

Foyer



anno II numero 10 Febbraio 2005

maschere

Difesa apparente

Quel giorno, quando mi portarono davanti un uomo come tanti, per la prima volta in quella vita io non seppi cosa dire. Fino ad allora avevo sempre accettato o rifiutato, graziato o condannato, salvato od ucciso, senza indugio, con grande fermezza. La prima dote che un buon capo deve possedere. Il mio giudizio mi faceva indiscusso sovrano. Ma quella volta fu diverso: il capo non seppe cosa dire, e restò in silenzio. Il silenzio degli dei. Lo accompagnarono, come su preciso ordine sono soliti fare, fin dentro il mio palazzo, e poi fino alla mia stanza circolare, al mio tappeto sontuoso, ai miei piedi. Non potei nemmeno ascoltare le loro parole, dei miei uomini, non so cosa dissero, se fosse un'accusa o una denuncia, o che altro. Vedevo le loro bocche muoversi, lentamente, nel vuoto, nel silenzio ovattato senza risonanze. Mi bastò vedere la sua faccia perchè tutto si fermasse, in maniera irrecuperabile, nell'assenza.

Quello che vidi prima di quel momento, l'istante dopo il quale mai più potei essere capo, di niente, né degno di restare tra le mie genti, dopo il quale nessuna venerazione, né attenzione, nemmeno l'umile sguardo sanguinante di un suddito appena sottomesso, avrei più meritato, me lo ricordo bene. La Maschera era bellissima. Avanzava lungo il corridoio aperto, dritta davanti a me, venendo al mio cospetto si faceva sempre più grande, e lucente, appesa in testa ad un uomo, per me ancora... qualsiasi. Aveva una corona subito sopra gli occhi, che girava a mezzaluna, di corallo d'orato, con mille punte che si alzavano, ognuna diversa, a formare i raggi che tutto illuminavano. Lo smalto che ricopriva il naso e la bocca e le gote era turchese, lucido, sembrava solidissimo, sembrava dire "io sono il muro che mai gli uomini supereranno". A dire la verità, non pensavo neanche che quella forza, dopo, sarebbe venuta da me e avrei dovuto affrontarla. Pensavo solo alla sua bellezza, e mi abbagliavo. Tutti gli uomini intorno, grandi e forti, coperti da armature indistruttibili, non erano niente in confronto, volteggiavano vaghi come pulviscoli impercettibili, inermi nelle mani della prima Ombra. E poi quegli occhi, erano incredibili, dovevano per forza essere in legno o in ceramica, ma parevano veri. Dipinti col sangue di animali sacri forse, non lo so, rosso fuoco, uscivano dall'azzurro di fondo scoppiettando veloci, unendo il loro splendore alla luce della corona che sopra li proteggeva. La bocca e il naso e il resto dei lineamenti erano appena accennati, disegnati leggeri, ma gli occhi bastavano per tutto. Ecco, nonostante ora non abbia più nulla di quello che possedevo laggiù, né forza né legami, né potere né nome, e nemmeno memoria, quella maschera non la dimenticherò mai.

Quando i miei uomini gliela tolsero di dosso, fu la fine. Dietro quel capolavoro di una civiltà che non ho mai conosciuto, perchè troppo abbiamo condannato e quasi mai ci siamo fermati a guardare, c'ero io. Mi avevano accompagnato come il peggiore dei nemici di fronte a me stesso, per essere giustiziato. Finché quella Maschera mi custodì, nulla poteva nuocermi. Ma senza ero perso. Un re non può, su comando, dar la morte a se stesso, e fu la fine.

davide.scotto@foyer.cc



Direttore responsabile
Dino Barbaris

Responsabile legale
Fabio Grandi

Amministratore
Nicola Garotti

Pubbliche relazioni e pubblicità
Giulia Bizanin

Caporedattori
Davide Scotto
Guido Garotti

Responsabili di rubrica e di sezione
Chiara Avveduto - Letteratura
Riccardo Fassone - Musica
Federico Accornero - Arte
Deborah Rim-Mateo - Dossier
Carlo Gozzelino - Cinema
Valentina Argenta - Fumetto

Progetto grafico
Gian Marco Robaudengo
Paolo D'Andrea
Francesca Morra

Collaboratori
Alberto Bavaodi
Christian Amadio
Marco Gai
Luigi De Luca
Ivan Fassio
Alice Graziano
Ornella Castiglione
Eduardo Rossi
Giulia Occhi Villavocchia



Dossier



pag.3

- *Un dono del cielo*
Lo sguardo silenzioso della maschere Noh

pag.9

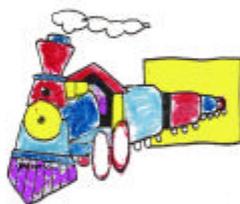


Letteratura

- *Maschere & S-maschere*
- *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane.*
- *Spedizione al baobab*

Fumetto

pag.17



pag.14

Cinema

- *Dietro le maschere*
Fra parole, libri e film
cult
- *L'amico americano*
- *Ferro 3 - La casa vuota*
- *Melinda e Melinda*

Musica

pag.23

- *Bob Dylan e la tradizione*
musicale americana
- *Donnie Darko e i sogni migliori*
- *Compilation*



pag.29



Spazio libero

pag.33

- *Il Codice Da Vinci*
- *La profezia di Malachia*
- *Mangiare cinese*
- *Non tutti sanno che...*
- *I mali del pianeta*



Con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Asti,
del Comune e della Provincia di Asti



Un dono del cielo

Lo sguardo silenzioso delle maschere noh

Ideogrammi. Cartoni animati. Lunghi silenzi. Sushi. Tecnologia. Fiori di ciliegio. Manga. La cultura giapponese, vista da qui, è un quadro di forti contrasti e sguardi enigmatici. Gli occhi d'Oriente, che non siamo abituati a guardare, ci sembrano maschere di creature soprannaturali, in possesso di chissà quali segreti. Eppure abbiamo cominciato ad inglobare elementi di cultura giapponese, in fondo, fin da piccoli, causa l'invasione di manga ed anime (i manga sono i fumetti giapponesi, mentre per anime si intendono cartoni animati e lungometraggi d'animazione)... ed è poi stato soprattutto il cinema, in questi ultimi anni, a svelare lentamente i segreti del Sol Levante. Per dirne una, il fenomeno Takeshi Kitano, che ci ha resi tutti più o meno familiari con i riti della mafia giapponese, la Yakuza, e con i sofisticati giochi di lame rivisti poi in maniera ancor più glamour da Quentin Tarantino in Kill Bill. Tuttavia molto ci resta misterioso. Il substrato culturale da cui nascono trame, soggetti, colori e voci, è a noi per lo più sconosciuto. Cosa c'è, quindi, dietro la maschera del Giappone?



In ogni cultura, come in ogni individuo, si mescolano influenze e percorsi diversi. La storia si accumula, i dettagli ci confondono, troppi sono gli incroci di percorsi, le incongruenze, i racconti che si intrecciano. Una maschera può allora diventare un elemento che semplifica. Una guida. Sulla maschera i tratti del viso sono ridotti ad una sola espressione, rigida e quindi, in qualche modo, universale. Riassunto essenziale ed allo stesso tempo poetico di tutto ciò che un uomo - che un popolo - può mostrare di sé. Nella tradizione teatrale giapponese, una delle più antiche del mondo (tanto che non mancano studiosi decisi nel sostenere evidenti legami con i riti greci, i baccanali ed i cortei teatrali poi confluiti nelle rappresentazioni dell'antico Occidente), le maschere ricoprono un ruolo essenziale. Possono essere solenni burattini, che ritraggono figure mitiche di re ed imperatori medievali (stile Bunraku). Oppure maschere comiche, quasi specchi deformati della nostra Commedia dell'Arte (stile Kyogen). Il mistero e la bellezza quasi aliena delle ma-

schere giapponesi, però, raggiungono l'apice nello stile più nobile di tutti, eredità delle corti Shogun: il teatro Noh.

Il teatro Noh ha origini antichissime: la leggenda vuole che quest'arte, nata dalle danze della divinità femminile Uzume, sia stata donata agli esseri umani direttamente dagli spiriti del cielo, che l'avrebbero calata sulla terra attraverso i rami di un antico albero di pino. Forse per questo la sua codifica è tanto precisa e rigorosa. Un dono del cielo va mantenuto intatto e preservato con cura. Tanta cura che, per fare un esempio, i costumisti non possono variare le prescrizioni sull'abbigliamento se non in dettagli veramente minimi: colori ed effetti non possono mai essere cambiati. La lunghezza ed il taglio delle maniche, le misure dei decori, le trame. Tutto è indicato con la massima precisione. Fu nel 1647 che lo Shogun (governatore militare) Tokugawa Iemitsu ordinò la codifica degli spettacoli Noh. In quel periodo furono messe per iscritto regole riguardanti le musiche, i testi, le indicazioni sceniche, i costumi, le posizioni degli attori sul palcoscenico e, naturalmente, le maschere.

La costruzione di una maschera Noh può richiedere mesi di lavoro. Gli artigiani, come gli attori, ricevono questa carica in eredità, un privilegio riservato soltanto ad alcune famiglie. Oggetti leggeri, dato che devono essere tenute indosso per lungo tempo, le maschere Noh sono intagliate da un singolo pezzo di legno di cipresso. Sono piuttosto piccole, coprendo soltanto il volto (per contrasto, le maschere comiche dello Kyogen spesso coprono tutta la testa, collo incluso) ed hanno fori per gli occhi, il naso e la bocca. Una volta intagliate, sono coperte con strati di gesso e colla ed infine dipinte con i colori assegnati per tradizione al personaggio. Ci sono cinque categorie di maschere: dei,



demoni, uomini, donne ed anziani. Sono tutte stilizzazioni, che indicano soltanto i tratti essenziali del carattere: per fare un esempio la rabbia, con minimalismo puramente giapponese, è rappresentata da tre rughe orizzontali sulla fronte. E basta. Se è vero che l'artista ha uno spazio di libertà per quanto riguarda demoni e divinità, la creazione delle maschere umane sottostà a regole tanto rigorose che la sbavatura di un millimetro è considerata un grandissimo fallimento artistico.

Le rappresentazioni del Noh durano in media meno di un'ora, per cui ogni spettacolo viene costruito montando insieme più opere, intervallate dalle più leggere scene del Kyogen. Qui le maschere, grandi, colorate e mobili, rappresen-



tano spesso "tipi umani" tratti dal quotidiano: la donna sempliciotta dalle rosse guance, l'ubriaccone, il povero viandante.

Le maschere Noh e Kyongen traducono le due tendenze costanti dell'arte e della letteratura giapponese: poesia e caricatura, bellezza idealizzata e realismo che sconfina nella parodia. Due caratteri che si ritrovano, più o meno mescolati, nelle maschere utilizzate ancora oggi per le danze che accompagnano le feste religiose popolari. Per esempio il Kagura: una "danza degli dei" che può essere rituale e quindi "alta" (rito per ottenere la pioggia, caccia contro i demoni) oppure descrittiva e quindi "popolare" (rappresentazione di una lotta tra la divinità locale e le forze del male).

Le maschere sono create per essere indossate da un artista solo, che diventa un tutt'uno con il suo personaggio. Calarsi nella parte è un rituale. Gregory Irvine, uno studioso americano di cultura nipponica, lo descrive così: "Dopo aver indossato il suo costume sontuoso, con l'aiuto di anche cinque costumisti che 'costruiscono' l'abito sull'attore con metri e metri di stoffa, egli si siede di





6
fronte ad uno specchio. Qui studia il suo volto ed il volto della maschera. Lentamente, i due si fondono. Quando l'attore è pronto, la maschera viene legata sulla testa. Poi, se necessario, vengono aggiunti una parrucca e altri elementi (un cappello di bambù, ad esempio, indica in genere la vita contadina). A questo punto l'attore, riflesso in un grande specchio, lascia che la maschera si impossessi della sua personalità, prima di avanzare verso il palco".

Fra le maschere più popolari e familiari, quella della "giovane donna" (Ko-omote) rappresenta il tradizionale ideale di bellezza giapponese, un equilibrio silenzioso e pieno di mistero chiamato yugen. La maschera è realizzata con lunghi capelli lisci e neri e con delle strisce avvolte perfettamente attorno alla



fronte. Il viso è candido, le sopracciglia sono tracciate col nero molto alte verso la fronte, le labbra sono rosse e i denti bianchi. E' per gli attori il ruolo più difficile, dato che soltanto gli uomini recitano nel Noh. Trasformarsi in una fanciulla aggraziata richiede anni di studio. I movimenti sono misurati, lentissimi: praticamente una danza.

In alcune rappresentazioni è soltanto il personaggio principale ad indossare una maschera. Gli altri recitano "come se ne indossassero una". E' uno stile difficile da capire per gli occidentali, a cui appare spesso meccanico e falso. In Giappone, invece, si chiama Hitamen (letteralmente "maschera della pelle") e



la sua difficoltà consiste proprio nel trascendere la meccanicità per esprimere tutta la gamma dei sentimenti umani con il minimo di movimento. Basta alzare o abbassare lievemente il viso. Cogliere un riflesso. Variare appena il tono della voce.

Tutti i gesti del Noh seguono questa linea stilistica, un'essenzialità rigorosa concettualmente simile allo Zen: pochi passi possono indicare un cammino di giorni mentre un ventaglio piegato può assumere le caratteristiche di decine di oggetti, da una spada alla luna crescente. Il coro, seduto al lato del palco, fa da tramite tra gli attori-danzatori ed il pubblico, spiegando lo svolgersi della

vicenda. Ci sono pochissimi personaggi e le trame di centinaia di opere diverse seguono uno schema sempre uguale, la cui filosofia è permeata di valori buddisti e di un fatalismo tutto orientale. I testi si riferiscono spesso agli insegnamenti del Buddha e ad altri elementi della cultura religiosa e letteraria, del resto rispecchiata nel linguaggio, che è arcaico e raffinato. I temi sono spesso incentrati su doveri familiari e di lealtà, sop-



portazione, onore e sacrificio; la storia dei Quarantasette Ronin, una delle più note, è un tipico esempio, ripreso da molti autori diversi. Il racconto muove da un evento storico, di cui ormai esistono almeno quaranta versioni: il nucleo della vicenda è il sacrificio compiuto da tutti i membri di una legione di samurai (un po' il parallelo dei nostri cavalieri medievali) per l'uccisione, da parte di uno di loro, del comandante della legione. Un uomo soltanto commette l'omicidio. Ma è doveroso che tutti i suoi compagni lo seguano nella morte.

La scena di un'opera Noh si apre, tipicamente, sull'arrivo di un viandante (detto waki), di solito un monaco, che spiega al pubblico il perchè del suo viaggio. Ecco, per esempio, come comincia l'opera "Iku-



ta", di Zembo Motoyaso, scritta nel XV° secolo. Il fondale è bianco, di carta di riso. Sopra vi è dipinto sempre un singolo abete, ricordo dell'origine celeste del teatro. Tre piccoli alberi, che rappresentano l'umanità, la terra ed il cielo, sono posizionati accanto alla passerella. Su di essa avanza un monaco, accompagnato da un bambino.

Monaco: "Io sono un servitore di Honen Shonin di Kurodani. Viene

con me questo bambino, che è la ragione del mio viaggio. Un tempo, quando Honen mio signore era in visita al tempio di Kamo vide una scatola lasciata sotto i rami di un abete. E quando sollevò il coperchio, trovò un bambino di un anno nella scatola. Niente più di un semplice orfanello, che il mio signore preso da compassione portò a vivere con sé. Da allora se ne prende cura, facendo tutto il necessario, ed ora il bambi-

no ha dieci anni. (...) Lo Sholin gli ha detto di andare a pregare al tempio di Kamo. Deve farlo ogni giorno per una settimana. Questo è l'ultimo giorno. Ecco perchè lo porto con me. Eccoci al tempio: prega, ragazzo, prega!"

L'opera continua con un incontro tra il monaco ed il personaggio principa-



le, o shite, abbigliato in colori favolosi. Di solito lo shite è uno spirito, che chiede aiuto al monaco per sfuggire al peso della sua vita precedente. Tormentato dal desiderio di ritornare alla vita terrena, lo spirito soffre la lontananza dal mondo dei vivi e non è quindi libero. Allo scioglimento della vicenda, personaggi e pubblico sono riuniti nell'accettazione del circolo della vita e della morte.

Le tragiche storie di amanti separati, guerrieri fedeli e figli devoti prendono vita su una piattaforma rettangolare, di legno, sovrastata (anche quando il palco è costruito in interno) da un tetto spiovente come quello dei templi. Tradizionalmente, la luce è data da candele, anche se il Noh contemporaneo utilizza anche la corrente elettrica. Sul fondo del palco si appoggia una passerella che viene dalla "stanza verde", da cui provengono gli attori, preceduti da musicisti e dal coro. I musicisti, che si siedono su sgabelli in fondo al palco, suonano un flauto traverso e dei tamburi, dando ritmo e respiro allo spettacolo. Le loro esclamazioni, date in momenti chiave per accordarsi sui tempi da tenere, punteggiano la colonna sonora. Alla destra del palco si siede il coro, composto da sei o otto elementi. Il numero di personaggi, di elementi del coro, di battute ritmiche e addirittura le misure del palco sono regolate da una numerologia di origine cinese, che ruota



intorno ai numeri dispari, in particolare al 5 ed al 7: in questo modo la musica, lo spazio e la narrazione si legano in maniera profonda ed inestricabile.

L'acustica è sorprendente: i colpi dei tamburi e le note basse del canto riecheggiano in tutta la sala. C'è un trucco: sotto il palco vengono posate dieci grandi anfore di terracotta, inclinate di 45 gradi: cinque sotto il palco, due sotto i musicisti e tre sotto il ponte. L'effetto è quello di far riecheggiare le voci e la musica, come se provenissero da un reame ultraterreno.

Deborah Rim Moiso
deborah.rm@foyer.cc



Un sito:
www.giapponegiappone.it

Un libro:
Zeami Motokiyo, Il segreto del teatro No, Adelphi Edizioni

Maschere & S-maschere

Non sempre la maschera è servita per nascondere o per ingannare. Essa, in qualche modo, è strettamente legata ad un'immagine complessiva del mondo e potrebbe in generale valere come cifra simbolica della cultura che la produce.

La maschera, anzi, è evento culturale per eccellenza, dal momento che "rende l'uomo ciò che ha deciso di essere, homo religiosus e anche zoon politikon" (M. Eliade) e, occorre aggiungere, homo ludens. In una cultura dell'Essere, vale a dire ancorata fiduciosamente alla pienezza dell'Essere ed al suo fondata-

to invisibile, essa svolge la funzione di ponte tra l'umano e il divino, colma artificialmente (culturalmente) lo iato che separa il profano dal sacro. In effetti, grazie alle sue forme spesso bizzarre, mette in scena esagerazioni o trasgressioni complete della normale fisionomia umana. Per esempio, può raffigurare un volto mezzo ridente e mezzo triste, o per metà umano e per metà bestiale, quasi ad evocare esseri mitici ed eventi sacri molto distanti dalla comune categoria di umanità. La sua magia è quella di propiziare il volo verso i cieli superiori della trascendenza: la maschera è una protesi religiosa e probabilmente fu il primo paio di ali dell'umanità. Più che 'velare', essa doveva 's-velare',

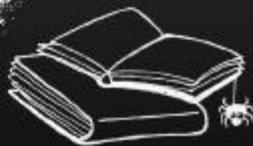
o meglio ancora 'ri-velare', nel senso letterale di 'ri-avvolgere il velo' dopo averlo svolto lasciando trasparire un qualche aspetto della verità nascosta. Chi portava la maschera era ciò che rappresentava, dove essere non deve venir in-

teso nel senso ingenuo dell'identità sostanziale, ma in quello più sfumato dell'identità metaforica: indossando la maschera dell'Antenato mitico, io sono l'Antenato mitico, cioè mi comporto 'come se' fossi lui; lo rappresento, ovvero lo rendo presente e operante qui ed ora, quasi che il tempo e lo spazio



nei quali vivo e mi muovo si fossero per un attimo spalancati sul Tempo e sullo Spazio delle origini. Ma resta la consapevolezza che il mistero, una volta terminato il rito, tornerà a velarsi ed a farsi incomprensibile.

La maschera, però, ha una natura essenzialmente ambigua. Può essere intesa anche come strumento di camuffamento e di inganno. Esistono tribù dell'Africa e dell'Oceania in cui il rito di iniziazione al mondo adulto consiste nell'apprendere, non senza dolore e paura, che dietro le sinistre maschere raffiguranti gli



Spiriti degli antenati ci sono soltanto comuni esseri umani. La scoperta, di sapere vagamente illuminista, segna la netta distinzione tra iniziati e non iniziati, i quali (si tratta per lo più delle donne e dei bambini) credono, o almeno devono far finta di credere, all'identità di significante (maschera) e significato (spirito) celebrata dagli stregoni e dai loro apprendisti.

Qualcosa del genere è successo nell'epoca moderna alla cultura occidentale, i cui iniziati (filosofi e scienziati) hanno "scoperto" che il mondo della verità era rimasto per secoli occultato dietro gli iridescenti colori delle credenze tradizionali, maschere che hanno allettato o atterrito i 'bambini' antichi e medievali. Da quando

le intuizioni di Copernico, che per primo aveva dimostrato scientificamente che l'apparenza del moto solare è in netto contrasto con la realtà delle cose, furono recepite dal mondo accademico e filosofico, è cominciato in Europa il singolarissimo carnevale degli smascheramenti, con la sua lunga e variopinta sfilata di s-maschere.

In un clima di ebbrezza crescente si sono avvicinati, con l'affermarsi della scienza moderna, gli eroi smascheratori: Galilei, gli illuministi, Schopenhauer, Marx, Darwin, Nietzsche, Freud, Wittgenstein ...

Le 'cose' divorziarono definitivamente dalle 'parole' con cui ci si era raccontato il mondo. Dietro la maschera dell'humanitas apparve una scimmia, dietro quella della coscienza e delle sue rappresentazioni un cieco ribollire di pulsioni sessuali; il concetto di 'verità' è risultato solo un trucco della volontà di

potenza, ed anche la scienza, caduta alla fine nella sua stessa trappola, è apparsa come un semplice gioco di ipotesi e di parole. L'intelligenza ha via via assunto un'identità critica e disacratrice: l'atto del 'conoscere' si è identificato con quello dello 'smascherare', del saper mostrare che di ogni realtà si può dire: "non è altro che..."

Ecco apparire la metafora del mondo come

teatro, ovvero della vita come recita e finzione. Entrata in voga nel '500 per esprimere la doppiezza a cui erano spesso costretti coloro che frequentavano le corti, luoghi dove l'apparire era più importante dell'essere e l'etichetta decisamente più apprezzata dell'etica, essa finì col farsi interprete di un disagio e di un disorientamento molto più profondo. "Maschera" non era più soltanto "l'aspetto" che *il Principe* (Machiavelli) doveva assumere davanti ai sudditi o la recita scaltra e galante che *il Cortigiano* (Castiglione, Della Casa, Accetto) doveva inscenare davanti al Principe ed agli



altri cortigiani: era la cultura tradizionale stessa, le credenze filosofiche e religiose, rivelatesi mere finzioni sotto cui si voleva nascondere la verità inaccettabile delle cose. La verità di un Universo privo della luce e del calore del Senso.

"Ma ora una grande paura è sopra di noi, una paura non di una, ma di molti, una paura simile alla nascita e alla morte quando vediamo la nascita e la morte esse solo e nient'altro, come isolate nel vuoto. Siamo invase da una paura che non possiamo conoscere, che non possiamo affrontare, che nessuno può capire. E ci strappano il cuore, ci sbucciano il cervello a strati come una cipolla, ci sentiamo perdute, perdute in un terrore totale, che nessuno può capire." (T.S. Eliot)

Con Pirandello, poi, anche le più profonde e inveterate abitudini psicologiche e sociali, persino quella che siamo soliti chiamare 'personalità', assumono la coloritura grottesca di recite, al punto che qualunque manifestazione dell'essere umano, che non sia pura e cieca pulsionalità, sembra solo un epifenomeno superficiale e fittizio. Commedia o tragedia che sia, la vita è una sfilata di carnevale a cui tutti siamo condannati. Il magma degli istinti e della follia che ci costituisce intimamente deve solidificarsi a contatto con lo sguardo degli altri,

deve indurirsi in maschera, se si vuole sopravvivere. Ma è un destino beffardo: l'individuo, risultato artificiale di una resistenza allo sfacelo, è solo una marionetta della volontà di vivere della specie. Poter dire "io", magari con orgoglio, è ben povero, oltre che ridicolo, premio di consolazione.



Sotto la maschera niente (o solo il caos): 'maschere nude' tenemus ...

Ma oggi, chi ha ancora paura di Pirandello?

Nel carnevale permanente della fiction televisiva e nel turbinio vorticante di personalità retrattili da mettere e dismettere all'occasione, conseguenza della continua mobilità geografica ed esistenziale che ci caratterizza, la maschera ha perso ogni connotazione tragica. Nella cosiddetta "moder-

nia liquida", dove tutto è relativo e provvisorio, il mistero dell'essere è stato finalmente svelato: la sua apparente profondità non è altro che gioco e incastro di superfici. Una volta tolto di mezzo il "mondo vero", diceva Nietzsche, se ne va anche quello "apparente", e regna la confusione, in cui verità è finzione e finzione è verità ... Maschere e s-maschere vanno ugualmente bene per chi ha deciso di non essere più niente e si è votato ad un rapsodico, multicolore nulla.

Alberto Banaudi



Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane.

James Joyce



realizzazione di questo programma che la letteratura si fa drammatica, teatrale. Nell'addentrarsi in luoghi di continui mascheramenti e disvelamenti di realtà interiori, l'autore si fa portatore di diversi punti di vista. Ogni periodo della propria vita si fa così personaggio, con un proprio particolare linguaggio. Si tratta di un alternarsi di *dramatis personae*, di

maschere inevitabilmente destinate a svanire da un teatro che è mondo, continuo cambiamento e creazione.

Presentandoci i primi tentativi di scrittura, l'educazione cattolica al Clongowes College, l'amore per il teatro e per gli studi universitari, l'autore focalizza sempre con maggior lucidità i momenti privilegiati della vocazione artistica: dalle ballate popolari imparate da bambino al timore di fronte alla parola liturgica, dalla lettura della realtà attraverso gli schemi della filosofia scolastica al rifiuto della ristretta realtà dublinese di fronte all'avventura del viaggio. L'artista da giovane viene presentato, di volta in volta, come Icaro, desideroso di evadere, ed anche come Dedalo, imprigionato nel proprio labirinto, negli schemi degli ideali estetici da lui stesso innalzati. Le sue maschere sono gabbie, sempre provvisorie ed evanescenti. Sono

le tappe forzate nel cammino verso un'identità mai raggiunta perché mai definibile, verso una libertà impossibile.

Ivan Fassio

E' dall'esilio che Joyce compone la quasi totalità delle sue opere, ed è questa prospettiva che viene ostentata nell'indicazione in calce a *Dedalus*: "Dublin, 1904. Trieste, 1914". Si tratta di un esilio liberamente assunto come condizione di dubbio sulla propria identità e, al tempo stesso, come distanza da cui ricreare con il massimo di autenticità il proprio passato. L'operazione di "leggere il libro di se stesso" (secondo l'indicazione di Mallarmé e del simbolismo fin de siècle) viene attuata, a partire da queste premesse biografiche, da un punto di vista sempre straniante.

Nella rievocazione dell'infanzia e della giovinezza del futuro scrittore Stephen Dedalus, Joyce deve ricorrere a una struttura volutamente elastica che possa produrre una mescolanza di sublime e cronaca, di poesia e prosa di memoria. Lo scrittore analizza, utilizzando ironicamente queste prospettive letterarie e culturali (dalla poesia popolare alla mitologia e alla religione), la crescita spirituale ed estetica del proprio alter ego, facendo parodia del proprio passato attraverso la descrizione di tutte le tappe della sua formazione e di tutte le maschere indossate. Questo lavoro ininterrotto di "risignificazione" di passato e presente, di collegamento tra autobiografia e mito deve produrre non il ricordo della "bellezza svanita dal mondo", ma la "grazia che non è ancora entrata nel mondo". E' per la



Spedizione al baobab

Wilma Stockenström

INVITATION
AU VOYAGE

Una schiava giovane e bella ha molti privilegi: un tetto per coprirsi, vestiti spesso eleganti, cibo finché ne vuole se il padrone è generoso. Ma non è libera. Deve fare ciò che il padrone vuole: anche seguirlo in un'impresa disperata, se lui lo desidera. Anche accompagnarlo in un viaggio attraverso le regioni interne del Sud Africa per collegare commercialmente una città della costa con una dell'interno, un viaggio nel quale lui morirà in modo ridicolo: divorato da un cocodrillo. Con la sua morte lei è libera. Ma come si vive in libertà dopo che si è passata tutta la vita sotto la protezione-schiavitù di un padrone? Lei trova rifugio nel cavo di un baobab, che diventa il suo mondo, la sua misura dello spazio, il punto di partenza per una nuova vita, forse più difficile e meno scintillante, ma più libera e serena. È una vita solitaria: gli unici uomini che incontra parlano una lingua che non capisce e non vogliono avere nessun contatto diretto con lei, pur aiutandola di nascosto. Impara a vivere come una qualunque creatura del veld, senza pretese di superiorità, integrandosi in quell'ambiente selvaggio, dopo tanti anni passati in città.

Lei (per tutto il libro non rivela il suo nome, perché "non ha significato") affida all'albero che la protegge la memoria della sua vita travagliata, perché la conservi, come se fosse incisa nella sua corteccia. Così ricorda il rapimento prima della clitoridectomia, la breve infanzia, le violenze subite, i padroni, gli amori, la gioia della maternità e il dolore di non poter crescere i figli, l'umiliazione di essere messa in vendita, le raffinatezze del gioco amoroso, la scoperta della bellezza, l'amicizia con le compagne di schiavitù, il dolore per la morte dell'ultimo



padrone. In filigrana appaiono le vicende di un paese ferito e violento: lo sterminio dei boscimani, il traffico degli schiavi, le lotte di conquista. A queste cose lei non ha saputo opporre altro che il suo terrore e la sua debolezza, ma ora, nel suo cavo dell'albero, lontana da tutti, riesce a trovare la serenità per dimenticare il tempo e la forza per affrontare la morte, da cui è fuggita per tutta la vita.

Il Sud Africa che Wilma Stockenström descrive è molto bello: le immagini del veld, che la protagonista spia dal baobab sono maestose e vitali, così come i paesaggi che lei descrive durante il viaggio con il suo ultimo padrone: città senza spigoli dove sembrano vivere solo donne, fiumi su cui volano aironi e martin pescatori, collinette pietrose del colore del miele e montagne rosate in lontananza.

Alice Graziano



LETTERATURA



MASCHERE

di Valentina Argenta.



Carnevale 2005...

14



...Tutti in maschera...
Ma c'è chi la maschera
la porta
tutto l'anno...



Ecco che ne
sta arrivando un
esempio.



...La sempreverde
maschera...



...del tirato!



Stasera ci facciamo
una pizza, sei dei nostri?

ECCO UN SUO TIPICO
ATTEGGIAMENTO
QUOTIDIANO

...Uhm... Non so.
Vi farò sapere.

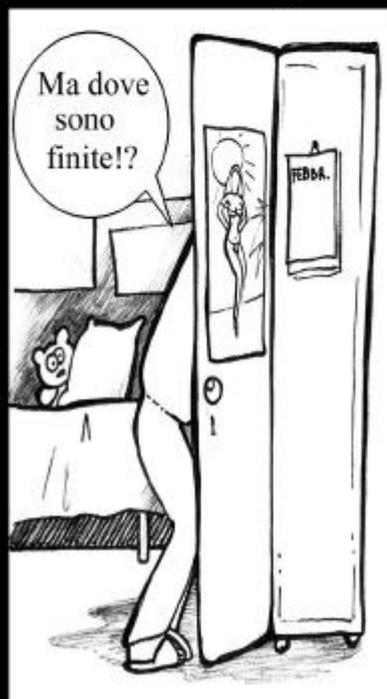
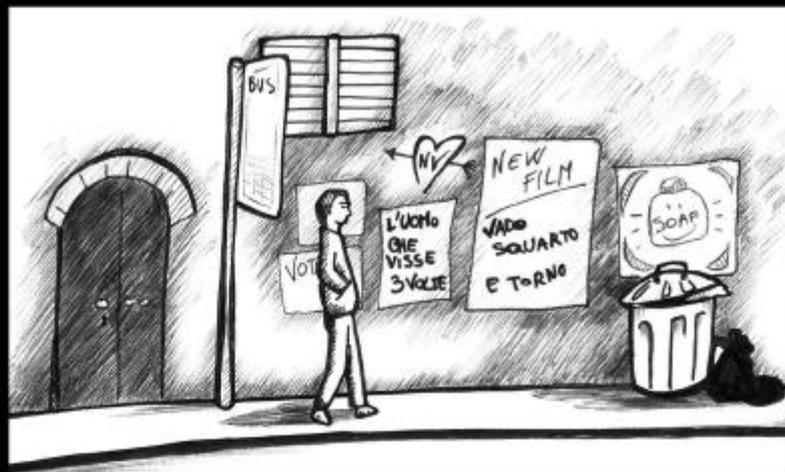


...Ti andrebbe
di uscire con me
stasera..?

Stai fresca!

Mha! Ci penso su
e poi ti dico...





DAVVERO...?!

fine.

Dietro la maschere

Fra parole, libri e film

"Avrei voluto veder accadere cose nella mia vita. Sapevo che niente era come sembrava, ma non riuscivo a trovarne una prova..." a parlare è David Lynch, e con queste parole sembra quasi voler raccontare se stesso. Ciò che i nostri occhi vedono è spesso lontano dalla realtà, come se una maschera nascondesse la superficie stessa delle cose e delle persone. Regista sopra le righe, Lynch ha fatto della sua carriera un percorso sempre ai limiti della sperimentazione, sforzandosi di raccontare storie che permettano agli spettatori di non subire inerti la pellicola che scorre davanti ai loro occhi, ma di coinvolgerli nel profondo, fin dalle viscere. Lynch, i cui esordi risalgono al cult-movie *Eraserhead - La mente che cancella* (1978), da lui scritto, diretto e prodotto, entra ad Hollywood dalla porta principale con *The elephant man* (1980), film prodotto dall'attore Mel Brooks, che nel 1980 è candidato ad otto premi oscar fra cui la regia e la sceneggiatura, di cui lo stesso Lynch è autore. "È la storia di qualcuno che era un mostro all'esterno, ma dentro era un uomo normale e stupendo" dichiara il regista a proposito. Il film è tratto dalla storia vera di John Merrick, un uomo deforme dalla nascita per una rara malattia. L'uomo elefante (il ruolo è di un irricognoscibile John Hurt) viene sfruttato da un uomo senza scrupoli come fenomeno da baraccone, fino a quando viene salvato da un medico (interpretato da un bravissimo Anthony Hopkins) che lo strappa dalla strada. *The elephant man* è un film prodigioso, che commuove come pochi



altri. Girato in un efficace bianco e nero, ha la cornice della Londra Vittoriana grigia di fumo e nell'anima. Ma sotto la maschera di un mostro si nasconde invece la raffinata mente di un emarginato costretto a vivere come una bestia, come fenomeno da baraccone in un circo, pestato ed umiliato. E chi lo usa lo fa per tirare avanti, per guadagnarsi da vivere, e chi lo vuole aiutare lo fa per i suoi studi e la sua carriera, perché sembra non si possa scappare ai doppi fini, e se qualcuno fa qualcosa per quella povera creatura, o meglio per quell'aborto di natura, il più grande di tutti i tempi, come viene detto a più riprese nel film, non sarà altro che per i propri interessi personali, e così il mostro diventa un'attrazione scientifica, e allo stesso tempo un'attrazione da baraccone. E poi di nuovo John Merrick viene lasciato a se stesso, nelle mani di chi lo sfrutta nel peggiore dei modi, e solo quando cade malato può di nuovo incontrare quel dottore che gli cambierà la vita. Sotto l'aspetto di un tremendo essere si nasconde un uomo buono e gentile, capace di recitare a memoria alcuni versi della Bibbia. E allora nasce una bella amicizia, che sotto le apparenze svela la profondità di un rapporto basato sul lo scoprire ciò che a prima vista è ripugnante, ma che poi si scopre nobile. E l'animo gentile dell'uomo elefante subito fa suo lo spettatore, che si scopre essere tutto una vibrazione di ansia verso la figura scomposta



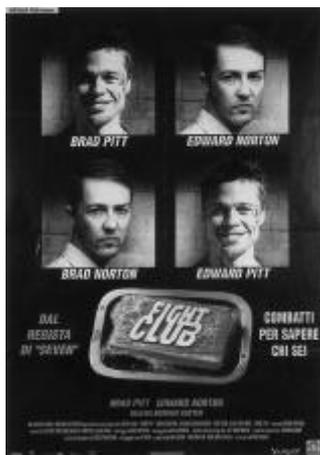
del protagonista, che non cammina ma barcolla, che non può dormire disteso perché il peso della sua testa l'avrebbe soffocato, che spaventa i passanti e che si rifugia nella propria stanza, lontano da un mondo con lui così malvagio: quelle ansie vengono espresse da Hopkins che come lo spettatore è portato a farsi sempre più vicino all'uomo elefante, per scoprire quello che gli occhi non possono vedere, ma che le emozioni possono sentire.

Emozioni forti, come quelle che lo scrittore Chuck Palahniuk ci racconta nel bestseller *Fight Club*, riproposto poi nel 1999 da David Fincher nel fortunatissimo film con Brad Pitt ed Edward Norton. Qui la maschera nasconde una realtà visionaria, di un mondo che non esiste, ma che cattura lo spettatore fin dalle prime battute. La cornice è quella degli Stati Uniti ai giorni d'oggi, un palcoscenico fatto di strade, polvere e scantinati dove si combatte a mani nude, corpo a corpo, per sfidare gli altri ma soprattutto se stessi. Scrive Palahniuk in *Fight Club*: "Quelli del Fight Club non sono quelli del mondo reale. Anche se tu dicessi al ragazzo della copisteria che è un combattente fenomenale, non parleresti alla stessa persona. Quello che sono io al Fight Club non è uno che il mio capo conosce. Dopo una sera al Fight Club ogni cosa del mondo reale si ridimensiona. Niente può farti più incazzare. La tua parola è legge e se qu alcuno viole quella legge o la mette i dubbio, non t'incazzi lo stesso".



E se Lynch e Palahniuk cercano di svelarci l'anima di una persona oltre la superficie, autori come lo scrittore di fantascienza Isaac Asimov parlano della maschera fisica come di un'arma che può essere sorprendente. Ne Il crollo della galassia centrale un uomo vuole impadronirsi della Fondazione, unica istituzione della galassia centrale in un lontano futuro ormai allo sbando anarchico. Quest'uomo è il Mule, capace di manipolare i pensieri e le emozioni di intere popolazioni solo con la forza della sua mente, e che sceglie di infiltrarsi fra i suoi nemici sotto la maschera di un povero buffone. Il Ciclo della Fondazione è tra le opere più fortunate di Asimov, morto a New York il 6 aprile del 1992, lasciandoci oltre 500 libri tra fantascienza, gialli, libri di ricerca e divulgazione scientifica.

Un altro scrittore, quell'Eric Ambler considerato da molti il padre del noir, nel suo libro *La maschera di Dimitrios* (1939) ci porta a conoscere un criminale assai schivo, potente ma quasi invisibile. Dimitrios Makropoulos, il cui volto è impassibile, come quello di una lucertola. E se il viso di una persona può considerarsi come la sua naturale maschera, Ambler è molto eloquente quando scrive: "Soltanto pochi uomini, pittori, hanno saputo leggere la mente attraverso il volto. Altri, per giudicare, cercano testimonianze di parole e atti capaci di spiegare la maschera che hanno davanti agli occhi. Ma pur comprendendo d'istinto che la maschera non è l'uomo che le sta dietro, sono generalmente turbati nel



leggere la mente attraverso il volto. Altri, per giudicare, cercano testimonianze di parole e atti capaci di spiegare la maschera che hanno davanti agli occhi. Ma pur comprendendo d'istinto che la maschera non è l'uomo che le sta dietro, sono generalmente turbati nel

constatarlo. La duplicità altrui è sempre fonte di turbamento quando si è inconsapevoli della propria."



Un romanzo, quello di Ambler, per molti versi vicino al film *I soliti sospetti* (1995) di Bryan Singer, dove un bravissimo Kevin Spacey interpreta un criminale zoppo che si scopre essere, in un magnifico colpo di scena sul finire del film, il diabolico Kaiser Soze.

Nelle trasposizioni da romanzo a film non poteva certo mancare *Arancia meccanica* (1960), il romanzo capolavoro di Anthony Burgess, che va oltre le maschere che sempre ci portiamo addosso, svestendole in famiglia, magari, e che talvolta prendono il totale controllo su di noi. "Fu il senso della linea di demarcazione che separava i "bene noi" dai "loro cattivi" che mi spinse a scrivere, nel 1960, un romanzo breve intitolato "A Clockwork Orange". Secondo me non è un bel romanzo... l'opera illustra però con grande sincerità la mia avversione per un certo modo di giudicare che fa di taluni individui dei criminali, mentre tutti gli altri vengono assolti indiscriminatamente."

La trasposizione di Stanley Kubrick (1971) è uno dei capolavori di sempre del cinema, candidato a quattro premi oscar è un'opera che non lascia indifferenti, che emoziona o che ripugna, e che ci fa entrare nella testa del giovane Alex (un indimenticabile ed indimenticato Malcom Mcdowell), che tra le mura domestiche è il bravo figlio di una famiglia piccolo borghese come tante, ma

che una volta in strada è il capo degli spietati Drughi, anche loro mascherati, sempre pronti ad usare il coltello, a prendere a calci i barboni, bastonare, rubare e cantare "Adesso un po' di su e giù...". E il tema delle maschere ha sempre tormentato il regista che impiegherà trent'anni e più per concepire *Eyes wide Shut* (1999), quello che è stato il suo ultimo lavoro e anche il più criticato. Interpretato da Tom Cruise e Nicole Kidman, un lento vortice dietro sogni erotici e dietro le maschere che indossiamo per entrare in realtà che non sempre ci appartengono, e che finiscono per segnarci nel profondo, nostro malgrado. Altre maschere, infine, quelle della storia, che un artista come Art Spiegelman ci fa conoscere in *Maus*. Un classico del fumetto che scritto e disegnato nella seconda metà degli anni ottanta ha vinto



uno Special Award del Premio Pulitzer ed è stato tradotto in venti lingue. L'opera è ambientata in Polonia durante la seconda guerra mondiale, ed il protagonista è il padre dello stesso Spiegelman,

Vladek, ebreo polacco deportato ad Auschwitz. Le maschere sono quelle che vestono i protagonisti, e la matita di Spiegelman veste gli ebrei con la maschere da topo, e i tedeschi sono i gatti, i polacchi sono i maiali, gli americani i cani. Un affresco vivo e intenso per un'epoca così buia.



J-AMERICANO

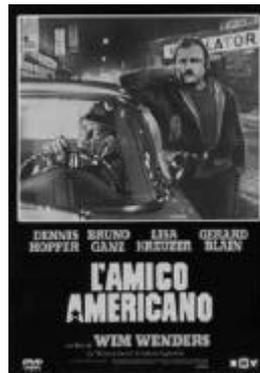
AMERICANO

L'amico americano è tratto dal romanzo di P. Highsmith *The Ripley's game* pubblicato qualche anno prima dell'uscita del film. Dopo vari cambiamenti di titolo, Wenders diede il via a un'ingente produzione internazionale le cui riprese si svolsero tra New York, sede di traffici d'arte, Amburgo, luogo della "normalità" e Parigi, terra straniera.

La storia di Jonathan, uomo dedito alla propria famiglia, con un mestiere quieto in una città fredda e spesso buia, va ad intersecare quella del terrore che ha della morte una volta scoperta la sua fatale malattia. Nella sconsolata consapevolezza della propria situazione l'aggrancio con Tom, appunto l'amico americano che dà il titolo al film, è immediata: quest'ultimo si reca nel laboratorio dove il protagonista lavora come corniciario e gli propone una commissione apparentemente insignificante. Ma l'incontro tra i due, già avvenuto con qualche veloce battuta durante un'asta a New York poco tempo prima, li unirà indissolubilmente in un legame rovinoso sancito da un regalo che Jonathan offre a Tom e che questi presto contraccambia. Il percorso di Jonathan verso i luoghi della scoperta della malattia (lo studio del medico che l'ha diagnosticata) è concitato fino allo spasmo, egli percorre la strada galoppando sulle strutture della città che in Wenders sono ricorrenti e che qua sono addirittura ossessive: le scale mobili e le gallerie che lo separano dall'ansiosa conferma del suo stato di salute, che comincia a preoccuparlo sempre più, sono il simbolo della sua ossessione interiore. E' proprio questo continuo tormento dettato dalla paura della malattia che sente peggiorare a renderlo vulnerabile fino al punto da lasciarsi mutare inesorabilmente la vita.

Tom lo indica come qualcuno che, non avendo più nulla da perdere, può commettere un omicidio importante per la sua banda: così, dietro la promessa di lasciare in eredità una somma alla famiglia, Jonathan si lascia sedurre e giunge in una Parigi snaturata ed irriconoscibile. Sentendosi ormai vinto accondiscende a commettere l'omicidio. Quello che accade dopo completa lo sprofondare del protagonista, il quale non riesce più a liberarsi da questo perverso meccanismo che lo snatura nei suoi affetti ed esegue un secondo omicidio del quale Tom diventa un inatteso complice. La fine è una strada grigia che si allarga a dismisura, che inghiotte la loro corsa.

Wenders gira un film che descrive il comportamento di un individuo che scopre di essere malato e che tenta di sfuggire alla morte fingendosi un altro nella follia della consapevolezza. Abbaglia lo spettatore con immagini che danno le vertigini, che liberano ed esaltano gli elementi iconografici, soprattutto con riferimento alle inquadrature dell'esterno della casa dell'amico americano, la casa del sogno e dell'utopia, contrapposta a quella di Jonathan piena zeppa di oggetti e illuminata da foschi raggi ocra. La tensione viene smorzata, a conferma del fatto che la trasposizione del romanzo di Highsmith non è un giallo, ma un film sulla storia di un uomo e delle sue paure, o tutt'al più una rivisitazione di alcuni generi "classici" del cinema americano proposta da un europeo.



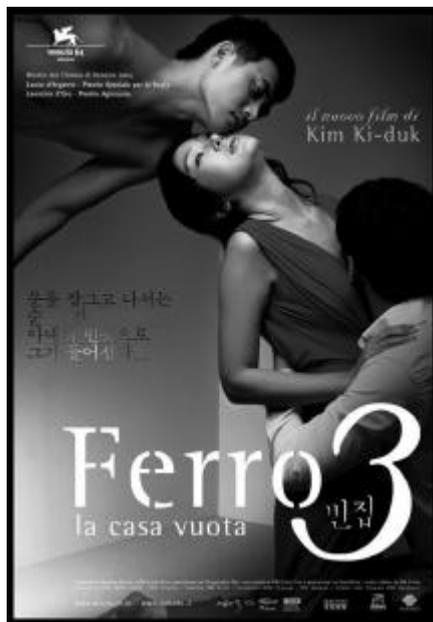
Ornella Castiglione

20

Ferro 3 - La casa vuota

"Siamo tutti case vuote e aspettiamo qualcuno che apra la porta e ci renda liberi" sono le parole con cui Kim Ki-duk commenta il suo film, la storia di un giovane (Tae-Suk) che gira il mondo con la sua moto, entra nelle case momentaneamente vuote, le abita per qualche giorno e poi riparte.

Nella semplicità della trama il regista intreccia mirabilmente una appassionante storia d'amore e una profonda riflessione sul cinema ricordando le parti attraverso la figura ambigua, inizialmente realistica e poi scopertamente fantasmatica, di Tae-Suk. Incarnazione del poetico, questo è colui che sa raccogliere ed esprimere, nel suo silenzio, la bellezza delle cose e superare, nella leggerezza dei suoi gesti, l'incubo e l'oppressione dell'esistenza. Nel suo inedito vagabondaggio entra in contatto col dramma coniugale della bella Sun-hwa, la libera dalle mani violente del marito usando una mazza da golf (la "Ferro 3" che dà il titolo al film) e insieme, senza parole, iniziano il loro silenzioso viaggio tra le case vuote dando vita ad un amore destinato a continuare al di là della loro fuga. Tae-Suk conduce la sua amante nella dimensione del poetico liberandola dai lividi del vivere e riparandola dalla violenza del reale (il marito) che continuerà a circondarla, ma non la intaccherà più. Questo sviluppo chiarisce il senso della scena iniziale dove troviamo una



statua muliebre di gusto neoclassico protetta da una rete che la salva dagli urti violenti delle palline da golf che tentano di colpirla.

Ferro Tre è molto di più di una storia d'amore, è soprattutto una riflessione sul cinema come arte dello sguardo che si appropria, come fanno i due protagonisti, degli spazi lasciati vuoti. La silenziosa coppia di amanti entra in case estranee, ricompone quanto non funziona,

trasforma gli ambienti secondo la chiave estetica che più le è congeniale per strapparvi il ricordo fotografico del suo passaggio (l'ambiente diviene per qualche istante un set cinematografico), li abita per poco tempo e passa oltre. Per quanto lieve e apparentemente quasi inesistente, il loro passaggio modifica, in misura diversa a seconda dei soggetti, le esistenze altrui aprendole a nuovi sviluppi possibili. Così fa il cinema, scorre sulla realtà mutandone gli equilibri, strappa vita alla vita e la restituisce in immagini. Sguardo che occupa gli spazi lasciati vuoti dall'occhio umano, capace di vedere solo davanti a sé, per i soli miseri 180 gradi, il cinema, come i due protagonisti del film, si infila negli spazi residuali, gli spazi del sogno e del desiderio, a cui sa offrire un linguaggio che li esprima e un volto che li rappresenti.

Melinda e Melinda



Melinda e Melinda



Puntuale come la morte e le tasse, giusto per citare una sua vecchia ed immortale battuta, arriva a Natale (in Italia, perché in America, lo

comica, a seconda del punto di vista. Entrambe entrano una sera in una casa nel bel mezzo di una cena e sconvolgeranno la quieta e agiata vita delle rispettive famiglie. Melinda è divorziata ed ex adultera, ha tentato il suicidio, va avanti ad alcool e antidepressivi e non riesce ad ottenere l'affidamento dei figli. In compenso si innamorerà delle persone sbagliate, farà innamorare di sé altrettante persone sbagliate, verrà tradita e tradirà.

Mentre Melinda (l'australiana Radha Mitchell) rende se pur non sempre in maniera brillante la propria parte, purtroppo non si può dire altrettanto di Will Ferrel che interpreta Hobie, l'uomo di casa di uno dei due episodi. In controsenso si conferma un attore di tutto rispetto ben al di sopra di quanto fin'ora il suo limitato repertorio di film demenziali come *Zoolander* ed *Elf* gli avesse concesso di mostrare, ma la sua interpretazione inevitabilmente risulta al di sotto delle possibilità e questo semplicemente perché in quanto alter ego di Allen gli è impossibile recitare una parte meglio di quanto Allen stesso l'avrebbe "vissuta". Forse anche in questo il regista, fin dalla sceneggiatura, poteva allontanare il personaggio da se stesso e allontanare una strana sensazione di spaesamento che ti porta involontariamente per tutto il film a mettere in parallelo i due, cosa che certo non aiuta a perdersi nella trama. Trama che ha dei limiti ed è un peccato farlo notare: Allen è un grande regista, il film ha buone potenzialità e battute folgoranti, ma il tutto esce piatto in troppi momenti per essere un film che, al suo finire, ti lascia a riflettere.

vedranno a marzo) l'ultimo lavoro del regista newyorkese più famoso della storia del cinema ma, seppur tutt'altro che ignorata, non riceve un riscontro significativo del nostro pubblico.

La doppia storia di *Melinda e Melinda* con i due incipit, uno drammatico e l'altro comico, sembrano concretizzare il modo di vedere la vita del regista; per Woody Allen, infatti, la vita "è fondamentalmente una grande tragedia e se la vediamo in modo comico è perché è talmente triste che non resta altro che riderci su". Proprio come succede in *Melinda e Melinda* la vita, secondo Allen, può essere vista da entrambe le prospettive, e le opzioni sono tutte valide.

Un drammaturgo, un comico e altri due artisti della middle class progressista newyorkese discutono in un caffè sul valore del punto di vista dell'autore e su quanto questo influenzi la materia della loro narrazione. Sono le sfumature derivanti dalla propria cultura e di conseguenza dal proprio sguardo sulle cose a incanalare una storia verso una direzione comica o tragica? Il personaggio è quello classico Alleniano: una donna raffinata ed emancipata ma allo stesso tremendamente insicura e nevrotica, due donne in una, una tragica e una

Edoardo Rossi

22

"Guess it's too late to say the things to you that you needed to hear me say..."
"Shooting Star", Bob Dylan

Dopo le bizzarrie "beat" cariche di surrealismo del romanzo d'esordio "Tarantula" (1971), Bob Dylan ha scritto un'autobiografia, "Chronicles Volume 1" (da poco tradotta in italiano da Alessandro Carriera, autore di "La voce di Bob Dylan. Una spiegazione dell'America", e pubblicata da Feltrinelli). Si tratta di un tentativo di spiegazione del percorso artistico e musicale dell'autore, un sincero accantonamento delle maschere più volte indossate e degli atteggiamenti schivi (e spesso definiti enigmatici) che hanno caratterizzato non solo la sua produzione artistica ma anche il suo rapporto con giornalisti, critici e biografi. Ad una prima lettura ci si rende però subito conto di trovarsi di fronte ad un'autobiografia quantomeno poco ortodossa. Già il titolo può ingannare il lettore: non si tratta infatti di una successione cronologica di avvenimenti ma di un'operazione letteraria sicuramente originale. I fatti, le riflessioni, i ricordi scorrono attraverso i capitoli man mano che riaffiorano alla memoria. E', prima di tutto, una vera e propria ricostruzione di una personalità, un lavoro di scavo nei confronti dei momenti di una formazione, una presa di coscienza del presente attraverso l'accettazione e l'approfondimento del passato; è, anche, un tentativo che trova precedenti illustri nella letteratura americana. Si pensi alle riflessioni frammentarie e sparse di "Motel Chronicles" di Sam Shepard (drammaturgo, attore e musicista, coautore con Dylan della canzone "Brownsville Girl") o all'acutezza aristocratica e intel-

lettuale di "Palinsesto. Una Memoria" di Gore Vidal. L'intenzione dell'autore, infatti, non è solo quella di chiarire a se stesso e al pubblico le tappe della propria esistenza ma di rendere sulla pagina, attraverso un linguaggio "pittorico" e attento alle sfumature di una coscienza, le emozioni e i sentimenti di



un tempo con la stessa intensità con cui erano stati vissuti. Quello che scrive è un Dylan ottimista, creatore di un'opera fatta di punti di vista e di atmosfere, di citazioni e di storia, attento ai significati profondi di ogni esperienza e di ogni atto di conoscenza. Nei primi due capitoli, intitolati "Annottare lo spartito" e "La terra perduta", ci troviamo di fronte alla voce del giovane Dylan nel periodo precedente al contratto con la Columbia. Qui la voce narrante è piena di curiosità e di giovinezza, rivive il periodo più



carico d'avventura di un'esistenza, si sofferma sulle esperienze con lo stesso sguardo immaturo ma carico di potenzialità creative. Si passa poi, nel capitolo seguente, al ricordo dell'incontro col poeta Archibald McLeish, dalla cui mancata collaborazione nacquero idee per l'album "New Morning" (1970), fino all'insistenza sull'infondatezza dell'interpretazione delle sue canzoni come specchio di una generazione. Il quarto capitolo prende l'avvio dai momenti di crisi della creatività degli anni Ottanta e si sofferma, poi, sulla realizzazione del disco "Oh, Mercy" (1989) con Daniel Lanois. Qui Dylan indugia a lungo sul problema dell'interpretazione delle canzoni, descrive i percorsi compiuti per ridare vitalità, dal punto di vista sia musicale che "attoriale", a canzoni che non sentiva più sue. Ci descrive la tecnica chitarristica che un giorno il bluesman Lonnie Johnson gli aveva insegnato, riflette sulla tradizione della musica folk, sui significati del blues e del jazz, su un linguaggio musicale che è, per lui, la colonna sonora dell'America e, insieme, il suo linguaggio mitologico. Nell'ultimo capitolo, "Il fiume di ghiaccio", si ritorna ancora ai primi anni Sessanta, alla serata passate suonando blues al Gaslight Cafè in compagnia di Dave Van Ronk e John Lee Hooker. I temi dei primi due capitoli vengono ampliati, ci viene confessata la grande influenza subita da "L'opera da tre soldi" di Bertold Brecht ed in particolare dalle musiche di Kurt Weill, le riflessioni sulla tradizione musicale americana prendono una



connotazione più personale, direi quasi programmatica. In questi anni Dylan conosce personalmente Woody Guthrie, ascolta per la prima volta il blues di Robert Johnson (che si aggiunge, tra le influenze maggiori, a Hank Williams, Lightin' Hopkins, Link Wray, Leadbelly, Cisco Houston), si confronta con folksinger in ascesa come Joan Baez, oppure già affermati come Harry Belafonte e Johnny Cash. Il giovane musicista suona canzoni tradizionali nei locali notturni del Greenwich Village, non ha ancora iniziato a scrivere canzoni sue, ma capisce la forza delle parole di una tradizione, di una terra; ci fa capire che la sua musica non potrà mai essere protesta, ma semplicemente l'espressione di sentimenti, emozioni e idee attraverso



so un linguaggio già collaudato, un'opera quindi di continuo aggiornamento e di perenne risignificazione ("La canzone folk trascendeva la cultura del presente").

Sono informazioni, quelle di "Chronicles", che ci aiutano meglio a capire le ultime produzioni di Bob Dylan. Il ritorno ad atmosfere blues e a suoni "vintage" di "Time out of Mind" (1997), album del "disamore", della vecchiaia e dei ricordi nostalgici, trova una sua logica continuazione nelle continue citazioni di "Love and Theft" (2001), disco in cui, già ad un primo ascolto, traspaiono le influenze swing e rockabilly degli artisti della Sun Records (etichetta musicale degli anni Cinquanta per la quale incidavano anche Buddy Holly e Jimmie Rodgers). Il desiderio di essere sempre sul palco e di ridare sempre nuovi tagli all'interpretazione delle proprie canzoni, poi, risponde alla sua volontà di essere l'ultimo dei depositari di una tradizione antica, quella del country e del blues, e di giocare con tutti gli stilemi di questa tradizione. Non a caso uno degli ultimi tour (Agosto 2004) vantava la partecipazione di Willie Nelson, leggenda della musica folk; ed il prossimo, quello che partirà a marzo, vedrà Dylan affiancato dal vecchio cantante country Merle Haggard.

Anche la realizzazione del film "Masked and Anonymous" (2003), in cui Dylan compare come sceneggiatore e come attore, trova una giustificazione in questo amore per la cultura popolare, in questo continuo lavoro di rielaborazione del passato e di riutilizzo di metodi d'espressione tradizionali. Il film, girato da Larry Charles, è stato definito come un mosaico di personaggi improbabili e di dialoghi ingarbugliati, che fanno da cornice ad oltre quaranta minuti di musica. Ai pezzi di Dylan riarrangiati per l'occasione ("Dirt Road Blues", "Down in the Flood", "Cold Irons Bound")



si aggiungono cover degli artisti più disparati e canzoni tradizionali come "Dixie", "Amazing Grace" e "Diamone Joe". Le intenzioni del regista erano quelle di rendere, per il lungometraggio, il respiro sognante e visionario delle canzoni dylaniane. La trama, quasi inesistente, propone citazioni dal "King Lear" di Shakespeare e ci presenta un Bob Dylan che gioca con il suo ennesimo travestimento, con una sua nuova maschera - quella del cantante incarcerato che attende la libertà per tornare a esibirsi. Siamo ancora lontani dalle spiegazioni illuminanti di "Chronicles", dal gusto sottile per i ricordi di un mondo perduto. L'artista che per anni ha giocato a confondersi nei testi delle sue canzoni, nei linguaggi di volta in volta adottati, si è finalmente raccontato e, in un'intervista, ha confessato: "E' come se avessi in mano un mazzo di carte, mescolassi e ne girassi una: si comincia da quella. Certo mi rendo conto che così restano dei grandi vuoti". L'autore, nel presentare il metodo di scrittura per la sua autobiografia, sembra ancora compiacersi per le cose non dette, per gli spiragli lasciati all'immaginazione del lettore.

Ivan Fassio

Donnie Darko e i sogni migliori

Tears For Fears/Gary Jules "Mad World"

L'idea che un tizio travestito da coniglio gigante annunci l'imminente arrivo dell'apocalisse in fondo non è così inquietante. Che lo annunci ad un adolescente pieno di problemi comportamentali della middle-class americana di fine anni ottanta nemmeno. Esiste un universo parallelo in cui tutto ciò accade.

"Donnie Darko", l'universo parallelo a cui si accennava, è un film di cui in Italia si è parlato pochissimo tre anni fa, quando uscì negli Stati Uniti, e giusto poco di più quando finalmente è stato possibile vederlo anche dalle nostre parti a novembre del 2004. Peccato. Peccato perché, pur nella necessaria approssimazione che un debutto assoluto (ad opera di un regista appena ventisettenne) porta necessariamente con sé, "Donnie Darko" è un film di complessità quasi stordente. Complesso per via di una sceneggiatura che, come si diceva poco sopra, lascia ad un enorme coniglio il compito piuttosto pruriginoso di annunciare la fine dei giochi su scala cosmica, complesso perché scava in quell'abisso insondabile (fatto anche e soprattutto di maschere e costumi) che è l'adolescenza, complesso, e questo ci interessa più da vicino, perché in "Donnie Darko" non c'è nulla che non abbia un significato oltre il visibile. A partire dalla musica.

Richard Kelly, il regista, nasce nel 1975. Ciò significa che nel 1988, anno in cui la storia di Donnie Darko si svolge, il nostro era nel pieno di quella dolorosa metamorfosi sociale, umana e fisica che chiamiamo amichevolmente adolescenza. Ciò significa che tutti i brani che compongono la strepitosa colonna sonora del film devono essere, prima o dopo, passati per le orecchie del giovane Richard, che per un motivo in-

spiegabile e straordinario ha costruito con le note e le parole delle canzoni (da "The Killing Moon" di Echo and the Bunnymen a "Notorius" dei Duran Duran) una storia intricata e dolorosa come quella di Donnie Darko, un adolescente senza maschera costretto a fidarsi di una maschera ed a scoprire, intorno a sé, un universo spaventoso di maschere.



Era necessario un articolo che si muovesse leggermente oltre i binari consueti di questa rubrica per poter parlare di "Mad World", versione per piano e voce di un vecchio non-hit dei Tears For Fears ad opera di Gary Jules, che accompagna con grazia commuovente il finale del film. Un brano riarrangiato appositamente per l'opera di Richard Kelly, che trova il proprio posto nel mosaico complessissimo di citazioni mascherate e simbolismi camuffati nei quali Donnie è costretto a scavare. Era necessario perché una sintesi tanto delicata e perfetta di immagini e musica, un approccio così sentito al tema dell'adole-

26

scenza non poteva essere sprecato né trovare collocazione migliore che all'interno di una riflessione sulla maschera. Donnie Darko, come ogni adolescente, vede la vita attraverso una lente che rivela le maschere e distorce i volti. Rivela il dolore che pervade ogni cosa e rende visibili i frammenti di brutto che ognuno porta addosso ("All around me are familiar faces/worn out places/worn out faces" - "Tutto intorno facce familiari/posti rovinati/facce rovinate"). Guardarsi intorno e vedere nero, soffrire di quella sofferenza che da fuori sembra poco più di un capriccio e che da dentro è solo una spirale ("And their tears are filling up their glasses/no expression/hide my head i want to drown my sorrow/no tomorrow" - "Le lacrime riempiono i loro occhiali/senza espressione/nascondo la testa, voglio annegare la mia tristezza/senza domani"). L'unica via d'uscita, per Donnie e per tutti è la fantasia; spingere all'estremo i propri sogni, abbandonare le paure e guardare al di là. Per Donnie è un coniglio-messaggero-dell'apocalisse, per altri sono i sogni che si fanno di notte, che per un attimo lasciano respirare, spingono lontanissimo tutto il male ("I find it kind of funny/I find it kind of sad/the dreams in which i'm dying/are the best i've ever had" - "Lo trovo divertente/lo trovo un po' triste/i sogni in cui muoio/sono i migliori che abbia mai fatto"). Donnie Darko è il simbolo di tutte le paure che attanagliano chi cresce. Donnie, in fondo, è un eroe ribelle ed ingenuo, che rifiuta ogni maschera e si rifugia nel suo cervello a cercare le spiegazioni, per scoprire cosa gli spetta e cosa gli è stato sottratto ("Children waiting for the day they feel good/Happy birthday/Made to feel the way that every child should" - "I bambini aspettano il giorno in cui staranno bene/buon compleanno/fatti per sentirsi come ogni bambino dovrebbe sentirsi"). Ecco perché il brano di Gary

Jules, con quel suo muoversi lentissimamente (al contrario dell'iper-cinetico originale) sembra voler soppesare ogni parola, come se ogni parola fosse un'immagine da tenere stretta.

"Donnie Darko" è un film imperfetto. Eppure ogni pezzo sembra tornare al proprio posto con le note del piano di Gary Jules. Ed ogni lacrima versata nell'adolescenza per una maschera che è caduta o che si è indossata ha un senso nelle parole del ritornello. I sogni migliori sono quelli in cui muoio. I sogni migliori sono quelli in cui le maschere non servono.

*All around me are familiar faces
Worn out places, worn out faces
Bright and early for their daily races
Going nowhere, going nowhere
And their tears are filling up their glasses
No expression, no expression
Hide my head I want to drown my sorrow
No tomorrow, no tomorrow
And I find it kind of funny
I find it kind of sad
The dreams in which I'm dying
Are the best I've ever had
I find it hard to tell you
'Cos I find it hard to take
When people run in circles
It's a very, very
Mad World
Children waiting for the day they feel good
Happy Birthday, Happy Birthday
Made to feel the way that every child should
Sit and listen, sit and listen
Went to school and I was very nervous
No one knew me, no one knew me
Hello teacher tell me what's my lesson
Look right through me, look right through me*

Riccardo Fassone



Compilation

INDIES against IN(VI)DIE

28

Incute un po' di timore il titolo della prima compilation targata Sub Records. Quel "contro" appare a prima vista come una provocazione, una dichiarazione di guerra. Ma verso chi? Indie contro indie? Che roba è? In realtà c'è quel "vi" in mezzo al secondo "indie", che trasforma in parte la parola in "invidie". E allora ecco l'intento più chiaro dei suoi ideatori: promuovere la musica suonata "sul serio", senza lasciare netta prevalenza alle leggi di mercato e fronzoli vari. Solo sudore, umiltà, voglia di emergere per sostanza e non per apparenza. Nulla da "invidiare", anzi, ai colleghi più illustri, insomma.

E quelli della Sub, con il prezioso contributo di Candy Records e Audioglobe confezionano un prodotto che raccoglie ventuno tracce di altrettante formazioni italiane. Il meglio dell'indie proposto dalle tre case. Ci sono i nomi già noti, amati, osannati di Marlene Kuntz, Meganoidi, Paolo Benvegnù, Yuppie Flu, Julie's Haircut, Marta Sui Tubi, Santo Niente e Sux!. Ma ci sono anche e soprattutto le proposte nuove o ancora ignote al pubblico, alcune delle quali dalle prerogative davvero interessanti, per quanto si possa giudicare dall'ascolto di un solo brano, perlomeno. Ecco gli Odorama, con un drum'n'bass e dark seducenti, compresa l'esplosione punk nell'evoluzione del brano "Another". Arpeggi chitarristici e rullo di per-

cussioni alla Maureen Tucker (Velvet Underground), che sostengono delicate nenie stile Marlene-morbidi o verso i più introspettivi CSI, per gli Inlimine (ma che razza di nome hanno scelto?).

I generi, per precisa scelta degli ideatori della compilation, sono dei più disparati: dal garage-rock al noise, dalla psichedelia al pop, dal rock'n'roll all'

hard-funk, dall'indie-rock al techno-metal. C'è poi il genere indefinibile e sorprendente dei Tempo de Mal (new wave, noise, punk, electro?!). I Marlene Kuntz, la formazione più nota, per ironia della sorte, piazza qui il brano peggiore tra i ventuno: troppo concentrati sulla narrazione, si sono scordati di curare musica e melodia. I Meganoidi picchiano giù duro con puro hardcore punk, liberandosi dei trascorsi ska e skapunk. Deliziosi come al solito Benvegnù, Yuppie Flu, Julie's Haircut.

Il resto è da ascoltare e ne vale veramente la pena perché il livello medio dei brani è molto alto. La qualità c'è, spetta poi all'ascoltatore cogliere le emozioni di questo o di quel brano. Di canzoni di cui innamorarsi questo disco ne contiene più di una, basta mettere da parte i "contro" nei riguardi di generi differenti dai propri soliti gusti e prestare ascolto con cuore puro e sana curiosità.



Christian Amadeo

L'Arte come smascheramento della realtà

La parola maschera sicuramente evocerà nella nostra mente immagini di travestimenti carnevaleschi, pantomime e quant'altro; ma non è solo questo. Basterebbe riflettere sull'etimologia del termine maschera, da una voce preindoeuropea significante "fuliggine, fantasma nero", per essere persuasi della sua duplicità e ambivalenza.

La maschera è un finto volto, che può mostrarci agli altri diversi da quanto in realtà non siamo.

Durante i secoli, il compito di certa arte è stato proprio quello di andare oltre queste apparenze e smascherare la società e i suoi personaggi. Sarebbe sbagliato ritenere questo atteggiamento di critica una prerogativa dell'arte della fine del XIX secolo. Già Giovanni Battista Tiepolo nel "Ritratto di procuratore",

1750 circa, senza trasfigurarne le sembianze, riuscì perfettamente a soddisfare le esigenze di altezzosità di questo personaggio, denunciandone contemporaneamente la vera psicologia. Sotto la patina, Tiepolo coglie la vacuità e superficialità del procuratore, il cui scopo sarebbe invece quello di dimostrare il contrario.



Giambattista Tiepolo, *Ritratto di procuratore* (1750)



Francisco Goya, *La famiglia di Carlo IV* (1801)

Goya sarà molto più feroce. Nei ritratti ufficiali alla famiglia di Carlo IV, riesce mirabilmente a svelare la grettezza, la povertà mentale e la vanità dei reali, senza contravvenire ai suoi doveri di pittore di corte. I volti raccontano come Goya fosse splendidamente ambivalente: ufficiale e al tempo stesso capace di cogliere ciò che stava sotto la patina.

Nelle incisioni lo smascheramento sarà ancora più esplicito.

Nella serie "privata" dei Capricci, incisa senza essere pubblicata, almeno per un primo periodo, Go-

ya fa dell'asino l'ani-



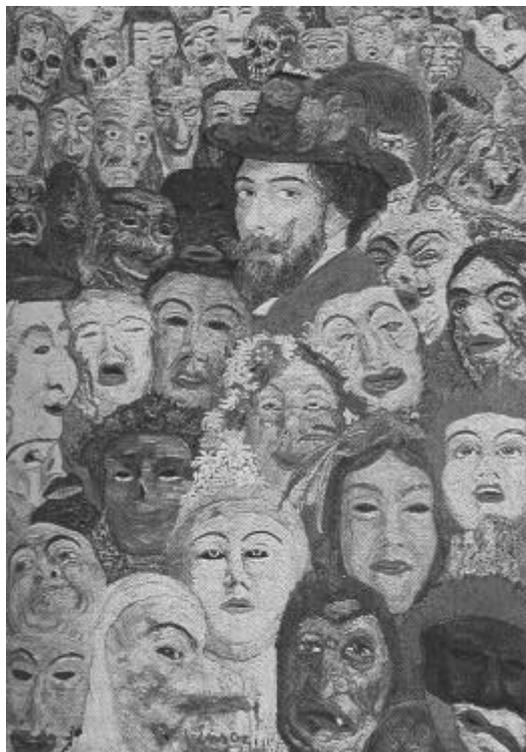
male chiave per capire la società. La maschera dell'animale viene usata per coprire il volto ad insegnanti, medici o nobili che sfogliano il libro della propria genealogia. In un'incisione è raffigurato un nobile-asino portato sulle spalle da un gruppo di poveracci, di contadini, evidentemente per sottolineare il fatto che con il loro lavoro sostenevano l'inutilità di questi signori. Questi disegni risalgono al 1796; Goya era diventato sordo da pochi anni, la malattia non gli impedirà di lavorare, ma provocherà in lui una sensazione di distacco dal mondo in cui viveva, per andare più in profondità.

Allo stesso modo, nella seconda metà del XIX secolo, un gruppo di maestri riuscì a distaccarsi dalla vita che normalmente conduceva la società di quel periodo. Tradussero questo nuovo atteggiamento mentale in opere che riuscirono a dissociarsi da quel gruppo di artisti che catturava le impressioni della luce e che produsse opere tanto mirabili quanto di contenuto totalmente acritico. E mentre gli Impressionisti dipingevano barchette, riproducevano i movimenti delle onde e le impressioni del sole, dipinti bellissimi peraltro, ma contenutisticamente pressoché inesistenti, nasceva l'Espressionismo, movimento di cui si fece precursore James Ensor, specchio deformante e stravolto della società borghese, che lo respinse proprio perché dalla sua pittura ne usciva accusata e smascherata.

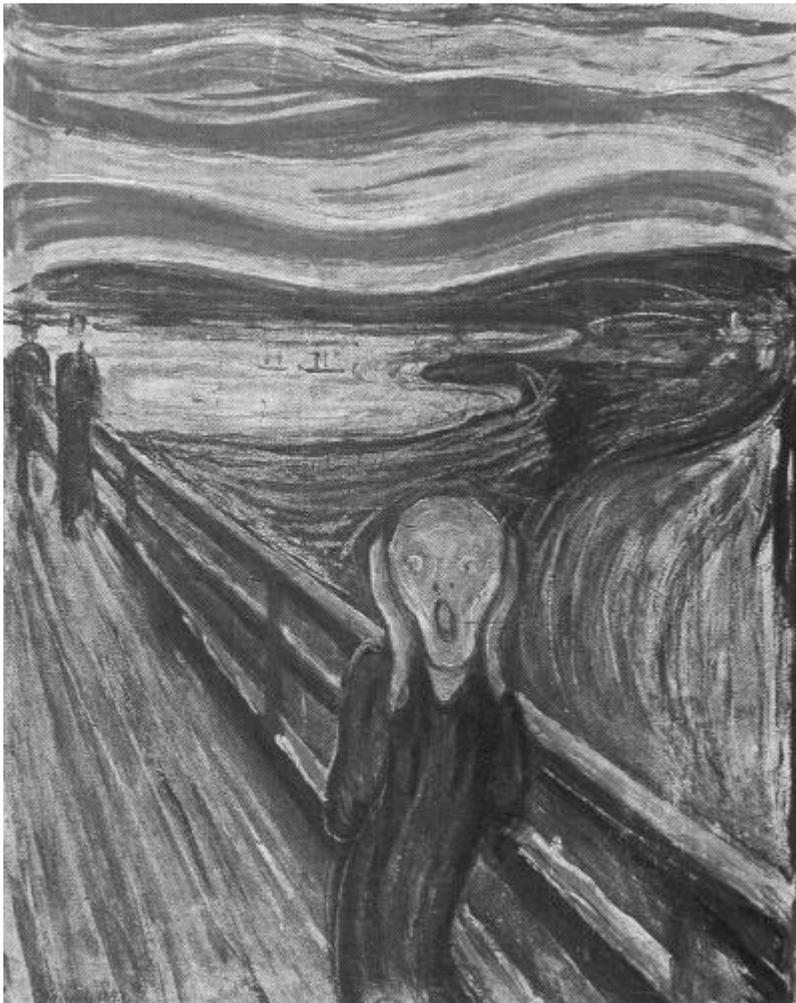
Gli atteggiamenti con i quali l'uomo può porsi nei confronti della vita sono molteplici: alcuni scelgono di condurre una vita seria e impegnata ponendosi il problema del loro esistere, altri preferiscono una vita mirata e orientata verso scelte più piacevoli. Lo stesso talvolta capita tra gli artisti: alcuni propongono opere d'arte gradevoli e piacevoli alla vista, opere assolutamente valide da un punto di vista qualitativo proprio per-

ché offrono questo godimento visivo-estetico. Altri hanno un diverso privilegio: quello di fare opere che "dicono" qualcosa. Questo è il loro scopo principale, che spesso esclude la piacevolezza estetica; proprio perché il loro messaggio risulti efficace, hanno bisogno di essere visivamente bruschi, non gradevoli, perché talvolta la gradevolezza "addormenta".

Ensor appartenne a questo secondo gruppo di artisti, che aveva il compito di descrivere ciò che gli altri non vedevano: proprio per questo il ricorso alla maschera è frequentissimo e diventa uno dei temi fondamentali della sua pittura. Di fronte al suo "Autoritratto come scheletro" lui stesso commentava: "La mia vita è tanto apparente che io come appaio non sono vero: sono vero così". Questa è per Ensor la verità dei fatti come altrettanto veritiero, ma più ambi-



James Ensor, Autoritratto con maschere (1899)



Edvard Munch, Il grido (1883)

valente, è "Autoritratto con maschere". Ovviamente è un autoritratto ideale, perché non raffigura la realtà che si vede. Qual è il messaggio? In un mondo di apparenze l'artista è il solo che ha il coraggio di togliersi la maschera. Oppure quelle che lo circondano sono le maschere che lui stesso indossa per rapportarsi alla società?

Ne "L'Urlo", di Munch, ecco che finalmente un uomo ha il coraggio di togliere quella maschera che come lui tutti gli altri indossano e di gridare "no" all'esistenza che si conduceva. E' un tentativo di protesta contro l'angosciosa fal-

sità che permea la vita della maggior parte degli individui.

Tuttavia quest'urlo non è portatore di una risoluzione, non è la chiave per superare la pena del vivere: è soltanto lo smascheramento di una situazione alla quale con un po' di coraggio ci si può "non adattare".

P.S. Non suicidatevi! La vita è bella e sono belle anche le barchette di Manet!

Giulia Occhi Villavecchia



Almanacco mostre

a cura del comitato di redazione

TORINO

Mario Merz.

Fino al 27 marzo 2005.

In mostra alla galleria civica torinese le produzioni di uno dei più grandi maestri dell'arte povera della contemporaneità.

Gam, via Magenta 31; castello di Rivoli, piazza Mafalda di Savoia; 011-4429518

BRESCIA

Da Durer a Rembrandt, a Morandi.

Fino al 20 marzo 2005.

Una corposa rassegna di incisioni in mostra che spaziano dall'ambiente rinascimentale tedesco fino all'Italia del novecento.

Pinacoteca Tosio Martinengo, via Martinengo da Barco 1; 0438-21306

Da Raffaello a Ceruti.

Fino al 20 marzo 2005.

In contemporanea alla precedente, nel medesimo spazio espositivo si potranno ammirare tra gli altri il Cristo Redentore benedicente di Raffaello e L'Adorazione dei pastori di Lorenzo Lotto.

Pinacoteca Tosio Martinengo, via Martinengo da Barco 1; 0438-21306

Monet. La Senna, le ninfee.

Fino al 20 marzo 2005.

Grande rassegna impressionista, che prende come tematica principale il fiume parigino, presenza costante nella vita degli artisti nella capitale francese.

Museo di Santa Giulia, via Musei 81/b; 0438-21306

Tiziano e la pittura del Cinquecento a Venezia.

Fino al 20 marzo 2005.

Il grande ambiente colorista veneto, una delle più grandi anime del Rinascimento maturo italiano, nella collezione proveniente dal museo del Louvre di Parigi.

Museo di Santa Giulia, via Musei 81/b; 0438-21306

ROMA

De Nittis. Impressionista italiano.

Fino al 27 febbraio 2005.

Viaggio affascinante attraverso centotanta dipinti e venticinque opere su carta che mettono in risalto gli aspetti più significativi dell'arte impressionista di De Nittis.

Chiosstro del Bramante, via della Pace; 06-68809035

VENEZIA

Carpaccio pittore di storie.

Fino al 13 marzo 2005.

Tra le opere in mostra del pittore rinascimentale si potranno ammirare Le Storie della vita della Vergine (1504) e le Storie di Sant'Orsola (1490-1495).

Gallerie dell'Accademia, campo della Carità, Dorsoduro 1050; 041-522224



Claude Monet, *La Grenouillère* (1869);
Londra, National Gallery

Il Codice Da Vinci

Dan Brown

Grande questo romanzo di Dan Brown (scrittore americano, professore di letteratura, madre Connie scrittrice e padre Richard matematico e scrittore) che ha venduto tre milioni e mezzo di copie nei soli Stati Uniti e già alla settima ristampa in Italia!

Coadiuvato da una equipe di studiosi messi a disposizione dalla casa editrice Double Day di New York, Dan Brown ha miscelato un thriller avvincente la cui trama, di pura fantasia, si vanta di articolarsi su fatti storici, sulla ricerca del Santo Graal e su simboli occulti, raffigurati in alcuni quadri di Leonardo da Vinci, quali "Mona Lisa" e "L'ultima cena". Tutto questo è narrato cercando di dare un senso logico ed uno spessore culturale, dove il lettore può attingere frammenti di storia antica, criptologia, simbologia pagana, nascita ed evoluzione del Cristianesimo fino ai giorni nostri. Questo libro permette di capire quanto sia attuale e consolidato il potere della Chiesa, attraverso la forza della fede. Il romanzo è godibile da tutti, con particolare raccomandazione ai giovani, perché nei vari passi il testo permette, come un gioco, di stimolare l'intelletto mnemonico del lettore con indovinelli e codici da decifrare.

E' possibile che il padre dello scrittore, insegnante di matematica ed esperto di cristologia, abbia trasmesso al figlio il metodo di trasformare le parole in numeri, e da lì tradurli nell'alfabeto Ebraico Antico. La numerazione che sortisce viene disarticolata nella sequen-



za di Fibonacci (matematico) e da tutto questo si ricava il messaggio finale.

Le cronache attuali parlano di un flusso di turisti, presso una cappella Episcopale di Rosslyn ad Edimburgo in Scozia, dove nel libro viene citato che da Rosslyn passava l'antica linea della rosa (Rose-line oggi Rosslyn), il meridiano zero della terra poi trasferito a Greenwich.

La conoscenza matematico-scientifica della "proporzione divina" tradotta con la sigla PHI, da non confondersi con il P greco, offre al lettore il simpatico esperimento di provare su se stesso il PHI, numero 1,618: misurate la vostra altezza e poi dividetela per la distanza da terra del vostro ombelico. E' da qui che Leonardo disegnò l'uomo Vitruviano. La valenza delle nozioni citate nel libro sono state rilevate presso i seguenti istituti: Museo del Louvre, Federation of American Scientist, Gnosty Society Library, Osservatorio Reale di Greenwich ecc. Un libro molto bello ed avvincente!

B.B.



La profezia di Malachia

Ad ogni morte e ad ogni elezione di Papa tornano in scena le previsioni di Malachia, sempre valide fino all'ultimo Papa, che dovrebbe chiuderne la serie.

Malachia era un monaco irlandese dell'Ordine cistercense; visse tra il 1094 e il 1148 e scrisse uno dei "best-seller" più famosi, citati e fraintesi di tutti i tempi: l'opera Dei sommi pontefici, nella quale azzarda le sue "profezie". Prevede che con l'anno 2000 il pontificato romano sarà alla fine, con un papa che oserà prendere il nome di Pietro II, mai prima da nessuno assunto per umiltà e rispetto verso l'Apostolo. Pietro II verrebbe a chiudere una lista di 112 pontefici che ha inizio con Celestino II (1143-1144). Ad ogni papa Malachia fa precedere un motto in latino che spiegherebbe le origini, il carattere, le avventure e le disavventure, i meriti e i demeriti d'ognuno. Fra gli ultimi papi Malachia ha previsto, con relativo motto simbolico e cifrato:

Pio IX, *crux de cruce*, per indicare la grande tribolazione del pontefice che vide la fine del potere temporale della Chiesa nel 1870 con la "Breccia di Porta Pia";

Leone XIII, *lumen coeli*, per la cometa che splendeva nello stemma di papa Pecci;

Pio X, *ignis ardens*, per l'ardore di papa Sarto nel deprecare la guerra mondiale che scoppiò mentre lui moriva e per lo zelo nel combattere i "modernisti";

Benedetto XV, *religio depopolata*, per significare la grande carneficina del primo conflitto mondiale da lui denunciato al mondo come "l'inutile strage";



Pio XI, *fides intrepida*, per indicare il significato della fede in conflitto coi "regimi atei" del nostro secolo, comunismo, nazionalismo nazista e fascista, l'uno e l'altro condannati con coraggiose encicliche.

Pio XII, *pastor angelicus*, per significare la ieraticità e il fascino sacrale dell'aristocratico pontefice Pacelli;

Giovanni XXIII, *pastor e nauta*, per ricordare che il papa sarebbe giunto sulla cattedra di Pie-



tro dal mare, cioè dalla laguna di Venezia; Paolo VI, *flos forum*, fior dei fiori, a significare i tre fiori che c'erano nel suo stemma pontificale;

Giovanni Paolo I, *de medietate lunae*, per mettere in evidenza la brevità del suo pontificato d'un solo mese;

Giovanni Paolo II, *de labore solis*, per indicare il lavoro intenso svolto dal papa polacco sotto ogni meridiano del mondo.

A Giovanni Paolo II dovrebbe succedere un papa *gloria olivae*, cioè un pastore segno vivente di pace, significato simbolico dell'olivo. Infine toccherebbe ad un "Pietro Romano" ultimo papa, il quale secondo Malachia, "dovrebbe pascere le sue pecore fra molte tribolazioni, dopo di che gli ostacoli sarebbero distrutti e il Tremendo Giudice giudicherebbe il suo popolo".

M.B.B.



Mangiare cinese

La cucina cinese è famosa nel mondo per la sua varietà e per la particolare raffinatezza di alcuni suoi piatti e non è certo un caso che quasi tutti i cinesi che migrano all'estero si mettano poi a lavorare in un ristorante o ne aprano uno proprio.

Il primo "attrezzo da cucina" indispensabile per cucinare alla cinese è una particolare pentola semisferica,

in ferro o alluminio chiamata Guo, poggiata su uno speciale treppiede, che viene poi a sua volta poggiato sul fornello. Il Guo è ideale per friggere, ma è utilizzabile con l'aggiunta di appositi cestini in metallo o in bambù anche per cucinare a vapore.

I coltelli si usano solo in cucina per affettare o spezzettare il cibo prima di cucinarlo; le posate (come le avete voi occidentali) dalla tavola sono bandite e, al posto di queste, vengono usate bacchette di materiali diversi, che vanno dal legno alla plastica fino all'avorio.

Il pasto cinese non è diviso in portate (primo, secondo, contorno), ma tutte le pietanze vengono portate in tavola contemporaneamente e ognuno dei commensali prende ciò che desidera; le zuppe si servono sempre a fine pasto, perché si pensa abbiano un effetto digestivo; il riso è il cibo più importante ed è sempre presente in un pasto cinese: accompagna tutti i piatti e, se si volesse fare un paragone con l'Italia, potremmo dire che il riso per noi è come il pane per voi.

La nostra bevanda principale è il tè. In Cina se ne consuma tantissimo, durante e anche lontano dai pasti: al tè non viene aggiunto (come fate voi occidentali) né latte né limone, non viene filtrato, le foglie vengono fatte posare sul fondo della tazza e sopra vi viene versata l'acqua bollente. Il tè più bevuto è quello verde, seguito subito da quello al gelsomino.

La cultura del tè in Cina è molto importante, esiste un vero e proprio rituale, molto bello da vedersi, per cui, se nella vostra vita avrete possibilità di andare in Cina o frequentare degli amici cinesi, non dimenticate di farvi offrire una buona tazza di tè.

G.L.

Non tutti sanno che...



EDWIN PEARY - Solo dopo numerose e spesso drammatiche spedizioni il Polo Nord fu raggiunto il 24 aprile 1909 dal navigatore americano Robert Edwin Peary (1856-1920). Con la collaborazione di 17 eschimesi e 144 cani della Groenlandia, frazionando le tappe e attrezzando le basi per il ritorno, Peary raggiunse la latitudine 89° 57' n. e vi piantò la bandiera degli Stati Uniti.

EDMUND P. HILLARY - Nel 1843 l'ingegnere inglese George Everest stabilì, con rilievi trigonometrici, che la montagna che prese in seguito il suo nome era la più alta del mondo: da allora la scalata del monte Everest divenne la massima aspirazione per ogni scalatore. Dopo che ben dieci tentativi di ascensione fallirono a causa dell'enorme diminuzione della pressione atmosferica (famoso quello degli scalatori inglesi Mallory e Irvine, scomparsi sotto una valanga a meno di 600 metri dalla vetta), "il tetto del mondo" (8848 m) fu finalmente conquistato l'1 giugno 1953: Hillary, accompagnato nell'attacco finale dallo sherpa nepalese Tenzing, piantò sulla vetta la bandiera dell'Union Jack, quella nepalese e quella della Nazioni Unite insieme ad alcune confezioni di dolci e biscotti, offerta buddista dello sherpa Tenzing.

M.B.B.



I mali del pianeta

"Il nostro pianeta è malato" è un refrain sentito tante volte... Il vero problema è però che lo "stato di salute" del pianeta peggiora di giorno in giorno.

E' sempre difficile capire ed analizzare le cause di questo degrado dell'ambiente perchè normalmente, quando si parla di inquinamento, si è tentati di "puntare il dito" verso le industrie che con le loro emissioni solide, liquide, gassose, inquinano l'ambiente, o in alternativa verso le automobili, presenti in abbondanza, che con le loro emissioni concorrono al peggioramento del clima e all'inquinamento, nonostante gli sforzi in ricerca delle aziende automobilistiche e petrolifere.

Io ho una visione un po' più "globale" del problema inquinamento sul pianeta e non mi soffermo solo su questo o quel fattore inquinante: credo piuttosto che alla base del problema ci siamo noi. E' il fattore Uomo, che con il suo sviluppo ed espansione tecnologica pare abbia dimenticato cosa vuol dire il termine "crescita sostenibile". A nulla sono valsi i molti protocolli di intesa contro l'inquinamento e l'ultimo di questi in termini temporali, quello di Kyoto, non è stato nemmeno ratificato da paesi importanti quali Stati Uniti, Russia e Canada. Il fabbisogno energetico del mondo è in continua crescita e, per parafrasare lo scrittore



Coelho, "il mondo ricco ha fame di risorse più di quello povero". Molti sono i motivi di questa fame di energia: l'aumento demografico, lo sviluppo tecnologico e l'affacciarsi di nuove nazioni nell'era industriale (ad esempio Cina e India). L'uomo, con il suo vivere, inquina, ma, siccome non è chiaramente immaginabile una regressione della nostra civiltà tecnologica ad una troglodita, che inquinerebbe meno, la domanda è: cosa fare? Cosa può fare l'"uomo della strada"? Il rendersi conto del problema è già una grande cosa, anche se molti sentono ad esempio parlare di buco nell'ozono ma non sanno esattamente di cosa si tratta né come si è creato, né come combatterlo... lo credo che, oltre la presa di coscienza del problema, sarebbe da valorizzare il piccolo gesto quotidiano, che potrebbe essere la raccolta differenziata dei rifiuti,

l'evitare sprechi indiscriminati di fonti di energia prodotta (corrente elettrica) e di fonti presenti in natura (acqua potabile). Questo sarebbe sicuramente un aiuto e un messaggio ai cosiddetti "grandi del mondo", perché comincino ad investire tempo e mezzi nella ricerca di fonti di energia alternativa e rinnovabile e ripensino al loro concetto di sviluppo sostenibile.

R.A.



36



SERVIZIO CIVILE NAZIONALE VOLONTARIO

PARTECIPA ANCHE TU!



Comune di Asti
Ufficio Servizio Civile Nazionale
P.zza San Secondo 1
14100 Asti
serviziocivile@comune.asti.it



PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

www.bancacrasti.it LA RETE VIRTUALE



CALL CENTER



BANKING ON THE WEB

RB

Remote Banking

S. M. M. M.