

Mario Esquilino

ACQUE CHETE

Sillabario delle basilari
possibilità di esistere

*Nell'interpretazione di
Tommaso Pincio e Eugenio Tibaldi*



MIRROR

TITOLO ORIGINALE:
Quiet Waters:
Primer of the Basic Possibilities of Living

Tutte le persone nominate in questo libro (fuorché Mario Esquilino) sono o furono esistenti in vita. Similmente può dirsi dei luoghi, che sono tutti reali. Fatti e pensieri sono però immaginari o tradimenti narrativi di cose avvenute e pensate, sicché neppure le persone e i luoghi, sebbene reali, appartengono a quel feticcio di ragionevolezza che si suole chiamare realtà. Il lettore è pregato di tenerne conto e di non trarre conclusioni avventate.

INDICE

La Piegia suprema	5
Quiet Waters	69
Acque chete	123
Dediche, ringraziamenti e altro	177

LA PIEGA SUPREMA

To BEND v. part.: *bended*, o *bent* [*bendan*, Sassone]

1. Rendere storto; storcere. 2. Dirigere a un determinato punto. 3. Applicare. 4. Predisporre ogni cosa all'uso. 5. Inclinare. 6. Domare; rendere remissivi.

Procedevamo sulla via del ritorno, sotto una cappa di nuvole stanche. Roma non era lontana e già mi pareva di intravederne i colori nel mutare del paesaggio. Pablo Castro propose allora un nuovo argomento. Nuovo si fa per dire, giacché si trattava di un luogo speculativo tra i più perlustrati; perlustrato a tal punto che il solo nominarlo suona irriguardoso. Del resto, che altro avrei potuto attendermi? Conversando con un argentino — un argentino architetto per di più — finire a parlare di labirinti è una sentenza già scritta.

Pablo cominciò col domandarmi se mi ricordassi di quel racconto di Borges in cui si dice che il labirinto più complesso è la linea retta. Mentii, naturalmente. Ne conservavo infatti una memoria sperduta, pressoché indiscernibile. Insomma, non sapevo di cosa stesse parlando. Avevo però un bisogno di rettitudine, nel senso più letterale e geometrico del termine; la strada che ci riportava a casa era un susseguirsi di curve e saliscendi e mi era venuto un forte senso di nausea.

Tornavamo da Ascoli, dove ci eravamo trattenuti un paio di giorni per festeggiare la mostra delle opere che Eugenio Tibaldi aveva realizzato ispirandosi all'unica traccia che Mario Esquilino ha lasciato di sé prima della sua scomparsa in Messico. E mentre il pullman avanzava lungo quel tortuoso nastro d'asfalto che è la Salaria, io raccontavo a Pablo di questo poeta totalmente ignoto in Italia, malgrado non si sia mai mosso da Roma, sua città natale, sino al giorno della sua misteriosa partenza per il Distrito Federal. Si dice che detestasse persino allontanarsi dal rione dove da sempre abitava, l'Esquilino

appuntamento, e dove da tempo abito anch'io.

Nonostante gli sforzi, non mi è ancora riuscito di scoprire il suo indirizzo esatto. Di recente, all'angolo di via Ferruccio e via Machiavelli ho scoperto un graffito che forse costituisce un indizio; parole di Julio Cortázar che Esquilino potrebbe avere trascritto per marcare la propria dimora. Disgraziatamente, nessuno degli abitanti dell'isolato si ricorda di lui, nessuno lo ha mai sentito nominare. Possiamo affidarci soltanto a storie di seconda mano, tutte riferitemi da un messicano di nome Martín Solares, storie che lo vogliono solito passeggiare in piazza Vittorio. Girava in tondo per ore, secondo queste storie, a passo sostenuto, sotto i sozzi portici, mescolato all'umanità colorata e chiassosa del fatiscente quartiere umbertino, dando l'impressione di un animale in gabbia. È evidente che proprio in quelle escursioni mattutine componesse i suoi versi, le sue definizioni di possibilità d'esistere, le sue «pieghe», che è il termine cui spesso ricorreva, pare, per rendere meglio l'idea delle sue intenzioni.

Esquilino era difatti persuaso che nella vita di ogni persona si manifesti una piega, ovvero un fatto o una situazione o un tratto dell'animo nel quale si vede riflesso ogni altro fatto, ogni altra situazione, ogni altro tratto dell'animo di essa vita. La sua missione di poeta consisteva pertanto nell'individuare, fissare e inventariare le pieghe dell'esistere e ciò al fine di redigere un catalogo o — come lui lo chiamava, forse strizzando l'occhio a Goffredo Parise — un sillabario, giacché un altro suo convincimento era che il numero di queste pieghe dell'esistere sia molto inferiore alla innumerabile moltitudine di genti che ha calcato la terra e i mari del nostro pianeta; riteneva cioè che l'umanità tende a ripetersi o, per dirla alla sua maniera, a ripiegare su se stessa.

Individuare la piega è però impresa tutt'altro che facile, diceva. E qui si riconosce, aggiungeva, il vero poeta: nella sua abilità di discernere, nel folto arabesco che è l'esistenza di ogni individuo, la voluta primaia, quella su cui si modellano tutte le altre. Il suo modo di procedere

consisteva perciò nei seguenti passi: 1) compulsare un dizionario enciclopedico; 2) scegliere un'esistenza tra le tante che vi erano succintamente descritte; 3) imparare a memoria l'intera voce relativa a quell'esistenza; 4) recitare la voce come una preghiera, sino allo sfinimento, sino all'estinzione del significato, alla mutazione delle parole in puro suono; 5) lasciare che, da questo lamento ottuso e inintelligibile che è ora diventata la voce, lo scarno resoconto di un'esistenza, baleni qualcosa, un fatto, una situazione, un tratto dell'animo, la piega.

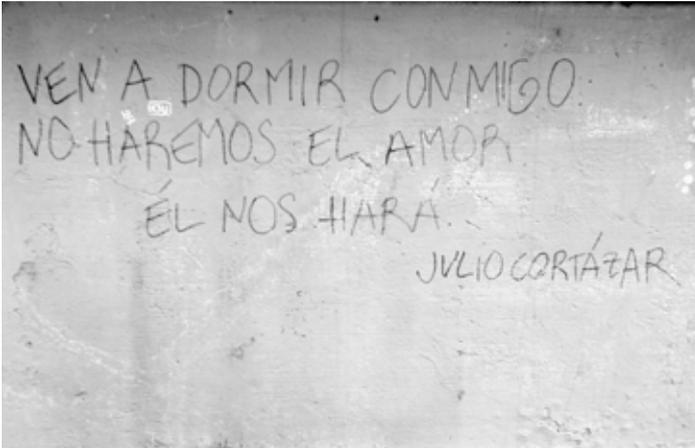
Nulla potrà togliermi dalla mente l'immagine che, di lui, mi sono fatto, dissi a Pablo, guardando fuori del finestrino, quasi che il paesaggio che scorreva veloce fosse la mente in cui conservavo quell'immagine. Lo vedo uscire di casa al mattino, gli dissi, dirigendosi verso la non lontana piazza. Giunto nel suo chiostro d'elezione, lo vedo imboccare uno dei portici, magari quello all'angolo con via Foscolo, dove comincia la sua orazione quotidiana, camminando con furia immotivata, bordeggiando le frotte di cinesi o cingalesi che gli sbarrano il passo. Macina un portico dopo l'altro, fino a tornare al punto di partenza, dove riprende la circumnavigazione della piazza, seguendo sempre il medesimo percorso, sempre col medesimo incedere, pestando coi piedi i medesimi punti che ha pestato nel giro precedente. Lo vedo invasato, desideroso di lasciarsi imprigionare dall'esistenza che va recitando a memoria e, così vedendolo, mi è facile comprendere i fortunati che lo videro davvero. Voleva carcerarsi nelle vite altrui, voleva che quelle voci enciclopediche mandate a memoria divenissero quel che è la gabbia di uno zoo per una bestia feroce. In questo, i tozzi pilastri dei portici gli erano di conforto e d'aiuto, perché disegnavano la gabbia che andava cercando.

Più o meno nello stesso periodo, mentre questa immagine di lui prendeva forma nella mia mente, mi imbattei in una poesia di Borges i cui versi iniziali mi parvero subito il ritratto sputato di Esquilino. Li sapevo ormai

a memoria e li recitai, affinché Pablo potesse vederlo come lo vedevo io:

Dietro le forti sbarre la pantera
ripeterà il monotono cammino
che è (ma non lo sa) il suo destino
di nera gemma, infausta e prigioniera.

Non fu però a questo punto che il mio compagno di viaggio e conversazione tirò in ballo il labirinto perfetto. Fu dopo, fu quando gli descrissi a grandi linee le circostanze in cui venni a sapere dell'esistenza di Esquilino, fu solo allora che si presentò la questione della linea retta e del relativo racconto di Borges di cui non conservavo memoria.



Graffito attribuibile a Mario Esquilino
(Roma, angolo di Via Ferruccio con via Machiavelli)

Devo la scoperta dell'opera di Mario Esquilino e dei pochi ricordi rimasti della sua persona a Martín Solares, scrittore messicano nonché editor di una piccola casa editrice del Distrito Federal. Devo invece l'incontro con Martín Solares e il tempo trascorso con lui a un'amabilissima coppia, Pietro e Maddalena, che per due settimane mi hanno voluto ospite in un castello della Lunigiana. E devo infine all'ostinazione importuna dell'artista e amico Eugenio Tibaldi le condizioni che hanno reso possibile le stampe di *Acque Chete. Silabario delle basilari possibilità di esistere*, l'unico componimento, pare, al quale Esquilino abbia mai atteso.

L'estate era ai suoi ultimi fuochi; l'umore, il mio, non alle stelle. C'erano cose che non andavano, altre che minacciavano di non andare. Eugenio si faceva vivo con regolarità sfiancante, o per telefono o per posta elettronica, e sempre per lo stesso motivo. Voleva sapere a che punto fossi col nostro progetto, se avevo qualche idea. Non ero a nessun punto. Le idee non mancavano, ma o non erano buone idee o non avevo voglia di realizzarle. Non mi sono mai fidato granché delle idee, gli dicevo. Eugenio non desisteva aveva bisogno di un testo per il suo libro di artista. Mi avesse chiesto di scrivere del suo lavoro, non avrei avuto problemi. Ma non era quel che voleva. Voleva qualcosa di letterario, che non avesse a che fare con l'arte; qualcosa su cui lavorare per poi ricavarne un libro, per esempio un racconto. Ma di scrivere un racconto non se ne parlava nemmeno, non ne avevo la minima voglia.

Nel mio scontento di quei giorni soltanto una cosa

volevo fare: pensare a una persona, una ragazza, un'anima fuori dal comune, raffinata sotto diversi aspetti ma capace di grossolanità e violenze inaspettate, di accessi intollerabili. Non l'avevo mai incontrata. Ci conoscevamo da quattro anni, ma il nostro rapporto era stato esclusivamente epistolare, e pure discontinuo. Era molto colta (in senso letterario, intendo), eppure il suo carattere, la sua sensibilità sembravano averne tratto scarso vantaggio, perlomeno a giudicare dalla crudeltà infantile con la quale aggrediva il mondo. Aveva il terrore di finire rinchiusa in una casa di cura per malati mentali e, siccome mi scriveva di questa paura in continuazione, anch'io avevo paura per lei. Temevo inoltre che un giorno l'avrei perduta del tutto; che non avrei più avuto sue notizie; che smettesse di scrivermi.

Una notte, sul finire di quell'estate, la sognai per la prima volta dopo anni di sola corrispondenza elettronica. Un sogno non particolarmente significativo, ma c'eravamo entrambi e parlavamo. Sedevamo all'interno di un'auto, una limousine, e parlavamo. Al risveglio mi resi conto di una cosa che non aveva ancora mai sfiorato i miei pensieri: non conoscevo il suono della sua voce. Provai un dolore, una nostalgia inspiegabili. Le scrissi, le raccontai il sogno; non mi rispose. Dopo qualche giorno disattivò il suo profilo dal social network attraverso il quale comunicavo. Non avendo altri recapiti di lei, mi disperai. Cominciai a pensare a lei con l'ossessività, il metodo, la razionale insensatezza propri dei personaggi di Edgar Allan Poe. In effetti, nessuna più di lei avrebbe potuto incarnare l'ideale femminile di Poe. Alta, affilata nei lineamenti e sottile di corporatura, diafana e però marmorea, lucente e al contempo notturna: tutti questi dettagli, che ben conoscevo grazie alle foto che mi aveva spedito nel tempo e che adesso riguardavo per ore, ne facevano la mia Ligeia.

Mi balenò la tentazione di scrivere un racconto su

di lei, sulla mia Ligeia. Non credo potesse scaturirne il genere di racconto che Eugenio si aspettava, ma era pur vero che mi aveva assicurato la massima libertà. Fortunatamente, fu la tentazione di un attimo. Capii che si trattava di un'idea falsa e oziosa. In realtà, non ci tenevo affatto a far della mia Ligeia un'invenzione letteraria. Volevo pensare a lei, soltanto questo mi interessava. Entrai in uno stato accidioso che si protrasse per un bel po'; non saprei dire esattamente quanto durò questo mio stato, ma durò certo abbastanza da potersi considerare una deriva preoccupante.

Uscivo al mattino, sul tardi, e andavo in piazza Vittorio, passando un numero sconsiderato di ore a camminare sotto i portici, pensando a lei, cercando di risognare a occhi aperti (occhi da invasato, immagino) il suono della sua voce, ripetendo a memoria alcuni messaggi che mi aveva scritto, chiedendomi che ne fosse stato di lei, se fosse impazzita come temeva o se invece avesse deciso di sparire perché l'avevo sognata. Mi rendo conto ora che qualche abitante del quartiere, vedendomi, possa avermi scambiato per Esquilino o per un pazzo che ne calchi le orme. In quei giorni, il mondo del poeta mi era però ancora sconosciuto, anche se mancava davvero poco alla sfolgorante scoperta.

In una di quelle mie mattine inconsapevolmente esquiliniane, infatti, mentre io ripeteva il mio tetro cammino di bestia ingabbiata, Maddalena Fossombroni mi chiamò sul cellulare per invitarmi a passare un paio di settimane da loro, a Fosdinovo.

Fu una liberazione.

DREAM. s. [*droom*, neerlandese.]
1. Un fantasma del sonno; il pensiero
di un uomo che dorme. 2. Una fanta-
sia oziosa.

Per non modicum tempus pare sia durato il soggiorno di Dante in Lunigiana, presso i Malaspina. Leggenda vuole che la composizione della *Commedia* (o almeno la sua ripresa) abbia avuto inizio proprio in questi luoghi, in uno dei castelli che dominano la paludosa piana di Sarzana dove Guido Cavalcanti s'ammalò di malaria. A quale maniera in particolare spettò l'onore di avere accolto il poeta è, da quanto capisco, disputa non ancora risolta, ma quale che sia la verità, il candidato più accreditato resta il castello di Fosdinovo, tra le cui stanze ve n'è una, nella torre centrale, per tradizione antica intitolata a Dante. Vi è anche un salone decorato con affreschi, nei quali un pittore dell'Ottocento, scimmiettando con tenerezza la maniera di Giotto, raccontò il legame di Dante con la casata marchionale che «sola va dritta e 'l mal cammin dispregia». Di questi legami mi parlò anche Pietro Torigiani Malaspina la sera stessa che arrivai al castello. Le altre storie le ascoltai invece nei giorni seguenti, quando Pietro e la sua moglie incantevole mi guidarono attraverso i cortili, le rampe di scale, i camminamenti di ronda, mostrandomi altri e più sinistri segreti, inclusa la specialità della casa, i trabocchetti, tra i quali spicca la botola che una lussuosa Malaspina dei tempi andati fece sistemare ai piedi del letto, in modo da poter eliminare gli amanti che avevano servito allo scopo.

Pietro era un giovane barbuto, nerissimo e, superfluo a dirsi, dal nobile profilo aquilino. Da buon fiorentino, tratteneva a stento i suoi impulsi satirici, ma non era avvelenato dal sarcasmo distruttore che a volte rende irrespirabile l'aria in riva all'Arno. La sua curiosità in-

saziabile per il genere umano lo portava fatalmente a scoprire il lato ridicolo delle persone. A volte sembrava che facesse di tutto affinché questo lato venisse fuori e potesse riderne, ma senza intenti denigratori. Schernire o umiliare il prossimo era estraneo alla sua natura. Il suo ridere era compassionevole e nascondeva piuttosto un dolore. L'acume l'aveva reso scettico. Gli sarebbe piaciuto credere a tante cose ma non poteva, e così rideva di quel che l'incredulità gli negava, a cominciare dai fantasmi del suo castello; difatti rideva anche di loro, anzi soprattutto di loro.

Non so, forse amava circondarsi di artisti e scrittori perché in essi il lato ridicolo sembra assumere una dignità. In ogni caso, viveva nel perenne stato di malinconia che è tipico dei satirici, e che me lo rendeva simpatico. La malinconia è un eccesso di consapevolezza di quel che in effetti siamo, creature ridicole, limitate, mortali. Non per nulla Pietro era risolutamente ipocondriaco. Sosteneva che l'attività sportiva porti al corpo più danni che vantaggi e perciò aveva smesso di praticarla, e sapeva ovviamente tutto quel che c'è da sapere riguardo le malattie e su come è possibile ammalarsi. Una sera, a cena, mi domandò se avessi idea di quante malattie esistessero a questo mondo. Non ce l'avevo, ma non dubitavo che il numero fosse cospicuo. Oh, assai più che cospicuo; *morborum infinita multitudo*, disse lui e per un paio di minuti calò un pensieroso silenzio.

La cena era il solo momento della giornata in cui gli ospiti del castello erano sicuri di incontrarsi, ed era anche dunque il momento in cui era doveroso fare conversazione. Se ben ricordo, l'argomento malattie saltò fuori soltanto in un paio di circostanze, e comunque non coinvolse mai l'intera tavolata, ma soltanto Pietro e me; evidentemente perché il mio ospite aveva compreso quanto fossero affini le nostre possibilità.

A tenere banco era quasi sempre quel che si era concluso nel corso della giornata, e qui nascevano i problemi, almeno per me. Pietro e Maddalena erano molto discreti,

ma gli altri artisti e scrittori presenti mi chiedevano in continuazione a cosa stessi lavorando, dando per scontato che lavorassi a qualcosa. Forse sarebbe stato più semplice dire la verità, mi rendo conto; avrei dovuto dire che ero venuto a Fosdinovo per liberarmi la testa dalla mia Ligeia, per fuggire dal rettangolo funesto di piazza Vittorio. Ma come potevo? Attorno a me fervevano idee, voglia di fare. Erano tutti molto entusiasti, e più di tutti lo era Martìn Solares, che ogni giorno portava a termine un capitolo del suo nuovo romanzo. Io, al massimo, portavo a termine una definizione del dizionario di Samuel Johnson. Limitarmi a cercare scampo dai fantasmi pareva infatti uno spreco persino ai miei occhi dissipatori. Avevo così rispolverato una vecchia idea; un'idea malsana, naturalmente: tradurre in lingua italiana il dizionario della lingua inglese al quale Samuel Johnson dedicò nove anni della sua formidabile esistenza letteraria.

So che rischio di passare per pazzo, ma il dizionario di Johnson era da tempo la mia lettura preferita. Il semplice fatto che nel Diciottesimo secolo un uomo potesse pensare di compilare, con le sue sole forze, un dizionario di quarantamila e passa parole basterebbe a meritarsi la mia ammirazione imperitura. E non soltanto la mia; «il mondo contemplò con stupore una così stupenda opera realizzata da un uomo solo, mentre in altre nazioni si era pensato che simili imprese fossero possibili solo per accademie al completo» scrisse James Boswell, che di Johnson fu biografo devotissimo. C'era poi lo stile, il contenuto di questo dizionario; alcune sue definizioni sono assolutamente impagabili quanto a precisione e profondità, altre sono spassosissime, perché Johnson era uomo di grande spirito e non si fece scrupolo di ricorrere all'arguzia anche nelle vesti di lessicografo.

Immaginavo però la faccia degli altri ospiti qualora avessi rivelato che stavo traducendo un dizionario. Forse soltanto Pietro avrebbe compreso l'assurdità dell'impresa. Si sarebbe fatto una bella risata, probabilmente; ma avrebbe capito. E comunque anche la traduzione del di-

zionario procedeva a rilento e decisi perciò di cavarmela con una balla delle mie. Già dalla prima sera annunciai agli ospiti riuniti a tavola che avevo appena iniziato un nuovo romanzo. È un'idea che mi ronzava da tempo, dissi. Protagonista è un critico letterario. Il che costituisce di per sé un elemento di forte originalità perché non mi ricordo romanzi che abbiano per protagonista un critico. Romanzi con protagonisti scrittori sì, tantissimi. Nessuno con critici, però. Vi risultano per caso romanzi con un critico per protagonista? domandai. Nessuno seppe cosa dire, a parte Martin Solares, che, scuotendo il capo e con la faccia serissima, confermò: No me resulta, no. E che pasa a questo critico? Si affrettò a domandare.

Si invaghisce di una ragazza che non ha mai incontrato di persona, dissi io. Una ragazza con la quale ha un rapporto esclusivamente epistolare, sempre che scambiarsi messaggi attraverso un social network possa definirsi «rapporto epistolare». Il romanzo dovrebbe essere il ritratto della ragazza vista attraverso questo critico che non l'ha davvero incontrata.

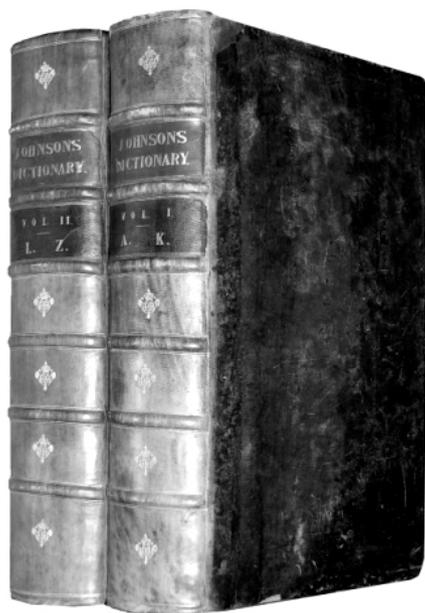
E? domandò qualcuno, non ricordo più chi.

E cosa? domandai io, ben sapendo dove si volesse andare a parare.

No, ecco. Non sono uno scrittore, per cui può darsi che parli a sproposito. Ma non è poco per ricavarci un romanzo? Magari sarebbe meglio un racconto.

Detesto i racconti, ribattei gelido, al che calò un silenzio più tombale di quello calato quando Pietro disse che la moltitudine delle malattie è infinita. Lo ruppe pietosamente Martín, dopo attimi di eternità.

Io penso che es un'idea che m'encanta, disse. Sì sì, mui delisiosa. Però dime, Tomaso, como lo diseniereste cuesta tua novela?



Il dizionario della lingua inglese
compilato da Samuel Johnson

Martín divenne presto il beniamino della comunità. Ispirava una simpatia immediata, vuoi per l'aria svagata, da vero poeta smarrito nel suo empireo, vuoi per l'invidiabile capacità di raccontare aneddoti tanto divertenti quanto palesemente inventati, ai quali tutti credevano o fingevano di credere. In un certo senso, era il solo fantasma che davvero infestasse il castello. Non si presentava mai a tavola all'ora stabilita, spariva per lunghi periodi, a volte per giorni interi, riapparendo d'improvviso nei posti più impensati o alle ore meno opportune. Capitava poi che qualche ospite si prendesse uno spavento perché, entrando in una stanza, lo aveva sorpreso dietro una porta, raggomitolato come un pipistrello, tutto concentrato sul suo tablet. Sorri sorri, diceva in questi frangenti. Ai'm tu finiscin' a ciapte'.

Per la verità, la storia del capitolo da finire era una costante. Preso da un furore scrittorio incontenibile, voleva assolutamente portare a termine il suo nuovo romanzo, il secondo, prima di lasciare il castello. Una volta tornato in Messico, gli impegni lavorativi e familiari (aveva un bambino di tre anni e due gemelli neonati) glielo avrebbero impedito. Nondimeno nelle occasioni conviviali era sempre di buona compagnia e l'amore per lui cresceva a vista d'occhio di giorno in giorno; l'opposto di me, che col passare dei giorni apparivo invece sempre più per la persona che ero in quel periodo, un accidioso intrattabile.

Molto successo riscosse anche una sua teoria (ammesso la si possa definire così) sulla natura dei romanzi. Sosteneva che ogni romanzo, ma più in generale

qualunque opera narrativa, avesse una sua forma, una costruzione interna, un suo modo di procedere dall'inizio alla fine; e fin qui nulla di strano. La novità consisteva nel fatto che, a suo dire, la forma di un romanzo può essere disegnata, sintetizzata in uno schizzo, e per questa ragione chiedeva a ogni scrittore che incontrasse di provare a disegnare un romanzo, uno qualsiasi, anche scritto da altri.

Ci illustrò questa sua teoria improvvisando una sorta di conferenza, una sera, dopo cena. La questione doveva stargli molto a cuore perché nel giro di pochi minuti la foga del discorso gli inzuppò la camicia di sudore (era una serata decisamente fresca). Esordì paragonando il racconto di una storia al camminare. Il modo più semplice e conveniente di andare da un punto a un altro, disse, è ovviamente quello rettilineo. Ma se nel camminare la linea retta ha i suoi ovvi vantaggi, nello scrivere non porta a nulla di buono.

Preso un pennarello, tracciò una linea retta su un grande foglio bianco, fissato con le puntine alla parete della sala da pranzo. Ecco la storia più noiosa che si possa concepire: una storia che proceda dritta dall'inizio alla fine; storie di questo tipo non possono catturare il lettore. Pensate a una tigre, disse. Pensate a una tigre che caccia la sua preda. Potrà forse aggredirla avvicinandosi in linea retta, allo scoperto? Certo che no. Dovrà badare a non metterla sull'avviso, evitare che si accorga della sua presenza. Probabilmente seguirà un percorso di accerchiamento, si sposterà silenziosa, zigzagando di nascondiglio in nascondiglio, finché, appena sarà abbastanza vicina, le piomberà addosso. A questo punto Martín allargò le braccia, trasformò le dita in artigli, spalancò la bocca e, ruggendo, ci mostrò il balzo della tigre.

La sala da pranzo sorrise.

Ricomposti, Martín ribadì il concetto: puntare dritti al bersaglio non è mai una buona strategia. Dipende, pensai io. Dipende da quanto si è veloci. Evitai

però di manifestare a voce alta il mio pensiero; tranne me, avevano tutti un'aria molto persuasa.

Seguì una serie di esempi concreti. Martín disegnò per noi la forma di molti romanzi. Non potei fare a meno di notare che erano tutti romanzi sudamericani (*Rayuela*, *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *Los detectives salvajes...*), sicché i disegni che Martín andava tracciando a pennarello erano fatalmente attorcigliati, e mentre lo osservavo disegnare cerchi che si accerchiavano da soli, triangoli inscritti in altri triangoli, serpenti che si mangiavano la coda e altri arabeschi, mi sforzai di richiamare alla memoria romanzi che puntassero dritti al bersaglio. Mi venne da considerare che la *Divina Commedia* ha un andamento molto lineare; un uomo si perde lungo il cammino, s'imbatte in una guida e assieme a essa intraprende un viaggio salvifico. Dante racconta la sua visita dei regni ultramondani senza mai storcere la freccia del tempo; descrive i fatti per come immagina si siano succeduti, dall'inizio alla fine, dall'inferno al paradiso. Non sarà un romanzo, pensai, ma non è poi così male come narrazione. Ma tenni per me anche questo.

DRA'WING. s. [da *draw*]
Delineazione; rappresentazione.

Credo si sia intuito: fu dopo che esposi a Pablo le mie perplessità circa il fatto che una storia raccontata in modo lineare sia, per forza di cose, più noiosa di una storia attorcigliata; fu dopo che rimarcai quanto labirintico sia lo spazio della *Divina Commedia*, malgrado il suo proceder dritto; fu soltanto a quel punto che Pablo tirò in ballo il racconto di Borges in cui si afferma che il labirinto più complesso è la retta. Lessi per la prima volta *Il giardino dei sentieri che si biforcano* quand'ero ancora adolescente e, come altri suoi racconti letti allora, non restai particolarmente colpito, tant'è che ne dimenticai il contenuto. Sebbene adorassi la letteratura, trovavo le storie di Borges fredde e macchinose, e l'inesperienza mi impediva di apprezzarne l'eleganza stilistica, la sintassi precisa, il parco e sempre meditato ricorso agli aggettivi. Il tempo mi condusse ovviamente a un giudizio diverso, ma le impressioni di gioventù sono dure a morire, sicché lo scetticismo nei riguardi di questo bibliotecario argentino non si è mai mitigato del tutto. Non escludo perciò che non sia stato tanto il mio giudizio a mutare ma la mia persona; mi domando cioè se, con gli anni, non sia diventato anch'io un po' freddo e macchinoso, un esteta per il quale nessuna verità può valere il suono di una bella frase.

A tal proposito, vale la pena ricordare un aneddoto. Borges aveva un caro amico col quale passava intere serate a discutere di sogni e letteratura. Si chiamava Adolfo Bioy Casares, assieme scrissero molti racconti. Si conobbero nel 1939; Borges era già un uomo fatto, mentre Bioy Casares appena diciassettenne. Fu una donna a presen-

tarli, una *dame de lettres* appartenente a una famiglia aristocratica la cui storia familiare si mescola con la storia stessa della Repubblica Argentina. Rispondeva al nome di Ginevra e aveva una sorella, Silvina, prima fidanzata e poi consorte di Bioy Casares. Oltre a essere anche lei scrittrice, dipingeva. Ebbe modo di incontrare Giorgio de Chirico, che gli diede un consiglio al quale, pare, si attenne scrupolosamente: dipingere senza mai mostrare le pennellate, un consiglio tipico da de Chirico. Pare inoltre che Borges non si capisse molto con Silvina; basti pensare che lui adorava i felini e lei i cani. E qui veniamo all'aneddoto. Muore un cane, il prediletto di Silvina. La donna è affranta, versa copiose lacrime, come direbbe un cattivo poeta; mosso a compassione, Borges tenta di consolarla. Imbastisce un intricato ragionamento che dovrebbe persuadere la compagna del suo migliore amico di un fatto che a lui sembra evidentissimo: al di sopra di ogni cane esiste un cane ideale, un Cane con la C maiuscola, eterno e indefettibile, un Cane che contiene in sé ogni cane passato e futuro, incluso il Cane prediletto di Silvina, che pertanto deve considerarsi ancora vivo, in un certo senso.

Ammesso che l'aneddoto sia vero, Borges non era astratto al punto di pensare davvero che un simile discorso potesse fare breccia nel cuore affranto di Silvina. Le possibilità sono due: 1) o Borges era un sadico e si inventò la storia del Cane supremo soltanto per puro divertimento, per il gusto di vedere l'amica infuriarsi; 2) o era così buono da far infuriare Silvina affinché la rabbia le facesse dimenticare per qualche istante il dolore. Per l'idea che mi sono fatto di Borges, un'ipotesi non esclude l'altra. È molto probabile che Borges volesse il bene dell'amica, ma era anche abbastanza razionale da non privarsi del piccolo divertimento che questo bene poteva offrire.

Curiosamente, nel parlarli del *Giardino dei sentieri che si biforcano*, Pablo non mancò di sottolineare che il racconto è dedicato a Silvina Ocampo. Non ne capii la ragio-

ne. Forse perché sapeva quanto ami de Chirico? A ogni modo, memore del Cane supremo, una simile dedica non mi tornava. Appena il pullman fu giunto a Roma, salutai di corsa il mio amico argentino, e corsi a casa, dove mi immersi nella lettura del racconto senza mangiare né controllare la posta. Per cominciare, scoprii che non era affatto dedicato a Silvina, come sosteneva Pablo, ma alla sorella Ginevra, e ciò mi mise di malumore; presagivo che altre e più sostanziali delusioni mi attendessero.

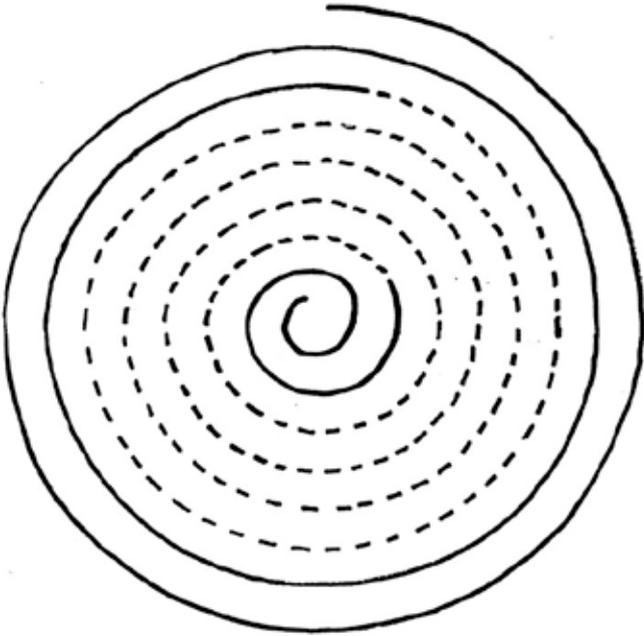
Rilessì il racconto tre volte, nel dubbio che mi fosse sfuggito qualcosa, una frase o una parola, anche ambigua. Non si faceva il minimo cenno, neppure nascosto, a un labirinto rettilineo. Non che mancassero i labirinti. Protagonista è una spia cinese al soldo della Germania; costui, raccontando in prima persona, dice di essere un uomo codardo (era ciò di cui Borges sempre si accusava). L'uomo si trova in Europa, in Inghilterra precisamente, mentre è in corso la prima guerra mondiale. Per ragioni che è qui superfluo ricordare, l'uomo si reca in una villa dove si intrattiene in cervellotica conversazione con un altro uomo, un inglese. Al centro delle loro chiacchiere c'è la figura di un antenato del cinese, un certo Ts'ui Pen, che rinunziò al potere temporale (era governatore dello Yunnan) per dedicarsi a due missioni strampalate: la stesura di un romanzo con una quantità incommensurabile di personaggi e la costruzione di un labirinto nel quale ogni uomo si perdesse. Delle due imprese erano sopravvissuti soltanto gli scartafacci di una storia all'apparenza incoerente o forse ancora irrisolta; la storia parlava di personaggi che in un capitolo erano una cosa e in quello successivo l'esatto contrario. Quanto al labirinto, invece, nulla era dato conoscere; si ignorava a che punto fosse giunta la costruzione, e quale aspetto avesse o avrebbe dovuto assumere, e dove fosse il cantiere.

Il lettore smaliziato fiuta però presto l'arcano: non esistono affatto due missioni. Il labirinto è il romanzo, e il romanzo appare incoerente perché anziché raccontare una storia fatta della materia di cui solitamente sono

fatte le storie, ovvero un susseguirsi e un incastrarsi di fatti, racconta una storia che non esclude nessuna possibilità; se un personaggio muore, per esempio, poco dopo lo si troverà vivo e non perché nel frattempo sia resuscitato, ma semplicemente perché potrebbe non essere ancora morto, come potrebbe essere sia vivo che morto, o persino mai nato. La sconsiderata impresa di Ts'ui Pen, il labirinto in cui chiunque si perde, non è un edificio intricato, ma semplicemente il succedere degli eventi. Perché in questo momento ho scritto la parola «parola» e non un'altra? Perché sono seduto alla mia scrivania e non mi trovo altrove?

Che il lettore intuisca prima del tempo dove sia il trucco, non deturpa affatto la creazione di Borges; in un certo senso ne esalta la perfezione. Parliamo di un racconto, non di un romanzo, e un buon racconto somiglia a un carillon, un meccanismo semplice che riproduce suoni minimi, ruotando su se stesso, e c'è una magia non del tutto spiegabile, forse anche un poco irritante, nella melodia elementare che si ripete senza soluzione di continuità, finché dura la carica.

Simili considerazioni non potevano tuttavia smorzare la mia contrarietà. Avevo riletto quel racconto di cui non serbavo memoria per una ragione soltanto: perché vi si diceva che il labirinto perfetto è una linea retta. Ma di linee rette non vi era traccia.



Il mio disegno di *Los detectives salvajes*

Dovetti arrendermi all'evidenza: per quanto stentassi a crederci, Pablo Castro si era sbagliato, il labirinto perfetto di cui parlava esisteva solo nella sua fantasia e, per chissà quale motivo, ne aveva attribuito la paternità a Jorge Luis Borges. Che si trovasse in un altro racconto era difatti un'eventualità remota, plausibile soltanto in teoria. A Borges non interessavano le linee rette. Per lui, il labirinto era fonte di terrore, una casa senza porte e dunque una gabbia, e nelle gabbie non si procede dritti sparati, si gira in tondo, come la pantera che ripete il suo monotono cammino. Del resto, nel racconto in questione si rimarca quale sia l'unica strategia che abbia senso in un labirinto: girare sempre a sinistra, o sempre a destra.

Per farmi una ragione dello scontento che m'aveva assalito, passai il resto della serata fissando gli scaffali colmi di libri, di fronte al divano. Cercavo di capire cosa potesse avere indotto in errore il mio amico. A dispetto dell'animo erratico, Pablo era una persona precisa. A volte, è vero, se ne usciva con affermazioni bislacche, provocazioni concettuali tipicamente argentine, ma nel complesso non parlava a vanvera, soprattutto se l'argomento era la letteratura sudamericana, che conosceva benissimo. Naturalmente ciò non bastava a giustificare la mia ostinazione; il motivo dell'abbaglio poteva essere casuale o privo di importanza. Diciamo allora che mi intestardii perché questa è la mia natura.

Giunsi alla conclusione che causa dell'abbaglio fosse qualcosa che avevo detto, qualcosa che non riguardava tanto la scarsa considerazione di Martín per le storie rettilinee, quanto il nocciolo del mio discorso ovvero il senso, l'importanza che attribuivo all'opera di Mario Esquilino. Che mi piaccia o no, se Martín non avesse difeso con tanta foga il suo con-

vincimento, se non ci fossimo accapigliati sulla forma delle storie, se non avessimo seguito a discutere nei giorni che seguirono, mai avrei scoperto l'esistenza di un poeta tanto straordinario. Non ricordo bene la circostanza esatta in cui Martín accennò a questo strano italiano, anzi a questo strano romano, che bussò alla porta del suo ufficio senza preavviso, mandato, a suo dire (a dire di Esquilino cioè), da una persona che non aveva mai sentito nominare.

Può darsi che stessi illustrando a Martín la mia visione della narrativa di Roberto Bolaño, una visione ovviamente in contrasto con l'ipotesi che un romanzo (o anche solo un racconto) possa trovare rappresentazione efficace in un disegno. Ricordo comunque distintamente che a un certo punto Martín mi chiese di mettere da parte le mie perplessità o almeno di provarci.

Ponemos che te stia puntando contro una, come se disce en italiano pistola?

Pistola.

Bien, te sto puntando una pistola sì che tu no hai opsiones. O el disenio o la muerte. Como desegneresti la istoria de *Los detectives salvajes*?

Dovrei pensarci, dissi.

No no, insisté. No deve pensar ne la manier più assoluta. Ha da esser una cosa, come se disce espontáneo?

Spontaneo.

Esattamente, espontáneo. Un disenio espontáneo. Finsi di non pensarci. In realtà, era già da un po' che mi aspettavo una simile richiesta. Come prigioniero di una rapinosa ispirazione, mi concentrai sul bianco della carta e disegnai una linea a spirale e, in parte, tratteggiata. Era un disegno molto meditato; Martín l'osservò senza commentarlo, gli sfuggiva il senso. Per come la vedo io, dissi, comunque lo si concepisca, un disegno resterà sempre una mappa, la miniaturizzazione di uno spazio tridimensionale. Fare il disegno di un romanzo significa fare storia con la geografia, il che è assurdo. Una storia è fatta anche di luoghi, è vero, ma si svolge nel tempo, e se vogliamo intendere il racconto come un luogo — cosa non impossibile, in teoria, lo ammetto — saremmo obbligati a capire come possa darsi una rappresentazione astratta di uno

spazio fisico a quattro dimensioni, altrimenti ogni disegno risulterà parziale, inattendibile.

Ancora una volta portai quale esempio la *Divina Commedia*. Fu un colpo basso da parte mia, lo ammetto. Forse perché suggestionato dal castello in cui soggiornavamo o forse per un atto di cortesia nei confronti del nostro amabile ospite, Martín ostentava una devozione esagerata per Dante. Non mancava mai di ricordarci come fosse solito salutare il poeta ogni volta che passava davanti al busto in marmo che lo raffigurava.

Il busto si trovava poco fuori della stanza di Martín, pertanto l'incontro si ripeteva più volte nel corso di una stessa giornata. Al mattino gli diceva buongiorno maestro e alla sera buonanotte maestro; in entrambi i casi il saluto era accompagnato da un leggero inchino del capo. Chiedere a Martín se si fosse ricordato di salutare il poeta divenne presto un rito delle riunioni conviviali nel castello. Oh sì sì, assolutamente, assicurava lui serio come la morte.

Finché una sera, a cena, un pipistrello fece irruzione in sala da pranzo, creando molto scompiglio. Martín e io ci demmo un gran da fare per ricacciarlo nel buio della notte. Condotta a termine la non facile impresa, vidi lo scrittore rabbuiarsi d'improvviso. Disse che quel pipistrello era di sicuro il fantasma di Dante, perché quella mattina si era dimenticato di rendere il suo omaggio quotidiano al busto del poeta. Pietro e gli altri commentarono con scherzosa serietà l'ipotesi; io restai in disparte, osservai in silenzio Martín nel tentativo di capire cosa gli passasse davvero per la testa, il perché dei suoi teatrini.

Fu dunque con malcelata ironia che gli raccontai di avere dedicato buona parte dei miei sogni d'infanzia ai disegni dei regni ultramondani. Tra gli strani libri presenti in casa (dico «strani» perché mio padre era uomo di letture eterogenee) non poteva mancare una copia della *Commedia* illustrata con le incisioni di Gustave Doré. Quelle immagini, a cominciare dalle più tenebrose che mostravano i tormenti e i tormentati dei gironi infernali, esercitavano su di me un potere ipnotico. Tale fascino era però quasi nulla al confronto delle tavole sinottiche nelle quali si dava dettagliato conto di come fosse articolato quell'universo maestoso. In quelle tavole, spiegai a

Martín, era mostrato tutto quel che c'era da sapere per orientarsi nella montagna rovesciata dell'Inferno, nelle terrazze del Purgatorio, nei cieli concentrici del Paradiso. Queste tavole si limitavano però alla geografia, non dicevano nulla riguardo la storia, il viaggio che in quei luoghi Dante intraprende.

No comprendo porché tu disce così, Tomaso. Tu puede diseniare una mapa de lo inferno en después, sobra la mapa, tu disènia el viaco di Dante in quel lugar; come se fa in un atlante istorico.

Lo guardai, fingendo di non avere colto il senso.

Atlante istorico, hai presente, Tomaso. Come disce atlante in italiano?

Atlante. Ma non è questo il punto, Martín. Quel che in sostanza mi proponi è di disegnare il percorso della storia sopra il disegno del luogo in cui la storia è ambientata.

Esattamente, confermò Martín.

Sarebbe un errore madornale.

I porché?

Ma è ovvio il perché. Perché così avresti un disegno sopra un altro disegno, dunque non più un solo disegno ma due.

Martín non disse nulla, ma dal suo volto intuì che aveva capito sin troppo bene il nocciolo dell'obiezione.

Entonses? domandò dopo un po'.

Allora cosa? ridomandai io.

Che propone? Come pense de resolver el problema?

Non saprei, dissi, è però un bel problema. Conosco un unico tipo di disegno che sia al contempo tempo e spazio.

I quale?

Un disegno frutto di un gesto preciso, un disegno nel quale il movimento della mano sia parte integrante della rappresentazione pur avendo un valore in sé. Un disegno che venga tracciato in pochi attimi, senza quasi mai staccare la penna dal foglio. Una specie di firma, in pratica. Pensaci, Martín, una firma contiene in sé tanto la rappresentazione dell'identità, il nome, quanto quella del preciso momento in cui l'identità si manifesta. Spazio e tempo in un solo disegno, una firma, la soluzione ideale.

SI'GNATURE. s. [*signature*, francese]
1. Un segno o un marchio impresso sopra qualcosa; un timbro; un marchio. 2. Un marchio su una materia di qualsiasi tipo, specialmente su quella delle piante al fine di indicarne la natura o l'uso medicinale. 3. Prova, evidenza. 4. [Tra gli stampatori] Lettera o numero col quale si distingue un foglio dall'altro.

È una disdetta che i miei ricordi siano tanto confusi; diversamente avrei potuto liberarmi da un sospetto che faccio fatica a reprimere: il sospetto che non esista alcun Mario Esquilino; che il mio poeta prediletto non sia che uno scherzo, un'invenzione con cui Martín Solares s'è preso gioco di me per vendicarsi dello sdegno col quale ho trattato la sua teoria. Perché penso questo? Per esempio, perché l'ultima definizione del sillabario di Esquilino, la possibilità di esistere scelta per la lettera Z, è guarda caso una firma, il segno di Zorro. Per esempio, perché la prima voce di *Acque Chete* definisce la vita di Dante, del cui poema mi sono servito per smontare l'ipotesi che sia possibile ridurre un racconto a un disegno.

Mi sarebbe di grande utilità ricordare se, tra le tante cose che dissi a Martín, mi sia soffermato anche sul modo in cui Borges vedeva la *Divina Commedia*. Sì, perché per Borges la grande trovata di Dante consisteva nel presentare un momento di vita quale sintesi, cifra di un'intera esistenza. Nel corso di una celebre conferenza, tenuta nel 1977 al Teatro Coliseo di Buenos Aires, Borges parlò della grande moltitudine di personaggi che Dante incontra nel suo viaggio; di alcuni di essi, il poeta fiorentino ascolta il racconto, con altri scambia qualche battuta, altri ancora vengono appena nominati o poco più. Borges contesta in particolare l'attributo «episodico» spesso usato dai commentatori per definire la brevità di molte apparizioni. La contesta perché a suo avviso questi incontri non sono affatto episodici, ma eterni. In Dante, disse Borges, si danno personaggi la cui vita può limitarsi a poche terzine, e tuttavia quella vita è eterna. Vivono

in una parola, in un gesto, e tanto basta per consegnarli compiutamente all'eternità, al rinnovarsi nella memoria e nell'immaginazione dei posteri.

Credo risulti evidente a chiunque come queste parole si attaglino perfettamente anche alle definizioni delle possibilità di esistere di Esquilino. Se avessi citato questo pensiero di Borges a Martín, gli avrei di fatto porto su un piatto d'argento la ricetta per inventarsi un poeta. D'altra parte, le parole con cui mi descrisse gli intenti di Esquilino non furono molto diverse; non le potrei riferire testualmente, ma che fossero simili è una certezza.

Un ulteriore motivo di sospetto è che trascorsero vari giorni dal momento in cui Martín mi parlò per la prima volta di Esquilino a quello in cui, dopo molte insistenze da parte mia, si degnò di passarmi il file di Acque Chete. Quei giorni furono uno stillicidio; Martín mi dava informazioni col contagocce e alle mie domande concedeva soltanto risposte elusive, sempre accompagnate da un sorriso ebete che non significava niente.

Ricordo un piovoso primo pomeriggio; eravamo sul camminamento di ronda che dalla mia stanza portava all'ala opposta del castello, dov'era la sua. Ci eravamo fermati a guardare i monti scuri e le nuvole cariche di tempesta; soffiava un vento forte ma era ancora estate, sicché il temporale giungeva benvenuto. Parlavamo di letteratura e, come sempre, finimmo a parlare di Esquilino. Oramai le nostre conversazioni avevano assunto un carattere tipico, una piega; io chiedevo, lui eludeva.

All'ennesima, insopportabile elusione persi la pazienza. Per un istante brevissimo, fui tentato di spingerlo oltre i merli; volevo vederlo precipitare nel vuoto e schiantarsi sul lastricato della corte. Ero convinto che, dietro quell'aria da giovanotto svagato e dal cuore tenero, ci fosse un calcolatore astuto che si prendeva gioco di me. Ora ho pensieri diversi al riguardo. A volte penso che stesse confezionando il personaggio di Esquilino pezzo a pezzo, a misura mia, e che le nostre conversazioni gli servissero proprio per raccogliere elementi,

prendere misure. Altre volte invece penso (e spero sia la verità) che semplicemente non sapesse nulla di più del poco che mi diceva, ma vedendomi tanto interessato si domandava se non fosse davvero il caso di informarsi meglio. Può darsi che telefonasse in Messico, per scoprire se qualcuno dei suoi amici sapesse dov'era finito Esquilino. O magari prendeva tempo per riconsiderarne l'opera che lui, con tanta fretta, aveva giudicato inadatta alla pubblicazione. Del resto, sono speculazioni oziose; da quando è tornato in Messico, Martín non ha più dato segni di vita. Ho provato a scrivergli un paio di volte e, come immaginavo, si è ben guardato dal rispondermi. La sola verità rimastami è la scarna storiella che ho desunto dalle nostre conversazioni.

Martín conobbe Esquilino perché un giorno questi si presentò senza appuntamento nel suo ufficio, dicendo che era stato un amico comune, il proprietario di un bar, a mandarlo da lui. L'amico riteneva che Martín avrebbe certamente apprezzato un'opera geniale come *Acque Chete*; e non soltanto l'avrebbe apprezzata, ma anche pubblicata. Forse gli avrebbe persino versato un piccolo anticipo sulle vendite. A Martín bastò una rapida scorsa del manoscritto per rendersi conto che una simile eventualità era fuori discussione. Cercò di spiegare a Esquilino che la sua casa editrice si occupava soltanto di narrativa, ma il poeta non voleva sentire ragioni; nel suo pessimo castigliano, insistette che il sillabario era la quintessenza della narrativa e aveva tutto quel che si può chiedere a un romanzo, se non di più. Martín comprese che c'era un solo modo di tornare al suo lavoro; chiese a Esquilino di lasciargli il manoscritto affinché potesse leggerlo con calma. Lo assicurò che ci avrebbe pensato, che gli avrebbe fatto sapere.

S'intende che il poeta non se ne andò tanto facilmente, ma alla fine se ne andò e Martín tirò un sospiro di sollievo sino alla sera successiva, quando ebbe la maugurata idea di andare a bere qualcosa nel bar sbaigliato, il bar dell'amico che gli aveva mandato Esqui-

lino, il quale era ovviamente lì, seduto al bancone, in compagnia di due brutti ceffi che sembravano venire dal nord, forse da Monterrey. C'era anche una ragazza, di sicuro una prostituta, con un labbro insanguinato. Martín dovette trattenersi con loro per una ventina di minuti, venne così a sapere che Esquilino si era trasferito in Messico da qualche mese, grazie a un suo amico italiano, un artista concettuale, che ci viveva da diversi anni. Il poeta aveva vissuto in casa dell'amico artista per un po', finché non erano sopraggiunti dissapori per questioni di donne e di soldi.

Al momento, Esquilino si arrangiava, vivendo un po' qui e un po' là, in attesa della giusta piega. Disse proprio così, sostenne Martín, la giusta piega. Da allora Esquilino diventò una specie di persecuzione; appariva in ogni posto in cui Martín avesse la ventura di andare. Presentazioni, conferenze, letture, inaugurazioni di mostre e persino festicciole tra amici; prima o poi Esquilino compariva, e subito cominciava a tormentare Martín, chiedendogli che piani avesse per il libro, se fosse stata fissata una data di uscita, se fosse possibile avere un piccolo acconto sull'anticipo. Pare che avesse anche altre pretese; per esempio, chiese a Martín se non fosse il caso di contattare qualcuno, che so, qualcuno come Carlos Fuentes, e chiedergli una prefazione o magari soltanto un soffietto editoriale, una frase per la fascetta. La persecuzione durò qualche mese, poi, esattamente com'era apparso, alla maniera di un Kaspar Hauser, Esquilino si dileguò nel nulla.



Il camminamento di ronda del castello di Fosdinovo
in un giorno di tempesta; segnatamente il giorno nel quale fui
sul punto di uccidere Martín Solares

Ripeto, non ricordo con esattezza quando Martín cominciò a parlarmi di Esquilino. Ricordo però che lo fece (o sostenne di farlo) perché in certi miei ragionamenti ritrovò lo spirito del poeta, a cominciare dalla faccenda della firma. Questa e altre osservazioni solleticarono la mia fantasia al punto che smisi di dedicarmi alla traduzione del dizionario di Samuel Johnson; smisi persino di pensare alla mia Ligeia, seppure soltanto a tratti. Quando infine Martín mi passò il manoscritto, ero talmente immerso nel mondo di Esquilino che la lettura divenne un passaggio quasi superfluo. Avevo già deciso di avere per le mani un capolavoro e chiamai subito Eugenio, che non aveva mai smesso di tormentarmi. Gli confermai che non avrei scritto il racconto che mi chiedeva, ma potevo offrirgli qualcosa di gran lunga migliore. Cercai di illustrargli con la massima semplicità la natura del testo. Dubito di esserci riuscito, vista la mia eccitazione. È molto probabile che, sul momento, Eugenio mi abbia dato per definitivamente impazzito; in ogni modo non lo diede a vedere, dimostrandosi di un'apertura ammirevole. Nel volgere di pochi giorni anche Eugenio venne irretito dal complesso universo di Esquilino e cominciò a lavorare duramente per tradurlo in immagini. A me sarebbe invece spettato il compito della traduzione vera e propria, rendere nella lingua italiana il suono solo in apparenza stolidamente enciclopedico dell'originale.

Quanto alle ragioni che hanno indotto Esquilino a preferire la lingua inglese, possiamo soltanto speculare; Martín non ha saputo dirmi nulla in proposito. Non seppe neppure dirmi quanto Esquilino dominasse l'inglese,

visto che in Messico si ostinava a parlare in castigliano. Naturalmente a me piace pensare che Esquilino fosse un estimatore di Johnson e che *Acque Chete* possa dunque essere ispirato alle due opere maggiori di quest'uomo inimitabile, il dizionario (che stavo traducendo) e le *Vite dei poeti* (che non escludevo di tradurre in futuro). Pare di poter ravvisare in Esquilino un pensiero molto vicino a quello di Johnson, per il quale non esisteva genere di scrittura che meritasse maggiore venerazione della biografia, giacché nessun altro genere sa offrire maggiore diletto né può catturare il cuore con eguale efficacia. La biografia, diceva Johnson, raggiunge il duplice fine della letteratura; da un lato delizia l'anima stabilendo una catena di simpatia tra l'argomento trattato e il lettore; dall'altro istruisce la mente fornendole esempi di vita. Comunque si voglia intendere questa sua opinione, va riconosciuto a Johnson il primato di esser stato l'inventore della biografia critica e, in fin dei conti, le definizioni esistenziali esquiliniane proprio questo sono: una forma miniaturizzata, epigrammatica quasi, di biografia critica. E visto che la parola m'è sfuggita, tanto vale affrontare la questione: sono o non sono epigrammi i versi del nostro bardo prediletto? Vanno intesi nel solco di certi distici elegiaci o piuttosto in quello della poesia funeraria? O dobbiamo leggerli in chiave più satirica e colloquiale? Insomma quanto c'è di Catullo in Esquilino, e quanto di Marziale? E quanto di Edgar Lee Masters?

E fuor di dubbio che ognuna di queste componenti costituisce una possibile fonte, un potenziale riferimento, ma qualunque seria riflessione dovrebbe partire dal nome che il poeta si è dato, sempre che se lo sia dato. Esquilino è cognome improbabile ma non impossibile; si stenta tuttavia a credere che a una persona con quel profilo, con quelle abitudini, con quel domicilio quasi forzato, autoimposto, corrisponda un *nomen omen* tanto sfacciato. E difatti per i registri comunali, o almeno per quelli che ho potuto consultare, Mario Esquilino non esiste. Ragionevole supporre che siamo al cospetto di un

nom de plume, un nome fittizio che per di più ha un preciso significato. C'è bisogno che dica esplicitamente il sospetto che mi ha spesso offuscato l'umore? Il lettore prenderà all'istante in considerazione la stessa possibilità che ho considerato subito anch'io: un nome tanto ridicolo potrebbe essere un'ulteriore conferma che Mario Esquilino è uno scherzo di Martín Solares, il quale sapeva del quartiere di Roma in cui vivevo perché sono stato io a dirglielo, come anche sapeva che a quello stesso quartiere e alla comunità cinese che lo popola dedicai anni fa un romanzo fantascapitalistico.

Tuttavia, per non rovinarmi l'umore, chiudo qua la questione; prendo per buona l'esistenza del poeta e passo a considerare il perché della sua scelta. Perché Esquilino? Se le descrizioni di cui dispongo sono attendibili, il nostro uomo è un amante della dissimulazione, del bluff, del gioco di specchi. Esquilino è nome sin troppo esplicito. Anche le sue definizioni di vita appaiono spesso sin troppo esplicite, eppure, scavando, quel che da principio sembra evidente e incontrovertibile si ribalta d'improvviso, offrendo una prospettiva nuova, quando non opposta a quella che in un primo tempo c'era parso di scorgere. Quel che sto cercando di dire è che Esquilino è un poeta di superficie, un cantore di insignificanze che però tradiscono una profondità.

Quale sia il mondo di superficie, la sua umanità irrisoria, è cosa che oggi tutti possono constatare. Il bardo di esistenze pare mostrarcela col suo nome: chiamatemi Esquilino, osservatemi camminare in tondo nella gabbia di piazza di Vittorio, dietro le sbarre di portici lerci e infami. Ma qual è la profondità di quel colle? Chi conosce il quartiere, sa che all'Esquilino si aprono spesso voragini, la terra si spalanca come una bocca mostrando le sue fauci orribili, cavità sotterranee che un tempo furono la tomba a cielo aperto della città, la discarica nella quale si gettavano carcasse sia d'uomini senza fortuna, sia d'animali.

Esiste però una parte del colle dalle interiora meno pu-

trescenti, luoghi divenuti nei secoli cavernosi ma che in origine, nella Roma antica, erano camere, stufe, studi e altre simili cose, e comunque stanze decorate con pitture stravaganti, reticoli di forme insolite, composte a volte di ghirigori di foglie e a volte di creature improbabili, un po' mostri, un po' animali, un po' esseri umani. Si imposero all'attenzione del mondo col nome di grottesche sul finire del Quindicesimo secolo, quando artisti e semplici appassionati cominciarono a calarsi nelle grotte dell'Esquilino. Le sale sotterranee della Domus Aurea recano precise tracce di quelle esplorazioni acrobatiche, perché, come ancora oggi succede, i visitatori erano soliti lasciare la propria firma su uno di quei muri oscuri. Furono chiamate grottesche soltanto perché quei luoghi venivano chiamati grotte, ma la definizione è insoddisfacente e difatti molti se ne lamentarono. Nondimeno il vocabolo si è imposto nel parlare comune, tant'è che ancora oggi grottesco è sinonimo di ridicolo, di strampalato, nonché di altre parole dal tenore più o meno analogo. Parimenti, si è molto discusso sul come prenderle, queste grottesche; se come mere bizzarrie, invenzioni capricciose, o come contenitori di significati riposti o dissimulati. Tra le molte vite di artisti su cui si soffermò il Vasari vi è anche quella di uno specialista della maniera grottesca, con un nomignolo che è tutto un programma, Morto da Feltro. Costui, dice il Vasari, fu astratto nella vita come era nel cervello, ed essendo d'indole malinconica passava tutto il suo tempo a studiare anticaglie, a cominciare da quelle che potevano ammirarsi nelle grotte esquiline, divenendo così un maestro insuperato dei modi del girar le foglie.

Non posso resistere alla tentazione di figurarmi Mario Esquilino alla maniera di un Morto da Feltro, ovvero come un individuo tanto astratto nella vita quanto lo è nel cervello, che si immerge nei dizionari enciclopedici come se questi fossero grotte. Me lo immagino studiare le sue grottesche, le succinte biografie contenute in quei dizionari, cercando di capire se in quel groviglio di fatti, di coincidenze, di aspirazioni mancate, di successi inu-

sitati, di fallimenti cocenti, di amori e solitudini, fosse possibile riconoscere un senso o, se non un senso, almeno un motivo ricorrente, una svolta particolarmente significativa, una Piegata suprema che detti il tempo, il ritmo a quella geometria labirintica che è l'esistenza di una persona. Non posso cioè resistere alla tentazione di credere che si sia chiamato Esquilino perché così vedeva il dipanarsi delle vite umane: come una parola impropria, una grottesca; come qualcosa di buffo, di ridicolo, di assurdamente comico e però nascosto in un anfratto tenebroso e antico, abbandonato.

Non ho mai confidato a nessuno questa mia personale visione del poeta, eppure l'interpretazione che Eugenio giunse a dare di *Acque Chete* non fu poi tanto diversa. Non erano forse grotte i ruderi industriali nei quali decise di ambientare le vite definite da Esquilino? Uno di essi, la Carbon, un insediamento di industria chimica pesante che in passato aveva prodotto elettrodi di carbone amorfo e grafite per altiforni, era situato in pieno centro urbano, sicché la sua storia restò legata a filo doppio alle vite degli ascolani; la sirena che in fabbrica segnava il cambio dei turni, nelle case serviva da sveglia o, a seconda dei casi e dei momenti, invitava a sedersi a tavola, a coricarsi. L'altro stabilimento, molto più recente della Carbon, era nato per volontà del fondatore di un'importante casa editrice, la Mondadori, che nei primi anni Sessanta scelse di provvedere direttamente ai propri fabbisogni dotandosi di una cartiera. In particolare, qui si produceva la carta patinata per i settimanali a rotocalco, come allora venivano chiamate le riviste di attualità (perlopiù scandalistica). Gli ascolani rivendicavano l'importanza dell'edificio, convinti che a idearlo fosse stato Oscar Niemeyer, l'architetto prediletto di Arnoldo Mondadori. Mancava la certezza definitiva però, perché il progetto fu firmato da un geometra locale, anche se una sorta di firma in codice è forse ravvisabile nelle venticinque M (la M di Mondadori, s'intende) disegnate sulla facciata di quell'edificio apocrifo dalle nervature che ne sostenevano il tetto.

Credo non ci sia bisogno di soffermarsi sulle molteplici implicazioni simboliche della scelta di Eugenio Tibaldi. Del resto, la missione che lui si era dato consisteva proprio nello scovare luoghi abbandonati o nascosti o reietti, al fine di dare (o magari restituire) a quegli stessi luoghi una dignità, la storia che avevano perduto o che non era mai stata narrata. E con ciò torniamo al problema del tempo inteso come spazio abitabile. Eugenio decise di sposare l'idea di un disegno continuo, che non fosse soltanto rappresentazione ma contenesse in sé anche un movimento e dunque un'idea di tempo. Al fine di stabilire un legame sentimentale con le vite definite da Esquilino, associò ognuna delle voci del sillabario a un luogo preciso di quelle grotte industriali, alle quali era molto affezionato. Per ognuna delle vite eseguì o trovò un disegno specifico, ma che rispondeva anche a uno schema mentale d'ordine più generale. Notò così un aspetto che a me era sfuggito: le possibilità di esistere potevano essere suddivise in due tipi. Da un lato si danno esistenze segnate da un evento preciso, per esempio quella di Daenti Oleegh Yeary (che nella mia traduzione italiana diventa Denti Olig Ieri): in questo caso il disegno è sviluppato attorno a un nucleo centrale dal quale si diramano varie forme. Ci sono poi esistenze ordite su una costante distesa nel tempo e per esse Eugenio pensò a quel che lui stesso definì «un processo di estrapolazione e smusso lungo la linea».

Si presentarono ovviamente anche eccezioni, esistenze che non sembravano corrispondere a nessuno di questi due blocchi maggiori e che sono state risolte effettuando una lettura altimetrica di un'immagine scelta in base alle emozioni suscitate dalla possibilità di esistenza descritta da Esquilino nonché dal personaggio che questa stessa descrizione evoca; nel caso di Neechay (o Nicce), per esempio, Eugenio trovò il quadro di un pittore dilettante nel quale è raffigurato Nietzsche che accarezza il muso di un cavallo. L'immagine del quadro (un quadro davvero brutto, mi disse Eugenio) è stata caricata su un software

per la elaborazione di grafici, dopodiché sono stati inseriti parametri legati ai colori della bandiera tedesca, chiedendo al programma di elaborare un tracciato; il risultato è visibile alla lettera N del sillabario.

Questi diversi approcci alle possibilità di esistere hanno trovato un carattere unitario proprio nel fatto che ogni esistenza, dopo essere stata disegnata o individuata, è stata sottoposta a un processo di elaborazione informatica volto a trasformare i disegni in tracciati tridimensionali: collocato o, per meglio dire, graficamente sovrapposto all'immagine dei rispettivi luoghi abbandonati, il disegno diventa una sorta di grottesca olografica che abita lo spazio tanto alla maniera di un fantasma, e dunque di un'esistenza già consumata, quanto come una mappa tridimensionale, e dunque una possibilità di esistere.

VA^TTICIDE. s. [*vates* e *caedo*, latino.]
Un assassino di poeti.

Ha forse una sua rilevanza segnalare che pensavo a Eugenio Tibaldi come a una specie di alieno, perché è così che lo chiamavo tra me e me: ET. In parte, era per via delle iniziali e in parte perché la sua presenza mi faceva l'effetto di un extraterrestre. Per qualche tempo e per via di circostanze che non sto a riferire, ebbi modo di viverci a stretto contatto quotidiano, scoprendo in lui abitudini e attitudini che mi erano aliene. Per cominciare dormiva poco, per non dire pochissimo. Si svegliava prima dell'alba, alle tre o poco dopo; al sorgere del sole aveva già fatto tante di quelle cose da mandare in bestia un accidioso come me. All'ora in cui solitamente mi alzavo, aveva già dedicato un'ora alla lettura di un libro e un'altra alla corsa; aveva inoltre sbrigato la corrispondenza e altre faccende, e quando io cominciavo a diventare vagamente operativo, vale a dire attorno a mezzogiorno, lui era già in grado di pensare a un bilancio della giornata.

Già questo sarebbe bastato per collocarlo su un pianeta diverso dal mio. Ma c'era dell'altro. Alto, irsuto, magro, anzi asciuttissimo più che magro, ostentava spesso una strana forma di disappunto, come fosse appena tornato, stanco e stralunato, da un viaggio attorno al mondo. Veniva dal Nord, dal Piemonte, e questo mi bastava per pensarlo come io preferivo: un uomo disceso dalle montagne per vedere come si vive al livello del mare, oppure come un extraterrestre, come il marziano piovuto a Roma al tempo della Dolce vita. Marziano o no, di sicuro era un uomo pratico, oltre che un conoscitore di vini. Ne parlava

con proprietà di linguaggio, ricorrendo ai tipici aggettivi esoterici dell'intenditore o, per meglio dire, ricorrendo a quei comunissimi aggettivi che in bocca a un intenditore di vini finiscono immancabilmente per suonare esoterici.

Malgrado le frequenti digressioni enologiche, trovavo piacevole conversare con lui e spesso mi intrattenevo nel suo studio, ascoltando quel che aveva da raccontare. Si era lasciato una vita alle spalle o almeno così pensavo. Da molto tempo se n'era andato dal suo paese d'origine, Alba, e mi ero fatto l'idea, forse immotivata, che ci fosse qualcosa di cui lui non parlava, qualcosa da cui aveva dovuto distaccarsi. Quantunque tendesse a schermirsi, era un affabulatore straordinario, con molte storie da riferire; storie che però non lo riguardavano in modo diretto, perché erano storie di altri luoghi, di periferie. Il Cairo, il Barrio di Caracas, Bucarest, Istanbul. Di ognuna di queste città aveva sondato le propaggini marginali con uno scopo preciso: scovarne l'economia, comprenderne i meccanismi per poi estrarne una forma che li rendesse riconoscibili. In pratica si sforzava di conferire a quei luoghi espropriati di tutto un'identità, un racconto. In un certo senso era più narratore di me e per questo ho pensato subito a lui, leggendo le poesie di Esquilino.

Terminato di lavorare alle grottesche per il sillabario, mi disse che si era sforzato di non pensare mai al personaggio famoso cui ogni voce chiaramente alludeva; voleva concentrarsi soltanto sulla vita e perciò, per non farsi condizionare, lesse le poesie solo dopo averne cancellato il titolo, sempre costituito da una sorta di traslitterazione storpiata del nome del personaggio evocato e da un numero a otto cifre ricavato dalle date di nascita e morte del personaggio medesimo.

L'uso del verbo «sforzare» mi parve appropriato. In molti casi, a cominciare dal primo, la lettera A, è molto difficile se non impossibile pensare al personaggio. Del resto, perché mai non ci si dovrebbe

pensare? Occultare la figura umana che è all'origine della voce non rientra nelle intenzioni di Esquilino, altrimenti avrebbe provveduto lui stesso a eliminare i nomi e a non fornire indizi troppo scoperti, quali il famoso e precoce colpo di fulmine per Beatrice. Dirò di più, proprio il fatto che la prima possibilità di vita sia tanto smaccatamente modellata su Dante induce a pensare che *Acque Chete* non debba essere interpretato come un libro a chiave. Dante Alighieri e Daenti Oleegh Yeary sono diversi e interscambiabili, perché entrambi esprimono, seppure in termini diversi, un'identica possibilità di esistere.

Credo di poter affermare in tutta tranquillità che per Mario Esquilino le persone delle quali individua la piega non sono che un punto di partenza. Rinominandole e sintetizzandone la biografia in un unico periodo, anzi in un'unica piega, per dirla alla sua maniera, li trasforma in qualcosa di diverso, nella definizione di un'esistenza possibile. Non per nulla, facendo proprio lo stile dei dizionari, Esquilino non scrive mai al passato. Se ricorre tanto al presente progressivo è proprio per questo: perché le pieghe non sono momenti di vite vissute, ma indicatori di possibilità. Dante non è più un guelfo che si innamorò a prima vista a nove anni. Nell'universo equoreo di Esquilino, Dante è Daenti Oleegh Yeary, ossia qualunque guelfo si innamori a prima vista all'età di nove anni.

È inoltre probabile che il poeta vedesse le sue definizioni anche in termini di didascalie ovvero che pensasse alle vite vissute come immagini, rappresentazioni. In questo senso, l'interpretazione artistica di Tibaldi si configura come un completamento indispensabile; in quanto potenziali didascalie, le poesie di Esquilino reclamavano un'immagine. E chi può escludere che il poeta stesso abbia messo in conto questa eventualità? Chi può escludere che non avesse già individuato l'artista adatto? Questo artista era forse l'amico che Esquilino raggiunse in Messico?

Domande destinate a restare senza risposta, a meno che il poeta non decida di ricomparire, di rifarsi vivo e darci lumi sui tanti perché di questa sua opera affascinante. Perché, per esempio, la piega di Edgar Allan Poe non è alla lettera P come sarebbe più logico? Perché Kant è finito alla I?

Ci sono momenti in cui certe scelte mi sembrano dettate da un capriccio gratuito; che siano delle mere beffe ai danni del lettore. Altre volte, invece, mi pare di scorgere disegni precisi. Per esempio: la piega di Zorro e quella di Ics (l'illetterato ignoto) sembrano quasi speculari; in entrambi i casi abbiamo a che fare con vite centrate su una firma e un'idea di anonimato. E non è il solo caso.

Il sillabario nasconde molte altre coppie, se così possiamo chiamarle. Ics sta a Zorro come, per esempio Rimbaud sta a Thoreau (uno fugge nella giungla, l'altro va nei boschi; uno è disertore, l'altro è disobbediente). A sua volta, questo Rimbaud che diventa Ramboo potrebbe tranquillamente stare anche a Rambo; al reduce del Vietnam impersonato dall'attore Sylvester Stallone potrebbe infatti adattarsi benissimo l'immagine della fuga nella giungla evocata nel verso finale della piega R.

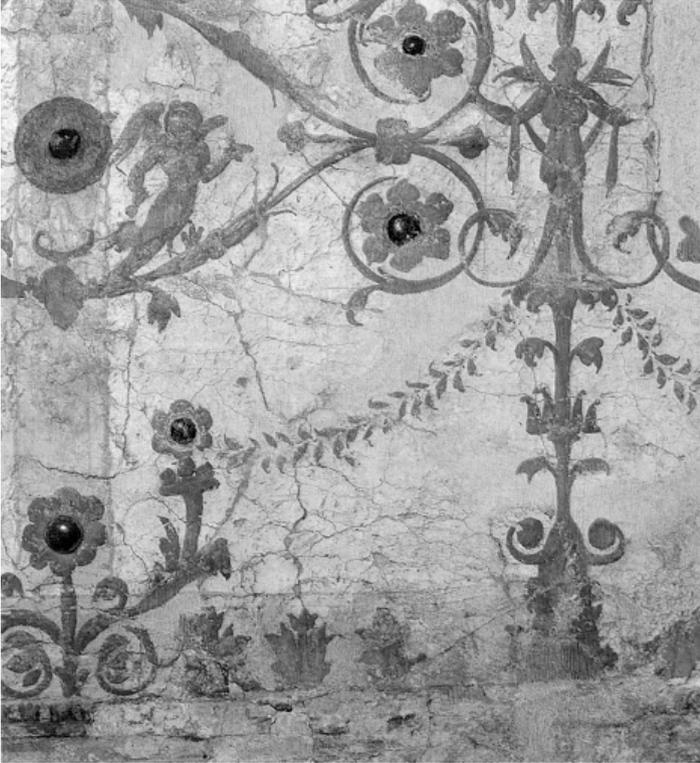
In alcuni casi il legame di coppia tra due vite è meno palese ma comunque presente: Caravaggio sta a Courbet perché entrambi sono iniziatori del realismo in pittura. Poe sta a Borges perché entrambi sono iniziatori del fantastico in letteratura. E in questo senso i pittori stanno agli scrittori, perché i primi tendono alla realtà mentre i secondi al fantastico.

Simili corrispondenze esistono davvero o sono frutto della mia immaginazione? Perché se esistessero davvero, se *Acque Chete* non fosse che un intricato gioco di specchi dove un'esistenza non è che il riflesso di una possibilità di esistere, e questa possibilità di esistere, a sua volta, non è che il riflesso di un'altra possibilità, se ne dovrebbe concludere che Esquilino

ha in realtà descritto un'unica possibilità di esistere, quasi a volerci rivelare che la piega è una; che le vite si piegano tutte allo stesso modo. Se questa interpretazione è corretta, l'infinito ramificarsi dell'umano esistere non è che il riflesso ingannevole di una grottesca. Forse quel che Esquilino voleva dirci è che al garbuglio dei fatti che compongono una vita (e al loro racconto complesso, articolato, esaustivo, labirintico) dovremmo sostituire l'assolutezza di un attimo e il suo perdurare nel ricordo, il perpetrarsi nel tempo di una sola cosa, di un'unica piega, una soltanto tra le innumerevoli che sembra prendere la nostra vita e, in quell'unica piega, riconoscere la verità estrema ovvero che non esiste nessun labirinto, se non nelle nostre chiacchiere ardimentose. Dovremmo cioè convincerci che, all'infuori del nostro flirtare con le possibilità, disponiamo soltanto di una gabbia nella quale, senza saperlo, ripetiamo il nostro cammino, la nostra Piega suprema, che

Roma, 4 novembre 2013

Tommaso Pincio



Particolare di grottesca, Domus Aurea, Esquilino

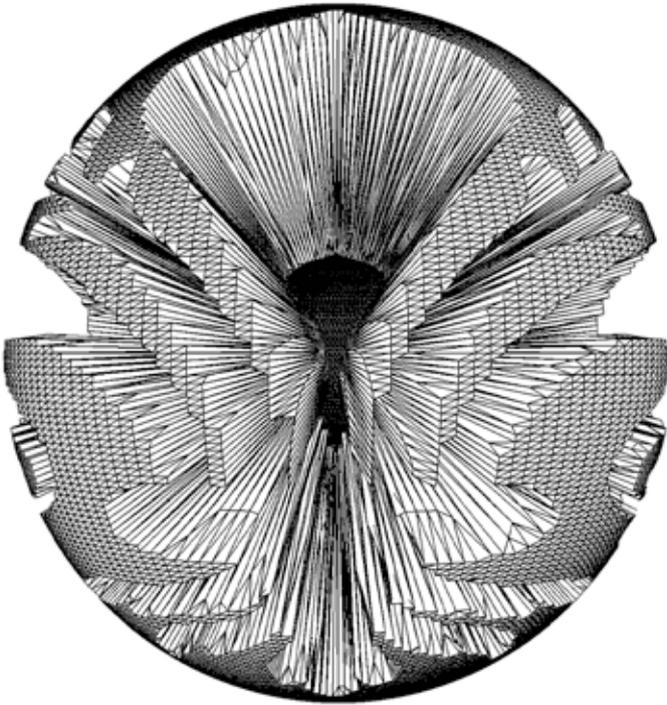
QUIET WATERS
Primer of the Basic Possibilities of Living

Composed by Mario Esquilino
Drawings and photos by Eugenio Tibaldi.

All entries conform rigorously to the most reliable encyclopedic dictionaries. The criterion in selecting the information is obviously based on the supplier's discretion.

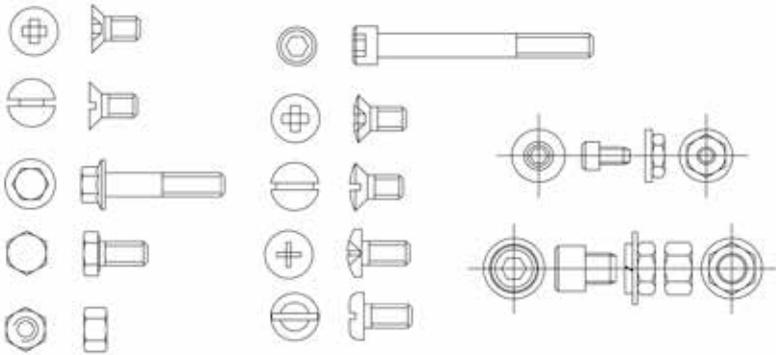
DAENTI OLEEGH YEARY (12651321)

Major Guelph exile
fallen in love at first sight
at age nine.





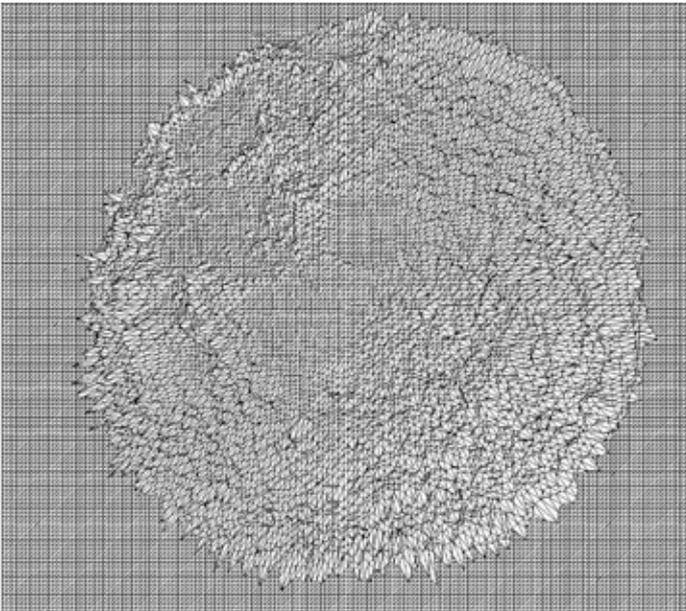
Bookish and unpromising
dyslexic Chilean child
often being bullied at school.

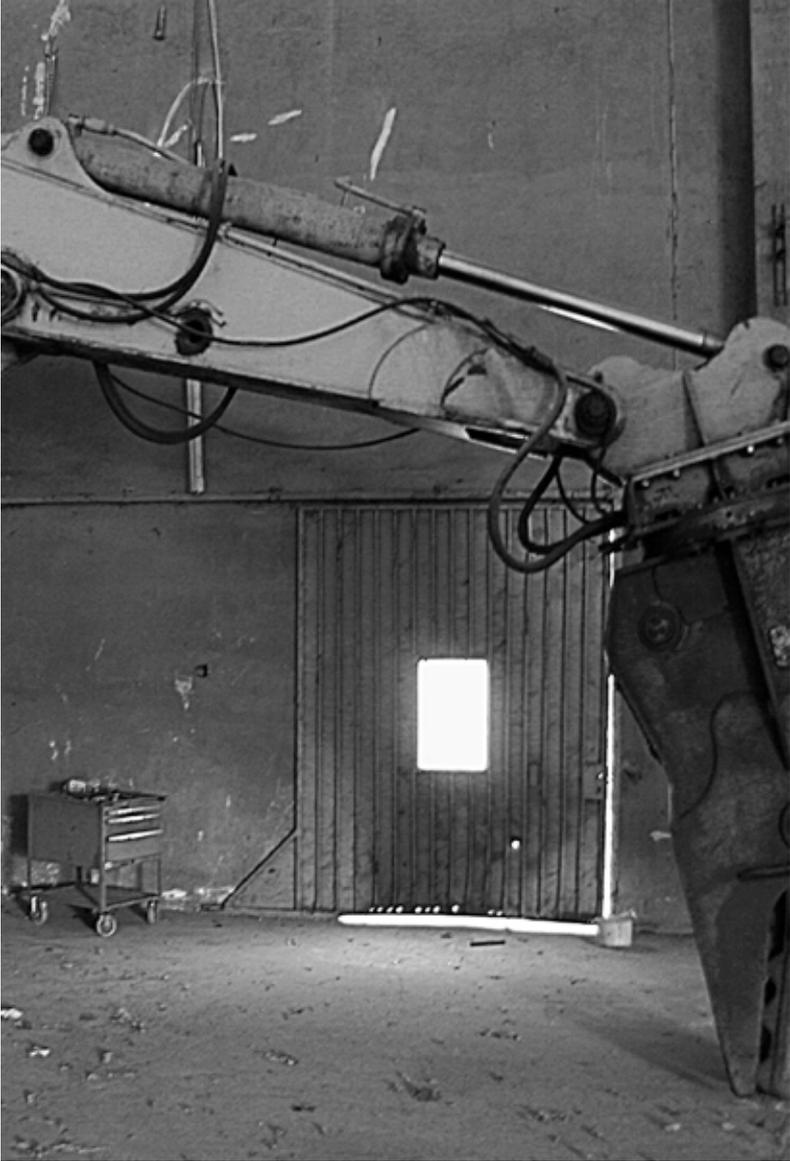




KAARAH VAN JOHN (15711610)

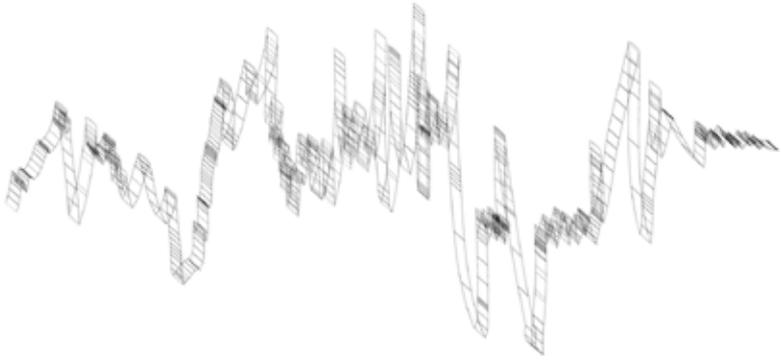
Moody and contentious Milanese
arriving in Rome naked
and without neither provision
nor fixed address.





DU STOYA SKEE (18211881)

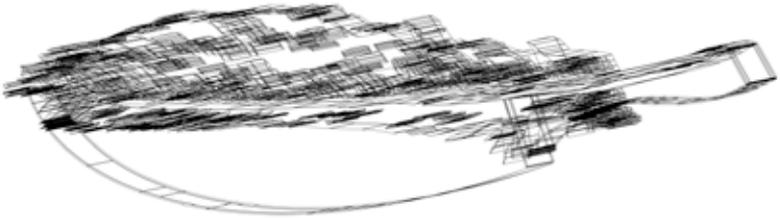
Russian epileptic
serving four years of exile
with hard labour
at a prison camp in Siberia
and experimenting intolerable closeness in summer
and unendurable cold in winter.





EDOGAWA RANPO (18091849)

Bostonian trenchant critic
resorting to humiliating pleas
for money and other assistance
because of his stubborn attempts
to live as a writer.





PHROYD (18561939)

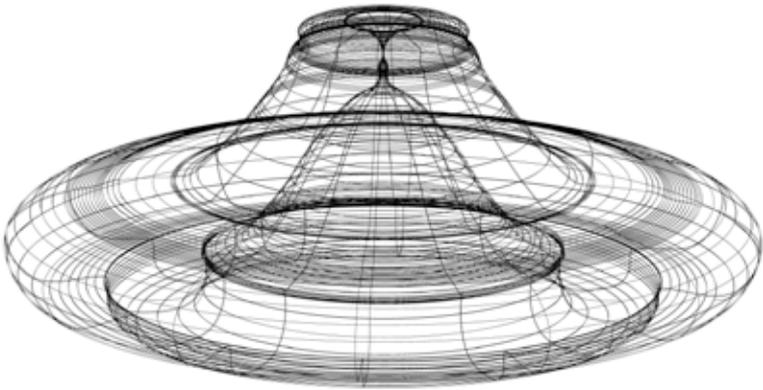
Austrian buyer
of the collected works
of Neechay.





GYSTAV CORBAY (18191877)

French realist
interested in the ugly and vulgar aspects
of his contemporary life.



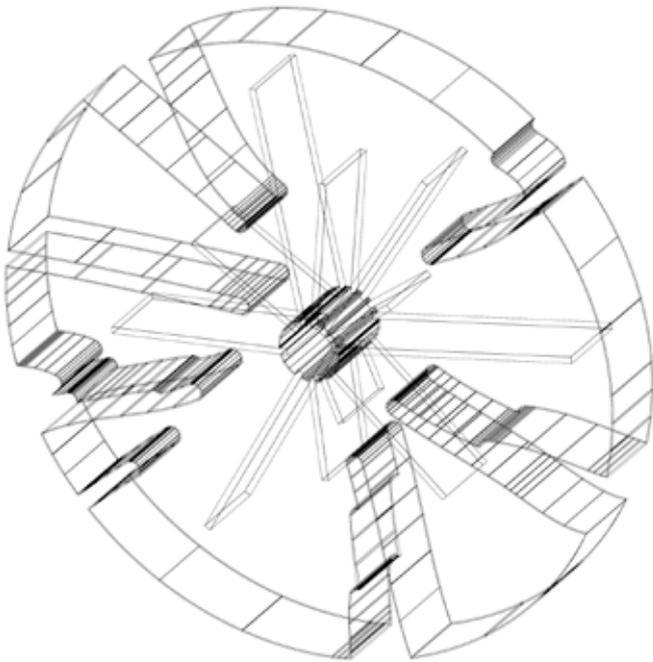


H



IMMAN YUELLE CANT (17241804)

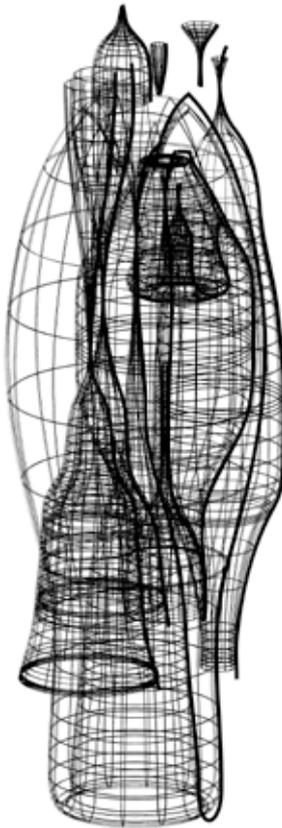
German gentleman
never travelling more
than 40 miles
from his native town.





JONDUN (15721631)

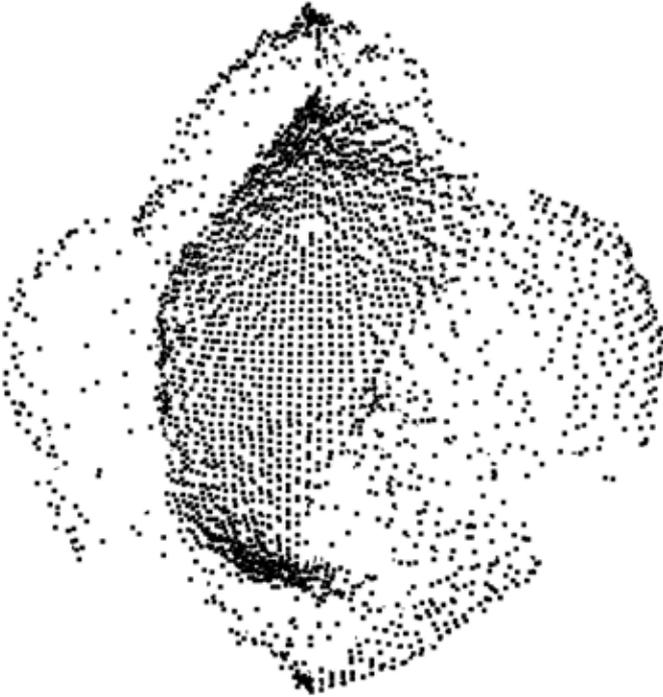
English womanizer
and inventor of metaphor
for whom the bell tolls.





KAPH KA (18331924)

Forced brotherly devout
who prefers to communicate by letter
and complains about the little time left
for what he regards as his calling.





LAEND OLD PHEE (19081979)

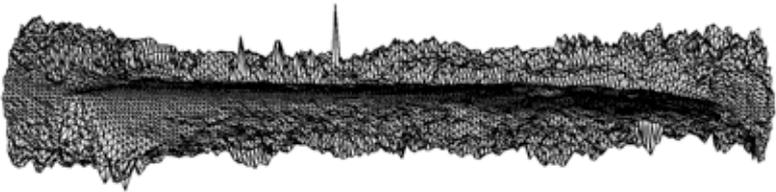
Speculative Italian atheist
spending his time
in gaming houses.





MAAKZ (18181883)

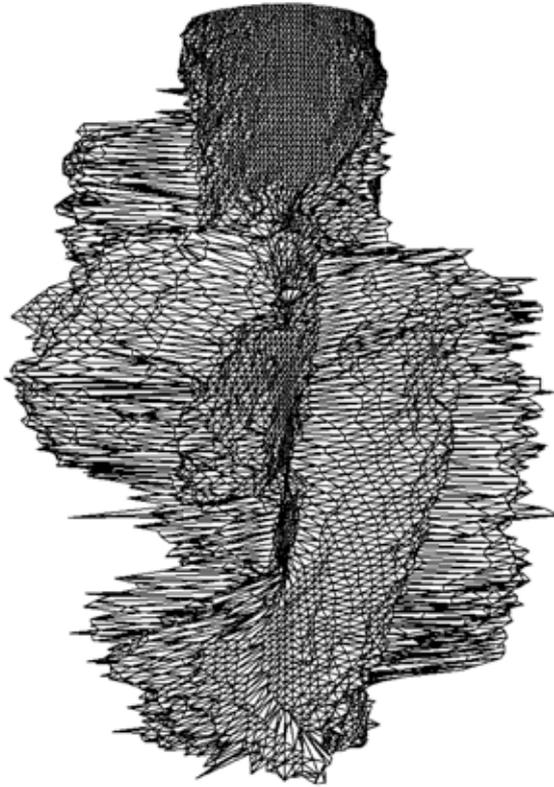
German gentleman
who never properly learns English
in spite of the long time
spent in London
using pseudonyms
when renting a house or flat.

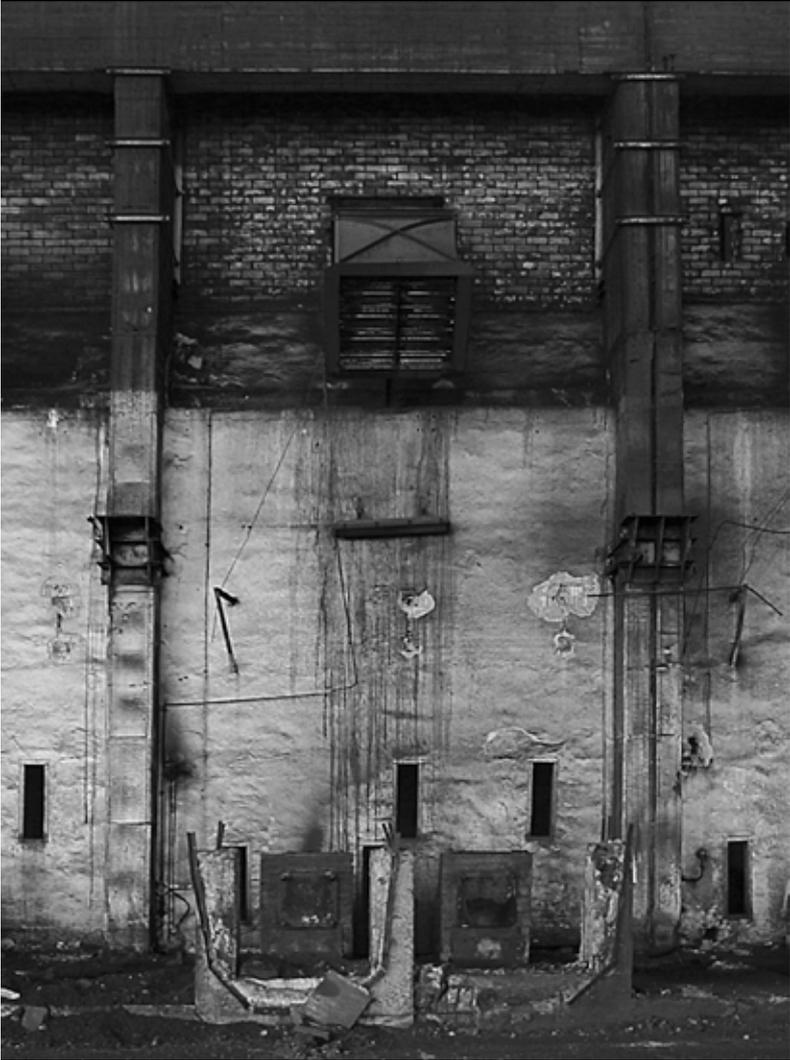




NEECHAY (18441900)

Du Stoya Eskee's
German follower
protector of dying horses.



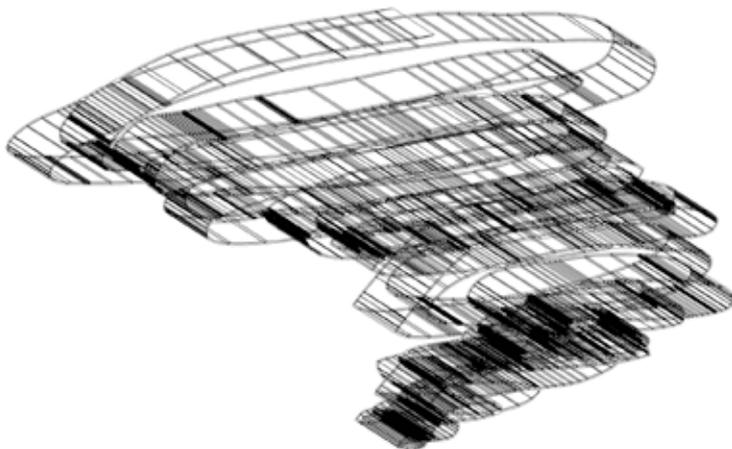


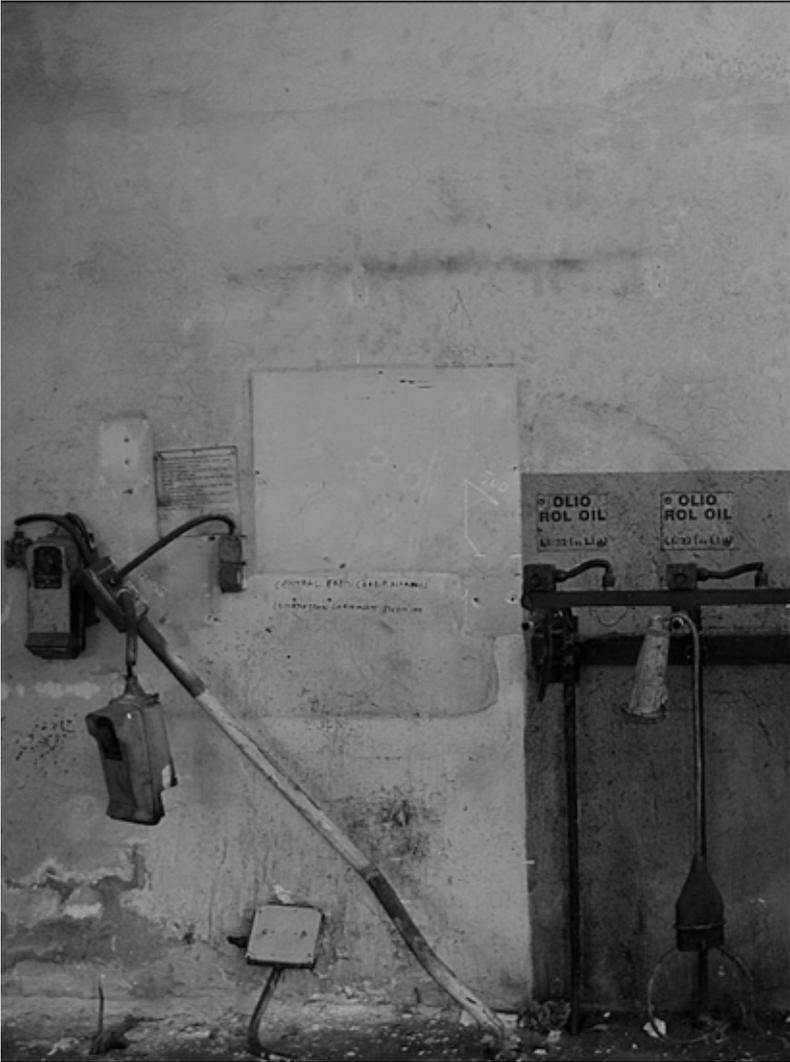
O



PROOST (18711922)

French gentleman
whose severe asthma
precludes any regular profession.

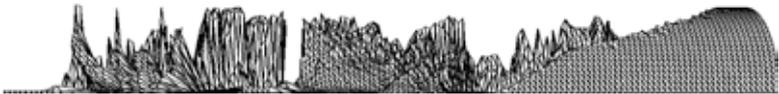


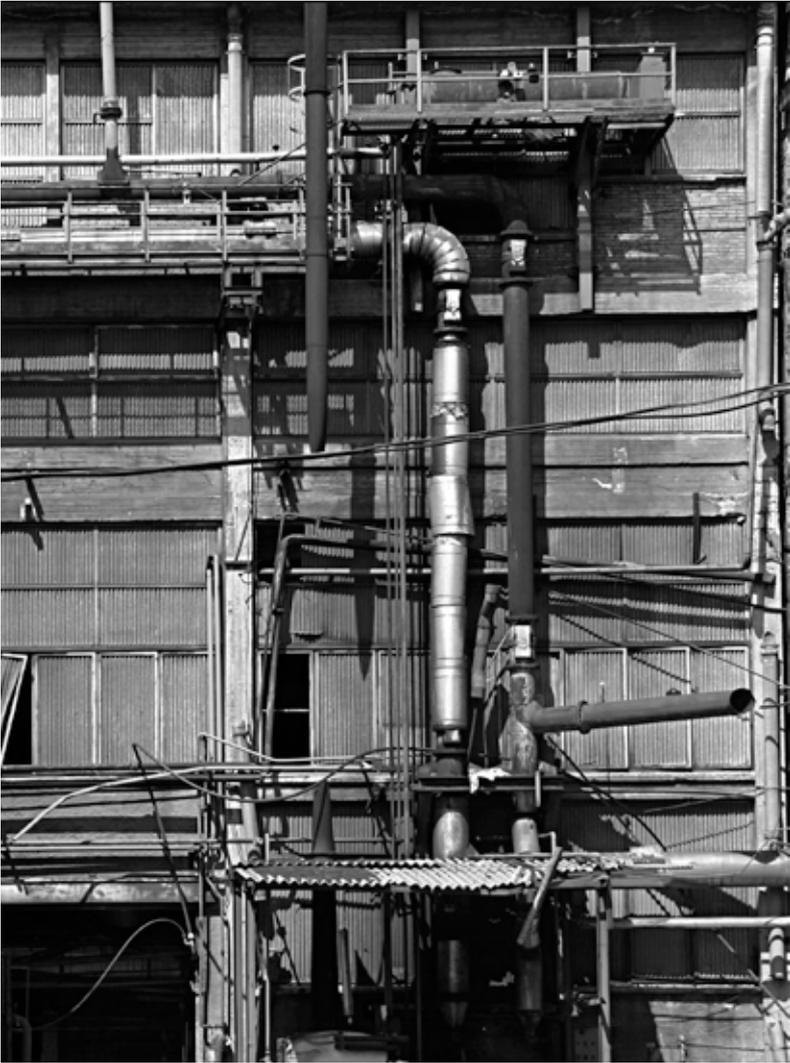




RAMBOO (18541891)

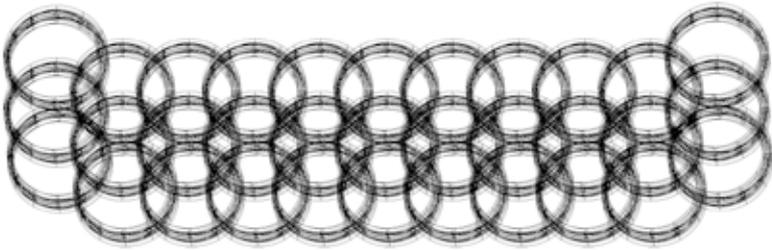
Young French deserter
fleeing into the jungle.





SPINOWZA (16321677)

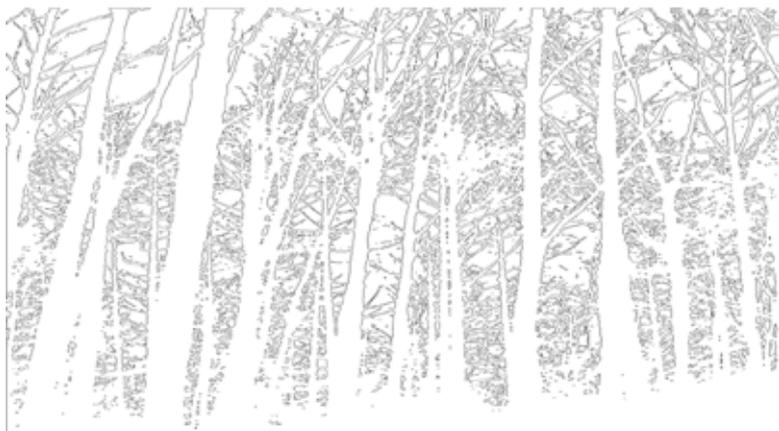
Dutch rationalist
who makes a living
by grinding and polishing lenses.





THOROUGH (18171862)

Young American disobedient
going to the woods.



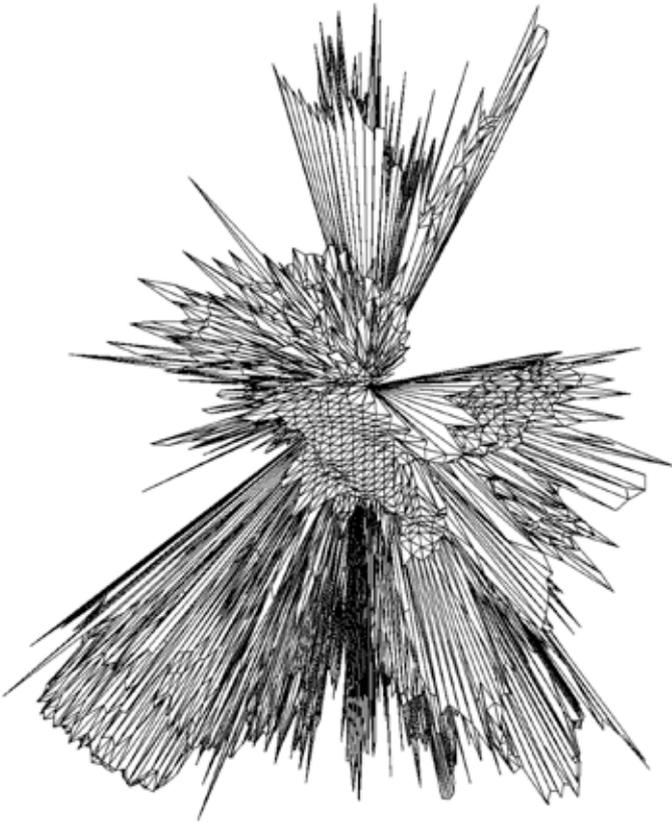


U



VIRMEAR (16321675)

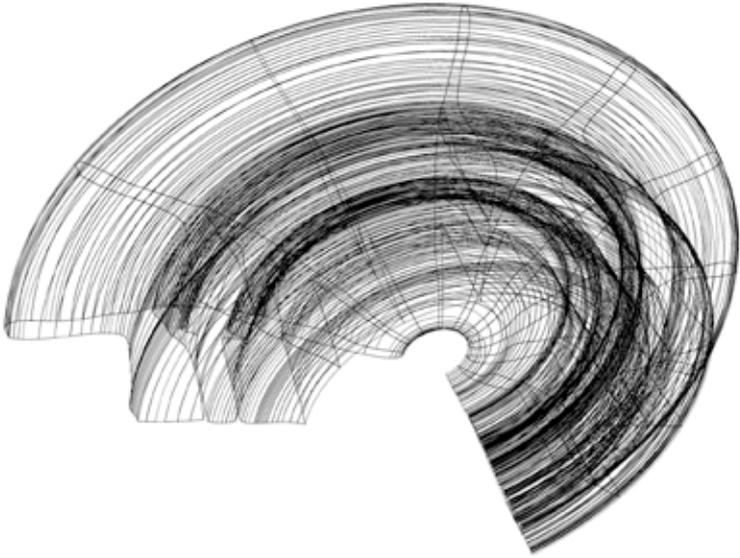
Dutch gentleman
apparently making no money
in his life
which is moreover very short.





WORN HOLE (19281987)

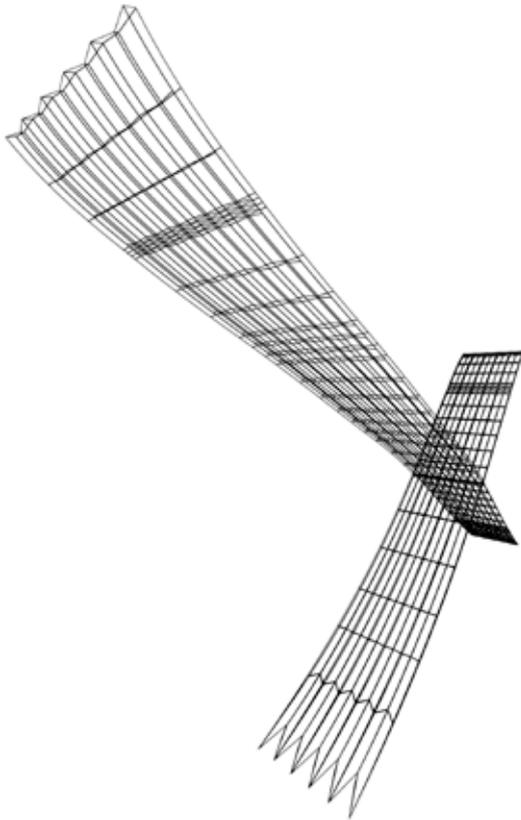
American consumerism enthusiast
developing a fear
of hospitals and doctors.





EEKS (??)

Unknown illiterate.



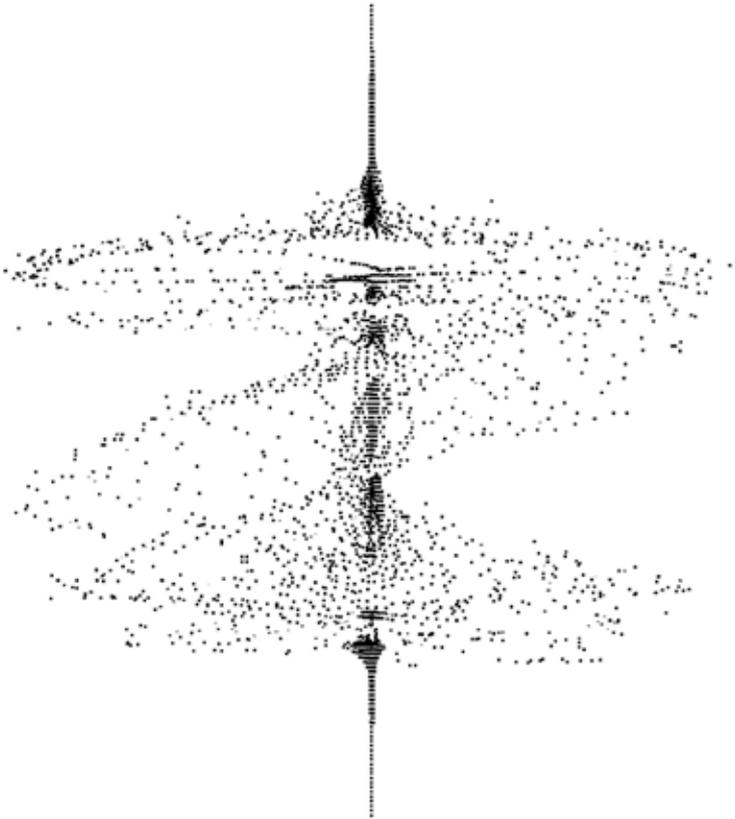


Y



ZOROU (19190000)

Californio nobleman
using his rapier to leave
a distinctive mark cut
with three quick strokes.





ACQUE CHETE
Sillabario delle basilari possibilità di esistere

Compilato da Mario Esquilino
nella traduzione di Tommaso Pincio

Opere di Eugenio Tibaldi

Tutte le voci sono rigorosamente conformi ai dizionari enciclopedici più affidabili. Il criterio di selezione delle informazioni è stato ovviamente determinato a discrezione esclusiva del compilatore.

DENTI OLIG IERI (12651321)

Notabile Guelfo in esilio
innamoratosi a prima vista
novenne.

DAENTI OLEGOH YEARY (12651321) Major Guelph exile fallen in love at first sight at age nine



BULEN IO (19532003)

Bambino cileno dislessico di scarse speranze
immerso sempre nei libri
e spesso vessato a scuola.

BOULAIN YO (19632003) Bookish and unpromising dyslexic Chilean child often being bullied at school



CARÀ VAN GION (15711610)

Milanese rissoso e lunatico
che giunge a Roma nudo
e senza provvedimento
né fissa dimora.

KAARAH VAN JOHN (15711610) Moody and contentious Milanese arriving in Rome naked and without neither provision nor fixed address



DA STOIA SCHI (18211881)

Epilettico russo
scontante quattro anni d'esilio
ai lavori forzati
in un campo di prigionia in Siberia
conoscendo eccesso di vicinanza in estate
e lo strazio del freddo d'inverno.

DU STOYA SKEE (18211881) Russian epileptic serving four years of exile with hard labour at a prison camp in Siberia, and experimenting intolerable closeness in summer, and unendurable cold in winter



IDOGAUA RAPPÒ (18091849)

Caustico critico bostoniano
ridotto a umilianti richieste
di denaro e aiuti diversi
per via dei cocciuti sforzi
di viver sol da scrittore.

EDOGWA RAMPO (1809-1849) Bostonian trenchant critic resorting to humiliating pleas for money and other assistance because of his stubborn attempts to live as a writer



FROI (18561939)

Acquirente austriaco
dell'opera completa
di Nicce.

PHROYD (18661939) Austrian buyer of the collected works of Neechay



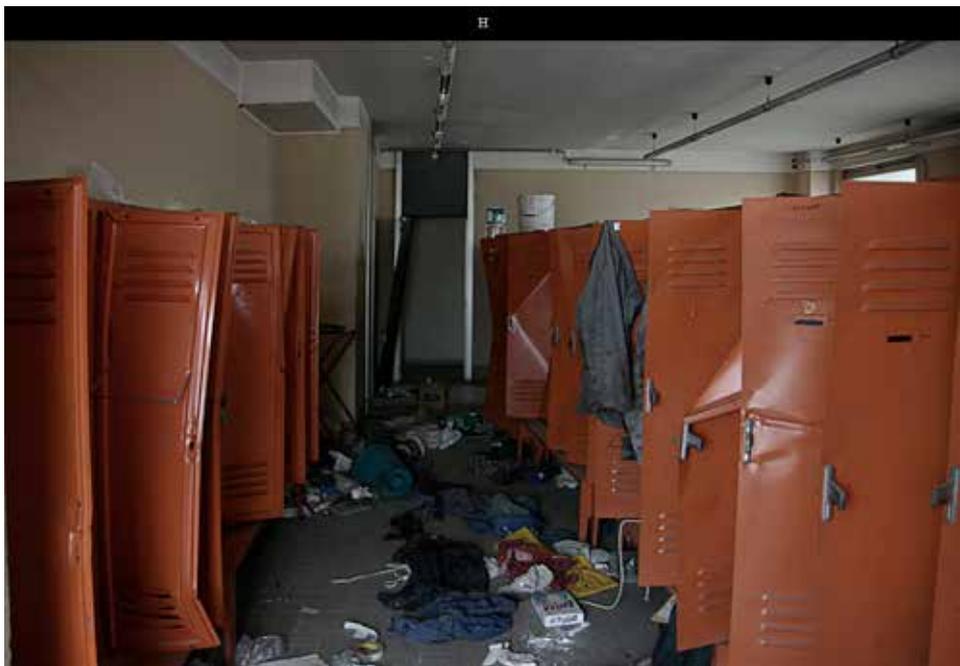
GHIUSTÀ CURBÉ (18191877)

Realista francese
attratto dai lati volgari e abietti
della vita a lui contemporanea.

GUSTAV CORBAY (18191877) French realist interested in the ugly and vulgar aspects of his contemporary life



H



IMMÀ NUÈ CAN (17241804)

Galantuomo tedesco
che mai s'allontana
più di 64 e rotti chilometri
dalla città nativa.

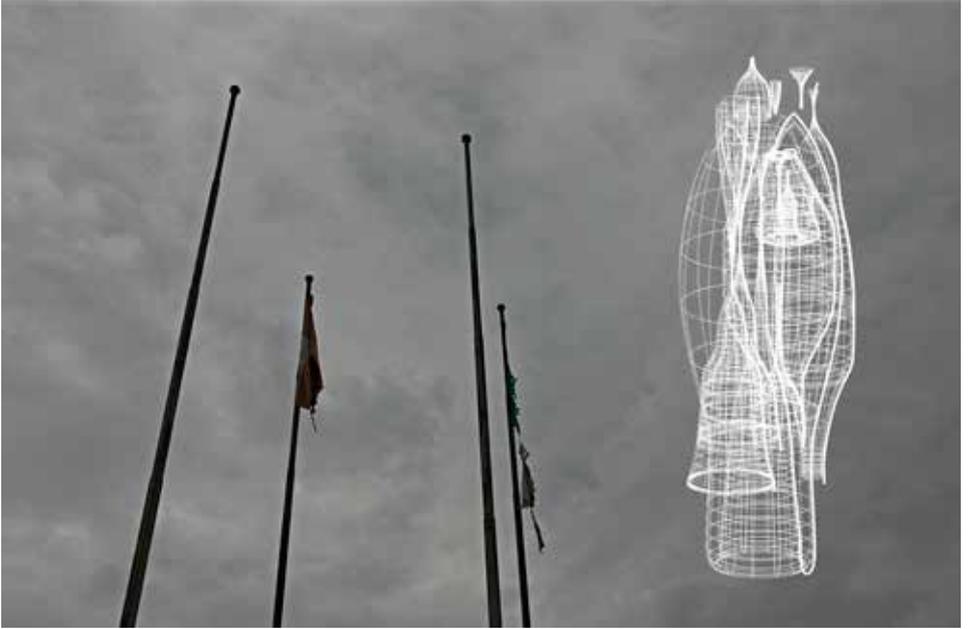
IMMAN YUELLE CANT (17841804) German gentleman never travelling more than 40 miles from his native town



GIONDÒ (15721631)

Inventore di metafore
e donnaiolo inglese
per cui suona la campana.

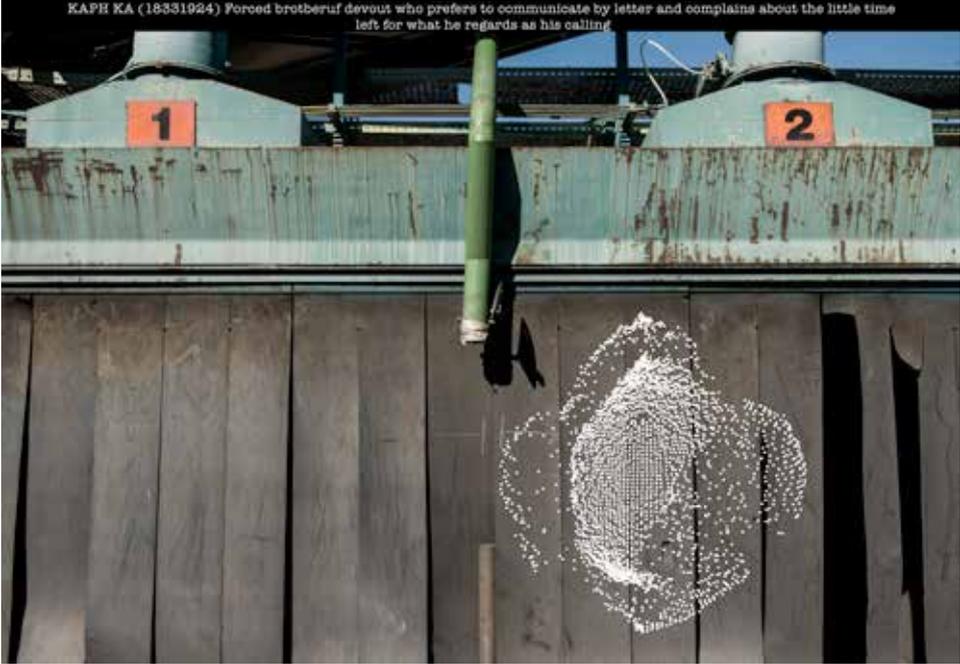
JONDUN (18721631) English womanizer and inventor of metaphor for whom the bell tolls



CAF CA (18331924)

Devoto obbligato del brotberuf
che preferisce comunicare via lettera
e si duole per lo scarso tempo concesso
a quella che considera la sua vocazione.

KAPR KA (18331924) Forced brother of devout who prefers to communicate by letter and complains about the little time left for what he regards as his calling.



LEND ALT FI (19081979)

Ateo italiano d'indole speculativa
che investe il proprio tempo
in case da gioco.

LAEND O'PHEE (1908/1979) Speculative Italian atheist spending his time in gaming houses



MACS (18181883)

Galantuomo tedesco
che non apprende l'inglese a dovere
malgrado il lungo tempo
trascorso a Londra
usando pseudonimi
nell'affittare case o appartamenti.

MAAKZ (18181883) German gentleman who never properly learns English in spite of the long time spent in London using pseudonyms when renting a house or flat



NICCE (18441900)

Seguace tedesco
di Da Stoia Schi
protettore di cavalli morenti.

NEBCHAY (1844-1900) German follower of Du Stoya. Haki who protects dying horses



O



PRUST (18711922)

Galantuomo francese
al quale ogni lavoro è precluso
per via di un asma grave.

PROOST (18711922) French gentleman whose severe asthma precludes any regular profession



CORCHE LUÌ BORGHE (1899-1986)

Lettore cieco argentino
figlio di un avvocato e insegnante di psicologia
che provò a diventare scrittore
e fallì nel tentativo.

QHOBQHUE 'LWEEB BOBQHUEB (18991966) Argentine blind reader son of a lawyer and psychology teacher who tried to become a writer and failed in the attempt.



REMBÙ(18541891)

Giovane disertore francese
che fugge nella giungla.



SPAINUSA (16321677)

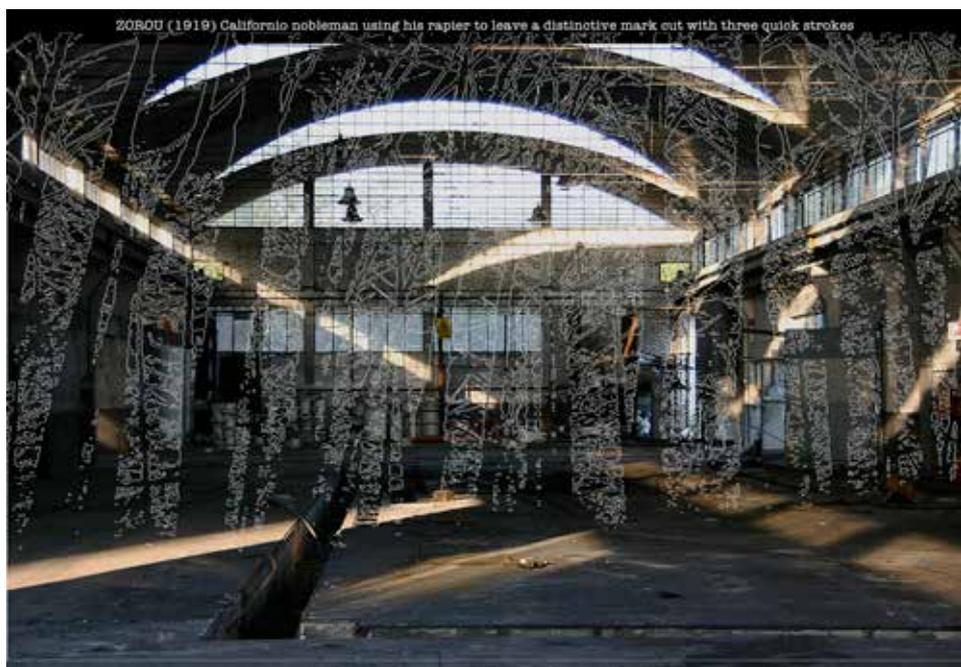
Razionalista olandese
che si guadagna da vivere
molando e lucidando lenti.

SPINOWZA (16321677) Dutch rationalist who makes a living by grinding and polishing lenses



TORÒ (18171862)

Giovane disobbediente americano
che se ne va nei boschi.



U



VAIRMÈ (16321675)

Galantuomo olandese
che pare non fare denaro
in una vita
peraltro assai breve.

VIRMEAR (16321676) Dutch gentleman apparently making no money in his life which is moreover very short.



UÒ OL (19281987)

Fanatico americano del consumismo
che manifesta una paura
d'ospedali e dottori.

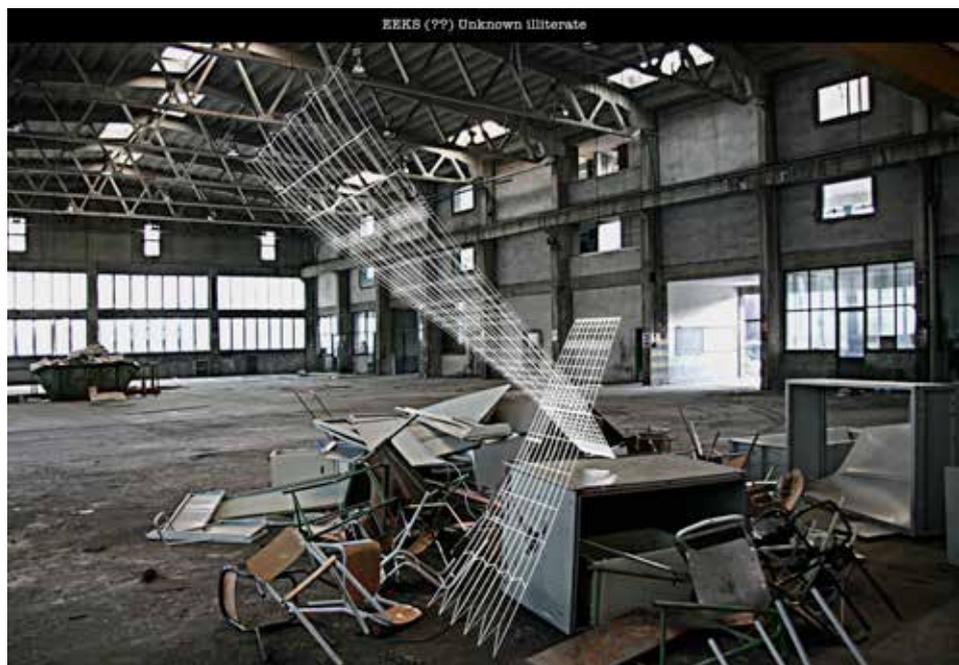
WORN HOLE (19281987) American consumerism enthusiast developing a fear of hospitals and doctors



ICS (00000000)

Illetterato ignoto.

EERS (??) Unknown Illiterate



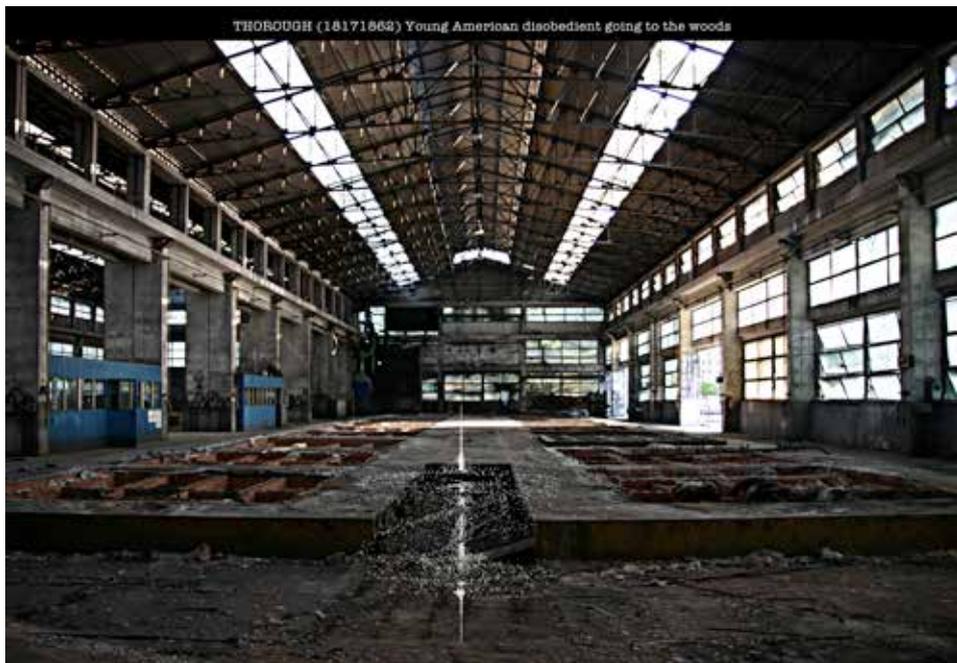
Y



ZORÙ (19190000)

Nobiluomo californiano
che usa lo stocco per lasciare
un taglio distintivo
inferendo tre rapidi colpi.

THOROUGH (18171862) Young American disobedient going to the woods



DEDICHE, RINGRAZIAMENTI E ALTRO

L'autore ringrazia Maddalena Fossombroni, Pietro Torrigiani Malaspina e il castello di Fosdinovo nel quale la figura di Mario Esquilino ha preso forma;
dedica inoltre un pensiero speciale alla sua Ligeia, Flavia Lucrezia Panerai.

L'artista ringrazia Ludovico Romagni e Emilio Albanesi per la guida nella storia industriale di ascoli,

Unitamente Ringraziano L'American Academy che ha permesso il loro incontro

HISTORY OF ASCOLI

Eugenio Tibaldi



Testi di Adele Cappelli e Stefano Raimondi



MIRROR

ADELE CAPPELLI
Linee di transito

“Il mio tentativo di base era quello di restituire l’arte la letteratura la poesia il disegno una dignità a questi luoghi che sono bloccati nell’immobilismo perché non è che sono destinati alla morte, magari lo fossero, in verità sono lì, sono con il respiratore tenuti in fin di vita.”

Eugenio Tibaldi

L’operazione estetico-artistica, di Eugenio Tibaldi, è la traduzione visiva di un’indagine che guarda gli effetti dello scorrere dell’esistenza per materializzarli nella costruzione di opere d’intensa poesia narrativa. In questo caso, dopo mesi di accurate indagini, ad Ascoli Piceno, secondo un preciso schema di avvicinamento progressivo, con iniziali richieste d’informazioni specifiche e capillari, dati di ogni genere e la presenza poi nella città, accompagnata da solitarie esplorazioni, incontri con le persone e tanto altro, la sua attenzione si è focalizzata su due luoghi industriali dismessi (la SGL Carbon, dall’inizio del Novecento, e la Mondadori, dagli anni Sessanta, che cessano definitivamente, dopo una serie di trasformazioni societarie, la loro attività nel primo decennio del Duemila). Una storia strettamente legata alla crescita della città ma, per certi versi uscendo dal particolare, condivisa e quindi sovrapponibile ad altre analoghe, rintracciabili un po’ ovunque seguendo il flusso, delle cause e degli effetti, delle politiche economiche nazionali ed occidentali. Vicende, riferite ad uno sviluppo iniziale seguito, poi, da un declino economico-sociale. Investimenti sul territorio, occupazione e quindi benessere e ricadute positive sugli abitanti della città, alti standard qualitativi della produzione, indotto, ma anche inquinamento ambientale, rincorsa al profitto, speculazioni, fino allo spostamento fuori dai confini nazionali della produzione, con il conseguente lascito d’importanti criticità divenute evidenti, agli

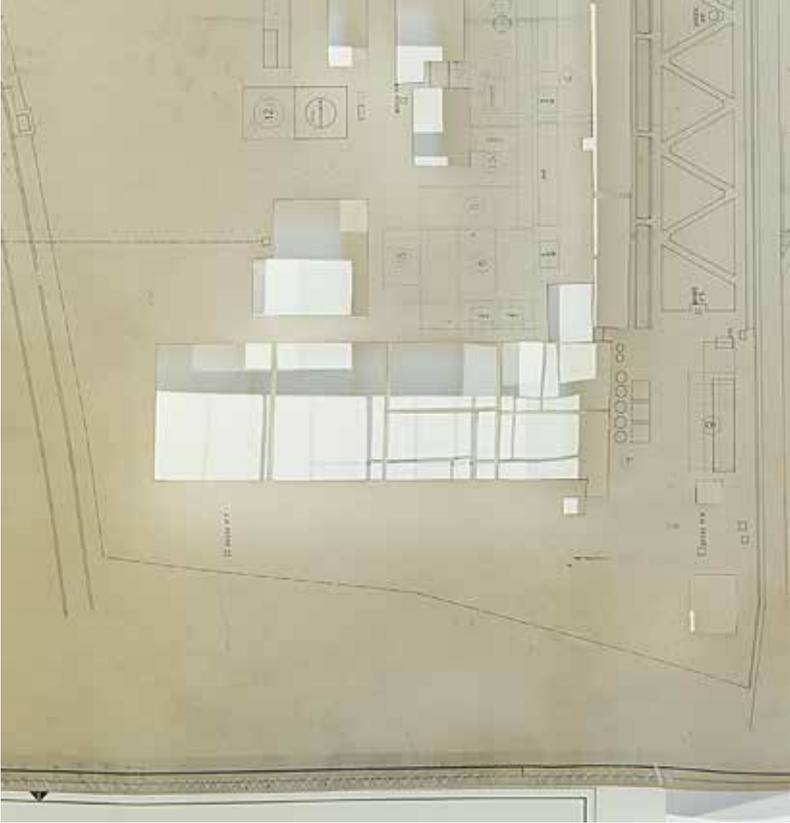
occhi della maggior parte degli abitanti del luogo, soltanto nel momento della chiusura definitiva di questi siti industriali. Una parabola ascendente e discendente, guidata da vasti piani finanziari, per persone identificate soprattutto come forza lavoro ma che, di fatto, inevitabilmente, ha prodotto e determinato sogni, attese, azioni individuali mosse anche da desideri, se come scrive Bauman, nel 2005, “è nei luoghi che l’esperienza umana si ferma, si accumula e viene condivisa, e il suo senso viene elaborato, assimilato e negoziato. Ed è nei luoghi, e grazie ai luoghi, che i desideri si sviluppano e prendono forma, alimentati dalla speranza di realizzarsi, rischiano la delusione – e a dire il vero – il più delle volte vengono delusi”. Tibaldi con la sua opera sottrae questi luoghi, metafore di esistenze, all’*immobilismo*, concetto combattuto e considerato dall’artista al pari di una peste virale, riattivando le energie latenti, nel tentativo di spezzare la catena di quelle delusioni che non sanno fare i conti con le diverse esigenze suggerite dal tempo. Così il suo lavoro artistico accompagna – costringe – lo spostamento della direzione dello sguardo verso nuove opportunità. Un modo per restituire, con i mezzi dell’arte, la dignità negata a un pezzo di storia di un territorio e che, lontano dalle nostalgie malinconiche, spinge a riflettere su come un’evidenza svanendo, lascia il posto per essere rimpiazzata dalla forza di un’altra e diventare così un’opportunità. Spazi, dunque, che ricevono *ulteriori possibilità di vita* (E.T.), per diventare documenti delle relazioni tra economia ed estetica, tra legale ed illegale. Spazi nei quali l’architettura, nel riferimento alla natura di un territorio configurato dalle azioni umane, da edifici, interni, strutture, diventa una delle chiavi di accesso in grado di alimentare riflessioni su un possibile dibattito molto più vasto, fatto di azioni e inerzia, leggi, economia, politica, opportunità, interessi, ombre e possibilità.

Così le analisi di Eugenio Tibaldi si traducono in opere per dare *nuova vita*, anche, amplificando gli spazi di riflessione, attraverso narrazioni di storie-paradigmi. Nel voler indicare come verosimile e percorribile il *movimento*, quale direzione di senso che passa anche attraverso le relazioni per portare a trasformazioni condivise, si inserisce, nella fase successiva alla messa a punto delle opere realizzate per la mostra *Archologia/Contemporanea_02*,



Eugenio Tibaldi al lavoro all'interno di CANTIERE Ascoli Piceno, agosto 2013

Eugenio Tibaldi e Giuseppe Stampone (Museo Archeologico, Ascoli Piceno, ott/dic 2013), l'altra trasposizione dell'esperienza nel progetto di questo libro. Un oggetto pensato dall'artista come opera in transito per sollecitare soste di riflessione e plausibile veicolo capace di valicare perimetri concettuali e fisici, agevolato dalla sua struttura. Immediato il coinvolgimento di Tommaso Pincio nell'idea di questa pubblicazione, concepita da entrambi, nel suo senso generale, quasi come un disegno per una nuova costruzione. Nel fitto scambio di materiali, d'idee, dal confronto tra i due, poi, l'evolvere continuo dei contenuti. I disegni, le fotografie, i ritratti, di Tibaldi, diventano un senza tempo per nuove possibilità di esistere nell'incontro con le altre storie di vita delle quali Tommaso Pincio diventa testimone, biografo e artefice. I fili narrativi nelle parole di Pincio, a loro volta architetture d'incontri, danno così vita ad una forma-opera-libro, dove linea del testo, disegni ed immagini si raffrontano in una seducente fusione. Un gioco continuo di rimandi, come in una sala degli specchi, dove figure entrano ed escono dalle parole e dalle immagini. Le fascinazioni fanno da spirito guida nella moltiplicazione delle prospettive, in uno spazio relazionale capace, ancora una volta, di aprirsi a metamorfosi e opportunità che lasciano libero il lettore di scegliere quale *filo rosso* seguire, anche, per entrare nei luoghi esplorati dall'arte, svuotati di senso dai recenti eventi e dalle non-azioni umane, ma che, sempre grazie all'arte, tornano ad illuminarsi in un *ulteriore spazio vitale e di resistenza* (E.T.), perché, come scrive M.M.Ponty, "un'opera che riesce a comunicarsi è un'opera che trasforma la realtà non significativa in realtà che ha senso".



Particolare del lavoro THE CONCRETE IDENTITY 2013

“Io ho questa deformazione mia personale nei confronti dell’utopia, ritengo che l’idea utopica delle cose non sia sostenibile e rischi di essere fine a se stessa”

Eugenio Tibaldi

Eugenio Tibaldi e Ludovico Romagni, ricercatore UNICAM, Università di Architettura, Ascoli Piceno.

Intervista tratta dal documentario Eugenio Tibaldi di Fabrizio Pesiri

E. La mia domanda è specifica: l’architettura è un’identità in sé? E se lo è può diventare importante per l’identità collettiva difendere un’architettura?

L. Questo è un edificio industriale molto particolare. In Italia, edifici con queste caratteristiche, con un rapporto così forte tra forma e funzione sono pochi. La sua lunghezza è di 260 metri, la misura necessaria per ospitare al suo interno tutta la catena di montaggio per la lavorazione della carta. La linea di produzione della carta, infatti, era proprio strutturata sulla dimensione di 260 metri.

A parte questo, sicuramente, è un luogo che ha caratterizzato la memoria collettiva di una parte di questa vallata ed ha anche un valore paesaggistico.

E. Dunque ha un valore di memoria storica, paesaggistico e forse anche architettonico?

L. Dunque...si presuppone che ci sia l’idea di Niemeyer su questo edificio perché le “M” che caratterizzano la facciata, sono “M” strutturali e in qualche modo si riferiscono alla sede della Mondadori di Segrate, da lui realizzata alla fine degli anni Sessanta-Settanta mentre la mensa è stata progettata da Glauco Campello, architetto brasiliano suo collaboratore.

E. Vale la pena lottare perché venga provato che sia di Niemeyer, anche ai fini della conservazione?

L. Potrebbe essere un'utile testimonianza, un'occasione per raccontare il percorso di un grande architetto che è stato anche qui nel piceno sperduto. Così come il mondo parte per andare a Brasilia... magari poi si viene ad Ascoli!

E. Secondo te, la città ha perso con la chiusura di quest'azienda?

L. Le cartiere così come la cartiera magnifica di Mantova di Nervi, hanno chiuso perché non c'è più convenienza economica. E' chiaro che interrogarsi sulle ragioni dell'abbandono è un passo importante. Alcuni ex dirigenti della Mondadori mi hanno riferito che l'obiettivo principale dell'ultima azienda che ne aveva comprata la proprietà è stato quello di smontare tutti gli apparati produttivi e gli impianti metallici per riciclarli, vendendoli al prezzo del ferro, e ammortizzare così la spesa dell'acquisto.

Ora, capire il destino di questi edifici nel momento in cui cercano una funzione per la quale non sono stati progettati è un tema importante.

E. Nei lavori che ho realizzato, ho ragionato moltissimo sull'idea di questi macchinari. Fino ad un certo punto macchine che hanno prodotto, poi macchine in grado di ripagare un investimento e poi ancora riciclate. Vivono comunque una nuova vita, anche se un po' triste, con il mio lavoro io cerco di offrire loro un'ulteriore alternativa!

Ma la ricerca della storia di questo edificio, della sua nobiltà architettonica, è per evitare una seconda sconfitta, o sbaglio?

L. L'idea è partita certamente dal capire le ragioni dell'abbandono, attraverso i discorsi, il confronto con le associazioni, provare a capire qual è l'immaginario collettivo della città. Come la città pensa di poter fare in modo che questo edificio possa tornare utile, quali nuove relazioni può instaurare con il territorio.

E. Ci sono anche delle proposte per il futuro di questo edificio?



Eugenio Tibaldi, *The identity of concrete*, 2013, Installazione al Museo di Archeologia, Ascoli Piceno, foto Pierluigi Giorgi

L. Lo spazio, secondo me, è molto suggestivo e si presta a qualsiasi tipo di utilizzo. Ha una dimensione da cattedrale gotica! Considera che con la rimozione del controsoffitto si vedrebbe la capriata della copertura e l'idea dello spazio continuo aperto sarebbe ampliata!

Questo ampliamento, dell'idea di spazio continuo aperto, mi fa pensare, ad esempio, alla possibilità di trasformarlo in uno spazio creativo/espositivo..

E. Lo spazio espositivo è magnifico ma è utopico, *non è sostenibile, rischia di diventare un progettare fine a se stesso senza possibilità di realizzazione.*

L. È chiaro su questo siamo d'accordo si deve trovare un programma economicamente sostenibile con delle funzioni socialmente e realmente utili e non è semplice per un edificio di queste dimensioni. Ad esempio, si pensava, potesse diventare la sede per una grande biennale del Design, per ritrovare un'identità produttiva legata a questo tema vista anche la presenza ad Ascoli della facoltà di Architettura e Design. In sintesi, l'idea sulla quale, sto lavorando e stiamo lavorando in molti, riguarda la rinaturalizzazione di alcuni edifici in relazione alla loro valenza formale, dimensione, qualità paesaggistica, come nel caso di questo.

“Io mi pongo in maniera dubbiosa con chi mi dice che tutto va male come mi pongo in maniera dubbiosa con chi mi dice che tutto va bene all’atto dello stimolo mi piace l’idea che una persona che si sta mettendo in una condizione di apertura...”

Eugenio Tibaldi

Eugenio Tibaldi e Giovanni Giuliani, responsabile manutenzione meccanica ed elettrica, (Sgl Carbon, stabilimento di Ascoli Piceno, dal 1972 al 2004).

Intervista tratta dal documentario Eugenio Tibaldi di Fabrizio Pesiri

E. In tutte le cose ci sono due lati della storia. Ora è fin troppo facile parlare male della Carbon, perché ha inquinato, perché il terreno che ha lasciato non è stato bonificato ma mi piacerebbe ascoltare anche qualche cosa sui lati positivi.

G. La Carbon era una delle prime aziende nel settore a livello Europeo, mondiale. Negli anni del suo massimo sviluppo, anni Sessanta /Settanta, nelle Marche era tra le aziende che consumava più energia, luce, gas. Era trainante rispetto all’economia della città. Considera anche che gli stipendi, di chi lavorava alla Carbon, erano maggiori rispetto a quelli delle altre aziende in zona.

L’azienda è stata sicuramente un motore economico locale importante.

E. Cosa pensi delle questioni e polemiche legate all’inquinamento?

G. Nel periodo precedente l’installazione degli ultimi impianti di depurazione, obiettivamente l’azienda inquinava. La cosa paradossale, e io lo dico sempre, fino a che l’azienda inquinava la città se l’è tenuta quando l’azienda non inquinava più l’hanno costretta ad andarsene!

Nell’azienda c’erano dei grandi reparti inquinanti ma anche dei grandi impianti di depurazione all’avanguardia, sia per i fumi sia per le acque.

E. Un'altra Carbon, nel rispetto delle regole che ci sono adesso, oggi, non sarebbe possibile in quella zona ?

G. No, non nella zona in cui si trova, a ridosso del centro della città. Perché i prodotti erano inquinanti.

Ma i nostri erano prodotti di grande qualità, risultato di ricerche all'avanguardia e del lavoro di maestranze specializzate, tanto che, da quando nel 1992, fu acquistato uno stabilimento in Polonia e fu spostata la produzione, da allora, non sono più riusciti a rifarli. Addirittura furono costretti a passarli alla concorrenza!

E oggettivamente l'azienda, in questo caso, perse una grande opportunità.

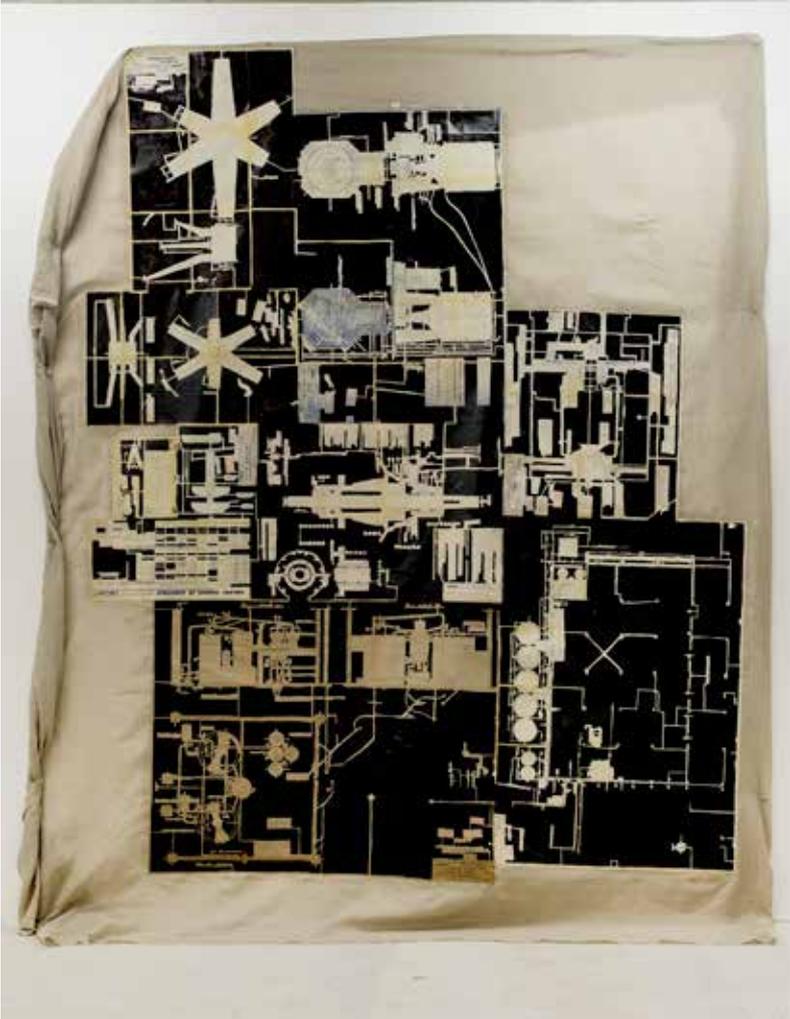
Tieni presente che noi realizzavamo un prodotto fondamentale per l'attività mondiale. Lavoravamo, a livello di monopolio, per la produzione del silicio, la materia fondamentale per la fabbricazione dei computer.

Certo, a pensarci oggi, l'errore è stato fatto da tutte e due le parti (città/azienda). Quello fatto dall'azienda è stato nel non saper cogliere l'attimo quando hanno rifatto lo stabilimento, se solo l'avessero spostato nella zona industriale, probabilmente sarebbe rimasta ad Ascoli, ma mantenere al centro della città un'azienda come la nostra, obbiettivamente, non era possibile. Sai, dove oggi realizzano quel prodotto, lo stesso che producevamo noi, a impatto ambientale quasi zero, adesso, lì, è a livello ambientale quasi...cento!

A livello globale è un disastro. Ci sono paesi, dove producono senza normative e inquinano al massimo, cosa che noi non facevamo. Questo accade anche all'interno della stessa Europa.

Pensa che nel 1992, gli stabilimenti Carbon in Polonia non avevano impianti di depurazione e quelli che avevano erano gli stessi che noi avevamo negli anni Quaranta o Cinquanta!

Però alla fine noi abbiamo perso una grande ricchezza che avrebbe continuato a dare lavoro a tanti, minimo 550/600 famiglie.



Eugenio Tibaldi, *Untitled 03*, 2013, Installazione al Museo di Archeologia, Ascoli Piceno, foto Pierluigi Giorgi



Nella cava di travertino alla ricerca di materiali

STEFANO RAIMONDI
Sottrazione di presenza

Eugenio Tibaldi, originario d'Alba ma trasferitosi a Napoli per trarre dalla vivacità e dal fermento presenti nella città partenopea nuove fonti di ispirazione, è un artista che ama confrontarsi con luoghi nuovi e con gli elementi storici, architettonici e materiali in essi presenti.

La mostra tenutasi presso il museo Archeologico Statale di Ascoli Piceno offre degli interessanti spunti che permettono di leggere in modo originale la "città delle cento torri". Tibaldi infatti ha realizzato per l'occasione opere capaci di dialogare sia con i reperti archeologici custoditi nel Museo, sia con la città in tutte le sue trame e diramazioni, portando in superficie delle tematiche che rappresentano trasversalmente le situazioni e le criticità della società contemporanea. La ricerca svolta dall'artista "sul campo" può essere letta come un moto che procede dal basso all'alto, dall'assenza alla presenza, dal ricordo alla memoria, dalla materia alla forma.

Tibaldi ha affrontato la città di Ascoli Piceno con un approccio di tipo archeologico, studiando e scavando minuziosamente nella storia, nella memoria e nella contingenza della città, per portare in superficie un lato sommerso ma vivo. Se tutte le manifestazioni artistiche sono state contemporanee allora possiamo anche dire che tutto il contemporaneo è stato e sarà archeologia. Archeologia industriale di un sogno modernista è il lavoro realizzato partendo dalla realtà di due aziende dismesse del territorio: la famosa cartiera Mondadori e l'industria di lavorazione di carbonio e grafite Carbon. Queste aziende, che hanno chiuso per motivi diversi, hanno lasciato una traccia indelebile nel territorio, non solo per la loro presenza fisica, ma anche per le implicazioni sociali che la loro chiusura ha portato. Le due aziende hanno incarnato per anni l'ideale moderno di benessere in una città che da sempre è in bilico tra forze contrapposte che ne regolano una sorta di stallo e di staticità.



Eugenio Tibaldi, History of Ascoli, 2013, Installazione al Museo di Archeologia, Ascoli Piceno, Foto Pierluigi Giorgi

L'indagine condotta dall'artista non solo è meticolosa ma anche ossessiva. Solo l'ossessione può infatti giustificare l'accesso furtivo e abusivo in queste due realtà dismesse al fine di sottrarre progetti e documenti che sono diventati parte integrante delle opere. Le grandi tele rappresentano macchinari fantastici, frutto della combinazione solo apparentemente casuale di disegni aziendali di macchine ultra specializzate nel compiere la loro funzione. L'accostamento di realtà produce scenari utopici. Sottrarre la funzione all'oggetto, come Duchamp ha ampiamente insegnato, significa allo stesso tempo arricchirlo di una valenza altra che l'arte può immediatamente utilizzare. In questo caso proporre una realtà dissociata dalla sua storia è al tempo stesso la strategia più efficace per portare in primo piano quella memoria depotenziata dal tempo che è diventata nel tempo un trauma silenzioso per gli abitanti della città.

Quelli di Eugenio Tibaldi non possono però essere definiti dei lavori ready-made: sebbene i disegni vengano utilizzati tali e quali, attraverso il loro assemblaggio e l'azione combinatoria, ne viene trasformato il valore intrinseco, aggiungendo una visione fantastica che elimina il vuoto apparente del reale.

Dall'idea alla macchina, dalla macchina alla materia, ribaltando i processi della catena industriale che allo stesso tempo descrive. I magneti che permettono la coesistenza e l'unione di questi due poli - un fantastico che ci parla del reale e un reale che è trauma collettivo - sono il travertino e il carbone, la carta e la pece. Minerali di lavorazione industriale e allo stesso tempo collante e base delle opere che in una visione storica sono destinati a confondersi e legarsi indissolubilmente tra loro. Così avviene in uno dei lavori dove un residuo di pece e carbone, staccato da uno dei forni della Carbon, è camuffato nella forma di travertino, e, viceversa, un pezzo di travertino, pietra utilizzata per costruire tutti i palazzi storici della città e che domina il centro storico, è travestito in carbone. Questo tentativo di metamorfosi avviene copiando fedelmente le venature ed il colore dei materiali. Viene da chiedersi perché la realtà non sia più sufficiente all'artista per raggiungere i suoi obiettivi. Probabilmente perché la realtà inganna ed è ingannevole, si confonde e si camuffa, mostrando un volto che è altro da sé. Bisogna quindi smascherare questo gioco

di finte percezioni, le stesse che hanno imbavagliato il reale, e mostrarlo così come è, ossia così come sembra essere, ossia così come non è. Questo squarcio, che riapre la ferita ma ne permette allo stesso tempo una migliore cura, si manifesta in queste due pietre che giocano a confondersi e mistificarsi, nel tentativo di sembrare altro da sé. Entrambe le pietre però non reggono – ne vogliono reggere – l'inganno. Sono riproduzioni imperfette: in più punti, sotto la superficie, si intravede la natura che era tenuta nascosta e si svela l'inganno del reale.

Un reale che in un altro lavoro emerge per sottrazione: tagliando dai progetti originali i muri della struttura architettonica dell'industria Mondadori il risultato non è quello di eliminare la presenza della fabbrica, ma quello di aumentarne la forza e far riemergere il vuoto lasciato all'interno del tessuto sociale e urbano.

Questo libro e tutte le opere che sono presenti in mostra sono il frutto di una particolare alchimia, una sorta di enorme collaborazione dell'intera città di Ascoli o perlomeno della porzione che ho avuto modo di incontrare per questo, i lavori che ne sono venuti sono parentesi unica e conclusiva di un processo che non mi è mai appartenuto e mai più forse mi apparterrà.

Eugenio Tibaldi

Un Ringraziamento sincero a Giuseppe che mi ha coinvolto ed accompagnato in questa avventura, a Tommaso che non si è limitato ad accettare un invito ma ha creato un intero mondo in cui io sono sprofondato piacevolmente, a Pino che mi ha aiutato a trasformare il pensiero in libro, a Dania che mi ha assistito in tutte le fasi di produzione, a Fabrizio che ha seguito documentando ogni fase del progetto, a Pierluigi per aver bloccato per sempre alcuni istanti, a Giuliano ed alla sua magica cava di marmo, a Ludovico che mi ha accompagnato dentro un sogno architettonico, a Giovanni che mi ha raccontato una storia preziosa, ad Emilio che ha compreso che l'urgenza che mi spingeva era pura, ad Adele, Andrea, Alessandro, Elvira, Sabrina, Terenzio e Valeria che hanno lavorato, ognuno a suo modo, per rendere tutto questo possibile, a Stefano che si è calato nel lavoro ed è riuscito a coglierne l'essenza, a Gigi che con la sua risata mi ha fatto spesso ricordare che un po' di leggerezza non guasta, alla città di Ascoli dove ho potuto raccontare qualcosa che sentivo urgente.

infine grazie a Mariasole ed Ettore che mi rendono migliore

Progetto



Contributo e Patrocinio



**Comune di
Ascoli Piceno**
MEDAGLIA D'ORO AL VALOR MILITARE
PER ATTIVITÀ PARTIGIANA

Un ringraziamento particolare



Finito di stampare nel mese di marzo 2014
presso D'Auria Printing S.p.A.