

BombaMag

Nel labirinto

Confusione, complessità,
mistero...

Ma dov'è l'uscita?



Editoriale



A fine settembre, quando gran parte dei vacanzieri era rientrata alla base, siamo riusciti a ritagliarci alcuni giorni in Sicilia. Quando si dice “barocco siciliano” si pensa subito a Modica e alla val di Noto, ma anche nella punta occidentale si incontrano esempi straordinari. Una scoperta inattesa è stata Casa Professa, la chiesa del Gesù di Palermo, anche se la più inaspettata l’abbiamo incontrata a Mazara del Vallo. La chiesa di san Francesco è di dimensioni molto ridotte, e forse proprio per questo l’impatto è maggiore: un solo colpo d’occhio riesce ad abbracciare i turbini di gesso e i vortici di colore che l’ammantano.

C’è però una seconda sorpresa. Dopo l’ebbrezza frastornante del primo sguardo, se si guarda più da vicino l’angelico labirinto, si scopre un genuino pressapochismo. Stucchi sbazzati, affreschi dirozzati, ampie zone rovinate... come hanno potuto forme tanto fragili farci provare una vertigine di armonia? Certamente «l’insieme è superiore alle parti», come ama dire papa Francesco, perché la complessità non si lascia ridurre alla mera somma delle parti. L’assioma vale per ogni organismo vivente, anche se forse non per i meccanismi che, se perfettamente riassemblati, ripristinano interamente le proprie attività.

Ma dove si colloca l’opera artistica? Organismo o meccanismo? La domanda non è retorica, se per decenni il campo della critica letteraria è stato dominato dagli studi dei formalisti russi e poi dello strutturalismo francese, presentati come metodi *par excellence* per approcciare il testo romanzesco. Il divorzio tra livello semantico e livello semiologico portò ben presto ad assolutizzare proprio le parti, riducendo i personaggi a funzioni e l’intreccio a schemi narrativi perfettamente catalogabili, fino a ridurre intere tradizioni folkloristiche a semplici equazioni.

Solo pochi anni fa, un ex esponente di punta di questa scuola, Tzvetan Todorov, giunse a riconoscere posizioni opposte a quelle professate per un’intera vita accademica:

Essendo oggetto delle letterature la stessa condizione umana, chi la legge e la comprende non diventerà un esperto di analisi letteraria, ma un conoscitore dell’essere umano

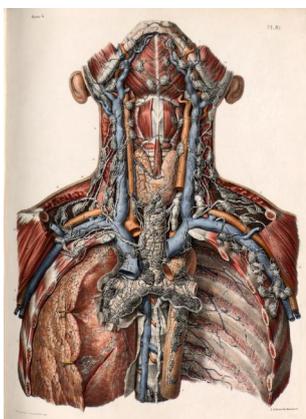
—Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo*

Qualcosa di simile è accaduto anche nel campo degli studi biblici con l’adozione del metodo storico-critico, un’impostazione inizialmente rivoluzionaria poiché riconduceva le parole senza tempo e senza luogo del sacro ai contesti circoscritti e storicizzati di popoli e culture.

Anche in questo caso, però, il metodo portò all'assolutizzazione delle parti. La complessità e la contraddittorietà delle narrazioni venne minuziosamente frammentata in sezioni sempre più piccole, ognuna attribuibile a una diversa scuola autoriale o una diversa influenza. Si passò dal mito di un autore unico (Mosè ha scritto il Pentateuco) al mito opposto di una schiera innumerabile e senza volto di autori. Alla fine la pagina biblica si ridusse a un cumulo di puzzle che non combaciavano più l'un l'altro.

Quando la dissezione del testo letterario – laico o sacro che sia – diventa fine a se stessa, si corre il rischio di trovarsi davanti non tanto un meccanismo da riassemblare, quanto un cadavere. Ineludibilmente morto. «Ci avete detto così tanto sulla struttura dell'organismo umano, ma neanche una parola sull'anima», dice l'assistente di Faust al suo maestro, in apertura all'omonimo film di Aleksandr Sokurov (2011). Faust, intento a effettuare un'autopsia e a rovistare tra interiora annerite come un aruspice frustrato, gli risponde seccatamente:

Quella non l'ho trovata. E dove mai si potrebbe cercare l'anima? Dove cercare l'anima e la vita? Qui ci sono solo rifiuti.



E come potrebbe essere diversamente? La vita è relazione e nella relazione tra le parti. Anatomizzare il mistero è la strada più sicura per restarne esclusi.

Come il corpo vivente, anche l'organismo-arte sfugge risolutamente a essere ridotto a somma delle parti, perché non sopporta la sottrazione della relazionalità. Certo, "smontare" l'opera d'arte può essere un passaggio necessario per studiarla e comprenderla, ma occorre non dimenticare che l'opera d'arte non nasce per essere studiata o compresa. Il romanzo non viene scritto per i critici, né la Bibbia per assirologi e archeologi, ma entrambi per entrare in relazione con la vita di chi si lascia incontrare dal testo.

L'opera d'arte, come Adamo, è plasmata dalla polveri delle contingenze storiche e individuali, eppure vi è insufflata una voce capace di scavalcare quelle stesse contingenze e di giungere mormorante fino al nostro orecchio. In questo incontro scatta la scintilla che accende il fuoco delle parti, e noi stessi entriamo nell'opera come sua chiave, suoi esecutori, parte ultima ma necessaria di questo complesso, vitale insieme.

Paolo Pegoraro

Indovinelli

di Valerio De Felice

Interrogato l'Oracolo per conoscere i propri natali, Omero si sentì rispondere in tal modo: "l'isola di Io è patria di tua madre, ed essa ti accoglierà da morto; ma tu guardati dall'enigma di giovani uomini". Quando giunse sull'isola, vide dei pescatori e domandò loro cosa avessero con sé. I giovani, che non avevano pescato nulla, risposero "quanto abbiamo preso lo abbiamo lasciato, quanto non abbiamo preso lo portiamo", alludendo ai pidocchi, presi e uccisi, oppure rimasti sulle vesti e portati con sé. Omero, non riuscendo a risolvere l'enigma, morì a causa dello scoramento.

Dall'aneddoto, tratto da un frammento di Aristotele e riportato da Giorgio Colli in *Nascita della filosofia*, emergono due differenti concezioni dell'enigma, inteso sia come profezia che come sfida. Nel primo caso il rinvio è a un mistero di origine divina, oscuro perché, come dicevano le *Upanishad* indiane, "gli dei amano l'enigma, e a essi ripugna ciò che è manifesto". Nel secondo esempio l'enigma "si presenta ulteriormente separato dalla sfera divina da cui proviene, tende a diventare oggetto di una lotta umana per la sapienza".

Il processo che si viene così dipanando indica, secondo Colli, il passaggio verso la sfera razionale dell'uomo che conduce, in estrema sintesi, dai profeti ai filosofi. Ma che, al contempo, svislisce il mistero in indovinello. Nel capitolo *Indovinelli nell'oscurità*, contenuto ne *Lo Hobbit*, si assiste a una gara di enigmi che, di fatto, segna l'origine delle vicende narrate ne *Il signore degli anelli*. Sperso nei cunicoli sotterranei e oscuri delle Montagne Nebbiose, Bilbo Baggins incontra la creatura

chiamata Gollum, un essere "piccolo e viscido (...) scuro come l'oscurità stessa", e viene da lui sfidato a porsi reciprocamente degli indovinelli. In caso di sconfitta, Bilbo rischierebbe di essere mangiato da Gollum; qualora dovesse vincere, invece, gli sarebbe indicata la via d'uscita dalle caverne. L'agone intellettuale, dunque, ha in palio un premio incredibilmente elevato, quale la vita stessa del protagonista, esattamente come avvenuto nel caso di Omero.

Gli indovinelli sono espressi sotto forma di elaborate filastrocche e la gara procede con più fortuna che merito per Bilbo, il quale indovina le soluzioni in modo quasi

sempre casuale. Talvolta perché già sentite, talaltra perché affini agli elementi circostanti ("il buio", "il pesce"), fino addirittura ad esprimere la risposta giusta a un enigma ("il tempo") volendo semplicemente chiedere più tempo per ragionare. Infine, dopo numerosi scambi, con la fantasia ormai prosciugata, Bilbo domanda a se stesso cosa abbia in tasca ("l'anello").

Gollum, credendo di dover rispondere, tenta di trovare una soluzione ma fallisce e perde la gara.

Dalla lettura di questa sfida, in fondo non propriamente giocosa, possono derivare alcune considerazioni intorno alla natura degli indovinelli posti dai due contendenti e, forse, degli enigmi in generale. Innanzitutto, appare interessante soffermarsi sulle soluzioni, ossia su quelli che sono propriamente gli oggetti degli indovinelli, che assumono una portata rivelatrice circa personalità e caratteristiche dei propri autori. Non a caso Gollum, che da anni si ritrova solo e circondato dall'umida oscurità



Tim Kirk, "The Riddle Game"

delle Montagne Nebbiose, riesce con difficoltà a intuire le soluzioni agli indovinelli di Bilbo, verso i quali prova un naturale fastidio.

Ma questo tipo di enigmi che riguardavano le cose normali e comuni della vita terrena lo stancavano molto. Inoltre gli ricordavano giorni in cui era stato meno solo, spregevole e meschino, e questo gli fece perdere le staffe.

Al contrario, gli oggetti degli enigmi proposti da Gollum sono tutti legati alla propria esistenza derelitta (“la montagna” che lo ospita, “il vento” che spira nei cunicoli, “il buio” che lo circonda, “il pesce” come unico cibo) e contraddistinti da rime, a sua somiglianza, lugubri:

Vive senza respirare / freddo come morte pare / beve ma non è assetato / non tintinna corazzato”.

Questa cosa ogni cosa divora / ciò che ha vita, la fauna, la flora / i re abbatte e così le città / rode il ferro, la calce già dura / e dei monti pianure farà.

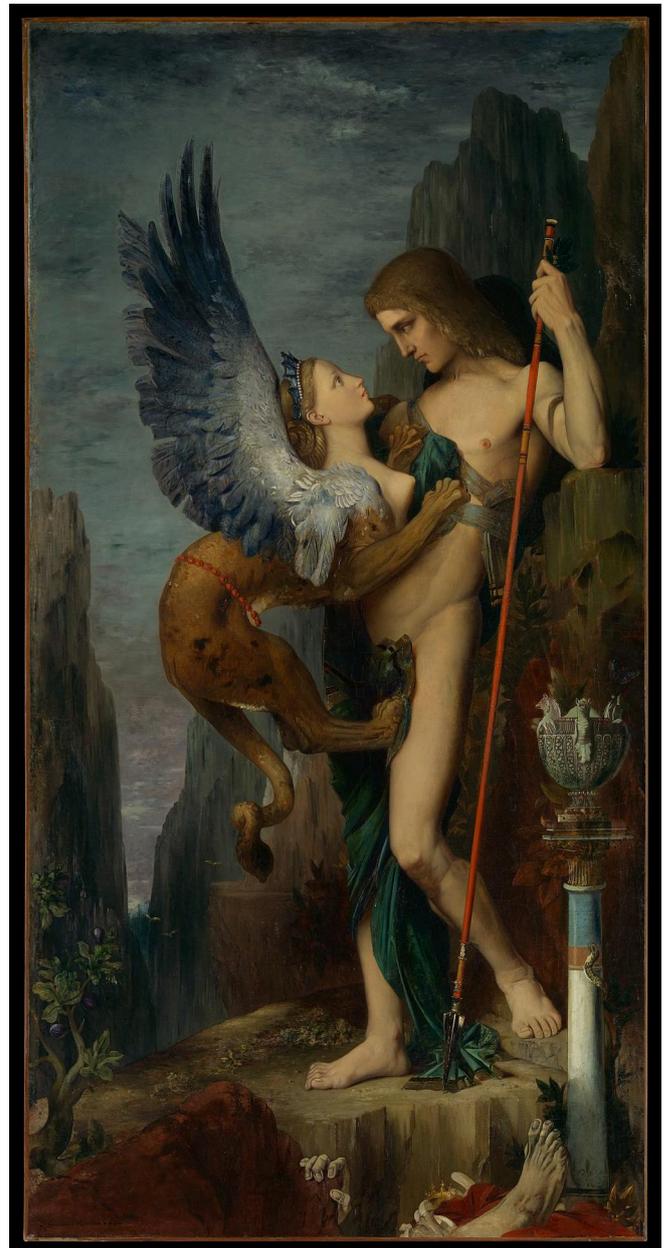
Gli indovinelli di Bilbo appaiono, invece, legati all’esistenza terrena (“il sole sulle pratoline”, “l’uovo”) e caratterizzati da una natura più giocosa:

Senza-gambe sta su Una-gamba, Due-gambe vi siede accanto su Tre-gambe, Quattro-gambe ne prende un po’”, ossia “un pesce su un tavolinetto, un uomo a tavola seduto su uno sgabello, il gatto mangia le lisce.

Tuttavia, oltre agli elementi rivelatori che risultano dagli enigmi posti, degno di maggiore interesse è l’andamento della sfida. Di fatti, appare singolare come, pur nell’ambito di una gara di intelligenze, il vincitore si contraddistingua come tale solo in virtù di fortuna e caso. È solo grazie alla propria buona sorte (o provvidenza) che Bilbo riesce a risolvere i difficili indovinelli di Gollum e a trarsi d’impaccio. Non solo, l’enigma con cui riesce ad assicurarsi la vittoria definitiva (“che cos’ho in tasca?”) non è tecnicamente un indovinello vero e proprio. Scrive in proposito Tolkien nel prologo de *Il signore degli anelli*:

I pareri dei Commentatori sono discordi, se considerare veramente, cioè in base alle regole del gioco, l’ultima domanda di Bilbo come un vero e proprio “enigma” oppure come una semplice “domanda”; ma tutti sono d’accordo nel dire che Gollum, avendo accettato la sfida e tentato di risolvere l’ultimo quesito, era irrevocabilmente tenuto a rispettare la promessa.

Pertanto Bilbo avrebbe vinto la sfida di enigmi non affidandosi alla propria sapienza, quanto alla fortuna e a



Gustave Moreau, “Edipo e la Sfinge”

un inganno finale. Eppure, avendo Gollum legittimato l’ultima domanda con delle risposte, la vittoria di Bilbo non può essere messa in discussione.

L’operazione compiuta da Tolkien con la gara de *Lo Hobbit* rappresenta quasi un percorso a ritroso rispetto a quello descritto da Colli.

Se infatti nella Grecia antica l’enigma ha progressivamente mutato funzione da misterica conoscenza del futuro a razionale manifestazione di sapienza, la sfida tra Bilbo e Gollum celebra il trionfo della fortuna, del caso, dell’irrazionalità. Bilbo non risolve gli indovinelli posti da Gollum grazie a una superiore sapienza, ma facendo ricorso alle proprie pregresse esperienze e a una realtà il cui mistero si sottrae costantemente alle briglie del calcolo logico.

Il mistero del mondo, tuttavia, proprio perché non sem-

pre riducibile a razionale ricostruzione di causa ed effetto risulta spesso indigesto. D'altronde, la sapienza consente ad Edipo di risolvere l'indovinello della Sfin-ge, ma lo lascia cieco di fronte agli enigmi posti dalla propria esistenza.

Sarebbe più semplice poter vincere i misteri della vita solo in virtù della propria volontà o della potenza calcolatrice del proprio cervello e ricondurre tutto a una e una sola soluzione. E gli enigmi procurano fastidio, proprio perché oscuri, complessi, di difficile soluzione o privi di soluzione o con più possibili soluzioni.

Chi parla per enigmi non è più un saggio da ammirare, come gli oracoli della Grecia antica, ma qualcuno di cui diffidare, poiché sta nascondendo qualcosa al nostro sguardo, come il padre guardiano de *I promessi sposi*, in tal modo ripreso da Gertrude:

Di grazia, padre guardiano, non mi dica la cosa così in enigma.

Di fronte a un mondo sempre più complesso, che continuamente propone enigmi, la tentazione può essere quella di agire alla maniera di un novello Alessandro Magno e, anziché dedicarsi con pazienza allo scioglimento dei nodi dell'esistenza, agire con la spada, tagliando in un sol colpo il problema. Il taglio divide il mondo secondo una concezione binaria, creando due opposti fronti pronti a scannarsi su qualsiasi questione. Verità qui, menzogna là. Luce qui, tenebre là.

Un mondo fatto di "uomini tutti di un pezzo" che hanno gustato il giusto e se ne fanno alfieri. E si rischia di rimanere prigionieri di immagini irraggiungibili, come av-

viene a Tony Soprano, il mafioso colmo di dubbi esistenziali e di contraddizioni, che di fronte alla complessità del reale riesce solo a invocare sconsolatamente i propri miti, uomini in grado di discernere sempre il bene dal male:

What happend to Gary Cooper? The strong silent type.

Ma l'unica risposta possibile giunge dal suo amico Silvio Dante:

That was a movie.

Quello era un film, la realtà è "un po' più complessa".

Ma anche i film e i libri ci possono restituire tale complessità. E dunque occorre tornare a Gollum, vero enigma dell'epopea di Tolkien. Una creatura il cui cuore "dopo anni di buio (...) era diventato nero", costantemente in lotta con se stessa, con i propri chiaroscuri, che si rivela però quale autentico *deus ex machina* del romanzo. Un riscatto privo di pentimento o di redenzione, eppure indispensabile per sconfiggere il male di Sauron.

Come affermava Gandalf:

il cuore mi dice che prima della fine di questa storia l'aspetta un'ultima parte da recitare, malvagia o benigna che sia; e quando l'ora giungerà, la pietà di Bilbo potrebbe cambiare il corso di molti destini.

Gertrude, forse, lo avrebbe liquidato come un vecchio che parlava per enigmi. 🍄



La realtà dei fatti

di Marta Tucci

È una storia un po' complicata perché è fatta di cose e non di pensieri

Sono queste le parole che il centauro Chirone (Lauren Terzieff) rivolge al piccolo Giasone (Giuseppe Gentile) nella *Medea* di Pasolini.

I fatti, la realtà, ciò che accade è sempre più complesso di quello che immaginiamo. La realtà è difficile da spiegare e ciò che ci circonda sembra sfuggire continuamente agli schemi con cui cerchiamo di classificare il mondo. La realtà "vera" risulta inconoscibile anche quando gli eventi sono chiari e accessibili.

Ma la realtà dei fatti è l'unica possibile? o ne esistono altre forme?

Seguendo il sentiero tracciato da Arturo Mazzeola ne *Le politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Graib* è possibile ricostruire il rapporto che s'instaura tra eventi e realtà attraverso l'analisi che l'autore fa a partire dal *non-fiction novel*, il romanzo basato su fatti realmente accaduti.

Nel 1965 Truman Capote scrive *A sangue freddo*, capo-

stipite di questo nuovo genere. La lampadina si accende quando l'autore legge su un trafiletto del New York Times la notizia di cronaca nera che riguarda l'efferato omicidio di una famiglia nello stato del Kansas. Gli eventi sono chiari a tutti: due criminali in libertà vigilata uccidono la famiglia Clutter nella speranza di fare il furto del secolo. Incuriosito da questa notizia decide di andare direttamente sul luogo dell'omicidio.

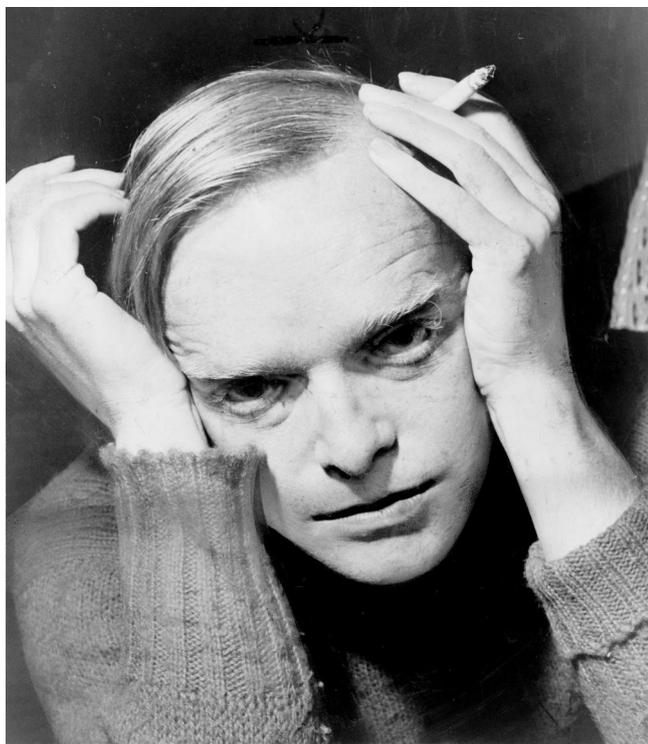
Una volta arrivato sul luogo del delitto Capote decide di non raccontare i fatti nella loro oggettività: il suo romanzo non è soltanto un giallo; quella che racconta è una ricerca di tipo esistenziale, una riflessione sul confine tra il male e il bene che non è sempre chiaro, nitido. Nel corso delle sue indagini Capote si scontra con un'altra realtà, o meglio quelli che lui definisce "distillati" della realtà che rappresentano la verità, l'essenza del mondo.

L'autore lavorerà alla stesura di questo romanzo per anni, confrontandosi numerose volte con gli assassini, per studiare, analizzare le motivazioni che li hanno portati ad uccidere, e arriva persino a confondere vittima e carnefice instaurando un rapporto di profonda amicizia con uno dei due criminali. Capote si perde in quella che lui definisce "la realtà riflessa" che considera la "verità vera" fino a diventarne una "vittima":

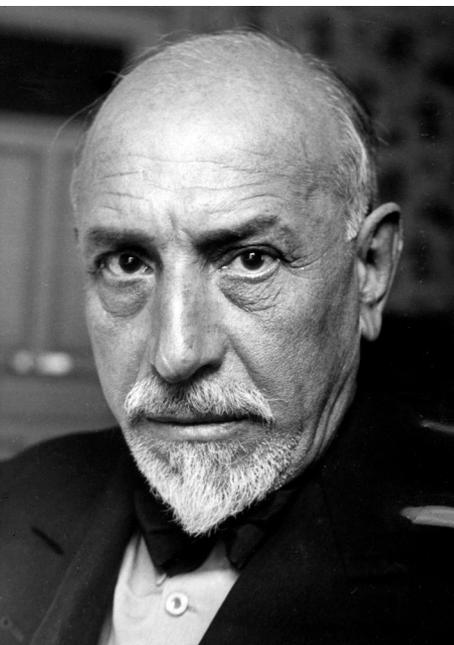
La realtà riflessa è l'essenza della realtà, la verità vera. Da piccolo facevo un gioco pittorico. Mi mettevo, per esempio, a osservare un paesaggio: alberi e nubi e cavalli che si aggiravano nei pascoli. Poi sceglievo un particolare della visione totale (...). Adesso quel particolare diveniva l'essenza del paesaggio stesso e lo coglieva, in prismatica miniatura, l'intima atmosfera di un panorama troppo vasto per poter essere altrimenti abbracciato. Tutta l'arte è composta di quei particolari scelti: immaginari o come In Cold Blood un distillato della realtà.

-Truman Capote, Fantasma nel sole: lavorazione in Cold Blood, 1967

L'essenza del reale si trova nei suoi punti di fuga, nei



suoi riflessi infiniti e inconoscibili perché frutto di un'elaborazione soggettiva; in tutti quei particolari che a volte si perdono, che generano sempre nuove domande; anche quando ci sembra che il caso sia risolto, che non ci sia altro da scoprire, la letteratura ci dimostra che c'è sempre un altro tipo di verità, un altro mistero da svelare anche se impossibile da risolvere.



In *Sei personaggi in cerca d'autore* vengono rappresentati sei personaggi alla ricerca di un capocomico che sia disposto a mettere in scena il loro dramma. Nel corso dello spettacolo il Padre rivendica il loro essere “meno reali, forse; ma più veri”. In un senso del tutto diverso da quello inteso da Capote ci troviamo di nuovo di fronte al binomio realtà-verità. Per Pirandello queste due dimensioni sono scisse e la realtà assume un significato illusorio, fittizio

che impedisce di conoscere la verità. La realtà non è altro che la lotta incessante e continua tra la “vita”, l'essenza stessa del reale, e la “forma” che opprime la vita intrappolandola e si manifesta come una “maschera”.

La vita sembra destinata a soccombere e ciò che si crede reale non è altro che un'illusione. Il tentativo dei personaggi di rappresentare la “vita” risulta fallimentare: si scontra con le loro colpe e angosce. Ne deriva una messa in scena frammentata, interrotta che si tramuta in un conflitto tra *forma epica* e *forma tragica*. È impossibile catturare la realtà in tutte le sue forme. Come possiamo provare almeno a spiegarla se non attraverso la finzione letteraria?

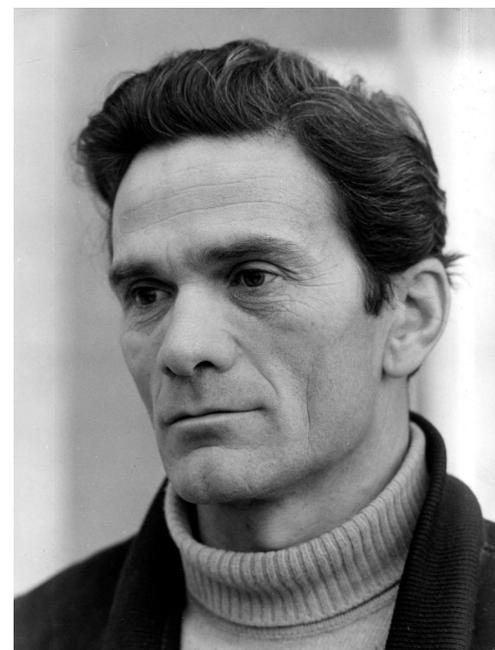
I fatti, le testimonianze vengono presi in considerazione da Sciascia come primo punto di partenza per i suoi romanzi, eppure nel momento in cui bisogna ordinare



questi fatti e cercarne la soluzione il ricorso alla finzione narrativa risulta inevitabile. Affascinato dai “piccoli fatti del passato, quelli che i cronisti riferiscono con imprecisione o reticenza” – come scrive ne “Le Cronache” – si dedica ad analizzarli, a studiarli come se si trovasse di fronte allo “scioglimento di un rebus o di un cruciverba” e si dedica a “far combaciare i casi” o a “metterli in contraddizione” con l'obiettivo di “raggiungere una verità” o “istituire un mistero là dove o la mancanza della verità o non era mistero o la presenza di essa non era misteriosa”.

Il compito dello scrittore, del letterato, per Sciascia, non equivale a risolvere il rebus, ma a crearlo; deve trovare contraddizioni anche dove tutto sembra combaciare, scovare la proiezione fantasmatica dei fatti anche quando questa non corrisponde alla realtà. La convinzione che la realtà sia strettamente connessa ai suoi punti di fuga è talmente forte che lo porterà a scrivere che “rispondenti o no a fatti reali e verificabili, quei due fantasmi di fatti che convergevano su uno stesso luogo non potevano non avere un significato” ne *La scomparsa di Majorana*.

Nel 1978 Sciascia scrive *L'Affaire Moro*, ispirato dal rapimento e dall'uccisione di Aldo Moro. Per scrivere questo romanzo si basa sulle lettere che Moro scrisse nel periodo di prigionia. Anche stavolta i fatti ci sono e sono chiari a tutti ma Sciascia nel finale del suo racconto lascia l'enigma irrisolto ricorrendo alla finzione letteraria. La soluzione del caso viene affidata ad una frase tratta da *Finzioni*: “tutti credettero che l'incontro dei due giocatori di scacchi fosse stato casuale”. Attraverso le parole di Borges, Sciascia, ci mostra come al



termine del suo romanzo non abbiamo risolto un rompicapo... ne abbiamo creato un altro. Giunto alla fine “il lettore, inquieto, rivede i capitoli sospetti e scopre un'altra soluzione, la vera”. La soluzione viene affidata alla capacità di unire, collegare, interpretare del lettore. La “realtà vera”, ci vuole dire Sciascia, non è mai oggettiva. Tutto ciò che è contingente non è mai fonte di certezze ma è dominato dalla casualità.

Per ritornare a Pasolini, lo scrittore in un suo intervento pubblicato sul *Corriere della sera* nel 1974, in riferimento agli eventi storici e politici accaduti in Italia dopo il 1968 scrive:

Io so ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o si tace; che coordina fatti anche lontani, che mette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. Tutto ciò fa parte del mio mestiere e dell'istinto del mio mestiere.

—Pier Paolo Pasolini, *Il romanzo delle stragi*

Le prove, per un intellettuale, risultano trascurabili perché il suo compito non è avere le prove dei fatti. La sua verità, la realtà che vuole raccontare è fortemente correlata all'immaginazione grazie alla quale è possibile

collegare eventi apparentemente sconnessi, trovare legami anche dove sembra non ci sia nessun contatto. Il suo compito è immaginare le prove che mancano, intuirle. Anche nel romanzo incompiuto *Petrolio* il binomio realtà- finzione risulta indissolubile. La storia di Carlo, il protagonista, si muove su una serie di ricostruzioni immaginarie. Fatti realmente accaduti vengono rappresentati all'interno di una cornice narrativa fittizia e gli stessi personaggi del romanzo sono frutto dell'immaginazione:

È strano che i veri e propri “fatti” di questo racconto comincino ad essere, come dire, organizzati, vissuti, da personaggi immaginari

Il mondo continua ad essere il risultato di un processo di costruzione in cui la realtà e i suoi punti di fuga coesistono e si confondono.

Tutto ciò che è contingente, reale, sembra essere una storia complicata: indizi, prove, fatti testimonianze...o manca qualcosa all'appello o le presenze sono troppe. I conti non tornano mai. Le certezze più indissolubili crollano come un castello di carte. Ci sembra impossibile entrare in contatto con la realtà. Ci troviamo di fronte a mura insormontabili dietro le quali si cela un labirinto apparentemente senza via d'accesso. Eppure, una porticina sembra affiorare e ci permette d'entrare: l'arte, in tutte le sue forme. Ci invita a perdersi nel labirinto del reale. 🍷

Meli in fiore e nuvole gocciolanti

di Margherita Morelli

Che ci sarebbe di male nel volersi cullare per qualche riga in uno di quei proverbi di cui nessuno conosce o ricorda l'origine? Di certo, non c'è niente di male nel fidarsi e affidarsi alla familiare espressione “il tempo guarisce tutte le ferite”. Il problema sorge, come sempre, quando mettiamo in dubbio qualcosa che ci è dato per buono. Eppure chiediamoci, per un attimo, cosa essa significhi veramente.

Facilmente riconosceremo, celati dietro le proverbiali “ferite”, nient'altro che i ricordi di eventi che hanno generato – e generano ancora – in noi una qualche forma di sofferenza. È innegabile che il tempo, con la sua connaturata facoltà di far susseguire, nel corso della nostra vita, un numero incalcolabile di esperienze, ci offra l'opportunità di essere plasmati e plasmarci in modo da far fronte alle difficoltà.



Geoff Hendricks

Questo meccanismo di apprendimento e miglioramento di noi stessi non riguarda, però, esclusivamente le avversità future.

Con una sorta di effetto retroattivo, anche ciò che abbiamo già vissuto viene reinterpretato attraverso nuove chiavi di lettura. L'esperienza ci aiuta ad acquisire strumenti come l'autocritica, l'empatia o la capacità di perdonare, in un processo di maturazione continua e auspicata. In questa metamorfosi, torniamo all'infinito sui nostri ricordi più irrisolti, rielaborando ciò che proviamo rispetto ad essi sulla base dei nuovi punti di vista che abbiamo acquisito. Potremmo dire, forse, che, più che curare la ferita, il tempo ci insegna ad affrontarne il dolore.

Un'esperienza, dunque, una volta vissuta, continua ad evolversi nella nostra mente sotto forma di ricordo. Così i puri fatti si trasformano in caleidoscopici frammenti di vite passate. Alla luce di questo, è possibile risalire ad una verità oggettiva nella nostra memoria?

La premio Nobel Louise Glück, nella poesia *Nostos*, torna così ai suoi ricordi d'infanzia:

*C'era un melo nel cortile -
saranno forse
quarant'anni fa - dietro,
solo prati. Ciuffi
di croco nell'erba umida.*

*Stavo a quella finestra:
fine aprile. Fiori di primavera
nel cortile del vicino.*

*Quante volte, davvero, l'albero
è fiorito nel giorno del mio compleanno,*

*il giorno esatto, non
prima, non dopo? L'immutabile al posto
di ciò che si muove, di ciò che evolve.*

*L'immagine al posto
della terra inarrestabile. Che cosa
so di questo luogo,
il ruolo dell'albero per decenni
preso da un bonsai, voci
che vengono dai campi da tennis -*

*Terreni. L'odore dell'erba alta, tagliata di fresco.
Quello che uno si aspetta da un poeta lirico.
Guardiamo il mondo una volta, da piccoli.*

Il resto è memoria.

Proprio nella strofa centrale, l'autrice si pone una domanda, l'unica esplicita nel componimento: quante volte il melo nel cortile di casa è fiorito proprio nel giorno del suo compleanno? Forse, nella nostalgia di quel periodo della vita, l'autrice lo ha idealizzato, sovrapponendo due ricordi felici – il giorno del suo compleanno e la vista del melo in fiore, per l'appunto. Dopotutto, l'intero componimento è un rincorrersi di immagini che quasi non possiamo dire se appartengano al passato o al presente. Dunque cosa sa per certo l'autrice? “Quello che uno si aspetta da un poeta lirico”. La verità oggettiva si perde qui a favore di una verità “emotiva”: ciò che importa sia reale è l'emozione positiva provocata da quel ricordo, l'emozione da cui nasce la poesia.

Molto ci si può *non* aspettare da un poeta – dopotutto l'arte è spesso rottura degli schemi – ma sempre ci si aspetta che sia dotato di immaginazione. Di nuovo, in *Nostos* Louise Glück scrive: “l'immagine al posto / della terra inarrestabile”. L'autrice si riferisce probabilmente



all'aver cristallizzato delle immagini della sua infanzia a dispetto dello scorrere del tempo, ma non è da sottovalutare il distacco che la Glück pone in questi due versi tra "l'immagine" e la concretezza della parola "terra". È vero che ciò che immaginiamo ha, necessariamente, alla base una realtà – non possiamo immaginare qualcosa che sia totalmente al di fuori delle nostre percezioni – ma l'immagine ideata finisce sempre per allontanarsene. Ciò che è immaginario non è immanente.

Come rappresentare due ambiti del reale che da sempre viaggiano paralleli, vicini ma senza incontrarsi? Come rappresentare il contatto tra reale e immaginario, quando si sta lavorando ad un album che porta proprio il titolo *Imagine* ("immagina")? Probabilmente è la domanda che John Lennon e Yoko Ono hanno dovuto porsi nel 1971, cercando di realizzare una copertina adatta per l'album. La prima idea fu quella di scattare delle foto al viso di Lennon – con un primo piano molto stretto – e sostituire in seguito ai suoi occhi delle immagini di nuvole. Il risultato non piacque né a John né a Yoko, che lo ritennero, anzi, vagamente inquietante. Oltretutto, non veicolava il messaggio: l'album non era un invito ad entrare nell'immaginazione di Lennon, ma a cercare di riportare l'immaginazione nel mondo, per cambiarlo. Il processo che darà origine alla copertina dell'album proverrà da Yoko e verrà così descritto da John Lennon:

My album front and back is taken by Yoko as a Polaroid. (...) She took a photo of me, and then we had this painting off a guy called Geoff Hendricks who only paints sky. And I was standing in front of it, in the hotel room and she superimposed the picture of it on me after, so I was in the cloud with my head. And then I lay down on the window sill to get a lying down picture for the back side, which she wanted with the cloud above my head. And I'm sort of 'imagining'.

Il fronte e il retro del mio album sono stati scattati da Yoko come Polaroid. (...) Mi ha scattato una foto e poi abbiamo acquistato questo quadro da un ragazzo, Geoff Hendricks, che dipinge esclusivamente il cielo. Io ero davanti al quadro, nella camera d'albergo, e lei ha sovrapposto in seguito la foto del dipinto sulla mia, così ero con la testa nella nuvola. Dopo mi sono steso sul davanzale della finestra per scattare una foto per il retro dell'album, che lei voleva con la nuvola al di sopra della mia testa, come se stessi "immaginando".

Attraverso, dunque, la tecnica della doppia esposizione, Yoko Ono sovrappone la foto del dipinto di Hendricks, con la foto del viso di John. Le due immagini



che andranno a costituire il fronte e il retro dell'album rappresentano, in questo modo, un ponte tra ciò che è reale – il volto del cantante – e ciò che è immaginario – il cielo rappresentato da Hendricks.

A rimarcare la volontà, da parte dei due artisti, di stabilire questo legame tra i due piani della percezione umana, troviamo sul retro dell'album un breve componimento di Yoko Ono tratto dal suo libro di poesie *Grapefruit* e intitolato *Cloud Piece*:

*Imagine the clouds dripping,
dig a hole in your garden to
put them in.*

**Immagina le nuvole gocciolanti,
scava un buco nel tuo giardino
per mettercele dentro.**

Qui Yoko chiede di immaginare delle nuvole, che dunque dovrebbero essere esclusivamente nella mente di chi legge. Subito dopo, però, consiglia di scavare una buca in giardino in cui metterle. Non dice di *immaginare* di scavare una buca in giardino, ma di uscire fuori, prendere una pala e fare una buca.

Le azioni di immaginare e di ricordare avvengono entrambe nella nostra mente, operano mettendo in relazione immagini, idee, emozioni, e si distanziano, così, dai puri fatti, ma sono pur sempre modi di relazionarsi alla realtà. Da essa partono e si evolvono per dare origine alla nostra percezione del mondo. 🍄

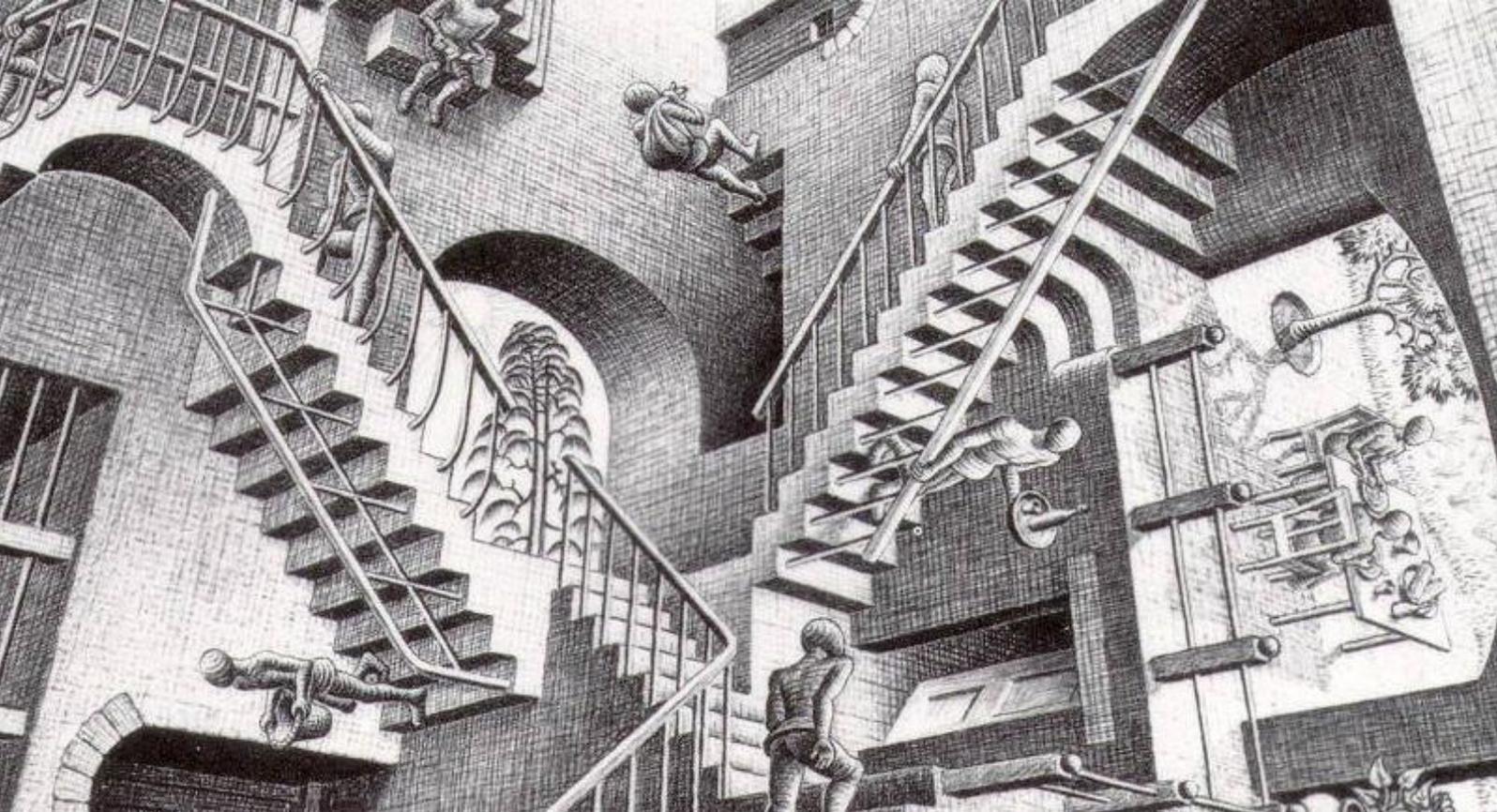


Le cosiddette invenzioni di Giovan Battista Piranesi, i suoi disegni di ambienti carcerari – che lui stesso definì “capricci” – sono il modo “illuminista” per giocare seriamente con i labirinti.

Alcuni studi hanno stabilito che dal punto di vista strutturale ed architettonico molti di questi ambienti, creati e ricreati dalla mente geniale dell'incisore settecentesco, non avrebbero alcuna possibilità di stare in piedi.

L'etimologia della parola risale al greco *labýrinthos*, quasi certamente voce egea che si riferiva al palazzo di Cnosso a Creta, ma più probabilmente derivata dal nome lidio dell'ascia bipenne, *labrys*.

Un luogo dunque misterioso, un posto dove rinchiodare anime perdute e far perdere le loro tracce. Un luogo dove l'accesso è più sicuro se si è armati, perché ci si deve difendere. Da cosa? Da chi?



Un edificio che nella classicità è parte integrante del fasto di un palazzo e mostra la sua criptica bellezza alla luce del sole, mentre nel '700 diventa sotterraneo, oscuro e pauroso, umido e soffocante. La destinazione d'uso non cambia. L'ordine contra naturam di questa architettura ispira i mondi impossibili di Maurits Cornelius Escher, le cui scale (per utilizzare l'esempio più calzante) rincorrono una "relatività" inattuabile, difficilissima, anche da vedere oltre che da immaginare.

Un senso da un alto di "assurda normalità" e, dall'altro, di perdita e smarrimento che è tipico di molte fiabe: una su tutte la fiaba dark Il labirinto del fauno di Guillermo del Toro.



Anche questo labirinto (la cui simbologia è più ampia di quello che lascia intendere) come quelli del Piranesi è ctonio. Le profondità terrestri attirano, in particolare la curiosità dei bambini. Ofelia, protagonista di questa fiaba, affronta senza paura una discesa nel labirinto boscoso; Alice, nel magico romanzo e nel Paese delle meraviglie, corre dietro al Bianconiglio e “fece quello che qualsiasi ragazza o ragazzo curioso avrebbe fatto...”

“...lo seguì subito nel pertugio”.



Sistemi

di Ginevra Natarelli

*Complesso...
...musicale
...architettonico
...di Edipo*

Ma anche complesso inteso come “complicato”, no?

Queste e innumerevoli altre le declinazioni che della parola “complesso” vengono alla mente quando ci viene chiesto di darne una definizione.

Significati e concetti totalmente diversi con però un punto in comune: la “complessità”, che, vuoi per concreto, vuoi per traslato, alla fine indica sempre un insieme di elementi diversi, intrecciati e interconnessi fra di loro, che si completano a vicenda, andando a costituire un sistema “complesso”, per l'appunto. **Un sistema che non è la semplice apposizione degli elementi che lo compongono**, ma che, piuttosto, li unisce in maniera armonica, superando il significato e la natura dei singoli per creare qualcosa di nuovo.

Spesso, in modo particolare negli ultimi tempi, la “complessità” sembrerebbe essere sempre meno di moda: è molto più facile camminare su una strada dritta e priva di ostacoli piuttosto che addentrarsi in un insieme di sentieri aggrovigliati, da cui non si riesce (o comunque si fatica molto prima di farlo) a trovare l'uscita.

Si tende sempre di più a compartire, incasellare e inquadrare i singoli elementi, portandoli fuori dal sistema di cui fanno parte.

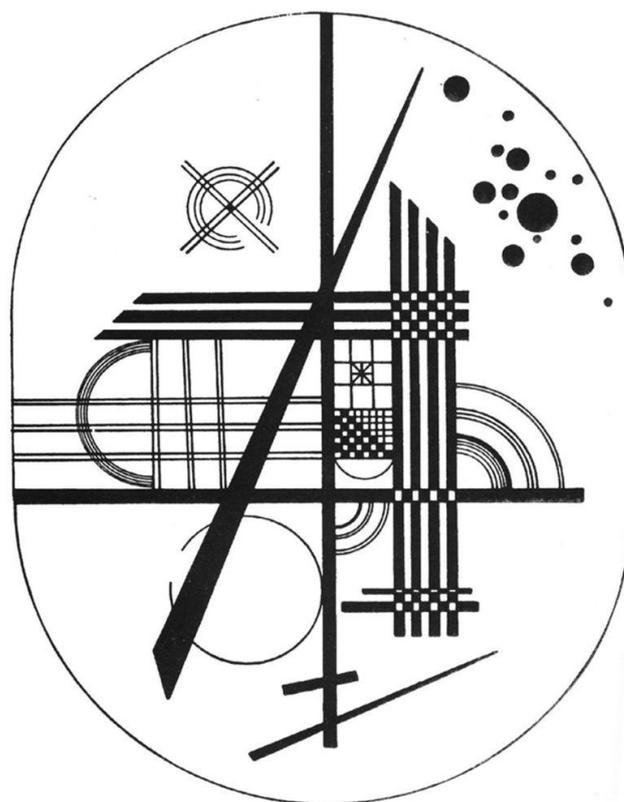
Il che, fino a un certo punto perlomeno, non è un atteggiamento del tutto sbagliato. È giusto analizzare singolarmente i vari elementi che compongono un sistema, poiché però questo sia funzionale a comprendere e apprezzare il sistema nella sua interezza. Non si può osservare un puzzle senza averne prima unito i pezzi.

Questo atteggiamento di analisi dei “singoli pezzi di puzzle” è tipico delle scienze, di quelle dure in primo

luogo, ma anche di quelle umane. Così come non si possono comprendere le cause e gli effetti delle malattie e non se ne possono individuare le cure senza conoscere l'anatomia dei singoli organi, così non si può apprezzare il fenomeno delle crociate nella sua totalità se non si prendono in considerazione degli elementi specifici che le caratterizzano e, che, ad un primo sguardo, non sembrerebbero nemmeno essere parte del quadro.

La medicina e la storia: due scienze apparentemente agli antipodi che hanno però in comune la necessità di ricostruire il “quadro generale”, la complessità, a partire dai suoi “frammenti”.

Anche nell'arte i singoli elementi hanno la loro importanza nel definire il sistema: anche in questo caso la metafora del puzzle è calzante. Alla fine un quadro è una giustapposizione di pennellate, un componimento



Wassily Kandinsky, 1928

musicale una sequenza di note, una poesia un rincorrersi di parole in fila, e non bisogna sminuire l'importanza di queste "microstrutture": senza "quella" nota, questa non sarebbe la *Nona Sinfonia*, senza "questa parola", quella non sarebbe la *Divina Commedia*.

Eppure, l'approccio nei confronti dell'arte non può essere lo stesso che si ha nel caso delle scienze.

Chi mai, ammirando un quadro, per capirlo ed "immergersi" in esso ha bisogno di pensare alle pennellate che lo compongono? Nel momento in cui subentra questo ragionamento, questa "compartizione", **una tela di Kandinskij non diventa altro che un insieme senza senso di linee affastellate**: solo osservandole nel loro

insieme queste righe assumono un significato e una bellezza che prima non avevano.

Possiamo quasi dire che le scienze devono seguire un metodo "induttivo", mentre le arti uno "deduttivo". Da una parte, abbiamo i pezzi di puzzle che devono essere incastrati per costruire l'immagine completa, dall'altra il puzzle completo, che deve rimanere intatto se se ne vuole preservare la bellezza.

Spezzettare, ridurre, semplificare non quindi è sempre la cosa migliore: spesso le cose sono belle proprio in quanto "complesse", in quanto "intreccio" di elementi più piccoli e ridurle significa andare a perdere un po' di magia. 🍷

Scelte

di Greta Giglio

“O la borsa, o la vita!” minacciano il Gatto e la Volpe incappucciati, cercando di derubare il povero Pinocchio nella versione musical della fiaba. Il burattino, terrorizzato e preso alla sprovvista, risponde: “Quale borsa, quale vita!”

Di fronte ad un *aut aut* così improvviso e perentorio, **l'unica risposta che Pinocchio ha è la confusione**: in una situazione complicata in cui è in ballo la sua stessa vita, si ritrova senza scampo nell'impossibilità di scegliere. D'altronde, era giunto al “Campo dei Miracoli” con la cieca convinzione di essere sulla strada per cambiare definitivamente ogni cosa; poco prima che calassero le tenebre, nel crepuscolo della sera, cantava: “Questa notte è perfetta e cambia la vita mia”, sognando una vera e propria notte dei miracoli, per poi scontrarsi poco dopo con una realtà fatta di inganno, avarizia e crudeltà, in una situazione completamente estranea alla sua percezione del mondo.

Insomma, possiamo ben capire il suo totale spaesamento di fronte a una minaccia di morte; non è certo facile trovare la risposta giusta, la scelta migliore, sottoposti a una pressione del genere.

Lo sa bene Sherlock Holmes quando,



Carlo Chiostri, "Pinocchio col Gatto e la Volpe al Gambero Rosso", 1901

nella serie televisiva della BBC, si ritrova a dover scegliere tra la vita di John, il suo migliore amico e quella di suo fratello Mycroft: secondo le regole del gioco che i tre sono costretti a giocare, **la scelta è e può essere solo binaria** e per cinque lunghi minuti sembra non poter essere altro.

Eppure, con un gesto semplicissimo, Sherlock sbaraglia le carte in tavola e, invece di scegliere chi dei due sacrificare per poter andare avanti, invece di puntare la pistola verso Mycroft o John, la dirige verso di sé. In questo modo riesce a vincere la scelta binaria, a uscire dallo schema, rifiutando la semplificazione di una scelta tra due opzioni, salvando alla fine la vita di tutti e tre.

Questo finale però non era né previsto né prevedibile e il gesto appare subito come irrazionale e soprattutto incomprensibile per tutti i personaggi che si muovono sulla scena, tranne forse per la mente geniale di Sherlock. La sua genialità sta nel cogliere ciò che può cambiare totalmente la situazione nonostante all'apparenza sia il gesto più impensabile di tutti e, **come scrive Paul Watzlawick nel libro *Change* "il cambiamento è introdotto nel sistema dall'esterno e quindi non appare familiare né è comprensibile"**.

In questo caso però ciò che viene introdotto nel “sistema” non è completamente esterno; l’elemento incompreso risulta essere tale perché considerato folle, sposandosi in realtà perfettamente con la situazione fuori dal normale che costringe un uomo a scegliere di ucciderne un altro. Sherlock riesce ad agire nel mondo più folle possibile in virtù della sua caratteristica principale, la genialità.

Ma per i comuni mortali è molto più arduo ottenere un cambiamento da soli; spesso non lo si vuole neanche, non lo si attende, non lo si spera. **Nell’opera teatrale *Sunset Limited* di Cormack McCarthy**, il “Bianco” è arrivato a un punto tale di disperazione da non poter più neanche vedere la possibilità di un cambiamento; il suo fermo proposito è quello di buttarsi sotto un treno ma viene intercettato, forse casualmente o forse intenzionalmente, da un altro uomo, il “Nero”, che se lo porta a casa per parlare. E parleranno, a lungo, scavando fino al fondo l’uno dell’altro, in un gioco dialettico che sembra non poter essere vinto da nessuno dei due. C’è un momento in cui nel dialogo entra un particolare elemento, quello che più li separa e li rende estranei:

NERO – *Vediamo quando passa il prossimo treno.*

BIANCO – *Non ci trovo niente da ridere.*

NERO – *Menomale che dici così, professore. Perché non ci trovo niente da ridere manco io. È solo che ogni minuto che passa mi meraviglio di più. Ma possibile che non ti vedi, zuccherino? Sei trasparente come il vetro. Vedo le rotelline che ti girano dentro la testa. Gli ingranaggi. E vedo anche una luce. Una luce buona. Una luce vera. Tu non la vedi?*

BIANCO – *No, non la vedo.*

NERO – *Be’, che Dio ti benedica, fratello. Che Dio ti benedica e t’assista. Perché la luce c’è.*

Se siamo incapaci di vedere quando siamo consapevoli che la situazione richiede un cambiamento, lo siamo ancora di più quando crediamo che le cose vadano bene così come sono: ciò che è certo, già definito e cementato in noi può allora improvvisamente apparire nuovo e indefinito, o addirittura ignoto?

Sarebbe davvero una grande sorpresa, il cambiamento più incomprensibile di tutti, possibile solo e soltanto grazie all’intervento di qualcosa di “altro” rispetto a noi.

A Cesare Pavese, nella poesia *Incontro*, succede proprio questo:

*Queste dure colline che han fatto il mio corpo
e lo scuotono a tanti ricordi, mi han schiuso il pro-*



*digio
di costei, che non sa che la vivo e non riesco a comprenderla.*

*L’ho incontrata, una sera: una macchia più chiara
sotto le stelle ambigue, nella foschia dell’estate.*

*Era intorno il sentore di queste colline
più profondo dell’ombra, e d’un tratto suonò
come uscisse da queste colline, una voce più netta
e aspra insieme, una voce di tempi perduti.*

*Qualche volta la vedo, e mi vive dinanzi
definita, immutabile, come un ricordo.*

*Io non ho mai potuto afferrarla: la sua realtà
ogni volta mi sfugge e mi porta lontano.*

*Se sei bella, non so. Tra le donne è ben giovane:
mi sorprende, e pensarla, un ricordo remoto
dell’infanzia vissuta tra queste colline,
tanto è giovane. È come il mattino, mi accenna negli
occhi*

tutti i cieli lontani di quei mattini remoti.

*E ha negli occhi un proposito fermo: la luce più netta
che abbia avuto mai l’alba su queste colline.*

*L’ho creata dal fondo di tutte le cose
che mi sono più care, e non riesco a comprenderla.*

Pavese evoca le sue colline, che gli hanno dato la vita e che conosce come può conoscere se stesso, e le evoca attraverso una donna: si sorprende a ritrovarle in lei, a ritrovarne ricordi perduti e lontanissimi, sebbene pur sempre suoi. C’è il tentativo di descrivere la donna, con la sua voce netta e aspra insieme, con la sua sola figura visibile, definita, immutabile, giovane e forse bella, gli occhi colmi di una luce netta, ma più di ogni altra cosa sfuggente e inafferrabile. Si può vivere qualcuno e non riuscire a comprenderlo? Questo è uno di quei misteri destinati a rimanere tali, possibili solo grazie a un incontro in cui, se ogni cosa appare non più comprensibile, non resta da far altro che fidarsi. 🍀

Continuando a cercare

di Cecilia Cerasaro

In uno dei tanti futuri possibili tratteggiati dalla serie tv Netflix *Love, Death & Robots* si muove Zima Blue, uno strano e geniale artista disposto a tutto pur di raggiungere il suo obiettivo. Anche in un mondo fantascientifico in cui è possibile viaggiare tra galassie e modificare a piacimento il proprio corpo aggiungendovi elementi meccanici, l'artista è pur sempre un artista e il suo scopo non può che essere la ricerca del significato dell'esistenza e la costruzione di senso. La voce della narratrice ci informa che:

Si sa molto poco della storia di Zima. Gira voce che abbia iniziato la sua carriera artistica con i ritratti. Ma per Zima la forma umana era un soggetto troppo insignificante. La ricerca di un significato più profondo lo ha spinto a cercare oltre, all'interno del cosmo.

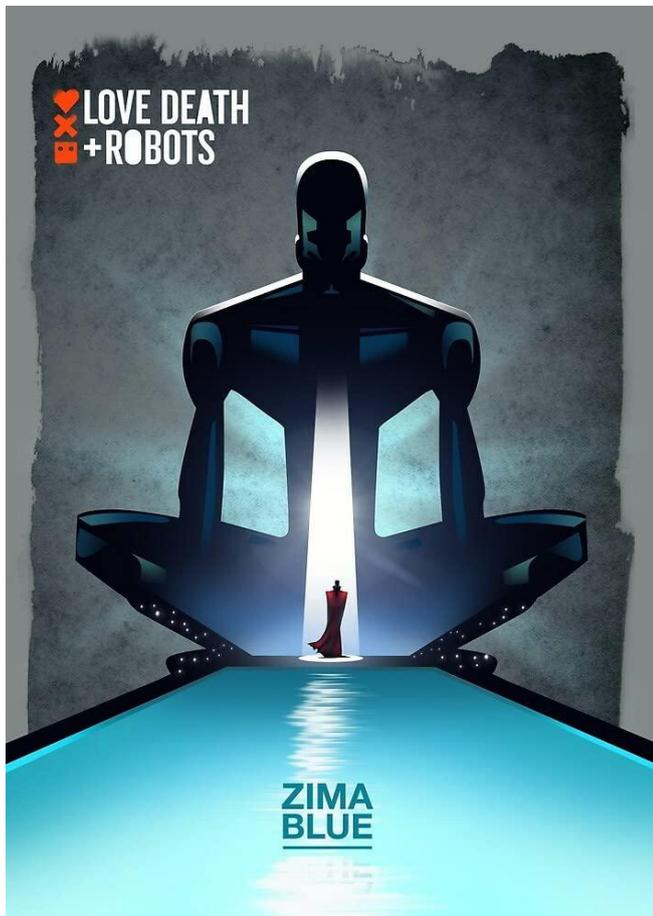
Zima così comincia a dipingere paesaggi, quelli che è possibile vedere in questo futuro in cui l'uomo ha conquistato lo spazio: pianeti, stelle, galas-

sie. Spera che le rappresentazioni dettagliate e naturalistiche gli rivelino i segreti della realtà. Ma si accorge ben presto dei limiti del suo tentativo.

Un giorno Zima presentò un murale che aveva qualcosa di diverso. Al centro della tela c'era un minuscolo quadrato blu. Quel quadratino fu solo il principio. Nei decenni a venire le forme astratte mutarono e divennero sempre più dominanti. Ma la tonalità di blu era sempre la stessa. Era lo Zima Blue. Di lì a poco Zima presentò il primo dei suoi murali completamente blu. Molti lo considerarono il massimo che Zima potesse fare. Ma si sbagliavano di grosso. Quando la maggior parte delle persone parla del suo periodo blu si riferisce agli anni dei giganteschi murali, ma per Zima quello era solo l'inizio.

Zima non cerca più solo di rappresentare il cosmo per carpirne i segreti, ma di penetrarlo, dapprima creando tele così immense da oscurare pianeti, poi arrivando addirittura a dipingere satelliti.





Insomma, sembra che Zima spera di capire l'Universo manipolandolo, compiendo esperimenti. E la sua chiave di lettura è questo intenso colore blu. L'artista giunge a sostituire parti del proprio corpo con materiali adatti a resistere alle condizioni più estreme per esplorare in prima persona i luoghi più impervi dell'universo.

A quel punto si lanciò alla ricerca di un contatto con il cosmo. Ma quello che Zima scoprì alla fine fu che il cosmo stava già raccontando la sua verità. Di certo meglio di quanto lui avrebbe potuto.

A questo punto è Zima stesso a prendere la parola per rivelarci la sua verità sconvolgente: lui non è mai stato umano. È stato creato tanto tempo prima da una donna appassionata di robotica e la sua natura originaria era quella di robot pulisci-piscina. E Zima Blue non è nient'altro che il nome delle piastrelle della piscina, con il loro colore particolare.

Zima Blue, le aveva chiamate il produttore, la prima cosa che abbia mai visto. È qui che ho avuto inizio: una rozza piccola macchina con un po' di intelligenza che le serviva per guidare se stessa. Ma era quello il mio mondo. Tutto ciò che conoscevo, che avevo necessità di conoscere.

“Mi immergerò nell'acqua. E mentre lo farò annulerò lentamente la maggiori facoltà intellettive. Distruggerò me stesso. E lascerò quanto basta per apprezzare il

mio ambiente. Da questo otterrò il semplice piacere di un compito ben eseguito. La mia ricerca della verità alla fine si è conclusa. Sto tornando a casa.”

E così Zima pone fine alla sua indagine sul senso dell'esistenza. Elimina il superfluo: non solo le informazioni che ha ottenuto faticosamente nella sua lunga vita ma anche le facoltà cognitive che gli hanno permesso di porsi quella domanda iniziale. Capisce che tutto il suo mondo può essere fatto di mattonelle.

Quella che a prima vista può sembrare una soluzione del mistero, non è altro che la sua decisione, in un momento preciso della sua esistenza, di trovare una verità attraverso la riduzione della complessità dell'universo in uno schema semplice e definito, organizzato secondo le regole basilari del suo cervello da robot. Come ogni bravo filosofo, Zima non svela il mistero.

Possiamo immaginare che questa ricerca di senso attraverserà immodificabile i secoli come è sempre stato da quando l'uomo ha memoria. Molti millenni prima della possibile nascita di un Zima Blue, venne alla luce un grande artista che si interrogava allo stesso modo sui grandi enigmi della vita umana e sui limiti della nostra comprensione.

PENTEIO - Ti ha obbligato in sogno, o ti è apparso realmente?

DIÒNISO - Io lo vedevo, lui mi vedeva, e mi ha trasmesso i suoi riti.

PENTEIO - E di che specie sono, per te, questi riti?

DIÒNISO - Segreti, da non comunicare ai non iniziati.

PENTEIO - Ma chi li celebra, ne ricava un guadagno?

DIÒNISO - Non ti è concesso saperlo, anche se sarebbe prezioso per te.

PENTEIO - Risposta ben falsificata, per suscitare la mia curiosità.

DIÒNISO - Le cerimonie del dio hanno in orrore i sacrileghi.

L'artista in questione è Euripide e l'opera citata Le baccanti. Proprio qui ebbe inizio il mistero. La tragedia narra infatti dell'introduzione dei riti misterici nell'antica Grecia e della resistenza delle élite all'introduzione di questi culti la cui pratica sovvertiva l'ordine sociale costituito. Gli dei non sceglievano più di rivelarsi ai grandi eroi o ai re, come il nostro Penteo, ma si mostravano solo agli iniziati, quale che fosse il loro status. Infatti, fino alla fine della tragedia, il povero Penteo dialogherà con Dioniso, il dio a cui i culti bacchici sono dedicati, senza avere la più pallida idea di chi egli sia, scambiandolo per un santone ciarlatano che vuole portare scompiglio nella sua Tebe.

PENTEIO - E tu dichiari di avere visto bene il dio com'era.

DIÒNISO - No, come voleva essere lui: non ero io a poter disporre.

PENTEIO - Hai aggirato l'ostacolo con le tue vuote chiacchiere.

DIÒNISO - Chi parla da savio sembra stolto a chi è ignorante.

Troppo facile sarebbe, leggendo il nome dell'interlocutore di Penteo all'inizio della sua battuta, tacciare il re di stupidità. Penteo non è sciocco, semplicemente ignora, come lo stesso Dioniso gli fa notare. Ma perché il dio non gli rivela la sua identità? Perché non gli permette di vedere la verità e di compiere la scelta giusta, liberandolo?

PENTEIO - Dovrai render ragione delle tue malvage sottigliezze.

DIÒNISO - E tu della tua insipienza, della tua empietà verso il dio.

PENTEIO - È sfrontato il nostro Bacco, ben conosce la palestra delle parole.

DIÒNISO - Dimmi, cosa mi capiterà, cosa mi farai di tremendo?

PENTEIO - Comincerò a tagliarti quei graziosi riccioli.

DIÒNISO - La mia chioma è sacra: la lascio crescere in onore del dio.

PENTEIO - Poi, mi consegnerai il tirso che impugni.

DIÒNISO - Strappamelo tu di mano: il tirso che stringo appartiene a Diònisio.

PENTEIO - E infine, custodiremo in prigione il tuo bel corpo.

DIÒNISO - Provvederà il dio in persona a liberarmi, quando lo vorrò.

PENTEIO - Certo, quando lo invocherai ritto in mezzo alle tue Baccanti.

DIÒNISO - Anche ora lui è qui, vicino, e vede cosa soffro.

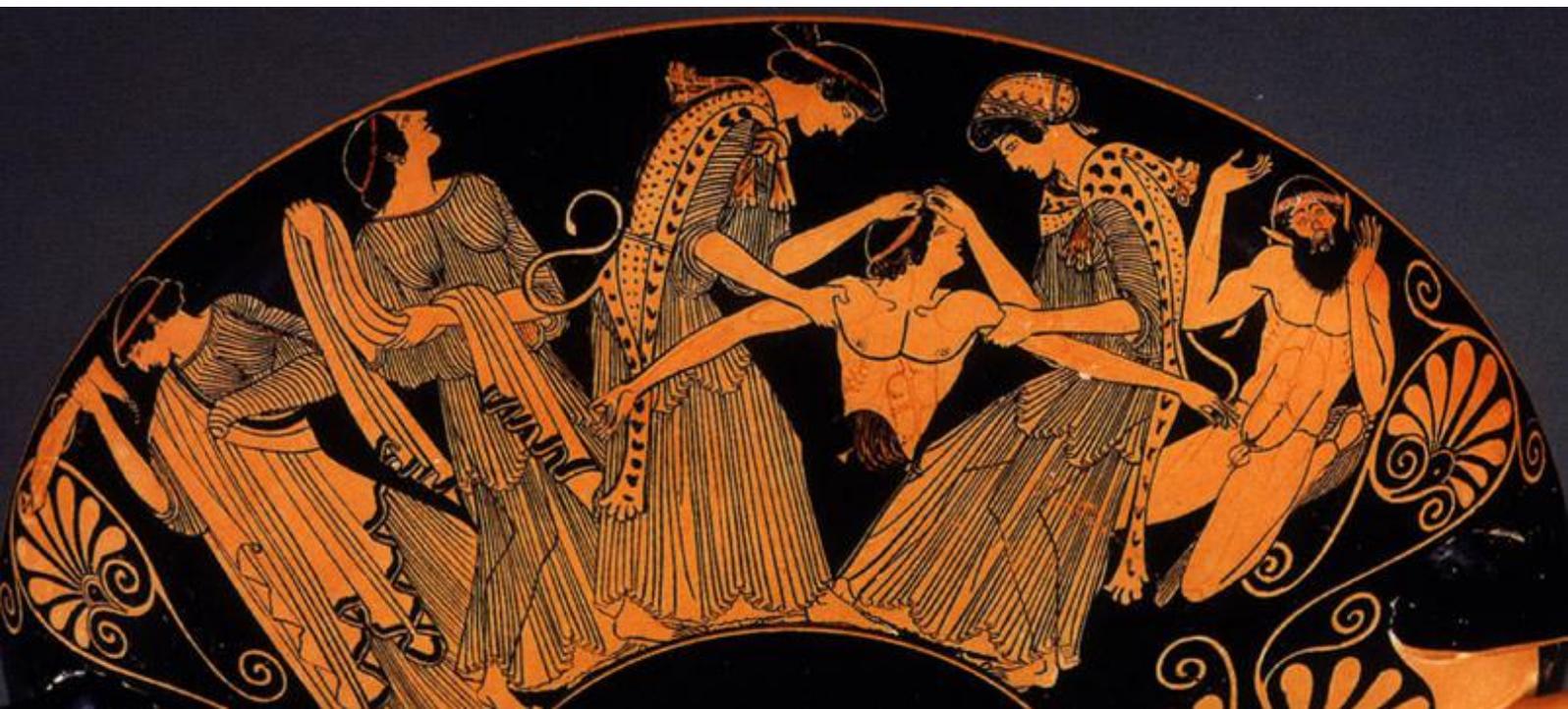
PENTEIO - Ah, sì? I miei occhi non lo vedono. Dov'è?

DIÒNISO - Dove sono io. Tu sei un empio, perciò non puoi vederlo.

Proviamo anche noi a guardare le cose da un altro punto di vista. La baccanti sanno chi è Dioniso dal momento in cui mette piede sulla scena. Il dio si rivela a loro perché queste già credono in lui e sono ferme nella loro personale certezza. Ma se quello di Dioniso è il Mistero per antonomasia, a noi viene da chiederci che razza di mistero sia quello che poggia su una verità già conosciuta per credenza personale. Anzi ci sembrerebbe sospetto un segreto che ci si rivela nell'esatta sintonia con cui noi lo abbiamo immaginato in precedenza: sarebbe chiaro che si tratti di un non-mistero o di una verità mendace creata dalla nostra stessa mente. E Penteo, non aderendo a questa verità già dall'inizio, non essendo pronto ad individuare il divino nel primo straniero che gli capita a tiro, non può vederlo. Anche lui ha una sua verità: lui vede in Dioniso un pericoloso criminale e certamente quando leggiamo dei suoi disperati tentativi di indagare sul caso non possiamo che identificarci in lui. Penteo è colui che, almeno all'inizio, cerca, è l'unico personaggio, fra le fedeli Baccanti, Dioniso stesso e l'indovino Tiresia, che davvero non sa, l'unico protagonista del mistero.

Ovviamente la tragedia punisce la sua sfiducia nel dio. Ma a ben vedere forse punisce la sua eccessiva prontezza nel trovare una risposta e fare un prigioniero, più che la sua ostinata ricerca della verità che all'inizio lo renderebbe materiale perfetto di una futura iniziazione. D'altronde anche la sua povera madre Agave, che in quanto baccante di Dioniso e sostenitrice del suo culto dovrebbe essere al sicuro, viene punita per il suo fanatismo: il dio, pur di uccidere Penteo, la spinge a decapitare suo figlio.

Il rimorso di Agave, l'orrenda morte di Penteo e la fine, che ci sembra tutto sommato miserabile, di Zima, sembrano rivelarci una verità più sottile: non bisogna cercare di svelare il mistero, perché qualsiasi pretesa di aver capito e di far a meno del dubbio, mette in pericolo la nostra capacità di comprendere. 🍷





Belinda Minni

Enigmi

di Marco Marincola

La figura del risolutore di enigmi sembra avere una fortuna intramontabile nella produzione letteraria (e includo nella definizione anche cinema e fumetti).

Non è sempre stato così, e nel sorgere delle fortune dei “detective” si può leggere la nascita di una fede (prima che fiducia) nella capacità umana di sbrogliare la matassa della complessità del mondo attraverso la sola razionalità.

Non è un caso che **la principale figura di questo tipo, Sherlock Holmes**, nasca in un contesto che vede il positivismo al massimo del suo splendore.

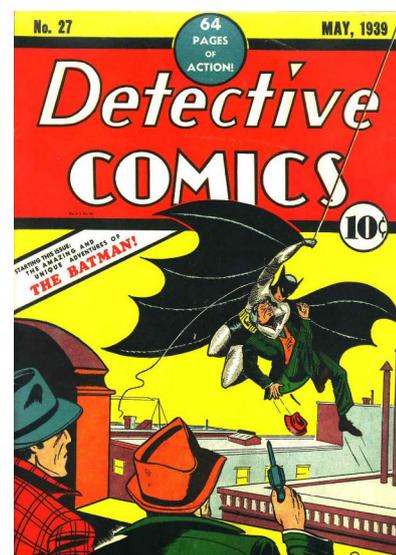
Sherlock e tutti i suoi epigoni possono differire per stile e metodologie, ma la questione alla fine è sempre quella: in quella situazione sembra non ci si capisca nulla, ma una mente allenata può fare luce. È un sogno ottimista sulle capacità umane.

Il mondo dei fumetti, e in particolare il sottogenere “su-



pereroi” ci ha messo pochissimo ad appropriarsi di questo concetto, e una delle sue espressioni migliori ha a che fare proprio con questo.

Parlo naturalmente di Batman, giustamente nato sulle pagine di *Detective Comics* negli anni '30 (l'ultima storia di Sherlock Holmes e la prima di Batman distano appena 12 anni). Uno degli appellativi dell'Uomo Pipistrello è “il più grande detective del mondo”; nel suo essere Oltreuomo (nonostante il nome, non è Superman a incarnare l'Übermensch nietzschiano, bensì proprio Batman) una parte non indifferente della costruzione del personaggio è lo sguardo acuto che deve avere nelle sue indagini, dal momento che non può affidarsi a superpoteri.



Quello che però, a mio avviso, rende l'impianto narrativo di Batman particolarmente adatto a parlare di complessità, molto più di qualunque altro universo letterario, è **la radicalità con cui i temi di Complessità, Mistero ed Enigma vengono affrontati**.

Lungi dall'aver questo come un sottotesto più o meno esplicito, le storie che hanno come sfondo Gotham City ci presentano qualcuno la cui missione esistenziale è trovare, e in caso *forzare*, un Ordine nel mondo. In una tavola memorabile di Miller, Bruce Wayne rinfaccia proprio questo a Kal El.

Batman è perfettamente consapevole di vivere in un mondo complesso e caotico, e ha dedicato tutta la sua vita a ristabilire un'armonia che lui ha percepito come infranta nel momento in cui i suoi genitori sono stati uccisi sotto i suoi occhi.

Ma non è solo questo. Batman è completato da (e parallelamente completa, come ammette il Joker di Nolan) una serie di cattivi coloratissimi e assolutamente peculiari, **e almeno tre di loro insistono tantissimo sull'idea di complessità**, di mistero e, ovviamente, di enigma.



Il primo è il Joker. In quasi ogni sua incarnazione lui rappresenta il rifiuto di rispondere all'enigma, di scavare alla ricerca di un senso: il senso non c'è. Più volte è lui a dare del pazzo a Batman per i suoi tentativi di trovare, costruire o ristabilire l'Ordine.



Il secondo è Due Facce. Più morbido del Joker, per lui è tutta una questione di convenzioni, a cui può aderire (faccia pulita della sua moneta) o che può rifiutare (faccia sfregiata). Stavo per scrivere "a cui può decidere di", ma chi conosce il personaggio sa che la scelta è fuori dall'orizzonte di Due Facce: tutto è deciso con il lancio di una moneta. Mistero, enigmi o complessità sono negati. Se ci sono, sono superficiali, non inte-

ressano sul serio.

Infine, parlando di enigmi, non poteva mancare lui: l'Enigmista. La trivialità dei suoi enigmi sottintende due cose: la vita È un mistero, un enigma da decifrare, ma questo enigma è terribile, irrisolvibile e il provarci conduce alla pazzia; di conseguenza, tutto quello che ci resta, sono indovinelli di quarta categoria, almeno quelli possiamo pensare di risolverli (e se non ci si riesce allora tanto vale essere eliminati).



Quattro personaggi, quattro atteggiamenti diversi di fronte a Mistero/Ordine/Complessità/Enigma. Una trattazione sorprendentemente incompleta, visto il peso dato a questo tema: manca una figura "forte" che sia consapevole della Complessità e che non cerchi di ridurla, ma di accettarla in modo positivo.

No, in realtà non è sorprendente, ma parte integrante della tragicità della figura stessa di Batman, ed è funzionale ad esprimere il tema dell'Enigma nella sua declinazione più "personale". Batman è infatti il fumetto che più di tutti scava nel ruolo che la Maschera ha nell'espressione di sé, nella capacità che ha di liberare, di imprigionare o di curare, di risolvere o di accentuare l'enigma dell'identità. Di nuovo, precocissimo, nato appena 5 anni dopo il Nobel a Pirandello. 🍷



State contenti, umana gente, ‘al quia’

di Alessandro Vergni

Decifrare i dati, legarli uno ad uno perché emerga un significato. Di alcuni di essi ci sembra di intravedere il senso, di altri non resta che un grande punto interrogativo. **Dove sta scritto, però, che ogni arcano debba essere svelato**, che ogni nodo debba essere sciolto, possibilmente prima dello scadere del tempo? Qui si tratta della vita, non delle condizioni sulla trasparenza di un contratto commerciale, qui tutto è più complicato. Ci sono alcuni autori della letteratura che ci richiamano al fatto che non tutto è da spiegare, ma tutto da comprendere, da mettere nello zaino e portarselo dietro per sempre come problema. Autori che, pur non negando un senso della storia, ci ricordano **che occorre un tempo di svelamento**, liberandoci da un’ansia di dimostrabilità immediata.

Federigo Tozzi, scrittore senese di cui quest’anno ricorrono i cento anni dalla morte, parla di **misteriosi atti nostri**. Misteriosi significa che qualcosa di insondabile li percorre come una vena d’acqua carsica. Non solo, dunque, il mistero abita quello che ci accade, ma perfino quello che agiamo – o pensiamo di agire – noi. Con le sue opere Tozzi ci ricorda proprio che le cose accadono spesso impreviste e insondabili. In *Bestie*, raccolta di prose brevi, ogni racconto è segnato dal far capolino – quasi a caso – di un animale: la voce narrante ci sta descrivendo una scena familiare, un paesaggio, una preoccupazione e improvvisamente, sotto la finestra di casa, passano degli agnelli che qualcuno porta a vendere al mercato. Oppure durante un litigio a tavola tra moglie e marito, proprio quando i due stanno per venire alle mani per la minestra non salata a dove-



Federigo Tozzi

re, una formica si infila nell’orlo del fiasco: bisogna mettere in salvo il vino e la lite svanisce.

Non accade così anche per noi? **A volte siamo presi dalle nostre occupazioni, avviluppati nostri pensieri e la realtà irrompe a gamba tesa**. “Cioè, in che senso?” ci viene da dire. E chi lo sa? Il dato più importante, però, è che ciò che accade, accade. Forse, con il tempo, tutto sarà chiaro. Sarebbe sciocco forzare ora la mano attribuendo significati arbitrari. Lo dice anche la saggezza popolare: chi vivrà vedrà. In maniera più poetica lo ricorda Mario Luzi in una sua poesia:

*Al giogo della metafora -
così ci sovengono
esse. Scioglile dal quel giogo,
lasciale al loro nome
le cose che nomini,
è sciocco
confermarle
in quella servitù.*

Le cose quando nascono nella nostra mente, ci dice, lo fanno già come metafore. A noi il compito di sciogliere, di lasciarle libere di essere quello che sono. Dirà più avanti Luzi, Sei tu la metafora./ Lo è l’uomo/ (...) Lo è/ il mondo/ tutto/ da quando è. Deve essere il mondo a svelarsi per ciò che al fondo contiene, non puoi farlo tu che sei enigma a te stesso.

Del resto, **già Dante nella *Commedia* ci sollecita questo atteggiamento** quando nel Purgatorio fa dire a Virgilio: “State contenti, umana gente, al ‘quia’/, ché, se potuto aveste veder tutto,/ mestier non era parturir Maria”. (Purgatorio, III)

Attestatevi ‘al quia’, a come le cose vi si rivelano, non correte a chiuderle in significati parziali. Il *perché* non è nelle vostre mani.

Si prenda, dunque, spunto da grandi maestri come loro nel guardare ai fatti della nostra vita. Senso e significato sono ancora lontani dall’essere svelati. 🍷

ARMONIA

di Valerio De Felice

Il ventisette aprile del 1673 a Parigi viene rappresentata, per la prima volta, la *tragédie en musique* di Jean-Baptiste Lully, *Cadmus et Hermione*. Il libretto dell'opera, scritto da Philippe Quinault, riprende il mito del fondatore di Tebe, Cadmo, e di Ermione, o Armònia, figlia di Ares e Afrodite, ispirandosi alla versione contenuta nelle *Metamorfosi* di Ovidio. Non possiamo dire se, in questa data, si sia verificato un incontro di biografie tra Lully e Leibniz. Le uniche certezze che possiamo riguardano la contemporanea presenza a Parigi di Leibniz e il riferimento critico che, nella *Teodicea*, rivolge all'opera. L'universo, sembra dirci Leibniz, non è l'abbagliante perfezione della corte del Re Sole – che sempre rischia di mutare nella dorata condanna di Mida – né il lieto canto delle arie di Cadmo ed Ermione, ma è anche attraversato dalla dissonanza, dall'imperfezione del male.

L'esempio musicale non sorprenderà quanti tengano ben presente la perfetta sintonia tra i differenti campi disciplinari, coltivati da Leibniz in una prospettiva unitaria e organica. Appare, infatti, impossibile ignorare il significato musicale che il concetto di ἁρμονία reca con sé sin dalle speculazioni cosmogoniche e cosmologiche della scuola pitagorica, che ricava uno schema di interpretazione razionale dell'universo dalla scienza armonica, fondata sulla divisione aritmetica dell'unica corda dello strumento chiamato *monòchordon*. All'epoca di Leibniz, già nello studio dell'armonia era stato teorizzato l'uso delle cosiddette dissonanze, ampiamente praticate sin dagli inizi della polifonia.

Tra i tanti studiosi che hanno contribuito alla formazione del filosofo, rispetto allo studio dell'armonia, bisogna ricordare Zarlino e Kircher. Dal primo deriva la convinzione che la consonanza sia connessa all'equilibrio, espresso dall'uniformità, che non è elemento statico, ma dinamico, in quanto trova la sua origine nel movimento e, più precisamente, in una proporzione di movimenti: «dalli movimenti tardi, e veloci, dunque, in-

sieme proportionati nasce la Consonanza, considerata principalmente dal Musico, la qual dichiarando di nuovo dico, che ella è mistura di suono grave et acuto, che perviene alle nostre orecchie soauemente, et uniformemente; e ha possanza di mutare il senso: Ouero è, secondo che la definisce Aristotele, ragion de numeri nell'acuto e nel grave». Tale proporzione connette gli opposti, ovvero i suoni gravi, dati per Zarlino da un movimento lento, e quelli acuti, dati da un movimento veloce. Da ciò ne consegue peraltro l'impossibilità di immaginare un'armonia al di fuori del tempo e del movimento.

Kircher, invece, nella sua *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, del 1650, mostra a Leibniz come l'armonia non sia solo l'arte del consonare, ma anche del dissonare. Non vi è perfezione nella mera identità; l'armonia è la vivace compresenza degli opposti, connessi *inviolabili lege*, secondo una concezione dinamica dell'esistente. Un'armonia in cui non convivano consonanze e dissonanze è impensabile, così come lo sarebbe un mondo privo della convivenza di bene e male. Leibniz assume Zarlino e Kircher come punti di riferimento. Infatti, in entrambi la questione tecnica del consonare e dissonare è connessa a tematiche fisiche, in quanto



problematica del moto, matematiche, perché espressione di rapporti numerici, e soprattutto etico-teologiche, nel ruolo che viene attribuito all'imperfezione, all'opposizione in un medesimo universo armonico.

Un accordo dissonante è un accidente, un evento malvagio. Tuttavia, se inserito in un processo dinamico, o come direbbe Leibniz, in una serie ordinata, concorre alla formazione dell'armonia, e dunque di un superiore bene. Con tale presupposto, appare semplice comprendere la critica che il filosofo muove a Lully nella *Teodicea*. Lully, il musicista del Re Sole, che apre la sua opera con un inno all'astro nascente e al suo Dio, Apollo, non conosce, o quasi, dissonanze. Per Leibniz, cresciuto all'ombra della Riforma, vi è troppa luce. Le nozze di Cadmo e Armònia, sembra dirci il filosofo, sono così lucenti da risultare prive di armonia.



Gnommero o labirinto?

di Tiziana Debernardi

È “divertente” indugiare tautologicamente su questo concetto: è complicato parlare di complessità...

Siamo abituati ad usare come sinonimi questi due aggettivi, complicato e complesso, eppure esistono delle piccole ma precise sfumature linguistiche. I due participi passati hanno derivazioni diverse: complicato, dal latino cum + plicare, ovvero ‘piegare’; complesso, dal latino cum + plecti (plector), ossia complecti, ‘abbracciare, comprendere’.

Visivamente restituiscono entrambi un’immagine di “chiusura” che si riverbera in tonalità di significato che vanno dall’oscuro, profondo al molteplice, composito.

Carlo Emilio Gadda lo fa spiegare (appunto) molto bene al commissario Francesco Ingravallo (*Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*):

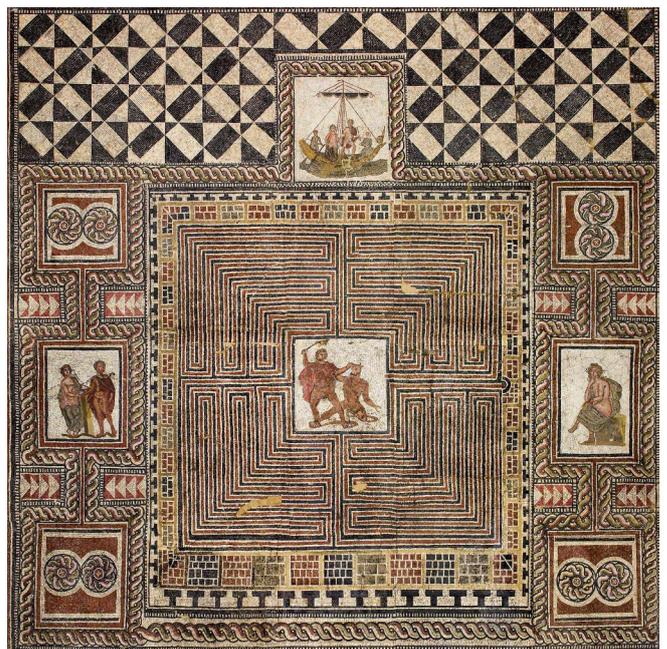
Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitololo. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse «riformare in noi il senso della categoria di causa» quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi [...] La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo». Come si storce il collo a un pollo.

Più del vortice può il gomitololo. È ciò che fa arrovellare il simpatico commissario gaddiano e che nei secoli è riuscito ad intrappolare molti altri personaggi, arrivando perfino al punto di salvarli.

Catullo, nel noto carme 64 narra le nozze di Peleo e Teti e, racconto nel racconto, groviglio nel groviglio, si sofferma a descrivere un dono agli sposi, un drappo riccamente ricamato e adagiato sul talamo che, improvvisamente, si anima e si fa voce narrante: Arianna, abbandonata da Teseo, parla (110-115):

*sic domito saevum prostravit corpore Theseus
nequiquam vanis iactantem cornua ventis.
Inde pedem sospes multa cum laude reflexit
errabunda regens tenui vestigia filo,
ne labyrintheis e flexibus egredientem
tecti frustraretur inobservabilis error.*

Così la belva da Tesèo domata
Cadde, ai venti agitando invan le corna.
Incolume l'eroe dall'onorata
Gesta fra molte lodi indi ritorna;



Mosaico della saga di Arianna e Teseo (IV sec. a.C.)

Nè dalla dritta via per l'intricata
Laberintèa spelonca erra o si storna,
Chè dato a lui da la fanciulla fida
È un tenue filo all'orme sue di guida.

Dapprima la forza di Teseo che doma la belva, infine il gomito che si fa tenue filo, si dipana divenendo strumento di salvezza, una guida all'uscita dalla laberintea spelonca. Immaginiamo Teseo esultante e vincitore sull'ultima soglia di un intrico di corridoi e muri, mentre tiene ancora e sempre legato al polso lo spago donatogli da una donna innamorata.

Dal labirinto (nel mito, proprio dallo stesso labirinto che vede Teseo eroe vittorioso) esce anche Dedalo che ne è il creatore, il progettista: il suo acume e la sua maestria lo aiutano prima a ideare una struttura inoppugnabile e poi a costruire delle ali di cera con cui prendere il volo e abbandonare l'intreccio di corridoi fatti per imprigionare il mostro Minotauro.

Dedalo, Leonardo *ante litteram*, si affida ad una creazione di natura, un arto leggero plasmato in una sostanza pesante che riesce tuttavia a garantire un senso di leggerezza e libertà.

Teseo, immerso in un vortice di cunicoli, consegna tutto se stesso e la salvezza dei giovani ateniesi, fiero pasto del Minotauro, ad una matassa di filo che si svolge e si dipana passando accanto a spazi ignoti e da percorrere, poi, a ritroso.

Per entrambi quasi una metafora del viaggio, certo di viaggi interiori.

Nella recensione al libro di Gioachino Chiarini, *Odisseo: il labirinto marino* (1991) Silvia Ronchey parlò dell'applicazione all'Odissea da parte dell'autore dell'interpretazione cosiddetta *sub specie labyrinthi*.

Ulisse dal molto errare e dal multiforme ingegno -
l'uomo razionale per eccellenza e, insieme, l'uomo
che si perde e non sa tornare - è in realtà una fusione
delle due figure labirintiche di Dedalo e Teseo.

Partendo da questo riconoscimento, Chiarini prova ad adattare lo schema del labirinto agli errores di Odisseo, confronta ogni tappa del percorso marino, ne verifica ogni ansa, per scoprire che, la peregrinazione dell'eroe protetto da Apollo - il dio del Logos recondito e "del percorso giusto" - è ritmata e simbolicamente orientata secondo l'esatto schema del labirinto cretese: uno schema ritmico a movimenti alternati da Oriente a Occidente e da Occidente a Oriente.



Margaret Bourke-White, Diga di Fort Peck

Ancora una volta andare alle radici del racconto letterario e immergersi nel mito porta paradossalmente ad osservare il mondo con occhi sgombri da inutili sovrastrutture: un archetipo quale il labirinto si presenta, così, come un'immagine di libertà anziché di costrizione; un surrogato del viaggio che scopre ad ogni svolta l'approssimarsi di una meta; un errare che mette d'accordo lo sbaglio e il vagare senza una destinazione precisa.

Ma non solo. Scrive Piervittorio Formichetti nel suo articolo *Il mostro nel labirinto* dedicato a Jorge Luis Borges e ai suoi simboli preferiti:

“Per quanto complicato, infatti, il Labirinto resta una struttura che implica un ordine (*kosmos*) e una precisa, anche se sconosciuta, serie di direzioni da seguire, nonché l'adesione mentale all'oggettività (geometrica, in questo caso) da parte di chi lo progetta. L'occidentale postmoderno, invece, succube dell'emozione superficiale soggettiva e del desiderio di liberarsi di qualsiasi struttura capace di ricordare che la libertà è intrinsecamente limitata, si è liberato dall'angustia dei corridoi dei labirinti ideologici, ma poi, rigettando ogni corridoio in quanto tale, si è disperso in un nuovo labirinto, «dove non ci sono scale da salire, né porte da for-

zare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo» (I due re e i due labirinti). Qui è estremamente facile restare fermi per mancanza di punti di riferimento, in un vuoto perpetuo di significati duraturi che proprio per questo può riempirsi di molti più 'mostri' di quanti ne contenga il centro del Labirinto 'classico'»

La citazione borgesiana è, forse, funzionale a sciogliere quel groviglio che tanto affanno procura al commissario Ingravallo: la prigione è dentro ognuno di noi. E ancora per citare Borges e il suo legame con la struttura simbolica del labirinto, non passa inosservata questa sua poesia, tratta da *Elogio dell'ombra*.

IL LABIRINTO

*Zeus non potrebbe sciogliere le reti
di pietra che mi stringono. Ho scordato
gli uomini che fui; seguo l'odiato
sentiero di monotone pareti
ch'è il mio destino. Dritte gallerie
che si curvano in circoli segreti,
passati che sian gli anni. Parapetti
in cui l'uso dei giorni ha aperto crepe.
Nella pallida polvere decifro*

*orme temute. L'aria m'ha recato
nei concavi crepuscoli un bramito
o l'eco d'un bramito desolato.
Nell'ombra un Altro so, di cui la sorte
è stancare le lunghe solitudini
che intessono e disfanno questo Ade
e bramare il mio sangue, la mia morte.
Ci cerchiamo l'un l'altro. Fosse almeno
questo l'ultimo giorno dell'attesa.*

Qual è il labirinto di Borges? Un odiato sentiero di monotone pareti, reti di pietra che stringono, parapetti con crepe. Chi è il mostro di Borges? Un Altro che stanca le lunghe solitudini, che confonde e fa dimenticare. Qual è il gomito di Borges? La ricerca. L'attesa.

Che sono, in fondo, gli ingredienti di un viaggio, del percorso della vita, dove gli dei o un Dio segnano il punto di inizio e quello della fine. Fine che rimane sconosciuta... fino alla fine.

Per dirla con Ingravallo, nella vita cospira tutta una molteplicità di causali convergenti.

Perché è complicato parlare di complessità, fuori o dentro il "nostro" labirinto. 🐛



A partire da...

L'acziavimas è una cerimonia che, una volta iniziata, si protrae per tre o quattro ore, e si concretizza in una danza ininterrotta. Gli ospiti formano un grande anello tenendosi per mano e, quando la musica si avvia, iniziano a muoversi in un cerchio. Al centro si erge la sposa e, uno a uno, gli uomini entrano nel cerchio e danzano con lei. Ognuno balla per diversi minuti, finché gli pare e piace, ma è un procedimento molto allegro, con risate e canti, e non appena il ballerino ha finito, si ritrova faccia a faccia con Teta Elzbieta che gli porge il cappello. Dentro il cappello il ballerino lascia cadere una somma di denaro, un dollaro, o forse cinque, a seconda di quanto può ma anche del valore che attribuisce al privilegio di aver ballato con la sposa. Tutti gli ospiti sono tenuti a pagare per questo spettacolo; (...) del resto, le somme che se ne vanno via per organizzare una festa del genere non sono uno scherzo. Ammontano certamente a più di duecento dollari e forse anche trecento, e trecento dollari è più di quanto percepisca all'anno la maggior parte di queste persone presenti nella sala.

Ci sono uomini che lavorano dalla mattina presto fino a tarda notte in cantine gelide, dove ci sono due centimetri di acqua sul pavimento; uomini che per sei o sette mesi all'anno non vedono mai la luce del sole dalla domenica pomeriggio fino al mattino della domenica seguente, e che non arrivano a guadagnare, nonostante questo, trecento dollari in un anno. Ci sono bambini che a malapena arrivano a toccare la parte superiore dei banchi di lavoro, i cui genitori hanno mentito sulla loro età per farli lavorare, e che non fanno nemmeno la metà di trecento dollari l'anno, e forse neanche un terzo, per la verità. Eppure questa gente spende una tale somma, tutta in un solo giorno, per una festa di nozze! (...) È una cosa alquanto imprudente, persino tragica ... ma, Dio del cielo, è così bella! A poco a poco questa povera gente ha dovuto rinunciare a tutto il resto, ma a questa faccenda della festa di nozze non rinuncia affatto, ci si è aggrappata con tutta la potenza della propria anima ... non si può rinunciare alla vasselija! Farlo significherebbe non solo darsi per vinti, ma riconoscere la sconfitta e la differenza tra queste due cose è ciò che mantiene in vita il mondo.

La vasselija è giunta fino a loro da un tempo lontano e il suo significato era che si poteva abitare anche in una grotta, con lo sguardo immerso nell'ombra, senza luce, a condizione che una volta nella propria vita si dovessero spezzare le catene, prendere il volo e volgere lo sguardo al sole, a condizione che una sola volta nella vita si sarebbe potuto testimoniare il fatto che la vita stessa, con tutte le sue preoccupazioni e le sue paure, non è una cosa poi così grave e impietosa, bensì una bolla sulla superficie di un fiume, una cosa che si può prendere tra le mani e scagliare in aria per gioco, come un giocoliere lancia in aria le sue palle dorate, una cosa che si può tracannare come un calice di prezioso vino rosso. Avendo così riconosciuto sé stessi come padroni della vita, gli uomini possono tornare al proprio duro lavoro e godere di quel ricordo di onnipotenza per il resto dei loro giorni.

—Upton Sinclair

Nell'anno 2008-09 BombaCarta esplorò un "cambio di rotta" nelle sue Officine mensili. Invece di scegliere un tema generale e declinarlo in approfondimenti, decise di farsi guidare da opere d'arte: un libro, una scultura, un film, un dipinto... (v. pag. 36)

A distanza di oltre un decennio facciamo un'operazione analoga e in mancanza di Officine "dal vivo" proponiamo su BombaMag una serie di brani in forma di "mini-officina".

Partiamo da una pagina di **The Jungle** di **Upton Sinclair**.

MARGHERITA

Nel 1906 **Upton Sinclair** pubblicò a puntate sulla rivista socialista *Appeal to Reason*, un romanzo considerato tra i più rivoluzionari del ventesimo secolo. Dopo aver lavorato, infatti, sotto copertura nelle grandi fabbriche di carne in scatola a Chicago, Sinclair porta all'attenzione del grande pubblico la sua testimonianza sulle tremende condizioni di vita dei lavoratori in questi luoghi.

La brutalità dei fatti narrati in *The Jungle* contribuì a far passare al Congresso di Washington il Pure Food and Drug Act (1906), la prima legislazione generale contro l'adulterazione dei cibi, e due anni più tardi, nel 1908, il Congresso mise al bando il lavoro minorile.

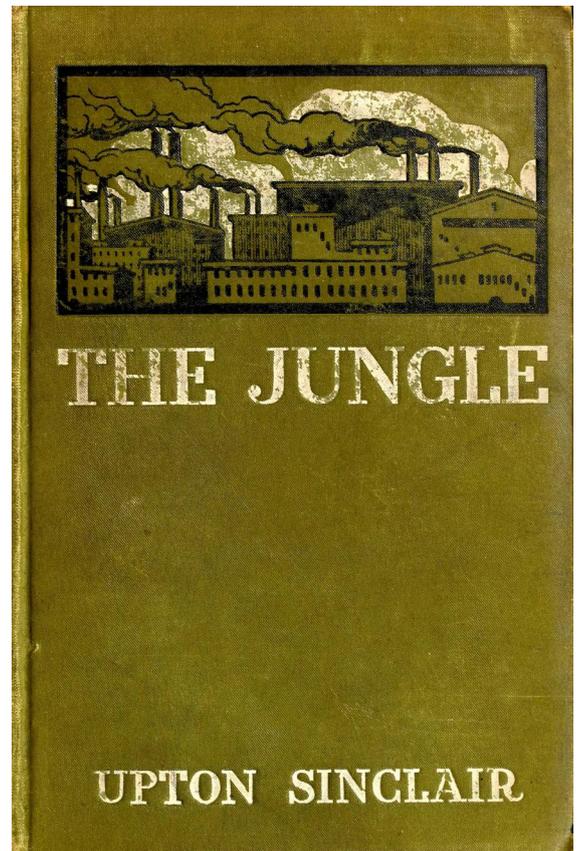
Il brano da cui vogliamo partire è tratto dal primo capitolo del romanzo, che si apre, inaspettatamente, considerando le premesse, con una lunga scena di festa: è il matrimonio dei due protagonisti, Jurgis e Ona, due giovani lituani emigrati in America con le loro famiglie nella speranza di un lavoro e una vita dignitosa. Sono ovviamente ignari di ciò che li attende.

Jurgis e Ona, così come i loro familiari e amici, sacrificano i loro risparmi per questa festa di matrimonio, questa usanza, la *vaselija*. Un atteggiamento che potrebbe forse apparire sconsiderato. **Come si può, in condizioni di drammatica povertà, scegliere di spendere tutti i propri soldi per una festa?** È forse difficile, per qualcuno che non ha vissuto le privazioni e lo sfruttamento a cui sono sottoposti questi personaggi, immaginare come un singolo momento di spensieratezza possa compensare una vita in catene. Eppure, la scelta compiuta dai protagonisti del brano e descritta nell'ultimo paragrafo, è quanto di più umano essi possano fare: spendere i soldi duramente guadagnati, mettendo a rischio la loro sopravvivenza materiale, per mettere in salvo, invece, il loro spirito dalla schiavitù della loro condizione.

Questa magra consolazione, questo momento di vertigine che ricorda ai protagonisti di *The Jungle* il valore della vita, è venuta a mancare – scegliendo una goccia in un triste oceano di storie dimenticate – **al giovane poeta Xu Lizhi**, con tragiche



Xu Lizhi



conseguenze. Xu Lizhi ha lavorato per anni come operaio in un'azienda cinese, continuando a scrivere struggenti poesie sulla condizione disumanizzante del lavoro in fabbrica, fino alla scelta estrema di togliersi la vita nel settembre 2014, morendo a ventiquattro anni. Pochi mesi prima, compone *Una vite è caduta a terra*:

In questa notte oscura di straordinario cadendo in verticale, tintinnando leggermente una vite è caduta a terra.

Non attirerà l'attenzione di nessuno.

Proprio come l'ultima volta in cui in una notte come questa qualcuno crollò a terra.

La vita **che in Sinclair può essere "una bolla sulla superficie di un fiume,**

una cosa che si può prendere tra le mani e scagliare in aria per gioco (...), una cosa che si può tracannare come un calice di prezioso vino rosso", è rappresentata da **Xu Lizhi come una minuscola vite** il cui tintinnio, cadendo, non sarà udito da nessuno.

Non è un caso, inoltre, che Sinclair

ricorra a immagini ampie e lontane dalla cupa realtà dei lavoratori di *The Jungle*, mentre Xu Lizhi si trovi a utilizzare come metafora della propria vita – e di quella dei suoi colleghi – un minuscolo elemento del meccanismo produttivo in cui è intrappolato. Si potrebbe, infatti, sperare che questo giovane trovi conforto nella poesia, che essa possa essere la sua *vaselija*, il suo modo di spezzare le catene. Purtroppo la verità che emerge dai componimenti di Xu Lizhi e dalla scelta di porre fine alla sua vita, è che la sua poesia non nasce da un moto di ribellione dello spirito alle terribili condizioni di lavoro, ma proprio dalla sofferenza di aver perso questa volontà.

1906 e 2014 sono gli anni di pubblicazione di questi due testi e il fatto che più di un secolo sia intercorso tra i due, ci ricorda quanto ci sia da fare ancora oggi, affinché il diritto ad un lavoro “umano” e dignitoso sia rispettato. Nel nostro piccolo, invece, potremmo forse chiederci: “cosa posso definire, nella mia vita, una *vaselija*?”

TIZIANA

È il 1936 quando **Margaret Bourke-White** scatta

questa fotografia. Circa trent’anni dopo l’uscita di *The Jungle*, di Upton Sinclair. Il titolo è, semplicemente, *Kentucky, 1936*.

Titolo a parte, l’immagine è quasi un corollario al testo di Sinclair: un momento di divertimento condiviso, dove il ballo fa dimenticare la pesantezza del lavoro; un gruppo di giovani con l’abito della festa, dove la cravatta e il tailleur fanno dimenticare le tute e i grembiuli dei giorni feriali. Forse si tratta di un sabato sera e di un attimo rubato alle danze di balera; forse è davvero un matrimonio: gli amici degli sposi si fanno immortalare per continuare a mantenere vivo il ricordo di quella giornata speciale.

Margaret Bourke-White non è esattamente una ritrattista: è stata una fotografa che ha segnato profondamente la storia del fotogiornalismo. **Una pioniera in tutti i sensi**, una professionista che è arrivata spesso prima e che ha tentato, riuscendoci sovente, la conquista del primato

Margaret Bourke-White





nello scatto. A lei è dedicata proprio in questi mesi una mostra a Milano, a Palazzo Reale, dal titolo *Prima, donna*. Il periodo non consente l'accesso all'esposizione delle sue fotografie e ci si può consolare con il catalogo *Contrasto*. Probabilmente non è un caso se la foto di copertina è proprio quella del gruppo di giovani americani. Dai loro volti emana allegria, spensieratezza. Rappresentano al meglio l'immagine dell'America delle possibilità: il lavoro nei campi o nelle fabbriche che nobilita e libera, che è per tutti e che lascia a tutti uno spazio, un posto.

Il capitolo di apertura del romanzo di denuncia che Sinclair scrisse nel 1906 ci proietta all'interno di una festa di matrimonio e ha quella caratteristica pregevole della buona scrittura di rendere visibile ciò che descrive. C'è una ricchezza di immagini che trasforma il testo stesso nell'istantanea di un mondo scomparso eppure ancora vivo.

Diventa impossibile non fare nuovamente appello alla fotografia: pur nella distanza geografica, temporale e culturale propongo la foto "modernissima" di **Paul Wenham-Clarke**.

Fa parte di un progetto che è diventato anche una mostra, tutta londinese, dal titolo *The Westway: a portrait of a community*. Il progetto è diviso in tre sezioni, *The Urban Gypsies of The*

Westway, *The Westway Community* e *Line Dancing Ladies*. Il fotografo ha seguito per oltre un anno e mezzo le comunità che vivono e lavorano nell'area sottostante la A40, una sopraelevata che conduce dalla periferia al centro di Londra. La zona è molto vicina alla Grenfell Tower, l'edificio che andò a fuoco nel giugno 2017, ed è di fatto diventata un luogo memoriale per il ricordo delle vittime del disastro.

***The Urban Gypsies of the Westway* è un portfolio che offre molte suggestioni e punti di contatto con la pagina di Sinclair:** quell'essere stranieri e isolati, quel replicare le tradizioni con tenacia e senso di salvifica sopravvivenza, quel mantenere intatte le relazioni fra famiglie che appartengono al medesimo ceppo culturale.

La giovane sposa nel suo abito celebrativo non ricorda affatto la protagonista del romanzo di Sinclair, Ona. Il vestito di Ona è semplice, non viene descritto ma il lettore lo può vedere. L'abito della gitana è un simbolo, un segno, la rivendicazione di una parte che si gioca nascostamente ogni giorno e che, in alcune occasioni speciali, consente di salire alla ribalta. Come il matrimonio, un rito da celebrare in qualità di interprete unica e sola, una cerimonia per magnificare l'abbondanza.

La comunità lituana e quella gitana: non è pos-

sibile istituire un confronto eppure c'è uno sfarzo che accomuna le due donne, vien da dire le due culture. **Un fasto che si traduce quasi in un dovere, quello di rispettare tradizioni, proprio le tradizioni che identificano**, rendono reali e attribuiscono un ruolo alla persona in una società distante, altra. Che danno un nome e cognome.

A poco a poco questa povera gente ha dovuto rinunciare a tutto il resto, ma a questa faccenda della festa di nozze non rinuncia affatto, ci si è aggrappata con tutta la potenza della propria anima.

GRETA

Ogni tipo di celebrazione umana è pensata come un evento collettivo: le nascite, i compleanni, le festività, i funerali, i matrimoni. Tutte queste cose assumono un senso se sono fatte in compagnia; per questo ci colpiscono quelle particolari situazioni in cui si percepisce una solitudine acuta in un contesto di festa. **La ragazza gypsy colta nel suo opulento abito da sposa nella fotografia di Paul Wenham-Clarke** appare estremamente stonata proprio nella scena in cui dovrebbe essere protagonista: è completamente sola, circondata e quasi imprigionata in un freddo fasto, in particolare colpisce il suo sguardo che cerca di essere il più possibile assente, come se lei stessa volesse

isolarsi dalla realtà.

Ma il matrimonio, se non è quel momento di gioia in cui la vita diventa "una bolla sulla superficie di un fiume, una cosa che si può prendere tra le mani e scagliare in aria per gioco" descritto da Sinclair, cos'è?

Nel romanzo *La principessa sposa*, di William Goldman, il Principe Humperdinck nel chiedere la mano della bella Buttercup è molto chiaro su cosa dovrà essere il loro matrimonio:

"Io sono il tuo Principe e tu mi sposerai" disse Humperdinck.

Buttercup mormorò: "Io sono la tua serva e rifiuto".

"Io sono il tuo Principe e non puoi rifiutare".

"Sono la tua serva fedele e l'ho appena fatto".

"Rifiutare significa morire".

"Uccidimi, allora".

"Sono il tuo Principe e non sono così male... Come puoi preferire la morte piuttosto che sposarmi?"

"Perché" replicò Buttercup "matrimonio significa amore, e non è il mio passatempo preferito. Ci ho provato una volta e mi è andata male e ho giurato che non amerò nessun altro".

"Amore?" disse il Principe. "E chi ha parlato d'amore? Io no di sicuro. Ascolta: deve esserci sempre un erede maschio al trono di





Florin. [...] Quindi hai due possibilità: sposarmi e diventare la donna più ricca e più potente nel raggio di mille miglia, regalare tacchini per Natale e darmi un figlio, o morire tra strazi e tormenti, in un futuro molto prossimo. A te la scelta".

"Non ti amerò mai".

"Non saprei che farmene, del tuo amore".

"Va bene, allora sposiamoci".

Buttercup aveva fermamente deciso di non amare più dopo aver ricevuto la notizia della morte del suo unico amore, il garzone Westley, partito per l'America a cercar fortuna. La promessa che si erano scambiati i due era radicalmente diversa da quella fatta dal prestigioso Principe tanto che Buttercup si era ritrovata a dire:

"Aiutami, Westley. Ho l'impressione che siamo sull'orlo di qualcosa di molto importante."

Questo l'aveva spaventata davvero, molto più delle minacce di morte di Humperdinck. Per fortuna le cose andranno diversamente dai piani calcolatori di quest'ultimo e Buttercup e Westley potranno farsi un'altra promessa, in cui c'è sì l'amore, ma anche quella morte che ormai non teme più nessuno:

"Mi sembra che siamo condannati" disse Buttercup.

"Condannati, signora?" replicò Westley, guardandola.

"A restare insieme. Finché uno di noi non

morirà".

"L'ho già fatto, e non ho la minima intenzione di ripetere l'esperienza" disse Westley. Buttercup alzò gli occhi su di lui. "Non dovremo tutti, prima o poi?"

"No, se promettiamo di sopravviverci a vicenda, e io faccio subito questa promessa".

Buttercup lo guardò. "Oh, mio Westley, anch'io".

Come nel testo di Sinclair, **la precarietà e la limitatezza della vita possono essere dimenticate nella gioia di un incontro**, in una *vaselija* tutta personale in cui ci si beffa della morte.

Nel film di Tim Burton *La sposa cadavere*, invece, è la morte a beffarsi della vita usando come pretesto proprio una promessa di matrimonio: Victor, promesso sposo della viva Victoria, si ritrova a ripetere il giuramento in un bosco e preso dall'entusiasmo infila l'anello in quello che all'apparenza sembra un ramo secco e che invece si rivela essere il dito della sposa cadavere, Emily, che lo trascina nel mondo dei morti, sicura di aver trovato finalmente il suo sposo. Victor cerca di farle capire quanto la situazione sia a dir poco impossibile, facendole notare che:

"Tra noi non può funzionare (...), in altre circostanze, chissà, ma siamo troppo diversi! Voglio dire... tu sei morta!"

Questo particolare non sfugge neanche al vecchio e scheletrico Saggio Gutknecht che, con un eminente libro davanti, rivela ad Emily una

complicazione al matrimonio:

“Il giuramento è valido soltanto finché morte non vi separi [...] la morte vi ha già separato, mia cara”.

L'unica soluzione a questo inconveniente è la celebrazione di un matrimonio in cui Victor sceglie volontariamente di bere un veleno e di fermare il suo cuore per sempre, così da essere libero di donarlo alla sposa cadavere. Victor decide di accettare il massimo sacrificio ma il matrimonio tra un vivente e una defunta non è cosa di tutti i giorni; alla celebrazione non possono che partecipare entrambi i mondi: **i morti raggiungono così il mondo dei vivi, che all'inizio sono atterriti e completamente terrorizzati. Quando però si rendono conto che hanno davanti non dei cadaveri, bensì i loro cari, il clima di terrore si trasforma immediatamente in festa.** Particolarmente intenso è l'incontro tra un'anziana vedova e il suo morto marito, in un meraviglioso scambio di battute in cui lei inizialmente cerca di scacciarlo e che finisce con un riconoscimento:

*“Furfante!”
“Zuccherino!”
“Mostro!”
“Cerbiatta!”
“Canaglia!”
“Gertrude!”
“...Alfred? Ma sei morto da quindici anni...”
“Francamente, mia cara, me ne infischio!”*

Accade che la morte e la vita dimentichino i propri confini, anzi, che se ne infischino e, travolti dalla gioia, vivi e morti partecipino al memorabile matrimonio. Le cose andranno poi diversamente e un equilibrio nuovo verrà stabilito tra i due mondi che torneranno separati.

Se, in fondo, **come canta Guccini** “cade la pioggia e cambia ogni cosa / la morte e la vita non cambiano mai”, l'avventura di Victor, la promessa di Buttercup e Westley, la vasilija di Sinclair, sembrano non avere molta importanza in un flusso continuo di vita e morte sempre uguale.

Però, **usando le parole di Virginia Woolf ne *Le onde***, immaginiamo per un attimo che



Si è distesi in un fosso, in un giorno tempestoso, ha appena smesso di piovere, e immense nuvole sfrangiate, a brandelli, avanzano compatte nel cielo. Ciò che allora mi dà piacere sono la confusione, l'irraggiungibilità, l'indifferenza e la furia. Grandi nuvole eternamente mutevoli e in movimento (...).

Tutte queste cose accadono in un secondo e durano per sempre.

L'idea di provare questa nuova esperienza è nata dopo la lettura del brano di Sinclair nell'*OpenLab*, il laboratorio di lettura e cinema che si svolgeva in presenza una volta al mese presso la Cappella Universitaria dell'Università “La Sapienza” e che attualmente prosegue in forma virtuale su Zoom un lunedì al mese.

Tutte le informazioni sull'*OpenLab* sono [sul sito di BombaCarta](#).

A partire da... un'opera

di Antonio Spadaro

Quest'anno l'Officina romana di BombaCarta sceglie di cambiare "stile". Non avremo più un tema generale comune, ma sceglieremo di confrontarci "a partire da..." un'opera d'arte. Dunque non più un tema, ma un'opera. Era ormai tempo, lo sentivamo. Ogni opera d'arte è un condensato di visione, di conoscenza e affetto. Anzi: **l'opera stessa è una "visione"**, una prospettiva sulla realtà, che è in grado di abilitare il suo "spettatore" a collocarsi davanti al mondo in un modo nuovo.

Dunque ciascuno di coloro che coordineranno l'Officina sceglierà un'opera d'arte: un quadro, un brano musicale, un testo letterario, un film, una scultura, un'installazione,... un'opera, frutto della creatività e del "genio" umano che, a loro giudizio, è denso di visione. Poi chiameranno altri a dare il loro contributo. Ma che cosa significa dare il proprio contributo?

Cerchiamo di chiarirlo... **Facendo BombaCarta abbiamo compreso che l'arte è una "esperienza", non un "fatto" o un "oggetto" (ob-jectum) che mi sta davanti** e che io devo semplicemente "rispettare" come se fosse a me estraneo. Nel momento in cui io vengo a contatto con questo "oggetto", esso "rischia" di diventare carne della mia carne e ossa delle mie ossa e pupilla del mio occhio. **Nel momento in cui io mi ci espongo, quella cosa là diventa parte di me, pur rimanendo se stessa.**

Quindi l'esperienza della visione o della lettura **entra in contatto con la mia vita e mi fa reagire**, commentare, approfondire, persino litigare con me stesso o con l'opera stessa o persino con la vita.

Il punto è che ogni opera entra, più o meno consapevolmente, in dialogo con altre opere che io conosco e che fanno parte di me. Quante poesie hanno generato musica? Quanti quadri hanno ispirato sequenze filmiche? Quanti libri sono stati ispirazione per altri libri o film? E così via...

In realtà la nostra visione del mondo si compone anche della relazione evocativa tra opere d'arte che fanno parte del nostro vissuto. Dunque un'opera ne evoca un'altra. Se ci pensiamo bene l'arte non è una cosa bella nel tempo libero, ma ha inciso segni forti dentro di noi: nella nostra memoria, nella nostra intelligenza, persino nella nostra volontà, forse.

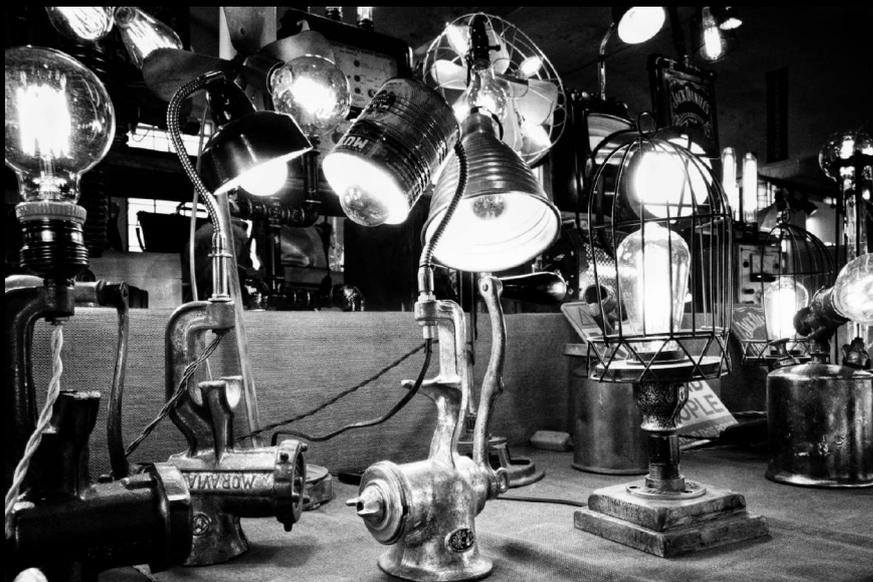
Anzi, di più: l'opera d'arte è quella che è in grado di destare il nostro entusiasmo. Si tratta dell'entusiasmo per qualcosa che un quadro, una poesia, un brano musicale, una statua ha destato dentro di noi. **Quando gustiamo un'opera la "afferriamo" per quel che è, ma sentiamo che immediatamente ci sfugge, destando dentro di noi qualcosa di più.**

Allora ecco la nostra sfida quest'anno, la sfida dell'esperienza artistica: far emergere il vissuto artistico, l'esperienza d'arte a partire da un singolo capo. Si sceglie un'opera (che non è detto sia un "capolavoro", anzi...) e a partire da questa ciascuno potrà ricostruire la sua fitta rete di opere conosciute (o partire alla ricerca di echi nuovi) e proporla agli altri.

Un romanzo evocherà un quadro e questo una musica e le opere si interpreteranno meglio tra di loro così come già vivono nella nostra coscienza. Così il migliore interprete di un film forse sarà una sinfonia o un brano jazz, e il migliore interprete di un'opera letteraria sarà un quadro o una scultura. O un'altra opera letteraria, ovviamente, come è sempre stato, come Virgilio può essere considerato il migliore critico di Omero e Dante di Virgilio, ad esempio.

Ecco dunque cosa faremo quest'anno in BombaCarta Roma, e lo proponiamo a tutti. E sarà una cosa molto dinamica, proprio perchè l'opera non verrà intesa nella sua staticità, ma nella sua dinamica, nei suoi effetti e nella storia dei suoi effetti (quella che i filosofi chiamano tecnicamente in tedesco *Wirkungsgeschichte*). **L'ermeneutica non è un "passa-tempo". E' il tempo della nostra vita...**





Valeria Cesaroni



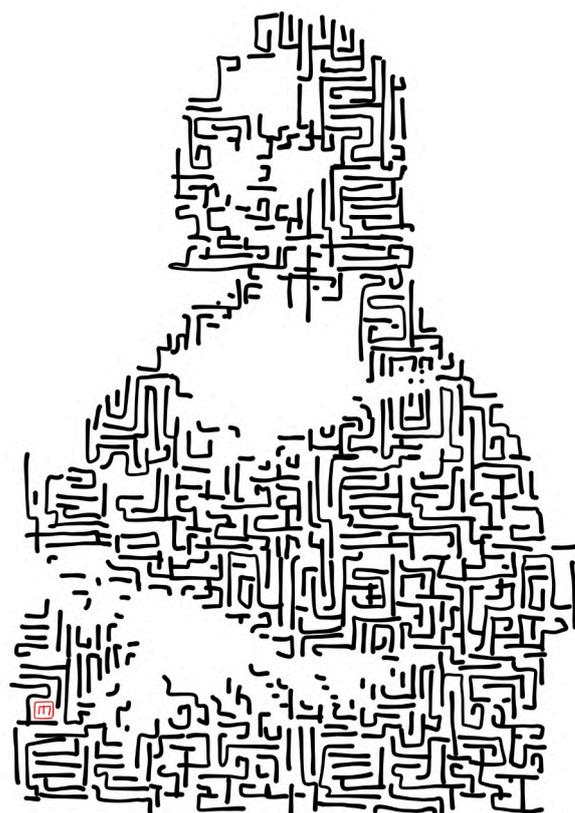
Greta Giglio



Flavia De Angelis



Ginevra Natarelli



CREDITS & DISCLAIMER

Direttore: Cristiano M. Gaston.

BombaMag è un progetto di BombaCarta (<https://bombacarta.com/>) realizzato da Valerio De Felice, Tiziana Debernardi, Cecilia Cerasaro, Adriano Cesaroni, Valeria Cesaroni, Marta Croppo, Flavia De Angelis, Damiano Garofalo, Gre-ta Giglio, Annamaria Manna, Marco Marincola, Belinda Minni, Andrea Monda, Dante Monda, Margherita Morelli, Ginevra Natarelli, Paolo Pegoraro, Valeria Sommese, Marta Tucci e Alessandro Vergni.

BombaMag non rappresenta una testata giornalistica in quanto viene diffuso senza alcuna periodicità. Non può pertanto considerarsi un prodotto editoriale ai sensi della legge n.62 del 2001.

L'immagine in ultima pagina è di Marco Marincola. Le "figurine" labirintiche sono di Francesco Segala (dal *Libro con impresse figure di labirinti*, XVI sec.). L'immagine originale in copertina è di Maksym Kaharlytskyi.

I diritti delle immagini non di pubblico dominio reperite in rete sono, salvo altrimenti indicato, dei rispettivi proprietari; il loro utilizzo viene effettuato nell'ambito del "fair use"/uso editoriale.

I contenuti originali sono rilasciati con licenza Creative Commons CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



Versione 2020-4-2 uscita in data 1.12.2020
Ultimo aggiornamento 23.12.2020