porterebbe, se ne avessimo il tempo e lo spazio, ad ulteriori considerazioni. Per esempio, a porci la domanda: chi è IO? Che cosa è in grado di ricordare? Il corpo o la (solitaria) mente?

E su queste basi, il già suggerito parallelismo "mente – macchina da presa" va ad arricchire di ulteriori significati un film ondivago, ipnotico (si pensi alla continua riproposizione di Beethoven in colonna sonora, come una frase che si è fissata in mente e che torna torna torna sempre...); un film che è prima di tutto un ragionamento sulla materia stessa che lo compone: il sogno, il ricordo, il Tempo perduto.

Una tardiva lettera di presentazione

Cari lettori,
non ho voluto tediarvi con un pezzo d'apertura troppo lungo e particolareggiato, perciò mi trovo ora a dovervi imporre questo pezzo di chiusura! Che, chissà, potrebbe diventare un'abitudine: l'ultima opinione, il consuntivo del numero che avete appena letto, l'anticipazione del prossimo... In realtà, non so bene cosa diventerà questo pezzo come non so cosa diventerà questa rivista. Se avete già letto i racconti, gli articoli, i saggi ospitati su questo primo numero, vi sarete già formati un'opinione su di esso, e lungi da me l'idea di volervela far cambiare! Se invece state sbirciando l'ultima pagina, e la leggete prima di immergervi nel resto del giornale, allora posso dirvi una cosa: come ogni testata, come ogni iniziativa editoriale, anche "La lanterna di Born", nel suo piccolo, si costruirà solo col tempo, e (mi auguro) con la fedeltà dei lettori.

Non prendete dunque questo primo numero, vi sia piaciuto o meno, ve lo siate "bevuto" dalla prima all'ultima riga o lo abbiate letto lentamente e con fatica, insomma non prendetelo come un modello rigido e inalienabile. Perché esso è piuttosto un canovaccio, una pista tracciata nella sabbia, che nei prossimi mesi, ma perché no, anche nei prossimi anni, cercheremo di tracciare sempre meglio, di incidere sempre più a fondo. La lanterna ha appena cominciato a gettare la sua luce tremolante e malsicura, malsicura proprio perché non direzionale, non dedicata ad un oggetto in particolare, ma allargata, ad ampio spettro, in una volontà di esplorare, di riflettere e di ragionare che speriamo vi coinvolga sempre più, rispettando ovviamente le preferenze di ciascuno, chi per il cinema, chi per la letteratura, chi per la storia o la politica... Io, ci mancherebbe, non sono infallibile. Perciò anche quanto leggerete, fascicolo

dopo fascicolo, non sarà mai perfetto. Sarà però sempre, a suo modo, sincero, nel senso di: motivato da autentica convinzione. Non riempiremo mai le pagine per il solo gusto di riempirle, ma le riempiremo perché siamo animati dalla volontà di dire qualcosa, anzi, dal bisogno di farlo. Mi scuso sin d'ora se, a volte, quello che diremo potrà sembrarvi superfluo, o magari criptico, e mi scuso se – come è già accaduto in questo primo numero – a volte troverete annidate tra le pagine, come funghi velenosi in un bel prato verde, certe mie considerazioni personali che forse vi sembreranno improprie. Ma, come già dicevo nell'apertura, non sempre si può scrivere in modo pacato e riflessivo, a volte si scrive con rabbia, con la voglia di esprimersi più che di ragionare o di analizzare. Se vi andrà di condividere – filtrandole attraverso la vostra personale sensibilità – queste espressioni anche un po' inconsulte, ne sarò sinceramente felice.

Del resto, forse proprio in questo ci distinguiamo da altre pubblicazioni, da altri modelli: nell'essere anche scostanti, se occorre, e nella totale consapevolezza di esserlo! Nell'esistere in una piega del Tempo che sfugge al normale flusso del medesimo, e che, per la durata di queste letture e di queste riflessioni, vi riporterà ad un Tempo oggi inusuale, certamente diverso: il Tempo della meditazione fine a sé stessa, del pensiero che non deve per forza condurre ad un risultato pratico, ma che può permettersi di girare libero, di inseguire tutti i fantasmi dell'intelletto, senza averne paura. E, infine, ci distinguiamo nel non fare di tutto per accattivarci un pubblico di lettori.

Lettori ai quali io posso garantire una cosa soltanto: l'onestà intellettuale. E, credetemi, non è poco. Grazie a tutti.

Matteo Fontana

L'invio via e-mail di questa rivista è assolutamente gratuito e opzionale. Potete richiedere di essere esclusi da successivi invii mandando una e-mail a lanternadiborn@libero.it con oggetto: Richiesta di cancellazione. L'abbonamento cartaceo (minimo 4 numeri all'anno), comprensivo di spese di stampa e di spedizione, ammonta a 40 Euro annui. Eventuali numeri speciali o eccedenti i 4 indicati non comporteranno aumenti nell'importo summenzionato.



La Lanterna di Born

Fascicolo 1-10

Ottobre 2007

Direttore

Matteo Fontana

Hanno collaborato a questo numero

Giovanni Ficotola, Roberto Mandile, Davide Gazzaniga

*E' possibile inviare lettere, commenti, riflessioni, come anche articoli, saggi o racconti,
che possono legittimamente aspirare alla pubblicazione, scrivendo a:*

lanternadiborn@libero.it