



QUADERNI
CONTEMPORANEI

CONTENUTO

4 IL REALE FOTOGRAFICO/SU GIANNI BERENGO GARDIN

di Niccolò Amelii

7 BREVE STORIA DELLA FOLLIA

di Alessandro Ligioni

11 LETTURE DI REDAZIONE

FOTOGRAFIA

IL REALE FOTOGRAFICO / SU GIANNI BERENGO GARDIN



Photo by Markus Spiske on Unsplash

di Niccolò Amelii

La fotografia di un uomo e una donna colti alle spalle, seduti uno a fianco all'altro dentro una macchina (una Minor 1000 del '69) parcheggiata davanti al mare leggermente mosso l'abbiamo vista tutti o quasi tutti; un panorama vasto e immobile che si allarga oltre il profilo centrale dell'abitacolo scuro, nuvole di un grigio chiaro incumbenti nel cielo, una scogliera frastagliata all'orizzonte, due teste che fanno capolino dai sedili, la curva del volante posizionato a destra. Eppure, questa è solo una delle tante foto iconiche scattate nell'arco di una carriera pluridecennale da Gianni Berengo Gardin, maestro indiscusso del reportage in bianco e nero che ha compiuto novant'anni lo scorso ottobre. Nato a Santa Maria Ligure, ma veneziano per origine familiare, senso di appartenenza e affinità intima alla città lagunare, Berengo Gardin comincia a fotografare con gusto, passione e una certa ossessiva costanza (propria, d'altronde, di tutti i grandi fotografi) dagli inizi degli anni Cinquanta, prima come fotoamatore nei circoli di quegli anni, come quello della "Gondola", dove fa le prime amicizie, le prime esperienze e incontra futuri sodali come Paolo Monti e Bepi Bruno, poi come professionista a partire dagli anni Sessanta, dopo aver studiato e affinato la propria tecnica fotografica e compositiva a Parigi,

anche grazie all'aiuto e ai suggerimenti dello zio Fritz Redl, esule in America e amico di Cornell Capa (fratello del celebre Robert), che gli procura non solo autorevoli riviste come *Infinity* o *Popular Photography Life*, ma anche rulli di pellicole preziose (Ansco da 400 Asa), nettamente migliori rispetto a quelle acquistabili in Italia.

Venise des saisons, fotolibro del 1965 che racconta una Venezia nebbiosa, crepuscolare e lontana da stereotipi e clichè già allora abusati anche visivamente, rappresenta la consacrazione iniziale di una parabola lavorativa e artistica che da quel momento in poi sarà in netto crescendo, per qualità e quantità, e stanno lì a dimostrarlo gli innumerevoli premi prestigiosi e internazionali ricevuti, come l'Oscar Barnack Award e il Lucie Award alla carriera, le retrospettive e le monografie che gli sono state dedicate, le oltre 200 mostre organizzate in giro per il mondo e le numerosissime pubblicazioni che hanno costellato la sua vita, dagli esordi sino ad ora. Nel 1968 con il libro fotografico *Morire di classe*, che raccoglie scatti realizzati da Berengo Gardin e Carla Cerati nei manicomi di Gorizia (gestito all'epoca da Franco Basaglia), Firenze e Colorno, per la prima volta vengono testimoniate fotograficamente in Italia le terribili condizioni in cui versano gli ospedali psichiatrici e i trattamenti crudeli e disumani che subiscono i malati che vi sono rinchiusi dentro, dando così un forte impulso al processo di riforma in atto nel nostro paese, che culminerà poi nella "Legge Basaglia" del 1978 e

nel superamento del sistema manicomiale e delle sue logiche repressive e costrittive.

Seguono poi *L'occhio come mestiere*, *Toscana, Francia, Gran Bretagna, Roma, Dentro le case, Dentro il lavoro, Scanno, Il Mondo, Un paese vent'anni dopo, In treno attraverso l'Italia* (con Ferdinando Scianna e Roberto Koch), *l'estesa antologia Gianni Berengo Gardin Fotografo* (1990), *La disperata allegria. Vivere da Zingari a Firenze, Zingari a Palermo* e, venendo ai progetti degli ultimi anni, la maggior parte dedicati all'amata Venezia, *Peggy Guggenheim, la casa, gli amici, Venezia* (2009), *L'Aquila prima e dopo* (2012) e *Venezia e le grandi navi* (2015) – quest'ultimo certamente uno dei suoi lavori più importanti, per iconicità, impatto delle immagini e per il messaggio di denuncia che esse veicolano. Il volume raccoglie infatti foto scattate dal 2010 al 2014, sempre immancabilmente e rigorosamente in bianco e nero, capaci di testimoniare con forza e perfetta eleganza stilistica i pericoli e i rischi quotidiani che la città è costretta a sopportare a causa del passaggio costante e frenetico delle grandi navi da crociera, veri e propri molossi che indugiano nelle acque della laguna e giganteggiano sulle fragili costruzioni architettoniche della Serenissima, incutendo paura e angoscia nell'occhio di chi guarda allarmato.

Influenzato dalla fotografia francese, in primis da Cartier-Bresson e Willy Ronis, suo vero maestro, Gianni Berengo Gardin ha saputo cogliere e illuminare meglio di chiunque altro, con predisposizione potremmo dire antropologica, alcuni squarci, angoli, frammenti tipici dell'Italia del secolo scorso, imprimendo su pellicola momenti, riti, vezzi e fatiche, ma soprattutto volti e corpi di un paese che non esiste più, un paese che la Storia ha irrimediabilmente cambiato negli usi, costumi, abitudini e tanto altro. Le sue fotografie, dal carattere solo apparentemente dimesso e "naturale", tratteggiano con sincerità, senza voler indugiare in paternalismi o pedagogismi di alcuna sorta, uno spaccato multiprospettico, al contempo tragico e comico, serio e faceto, della vita politica, sociale, economica e culturale dell'Italia dagli anni del boom a oggi, mettendo sempre al centro l'uomo, la sua dignità, il suo riserbo, il suo dolore, il suo coraggio. Lo sguardo sul mondo di Berengo Gardin rivela una genuina affinità, un'empatia vera e mai forzatamente esibita, con le persone, i loro luoghi e i loro gesti minimi, ripetitivi, quotidiani, capaci di disvelare nel dettaglio il senso di un'intera esistenza, e si sublima nella capacità di cogliere il reale senza edulcorarlo o teatralizzarlo, ma rimanendo fedele all'attimo, all'istante essenziale in cui il reale stesso diventa altro, diventa foto, scheggia di spazio fattasi memoria, riflesso eterno di un noema svanito e ora protetto dal flusso letale e inesorabile del tempo. L'emozione che i suoi scatti trasmettono non è costruita, artificiale,

ma deriva da una vocazione sociale sincera, da un accostamento rispettoso, quasi ossequioso, alla situazione ritratta, che sia essa una piazza, un viso, un paesaggio all'orizzonte, una folla. Più artigiano che artista, come ama spesso definirsi, Gianni Berengo Gardin ha il dono di una naturalezza compositiva che gli permette di osservare la realtà che lo circonda sempre in tensione e sempre in ascolto, pronto a registrare le sue manifestazioni fugaci, semplici, immediate ma rivelatorie. La sua fotografia sembra voler trattenere il respiro, non rivelarsi interamente. Essa non vuole spiegare tutto, non vuol dire tutto, vuole significare solo a metà, illuminare l'attimo e non di più, non pretende di esaurirsi in un giudizio o in una critica, tale incombenza non le spetta.

Dotato di un talento formale indiscutibile, Berengo Gardin è ed è stato, per usare le parole di Ferdinando Scianna, un altro che di fotografia un po' se ne intende, «uno dei grandi narratori del paesaggio visivo soprattutto italiano», paesaggio visivo che è anche sempre paesaggio esistenziale, del farsi pragmatico e al contempo emozionale ed espressivo dell'uomo. Attraverso la forma precisa e il racconto puntuale, le sue fotografie hanno sondato, auscultato e ritratto le tante, eterogenee e composite anime di un paese colto nel vivo della sua maturazione generazionale, fatta di altalenanti periodi chiaroscuri, luci e ombre, momenti di pace, momenti di lotta e di angoscia. Sempre fedele al suo sguardo, a un certo tipo di postura da sostenere nei confronti dell'alterità del mondo, a un certo ideale umanitario da assecondare e difendere, Gianni Berengo Gardin ha narrato per immagini, senza drammaticità eccessiva, senza mai forzare il pathos dello scatto o dell'inquadratura, senza mettere mai in posa nessuno (litigò con Doisneau proprio per questo), il tempo che fluisce, muta, si evolve e le trasformazioni che inevitabilmente ne conseguono, intaccando e trasfigurando ogni cosa. Non è forse questo uno dei maggiori compiti della fotografia?

BREVE STORIA DELLA FOLLIA



Immagine: dettaglio da Merry-makers at Shrovetide, ca. 1616-1617 / Frans Hals (MET collection OA Public Domain)

di Alessandro Ligioni

La follia è da sempre considerata come il procedere del diverso in rapporto a un pensiero chiuso, discriminante [1]. Un primo riferimento filosofico alla follia lo riscontriamo in Platone che, soprattutto nel Fedro, parla delle quattro forme di follia: delirio mantico o divinazione, delirio teletico, delirio poetico e quello che scatena l'amore. La follia non è mai stata categorizzata e limitata nel suo manifestarsi. L'abilità fisica nel combattimento che i celtici e, in seguito, i romani adoperavano per le battaglie era chiamata Follia Divina; questa simbiosi fra guerriero e divinità sfociava nella forza brutale e nella sete di sangue. Tutto il pensiero medico-filosofico precristiano scinde la follia in psicologica e organica, quest'ultima la più dannosa. Tale tematica produce interpretazioni che spaziano dalla magia e la religione fino alla psichiatria moderna. Nel Medioevo il folle diviene emblema della condizione umana senza senso, ma al contempo viene considerato possessore di un sapere misterioso e ampio, il quale gli permette di vedere realtà superiori, è sia sapiens che mago. La follia, in età rinascimentale, permette all'uomo di liberarsi dalle preoccupazioni e dalle ansie, inebriandolo di piacere. Ed ecco che un autore utilizza,

così, l'ironia e la satira pur trattando di argomenti impegnativi e gravosi: si alleggerisce il compito dello scrittore e la fruizione del lettore. Difatti, Erasmo da Rotterdam, nel suo Elogio della Follia, fa parlare direttamente lei, la Follia: «[...] io sola, dico, ecco ho il dono di rallegrare gli Dèi e gli uomini» [2]. La follia permette di dare libero sfogo a tutti i volti dell'animo umano, utili alla dissimulazione delle proprie responsabilità. Nel trattato erasmiano la follia è una Dea, padrona dell'uomo e guida verso la vera sapienza. Il diverso da sé rinascimentale, il pazzo cioè, va lasciato stare e dev'essere rispettato. Il coevo Ludovico Ariosto, con il suo paladino Orlando, rivela tutte le fragilità della natura umana: Orlando è un eroe umanizzato che perde il senno per un amore non corrisposto. Tutto il poema è un'allegoria dell'inarrestabile pretendere umano verso ciò che è vano; i temi cavallereschi, l'amore, la pazzia e la magia fanno da sfondo alla vittoria della Passione sulla Ragione. Il topos dell'uomo sopraffatto dalle emozioni nasce prima: basti pensare al seneciano Hercules furens, che fa strage di moglie e figli in preda alla follia innestatagli da Giunone o alla Medea di Euripide, la quale uccide i figli perché imbevuta d'odio verso il marito Giasone. Ecco anche l'infelice Didone, che si suiciderà per l'amore non corrisposto d'Enea. La follia, dopo l'"invenzione" dell'internamento per i

“pazzi”, viene ghetizzata, negativizzata ed emarginata, soprattutto nel periodo dell’Illuminismo. Con l’epoca positivista ecco che l’alienato è proprio una macchina mal funzionante, un elemento negativo per la società. L’unico spazio rimasto disponibile al folle per esprimere sé stesso è l’arte. Già Aristotele, nei *Problemata* XXX, affrontava tale argomento nel segno del rapporto melancolia/genialità, affermando, in poche parole, che tutti gli uomini straordinari sono melancolici. Da qui in poi abbiamo un continuo interscambio fra follia e creazione. Secondo Gilles Deleuze è compito della letteratura liberare la mente del malato e si può diventare altro solo creando una nuova lingua, perché la follia è linguaggio [3].

Nel medioevo il folle è ancora parte integrante della società e l’isolamento non gli preclude un ruolo sociale e simbolico, stereotipo della vanità della natura umana e punto di partenza per le paure delle persone. In questo periodo la figura del folle ha largo utilizzo in pittura: infatti *La nave dei folli* (*Das Narrenschiff*, 1494) di Brant è uno dei libri tedeschi di maggior fortuna di sempre anche grazie alla iconografie di Dürer. *La nave dei folli* è un’allegoria dei difetti dell’umanità; nella parte introduttiva, Brant scrive che, per arrivare a Narragonia, la nave passerà prima per Narbona, nel paese della Cuccagna e a Montefiascone. È un lungo poema in dialetto alsaziano di critica satireggiante, ma non per questo meno aspra nei confronti dei costumi del tempo. *La nave dei folli* richiama le navi che salpano per l’America, scoperta due anni prima. Brant è il primo progressista dell’età moderna e crede nel potere innovativo delle città. La città è il luogo dove cadono le superstizioni, l’invidia, gli odi. Dentro la nave del tedesco ci sono tutti i folli premoderni, adulteri, bestemmatori, invidiosi, giocatori d’azzardo. Il pazzo possiede un sapere oscuro e proibito, associato ai maghi e ai sapienti. Anche la teologia trova le sue implicazioni: la ragione umana è follia rispetto a quella di Dio. Il rapporto fra follia e ragione è riproposto con la distinzione fra la “folle follia”, il rifiuto e il conseguente ingrandimento d’essa, e la “saggia follia”, lasciata penetrare nei pensieri [4]. Con l’Età Classica e le riflessioni cartesiane e di Montaigne, la follia comincia ad allontanarsi dalla comunità e la suggestione che il folle trasmetteva si tramuterà in minaccia. Ora quest’ultimi vengono rinchiusi nelle strutture che erano state adibite un tempo ai lebbrosi o dentro ospedali che si trasformano presto in carceri. L’ozio e la pigrizia diventano emblema del folle, del male, dei vuoti inutili della società. Si crea uno spazio di demarcazione fra spazio sociale e follia. Ogni forma sociale che si scontra con la razionalità viene internata: sono internati, come pseudo-folli, maghi, alchimisti, omosessuali, sodomiti, empi, bestemmatori e sifilitici, puniti da Dio. Vigeva la punizione fisica poiché il male è legato al corpo.

A partire dal XVII secolo l’uomo di ragione è un personaggio concreto, tratto da un mondo sociale reale, giudicato e condannato dalla società. La follia è stata bruscamente investita da un mondo sociale nel quale essa trova il proprio luogo privilegiato ed esclusivo di apparizione; le è stato attribuito un territorio limitato dove ciascuno può riconoscerla e denunciarla. L’involuzione di questo periodo storico, che nega l’individualità del folle nella società e lo generalizza tramite l’internamento, assurge a passaggio obbligatorio per la moderna coscienza medica della follia, che parte dall’ospedale psichiatrico come principio di cura. Da ricordare il fatto che nel XVII secolo a rinchiodare i folli non erano i medici, ma i tribunali, i magistrati: si contrappongono due principi, uno dell’immunità giuridica del folle, incapace di intendere e volere, e uno della concezione sociale che rinchioda la follia nello scandalo e nell’ostracismo. L’internamento, in definitiva, è una punizione etica. Follia e delitto non si escludono, s’implicano. La follia collabora col male per estenderlo e renderlo più efficace. La follia è un’offesa alla moralità, è l’abbassamento alla condizione animale, il rinnegare i valori dell’uomo. I giuristi e i teologi del XVII secolo proclamano invece l’innocenza del folle: esso è salvo perché la sua anima è rimasta esclusa dalla follia.

Foucault esamina varie tipologie di follia, partendo dalle più esteriori, passando per le più inferiori, per arrivare all’essenza del delirio [5]. Fra le più esteriori abbiamo il ciclo delle casualità, distinto in cause prossime e cause lontane: le prime sono un’alterazione chiara del cervello, le seconde comprendono tutti gli eventi violenti, le passioni forti dell’individuo folle, che si rapporta anche con le variazioni del mondo esterno. Lo stesso Foucault descrive successivamente quattro aspetti della follia: 1-2) La demenza e la frenesia: la demenza rimane per tutto il XVII e XVIII secolo la malattia dell’anima più vicina alla follia. Con la demenza può nascere di tutto e di tutto può provocarla. È una sorta d’incapacità di ragionare, è stupidità nell’infanzia, imbecillità in età matura e rimbambimento nella vecchiaia. Sauvages distingue la demenza dalla stupidità poiché i dementi si accorgono delle impressioni ma non gli danno importanza mentre gli stupidi neanche se n’accorgono, c’è una paralisi dell’intelletto [6]. La demenza, inoltre, è una malattia senza febbre, al contrario della frenesia, causata da un eccesso di movimenti e dall’ingorgo delle sostanze che nell’immobilità fermentano e arrivano all’ebollizione. 3-4) Mania e malinconia: Willis definisce la malinconia una follia priva di febbre ma con la presenza del timore e della tristezza [7]. Non si giunge mai al furore, è un’agitazione debole, follia impotente. Il malinconico riflette ma resta inattivo mentre il maniaco è pervaso da un flusso infinito di pensieri forti. La mania deforma concetti e sensazioni e provoca coraggio e furore.

Nonostante l’indicibile forza e valore, gli eroi delle tragedie greche si scontrano con un avversario invincibile, che altera i loro tratti e li annienta: la follia, punizione divina. Già nell’*Odissea*, Omero ci racconta la vicenda del ciclope Polifemo, il quale, ingannato da Odisseo, risponde alle domande dei compagni affermando che “Nessuno” lo sta cercando di uccidere, passando immediatamente per folle con gli altri ciclopi [8]. Altro celebre folle è il sofocleo Aiace, offuscato dall’offesa della dea Atena. L’eroe, colto da fantasie distruttive e usufruendo di un linguaggio brutale e indegno, fa strage di capi d’allevamento, credendoli i capi degli odiati greci. Dopo questa convulsa fase subentra la depressione, il senso di colpa, il terrore della derisione pubblica e la propensione al suicidio. In Euripide troviamo un approfondito quadro della sindrome maniacodepressiva nell’*Eracle* e nell’*Oreste*. Eracle se ne sta per quasi duecento versi seduto per terra, in uno stato di debolezza e autocommiserazione. È la fase depressiva che si oppone allo scatenamento e comporta l’impulso autodistruttivo; si prospetta quindi l’idea del suicidio, frenata dall’amico Teseo, e la voglia di distaccarsi dal consorzio degli uomini. Il semidio, a colloquio con Teseo, rimane muto, incapace di parlare: «Perché mi fai cenno con la mano e indichi quel sangue? Per non contaminarmi con le parole?» [9]. Il corpo non gli risponde, è un deficit motorio analogo a quello d’*Oreste* nell’omonima tragedia. In Virgilio, la follia non è rappresentata in senso medico o patologico, ma come possessione da parte di un dio, che altera le condizioni dell’uomo. L’impazzire è un processo comune nei romanzi della *Tavola Rotonda*: abbiamo, per esempio, nella *Vita Merlini*, il famoso vaticinatore che perde il senno per aver visto cadere in battaglia alcuni dei suoi compagni. La novità dell’*Orlando furioso* sta nel motivo di tale pazzia: l’*Amore-tiranno*, la cui fonte è l’*Hercules furens* di Seneca, modellato a sua volta sull’*Eracle* di Euripide. Ma una delle fonti principali rimane la vicenda di *Tristano e Isotta*, nella quale il primo impazzisce dopo aver rinvenuto una lettera dell’amata che risponde ad un corteggiatore, mossa solamente da pietà e da nessun altro sentimento. Tuttavia, *Tristano* fugge nella foresta e ammattisce, spogliandosi dell’armatura e lamentandosi presso una fontana. Causa del male è anche qui la gelosia, in questo caso infondata. La follia s’impadronisce anche d’Ivano, cavaliere della *Tavola Rotonda*, protagonista dello *Chavalier au lion* di Chrétien de Troyes, la cui trasformazione in un’entità ferina lo accomuna al processo psicologico in cui involge *Orlando nel Furioso*. Fonte d’ispirazione è anche l’*Elogio della Follia* erasmiano, satira dei costumi del Cinquecento che innalza ai massimi termini il tema della pazzia. Nell’episodio di *Astolfo sulla luna* è facile riconoscere il sottotesto erasmiano (descrizione del vallone lunare ed elencazione di una

serie di casi all’origine delle varie pazzie). Le due opere condividono una retorica ironica e parodica della follia, che abbraccia fonti comuni, come Orazio. Al contempo sono presenti anche altre tradizioni della follia: quella medievale del corteo dei folli e del rovesciamento cavalleresco; quella cristiana, quella paolina ed estatica in Erasmo, quella eroica classica, quella biblica, quella cavalleresca medievale e quella medica nel *Furioso*. Rimane il fatto che nessuno ha descritto il processo d’impazzimento del paladino come Ariosto, proprio perché non si tratta di un passaggio repentino da stato di sanità a stato d’insanità mentale ma di un lungo processo di sconvolgimento fatto di più tappe. La follia non è un sentimento accessorio.

[1] A. NIGER, *La follia come grido e come canto*, in *Filologia antica e moderna*, 2004.

[2] ERASMO DA ROTTERDAM, *Encomium Moriae*, cap. 1, v. 2.

[3] G. DELEUZE, F. GUATTARI, *L’Anti-Edipo*, in *Capitalismo e Schizofrenia*, 1972.

[4] M. FOUCAULT, *Stultifera Navis*, in *Storia della follia in età classica*, 1961.

[5] Ivi.

[6] F. B. DE SAUVAGES DI LACROIX, *Nosologia methodica sistens morborum classi, generi e specie, e Juxta Sydenhami mentem Botanicorum ordinem*, Amsterdam, Fratelli Da Tourne, 1763.

[7] T. WILLIS, *De anima brutorum*, Londra, 1672.

[8] OMERO, *Odissea*, libro IX.

[9] EURIPIDE, *Heraklès mainòmenos*, 423-420 a.C., vv. 1218-1219.

LETTURE DI REDAZIONE

MARIO RIGONI STERN
ARBORETO SALVATICO




ET SCRITTORI

Arboreto selvatico

Mario Rigoni Stern

Einaudi, 2015

L'agile libretto di Rigoni Stern (1° ed. 1991) si presenta, al primo approccio, come uno dei tanti trattati di botanica disponibili in commercio, ma, una volta iniziata la lettura, si comprende subito come l'indagine fitologica sia solamente il pretesto per imbastire un attento studio culturale, storiografico, letterario e geografico della flora dell'altopiano di Asiago, paradiso terrestre e principale scenario della produzione letteraria rigonister-niana. La tensione sentimentale e il coinvolgimento emotivo che infarciscono la descrizione di ciascuna delle venti piante che Rigoni Stern presenta al lettore, infatti, genera zone di assoluta intimità, spazi in cui l'autore si lascia andare al ricordo provocato, come in un'epifania, dalla sola vista di questi alberi. Ecco che, posando lo sguardo su ogni arbusto dell'altopiano, lo scrittore rivive le care narrazioni dei nonni, la traumatica esperienza della guerra, il fenomeno dell'industrializzazione e gli attuali fermenti storici, lasciando intendere come, alle radici di questa ossessiva furia nomenclatoria, risieda un disperato bisogno di attingere all'acqua purissima e salvifica della fonte della letteratura. Arboreto Selvatico è sicuramente un'opera poco valorizzata dalla critica letteraria italiana, ma non per questo meno meritevole di essere letta, apprezzata e sviscerata dall'elettico lettore in cerca di un testo capace di confinare nel medesimo spazio letterario gli infiniti stimoli che la Natura è in grado di offrire all'umanità.

DAMBUDZO
MARECHERA

La casa della fame

La casa della fame
Dambudzo Marechera
Racconti, 2019
trad. it. Eva Allione

Questo breve romanzo di Marechera, profeta giovane e dannato dello Zimbabwe (che ancora aveva nome Rhodesia all'epoca della stesura), è un pugno nello stomaco, secco e inaspettato, con un' enfasi che travolge. Uscito nel 1978 e pubblicato per la prima volta in traduzione italiana nel 2019, dalla piccola ma validissima realtà Racconti edizioni, narra attraverso una prima persona altalenante nel suo autobiografismo, le brutture della povertà, del colonialismo, della discriminazione. Con un filtro che lascia passare ogni dettaglio più crudo, il protagonista e narratore quasi si costringe a politicizzare la sua esperienza, pur convinto, nella propria disillusione e inutilità, dell' insensatezza del quotidiano e triviale suo vivere («No, non è che odio essere nero. Sono solo stanco di dire che è bello. No, non è che odio me stesso. Sono solo stanco della gente che si ammacca le nocche sulla mia faccia»). Nel corso dei deliri e degli sfoghi in cui si articola la confusa trama, che abbraccia un lungo corso d'anni, a partire dalla fanciullezza, Marechera vomita tra le pagine tutto il suo disprezzo verso una società in cui l'essere umano è bestia, in cui la donna non esiste se non come prolungamento, escrescenza dell'uomo, ed entrambi sono martoriati da un modello europeo al quale invero non può riconoscersi alcuna superiorità morale. La penna dello scrittore ondeggia con studiato disordine tra picchi di lirismo e fondi di oscenità e barbarie, rendendo un'idea di "sporco" anche nel più nobile dei discorsi: quello sull'anima. Il messaggio che resta è che edulcorare la Storia è una stupidaggine sia per chi la fa che per coloro che la subiscono. Mentre la Rhodesia lottava per l'indipendenza, dunque, Dambudzo Marechera regalava alla letteratura africana e mondiale il proprio, sublime, canto del cigno, prima di abbandonarsi all'infelice destino del suo spirito maledetto, trovando la morte solo nove anni dopo (1987), all'età di 35 anni, alcolizzato, sieropositivo e poverissimo.



Trumpland
Francesco Di Benedetto
2021

Trumpland di Francesco Di Benedetto non è solo un libro fotografico utile a comprendere da vicino, a "tastare" visualmente il polso di un'America apparentemente lontana a livello temporale – in realtà ancora vicinissima, dato che le diacronie dilatate di questo tempo eternamente presentizzato rendono lo ieri mai così prossimo all'oggi –, ma è anche e soprattutto un'autobiografia per immagini di una nazione, con i suoi riti, le sue proteste, le sue evidenti dissonanze, le sue manifestazioni d'essere e d'intenti. In questo racconto suddiviso in due macrosezioni – l'Election Day dell'8 novembre 2016 e la Women's March del 12 novembre, tenutasi a Manhattan appena quattro giorni dopo la vittoria inaspettata di Trump – Di Benedetto mette in mostra, nei suoi colori, nelle sue contraddizioni, nelle sue variopinte propaggini, una mappatura visiva dell'impossibile diventato possibile, della festa tramutata in disastro, dello scontento e dell'insofferenza di una popolazione che lotta per (ri)affermare i propri diritti, per difenderli e far sentire unita la propria voce. Alternando significativamente i fuochi opposti di un'orbita collettiva mai come allora estremamente polarizzata – i supporters e i contestatori, i vincitori e i vinti, gli entusiasti e i resistenti –, Di Benedetto fornisce a noi osservatori immagini potenti, vivide, a tratti carnevalesche, frammenti iconici di sguardi, gesti, fisionomie di un'umanità in rivolta, che vanno a formare le tessere di un mosaico eterogeneo, composito e articolato, capace di rappresentare perfettamente gli esordi agitati e impervi di un momento storico che sembra essere definitivamente alle nostre spalle, ma le cui ombre continuano a proiettarsi spesso sul nostro sofferito presente.

WWW.QUADERNICONTEMPORANEI.IT

