

L'appesa, vicissitudini di una città ideale di Ugo Rosa

L'appesa, vicissitudini di una città ideale

Variazioni per voce recitante

sul tema della "Marche funèbre d'une marionnette"
di Charles Gounod

"Dovrebbero mettere dentro tutta quella polleria; lasciare che si sbatachi in quel modo! – disse il signor Shaynor – Non le dà un'idea di morte? Guardi quella vecchia lepre! Il vento le sta quasi strappando la pelliccia di dosso."

Rudyard Kipling, *Wireless*, da "Traffics and discoveries"

"Dove l'arte occupa il centro dell'esistenza a un punto tale da rendere l'uomo una propria apparenza invece di riconoscerlo, appunto, come il proprio fondamento (non in quanto suo creatore, bensì la sua esistenza in quanto tema eterno delle sue creazioni) viene meno, tout court, ogni ponderata riflessione"
Walter Benjamin, "Il dramma barocco tedesco"

"...si eleva a "maggiore": di un pensiero si fa una dottrina, di un modo di vivere si fa una cultura, di un avvenimento si fa Storia. Si pretende così di riconoscere e ammirare, ma in effetti si normalizza."
Gilles Deleuze, *Un manifesto di meno*, da "Bene-Deleuze, sovrapposizioni"

"Vous nous voiez cy attachez cinq, six:
Quant de la char, que trop avons nourrie,
Elle est pièce devoree et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre.
De nosire mal personne ne s'en rie."
François Villon, *La ballade des pendus*

"L'appeso non è più, propriamente parlando, un essere terreno, poiché la realtà materiale gli sfugge..."
Oswald Wirth, *I Tarocchi*

L'impiccato muore coi piedi per aria.

A dirlo sembra niente, ma è per questo che la morte per impiccagione è sempre stata considerata disonorevole ed empia, contrariamente a quella procurata dall'ascia oppure dalla lama a caduta. Bisogna poi fare attenzione ai flussi: il sangue dell'impiccato non è liberato, gonfia il corpo e vi rimane prigioniero, lassù, a mezz'aria, in contraddizione con le leggi naturali.

Nel decollato, viceversa, il sangue fluisce diligentemente e, fluendo, si ricongiunge alla terra, sua madre. Non è cosa da poco.

Morte ingolfata e brutale quella dell'appeso!

Poco decorosa e, inoltre, terribilmente teatrale.

La forza infatti, che di quella morte è palco e strumento, si attesta proprio come "macchina scenica". Non manca neppure, quando le cose sono fatte a dovere, la botola per la sparizione a effetto del protagonista. L'esecuzione per via di corda e di sapone, insomma, fu sempre un *coup de théâtre*. La si potrà, se si vuole, relegare al genere inferiore (grand-guignol, farsa macabra) sostenendo che la tragedia classica necessita di cadaveri immobili, giacenti e possibilmente eccellenti (a parte i *revenants* che però si rifanno, appunto, vivi e che perciò "morti", propriamente parlando, non sono più) ma difficilmente, io credo, le si potrà contestare questa straordinaria vocazione teatrale.

L'impiccato dunque.

Teatrale *an sich*, pende e proclama questa teatralità ad ogni alito di vento. Possiede, per dirla diversamente, una qualità silenziosamente campanaria che lo fa sì ondeggiare a beneficio dei fedeli spettatori, ma privo di voce e in maniera, per così dire, non intenzionata, non teologica.

Pende, letteralmente, senza fine.

Per un verso ricorda le figure del teatro d'ombre cinese, ma poi non ci racconta storie, non narra d'altro che di quell'ondeggiamento: ombra di se stesso ha riposto se stesso nell'ombra.
Museo d'ombre.

Teatro.

Eppure l'impiccato, che non fa storie e si mostra così modesto e repressivo, è tuttavia anche notevolmente monumentale. *De nostre mal persone ne s'en rie*, di noi nessuno se la rida, avverte Villon. Egli rammenta al vivo che anche per lui non c'è da stare allegro e che, se è vivo, pur tuttavia deve stare molto attento e costantemente preoccupato. Non solo perché anche lui dovrà crepare ma perché, non si sa mai, potrebbe farlo appeso.

Non è un bel dire ma è un dire che edifica.

Perciò, tra tutti i liquidati istituzionali, il nostro possiede una caratteristica museale: esponendosi, espone. Tant'è che una volta, l'appeso, restava

tale addirittura fino a putrefazione compiuta, in esposizione permanente ed *en plein air* (...*et nous, le os, devenon cendre et poudre*...).

Funzione museale e teatrale trovano in lui un delicato punto di convergenza, su quella focale dove, per un attimo solamente, la morte e la vita si sovrappongono eclissandosi.

La morte, ondeggiando, entra teatralmente in sospensione e si offre allo sguardo della vita che, per un attimo, si ferma. Ambedue, morte e vita annullate, si mostrano come oggetti da museo, sottratte ormai alla Storia ed al Tempo.

Resta il fatto che l'appeso fa impressione e, quantomeno, inquieta, al contrario del pezzo teatrale o da museo che, sovente, induce sonnolenza. Ci si chiede, allora, come mai e da cosa derivi quel particolare disagio che ci coglie a fronte dell'appeso.

Esso è un simulacro, questo è sicuro, ma di che cosa? Simula la vita?

No, per la verità pende e basta.

Allora simula la morte?

No, per far finta d'essere morto dovrebbe essere vivo e invece egli è assolutamente morto; più morto di così non potrebbe essere.

Eppure non abbiamo dubbi, vedendolo, che non si tratta di un morto qualsiasi, che questo morto rimanda a qualcosa e qualcosa vuole dire. Dobbiamo perciò convenire che non pende "per sé", ma sta lì a "rapresentare".

Insomma, è vero, si tratta di un simulacro, ma non riusciamo ad individuarne in alcun modo l'originale. Ancora Francois Villon, che sull'argomento ci offre notizie di prima mano, trova necessario ribadire, per l'appeso, uno status, quello del morto, che di per sé sarebbe il più rigoroso ed inequivocabile ma che, evidentemente, in questo caso, resta ambiguo:

Nous sommes mors, ame ne nous harie, morti siamo, nessuno ci molesti! E' un avvertimento che in altri casi non si rende necessario.

Un'altra francese, Simone de Beauvoir, che, per quanto ne so, d'impiccati non s'è mai occupata, ha però, a quanto pare, scritto intorno a Gibellina:

"...quest'abbozzo di città è come un simulacro fantastico ma, di cosa, non si sa".

Interessante. Il simulacro, infatti, non fa altro, come si diceva, che rappresentare il simile. Simula qualcosa che ne è all'origine e che lo decide.

Ma, se l'originale ci sfugge, ecco che il simulacro si proietta in una sorta di simulazione priva di riferimento, che rimane sostanzialmente indecifrabile. Quello che appare, a questo punto, simula qualcosa di cui, per la verità, non possiamo più saper nulla.

Se il simulacro non "sommiglia" allora ondeggerà come sospeso restiando, per così dire, tra sé e sé: assorto e pendente nella rappresentazione amletica dell'incertezza.

Come quell'altro impiccato che, pur indubbiamente morto, pende tuttavia indefinitamente e non giace come invece fanno i morti canonici.

E' proprio così, inquietante come l'impiccato, che appare Gibellina: "... *simulacro fantastico ma, di cosa non si sa*". Intendiamo, essa è, certamente, un agglomerato di case. Tuttavia, come sappiamo, è spostata, appesa a un posto che non è il suo e non lo è mai stato: non giace, identifica a se stessa, come fanno di solito le città: siano esse indubbiamente morte oppure indubbiamente vive. Una città che ancora nominiamo Gibellina, infatti, giace, per la verità, ma giace altrove, ed è proprio il suo giacere da un'altra parte e ormai fuori del tempo che rende imprecisamente giacente questa cosa qui che, di nuovo, nominiamo Gibellina.

Questo luogo ha in sé qualcosa d'indeciso e ambiguo che provoca una sfocatura dello sguardo. Quando ci sei, non sai mai dove ti trovi: al museo, al teatro, al teatro-museo, alla città-teatro o alla città-museo. Mentre da altrove chiama un'altra Gibellina, la città che solo questo era e mai fu teatro né museo e che adesso indubbiamente giace.

Certo è che in questa Gibellina sfocata ed ondeggiante ci si reca proprio come a teatro oppure al museo; ad assistere e a contemplare, in cerca d'emozioni ed esperienze estatiche o almeno estetiche. Ma poi, dato che il luogo ha caratteristiche e dimensione assimilabili più a quella della città vera e propria che a quella dei musei e teatri a noi noti, ci si aspetta sempre di trovarvi qualcosa che teatro non è...vita vera, realtà urbana. Non trovandola, oppure non trovandola in quei termini canonici in cui si trova altrove, si rimane sorpresi, delusi e volentieri ci s'indigna e si fa perfino dello spirito sulle miserie culturali della modernità.

Un gazzettiere con propensione alle vette, indignato, suppongo, dopo un sopralluogo, *incise anni fa questa lapide indimenticabile: "Gibellina come metafora del Belice, il Belice come metafora della Sicilia, la Sicilia come metafora. E' straordinaria la simbologia d'Italia in questa città dove ti viene la nostalgia di una morale"*.

La prosa è domenicale o, più precisamente, pasquale. Ma se alla Sicilia come metafora ci siamo ormai rassegnati (il medesimo liturgista quotidiano scrive in una prefazione, toh! a Sciascia: "*Regalpetra (cifra di Racalmuto) metafora della Sicilia, la Sicilia metafora dell'Italia, l'Italia metafora del mondo*" dove si vede che se le idee sono quelle di rito, il rito, in compenso, è itinerante e, se hai pazienza, prima o poi t'arriva a domicilio) resta da chiedersi come mai, visto che il reverendo scriveva sul Corriere della Sera e si era nei primi anni novanta, ci sia voluta Gibellina per fargli venire quella nostalgia: la Milano di quel periodo non sarebbe stata sufficiente?

La risposta è no.

Perché Milano "ha" il suo teatro, Gibellina invece, pur se in maniera infida ed ambigua, lo è.

Ora, "Il cittadino che si presenta all'ingresso della Comédie, vi lascia tutti i suoi vizi, per riprenderli soltanto all'uscita" ed in quel limbo di purezza, così ben descritto da un terzo francese, Denis Diderot, nel suo "Paradosso sull'attore", risulta particolarmente disponibile ad avere "nostalgia di una morale". Però mentre a Milano, da assegnato *bourgeois*, può anche riservarsi indignazione e nostalgia per il dopocena (all'uscita dalla prima, Scala o Arcimboldi, e appena dopo il digestivo) quando occasionalmente cala a Gibellina riemerge la *jacquerie* e le cose non funzionano così: accomodarsi in piccionaia e metter mano ai pomodori è tutt'uno.

Perché qui si viene si a teatro, ma poi ci si resta a mangiare e a dormire, perciò quello che si deve fare lo si fa, se non sul palco, per lo meno in sala.

L'esercizio, per di più, in questo caso diverte perché, come abbiamo notato, il bersaglio è mobile ed ondeggia: si possono anche fare le scommesse sulle volte che si riesce a centrarlo e non è neppure escluso ci si guadagni un gruzzolo.

Perciò visitare Gibellina (e, possibilmente, indignarsi recando con sé verdure da lancio) è diventato lo sport nazionale dei loggionisti, essi vi si ambientano a perfezione.

Un teatro che è, nello stesso tempo, un museo e che tuttavia si rappresenta come "realità urbana" vivente... non è meraviglioso?

Lo è.

Gibellina stessa è meravigliosa; non perché è bella (non lo è per niente, direi) ma perché appartiene di diritto all'ambito delle mirabilia. E' cosa mirabile e insolita: perfino il cane randagio, la lattina arrugginita e la buccia di banana vi diventano parlanti, vi recitano una parte e recitano critici e censori. I quali, puntualmente, accorrono.

Ma proprio quel suo meraviglioso attenersi all'ambito della recitazione la trattiene molto lontana da quell'urbanità necessaria a farne una "realità" cittadina e una cittadina reale.

Certo, che Gibellina, alla fine, diventi una città non è escluso, ma che essa non nasca come tale è cosa che, prima o poi, bisognerà capire e, conseguentemente, farsene una ragione.

Vede la luce, questa cosa, già come *theatrum mundi*, scena approntata per rappresentare al meglio, tra altre che certo mi sfuggono, la figura della Ricostruzione e quella della Redenzione poderosamente supportate da una terza, in funzione demiurgica, quella della Cultura che tutto può se glielo fanno fare. Tra i selezionati protagonisti: il Politico (nella particolare accezione di mecenate delle arti e delle lettere) l'Artista (pit-

tore, scultore, architetto, poeta ecc.) l'Intellettuale (sociologo, antropologo, linguista, filosofo, letterato ecc.) e, in veste di comprimario, lo Spettatore Stupefatto.

Avere classificato Gibellina un agglomerato urbano, ascrivendola all'urbanistica piuttosto che alle arti della rappresentazione teatrale ed alla tecnica espositiva, mi sembra dunque, ad essere sincero, un'impresione.

La cosa più preoccupante è però che da quell'impresione, apparentemente irrilevante, derivò poi, come capita, una valanga di giornalismo che, si badi, non solo non ha modificato sostanzialmente la vocazione espositiva di Gibellina ma, al contrario, l'ha, se possibile, accentuata attraverso un'ulteriore esposizione, anche, mediatica. Ma andiamo per ordine.

La più memorabile iniziativa mediatica gibellinese fu presa proprio, non molto dopo il terremoto, sul fronte del teatro e fu costituita dalle Orestidi.

Il terremoto è passato e le Orestidi sono rimaste, a testimonianza di una persistente vocazione teatrale e, per quanto il paese si attesti attualmente intorno ai 4500 abitanti e sia in netto calo demografico, vanta un'ottima scuola di teatro. In una nota informativa, reperibile su internet, leggo:

"La Scuola di Teatro è nata nel 1987...le frequenti animazioni teatrali svolte nelle scuole del paese, i laboratori di drammaturgia...hanno permesso a bambini e giovani di scoprire nuove possibilità comunicative, mentre la partecipazione fattiva e corale dei cittadini alla realizzazione di scene e costumi, nel seguire le prove nonché trovando spazio all'interno delle rappresentazioni, oltre a creare lavoro e a sviluppare un vero e proprio artigianato d'arte, hanno fatto sì che si dispiegasse nel tempo un sentimento di coinvolgimento e quindi di appartenenza..."

Il cittadino è dunque componente essenziale, a quanto pare, di questa iperattività scenografica.

A giovani e ad anziani è stato permesso di scoprire nuove possibilità comunicative attraverso la confezione di scene e costumi e tutti quanti hanno incrementato la loro cultura teatrale (che nell'epoca precedente il terremoto non doveva essere troppo affinata) assistendo alle prove della compagnia di turno.

Tutto ciò non è solo interessante sotto l'aspetto antropologico, è illuminante sotto quello archeologico. Se la usiamo, infatti, come la spazioletta per spolverare l'osso, ci accorgeremo che il teatro, qui, c'è l'ha portato proprio il terremoto: nel preciso momento in cui cancellò, una volta per sempre, il paese dalla faccia della terra.

Pesco ancora in internet ("La fondazione orestidi" Daniela Passaniti in www.luxflux.net):

“Così, mentre artisti e architetti di fama internazionale offrono il loro contributo alla ricostruzione della nuova città, che sorge a 18 km dal sito originario, sui ruderi della vecchia Gibellina nasce il teatro: dopo la rappresentazione, nel 1982, nell'Auditorium della nuova città, di “Gibella del martirio” di Emilio Isgrò, si intuì che il teatro a Gibellina può essere un momento di incontro sacro per la gente. Con la collaborazione dell'E.A. Teatro Massimo di Palermo viene rappresentata, tra i resti di quella che era stata l'antica piazza di Gibellina, la trilogia dell'“Oresteia” di Eschilo, riscritta e reinterpretata da Emilio Isgrò, con le straordinarie scenografie di Arnaldo Pomodoro, espressione della condizione morale delle popolazioni della valle del Belice, sospesi tra la consapevolezza della propria condizione dolorosa, legata alla memoria del passato, e la volontà presente di proiezione verso nuove prospettive. Proprio da questa “Oresteia di Gibellina” prendono nome le manifestazioni teatrali che da allora si svolgono ogni anno, le “Orestadi”, che vanno oltre la definizione di “festival”, perché sono piuttosto un “rito” della memoria e della rinascita, che, in contrasto con lo scenario di morte in cui avviene, celebra la vittoria di una umanità che, pur familiarizzata alla sofferenza, non è spiritualmente piegata e non rinuncia alla continuità della vita e alla speranza che nasce dalla disperazione. In questo modo le Orestadi di Gibellina assumono un valore universale che appartiene all'umanità intera, come è anche concretamente dimostrato dal confluire di autori, registi, musicisti e attori di grande importanza internazionale. Il teatro a Gibellina ha dunque forti componenti di originalità e specificità: lo scenario carico di forti suggestioni, quali sono le macerie di una città distrutta da un evento catastrofico, a cui si aggiunge, verso la fine degli anni Ottanta, quello di grande impatto visivo ed emotivo costituito dal bianco lenzuolo funebre che è il “Cretto” di Burri, creano uno spazio teatrale inedito, insieme fisico e psicologico, che condiziona ed è quasi una sfida per chi si trova a dovervisi confrontare, ma dona allo stesso tempo una totale libertà rispetto alle leggi canoniche e abituali della scena, consentendo una ardita sperimentazione difficilmente realizzabile altrove. A creare il luogo scenico sono stati di volta in volta artisti del livello di Arnaldo Pomodoro, Toti Scialoja, Nunzio, Pietro Consagra, Mimmo Paladino, con le loro fantastiche macchine che sono spesso diventate sculture per la nuova Gibellina.”

Macchine sceniche, dunque, configurano la nuova Gibellina, mentre i resti dell'antica diventano teatro. Lo spazio teatrale non è e non vuole essere solo “fisico” ma anche, vi prego di notare, “psicologico” perché ciò che davvero è in gioco non è solo la configurazione di un nuovo habitat bensì la creazione di un nuovo abitatore, che andrà formato e educato attraverso l'attività teatrale e le meravigliose arti della scenografia.

Tutto questo cominciò ad accadere ancora prima che si definissero piani, programmi, progetti di tipo architettonico-urbanistico.

Il terremoto della valle del Belice fu, forse, il primo cataclisma che ebbe una chance mediatica, ma contrariamente a ciò che poi avvenne con i più recenti (torri gemelle, tsunami) eravamo ancora agli albori dell'epoca e gli strumenti di elaborazione dell'evento furono, necessariamente, rudimentali.

Ciò che saltò immediatamente agli occhi degli operatori fu l'elemento scenografico balenante assieme alla tragedia del terremoto. Il bagliore luciferino che, nella livida alba successiva alla catastrofe, mostrò al mondo, in sintesi, il fascino terrificante e, precisamente, teatrale, dell'apocalisse. I nuovi media, però, non avevano ancora affinato il loro armamentario, mentre i vecchi si portavano dietro l'enorme fardello d'inibizioni che la cultura europea aveva accumulato nel corso del millennio. Si affrontò l'evento con ciò di cui si disponeva: il teatro (e di conseguenza anche il museo) sembrò utensile necessario e sufficiente.

Ci si persuase che solo attraverso la mediazione teatrale (e museale) si sarebbero potute tenere insieme didattica ed estetica in una strategia che fosse formativa, insieme, di un nuovo ambiente e dell'uomo nuovo che avrebbe dovuto abitarlo.

Il teatro offriva, inoltre, possibilità mediatiche che allora sembrarono adeguate: le delizie della diretta e di una realtà che si configura, nel tempo reale, a immagine e somiglianza della sua rappresentazione erano appena immaginabili.

La televisione, insomma, a quel tempo stava a guardare.

Era, il suo, lo sguardo del predatore che lascia fare, tanto sa che alla fine la mandria avrà sete e, per abbeverarsi, da lì dovrà passare. Ma in quei giorni, di questo, erano davvero in pochi ad avere coscienza.

La strategia teatrale fu così approntata senza alcun bisogno di farsi, preventivamente, teoria Semmai, ciò, avvenne dopo, ma all'indomani della sciagura si lanciò il cuore oltre il fossato, certi che il cavallo l'avrebbe seguito. E il cavallo seguì. Lasciando purtroppo, come si vedrà, il cosacco disarcionato e col culo per terra.

E' vero, peraltro, che in qualche modo *theatrum* è già, nella sua essenza, *theoria* (ambedue riposano su *thea*, guardare) e il museo è legato all'atto del conoscere vedendo (da una radice che concerne il pensare). Pensare e vedere si fondono nel contemplante, che è la figura sublimata del pensatore così come del *voyer*. Solo che il contemplante assiste all'azione, ma non vi partecipa. Il teatro, invece, prevede l'azione e, anzi la trattiene in se stesso, ma la delega all'attore (da agire, appunto, *actus*) mentre impone tradizionalmente allo spettatore l'immobilità del contemplante. Si parla, com'è noto, di “azione teatrale, ma il coinvolgimento fisico del pubblico è sempre rimasto solo un “esperimento”, praticato da

certe avanguardie, circoscritto e sostanzialmente irrilevante. Il contemplante può e deve essere "coinvolto" ma solo "sentimentalmente". Egli dovrà commuoversi, emozionarsi, indignarsi: tutto ciò è messo in conto. Si può arrivare senz'altro, come ho notato, al lancio partecipativo di oggetti verso il palco (fiori oppure frutta e verdura, secondo il gradimento) ma si tratterà sempre, per così dire, di ricadute contemplative.

Vi è l'attore e vi è lo spettatore, ognuno al suo posto e ognuno con la sua divisa: i loro ruoli sono blindati e non esiste possibile confusione che non metta in causa il senso stesso del teatro. Per il museo le cose non stanno diversamente, tanto che lo si può tranquillamente classificare come caso particolare di teatro: vi sono degli attori (opere, oggetti) e degli spettatori. Allo spettatore è preclusa ogni azione non puramente contemplativa (e in questo caso lo è in maniera fiscale: se tocchi ti arrestano) mentre l'opera, a suo modo, agisce e recita (fa l'atto).

Quando perciò si affermano affinità e tangenze tra città, teatro e museo si trascura una distanza definitiva che rende irriducibili l'una agli altri. Non solo perché la prima è il luogo in cui la rappresentazione scalfisce appena l'esistenza, laddove i secondi sono luoghi in cui è l'esistenza a scalfire appena la rappresentazione, ma soprattutto perché la città non tollera in alcun modo quella divisione del lavoro e dei ruoli (agente-contemplante) che viceversa fa del teatro e del museo proprio ciò che essi sono.

In città non esiste un attore non contemplante né un contemplatore non agente. Anzi una classificazione duale (contemplante-agente) non vi è neppure pensabile. L'abitatore agisce contemplando e contempla in azione.

Abitare è *habere*: ciò che sempre portiamo con noi, ciò che abbiamo di più proprio e con cui non possiamo mai intrattenere un rapporto puramente contemplativo. Abitare un luogo non prevede che lo si contempi disinteressatamente, perché qui l'*habere* è, piuttosto, biunivoco: noi abitiamo un luogo che ci abita. Anzi, nei fatti, è il luogo che abitiamo a comprendere noi più ancora (ed in senso più proprio!) di quanto non siamo noi a comprenderlo.

In città si va, si fa, si dice, si ascolta: tutte queste cose insieme e nello stesso tempo.

L'abitatore veste in giacca da camera, non riceve e non mostra: usa ed è usato.

Egli è solo uno degli innumerevoli fatti che fanno la città (ma che restano pur sempre "fatti" da essa). Ciò accade proprio perché, in città, non si è mai contemplanti a fronte di un agente-recitante; se non si è turisti, ma in tal caso è il rapporto stesso con le cose a corrompersi ed il mondo è violato e costretto alla posa di fronte ad un fotografo che posa a sua volta.

Possiamo passeggiare nella nostra città e anche osservare, ovviamente, ma non potremo mai (se la città ci appartiene e se noi apparteniamo ad essa, se l'abbiamo e se ci ha, se vi abitiamo e se ci abita) smembrare questo piacere dai mille gesti che ogni giorno ci sono propri: prendere il caffè, recarci al lavoro, passeggiare, fare compere, imprecare in mezzo al traffico.

La ritualità teatrale-museale che prevede la netta distinzione tra agente e contemplante, insomma, è impensabile per l'abitatore (intendo, per abitatore, una figura che non è circoscritta dalla stanzialità).

La *civitas*, comunque la si esamini, tiene alla sua radice la comunità che la fonda.

Se si segue Semerano la parola *civis* richiama una base accadica che rimanda allo "stare raccolti in comunità". Secondo altri germoglia da un'antica radice indoeuropea *ki o ci*, da cui il sanscrito *cete* e il greco *keimai*, che indica "giacere, star quieti": cimitero, coma, comunità e infine città e cittadino.

Il nomade, in fondo, ha sempre considerato lo stanziale (in particolare il cittadino) se non un cadavere, certamente un essere in stato pressoché comatoso.

D'altra parte per lo stanziale, in modo speculare, il nomade è solo un'imprecisione ed una sfocatura della storia, una mosca visiva da cordergere con le buone o con le cattive (più spesso con le cattive).

Essi, in realtà, costituiscono le due facce di una medesima medaglia: fratelli e uguali molto più di quanto non vogliano ammettere. E' innegabile che, proprio perché non c'è recinto che ne identifichi lo status, il nomade sente forse in misura ancora maggiore la sua appartenenza ad una comunità che solo in se stessa ha il suo confine.

Giace, in fondo, anche lui: non in grembo ad un luogo ma, certo, in grembo a quella comunità.

Il rimando allo "stare raccolti in comunità", che è alla radice della parola *civis*, vale dunque per il nomade quanto per lo stanziale.

Si può dire che "abitano" ambedue, anche se lo fanno in maniera differente.

Chi invece è veramente "altro" dall'abitatore? E' il turista, vero *non-strum* della modernità, il quale non abita, ma "gira" solamente e gira a vuoto.

Il turista "recita" la parte dell'abitatore, a tempo e a luogo determinati: sette giorni là, due lì, un solo pomeriggio qui.

Per le esigenze di questo figlio dei tempi, la modernità ha concepito un luogo apposito in cui trovare, sintetizzato, concentrato e pronto per la contemplazione, tutto ciò che il cittadino e il nomade, nel corso dei secoli, hanno fatto, facendosi nomadi, facendosi cittadini e dunque "abitando" città oppure erranza (il turista conduce esistenza parassitaria,

come la fotografia, attività che, infatti, predilige). Questo luogo è il museo e se il turista potesse abitare qualcosa, stasera certi, abiterebbe un museo. E "attore" e "contemplatore", ma in lui le due figure non trovano alcuna sintesi che li amalgami e li annulli in *habitus* quotidiano, quell'*habitus* che fa l'abitatore. Rimangono travestimenti festivi e ruoli da coprire a contratto e a tempo determinato: fino a che durano le ferie o i quattrini (nel caso in cui si disponga a iosa di una cosa, dell'altra o, meglio ancora, di ambedue, scatta il bonus del turismo d'alto bordo "à la Chatwin", ma la sostanza rimane quella).

Per gli esemplari di questa specie (che in natura non esiste) il museo costituisce un habitat ecologicamente compatibile: egli vi si trova a suo agio e vi si riproduce. L'occidente è in pieno decremento demografico. La mortalità infantile, vero, è sotto controllo ma in compenso si rimane presto vittime di forme di stupidità letali e, un tempo, sconosciute, tuttavia... guardate la fila che c'è davanti agli Uffici a ferragosto. Vuol dire che il turista si riproduce, prospera, scavalca vittorioso, col sorriso sulle labbra, il baratro della crisi delle nascite e metabolizza l'impossibilità di abitare i luoghi e farne parte nella foia burocratica di esserci stato. E' un istrione. Ha bisogno perciò di attestare la sua presenza dappertutto e per farlo fagocita continuamente se stesso in abbuffate fotografiche. Non c'è altra bestia che pratici in questa misura il cannibalismo.

Se non è museo è teatro.

Il teatro, come il museo non prevede civis, che abita e giace, bensì attore (da *agire, actus*) che si muove, pende e non sta fermo e lo spettatore-inquilino (colui, cioè, che risiede temporaneamente ed in luogo non proprio).

Il turista, nel suo forsennato narcisismo autocannibalico ondeggia da sé a sé, attore e spettatore nello stesso tempo.

Come l'impiccato anche il turista (abitatore che non abita, attore e spettatore di se stesso) è, dunque, uno strano solecismo esistenziale che ondeggia tra sé e sé.

Unheimlich è una parola tedesca, intraducibile in italiano. Essa tiene in sé più di un significato: in primo luogo l'abitazione (*heim*) quel che ci è familiare (*heimlich*) ma anche la sua negazione (*un-*). *Unheimlichkeit* definisce ciò che, a partire da una profonda vicinanza si rivela di colpo come lontanissimo, qualcosa che dal calore della comunanza trae l'estraneità più assoluta. Se n'è occupato Sigmund Freud e, con molta approssimazione, nella nostra lingua si è resa con il termine "perturbante".

Parola delicata e trasparente, si presta bene, mi sembra, ad incartare i tre tarocchi che ho sul banco: l'Impiccato, il Turista e Gibellina. Frutti che pendono e figure dell'ambiguo a cui potrei aggiungere, come sigillo e firma, il Matto.

Città-teatro e città-museo, allora. Gibellina.

Il suo spostamento in altro luogo, in seguito al terremoto, fu, in senso figurato ma anche letterale, la prima mossa di quella strategia teatrale che, attraverso l'uso delle rovine come scenografia e la costruzione del cretto, avrebbe confermato il suo destino.

Si prese in quel modo distanza (in senso, di nuovo, letterale e figurato) da una realtà che fu ritenuta, fin dal primo momento, inadeguata al ruolo altamente rappresentativo che si voleva assegnare alla città.

Gibellina doveva farsi (come ogni pennivendolo avrebbe compreso da lì a poco) metafora di qualcos'altro. Ricostruire, semplicemente, un paese non solo non interessava nessuno, ma (è questo il segnale che si diede con il suo spostamento) sarebbe stato perfino controproducente: occorreva allontanarsi dall'antica Gibellina che sarebbe stata, a sua volta, spostata nella dimensione del "ricordo rappresentato". Non quel ricordo interiorizzato e scomparso che si sovrappone appena al dimenticare, per continuare a vivere, perché questo sarebbe stato un tenersi al reale, che è proprio ciò che l'ottica scenografica rifiuta, ma un ricordo monumentalizzato, vale a dire reso teatrale e musealizzato.

Spostata la città, coperte e monumentalizzate una volta per tutte le sue rovine con il "metaforico" lenzuolo di Burri, Gibellina si consegna al teatro, mani e piedi legati.

Da quel momento smette di esistere come realtà "urbana" ed entra nella dimensione mitica della scena teatrale e dello spazio espositivo.

Il ricordo di Gibellina s'istituzionalizza teatralizzandosi (ma, anche e inversamente, si teatralizza istituzionalizzandosi) e questo processo di monumentalizzazione (letterale e metaforico, come abbiamo notato) irrigidisce l'oggetto in una posa che ce ne restituisce il simulacro "ricostituito" come negativo di una "realtà" urbana e, sostanzialmente, negazione di tale realtà.

Gibellina non è urbs perché non è mai stata civitas. Allo stato dell'arte essa è, invece, una scena teatrale in cui si rappresenta Arte e Cultura e, nello stesso tempo, un ambiente in cui le si espone.

Esposizione e rappresentazione, occorre ammetterlo, di una tristezza infinita.

Dare la colpa di tutto questo ad artisti e architetti (per quanto sterminata sia l'infingardaggine degli uni e degli altri) piace ai gazzettieri perché, a quel livello, perfino loro (che quanto ad infingardaggine non sono secondi a nessuno) possono colpire di testa e segnare: ma resta una sciocchezza.

Gli architetti (ed a maggior ragione quelli che sono annoverati sotto la bonaria e cialtronesca etichetta di "artisti") non hanno nessuna voce in capitolo.

Quando si tratta di fondare una città, tutto quello che possono fare è lavorarci.

Se, per di più, gli si mette in testa la paglietta e li si scaraventa in passerella, nel migliore dei casi possono riuscire a far ridere e, anche per questo, non tutti sono adatti. Sono persuaso, infatti, che, se gli anni della ricostruzione di Gibellina fossero stati questi che viviamo e il cacomico edotto in ambito iperattuale ci sarebbe stato sicuramente da morire dalle risate: epperò di città, fermo restando il teatro, non ne avremmo vista lo stesso neanche l'ombra.

Il visitatore, a Gibellina, si trova, letteralmente, "spaesato" perché non trova la città che si aspetterebbe di trovare. In realtà non dovrebbe essere tanto questo a sorprendere, quanto il fatto che egli si aspetti di trovare una città.

Publicità ingannevole? Non saprei.

E' sicuro che la reclame ha operato con estrema efficienza creando, nell'utente un'aspettativa e un desiderio. Ma, in fin dei conti, qual'era l'oggetto di questo desiderio? Una città-teatro e una città-museo. La domanda (verrà, lo so bene, accusato di essere un neo-positivista...) è la seguente:

E' mai esistita una cosa del genere?

Qualcuno può indicare (sulla terra e non sul pianeta Papalla...) un ibrido del genere?

No.

Si dirà: anche il circo Barnum pubblicizzava la donna-pesce e l'uomo-elefante.

Appunto.

Le speranze dell'utente convergono sempre verso il meraviglioso e, se il caso, si contentano del teratologico: la donna-pesce sarà una signora con l'eczema e l'uomo elefante, un obeso col nasone?

Va bene, ma, intanto, l'avventore avrà pagato il biglietto e in ogni modo non è neppure detto che non ci sia ugualmente da divertirsi.

E poi, in fin dei conti, a Gibellina-Barnum abbiamo indiani veri, bisonti reali, Buffalo Bill e Toro Seduto in carne ed ossa: l'utente non si può lamentare...che pretendeva?

Direi che è qui il nodo della questione: Gibellina riesce ad essere completamente falsa pur essendo assolutamente autentica (pullula, addirittura, di certificazioni di autenticità).

Non è falsa, infatti, in quanto ospita dei falsi, lo è perché, semplicemente, non può esistere se non non-esistendo. Se è teatro e museo non è e non sarà mai città. Se è città non è e non sarà mai teatro né museo. Volendo essere ambedue le cose non è niente.

E non vi abita nessuno semplicemente perché nessuno può abitarvi.

A Gibellina "si sta" in due modi: da spettatori oppure da attori. Non sono

previsti abitatori. Per quelli che vi stazionano in permanenza bisognerà inventarsi un'altra definizione (io, modestamente, ne proporrei una che, con pochissima spesa, ha il grande vantaggio di qualificarsi subito come errore di grammatica: *spettattori*).

Fingere un'esistenza che, qualora si desse, li negherebbe alla radice è proprio ciò che accomuna il museo e il teatro. Il teatro esiste perché ciò per cui esiste (la vita reale) non si dà in presenza, il museo esiste perché ciò per cui esiste (l'opera viva) non si dà in presenza.

La realtà della vita (in un caso) e dell'arte (nell'altro) sono mimate ed è solo in questa costruzione mimica-mitica che teatro e museo trovano la loro esistenza.

Ci vogliono secoli perché una città d'arte si stratifichi. Secoli e molta fortuna. Gibellina nasce in un paio di decenni "fingendosi" città d'arte, recitando il ruolo: come teatro e come museo.

Ora, il tempo a teatro ha un gioco differente da quello quotidiano mentre nel museo non ha gioco per niente e sta immobile, come il bullone incastrato in sede impropria.

L'oggetto museale ci appare fuori del tempo ma, forse, e con maggiore precisione, potremmo dire che esso è proprio incastrato in un tempo che non è il suo.

Vediamo un po', a titolo d'esempio, che cosa sorprende e indigna il gazzettiere medio, cuore pulsante e cervellino pensante del mondo contemporaneo e dunque carina al tornasole della vita nervosa. Ecco qui, dal "Corriere della Sera" del 01.01.1998:

"Gibellina, cimitero creato dagli artisti.

A Gibellina Nuova, nel museo di cemento armato già marcio, crepato e verdognolo per le muffe, hanno deciso di ricordare il trentennale con una mostra di foto su com'era il borgo antico prima di essere spazzato via: le stradine coi ciottoli, gli asini legati a un albero in centro, la torretta di "lu turcu", le scalinate, e il cinema Ariston e il barbiere e il Circolo Civile e la piazza del mercato con le galline. Una mostra che toglie il fiato e contrasta in modo accecante con il paese nuovo...senza un caffè per zu Salvatore e i suoi compatrioti della briscola...non un orticello per donna Carmela...tubature che si rompono...cemento che trasuda fiotti di umidità...cavi della luce divorati da torme di fameliche pantegane".

L'articolo è da regalo ed io non voglio essere ingrato.

Perciò dico subito che questa prosa da cavalleggero meriterebbe senz'altro che al suo estensore fossero conferite le piattionate del cavallierato. Ma siccome non posso attardarmi in valutazioni estetiche, andrò al sodo.

Che cosa dunque rende furente quest'altro corrierista, lassù a Mimilaano?

E' che il tempo, a Gibellina, continui, in modo inammissibile, a giocare.

Lo fa incazzare come un imbianchino il fatto che il cemento si copra di muffe, imbufalire come uno stagnaro che i tubi arrugginiscono e struggere come lo zio partito un di col bastimento che, infine, Gibellina "nuova" non sia come la vecchia (per descrivere la quale supera il celebrante di prima e ricorre addirittura alla messa cantata e al canto gregoriano, ficcando nel coro a salmodiare: Franco, Ciccio, Turi Ferro e Giuseppe Tornatore).

Inaccettabile che qui il tempo passi, avrebbe dovuto fermarsi, se possibile, a "I due barbieri" e a "Divorzio all'italiana". Vada per le permancie di Franco e Ciccio, insomma, però non parlate all'opinion maker di Fausto Melotti per carità! Perché alla fine i santi finiscono in gloria e quando il cronista d'assalto sente parlare di "Kultura" la tentazione di mettere mano alla fondina diventa irresistibile.

Si narra un aneddoto illuminante. Il sindaco di Gibellina rivolge una lamentela a Melotti: "Maestro, la sua opera viene mangiata dal tempo, ormai è un disastro e i tecnici non trovano rimedio: che dobbiamo fare?". Melotti risponde da par suo e, forse, nell'unico modo possibile: "Era previsto... è più amabile l'arte che degrada". Indignazione del Sindaco dal municipio, sghignazzate dei paparazzi da Mmlaano.

Per quanto si sia edotti intorno alla perspicacia, specie se congiunta, di amministratori locali e compilatori di articolesse ci si potrebbe chiedere, ingenuamente, il perché.

In fondo il tempo passa e nessuno mai ha potuto farci niente.

Sembra tuttavia che a Gibellina questo non sia accettabile.

Ora, per quanto si persista nel vezzo ipocrita di considerarla una città tutti dovrebbero capire e sapere che Gibellina non lo è e non lo è mai stata. E' qualcos'altro: forse un museo, forse un teatro, forse un museo-teatro, ma in ogni caso un luogo in cui il tempo non può e non deve aver gioco.

E, si badi, l'analista non reclama intorno ad un'eventuale carenza di minuto mantenimento, non se la prende con la scarsa attenzione degli amministratori locali o con l'incuria dei netturbini. Tuttaltro: per lui lo scorrere del tempo proietta un'ombra lunghissima e ballerina che salta l'ordinaria manutenzione per proiettarsi metafisicamente sull'esistenza stessa del luogo e sul suo essere ciò che è.

Sono i prodigi intellettuali della gazzetteria? Anche.

Ma alla base c'è il sordo martellare di un'assenza, il canto di sirena di Gibellina che non è quel che sembra eppure non può essere altro. Questo canto fa naufragare dentro la bottiglia di un double bind letale. Perché se Gibellina non è città essa non è, con giustezza, neanche museo o teatro. E' appesa per aria e ondeggia. Morta? Viva? Museo? Teatro? Città?

Niente di tutto questo e tutto questo insieme. Un'altra cosa.

Nel museo e nel teatro il tempo non ha gioco e la scena deve essere sempre pronta alla rappresentazione.

Non è, certo, accettabile che, in un museo, le opere decadano, mostrino i segni del tempo e, addirittura, se ne vadano in polvere.

Non è accettabile che in un teatro la scena non sia, al momento del sipario, polita e pronta all'ingresso degli attori.

Questa cosa che si chiama Gibellina, però, non ha teche di vetro e non ha aria condizionata, non ha tappeti rossi e non ha neppure un foyer nel quale fare sostare il pubblico negli intervalli.

In mezzo ai suoi corridoi e sul palco si aggirano cani randagi, corvi e piccioni che cacano dappertutto. Ci sono pure i cassonetti dell'immondizia che puzzano.

Eppure, per giove, il depliant parla chiaro: questo è un museo ed è un teatro!

Non è dunque accettabile che il tempo passi e che i meccanismi scenici non funzionino.

Di chi è allora la colpa?

A questo punto le cose cambiano. Perché mentre nel caso del museo sappiamo già che il colpevole è il maggiordomo (soprintendente, amministratore ed, eventualmente, custode) a Gibellina, che invece si rappresenta come "realtà urbana" si menano fendenti ad "artisti e architetti" (curiosamente gli amministratori, che dovrebbero occuparsi proprio della manutenzione, vengono amnistiati...).

E' come sbeffeggiare Picasso perché su Guernica ci cacano le mosche, oppure prendersela con Vasari perché agli Uffizi non funziona il cesso. Cosa possibile, ma solo qualora non sia chiaro uno di questi due punti:

1) che Giorgio Vasari non è l'idraulico.

2) che non possiamo identificare gli Uffizi con il cesso e che, dunque, la loro descrizione critica non è esaurita, quando ne abbiamo stigmatizzato i servizi igienici.

Se abbiamo dubbi su uno dei due punti precedenti ecco che l'indignazione nei confronti del Vasari sale alle stelle e risulta, per di più, plausibile.

A teatro il tempo non passa: si rappresenta, semmai, come passato.

Neanche al museo il tempo passa: si rappresenta come passato.

Così nel teatro e nel museo il tempo rimane a distanza: lo si osserva freddamente e lui, freddamente, osserva noi.

Non è nemmeno escluso che ci si piaccia.

Siccome però Gibellina non è autentica nemmeno come teatro e come museo, ed è, semmai, la rappresentazione di una città che si rappresenta a sua volta, come teatro e come museo, allora il tempo inghiotte se stesso guardandosi nello stomaco e impietrisce come se guardasse

Medusa. Il tempo, a Gibellina, s'irrigidisce, crepa e si sgretola.

Quello che, infine, cresce tra le crepe del tempo che si sgretola è il destino di questo museo che non è museo, di questo teatro che non è teatro e di questa città che non è città. Col tempo, qui non ci può essere scambio d'amorosi sensi.

Essendo rappresentativa (*"metafora del Belice, che è metafora della Sicilia, che è metafora del mondo"*) come recita l'omelia dell'officiante) Gibellina doveva ovviamente essere, in primo luogo, rappresentata a dovere. Rappresentazione, per qualche migliaio d'anni (prima che il "tempo reale" stravolgesse il concetto di realtà mutando quest'ultima in rappresentazione di se stessa) ha significato "Teatro", in un modo o nell'altro. Perciò tutto, a Gibellina, è stato declinato teatralmente: dalla retorica politica a quella giornalistica, dalla letteratura all'arte, dalla cartellonistica al passo tenuto dal fianeur ed all'itinerario del turista. *"Si attraversa una stella alta 24 metri e si entra nella città-museo"* recitano le guide turistiche.

Il museo è, precisamente, il teatro della deriva storica. Tutti gli oggetti vi naufragano e vi si dispongono non per quello che sono o che erano bensì "in rappresentazione" di tale deriva e naufragio. Nel museo nulla può rimanere contemporaneo perché ogni cosa è sospesa fuori del tempo.

Parlare di un museo delle arti contemporanee, dunque, è un puro non senso, perché non esiste nulla che, oltrepassata la soglia del museo, non smetta per ciò stesso di esserci contemporaneo. Smette d'essere contemporanea del mondo ma, anche, di se stessa.

L'opera musealizzata non solo entra danzando in un intermondo spettrale, lattiginoso e ovattato, nel quale le cose smettono d'essere e cominciano a rappresentare ma si muta in *automa* ("cosa che, per nascosti congegni, si muove da sé, quasi abbia vita") e tuttavia vita non ha e non può avere essendo irrimediabilmente recisi proprio quei legamenti che la facevano vivere.

Quando ciò accade nei luoghi deputati che istituzionalmente nominiamo Teatro e Museo, possibilmente al chiuso, tra quattro o più mura questa mutazione teatrale avviene, per così dire, consensualmente: sai quello che devi aspettarti. Il gioco ha le sue regole.

Quando però tutto questo avviene, com'è accaduto a Gibellina in maniera surrettizia e subliminale eccoci catapultati nell'equivoco urbanistico.

Ci si convince di essere in una città, si fa finta d'essere abitanti, ci si aspetta che questa cosa che non è una città si comporti come tale.

La ricostruzione di Gibellina è legata al nome di un uomo che non vi è nato né vi ha mai abitato e che vi ha solo, letteralmente, recitato il suo ruolo, da protagonista e con enorme successo. Quest'uomo si chiama

Ludovico Corrao e il suo tocco fu sempre di tipo vagamente ossimorico, naturalmente-rappresentativo nonché spontaneamente-teatrale. Giusto per dire: l'uomo, che, va da sé, esercita come avvocato, si sta occupando, subito prima che il terremoto cambi la sua vita, del caso di Franca Viola. A tamburo battente quel caso diventerà il soggetto di un film (regia di Damiano Damiani, protagonista Ornella Muti).

Sin dalla prima ora, poi, accanto a Corrao, già tra le rovine di Gibellina, c'è un altro *homme de théâtre*, stavolta in senso più proprio: Emilio Isgrò.

Cito le prime righe della voce "Gibellina" del "Dizionario dello spettacolo del 900" dove i nomi dei due uomini sono associati in modo significativo:

"Tra i ruderi della vecchia Gibellina, distrutta dal terribile terremoto del Belice (gennaio 1968), si muove, ormai da quindici anni, la macchina del teatro. Nate da un'idea di Emilio Isgrò, che aveva tradotto in dialetto siciliano la trilogia di Eschilo (poi allestita, dal 1983 al 1985, per la regia di Filippo Crivelli e le macchine sceniche di Arnaldo Pomodoro), le O. rappresentano un momento fondante del progetto - fortemente voluto, tra gli altri, da Ludovico Corrao - di ricostruzione urbanistica e di rinascita artistica e culturale della città."

L'evento teatrale è individuato con precisione come "momento fondante" di Gibellina. Cosa, del resto, assolutamente chiara allo stesso Corrao che, dall'amministrazione della città è passato a quella delle Orestyadi senza aver bisogno di cambiare mestiere.

Ed Emilio Isgrò precisa:

"Così è rinata Gibellina distrutta, così è risorta dalle sue ceneri, ed è risorta mirabilmente nel solo modo in cui poteva risorgere. Come teatro e come città-teatro. Come luogo di rappresentazione privilegiato, intendendo, e come rappresentazione di sé agli occhi del mondo."

Fu solo a giochi fatti che arrivò l'urbanistica. Perciò, per quanto essa sia attività certamente meritevole, sempre, di rimbroto e, sovente, di sberle, non possiamo, onestamente, addebitarle l'assassinio di un cadavere; per restare in tema, l'urbanista avrà, al massimo, appeso il morto alla forza.

La nascita di una città, lo abbiamo detto e ormai lo dovrebbero sapere pure i bambini, è un evento che solo in infima parte ha a che fare con quella cosa rudimentale e il più delle volte ridicola che chiamiamo urbanistica. Ma Gibellina non fu solo inventata a tavolino, fu "scritta" come si scrive una piece di teatro, recitandosi in testa. Nel corso del tempo, per simulare un processo di crescita che, dall'infanzia, avrebbe dovuto portarla in fase adolescenziale si commissionò da sola i brufoli d'arte, che arrivarono da ogni parte del mondo e vennero applicati tramite intervento chirurgico.

Si trattò, va detto, di brufoli notevolmente competitivi sui quali, presi singolarmente, nessun dermatologo avrebbe da obiettare. Nell'insieme tuttavia non si può dire che abbiano contribuito a rendere credibile quell'adolescenza la quale, per di più, s'è ipostatizzata.

Adesso abbiamo una situazione di brufolosità permanente cui non si sa come porre rimedio. Disfarsi dei brufoli? Sarebbe un peccato e, ho paura, non risolverebbe il problema. Resterebbero i buchi.

Io propendo per la terapia d'urto, la quale consisterebbe in questo: liberi per tutti.

Mi spiego.

Abolire, per un ragionevole periodo di tempo, qualsiasi regolamento urbanistico ed ogni limite.

Si vorrà addossare una cosa di Consagra alla torre di Mendini e poi portare il tutto a far da campanile alla palla di Quaroni? Benissimo.

Si vorranno costruire le verande in ferro e vetro alle finestre delle case Di Lorenzo e sopraelevare il Museo?

Perché no.

Si aggiungano pure stanze alle case, nessun progetto da presentare a nessuno, si faccia quel che si vuole. Tre piani, sei piani, col balcone, senza, con altana, con torre d'avvistamento e con periscopio. Tutto.

Si seghino in due i ferri di Melotti, si provi a rimettere in posizione verticale i budini afflosciati di Consagra, si renda la libertà ai poveri cavalli di Paladino.

Soprattutto (e parlo, si badi, contro i miei interessi) per un numero congruo d'anni si tengano a distanza artisti, architetti, ingegneri e geometri, se occorre, coi bastoni.

A tale scopo, e unicamente a tal scopo, si costituisca una milizia civile armata che adotterà, simbolo glorioso, il vessillo della comune di Parigi.

Ciascuno si costruisca quello che gli pare e, se sbaglia, è meglio: poi s'aggiusta in corso d'opera. Basterà procurarsi i mattoni e si potrà costruire: senza limite d'età, di titolo di studio e di professione (per dire, tre ragazzi si vogliono fare la casetta per giocare sopra il muro del giardino di Francesco Venezia? Non c'è problema: avanti con la carpenteria e ci si metta tutta l'allegria possibile, il sindaco vuole costruire un'opera pubblica? Lui e gli assessori s'armano di cazzuola e procedono: il consiglio comunale si tiene in cantiere, chi c'è c'è e chi non c'è non ha voce in capitolo e gli si decurta lo stipendio).

Non so cosa succederebbe, ma proprio quest'imprevedibilità non prevede copione, ragion per cui, forse, teatro e museo si estinguerebbero come lo stato nell'"Anti-Dühring" di Engels.

E' vero che la commedia dell'arte rimarrebbe in agguato, ma la vita,

più che risolvere problemi (che hanno la pessima abitudine di non farsi risolvere quasi mai) è correre rischi.

Può darsi (la possibilità è già tanto) che il residente finalmente, smetta d'essere spettatore e diventi abitatore, cominci a dimenticare Artisti, Architetti, Opere e Orestadi e, perciò, anche a fare spazio per ricordare davvero quel che c'è da ricordare.

Perché, per adesso, solo la donna che ogni tanto vedi al cimitero, quella vecchia che proprio quel giorno di quel mese va lì e fa il banalissimo e patetico gesto di poggiare una caramella sotto la foto ingiallita di un bambino, solo quella vecchia che era allora una giovane madre e che è sopravvissuta, solo lei si ricorda davvero. Tutti gli altri fanno finta. Si rappresentano e rappresentano Gibellina che è stata ed è prodotto per teatro, museo, poi cinema, giornalismo e televisione. Lo sarà fino a che si riuscirà a spremere il limone dell'audience che, sospetto, è oramai quasi secco.

Poi le cose andranno come possono. E, forse, come devono. Ci si scorderà, speriamo, dell'Arte col Ciuffo. Se ci sono pietre, le pietre, vedrete, resteranno; ammuftite, sbrecciate, sporche di merda e coperte di muschio. Resteranno.

Passerella

Dall'utile libro di Mario La Ferla su Gibellina, "Te la do io Brasilia" (da cui ho tratto più di una notizia) apprendo che l'unico emigrante di ritorno che può vantare Gibellina è un vecchietto: Tommaso Accardo, detto Masino o Masuzzo.

Era andato via, dopo il terremoto, per trasferirsi con la famiglia a Roma. In età avanzata e già ad un passo dal surgelatore, fu scelto dal celebre Fiorello che gli mise una coppola in testa, gli diede vita e lo presentò ai telespettatori come macchietta.

Con gli euro intascati Masuzzo tornò a Gibellina, la quale però, nel frattempo, s'era spostata di qualche chilometro, cosicché egli ritornò altrove, per nostalgia inestinguibile di un luogo dove non era mai stato. E' soprattutto interessante che l'unico personaggio che abbia sentito, irrisistibile, il richiamo di Gibellina, sia stato un miracolato della televisione.

L'astuto Masuzzo, non avendo avuto in sorte dalla vita una sua realtà propria, comprese ciò che fior di intellettuali, in mezzo secolo, non sembrano aver capito, per quanto, proprio l'anno in cui tutto ebbe inizio, un altro isolano amico mio, l'aveva appena messo in chiaro: che l'unico luogo possibile per un *nowhere man* è una *nowhere land*. E così sia.