

Enrico Terrone

ANTIDOGMA. CINEMA SPERIMENTALE E FILOSOFIA DEL FILM

Abstract

The philosophy of film usually presupposes two main assumptions or dogmas. First, films are autonomous audiovisual structures that can be instantiated by particular screenings. Second, the cinematic experience is a surrogate of the audiovisual perception. Experimental cinema can defy these assumptions by making films that either lack an autonomous structure or do not provide spectators with an audiovisual experience that emulates ordinary perception. The paper analyzes Ugo Nespolo's experimental films precisely as peculiar attempts to defy the two dogmas of the philosophy of film.

I due dogmi della filosofia del film

La filosofia del film si propone di stabilire che genere di cose sono i film, quali significati incorporano, quali valori esprimono. Nell'affrontare tali questioni, i filosofi partono di solito da alcuni casi paradigmatici, per esempio i classici della storia del cinema, oppure i titoli attualmente in sala. Queste opere sembrano tutte accomunate da una struttura ontologica a occorrenze multiple, la cosiddetta struttura *type-token*¹. A differenza di un dipinto, di una statua o di una persona, il film non ha una localizzazione particolare nello spazio-tempo. Il film è invece affine alle opere letterarie (configurazioni linguistiche che possono avere molteplici copie) e alle opere musicali (configurazioni sonore che possono avere molteplici esecuzioni). Più precisamente, il film consiste in una configurazione di immagini e suoni (il *type*, ovvero l'opera cinematografica come individuo a sé stante) che può manifestarsi in una varietà di eventi particolari (i *token* del *type*, ovvero le singole proiezioni dell'opera).

¹ Cfr. Davies 2013.

In base alla struttura ontologica del film, gli spettatori apprezzano una certa opera-type assistendo a una sua proiezione-token. Dal momento che l'opera cinematografica è una configurazione di immagini e suoni, la sua proiezione sarà un flusso di informazione visiva e sonora. A ben vedere, però, i flussi di informazione visiva e sonora sono costituenti basilari non solo del cinema ma anche della nostra esperienza percettiva ordinaria. Il cinema, dunque, non è soltanto una struttura ontologica type-token (primo dogma della filosofia del film); esso è anche un fenomenale surrogato della percezione (secondo dogma della filosofia del film).

Ho chiamato queste due tesi "dogmi" nel senso che esse sembrano costituire i due presupposti fondamentali della concezione standard del cinema. Quando andiamo a vedere un film sappiamo che assisteremo a una particolare proiezione di un'opera che di solito ha già avuto altre proiezioni e ne potrà avere altre (e in questo modo presupponiamo il primo dogma); ma ci aspettiamo anche di assistere a uno spettacolo che attiverà le nostre capacità visive e uditive grossomodo nello stesso modo in cui esse funzionano nella vita di tutti i giorni (e in questo modo presupponiamo il secondo dogma). Per riprendere una metafora che attraversa come un leitmotiv l'intera storia del cinema, assistere a un film è affacciarsi su una finestra che si spalanca su un mondo diverso dal nostro.

A un'analisi più approfondita, i due dogmi non sembrano perfettamente compatibili. Il secondo dogma impone infatti che l'esperienza del film sia analoga alla percezione ordinaria, ma la percezione ordinaria è essenzialmente percezione di situazioni particolari mentre il primo dogma ci dice che il film è una configurazione formale (il type-opera) che si manifesta in una varietà di situazioni particolari (i token-proiezioni). Come può l'esperienza del film essere analoga alla percezione ordinaria se quest'ultima si rivolge a situazioni particolari mentre il film consiste in una configurazione formale?

La filosofia del film fa fronte a questa apparente incompatibilità mediante la nozione di disconnessione (*detachment*). Nella percezione ordinaria noi facciamo esperienza di cose che risultano *connesse* al nostro corpo e al nostro ambiente, mentre le cose che percepiamo nell'esperienza del film ci appaiono *disconnesse* (*detached*) da questo corpo e da questo ambiente. Dunque l'esperienza del film e la percezione ordinaria hanno sì una forte analogia per quanto riguarda la modalità audiovisiva mediante cui le cose si offrono alla nostra attenzione, ma vi è anche una cruciale differenza: nell'esperienza del film le cose percepite ci appaiono segregate in uno spazio-tempo diverso da quello in cui noi stessi ci troviamo.

Nel suo lavoro pionieristico sulla filosofia del film, Noël Carroll (1996) ha articolato quelli che sin qui abbiamo chiamato i due dogmi in una serie di condizioni necessarie. Secondo Carroll una certa entità X è un film solo se: 1) X possiede una struttura ontologica type-token che si manifesta mediante un processo automatico di proiezione (corrispettivo del primo dogma); 2) X si manifesta attraverso una superficie bidimensionale che produce nello spettatore un'impressione di movimento accompagnata da un senso di disconnessione in

rapporto a quel che si percepisce (corrispettivo del secondo dogma). Insomma, il film è una struttura formale che supporta un'esperienza percettiva peculiare e ripetibile – per meglio dire: un'esperienza percettiva peculiare proprio in quanto ripetibile.

Tutto questo sembra alquanto ragionevole. È difficile negare che i due dogmi colgano due aspetti cruciali dei film: la loro peculiare ripetibilità e percepibilità. C'è dunque da domandarsi se sia proprio il caso di continuare a parlare di dogmi, e non sia più opportuno invece parlare – come fa Carroll (2008) – di condizioni necessarie e sufficienti, o addirittura di una vera e propria sostanza del cinema². È a questo punto che fa il suo ingresso in scena il cinema sperimentale.

Cinema sperimentale, avanguardie, underground: la sfida ai dogmi

Nel dibattito filosofico sulla definizione dell'arte, le opere delle avanguardie funzionano spesso come controesempi alle concezioni standard. Per esempio i proverbiali *Fountain* di Duchamp e *Brillo Box* di Warhol sfidano il presupposto per cui un'opera d'arte dovrebbe possedere proprietà estetiche nettamente differenti da quelle dagli artefatti ordinari. Un discorso analogo si può applicare al cinema sperimentale, che svolge un'importante funzione decostruttiva in rapporto alla nostra concezione standard del cinema³. In tal senso, quello che abbiamo chiamato il primo dogma della filosofia del film – la struttura ontologica type-token – è messo sotto scacco da film sperimentali che non sono configurazioni formali esemplificabili da una pluralità di proiezioni, bensì eventi singolari nel corso dei quali il cineasta interviene sulla lente del proiettore mediante gelatine colorate (*Heaven and Earth Magic* di Harry Everett Smith), oppure interferisce con la proiezione mediante una lampada a intermittenza (*Castle 1* di Malcolm LeGrice), oppure incoraggia gli spettatori a interagire con i fasci di luce che il proiettore proietta sullo schermo (*Line Describing a Cone* di Anthony McCall).

Il secondo dogma della filosofia del film – l'analogia con la percezione ordinaria – è stato a sua volta messo sotto scacco dalle avanguardie storiche, mediante la produzione di film astratti come per esempio *Diagonal-Symphonie* di Viking Eggeling, *Rhythmus 21* di Hans Richter e *Opus I* di Walter Ruttmann. L'astrattismo avanguardista non è tuttavia l'unico modo in cui è possibile contraddire l'analogia fra cinema e percezione. Chris Marker in *La jetée*, Michael Snow in *One Second in Montreal* e Hollis Frampton in *Poetic Justice* hanno a loro volta introdotto un divario profondo fra l'esperienza del film e la percezione ordinaria, sottraendo alle immagini cinematografiche l'effetto di movimento pur preservandone la componente fotografica e figurativa. Un altro attacco al secondo dogma viene dai film dadaisti e surrealisti, come per esempio *Entr'acte* di René Clair o *Un chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí: qui il sovvertimento dei principi

² Cfr. Ponech 2006.

³ Cfr. Sitney 1969 e Waterberg 2007.

di persistenza e causalità mette in crisi la corrispondenza fra cinema e percezione, imponendo invece un'analogia fra cinema e fantasticherie, oppure fra cinema e sogno. Infine, in *Empire* e *Sleep* di Andy Warhol, il secondo dogma è impietosamente messo a nudo mediante l'analogia fra l'esperienza del film e forme estremamente monotone e anodine di percezione ordinaria, come per esempio stare a guardare per ore un grattacielo da una finestra o un uomo che dorme.

I film sperimentali girati da Ugo Nespolo alla fine degli anni Sessanta contribuiscono a importare nel contesto italiano la sfida avanguardista e underground ai dogmi cinematografici. Da una parte, *Neonmerzare* (1967), *Boettinbianchenero* (1968) e *Buongiorno Michelangelo* (1968-69) si presentano come "esecuzioni cinematografiche" di opere d'arte contemporanea, mettendo così in discussione il primo dogma che concepiva il film come una struttura ontologica autonoma. Dall'altra, *Grazie mamma Kodak* (1966), *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* (1966-67) e *Le gote in fiamme* (1967) sfidano apertamente il secondo dogma, cioè la corrispondenza fenomenologica fra l'esperienza del film e la percezione ordinaria, prefigurando nuove modalità percettive di pertinenza esclusiva del cinema. I film girati a partire dai primi anni Settanta – *Con-certo rituale* (1972-73), *Un Supermaschio* (1975-76), *Andare a Roma* (1976) e *Le porte girevoli* (1982) – continuano a essere animati da una tensione "antidogma", termine con cui proprio in questo periodo Nespolo battezza la sua casa di produzione. Tuttavia in questa fase cambiano le modalità della sfida ai dogmi cinematografici, nei confronti dei quali Nespolo non attua più strategie di aggressione dall'esterno, quanto piuttosto tattiche di logoramento dall'interno.

Contro il primo dogma: Neonmerzare, Boettinbianchenero, Buongiorno Michelangelo

Neonmerzare consiste in circa due minuti di montaggio di brevi movimenti di macchina che seguono le forme dei tubi al neon di Mario Merz. Il carattere ellittico e sfuggente del film impedisce di classificarlo come un documentario sull'arte di Merz; d'altra parte il legame fra il film e le opere di Merz è così stretto da impedirci di trattare questo stesso film come oggetto estetico a sé stante. Quel che il film sembra offrirci è un'interpretazione cinematografica delle opere di Merz. Nespolo esegue alla macchina da presa le composizioni al neon quasi come un pianista eseguirebbe uno spartito. In questo modo, un'opera d'arte creata come configurazione di oggetti nello spazio diviene un flusso visivo che si svolge essenzialmente nel tempo. Il titolo del film in tal senso è assai eloquente: *Neonmerzare* trasforma i sostantivi "neon" e "Merz" in un verbo; vale a dire che gli oggetti e i soggetti del mondo dell'arte diventano gli eventi e le azioni del cinema. Ad accentuare il carattere performativo di *Neonmerzare* sono le improvvisazioni al sassofono di Carlo Actis Dato, che si aggiungono come colonna sonora in una recente riedizione⁴.

⁴ Cfr. Di Marino 2011: 9.

Contro il dogma che pone il film come una configurazione formale autonoma, in *Neonmerzare* Nespolo concepisce il film come il perfezionamento ontologico dell'opera di un altro artista: una performance cinematografica che conferisce ai neon di Merz tempo, movimento, musica, vita.

Boettinbianchenero compie un'operazione simile sulle installazioni di Alighiero Boetti. Ancora una volta il nome dell'artista entra nel titolo del film, a segnalare un nesso essenziale fra la prassi artistica e quella cinematografica. Con il suo bianco e nero contrastato, il suo montaggio nervoso e i suoi movimenti di macchina aggressivi, il film dinamizza gli oggetti di Boetti, li temporalizza, li trasfigura in eventi. Anche qui l'aggiunta della colonna sonora jazz di Actis Dato introduce un surplus di ritmo che rende esplicita la dimensione performativa dei film di Nespolo, il loro darsi come "performance" cinematografiche che "eseguono" un'opera d'arte contemporanea. Inoltre *Boettinbianchenero* sviluppa un altro importante tema che era stato solo accennato in *Neonmerzare*: l'interazione fra le opere esposte e i loro visitatori. Le opere d'arte esistono per incontrare i propri spettatori, e realizzano pienamente il proprio essere soltanto in questo incontro. Nel fissare una volta per tutte tale incontro, il cinema rende visibile l'opera d'arte nel modo di esistenza che le è più consono.

L'idea per cui l'incontro con lo spettatore è un momento costitutivo dell'opera d'arte si ritrova magnificamente esemplificata negli specchi di Pistoletto, che estremizzando il modello di *Las Meninas* includono letteralmente nell'opera l'immagine di chi la guarda. Nel filmare Pistoletto che si fa la barba di fronte a una delle sue opere-specchio, Nespolo usa ancora una volta il cinema per cogliere quel nesso essenziale che lega l'arte contemporanea alla vita delle persone e delle cose. Il titolo del film, *Buongiorno Michelangelo*, rimanda nuovamente all'artista di cui si filmano le opere. Qui però non si tratta più del cognome, bensì del nome proprio: c'è in gioco qualcosa di più intimo, di più personale. Michelangelo Pistoletto entra nel film non solo come artefice dell'opera, ma anche come attore in grado di mobilitare l'opera stessa.

In *Buongiorno Michelangelo* la scena della rasatura di fronte allo specchio-opera è il prologo di una più ampia mobilitazione dell'opera d'arte, che ha per protagonista la palla gigante trasportata da Pistoletto in giro per le strade di Torino. Quale è davvero l'opera d'arte, in questo caso? La palla gigante in sé e per sé? La performance di Pistoletto con la palla? Oppure il film di Nespolo che registra la performance su pellicola? La risposta sembra essere: tutte e tre. La palla, la performance e il film sono tre momenti della stessa opera. La palla è l'opera in potenza, la performance è l'opera in atto, e il film è lo stadio finale di esecuzione che permette di apprezzare come si deve l'opera di atto. In tal senso *Buongiorno Michelangelo* sfida implicitamente non solo l'ontologia del cinema ma anche l'ontologia dell'arte, proponendo una nuova struttura ontologica unificata in cui l'artista produce e agisce, ma è il cinema che finalizza.

Buongiorno Michelangelo si estende sull'arco di un'intera giornata, dalle luci naturali del mattino alle luci artificiali della sera. Nespolo scandisce il passare del

tempo usando in chiave espressiva i contrasti del bianco e nero e le virtù ritmiche di movimenti di macchina e del montaggio. Nell'epilogo, il film si spinge oltre l'arco naturale della giornata, mettendo in scena una terza opera di Pistoletto: una gigantesca rosa di cartapesta calata da una finestra e trasportata anch'essa in giro per Torino. Dopo il mattino della rasatura allo specchio e la giornata-serata della palla gigante, con la rosa si entra in uno spazio onirico in cui vacillano i legami sequenziali e causali, per cui le stesse scene si ripetono più volte, e a un certo punto la rosa gigante sembra muoversi di vita propria. La performance si estende così, idealmente, non solo dal giorno alla notte, ma anche dalla veglia al sogno, e il cinema sintetizza questa serie di eventi in modo che gli spettatori ne possano avere un'esperienza appropriata. La sintesi cinematografica della performance artistica è resa più efficace mediante l'aggiunta di una colonna sonora formata da due canzoni: prima una dolce ballata folk che raccorda la rasatura mattutina di Pistoletto con le prime incursioni della palla gigante per le vie torinesi; poi un brano rock-blues decisamente più aggressivo, che introduce le avventure serali della palla di cartapesta e conduce verso la fantasia onirica che avrà per protagonista la rosa gigante.

Contro il secondo dogma: Grazie mamma Kodak, La galante avventura del cavaliere dal lieto volto, Le gote in fiamme

I film di Nespolo sugli artisti mettono in discussione il dogma che pone il film come struttura ontologica a sé stante, mentre sono più indulgenti nei confronti del dogma che stabilisce la corrispondenza fenomenologica fra l'esperienza del film e la percezione ordinaria. Gli spettatori di questi film vedono le opere di Merz, Boetti e Pistoletto quasi come le avrebbero viste nei luoghi in cui esse erano esibite. Invece nel trittico di film che Nespolo gira fra 1966 e 1967, a finire sotto tiro è proprio l'idea che il cinema ci faccia vedere le cose grossomodo come le vediamo di solito. Qui l'inquadratura cinematografica non è più una finestra sul mondo ma un frammento di visione trascinato in un vortice incessante dove colliderà con una moltitudine di altri frammenti. Come ha scritto Enrico Baj, Nespolo «procede sempre più a rompere, frantumare, e direi quasi frattalizzare le immagini»⁵. Alla rassicurante fluidità della percezione ordinaria si sostituisce una nuova forma di percezione instabile e destrutturata, che soggiace al ritmo indiatolato del montaggio e alla manipolazione sistematica della velocità dei fotogrammi, del loro cromatismo della loro *texture* – quel che Vittorio Fagone, nel titolo del suo libro su Nespolo, ha felicemente definito «la fugace vita dei fotogrammi»⁶.

Elemento di continuità fra i tre film è la presenza di Daniela Chiaperotti (tornerà anche in *Buongiorno Michelangelo*), musa avanguardista che in *Grazie*

⁵ Baj 2003: 20.

⁶ Fagone 1978.

mamma Kodak gioca a fare l'attrice improvvisando smorfie e sberleffi, in *Le gote in fiamme* si sveste e riveste indossando una varietà di costumi sia femminili sia maschili, e in *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto* si aggira fra boschi e arbusti oppure cavalca su un cavallo a dondolo mentre gli improbabili generali sabaudi Enrico Baj e Lucio Fontana vivono le loro avventure galanti nel parco di una villa. In tutti e tre i film, quel che più conta è lo stato d'eccezione del regime percettivo: lo sguardo non fa a tempo a soffermarsi su una scena che subito questa scena è già mutata irrimediabilmente. In un solo secondo di film si arriva a contare quasi una decina di inquadrature differenti. I principi di continuità, persistenza e causalità su cui si basa la percezione ordinaria sono abrogati. Restano soltanto schegge, frammenti, collisioni: le infinite tessere formato 16 mm di un puzzle che non sembra possedere nessuna soluzione.

La sovversione del regime percettivo è spinta all'estremo in *La galante avventura del cavaliere dal lieto volto*. Qui i piani spazio-temporali si moltiplicano a dismisura, e a un certo punto appare anche Allen Ginsberg in visita a Roma. Il carattere ripetitivo, meccanico e rumoroso del sottofondo musicale sembra suggerire che il nostro apparato sensoriale sia stato rimpiazzato dagli ingranaggi di una macchina impazzita.

La rinegoziazione dei dogmi: Con-certo rituale, Un Supermaschio,
Andare a Roma, Le porte girevoli

A partire dagli anni Settanta il cinema di Nespolo prende nuove direzioni. I commentatori hanno parlato a questo proposito di una «narrazione eccentrica»⁷ di un «ricorso a componenti narrative e rappresentative»⁸, o di una vera e propria «volontà di narrare»⁹. Sta di fatto che a partire da *Con-certo rituale* le inquadrature si fanno più lunghe e stabili, mentre i nessi di montaggio ripristinano relazioni basilari di contiguità, causalità e unitarietà. Non percepiamo più un caleidoscopio di frammenti, ma uno spazio coeso in cui hanno luogo eventi concatenati. In *Con-certo rituale* assistiamo alle gesta di una stravagante comunità di artisti e artistoidi riuniti in un salone; alla fine i nostri eroi sono fatti scomparire dal mago Enrico Baj che fa il suo ingresso nel salone dopo aver attraversato un parco.

I tre film successivi – *Un Supermaschio*, *Andare a Roma* e *Le porte girevoli* – sono segnati dalla figura imponente dell'attore Galeno, che interpreta personaggi sempre sul crinale fra creazione artistica e performance erotica. All'inizio di *Un Supermaschio* (da un racconto di Alfred Jarry) Galeno fa la sua comparsa nel bel mezzo di un'orgia, e poi si innamora di una statua gigante che ritrae la testa di Joseph Beuys (una vera opera di Nespolo, che svolge qui un ruolo simile a quello della palla gigante di Pistoletto in *Buongiorno Michelangelo*); questo *amour*

⁷Fagone 1978: 47.

⁸Bertetto 2008: 24.

⁹Della Casa 2008: 29.

fou renderà Galeno invisibile alla comunità di libertini di cui faceva parte, in un crescendo di ostilità che culminerà nella condanna a morte.

In *Andare a Roma* ritroviamo Galeno nel chiuso di una stanza, ad assistere la sua compagna incinta vagheggiando l'uxoricidio e progettando un attentato al Papa. In *Le porte girevoli* (da un soggetto di Man Ray) è nuovamente questione di una stanza e di un letto matrimoniale, sul quale questa volta giace una lettrice nuda insieme alla quale Galeno inscenerà rituali simbolici al crocevia fra arte, amore, sesso e morte.

Quanto vi è di "antidogma" in questi film non ha tanto a che fare con la struttura ontologica dei film o con la fenomenologia dell'esperienza percettiva, quanto piuttosto con la natura dei mondi narrativi che si offrono allo sguardo dello spettatore. Si tratta di mondi segnati da profonde tensioni, che sembrano rimandare a un disfacimento prossimo venturo, a una catastrofe imminente. La tensione principale è quella che contrappone microcosmi lussuosi e claustrofobici a spazi esterni da cui provengono istanze inquietanti e minacciose: il mago in *Con-certo rituale*, la statua in *Un Supermaschio*, la follia del maschio in *Andare a Roma* e *Le porte girevoli*. Questa tensione fra interno ed esterno è resa ancor più perturbante dal ricorso ossessivo ai monitor di videosorveglianza (*Un Supermaschio*, *Andare a Roma*), e da una colonna sonora in cui i dialoghi hanno un ruolo nullo (*Con-certo rituale*, *Le porte girevoli*) o al più marginale (*Un Supermaschio*, *Andare a Roma*), mentre prevalgono sibili assordanti (*Con-certo rituale*), accozzaglie cacofoniche (*Un Supermaschio*), rombi di motori (*Andare a Roma*), oppure l'incedere ossessivo e implacabile di un metronomo che fa da lugubre contrappunto a una composizione per pianoforte di Satie (*Le porte girevoli*).

I film girati da Nespolo negli anni Sessanta sfidavano i dogmi della filosofia del film andando alla ricerca di nuove strutture ontologiche capaci di legare cinema e arte, e di nuove forme di percezione che appartenessero esclusivamente al cinema. Nei film prodotti a partire dagli anni Settanta Nespolo offre invece allo spettatore strutture narrative lineari e un'esperienza percettiva che si approssima alla visione ordinaria. Tuttavia il mondo che questi film ci rivelano non sembra essere il nostro mondo – e se invece lo è, allora vuol dire che il nostro mondo è molto più abissale e inquietante di quanto credevamo che fosse. L'apparente ripristino dei dogmi della filosofia del film si rivela, in ultima analisi, un raffinato stratagemma per mettere sotto scacco le visioni dogmatiche della realtà.

Bibliografia

- BAJ, E.
– 2003, *Cinespolo*, in U. Nespolo e L. Caprile (a c. di), *Nespolo. Cinespolo*, Bologna, Art'è: 19-20
- BERTETTO, P.
– 2008, *La tradizione del nuovo nel cinema di Ugo Nespolo*, in U. Nespolo (a c. di), *Time after Time. NESPOLOCINEMA*, Milano, il castoro: 17-28
- CARROLL, N.
– 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press
– 2008, *The Philosophy of Motion Pictures*, New York, Blackwell; tr. it. J. Loreti, *La filosofia del cinema - Dalle teorie del primo Novecento all'estetica del cinema dei nostri giorni*, Roma, Dino Audino, 2011
- DAVIES, D.
– 2013, *What Type of "Type" Is a Film?*, in C. Mag Uidhir (a c. di), *Art and Abstract Objects*, Oxford, Oxford University Press: 263-283
- DELLA CASA, S.
– 2008, *Nespolo: la volontà di narrare*, in U. Nespolo (a c. di), *Time after Time. NESPOLOCINEMA*, Milano, il castoro: 29-32
- DI MARINO, B.
– 2011, *Lo sguardo pop. Il cinema di Ugo Nespolo*, in B. Di Marino (a c. di), *Nespolo Films & Visions*, Roma, RaroVideo
- FAGONE, V.
– 1978, *La fugace vita dei fotogrammi*, Padova, Mastrogiacomio
- PONECH, T.
– 2006, *The substance of cinema*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 64: 187-198
- SITNEY, P.A.
– 1969, *Structural film*, "Film Culture", 47: 1-10
- WARTENBERG, T.E.
– 2007, *Thinking on Screen. Film as Philosophy*, London - New York, Routledge; tr. it. di M. Pagliarini, *Pensare sullo schermo. Cinema come filosofia*, a c. di R. Mordacci, Milano-Udine, Mimesis, 2011

