



Michel Houellebecq

Islamofobo o islamofilo?

Lettura controversa
di *Sottomissione*

a cura di fgf

Francia, tra un decennio circa. Un'inquietante aria di guerra civile attraversa le vie della Ville Lumière: scontri, omicidi, attentati interrazziali straripano, oltre l'argine virtuale della *banlieu*, fino all'Avenue des Champs-Élysées. Centro e sinistra sono politicamente allo sfascio e la continua ascesa del Front National non pare favorire una tregua. Di qui, al fine di bloccare Marine Le Pen e l'odio xenofobo che rende inarrestabile la violenza, i maggiori partiti di governo (Ump, Udi, Ps) decidono di affidarsi ad un carismatico leader – Mohammed Ben Abes, “la faccia presentabile dell'Islam” –, capo di un nuovo partito, la Fraternité Musulmane, in grado di accattivarsi le simpatie di borghesi, intellettuali, mondo dell'informazione.

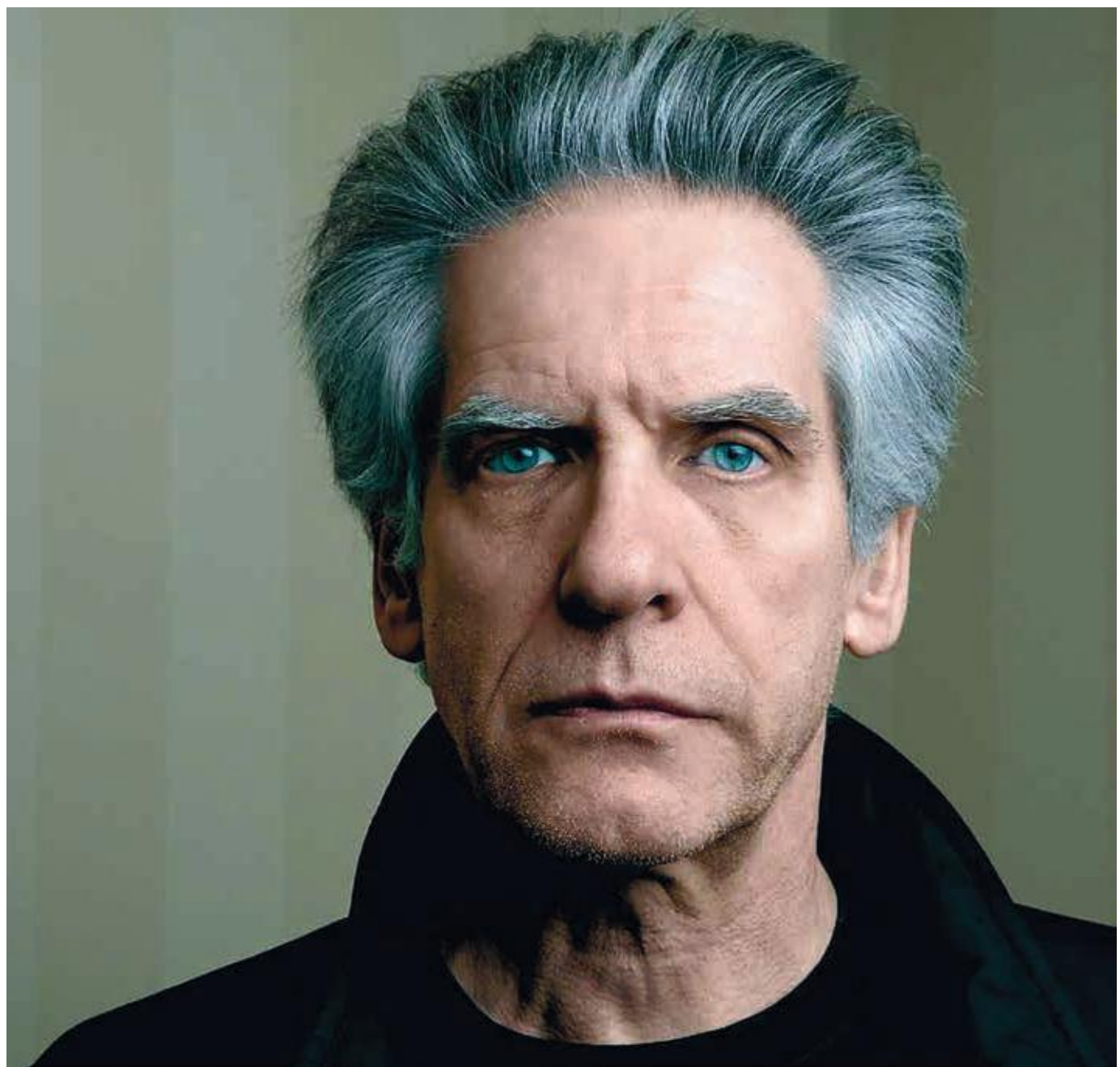
Diventato presidente, il processo di islamizzazione è rapidissimo in tutto il Paese. Primi bersagli, la scuola (per insegnare, bisogna convertirsi all'islam, operazione che può sbrigarci in un paio d'ore) e le donne: vietato per esse l'accesso ad ogni carica pubblica, niente gonna o pantaloni, poligamia. L'industria edilizia fiorisce con la costruzione di moschee in tutta la Francia, simbolo di una costruzione ben più imponente, quella di un nuovo impero, l'*Eurabia*, cui un popolo sfiancato dall'economicismo liberista e dal consumismo pare sottomettersi volentieri. Come ci informa, osservando le cose dal suo punto di vista privilegiato il protagonista-narratore, François, mediocre e solitario, frustato e infelice, studioso di letteratura, esperto del generoso Huysmans, pronto ad accettare ogni accomodamento al nuovo ordine delle cose.

Sottomissione, di Michel Houellebecq (Bompiani 2015) possiede, come suole dirsi, livelli diversi di lettura, il primo dei quali, politico in senso pieno, va dal rito delle elezioni presidenziali al modificarsi dei concetti di democrazia, laicità e attaccamento alle Istituzioni da parte del popolo. Seguono, in ordine di importanza, il piano personale, segnato dal sesso sterile o a pagamento e dall'accidia del protagonista, e quello relativo al sarcasmo dell'autore gettato a palate sul mondo accademico: chi stabilisce cosa insegnare? quali convincimenti acquisiti bisogna passare alle nuove generazioni? e con quale metodo? Per uno tra i più autorevoli intellettuali d'oltralpe, Michel Onfray – secondo il quale Houellebecq è sulla scia di Orwell (1984),



in questo numero:

- Cronenberg in Versilia
- Michel Houellebecq
- Teatro & Fumetti
- Loving Vincent
- Un temerario incontro con un gigante del Novecento
- Il cuore in bianco e nero del “reale”
- Microracconti



Cronenberg in Versilia

Con i film, le musiche, gli oggetti di scena

red.

Settanta fotogrammi tratti da *Eastern Promises* (La promessa dell'assassino), *eXistenZ*, *Naked Lunch* (Il pasto nudo), *Crash*, *The Dead Zone* (La zona morta), *The Fly* (La mosca) e giù fino a *The Paradise Murders* (Il demone sotto la pelle) – con l'icona dell'horror movies Barbara Steele – e da altre opere del maestro del cinema contemporaneo, David Cronenberg, saranno esposti da domenica prossima, 15 febbraio, fino al 3 maggio, alla Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Viareggio, in una mostra, dal titolo *Chromosomes*, curata da Domenico De Gaetano e Alessandro Romanini, dedicata appunto al cineasta canadese.

Cronenberg sarà poi fisicamente presente alla XI edizione del Lucca Film Festival, che quest'anno si unisce – questo primo esperimento durerà tre anni – al viareggino Europa Cinema, festival fondato da Federico Fellini e Felice Laudadio nel 1984, per un omaggio a Cronenberg, con una serie di eventi che animeranno le due città per un intero trimestre.

Il periodo di ospitalità del settantatreenne regista è dal 15 al 21 marzo: parteciperà alle giornate di proiezioni, ad incontri e conferenze. Prevista anche una sessione concertistica, dedicata alle colonne sonore dei suoi film e realizzata con il contributo del Toronto International Film Festival e Volumina di Torino.

L'articolato programma prevede altri due speciali eventi, il primo dei quali, *Evolution*, presso la Fondazione Raggianti, curato da Piers Handling, direttore del festival di Toronto e da Noah Cowan, primo direttore artistico del TIFF Bell Lightbox, metterà in rassegna centinaia di costumi, disegni, foto, oggetti di scena e documenti visivi inediti. Una speciale sezione, inti-

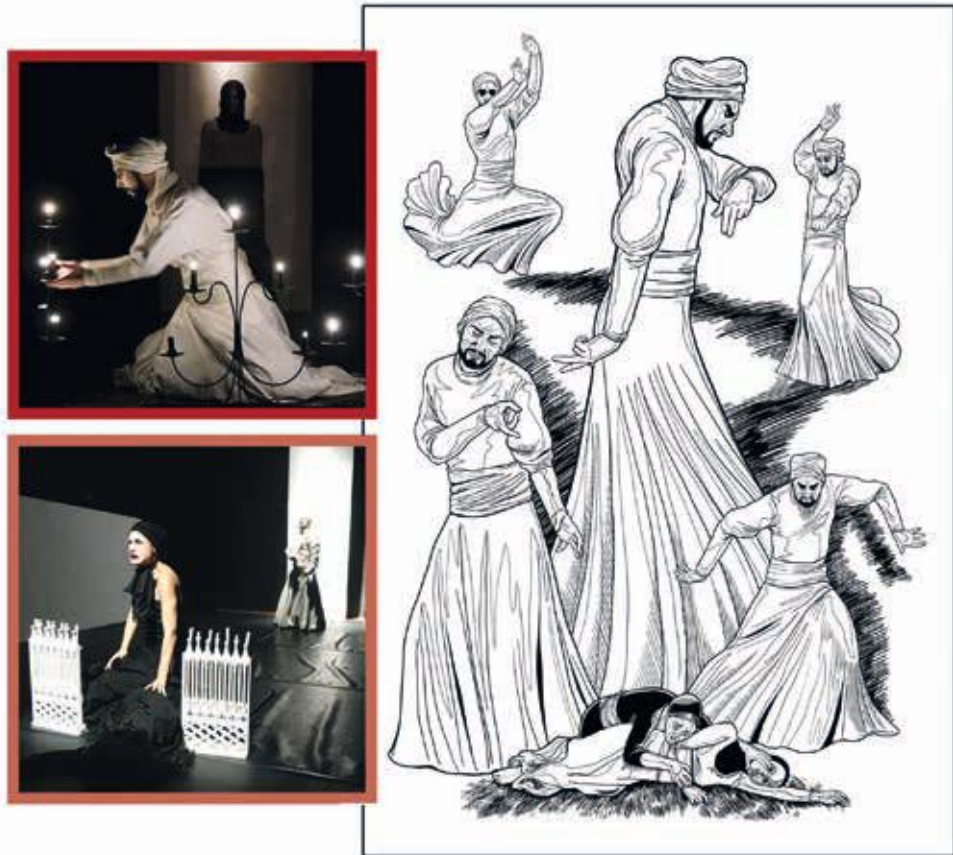
tolata *M. Butterfly*, sarà distaccata all'interno del Puccini Museum – Casa Natale.

Infine, *Red Cars*: un'installazione multimediale all'Archivio di Stato (ex-Macelli) lucchese, dedicata alla Ferrari e al mondo delle corse, ispirata all'omonimo libro-oggetto del 2005, sceneggiatura per un film mai realizzato, con grande amarezza del regista che, per altro, da giovane aveva corso a lungo in circuiti non professionali e di frequente era stato avvistato sugli spalti dell'autodromo monzese. Per riepilogare i fatti, bisognerà partire dall'uscita di *Crash* che, nel 1996, provocò all'autore una serie di noie. Sia all'anteprima, a Cannes, sia all'uscita autunnale nelle sale (non solo italiane), il film fu giudicato scandaloso e depravato. Il tipo di accoglienza lo si può dedurre da alcuni passi della spiritosa cronaca di Natalia Aspesi, inviata speciale al festival francese: «Come ai tempi candidi di *La grande bouffe* di Ferreri, de *L'Impero dei sensi* di Oshima, di *La maman et la poutain* di Eustache, *Crash* di Cronenberg ha gettato nella massima disperazione anche i cinefili più appassionati. (...) È parso questa volta insopportabile il suo modo di raccontare il sesso, il sesso sporcaccione e sublime come non si era mai visto e soprattutto ascoltato in un film: con immagini e parole e gesti e deliqui disperanti per chiunque non se li ricordi più, o li ritenga troppo intimi e veri per essere raccontati. Quindi, massimi boati alla proba proiezione per i giornalisti, applausi frenetici alla conferenza stampa per sapienti e scanzonati intervistatori, parggio di applausi e boati alla proiezione per il pubblico».

Teatro & Fumetti

Un lavoro in progress sugli Atridi della Piccola Compagnia della Magnolia e della graphic journalist Paola Cannatella

Alfonso Sabba



Paola Cannatella / Piccola Compagnia della Magnolia

Cosa lega il crowdfunding, il fumetto, il teatro e la saga classica degli Atridi? Ad una prima constatazione sembrerebbero mondi molto distanti, ed invece qualcuno è riuscito a legarli insieme. Questo qualcuno è Paola Cannatella, fumettista catanese e alessandrina d'adozione, il cui lavoro si pone come sintesi sia della ricerca artistica – elaborazione di un proprio stile e di una personale poetica – con l'approccio a temi nuovi in ottica sperimentale, sia nell'utilizzo di quegli strumenti tecnologici che il nostro nuovo mondo ci presenta come opportunità.

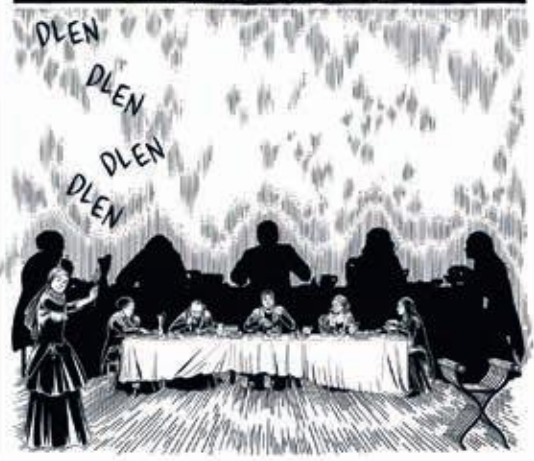
Tutto nasce quando un artista in cerca di ispirazione si mette ad esplorare il mondo che lo circonda per rinvenire in esso elementi di

novità che, per il loro interesse, lo spingano verso nuovi esiti da raggiungere sperimentando e rimodulando il suo stesso fare estetico.

La nostra fumettista poteva ben continuare lungo la prolifica e ormai ben apprezzata strada del *graphic journalism*, avendo al suo attivo l'ottimo risultato ottenuto con la pubblicazione di *Dove la terra brucia* (Rizzoli-Lizard, 2011), in cui si narra la vicenda tragica della giornalista di guerra del Corriere della Sera, Maria Grazia Cutuli, uccisa in Afghanistan nel novembre del 2001. Invece un bel giorno arriva l'incontro con il teatro, un po' per caso, un po' perché si vogliono scoprire nuovi orizzonti ed ecco che Paola Cannatella si mette al seguito delle prove della Piccola Compagnia della

Magnolia di Torino. Gli attori stanno mettendo in scena una rilettura della tragica epopea familiare degli Atridi e lei si appassiona ogni giorno di più fino a decidere di cimentarsi in questa impresa molto rischiosa, probabilmente finora mai affrontata. Ostico, infatti, appare il confronto del fumetto con il Teatro, perché è molto difficile *ri-mediare* (trasformare un media in un altro) due linguaggi così differenti. Fino ad ora le uniche tracce sono riscontrabili in tentativi di carattere fortemente didattico nei quali si tenta di avvicinare il pubblico giovane ad argomenti difficili o distanti. Le riproposizioni di un *Amleto*, *Otello*, *Giulietta e Romeo* o di opere liriche o anche delle commedie di Eduardo De Filippo, sono tutte nel segno di adoperare un mezzo, un "media popolare" per veicolare contenuti e concetti alti. Quindi anche le opere rappresentano un mezzo di riproposizione in chiave didattica cercando di sfruttare i mezzi propri del fumetto: la connessione forte tra parola e immagine. Ma l'operazione di Paola Cannatella è fuori da questo schema semplificato: la sua è una proposta difficile perché persegue strade ed obiettivi differenti. Punta fortemente sulle potenzialità del mezzo

ma non per semplificare, bensì per amplificarne le capacità, lasciando al mezzo espressivo la libertà di poter *comunicare* senza necessità di "adeguarsi" al pubblico. Sa che sta "fotografando" un momento unico e irripetibile, perché la vita del palcoscenico si presenta ogni volta differente, la vita dello spettacolo vive di carne ed ossa, emozioni, sensazioni, sudore, saliva, cambiamenti e trasformazioni. Il disegno rimane lì fissato per sempre. Ed è proprio in questo che si concentra la difficoltà massima: riuscire a fermare in una tavola non solo il senso profondo dell'azione scenica, ma anche quell'irripetibilità che – si è ben consci – si perderà per sempre, ma nello stesso tempo si manifesta in quel determinato e unico momento. Un tentativo di fumetto "epico", o anche "mitico" quello tentato dalla Cannatella e non soltanto per l'argomento trattato. Infatti poteva ben approcciarsi ad un tema molto più moderno o ad una pièce contemporanea, il risultato, la tensione narrativa sarebbe stata la stessa. In questo lavoro c'è, in qualche modo, il tentativo di afferrare l'inafferrabile. Un po' in fondo come il mito stesso, che è sempre uguale e continuamente diverso ■

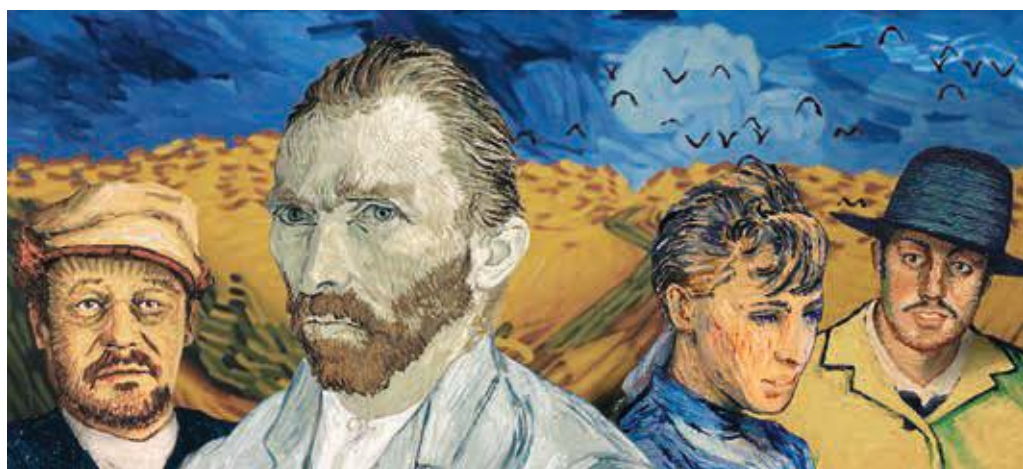


Paola Cannatella / Piccola Compagnia della Magnolia

Si prendono 120 opere dell'artista, si rileggono le circa 800 lettere che ha lasciato, si mettono insieme una trentina di illustratori impegnati a ricreare i tratti dell'olio sulla tela del famoso artista. e si realizzano poco meno di 57.000 fotogrammi che danno vita alle 860 opere e ai 1200 disegni del pittore, morto 125 anni fa. Il risultato è il lungometraggio di animazione *Loving Vincent*, 80 minuti di immagini dipinte nello stile di Vincent van Gogh, interamente realizzate con tele dipinte a mano. Il film – che è un omaggio al grande olandese – prova ad indagare sulla morte del rivoluzionario pittore a 37 anni (luglio 1890), per ferita da arma da fuoco. La sua esistenza è raccontata dai protagonisti che popolano i suoi dipinti e dai dialoghi tra i personaggi più vicini al pittore, con la ricostruzione degli eventi che l'hanno accompagnato sino alla fine dei suoi giorni. Omicidio o suicidio?

E se fosse suicidio perché Van Gogh avrebbe deciso di porre fine ai suoi giorni, nel momento stesso in cui il mondo intero prendeva ad ammirarlo? A questa e ad altre domande vuole tentare di rispondere *Loving Vincent*, un film unico, che ha richiesto due anni di lavoro (fu preannunciato alla Berlinale del 2013) e 4,5 milioni di euro, ottenuti grazie ad un forte finanziamento (887 partecipanti) attraverso la piattaforma di crowdfunding più famosa al mondo, Kickstarter, ed alla tenacia dei membri della "Breakthru productions", studio già vincitore, con il suo fondatore Hugh Welchman, dell'Oscar 2008 per il corto animato *Pierino e il lupo*.

Le immagini appositamente realizzate, passate in rassegna, sono riprese una dopo l'altra ad una velocità che permette di simulare il movimento dei personaggi basandosi sulle tecniche innovative di *Painting Anima-*



Loving Vincent

Un miracolo tecnologico sulla vita (e sulla morte) del grande pittore olandese

Letizia Testa

tion Work Stations. «Il film diventa un quadro, l'immagine digitale viene tradotta in un dipinto», spiega Bartosz Dluzewski, graphic designer. «È un modo di interpretare le voci del passato, stiamo giocando con van Gogh e diventiamo van Gogh, usando contemporaneamente tecnologie digitali avanzate».

La regista, Dorota Kobiela, artista polacca, già distintasi nel 2011 con *The Flying Machine* (un avventura in 3D che combina *live action* e musica di Chopin) ha lavorato su una sceneggiatura che, come accennavamo sopra, vede protagonisti 20 tra amici e familiari dipinti dell'artista, che parlano in prima persona delle loro relazioni con Vincent.

Nel corso della lavorazione è cambiato il punto di vista di autori e produttori, colpiti dalla fila di visitatori ad una mostra londinese, curiosi di leggere una biografia dell'artista che riproponeva il dilemma del suicidio. Infatti, mentre la storia più nota racconta del pittore trovato sanguinante nella casa di Auvers-sur-Oise da un amico al quale riferì di essersi sparato con la rivoltella in un campo, in preda ad una delle sue crisi di maniacale

depressione, al contrario, secondo due storici dell'arte, Steven Naifeh e Gregory Smith, autori di *Van Gogh: The Life*, monumentale biografia uscita nel 2011, si trattò di omicidio: il sedicenne Renè Secretan e suo fratello si divertivano a sbeffeggiare il pittore con una pistola dalla quale partì involontariamente un colpo. La tesi dell'accidentalità sarebbe stata avanzata per la verità già negli anni Trenta, quando il celebre studioso d'arte tedesco John Rewald rientrò da una visita ad Auvers. Più di recente Naifeh e Smith hanno rinvenuto ulteriori dettagli che avvalorano questa ipotesi – ad esempio, l'angolazione obliqua del proiettile non poteva derivare dal movimento di un suicida. Inoltre, concludono gli autori, informati del fatto che i due ragazzi erano noti per starsene a bere insieme a Van Gogh ad ogni ora, «Abbiamo una coppia di teenager che hanno una pistola malfunzionante. E tre persone che probabilmente avevano bevuto troppo. L'omicidio accidentale è molto più probabile».

L'incertezza della fine alimenta il fascino di un film interpretato da quadri in movimento ■

Un temerario incontro con un gigante del Novecento

Al Mercadante di Napoli,
Sinfonia d'autunno di Ingmar Bergman

Francesco Tozza

Chi ha avuto la fortuna, direi quasi il privilegio, di vedere un po' tutti i film di Bergman, ma anche buona parte delle sue messe in scena teatrali, almeno di quelle giunte in Italia (molto dell'amato Strindberg, ma anche Ibsen e Shakespeare), sa quanto – nella biografia del grande regista svedese – cinema e teatro si siano compenetrati, molto – anche se diversamente – amati nei diversi momenti di un'inquietante esistenza, ma mai con esclusione definitiva di uno rispetto all'altro, perché entrambi concepiti come manifestazione di una irrefrenabile esigenza di dar voce ad ansie, terrori, ricordi, desideri, insomma a quei demoni che ciascuno di noi si porta dentro, più o meno inconsapevolmente, in ogni caso sempre in agguato, magari aiutandoci solo “ad andare all'inferno”! L'amore per il teatro lo portava a sostenere che “noi siamo noi stessi al cento per cento solo quando ci troviamo sul palcoscenico” (la finzione scenica, dunque, come luogo privilegiato per sperimentare la verità), ma all'arte cinematografica (in particolare alla macchina da presa, a quello che nel titolo di un suo celebre film chiamò *l'occhio del diavolo*) riconosceva la particolare, più sottile, capacità di “penetrare nei segreti che si trovano dietro le pareti della realtà”, di captare – con un minimo di “gestualità esteriori” (giocoforza dominanti, invece, sulle tavole del palcoscenico) – fantasmi, sogni, angosce, presenze metafisiche o surreali, abissi o voli dello spirito, al di là di ogni parola. La quale può anche mancare sullo schermo (come felicemente testimoniano decenni di cinema muto) o prendervi invece, stranamente, il sopravvento, rendendo il dialogo con lo spettatore più forte, drammatico, a suo modo diretto; celebri, in proposito, proprio i primi piani bergmaniani, fatti di volti interiorizzati, di sguardi che vanno aldilà delle quattro pareti e delle loro esteriori tappezzerie, di urli senza voce (come in certi quadri di Munch) o di voci urlanti tutto il loro strazio, che solo la vicinanza della cinepresa rende più intense e davvero eloquenti. Ciò che ha caratterizzato, fondamentalmente, la complessa creatività del regista, la sua sostanziale non scelta fra i due media, usati contemporaneamente e a fasi alterne, ma sempre magistralmente, è una rara sapienza nel loro uso, una padronanza delle loro specificità, con un severo rispetto delle stesse, senza indulgen-



Sinfonia d'autunno di I. Bergman. Regia di G. Lavia con Anna Maria Guarnieri, Valeria Milillo, Danilo Nigrelli, Silvia Salvatori.

re a facili contaminazioni, oggi ambiguamente o artificiosamente dominanti.

Stupisce quindi – e delude, purtroppo, nei risultati – la decisione del regista Gabriele Lavia di portare in palcoscenico una delle sceneggiature bergmaniane più *cinematografiche*, per il carattere fortemente intimista, quindi più difficilmente teatralizzabile, della vicenda: un lontano, implicito conflitto fra una concertista, ormai sul viale del tramonto ma ancora egocentricamente avvilita alla sua carriera, e una figlia, in evidente crisi anaffet-

tiva, lentamente dipanato nelle sue più segrete sfumature, fino alla finale, drammatica esplosione. Il regista svedese, nel film che ricavò da un primitivo, più essenziale abbozzo nel 1977, ebbe buon gioco sulle due formidabili attrici, Ingrid Bergman e Liv Ullmann, chiamate a ricoprire i due ruoli principali, offrendo l'ennesima testimonianza del suo intenso lavoro di scavo sulla complessa psicologia dei personaggi, ben consapevole delle risorse che solo nel cinema, in simili casi, possono trovarsi, attraverso il distendersi – per così dire – sullo

schermo dei loro volti e la più calibrata sonorizzazione dei dialoghi, difficilmente raggiungibile in una sala teatrale.

Nella sua trasposizione per il palcoscenico, fedele alla sceneggiatura del film (ma non è questo che importa!), Gabriele Lavia si è, invece, lasciato sfuggire i caratteri differenziali fra i due *media* appena sottolineati, oppure ha creduto di potervi facilmente ovviare; e gli effetti non sono mancati, sul piano della recitazione, per esempio. La quale, in quello che è un vero e proprio “dramma da camera”, con una sua seducente musicalità (onde il titolo, che – più coerentemente rispetto a quello poi adottato nelle sale cinematografiche – era, nelle intenzioni di Bergman, *Sonata*, non *Sinfonia d'autunno*), è assai spesso una recitazione soffiata, che tuttavia non può rischiare di divenire impercettibile, come invece avvenuto nel corso della rappresentazione cui abbiamo assistito al Mercadante di Napoli (e la colpa non era certo dell'acustica del teatro o degli attori, cui pure qualcuno dalla sala e dai palchi ha più di una volta gridato l'ignominioso “voce!!!”).

Poco felice anche la scelta degli interpreti, almeno quella dei due ruoli principali. La Guarnieri, attrice di sicuro prestigio, non ci è questa volta sembrata *nella parte*, come si dice in gergo. Se non fosse stato per l'età (ma il teatro, con i suoi trucchi e per la celebre distanza... dagli spettatori, a differenza del cinema, fa in proposito veri e propri miracoli!), l'avremmo vista probabilmente a suo agio, più che nel ruolo di Charlotte, la concertista, in quello di Eva, la figlia (artefice del “grande smascheramento” nella scena in cui le due donne chiariscono, finalmente ma inutilmente, il sottotesto dei loro rapporti), qui invece affidata ad un'acerba, ingenuamente adolescenziale, Valeria Milillo. Errore di prospettiva del regista, nel leggere la *partitura* bergmaniana, non comprendendo che la *sonata* era per due solisti, ovviamente di eguale importanza? (Addirittura Bergman, nelle note al film, dichiarava: *alla fine la figlia genera la madre*). O si è trattato, piuttosto, di un rifiuto del cimento da parte della Guarnieri, che – figlia del grande direttore d'orchestra – ha temuto, interpretando il ruolo di Eva, di rivivere, con un eccesso di immedesimazione, non dissimili abbandoni, pesantemente sofferti, a causa di un'ingombrante, altrettanto lontana, paternità (come accennava una recente, dolorosa intervista dell'attrice)? Chissà. È sempre difficile tener distinta la fantasia da quello che viene normalmente considerato reale. Forse occorre, come voleva Bergman, “costringere la realtà ad essere reale”; ma ci sono i fantasmi, gli spiriti che ci inseguono. Come si fa con loro? ■

Il cuore in bianco e nero del “reale” Il lavoro di Mussat Sartor e Nicola Ponzio

Giampiero Marano

Mentre una moda culturale abbastanza recente sponsorizzata da alcuni filosofi e letterati predica il ritorno al “realismo”, ai “fatti”, al “senso comune”, è il caso di riflettere sulla radice ascetica dell'arte. Sulla sua necessità innata e vitale di distanziarsi dalle cose e dall'io, e in generale dal mondo come rappresentazione, astratta o concreta che questa sia. Il preliminare dell'espressione artistica consiste in una sorta di reclusione iniziatica dello spirito che, sia pure senza sostarvi indeterminatamente, è chiamato a sperimentare il baratro spalancato fra noumeno e fenomeno, o fra essere ed ente. Vale, in breve, quello che scriveva Adorno nella *Teoria estetica*: “la separazione della sfera estetica dall'empiria è costitutiva dell'arte”.

L'ottimo *Scanning* (Corraini Edizioni, 2014), cofirmato dal fotografo Mussat Sartor e dal poeta (ma anche artista figurativo) Nicola Ponzio, ha il merito di riattivare questa ele-

mentare e paradossale “esperienza anti-empirica”. Le cinquantotto immagini in bianco e nero, scattate dall'interno di un'automobile in movimento, fissano un'oggettività doppiamente filtrata, dunque doppiamente distanziata: dall'obiettivo del fotografo e, nello stesso tempo, dal parabrezza. Lo sguardo di Mussat Sartor si concentra su paesaggi, autostrade, ponti, strade urbane, nei quali la figura umana è spesso assente oppure relegata in uno spazio marginale, quasi accessorio. C'è un'attitudine iconoclasta, in Mussat Sartor, che gli vieta di dare forma alle sue visioni mediate, cioè di organizzarle in un racconto chiuso e rassicurante: le fotografie sono “i fermo immagine di un film non girato”, come osserva Marco Giovenale nella postfazione al libro. Insomma, nessuna linearità narrativa, nessuna promessa messianica di senso ma un sapiente raffreddamento espressivo, comunque mai cerebrale né snobistico.

Quanto ai versi di Ponzio, va detto in primo luogo che non fungono da paratesto didascalico o da commento ma si sviluppano in armonia con le immagini interrogando anch'essi il tema fondamentale della separazione dell'arte dall'empiria. Ossessivi e ripetitivi come esercizi spirituali, propongono un elenco impressionante di tutte le varietà possibili del bianco, del nero e del grigio: “bianco bioluminescente / nero utero / grigio marmo / bianco boxer / nero voragine / bianco cascata / bianco das / nero terroso / bianco alabastro / bianco Cervino / nero tetro / grigio sporco”, e avanti così per più di trenta pagine. È chiaro che Ponzio non vuole assecondare e riprodurre lo slancio lirico dell'io. Non gli interessa neppure la provocazione del “disegnare i baffi alla Gioconda”, come avrebbe detto Fortini. A dispetto dell'apparente realismo, in verità così scrupoloso e intenzionalmente paranoico da trascendere se stesso e sconfinare nel suo opposto, i testi di Ponzio puntano a descrivere l'interiorità degli oggetti, il cuore nascosto della natura, fatto di pochi elementi essenziali: un non-colore (il bianco) e la somma di tutti i colori (il nero) che si combinano e si trasformano continuamente assumendo le infinite, meravigliose gradazioni della molteplicità ■



le cronache del salernitano
direttore responsabile tommaso d'angelo

ulissesronache è a cura di
francesco g. forte

redazione

via r. conforti 17 – salerno, tel. 089237114
e.mail cronacasalerno@gmail.com

consulente editoriale andrea manzi
progetto grafico luigileone avallone
assistente di redazione roberta bisogno
ricerche iconografiche oèdipus edizioni

stampa tipografia gutenberg s.r.l. – fisciano (sa)

MICHEL HOUELLEBECQ



Bradbury (*Fahrenheit 451*), Huxley (*Il mondo nuovo*), *Sottomissione* può considerarsi un «libro sulla collaborazione, vecchia passione... francese! Come un universitario specialista di Huysmans può convertirsi all'islam? Ne scopriamo le ragioni poco alla volta: la promozione sociale in seno all'istituzione riccamente finanziata dai Paesi arabi, gli stipendi mirabolanti dei convertiti, la possibilità della poligamia, una ragazza per il sesso, un'altra meno giovane per la cucina, una terza se si vuole, il tutto continuando a bere alcool... Questo libro è meno un romanzo sull'islam che un libro sulla collaborazione, la fiacchezza, il cinismo, l'opportunismo degli uomini». Su questo aspetto concorda lo stesso autore, citando Dostoevskij e Conrad come suoi precisi riferimenti letterari, avendo entrambi scritto storie sugli argomenti di attualità alla loro epoca «ossia gli attentati anarchici e nichilisti, la rivoluzione russa che covava. Sono molto diversi nel modo di trattare il soggetto, ma questi rivoluzionari per loro si dividono in due tipi: farabutto cinico o naif assurdo, talvolta altrettanto pericoloso. Io descrivo invece, quasi unicamente, dei farabutti cinici attraversati talvolta da un pizzico di sincerità».

E potrebbe la sincerità del nostro autore arrivare a concludere che è subentrato in occidente la tentazione di «liberarsi della libertà»? Certo, contro la faticosa libertà, meglio una serena sottomissione! Tema, questo, che richiama le tesi sostenute nel ponderoso *Le Royaume (Il Regno)*, uscito l'estate scorsa in Francia (in Italia, Adelphi, in primavera), da Emmanuel Carrière (i due autori si amano e rispettano), a proposito di una possibile feconda relazione tra l'Islam e la libertà della civiltà europea nata dal razionalismo illuminista: un progetto inverosimile per Houellebecq che però ritiene possibile l'ibrida coabitazione tra Cattolicesimo e Islam sotto le ali protettive del Cristianesimo. Posizione nuova, che spiazza quanti si aspettavano che il romanzo ricalcasse le orme islamofobiche impresse dall'autore nel 2001 quando, nell'occasione di un'intervista per promuovere sulla rivista *Lire* il suo libro *Piattaforma. Nel centro del mondo*, disse: «La religione islamica è la religione più stupida che esista. La lettura del Corano lascia prostrati». Ha ingannato anche il fatto che il titolo del romanzo richiami quello del film di Theo Van Gogh, il regista olandese assassinato nel 2004 da un estremista islamico. Ma ora, «ho riletto con attenzione il Corano» dice Houellebecq «e una lettura onesta porta a supporre un'intesa con le altre religioni monoteiste, che è già molto. Un lettore onesto del Corano non ne conclude affatto che bisogna andare ad ammazzare i bambini ebrei. Proprio per niente. No, la violenza non è connaturata all'Islam. Il problema dell'Islam è che non ha un capo come il Papa della Chiesa cattolica, che indicherebbe la retta via una volta per tutte».

Note che possiamo chiudere con una riflessione di Umberto Eco sul furore scatenato dal libro. Non sarà né la prima né l'ultima volta, osserva lo scrittore italiano – il cui ultimo romanzo *Numero zero* (cfr. *Ulisscronache*, 22) è uscito pressoché in contemporanea con quello dello scrittore francese e presso lo stesso editore –, anche la fatwa contro Salman Rushdie, per i suoi *Versi satanici*, era legata a un romanzo. «Gli uomini si sono sempre massacrati per un libro: la Bibbia contro il Corano, il Vangelo contro la Bibbia eccetera. Le grandi guerre sono state scatenate dalle religioni monoteiste per un libro. Ha mai visto degli animisti che hanno tentato di conquistare il mondo con le armi? Sono le religioni del libro a provocare le guerre per imporre l'idea contenuta nei loro testi. Le guerre pagane, tutto sommato, erano sempre locali. Forse un po' i Romani... Ma i Cartaginesi hanno combattuto per ragioni commerciali, non per imporre il culto di Astarte».

Michel Houellebecq, *Sottomissione*, Bompiani, 2005, pp. 256, € 17,50 ■

CRONENBERG IN VERSILIA

Alla conferenza stampa, Cronenberg si presenta con l'autore del romanzo, James G. Ballard e le sue coraggiose signore, «la conturbante bionda Deborah Hunger che (nel film) adora essere sodomizzata soprattutto dopo un sanguinoso incidente di macchina, la macabra (nel film) Rosanna Arquette, fracassata e chiusa in una protesi punk di acciaio e pelle che fa faticosamente l'amore solo in automobile, la dominatrice (nel film), Holly Hunter, che appena può si mette a cavalcioni dell'uomo che le ha ammazzato il marito in uno scontro d'auto». Ad un certo punto ed in risposta a chi gli chiedeva la differenza tra *Crash* e un film pornografico, il regista precisò che se la pornografia ha lo scopo di eccitare lo spettatore, *Crash* tendeva piuttosto a far riflettere sul fatto che abbiamo tutti accettato «un effetto di disconnessione dalla tecnologia, che ci isola, che ci fa sentire irresponsabili verso le macchine, dall'auto al computer: chi uccide con l'automobile si sente meno responsabile, se non addirittura del tutto innocente, perché è la macchina, e non lui, che ha compiuto il delitto». E tuttavia, proseguiva, la presenza nel film di spaventose cicatrici, scene di disastro multiplo autostradale, teste mozzate, visi devastati, cagnolini spiaccicati, non era da considerare come un oltraggio alla divinità automobile: «Al contrario, io l'auto la esalto, perché ha liberato una sessualità che prima non esisteva: ancora oggi, per un adolescente, arrivare ad avere l'auto è un segno di potere».

Nella stessa occasione Cronenberg parlò della sua Ferrari testa rossa e del film in preparazione dedicato alla Formula Uno e al fondatore della Casa automobilistica di Maranello: una sceneggiatura per una impegnativa produzione – interpreti Mel Gibson e Robert De Niro –, ricavata da un episodio realmente avvenuto: l'incidente mortale al Gran premio di Monza del 1961, nel quale persero la vita il pilota Von Trips e dodici spettatori.

Ma nella primavera di due anni dopo il *Sunday Times* annunciava che la Golderprod. aveva bloccato il finanziamento del progetto per la minaccia di querela adombrata dalla scuderia italiana per il fatto che Enzo Ferrari veniva rappresentato come «un tiranno manipolatore con l'ossessione della vittoria». Alla sospensione del progetto contribuì anche la levata di scudi nel mondo della Formula Uno, in particolare da parte di Phil Hill e Stirling Moss, due dei leggendari piloti presenti in gara a Monza. Il primo dei due, nella sceneggiatura, era segnalato come tipo bizzarro e per niente dotato del coraggio necessario per correre in pista.



Microracconti

Anna Maria Shua

*L'illusio e gli increduli*

Fa caldo. In un bar un gruppo di uomini guarda senza guardare i polverosi raggi di luce che filtrano attraverso la persiana. – Posso camminare su quei raggi – dice l'illusio.

Gli uomini ridono e fanno scommesse. L'illusio s'arrampica con un salto su uno dei raggi di luce, accenna un passo traballante e cade.

Gli increduli intascano le loro vincite.

Mago che crede nella sua magia

Il mago conosce tutti i suoi trucchi eppure crede nella propria magia a tal punto da provare a volare più e più volte. Con varie ossa rotte ma l'entusiasmo intatto, sa che essere vivo è un miracolo e se lo attribuisce allegramente.

L'insuperabile arte di Ma Liang

Ma Liang fu un leggendario pittore cinese la cui riproduzione del mondo era così perfetta che con la pennellata finale poteva divenire realtà. Un Imperatore gli ordinò di dipingere l'oceano e vi si annegò con tutta la sua corte.

Per superare l'arte di Ma Liang, l'occidente ha inventato la fotografia e poi il cinema, dove i morti sopravvivono ripetendo all'infinito le stesse azioni, come in qualunque altro inferno.

La maledizione

Il vecchio muore maledicendo il suo assassino. Nessuno sa in cosa consista la maledizione. L'assassino vive con una costante sensazione di minaccia. Una veggente gli assicura che proprio questo perenne tremore è la maledizione. Fino al gior-



Anni dopo, si riparla di *Red Cars*, ma in altro modo. Il 2 settembre del 2005 Cronenberg giunge a Venezia in pieno festival per presentare un libro d'artista comprendente la sceneggiatura del film mancato e circa 200 immagini, disegni di motore e materiale visivo rari, con foto dall'Archivio Ferrari. Il volume, pregevole edizione – solo mille copie numerate, rivestite a mano con copertina di alluminio – è un vero oggetto d'arte, ideato dallo stesso regista e realizzato dal gruppo torinese Volumina. In dono per gli acquirenti, un modellino della Ferrari 156 1. Esaurite le copie, aspettiamo l'installazione versiliana, per esploare, con il regista, nuovi media, e per capire che se il vecchio progetto per lo shark-nose (cosiddette per il profilo a forma di squalo) può prevedersi un futuro ■

no della sua morte l'assassino non saprà che la veggente si sbagliava. Dopo, sarà ormai troppo tardi.

Cattivi consigli

Su consiglio dello stregone, intagliò una figura di legno con la forma esatta del suo nemico. La bruciò in campagna, di notte, sotto la luna. Attratto dal bagliore del rogo, il suo nemico lo scoprì e lo uccise con un colpo di lancia.

Filtro d'amore

Per farsi amare, pestare in un mortaio di piombo dieci occhi di pipistrello e una testa di mamba fresco fino a ridurli a un impasto. Incorporare lentamente quindici denti d'aglio crudo e sciogliere nella benzina. Quando la persona amata berrà questo filtro immediatamente gli crescerà il labbro superiore fino a pendere al di sotto del mento, i suoi occhi perderanno colore e assumeranno un aspetto sporgente, il naso gli si schiacerà come quello dei maiali, la colonna vertebrale si curverà e formerà una gobba, le articolazioni della mano si irrigidiranno e si deformeranno, gli si anneriranno i denti e si innamorerà perdutoamente di voi.

Magia degli specchi

A quarantacinque anni Mosè Cufari comprò un tour in Israele e in Grecia per lui e sua moglie. Il mercato di Gerusalemme gli sembrò sporco e meraviglioso. Bevvero succo di carota, comprarono un accappatoio e uno specchio. Se si guarda lo specchio di fronte – disse loro il venditore, in un buon inglese – si vede ciò che più si ama. Guardarlo di lato è pericoloso.

Nell'hotel non funzionava l'aria condizionata. Cufari guardò lo specchio di fronte e vide il suo volto. Lo guardò di lato e non successe nulla. Ebbe allora la certezza che la magia non esiste e gli fece male il cuore e la sua delusione fu così grande che non poté sopravvivere.

La donna e il venditore, alcuni giorni più tardi, ridevano insieme a Corfù. Avevi ragione, disse lui: era più credulone di quanto immaginassi. E guardavano lo specchio di lato, come chi non ha illusioni. Tuttavia, alla fine, anche loro morirono, come succede a tutti.

da A. M. Shua, *Botanica del caos*, oèdipus 2013, tr. Sara Princivalle

La narrativa della scrittrice argentina conta un migliaio di microracconti distribuiti in cinque volumi: *La sueñera* (1984), *Casa de Grishas* (1992), *Botanica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004), *Fenómenos de circo* (2011) ■