

Marginalia
Il pensiero figurato
di Magdalo Mussio

A cura di
Paola Ballesi

© 2016
Quodlibet srl
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
Macerata
www.quodlibet.it
ISBN 978-88-229-0013-5

Dove non espressamente indicato, le immagini
sono dell'archivio della famiglia Mussio

Si ringraziano Emmetta, Carlotta e Camilla
Mussio

Il presente volume è stato pubblicato in
occasione della retrospettiva *Magdalo Mussio.*
Marginalia, a cura di Paola Ballesi (Museo Civico
Villa Colloredo Mels, Recanati, 22 ottobre - 30
novembre 2016)



SPAZI●CULTURA
ASSOCIAZIONE
SPAZI●CULTURA

Indice

- 7 **Presentazione**
Francesco Fiordomo e Rita Soccio
- 9 **Opera al bianco**
Paola Ballesi
- 31 **La Quinta Stanza. Unità di sentimento e riflessione**
Flavio Ermini
- 41 **L'oro e la calcina. Un ricordo o esegesi minima di Magdalo Mussio**
Filippo Mignini
- 51 **Racconto. La scena del vuoto**
Alli Caracciolo
- 63 **«Fare un segno non è scrivere». Appunti da una conversazione in sogno**
Giorgio Zanchetti
- 71 **Il dettato della scrittura**
Loretta Fabrizi
- 85 **Pensieri grafici. L'opera di Magdalo Mussio e le sue fonti**
Roberto Cresti
- 95 **«Quello che amo di più è un libro aperto alla pagina sbagliata»:
Magdalo Mussio tra grafica e scrittura**
Giorgio Bacci
- 105 **Il piedistallo dell'Ombra**
Alessandra Fontanesi
- 111 **Opere**
- 161 **Apparati**
Attività editoriale, edizioni numerate, libri d'artista (161). - Film d'animazione (163). - Scenografie (163). - Mostre personali (164). - Mostre collettive (166). - Bibliografia essenziale (170).

Pensieri grafici L'opera di Magdalo Mussio e le sue fonti

Roberto
Cresti

Viandante, questa è la preistoria di febbraio.
La vita del poema nella mente ha ancora da iniziare.
Wallace Stevens

Terra di nessuno

Gli inizi dell'opera di Magdalo Mussio, negli anni Cinquanta del Novecento, corrispondono al momento storico in cui si ebbe in Italia uno smarrimento di prospettive teoriche e pratiche, che tuttavia aprì nuove vie di ricerca e inedite contaminazioni fra i linguaggi artistici. La caduta del fascismo aveva tolto alle arti una ventennale cornice di inquadramento (e anche di polemica più o meno implicita) e insieme a essa l'idea del fondamento della tradizione nazionale come parametro di confronto con le altre ricerche formali sorte e sviluppatasi dal tempo delle prime avanguardie fino nel pieno degli anni Venti. La "autocrazia" non aveva avuto solo un significato retrivo, essa aveva comportato il mantenimento di una centralità italiana che riportava ogni stimolo proveniente dall'estero a una pittura, a una scultura di figura e a una decorazione soggette al primato della regina delle arti: l'architettura.

Potevano essersi verificate delle eccezioni, che in effetti erano confluite nella rivista «Corrente» (1938-1940), diretta da Ernesto Treccani. Eccezioni maturate in periodici come «Casabella», codiretto fino al 1936 da Edoardo Persico e da Giuseppe Pagano¹, o «Campo

¹ R. Astarita, *Casabella anni Trenta. Una "cucina" per il moderno*, Jaca Book, Milano 2010.

Grafico» (1933-1939)² di Attilio Rossi, ove, pur mantenendosi un legame fondamentale con l'architettura, si era adombrato uno sviluppo autonomo di tutti i generi artistici e, al tempo stesso, li si era mescolati nella complessità rigorosa dell'impianto grafico.

Ma, dopo la guerra, tralasciando la questione del realismo, o anche grazie alla polemica che essa aveva suscitato, ci si accorgeva, comunque, che era mancata in Italia una fusione pragmatica fra i contesti avanguardistici, la quale, invece, attraverso il surrealismo, era divenuta prassi consueta sulle principali ribalte artistiche europee e statunitensi. La New York School ne era stata un esito, e su quella via erano apparsi, sulla costa orientale degli States (dopo le esperienze compiute, negli anni Trenta, da Mark Tobey), la rutilante pittura di Sam Francis, e, sulla costa occidentale, a New York (in affinità con il lavoro di Franz Kline e di Robert Rauschenberg), quella segnica di Cy Twombly. Mentre, in Europa, altri prosecutori delle *correspondances* surrealiste, come Henri Michaux e Jean Dubuffet, giocavano carte non meno ardite.

Pre-alfabeti

Questi artisti cercavano di cogliere la vita nei suoi aspetti sottili, atomistici e addirittura subatomici. Giacomo Debenedetti parlava, quasi in tempo reale, di un processo di polverizzazione del racconto-immagine verso il segno, indicandone l'origine nelle opere di Marcel Proust e, più ancora, di James Joyce³. Egli alludeva, inoltre, ai linguaggi visivi, ove una certa fluidità di contaminazioni morfologiche, affermatasi già col «Cavaliere azzurro» (1912) di Wassily Kandinskij, Franz Marc, Paul Klee e August Macke⁴, aveva riportato il gesto, il segno e l'immagine a un'interferenza di valori espressivi da cui la «scrittura» emergeva come un pre-alfabeto «primitivo» e insieme «moderno», capace di stabilire uno *starting point* o un embrione estetico direttamente posto dall'Io ricalcando la frangia mobilissima del proprio principio di attività.

² «Campo Grafico». *Rivista di estetica e di tecnica grafica* (1933-1939), Electa, Milano 1983.

³ G. Debenedetti, *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, a cura di F. Brioschi, il Saggiatore, Milano 1977, pp. 158-196.

⁴ R. Cresti, *La leggerezza del "Cavaliere Azzurro"*, «Storia delle Marche in età contemporanea», 1, I, 2012, pp. 190-198.

Alla «scrittura» si volsero perciò, attraverso il surrealismo – che fu il grande vaso di comunicazione fra le due metà del Novecento – gli artisti italiani alla ricerca di uno strumento o al tempo stesso di un impulso opposto allo spirito normativo dell'architettura e dell'arte fasciste, e a qualsiasi ripresa di una tradizione nazionale: «Dal 1946 al 1957 – scrive Germano Celant – l'arte brucia ogni assunzione di modelli consci e inconsci, di rappresentazione e non rappresentazione, di ordine e caos, si emancipa da ogni condizionamento distruttivo o liberatorio, ogni motivazione o finalità, e si dichiara e trova disponibile a tutti i segni. Come in un processo nucleare, la catena di esplosioni gestuali e materiche diventa una traiettoria all'infinito»⁵.

Il «nucleo» e la «forma»

In un Paese che stava attuando la propria ricostruzione spesso in aperto conflitto con tutte le *élites* culturali, quel «processo nucleare» aveva due polarità, entrambe dovute all'incertezza individuale e collettiva prodotta dalla guerra e dal dopoguerra. Da un lato si trovava Milano (che Celant menziona⁶), ove il «nucleo» delle potenzialità espressive si compattava e oggettivava in una sorta di classicismo oggettuale, che assorbiva in sé i segni nei materiali (ne furono portatori, negli anni Cinquanta, sulla scia di Lucio Fontana e degli spazialisti, Piero Manzoni, Enrico Castellani, Agostino Bonalumi, Francesco Lo Savio e altri artisti ad essi vicini). Dall'altro Roma, ove il «nucleo» si era preventivamente espanso nei progetti del gruppo Forma 1 (1947) (Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Achille Perilli, Giulio Turcato e altri), che riprendeva la trama futurista di Giacomo Balla e Enrico Prampolini, e che, qualche anno dopo, si sarebbe congiunto all'opera di artisti americani, come Cy Twombly, che si erano trasferiti a vivere a Roma. In esso l'opera nuova doveva configurarsi «attraverso il fatto vita e non attraverso il fatto arte»⁷.

Entrambe le polarità erano suscettibili di punti di incontro, anche grafico. Ma quella che risultò prevalente, in termini di sviluppo

⁵ G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. XXV.

⁶ Ivi, pp. XXVI-XXVII.

⁷ Ivi, p. 94.

(lo era per definizione), fu quella romana, anche per un fertile legame con gli Stati Uniti e segnatamente con New York. Maurizio Calvesi lo sosteneva presentando nel 1966 una mostra (bolognese) che indicava una sorta di sintesi del decennio precedente e che era dedicata a quattro artisti ormai affermati: Diego Novelli, Achille Perilli, Toti Scialoja e Cy Twombly⁸. Pareva che in essi lo spirito del «Cavaliere Azzurro» (e in particolare quello intimamente oggettivo di Paul Klee), avesse prodotto un «secondo sparo».

Così era, infatti, e con una non taciuta polemica nei riguardi della pop art, nel frattempo dilagante, che, dal 1964, aveva di fatto riempito un vuoto con i propri canoni espressivi. Ma, prescindendo dai confronti esterni e interni, la situazione cui Calvesi faceva riferimento definiva un «campo grafico» ricchissimo di sfumature nel rapporto fra «scrittura» e immagine, e anche di sviluppi individuali, tra cui va segnalato quello di Magdalo Mussio, a cui va riconosciuta una singolarità di pronuncia dei suoi valori di riferimento (riconducibili al «Cavaliere Azzurro», benché rimisurati da esperienze dadaiste, le quali pur da quello si erano generate), ma anche, in via preliminare, un'originale connessione con l'opera di Novelli.

Magici grafismi

Novelli attuava un avvicinamento alla pittura tramite il dialogo con la «scrittura» come recettore di stimoli, intellettuali e sensibili, disposti in un quadro di immagini, larvamente geometriche, che ricordavano lo stile di Klee (seppure messo in contatto con impulsi espressivi ancora più profondi e senza filtri formali, ma comunque tale da apparire anche una ripulitura quasi all'osso del magma espressivo dell'Action painting, che Twombly aveva già avviato prima di trasferirsi a Roma).

Il suo lavoro presentava inoltre tracce biografiche che univano la mente alla mano, la riflessione all'impulsività: «La creazione di un'opera plastica valida – egli affermava – ha le sue origini nell'impulso che spinge ad agire e finisce con l'atto fisico dell'esecuzione»⁹.

E ancora: «Da questo agire nasce un rapporto nuovo fra esecutore e opera; l'imprevedibile, come espressione dei moti più intimi e sconosciuti dell'Io, assume maggior importanza. Il controllo razionale e l'automatismo operano insieme e non è più possibile distinguere dove finisca l'uno e abbia inizio l'altro»¹⁰.

Dichiarava anche: «I segni sono concreti quanto le immagini (le lettere quanto le parole), ma hanno un loro potere referenziale per cui, anche essendo essenzialmente relativi soltanto a se stessi, possono fare le veci di qualche cosa d'altro. Per questo motivo mi interessa procedere dai segni e dalle lettere, e non dalle immagini e dalle parole»¹¹. Parlava poi di un linguaggio «magico», di un «universo possibile», che diveniva per gradi «un sistema strutturato utilizzando residui e frammenti, "testimoni fossili della storia di un individuo o della società", in modo del tutto astorico»¹².

Il pittore chiudeva infine la questione dei mezzi e degli scopi dell'arte citando l'accostamento che Claude Simon aveva proposto, in un catalogo, tra la sua stessa opera e una fonte letteraria che abbiamo citato poco sopra: «Sappiamo che verso la fine della sua vita Joyce aveva immaginato una tipografia su misura, non potendo credere che lo stesso segno della lettera S, per esempio, potesse servire per scrivere Serpente, Sacrestano, Sirena ecc. (...) tutti sanno a che punto l'immagine sonora e grafica di una parola finisce (o comincia) per essere tutt'uno con l'oggetto che designa...». La «calligrafia» può quindi fornire alle parole più larghi e diversi significati»¹³.

Mussio deve aver ascoltato attentamente Novelli ove diceva: «Il bianco è il colore per eccellenza (coprire un corpo, una città, un mondo di bianco e scrostarne delle piccole parti significative), esistono una quantità di bianchi: aspro e assorbente (gesso), morbido ma respingente, che costringe cioè ad una lettura di superficie (calce), sordo (fondo di sabbia imbiancato a biacca), viscido (olio) e così via. Una tempera bianca data per coprire con un giusto spessore costringe a una lettura in profondità»¹⁴.

⁸ Novelli Perilli Scialoja Twombly (vademecum della mostra, Galleria De' Foscherari, Bologna, 2-22 aprile 1966), testi di M. Calvesi e M. Fagiolo Dell'Arco, Galleria De' Foscherari, Bologna 1966.

⁹ Cfr. G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana* cit., p. 207.

¹⁰ Ivi, p. 209.

¹¹ Ivi, p. 350.

¹² *Ibid.*

¹³ Ivi, p. 352.

¹⁴ Ivi, p. 353.

Bianco di prova

Magdalo veniva da esperienze umane e artistiche molteplici. Prima studente di architettura, poi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, quindi pittore, scenografo e grafico, autore di film di animazione, viaggiatore in Italia, in Europa e in Nord America, sembrava la figura d'un film di Marcel Carné. Ma tutto quello che aveva preceduto l'assunzione come impaginatore e grafico, nei primi anni Sessanta, da parte dell'editore Lericì, era destinato a confluire nel bianco dei libri e della rivista «Marcatré» (1963-1969), pubblicata dalla stessa editrice, di cui sarebbe divenuto l'artefice carismatico.

Ricordare quegli anni e i luoghi nei quali egli si trovò a lavorare (ovvero Milano, Genova e, appunto, Roma) significa ricollegarsi al momento che Celant aveva indicato come quello in cui l'arte italiana si «dichiara e trova disponibile a tutti i segni»¹⁵, ovvero al sopraggiungere di quel caos «nucleare» privo di sostegni, nel quale presero corpo esperienze letterarie, culminanti nella fondazione del Gruppo 63 e proseguite ed estesesi con quella, di poco successiva, del Gruppo 70, volto anche alla musica¹⁶.

In tale contesto si produssero trasformazioni in campo grafico-editoriale di cui Mussio fu artefice curando il catalogo Lericì della poesia novecentesca, che comprendeva autori di grande rinomanza, come Nazim Hikmet, Ezra Pound, Saint-John Perse, Fernando Pessoa, William C. Williams, Edward E. Cummings e altri ancora. I volumi erano posti in una custodia rigida su cui figuravano brani chirografici originali dei testi, che si sposavano a un estremo rigore grafico d'insieme, unito a caratteri a stampa mutuati da quelli delle macchine per scrivere. Era un incontro di «scritture» diverse, corrispondente, in genere, ad un complesso modo di intendere la poesia, giocato su vari registri stilistici e incentrato su una intima aderenza alla vita, secondo una composizione più o meno frammentata, che si sarebbe potuta dire «magica» (nel senso in cui l'intendeva Novelli in pittura).

Anche l'esperienza di «Marcatré» si mosse nella stessa direzione, anzi l'accentuò, come dimostra la veste grafica della rivista, che mirava a dare immagine al principio fondamentale seguito dal Gruppo

63 in ogni tipo di «scrittura»: quello della «dispersione dell'Io». Se, fino al tempo di Persico o di «Campo Grafico», si era cercato di riportare la modernità a un ordine (di massima) classico, in «Marcatré» il processo si rovesciava in un caos moderno, con rimandi al barocco e a certi spunti teorici impliciti nella complessa vicenda culturale di «Corrente».

Si trattava di una avventura esteticamente inclusiva, che tentava la via di uno stile senza stile, di una formula costruttiva e mobilissima, nella quale pareva di riascoltare le parole di Eugenio D'Ors (non a caso tradotte da Luciano Anceschi, che fu uno dei padri nobili della neo-avanguardia) sul barocco, ove «lo spazio euclideo non è altro che uno degli infiniti spazi riemanniani possibili»¹⁷.

Eppure Mussio sviluppava quell'orientamento con un particolare rigore sia nelle vesti di grafico che di artista, tentato di portare a una propria creatività i materiali impiegati nella stampa, con aspetti tipici delle bozze di un testo corretto in tutte le sue parti. In questo senso, forse, le due polarità di «nucleo» e di «forma», pur con una prevalenza della seconda, agivano in lui sincronicamente. E, infatti, le prime prove come artista verbo-visivo e verbo-concreto (*In pratica*, 1965; *Praticabile per memoria concreta*, 1968) mostrano un orientamento vitalistico del segno, congiunto però a una dimensione compositiva frammentata, in cui appaiono anche fotografie, con una matrice Dada che rimanda a John Heartfield e in generale a una poetica da «Cavaliere Azzurro» de-soggettivizzata e portata a farsi catalizzatrice di materiali che, nel «bianco», permangono dispersi senza dar luogo a sintesi.

L'accostamento può essere quello al situazionismo antifunzionalista (Mussio si era interessato anche di architettura), e mostra tracce di Guy Debord e delle sue *Metagrafie*¹⁸, che riprendevano la tendenza originaria del Lettrismo (1945) di Isidore Isou. Ma la lezione di Novelli si sarebbe comunque confermata (integrandosi, a tratti, con la memoria delle incisioni di un *misfit* come Luigi Bartolini), tantoché quando Mussio si separò dalla grafica militante (ne fu uno degli ultimi

**SAINT -
JOHN
PERSE
OPERE**

*L'unico in cui Spinoza è
presente, sempre con le mani amate*

**LERICI
EDITORI**

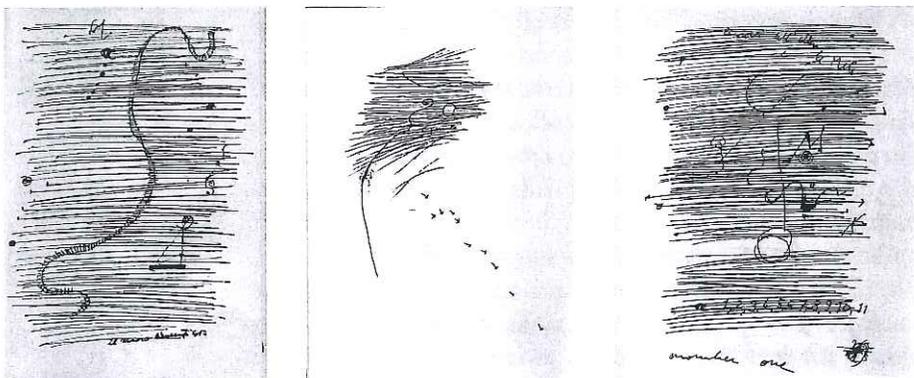
Saint-John Perse
Opere, Lericì
editore, Roma
1969

¹⁵ Ivi, p. XXV.

¹⁶ L. Vetri, *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, Edizioni del Verri, Mantova 1984.

¹⁷ E. D'Ors, *Lo barocco*, Aguilar, Madrid 1944; trad. it. *Del barocco*, a cura di L. Anceschi, SE, Milano 1999, p. 100.

¹⁸ L. Lippolis, *La nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Costa & Nolan, Milano 2007, pp. 66-107.



Magdalo Mussio,
In pratica, Lercici
editore, Roma
1968. Pagine
interne

episodi, negli anni Settanta, quello della Nuova foglio, per la quale curò la ristampa anastatica di «Corrente») e iniziò a insegnare all'Accademia di Belle Arti di Macerata, i suoi segni subirono una spoliazione progressiva verso il bianco, che, pur essendo costituito dal foglio di carta, ricordava il principio: «Una tempera bianca data per coprire con un giusto spessore costringe a una lettura in profondità»¹⁹.

L'Io certo

Tale era l'effetto che anche Nanni Cagnone coglieva nella prefazione a *Scritture* (1972), un libro che mostrava l'attività di Mussio a embriace fra stampa, scrittura e immagine, riportando dichiarazioni estemporanee, ma non casuali, resegli da Mussio stesso al telefono con un io-tu fatto di spiazamenti cari a Emilio Villa (in seguito suo presentatore): «il tuo sistema sia al limite di un vuoto e dietro le cose stesse»²⁰. Mussio accentuava infatti l'idea (lacaniana) dell'Io come vuoto all'origine di tutti i linguaggi²¹, un Io che però desiderava l'icona, e che

¹⁹ G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana* cit., p. 353.

²⁰ Magdalo Mussio. *Opere*, catalogo della mostra (Palazzo Ducale, Camerino, 2-20 marzo 1991), Università degli Studi di Camerino, in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Macerata, Camerino 1991, p. 28.

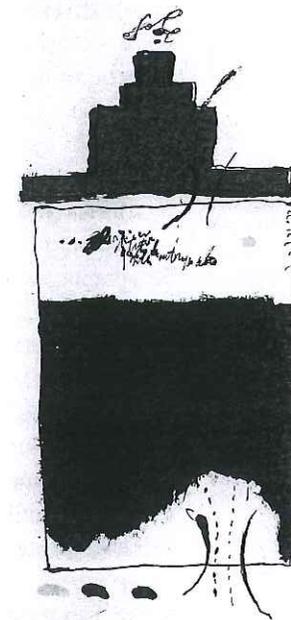
²¹ J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), Édition du Seuil, Paris 1986; trad. it. *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicanalisi 1959-1960*, testo stabilito da J.-A. Miller, edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, Einaudi, Torino 2008, pp. 51-66.

non era abolito, ma liberato della propria egoità in un più vasto campo di nessi infra-estetici che ne prendevano il posto. *Il corpo certo o il luogo di una perdita* (1975) è un altro titolo.

Questo evento ossimorico produceva l'addensamento di «residui e frammenti, "testimoni fossili della storia di un individuo o della società", in modo del tutto astorico»²². Già vacillavano, infatti, in Mussio, i miti rivoluzionari, che ormai, come nel *Vogliamo tutto* (1971) di Nanni Balestrini, portavano la neoavanguardia verso la prassi politica. Al loro posto si apriva, invece, una prospettiva individuale, in cui ripercorrere tempi e spazi grafici e pittorici del passato, più o meno remoto, alle volte disegnando improbabili carte geografiche, interni-esterni, e cose-segni-simboli o simboli-segni. Pareva, quel procedere, simile alla fine del romanzo di Edgar Allan Poe, *Il racconto di Arthur Gordon Pym* (1838), ove si trova una serie di disegni che, collocandosi visivamente fra un indecifrabile alfabeto e una carta geografica, danno l'idea che i protagonisti dell'opera, destinati a sparire in un misterioso candore (che sorge all'orizzonte mentre essi vanno alla deriva, su una canoa, nell'Oceano Antartico), divengano tutt'uno con la materia di cui è fatto il libro.

Canoa antartica

Lo stesso candore, «primitivo» e «moderno», Mussio lo attraversava in mille modi (si sarebbe sempre giovato di inchiostri, grafite, cartoncino, carte varie ecc., ma con uno sfondo prevalentemente bianco). E ora gli erano intorno, non più agguerriti letterati o grafici o pittori dai propositi più o meno bellicosi, bensì numerosi allievi coi quali lo scambio era serrato e improntato a darsi più testimonianze che ammonimenti. I ricordi intanto continuavano a scambiarsi di posto e le



Magdalo Mussio,
*Il corpo certo o
il luogo di una
perdita*, «altro»,
La nuova foglio
editrice-Magma
Editrice, Pollenza
(MC)-Roma 1975

²² G. Celant, *L'inferno dell'arte italiana* cit., p. 350.

fonti a divenire foci del suo lavoro o viceversa. Ed erano, di volta in volta, occasioni di forma simili a quelle plastiche di un altro reduce (benché tanto più anziano di lui) da altri collassi di cornici ideali, come Fausto Melotti. Il citato Villa parlava della nomade «scrittura» di Mussio come di uno «spettacolo bianco, di un modulato, sensibilissimo sfacelo, molto vicino ai rumori e ai simboli dell'essere»²³.

Marisa Vescovo ne coglieva, invece, il portato rammemorativo, nel quale si venivano a specchiare, per accenni e ammiccamenti, le fasi del Novecento, scarnite ancora all'osso, senza però che divenissero del tutto inerti, anzi forse orientate a farsi preludio a nuove vite, lasciate insomma come tracce preliminari o pensieri grafici che altri avrebbero potuto utilizzare: «Da Klee a de Chirico la metafora del ritmo, come condensazione degli intervalli stilistici, è costante e vorace. Ma i fogli non-fogli, o le tavole non-tavole, sono territori aperti al viaggio»²⁴. Ogni compiuta esperienza di lavoro era, in definitiva, come l'oggetto qualificante di un'altra celebre opera di Poe, *Manoscritto trovato in una bottiglia* (1833): un testo lanciato fuori bordo dal suo stesso autore un attimo prima che il veliero maledetto, sul quale egli aveva trovato una momentanea salvezza da un precedente naufragio e scoperto il vaticinio del caso²⁵, scomparisse in un gorgo abissale.

Come Kandinskij aveva preconizzato, la dimensione individuale dell'arte otto-novecentesca prendeva definitivamente il sopravvento sopra ogni altra ed innescava un rigoroso processo di analisi e autoanalisi critica, che sola poteva (e può) procurare la rinascita del processo creativo, poiché ne era (ed è) già parte costitutiva. La critica costituisce l'epica del nostro tempo e la memoria è la nostra natura anche laddove non appare naturale. Forse lo stesso vale per il grafismo rispetto alla pittura, o solo come un'intimazione a quest'ultima di cercare la «magia» celata fra le immagini e le parole. L'opera di Magdalo Mussio porta in sé la lezione di una «scrittura» che è una «lettura» dell'arte degli ultimi due secoli: è un diario «letto» dalla fine e «scritto» oltre gli alfabeti, come le pagine di Edgar Allan Poe.

²³ Ivi, p. 66.

²⁴ Magdalo Mussio. *Opere cit.*, p. 35.

²⁵ Il protagonista del racconto, dopo aver ripassato con una vernice nera i bordi di una vela ripiegata, vede, una volta che questa è stata aperta e messa al vento, che si è formata su di essa la parola DISCOVERY ("SCOPERTA").