

POESIA

ESERCIZIO

Verso un villaggio di retrovia se n'andavano tre bombardieri verso un villaggio di retrovia pieni di polvere da capo a piedi

Contemplavano la vasta piana chiacchierando del tempo finito e appena appena si voltavano se una granata aveva tossito

Tutti e tre del novantasei parlavan di ieri non d'avvenire e così si prolungava l'ascesi che li esercitava a morire

GUILLAUME APOLLINAIRE

(traduzione di Giorgio Caproni, da Poesie, Rizzoli)

TRENTARIGHE

Bugie dopo i versi

GIOVANNI GIUDICI

«Tutti i poeti, spiegando le loro poesie con il senno di poi, dicono bugie»: difficile essere più sinceri, in questo caso, che il «bugiardo» assertore di questa distorsione e innocente verità. È il greco Odisseas Elitis, premio Nobel per la letteratura nel 1979 e poeta di una lingua che, parlata oggi da appena dieci milioni di persone, riesce a durare (con ragionevoli aggiustamenti) da quasi tre millenni. La citazione è tolta da *Il metodo del dunque* (Donzelli), un piccolo libro da Elitis dedicato a un tema (il lavoro del poeta) che potrebbe forse incuriosire, più dei diretti interessati, quelli che interrogano e s'interrogano su un misterioso come il come, appunto, si scrivono le poesie. Tutto si può smontare e rimontare dice Elitis «tranne le parole scritte da un poeta», anche se a provarci fosse il poeta medesimo. Alcune vignette mettevano in buria improvvisati e casuali orologi che, smontati a una sveglia sul tavolo di cucina, nel tentativo poi di rimettere insieme le sparse membra fallivano miseramente di fronte a una vite o a una molla che gli crescevano in più. La metafora può ben adattarsi anche al caso della «poesia»

sveglia» che il poeta stesso non riesce a rimettere insieme, ricostruendone ordine e rapporti, le parole, i suoni, i rimi e il prodotto (insomma) fra tutte queste componenti di una propria poesia «smontata» dipende dal fatto che in tale improbabile operazione egli è distolto o disturbato o inibito dalla consapevolezza di quelle «sue intenzioni che, mentre scriveva, lo avevano, senza renderse ne conto, abbandonato per lasciare il posto ad altre, venute non si sa da dove e racchiuse nel risultato finale con un'evidenza tale da restarne lui stesso stupito». Insomma: il «meglio», o forse addirittura l'«essenziale» della poesia verrebbe fuori quasi per caso o per sbaglio? E allora che altro potrebbe fare il poeta sfidato se non cercare di «spiegarla» con evasive risposte e chiacchiere rissapute? E ciò non tanto perché gli sia quasi impossibile parlare di sé senza mentire (o senza mettersi a ridere o piangere) quanto perché proprio non lo sa lui stesso come quel «meglio», quell'«essenziale», gli sia venuto. Altrimenti diventerebbe troppo facile rifugiarsi in un punto da non valerne la pena. Di Elitis l'editore Crocetti ha pubblicato il *Diario di un invisibile aprile*.

La guardavo, la riguardavo, la splendida copertina che Angelo Stano ha disegnato per l'episodio numero 113, del febbraio 1996, di «Dylan Dog», provavo a decifrarla, a interrogarla, sentivo che nascondeva qualcosa. Poi, quando ho capito a cosa alludeva il colto, l'astuto, l'inquietante angelo della grafica, dei fumetti, della cultura visiva, mi sono vergognato, mi sono sentito come se qualcuno mi avesse spedito una lettera, bella e velata di decifrabili allusioni a qualcosa che mi è caro, e io non avessi subito capito, non avessi, in modo lieve e veloce, scavato anche sotto la metaforica proposta, o sotto l'ammiccante gesto compiuto da chi sa agire così.

C'è, sulla destra, un Dylan Dog giovane, bello, di profilo e allibito, che guarda, al centro, un altro Dylan Dog orribilmente scamiagliato, rugoso, stravolto, ingobbato, con un atteggiamento inconfondibile e con un bastone in mano, altrettanto inconfondibile, che è poi, con lo straziato porgersi assolutamente innaturale, del corpo, la cifra per capire, il pezzo che serve per svelare cosa c'è sotto. Sì, Dylan Dog sta guardando il suo «doppio», non c'è dubbio, ma il «doppio» chi è, dov'è che si triplica, dove va a parare? Il Dylan Dog con la gobba sfida i cinefili, salta a piè pari (anzì dispari) i dubbi di noi fumettoliani, va verso i cinefili più tossici, li stuzzica col bastone dal pomello d'argento. È il divino monsieur Opale, doppio del dottor Cordelier, ovvero il sommo attore Jean-Louis Barrault, nella versione del *Dottor Jekyll e mister Hyde* che Jean Renoir ha diretto nel 1959: *Le testament du docteur Cordelier* (Il testamento del mostro).

La bravura di Stano lo porta a fornire due tipi di informazioni. Il Dylan-Hyde è come deve essere, ovvero mette in evidenza l'alterità dell'altro Dylan rispetto a quello che conosciamo; però guarda anche a Barrault e al tipo di trasformazione che il dottor Cordelier doveva subire per diventare il suo doppio, monsieur Opale.

Questo mutamento si basava su un unico artificio: Opale, rispetto al probo e sereno Cordelier, si riempiva di tic, di mossette, di scompostezze comportamentali e davvero non c'era altro. Era straordinaria l'idea, che però teneva conto unicamente delle inarrivabili risorse di Barrault. *La metà oscura* (questo è il titolo dell'episodio di Dylan Dog, scritto, finalmente, proprio dal suo creatore Tiziano Sclavi, celebra non a caso questo suo ritorno al buon operare.

C'è proprio tutto Tiziano, ovvero quello che di lui si conosce attraverso i libri e i fumetti, in questo racconto. C'è un sistema barocco di indizi e di triangolazioni che raddoppia i doppi e costruisce l'itinerario, barocco, degli specchi. Mi sembra che la psicoanalisi riceva non poche bastonate, dal fantomatico bastone del signor Opale: e, del resto, di fronte al tema, qui affrontato, dei serial killer, i maghi della psiche hanno molte perplessità, forse è un caso in cui qualche legnata in meno potevano meritarla. Risulta chiaro, questo atteggiamento, quando si legge un'opera dedicata a tre serial killer italiani, *Il fascino del male* (Cortina editore, Milano, 1995).

Qui Gianluigi Ponti, criminologo, e Ugo Fornari, neuropsichiatra e analista, dimostrano prima di tutto una laica umiltà che nettamente contrasta con la superbia sacerdotale di moltissimi seguaci di Freud-Opale-Cordelier. Il grande merito del libro è quello di insegnare al lettore nella non alterità del serial killer, costringendolo a cercare quel se stesso che si trova lì, ai confini, dove i tre assassini, non trattati con quella carità, spesso invocata, che la sola confusione, ma descritti, resi chiaramente, posti in grado di interrogare, parlano con noi davvero. E ci dicono molte cose sulla solitudine, sul dolore, sull'abbandono, sul tormento di sentirsi manchevoli, diversi, rifiutati.

Ma qui c'è un bivio, perché i due autori si domandano come accada che, con le stesse, identi-



SEGNI & SOGNI

Dylan Dog e il dottor Cordelier

ANTONIO FARTI

che premesse esistenziali, solo alcuni, pochi, fra i tanti che crescono male, nell'opaca tristezza del rifiuto, diventano serial killer. E danno due risposte: io però ti porto solo quella che deriva dal grande medico milanese Andrea Verga, e da un suo scritto del 1872: «Non è dato all'uomo di scendere negli abissi dell'umana coscienza e dire con sicurezza in quali condizioni di mente e d'animo versasse un individuo quando commise un misfatto». E allora la parola ritorna proprio a Tiziano, e alle ragioni per cui, da poeta, racconta, smorza, enfatizza, scruta, si tira indietro, costruisce metafore che sembrano spiegare e

grafica, fumettistica e illustrativa. È così colto il segno di Man, così bello e pieno, da ritrovare Rubino mentre non gli dispiace Stroni, da rendere omaggio a grandi, a sommi come Beppe Porcheddu, mentre ama la schietta lezione espressionista della «scuola romana».

Ma tante lodi vanno anche a Bepi Vigna: le memorie di Kathy e di Nathan, il loro fiume adolescenziale, lo stesso fiume frantumato in piscine che però ne indicano il corso persistente, gli opposti del futuro, sogno e riflessione anche nei confronti di quelli con cui Pascoli si metteva in via, la perfetta contaminazione di passato, presente, futuro entro un non tempo dove siamo tutti come Kathy, inducono a pensare che qui ci sia, non la spiegazione, ma un poetico ragguaglio sul nostro esistere. Un tempo avrei «messo in diapositive» Bepi e Tiziano, mi sarei procurato una copia del film di Renoir, avrei accostato brani del libro sui serial killer, avrei costruito un ciclo di lezioni. Ora impazzano i micro-corsi, i mini-semesteri, gli anni accademici frantumati in formulette, non ci sta più dentro niente... E la libertà didattica?

È una storia breve: un giorno Tiziano voleva scrivere un fumetto su Dylan Dog all'università. Come è solito fare, si documentò. Poi tacque a lungo, ma, nella notte, lo si udì urlare: «Che mostri! Quale orrore! Che killer!» Non se l'è sentita. Neanche i grandi teratologi possono varcare certi cancelli. E la storia di *Kathy Teller* deve diventare un cartonato a colori, vero Sergio? I capolavori vanno messi in comice, del resto non sono neppure frequentissimi, e certe tavole di Mari si dilatano a cercare l'affresco, sanno di antica arte muraria italiana.

invece anebbianno. Anche Andrea Verga era medico, certo, ma non solo, nel libro si allude al fatto che era poeta, ho cercato un po', non sono riuscito a scoprire qualche sua opera. (Era teratologo anche Céline, da più di quattro decenni questo altro medico scrittore è il «mio» Céline).

C'è, tuttavia, anche una diversa risposta. È solo poetica, naturalmente, e viene da un altro Bonelli, il numero 56 di «Nathan Never», *La storia di Kathy Teller*. Suo soggetto di Bepi Vigna, uno dei tre creatori del personaggio, qui i disegni di Nicola Mari riprendono e glorificano la nostra tradizione

NOTIZIA

Riprendono a Torino, promossi dalla Unione Europea e dal ministero del Lavoro (con istituzione di borse di studio) i corsi della Scuola Europea di traduzione letteraria. Il corpo docente è formato da docenti di chiara fama e di collaudata esperienza nel campo della traduzione: tra gli altri Edoarda Masi, Valeria Magrelli,

Giuseppe Pontiggia, Ottavio Fattica. Le iscrizioni si chiudono il 9 febbraio. Per informazioni rivolgersi al CSEA in via Ventimiglia 201, 10127 Torino, telefono 011.6648266, fax 011.6635054 Segreteria Setl. È previsto un nuovo ciclo di conferenze sul tema della traduzione, aperte con ingresso libero anche al pubblico.

IREBUSIDID'AVEC

(tipi)
coccagnone
sargastrico
arcignoto
ingullino
errattico
moralistica

chi è totalmente dipendente dalla sua cocca e dai suoi dinieghi
mordace umorale
intrattabile perché del tutto sconosciuto
inquinilo che sta sulle palle
chi va migrando di attico in attico
chi vorrebbe moralizzare il gioco della morra

Tic

Perché tutto bene?

FILIPPO LA PORTA

Da un po' di tempo quando qualcuno ti incontra non ti saluta più con il convenzionale «Come stai?» (o «Come va?»), ma con il perentorio «Tutto bene?» (variante: «Tutto a posto?»). La nostra prima reazione è francamente di stupore di fronte a una richiesta così massimalista, così totalizzante. Strano! In un mondo di indifferenza generalizzata, di sordi egoismi, di narcisismi, si pretende di sapere da te se tutto, ma proprio tutto va bene nella tua esistenza. Non soltanto un aspetto, una componente (il lavoro, la salute, gli affetti, la famiglia...). No, assolutamente e inesorabilmente tutto. E, dato che è umanamente impossibile che tutto vada bene, la nostra risposta assumerà un tono incerto, esitante («Beh, non saprei, forse qualcosa non va proprio per il verso giusto...»). Ma ecco che l'atteggiamento (insofferente, ansioso) dell'interlocutore illumina di una voce veridica la sua interrogazione: «Va bene, dai, si tratta di minuzie, di dettagli, non è che tutto può andare al massimo» - che co-

sa pretendi? - ma, all'ingrosso, va tutto bene, no?». Insomma, ci sembra allora di capire che quella domanda invasiva nasconde un bisogno di rassicurazione, prima ancora che una premura affettuosa o una vera sollecitudine nei nostri confronti. Si vuole soprattutto essere rassicurati, confortati: «pensare positivo», da Cacciari a Jovanotti, non è solo un auspicio, ma deve diventare un programma. Non devono apparire elementi di disturbo, anche potenziali nel panorama umano circostante. Tutto deve stare rigorosamente al suo posto. Già è tanto il disordine sotto il cielo, che non si tollerano perturbamenti di alcun genere. Proprio la generazione che più di ogni altra aveva celebrato nomadismo ed erranza, esilio e derive, si scopre un bisogno furioso di sicurezza e di rassicurazione. Quella gentile richiesta dissimula a ben vedere un messaggio imperioso, spazientito: «lo so che è tutto a posto nella tua vita, e se non lo è ancora, deve diventarlo subito!».

IDENTITÀ

La caduta di Nico

STEFANO VELOTTI

Si chiamava Christa Paffgen, ma divenne un mito, un'icona, col nome di Nico. Suo padre, un soldato dell'esercito hitleriano, fu probabilmente giustiziato dai suoi camerati con un colpo alla nuca per insufficiente fede antisemitica. La zia, Helma Wolff, le fece da madre, e oggi, intervistata nella sua casa berlinese, fa scricchiolare la sua rigida compostezza teutonica per canticchiare, *I'll be your mirror*, con le lacrime agli occhi. Pochi, ormai, la ricorderanno come la mannequin più gelida della Berlino del dopoguerra, qualcuno forse rivedrà, con più di un brivido, questa stupenda walkiria immemore che conquista Parigi senza incontrare alcuna resistenza; nessuno potrà dimenticare l'immagine nella *Dolce vita* di Fellini (1960) o in *The Chelsea Girls* di Andy Warhol (1966), o non riconoscere la voce sepolcrale, a tratti sinistramente infantile, che Nico prestava alla musica dei Velvet Underground.

Una giovane regista tedesca, Susanne Otteringer, ha dedicato a questa figura di donna un film-documentario che diventerà probabilmente un «cult-movie», benché sia esattamente il contrario della costruzione di un mito. Non siamo invitati, infatti, a partecipare al culto di un idolo, sia pure «maledetto», ma a provare quello sconcerto che si prova di fronte a un'icona bellissima e repellente. È un pezzo di materia che cade fra i meccanismi di una macchina ben oleata, l'inceppa per un momento, l'incanta, ne provoca un trasalimento, e infine si lascia sbriciolare. Il film si intitola, secondo un felice anagramma, *Nico Icon*. La peculiarità di questa icona sta non tanto nella sua difficile decifrabilità ma nel dubbio se ci sia davvero qualcosa da decifrare: che di un'icona si tratti, e non semplicemente di una cosa, priva di ogni vita o significato. Nico non parlava perché voleva nascondere un mondo inaccessibile, o perché non aveva proprio niente da dire? Diceva idiozie perché era idiota, o perché i suoi interlocutori non meritavano altro?

Un recensore ha scritto che il fascino di questo film deriva dal piacere perverso di vedere un essere quasi sovrumano, bello e inaccessibile e intimidibile, ridursi in uno stato miserabile, inoffensivo: denti marci, faccia gonfia, la pelle cadente, le pupille dilatate dall'eroina. Niente di più falso. Non c'è niente di rassicurante nella sua autodistruzione. Un altro ha scritto che la parola chiave è «controllo»: trasformata dalla moda e dal cinema in oggetto, l'unico modo che Nico aveva a disposizione per riacquistare il controllo sull'immagine di se stessa era distruggerla. Credo anch'io che la parola chiave sia «controllo». Ma è innanzitutto la capacità di controllo dello spettatore che viene sfidata da quest'icona incomprensibile. Il film non

comunica affatto il senso rassicurante che si può ricavare perversamente dalla caduta di un idolo, dal rendersi accessibile (controllabile) dell'inaccessibile. L'inaccessibilità viene anzi incrementata fino all'estremo dell'autodistruzione (Nico morirà a quarantatré anni, nel 1988, a Ibiza, per emorragia cerebrale, dopo una caduta dalla bicicletta). Nico faceva paura, e, fa paura. Quella sua demenza, quel suo essere un'icona muta, repellente, pura carne e voce, è espressione di un'anarchia primitiva, un modo radicale di sottrarsi alla presa di categorie sociali, sessuali, intellettuali. È di lasciare un residuo indigeribile e nauseabondo.

Prendiamo la vicenda dell'unico figlio di Nico, Ari. Frutto di una breve relazione con Alain Delon, Ari non viene riconosciuto dal padre. Nico se lo porta in giro per il mondo, nutrendolo di patatine fritte. La madre di Delon, Edith Boulogne, decide di adottarlo. Nico non batte ciglio, lo abbandona come si abbandona un oggetto. Lo ritroverà solo molto più tardi, quando Ari sarà un adolescente invaghiato della madre, e allora non esiterà a iniziarlo all'eroina. Ari finisce in coma per una overdose. Nico lo va a trovare in ospedale e in quell'occasione è affascinata dal suono del polmone artificiale che lo tiene in vita, e lo registra su un nastro per inserirlo in un disco. Questo è ciò che si ricava dal film, dalle interviste con la madre di Delon e con Ari. Dei sentimenti di Nico non sappiamo niente.

Si può anche rabbrivire, ma scatenare il proprio moralismo non aiuterebbe certo a capire. Come pretendere, per esempio, la manifestazione di un «istinto materno» da un'icona votata al proprio annullamento?

Un giudizio morale lo si può esercitare semmai su Deoni, che ancora oggi ha il fegato di compariare in tv per raccogliere fondi per i bambini abbandonati, perché in fondo siamo tutti bambini. Delon aderisce a ogni norma, a ogni convenzione, a ogni facciata. Ma non riconosce il proprio figlio (che gli assomiglia in modo impressionante) e, quando viene a sapere che sua madre Edith ha deciso di adottarlo, le fa telefonare dal proprio agente per intimare un aut aut: o me o lui, o Ari o Alain. La nonna illegittima sceglie Ari, e Alain la abbandona.

Come suggerisce nel film un vecchio amico di Nico, Delon è troppo volgare per capire che partita si stava giocando. In questa vicenda assurda, in cui nessuno si salva, è Nico però a rivelare una verità: di fronte a quella donna «che non parlava nessuna lingua in maniera articolata», a quell'icona muta, a quel pezzo di carne, quelli come Delon rivelano le regole del gioco, la loro logica da macellai, e fanno girare implacabili e a difesa delle regole civili - il tritacame.