

FUOR/ASSE

Officina della Cultura



Leo Johnson



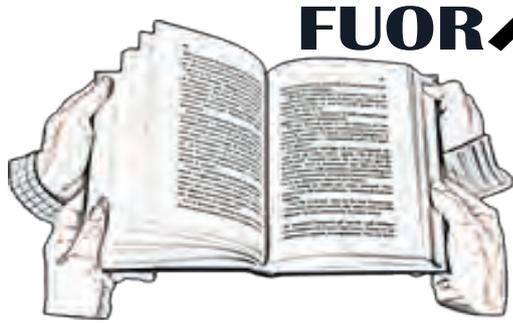
Numero 18
[Novembre 2016]

FUOR/ASSE

L'NVISIBILE



©Brett Walker



FUOR/ASSE

Editor/ale

La vita ai margini

Parlare di fenomeni letterari, cinematografici, culturali in genere, in certe circostanze, può risultare rischioso. Il rischio è quello di risultare banali o di urtare le aspettative dei teorici del pensiero, soprattutto di quelli che si mostrano meno attenti e accoglienti verso il nuovo, inteso sia in senso artistico sia in senso mediatico.

L'analisi in effetti è molto complessa e andrebbe fatta considerando i tanti aspetti che coinvolgono il settore culturale. Quest'ultimo, infatti, ribaltando il concetto di cultura, ha favorito l'immissione di nuove visioni e nuovi metodi di approccio all'economia della cultura. Di fatto, la cultura, non più intesa come fatto esclusivo e riservato ai cultori, è vista come un'utile opportunità per risollevare il Paese dalla crisi sociale, senza tenere conto, però, dell'aumento della povertà assoluta. Da questa povertà dipendono: la povertà educativa e il calo dei consumi culturali; la mancanza della cura di sé e l'impoverimento delle relazioni sociali. Quest'ultimo aspetto è infatti il frutto di sedimentate pratiche di comunità solidali.

Secondo Zygmunt Bauman, la società attuale si muove tanto rapidamente da non consentire ai diversi modi di agire di consolidarsi in abitudini. Questo è il senso racchiuso nel suo saggio intitolato *Vita liquida*. Bauman identifica nella "vita liquida e moderna" una successione di nuovi inizi. Vivere nella percezione di essere «briosi e volatili come l'industria e la finanza, ormai sempre più globali ed extraterritoriali»¹ sono condizioni determinanti per vivere con successo. La mancanza di radici o di uno spazio identitario così come lo stesso concetto di distanza non contano. Quel che importa è sentirsi a casa in ogni luogo. «Individui simili – scrive Bauman – amano creare, godere, muoversi»; vivono in una società «dai valori volatili, incuranti dell'avvenire, egoista ed edonista»; in loro prevale «l'accettazione del nuovo come buona novella, della precarietà come valore, dell'instabilità come imperativo, del meticcio come ricchezza»². Un eterno presente che porta alla mancanza di riflessione e al consumo frenetico. Tutto viene subito divorato. Una società così impostata non può che portare al consumismo estremo. Ecco perché gli scarti sono diventati il «prodotto principale, e probabilmente il più abbondante, della società dei consumi liquido-moderni». Per quanto possa sembrare contrapposto nell'utilizzo dei ter-

1 Z. BAUMAN, *Vita liquida*, traduzione di Marco Cupellaro, Laterza e figli Spa, 2005, p. 10.

2 *Ibidem*



mini, il problema dello smaltimento dei rifiuti, che Bauman considera come uno dei mali moderni, molto ricorda quel senso di accatastamento che Guido Oldani denuncia attraverso le sue poesie.

Il crescente sentimento di deresponsabilizzazione e la riduzione delle strutture sociali ad una funzione strumentale e limitata, non può che mettere in crisi, incrinare e sfilacciare l'idea di una più complessa convivenza sociale. La mancanza anche di interazione tra i diversi ambiti che svolgono attività sociali finisce per stravolgere o svilire il senso stesso della vita. Svilimento che si tenta di evitare sottraendosi a tutte le occasioni di riflessione. La reale difficoltà oggi si riscontra nel tentativo di rimanere legati al valore delle tradizioni. Pertanto, tali riflessioni hanno solo l'intento di chiarire, prima ancora di individuare, quello che oggi, attraverso l'arte, si tende a comunicare.

L'interpretazione di una società lontana da ogni legame affettivo e libera da ogni impedimento dona all'essere umano una sensazione di invincibilità e di potenza. Mentre l'idea di appartenenza a un luogo e, quindi, ai valori culturali di un preciso territorio, appare un compromesso non negoziabile. A questa stregua, risulta difficile impostare le basi del dialogo o del dibattito. Così, la capacità di mettersi in discussione, il confronto chiaro e onesto restano valori solo per se stessi, non facilmente attualizzabili.

Tutto questo non può che favorire lo sviluppo, oltre che l'interesse del pubblico, di tutte quelle forme d'arte capaci tutt'al più di scioccare. Un mondo culturale troppo occupato nella ricreazione dell'effetto speciale e poco propenso a creare occasioni di confronto "reale". Si dà così adito a quelle strutture linguistiche in cui il pensiero, già confezionato e circoscritto, viene acquisito senza essere analizzato. Si tratta, perlopiù, di frasi a effetto, che confondono e limitano lo sguardo.

Gli effetti speciali creano un impatto emotivo forte, simile a uno stordimento. Tutto è bello, tutto è "sublime". Pertanto, la mancanza di un giudizio critico allontana anche da tutti quei presupposti ritenuti fondamentali per la costruzione di una propria identità. Ecco perché, soprattutto nelle grandi città, una serie di messaggi pre-costituiti portano a subire la quotidianità più che a viverla.

Inoltre, la spasmodica necessità di *informare senza comunicare* finisce per alimentare una curiosità voyeuristica che non sempre conduce alla valorizzazione di un atteggiamento riflessivo e quindi proficuo, quanto piuttosto favorisce l'accelerazione di facili entusiasmi, mascherando i reali problemi sociali. Oltre alla cattiva informazione, l'espressione di giudizi parziali e poco ponderati creano una condizione di chiusura o comunque l'obbligo di dovere effettuare una scelta senza la possibilità di una revisione futura. In una società così intesa, non esiste la sospensione del giudizio, tanto cara a Bobbio.

Allo stesso modo, molti fenomeni culturali vengono precipitosamente giudicati

troppo impressionanti e, per questo, non degni di una maggiore attenzione da parte di una certa cerchia di critici che, con nonchalance e forse con un po' di snobismo, rinunciano a una più schietta discussione. Eppure, un'analisi ad hoc, in certi casi, sarebbe d'uopo. Infatti, molto spesso questi fenomeni spingono lo spettatore a una più attenta riflessione. Questo perché capaci di manifestare una realtà portata alle estreme conseguenze, deteriorata da una serie di piccoli abusi o da tutti gli atti di forza, che quasi quasi oggi finiscono pure per essere acclamati.

Si può dire, esprimendo anche in questo caso facili giudizi, che le tanto seguite serie TV sono proprio il sintomo dei nostri tempi, di una civiltà che si è formata sulla base di accelerazioni continue verso il nuovo. Eppure, al di là delle emozioni forti o estreme, frutto di una quotidianità che si misura con ritmi forsennati, non si può negare che in certi casi l'intenzione sia giusta. Giusta per la volontà di rappresentare una realtà che, allo stesso modo, se ben guardata, si presenta scioccante. La stessa realtà, di per sé impressionante, viene rappresentata nella sua assoluta esasperazione.

È il caso di un fenomeno mediatico come *The Walking Dead*, la serie a fumetti horror, creata da Robert Kirkman e illustrata da Tony Moore e da cui è tratta l'omonima serie tv. E dentro la quale, a ben guardare, non è l'invasione degli zombie che porta al crollo della civiltà. Semmai, è il contrario. Il crollo della civiltà, il crollo delle istituzioni, tradotto nella totale mancanza di riferimenti e di un senso etico a livello istituzionale, non possono che alimentare quell'accentramento di poteri che portano le fasce di popolazioni più povere verso una condizione di isolamento, deturpandole, ponendole sempre più ai margini.

E se gli zombi non fossero altro che le persone emarginate? Coloro che per la mancanza di amministrazione nei riguardi delle cosiddette fasce deboli o per deformazione fisica, come per qualsiasi altro genere di mancanza, sono costretti a vivere ai margini di una società che, al contempo, si presenta troppo frenetica e troppo occupata per avere il tempo di soffermarsi e di osservare...



©Maria Tudela Bermudez

I cosiddetti zombi, però, possono anche rappresentare l'avidità dell'uomo guidato dall'istinto di insaziabilità.

Ebbene, gli autori delle svariate forme d'arte, talvolta anche quelli contestati, danno la possibilità di un inciampo e quindi di un confronto proficuo.

Caterina Arcangelo

Direzione Responsabile: Cooperativa Letteraria

Comitato di Redazione

Caterina Arcangelo, Sara Calderoni, Giovanni Canadè, Guido Conti, Fernando Coratelli, Nicola Dal Falco, Cristina De Lauretis, Pier Paolo Di Mino, Mario Greco, Luca Ippoliti, Orazio Labbate, Gianluca Mezzafemmina, Claudio Morandini, Antonio Nazzaro, Erika Nicchiosini, Mauro Tomassoli

Comitato Scientifico

Luisa Marinho Antunes, Miruna Bulumete, Sara Calderoni, William Louw, Daniela Marcheschi, Guido Oldani, Fabio Visintin

Peer Review. Redazione c/o Cooperativa Letteraria, via Saluzzo 64
- 10125 Torino (TO) - info@cooperativaletteraria.it

Direttore Editoriale

Caterina Arcangelo

Direttore artistico e progetto grafico

Mario Greco

La copertina di questo numero

Lucio Schiavon

Hanno collaborato a questo numero

Faith Aganmwoyi, Gabriele A. Bauchiero, Clara Calavita, Fabrizio Elefante, Andrea Ferrara, Alessandro Gangemi, Pietro Gramigna, Giuseppe Lo Castro, Flavio Santi, Francesca Scotti, Andrea Serra, Marco Solari, Nando Vitale

Foto e illustrazioni

Arash Ashkar, Martina Bacigalupo, Jack Barnosky, Alex Berkun, Maria Tudela Bermudez, Matt Black, Marcheuca Bogdan, Angelo Bressanutti, Juan brufal, Giovanni Cassarà, Carlo Maria Causati, Stephane Charpentier, Martin Clausen, Stephania Dapolla, Vincent Descotils, Federica Ferrazzani, Andrea Fiorentino, Mindaugas Gabrenas, Mohd Alfatih Hamadien, Mimo Khair, Erika Kiffl, Betina La Plante, Saul Landell, Veronica Leffe, Dagmar Lukes, Jani Mäki, Laurie Maitem, Jeet Mukerji, Mark-Meir Paluksht, Elizaveta Porodina, Chris Rain, Alicia Savage, Beatrice Scarpato, Lucio Schiavon, Daniela Sosa, Anuchit Sundarakiti, Maz Toranzo, Angelo Turetta, Javier Valencia, Ankica Vuletin, Brett Walker, Analua Zoé, Mattia Zoppellaro, Florence Emma Zulian



a cura di **Caterina Arcangelo**

Antologia di poeti contemporanei.

Tradizioni e innovazione in Italia

Intervista a Daniela Marcheschi **35**
di **Caterina Arcangelo**

Tessere rotte

Un percorso teatrale **40**
di **Marco Solari**

Teomedia

Intervista a Pasquale Biafora **60**
di **Caterina Arcangelo**

I vestiti rifiutati

di **Alessandro Gangemi** **62**

Fumetto d'autore a cura di **Mario Greco** **64**

Giacomo Bevilacqua

Il suono del mondo a memoria

di **Mario Greco** **64**

Nicolò Pellizzon

Horses

di **Gabriele A. Bauchiero** **66**

Francesca Scotti

intervista

Isaak Friedl e Yi Yang **68**
Aiuto!

Riflessi **Metropolitani** a cura di **Caterina Arcangelo** **78**

Politiche dello sguardo:

la sapiente visione

di **Nando Vitale** **79**

Invisibili a occhio nudo

di **Faith Aganmwonyi** **84**

Mostri Notturmi

underground metafisico e metropolitano

Il sonno e il posseduto

di **Orazio Labbate** **88**

Sguardi **90** a cura di **Antonio Nazzaro**

La fotografia di Angelo Bressanutti

*la costruzione della città e dell'identità attraverso
frammenti urbani quotidiani*

a cura di **Giovanni Canadè**

Woody Allen *Café Society* **110**

TEOREMA E BABEL FILM FESTIVAL

Intervista a Elisabetta Randaccio
di **Giovanni Canadè** **112**

FUOR/ASSE

Officina della Cultura

a cura di **Sara Calderoni**

Sergio Atzeni

ovvero come narrare le frontiere della Sardegna

di **Giuseppe Lo Castro** **14**

Tre dialettali dimenticati

di **Flavio Santi** **18**

La masseria di Giuseppe Bufalari

e la modernizzazione del Sud

Intervista a Antonio Celano

di **Sara Calderoni** **27**

La vita ai margini

EDITORIALE **3**

di **Caterina Arcangelo**

La Copertina di FUOR/ASSE **10** **Lucio Schiavon**

Sonetti Satirici **96** di **Pietro Gramigna** detto "Frusta"

Le recensioni di **100** **Cooperativa Letteraria** a cura di **Claudio Morandini**

Anna Luisa Pignatelli

Piccoli impedimenti alla felicità

di **Claudio Morandini** **100**

Gianluca Barbera

La truffa come una delle belle arti

di **Fabrizio Elefante** **102**

Allungare lo sguardo

Stefano Zangrando

Amateurs

Urs Widmer

Il sifone blu

di **Claudio Morandini** **104**

Nicola Dal Falco

Giona Nella pancia del Pesce

di **Faith Aganmwonyi** **106**

Fronte Indipendente a cura di **Gianluca Mezzafemmina** Intervista a WVNBB collective! **126** di **Clara Calavita**

LA BIBLIOTECA ESSENZIALE DI

TERRANULLIUS **107** NARRAZIONI POPOLARI

a cura di **Pierpaolo Di Mino**

Felix Fénéon

Romanzi in tre righe

Lettera 22 **115**

a cura di **Mauro Tomassoli**

Andrea Serra

Il padre invisibile **116**

Il testo non è tutto, il teatro custodisce un altro linguaggio **32**

a cura di **Fernando Coratelli**

Il reale non è ciò che si vede

Una conversazione con Viola Vento sul
Teatro de los Andes

Istantanee **120**

a cura di **Cristina De Lauretis**

W. EUGENE SMITH

USATE LA VERITÀ COME PREGIUDIZIO

In Parte **122**

a cura di **Erika Nicchiosini**

Le anime di Marco Polo

Poesie di Giancarlo Baroni

piombi e rami **72**

a cura di **Nicola Dal Falco**

Sorelle tipografiche

Officina della Cultura

FUOR/ASSE

NOMEN OMEN

L'illustrazione di copertina, a opera di **Lucio Schiavon**, apre il nuovo numero di FuoriAsse sul tema dell'invisibile. Si vedono due uomini, sul bordo dell'ultimo piano di un grattacielo. Si guardano: lo sguardo attonito di uno intercetta quello, a noi celato, dell'altro.

L'invisibile è la distanza che collega le due identità, quella manifesta e quella nascosta, sebbene originale, di ogni individuo, nell'attesa carica di speranza di quell'unificazione necessaria a plasmare la propria autentica personalità.

L'intervista di Andrea Da Villa a Lucio Schiavon, che formidabilmente ci introduce a questo nuovo numero, individua e restituisce al lettore il percorso dell'artista, caratterizzato da una grande e forte passione.

Travolti come siamo dalla miriade di informazioni, grazie al supporto del web, sono pochi i critici veramente attenti a ciò che si muove e ravviva la cultura italiana. Quest'ultima, infatti, non si concentra, come si immagina, nelle sole metropoli, ma si mostra particolarmente fertile anche altrove. Difatti, questo nuovo numero di FuoriAsse, mediante le indagini svolte, valica l'intero continente. A tale proposito, ricordiamo, nella sezione intitolata **Redazione Diffusa**, l'intervista a **Daniela Marcheschi** sull'*Antologia di poeti contemporanei. Tradizione e innovazione in Italia*. La selezione di 21 poeti, a opera della Marcheschi, offre una seria occasione di confronto critico, in quanto abbiamo a che fare con un lavoro di ricerca prestigioso, ben diverso e lontano da quelle operazioni di mercato, che oggi dettano i criteri di ogni scelta letteraria o culturale in genere.

Nella stessa sezione l'intervista a **Pasquale Biafora** sulla nuova casa editrice on line, Teomedia, creata di recente in Calabria, può risultare di particolare interesse.

Infine, da ricordare in Redazione Diffusa, un altro importante ospite, **Marco Solari**, uno dei maestri delle scene contemporanee, che offre una retrospettiva sul Teatro di ricerca italiano: retrospettiva preziosa perché contribuisce a colmare una lacuna nella conoscenza del teatro recente.

In **Fumetti d'autore**, Mario Greco illustra l'*inno d'amore* alla città di New York di **Giacomo Bevilacqua**, ma non solo... Inoltre, un primo spazio viene dato alla presentazione di *Horses*, la nuova graphic novel di **Nicolò Pellizzon**; successivamente, Francesca Scotti intervista **Isaak Friedl** e **Yi Yang** raccontandoci la genesi di *Aiuto!*, originato dal connubio tra la matita di Friedl e i pastelli di Yang.

La riflessione sull'invisibile continua nella rubrica **Riflessi Metropolitani**, con i saggi di elevata intensità e profondità *Politiche dello sguardo: la sapiente visione* di **Nando Vitale** e *Invisibili a occhio nudo* della giovane **Faith Aganmwonji**. Nel primo saggio, l'immagine di copertina diventa maggiormente leggibile: viene fotografata

l'inconsistenza dell'individuo che vive nella metropoli, luogo opprimente e in cui si diventa incapaci di creare le condizioni per una relazione vera con il vicino, impossibilitati, perfino, di intraprendere un percorso di autoconoscenza. Nel secondo saggio si incontra la povertà, una delle conseguenze contraddittorie dell'innovazione delle città, invisibile a chi sceglie di rimanere cieco, ma visibile a chi assume l'antidoto dell'umiltà.

Incalzando nel tema dell'invisibile, **Guido Conti** è costretto a lasciar spazio all'incontenibile e simpatico "Frusta", personaggio di sua creazione, che in piacevoli sonetti esprime tutta la sua energia umoristica.

Nell'ambito della letteratura, nella sua rubrica riguardante **le recensioni di Cooperativa Letteraria**, Claudio Morandini illustra il romanzo *Ruggine* di **Anna Luisa Pignatelli**, mentre Fabrizio Elefante propone di riflettere sull'ambiguità del reale con *La truffa come una delle belle arti* di **Gianluca Barbera**. Sempre Morandini invita a dirigersi oltre i confini dell'Europa col romanzo *Amateurs* di **Stefano Zangrando**, invitando il lettore a viaggiare nel tempo con la storia raccontata da **Urs Widmer** nel suo *I sifoni blu*. Ritornando nella dimensione della poesia, Faith Aganmwonyi presenta la nuova raccolta di poesie di **Nicola Dal Falco**, *Giona nella pancia del Pesce Cane*.

L'Arte è benevola verso coloro che uniscono originalità e passione all'espressione artistica. È questa la storia dell'esperienza tipografica delle sorelle Bentivenga, raccontata da Nicola Dal Falco nella sua rubrica **piombi e rami**.

Se in questo numero di **FuoriAsse** l'attenzione verte sull'invisibile, è importante considerare le periferie della geografia e della lingua. In **Il rovescio e il diritto** di Sara Calderoni, si raggiungono entrambi gli obiettivi: Giuseppe Lo Castro racconta la periferia della Sardegna vista con gli occhi di **Sergio Atzeni**, mentre Flavio Santi rievoca la potenza poetica di tre "dialettali dimenticati", **Carolus Cergoly**, **Santo Calì** e **Mauro Marè**. Infine, Sara Calderoni conduce un'intervista ad **Antonio Celano**, riproponendo al lettore un libro interessante, ormai da troppo tempo giacente nell'oscurità: si tratta della *Masseria* di **Giuseppe Bufalari**.

Prosegue Fernando Coratelli nella sua rubrica **Il testo non è tutto, il teatro custodisce un altro linguaggio**, con una conversazione con **Viola Vento** sul Teatro de los Andes dal titolo *Il reale non è ciò che si vede*.

E a proposito di **sguardi**, da ricordare la fotografia di **Angelo Bressanutti**, che dal Venezuela arriva in Italia grazie al prezioso lavoro di ricerca di Antonio Nazzaro.

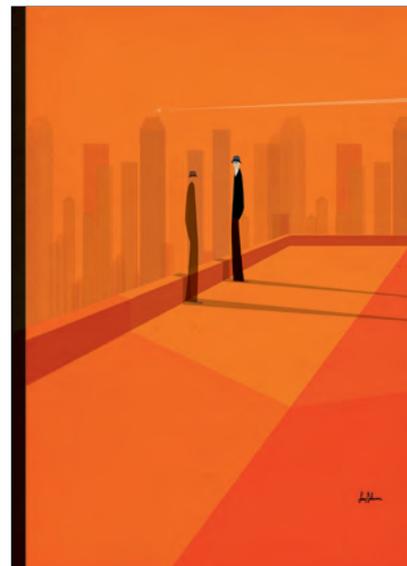
Passando alle novità di questo numero, nell'ambito del **cinema** abbiamo Giovanni Canadè. Egli dapprima punta i riflettori sul film *Cafè Society* di **Woody Allen**; successivamente, intervista **Elisabetta Randaccio** al fine di promuovere il bel progetto cinematografico Teorema e il connesso Babel Film Festival. Suggestiva è l'esperienza indiana di **Alessandro Gangemi**, tra diversità di costumi, incomprensioni e confusione di uno straniero che non vuole vivere da estraneo.

Buona lettura
Andrea Ferrara



La Copertina di FUOR/ASSE

Aspettando l'io narrante



Lucio Schiavon



Sono nato nel 1976 a Venezia che da sempre non è solo la mia città ma anche la mia musa: il centro storico e la terraferma come due facce di una stessa medaglia sono sempre al centro delle mie riflessioni ed illustrazioni.

Negli anni ho collaborato con diverse realtà nazionali ed internazionali per progetti di comunicazione grafica, culturale e/o commerciale: «Fabrica», «New Yorker magazine», «El Pais», Unicef, Teatro Massimo, «Specchio della Stampa», Mondadori, Biennale di Venezia, Nuages Edizioni, Invicta, Helly Hansen, Brionvega, Ovs...

Nel 2010 ho esposto *La gemella diversa* alla Fondazione Bevilacqua La Masa di Venezia.

Per il film *Pinocchio* uscito in sala nel 2011 ho realizzato i fondali, avendo il piacere di lavorare a fianco di Lorenzo Matotti e Enzo D'Alò.

Nel 2015 ho co-diretto con Salvatore Restivo la regia del cortometraggio di animazione *El mostro, la coraggiosa storia di Gabriele Bortolozzo*.

Genesi di un'immagine nata dalla parola "invisibile"

L'invisibile, mi sta vicino, a volte mi conforta.

Spesso mi somiglia.

Forse è un buon amico, forse è semplicemente una presenza.

Invisibile è un legame anche distante.

Invisibile è la distanza tra il ramo e la foglia quando cade.

Invisibile è la distanza tra me e me stesso e questo mi ricorda il racconto di Poe *William Wilson*.

Cosa faccio all'ultimo piano di questo palazzo? se non aspettare me stesso che mi venga a trovare?

Lucio Schiavon

Intervista a Lucio Schiavon *

di **Andrea Da Villa**

ADV - Chi è Lucio Schiavon e qual è il percorso che ti ha portato a diventare illustratore?

LS - Il percorso parte dal mio amore per i vecchi cartoni animati della Hanna-Barbera, il mr. Magoo di John Hubley e dei lungometraggi di Bruno Bozzetto, *Vip mio fratello superuomo* tra tutti, che mi incollavano letteralmente alla tv da bambino! Poi, spedito in camera, mi mettevono a disegnare provando a rifare quello che avevo visto, perchè era come se volessi avere "quel mondo colorato" tutto per me! Quei fondali e personaggi, nonostante sia passato molto tempo, sono ancora adesso i miei punti di riferimento. Per quanto riguarda invece la professione dell'illustratore, è stato un percorso che ho valutato nel tempo. In realtà mi sarebbe piaciuta la pittura. Avevo studiato all'Accademia di Venezia, ma dopo poco mi sono accorto che quel percorso poteva condurre a mille strade, molto diverse tra loro. Dato che in quel momento avevo bisogno di più certezze, anche lavorative, scelsi la strada dell'illustrazione che obbliga a mettersi a disposizione di un concetto o di un pensiero e a comunicarlo attraverso la tua "arte".

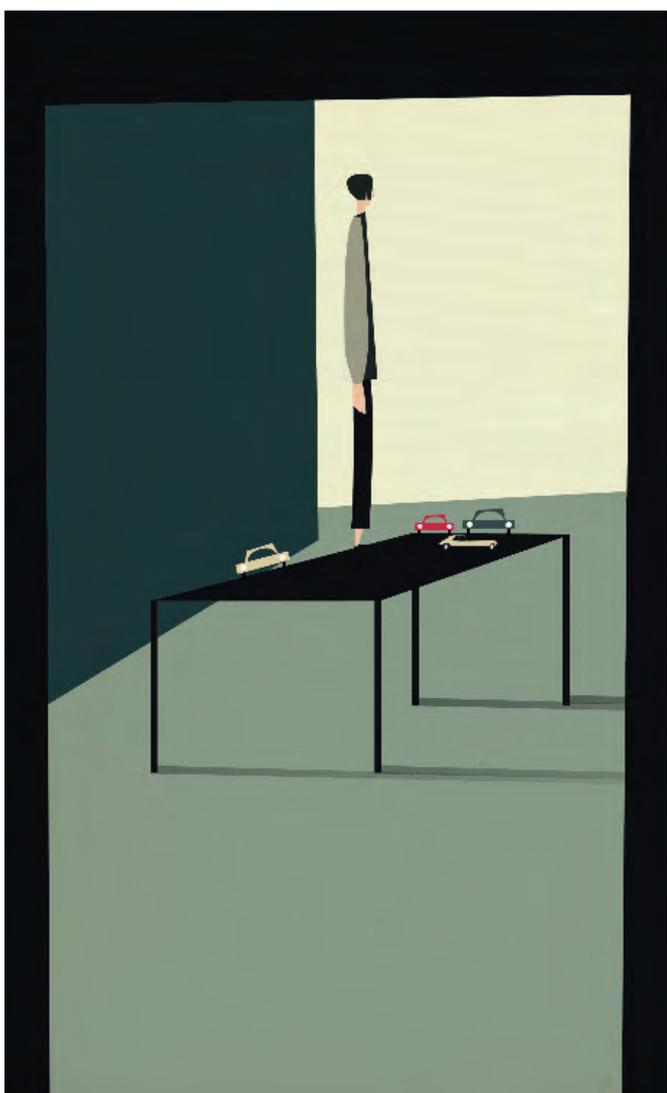
ADV - Mi puoi parlare del tuo stile di disegno, quali sono i tratti caratteristici che contraddistinguono le tue illustrazioni? La tua produzione spazia fra poster, cartoline, grafiche pubblicitarie, libri e video, un repertorio ricco e importante di lavori in differenti forme e formati.

LS - Penso di avere poca confidenza con le prospettive e per questo sono tutte "architettonicamente sbagliate", ma è ormai il mio marchio di fabbrica. Continuo a preferire le immagini piatte come lo stile dei vecchi cartoni animati, trovo che sia efficace lavorare a vari livelli tra personaggi e ambientazioni usando le "quinte" come se fosse un teatrino di ombre cinesi. Nel tempo e con l'esperienza ho visto che questo modo di lavorare si prestava non solo all'editoria (il campo che mi ero scelto) ma a vari media visivi e successivamente con l'esplosione della rete c'è stato l'incontro con l'animazione.

ADV - Ho a casa nella mia libreria *Come fare il tassista a New York e guadagnare fino a 300 dollari al giorno*, un tuo libro-poster illustrato geniale che racconta questa storia; come nasce l'idea di questo libro?

LS - Tutti devono avere nella propria libreria *Il tassista*.

Il progetto nasce dal titolo, mi era sempre piaciuta l'idea del critico d'arte Francesco Bonami che per la Biennale di non mi ricordo che anno disse: «prima pensiamo al titolo e poi facciamo la mostra». Questo concetto ho voluto metterlo in pratica con il disegno, quindi prima ho scelto il titolo e poi ho fatto i disegni. Per il formato, invece, ho voluto togliere il "concetto" del libro tradizionale e lavorare sul concetto di "mappa" pensando ad un percorso di scoperta che parte dalla copertina e arriva all'apertura totale del poster attraverso una narrazione visiva. In più è un piccolo prodotto, poco costoso che si può appendere e consultare.



©Lucio Schiavon

ADV - «We all to design it is the only way not be designed» è una stampa monocroma nata in collaborazione con Fallani Venezia, che ruolo ha una stamperia d'arte storica come questa nel lavoro contemporaneo di un illustratore?

LS - Con Gianpaolo Fallani ci siamo visti parecchie volte pensando di fare qualcosa assieme, ma senza mai niente di concreto. Poi un giorno comprai una penna nuova che aveva un tratto molto grafico che ho chiamato "la pragmatica" e disegnando mi sono immaginato questo tratto stampato in serigrafia, perché è un tratto che non permette sfumature e quindi perfetto per questo tipo di stampa serigrafica. Sono andato da Gianpaolo con il disegno e abbiamo deciso di fare dei poster 100 x 70 per Natale e finalmente abbiamo fatto qualcosa assieme!

ADV - Hai collaborato con numerosi giornali e riviste, mi racconti qual è stata la richiesta più particolare e divertente che hai ricevuto da disegnare?

LS - Un aneddoto non divertente ma sicuramente particolare è quando arriva la mia prima commissione con la rivista «Monocle»: dovevo illustrare un articolo sulla situazione degli immigrati nelle periferie di Parigi e cosa stava facendo il governo Hollande sull'integrazione degli stranieri e contro le cellule terroristiche che si stavano formando. Io ho disegnato un arabo armato e vestito con la giubba di Napoleone che chiedeva la carità. Andava bene, tutto ok. Dopo poco mi scrive l'editor e mi chiede di cambiare l'arabo in Hollande entro 10 minuti perché stavano andando in stampa e non so ancora come sono riuscito a trasformare un arabo nel presidente francese in pochi click. Dopo poco sono successi i fatti di Parigi e questa immagine mi è sembrata quasi profetica.

* Intervista apparsa sul Blog UntitledDV



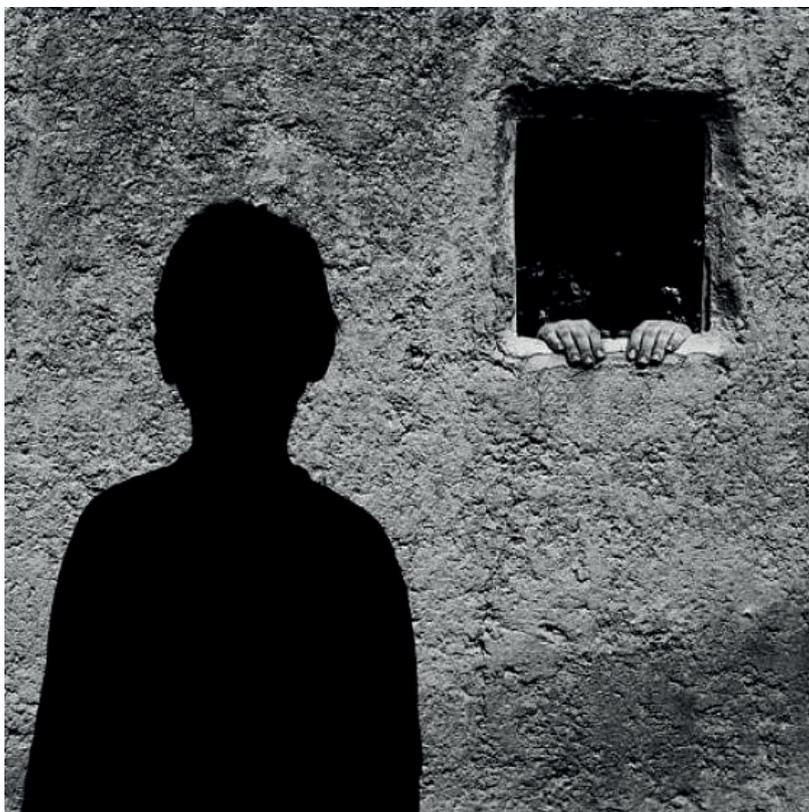
Il rovescio e il diritto

a cura di
Sara Calderoni

Il Rovescio e il Diritto è il titolo di un'opera di Albert Camus, una raccolta di saggi giovanili in cui l'autore ci racconta quel mondo di «povertà e luce» che ha illuminato il suo pensiero e la sua rivolta, un mondo che lo ha salvato «dai due opposti pericoli che minacciano ogni artista, il risentimento e la soddisfazione».

Perché, per una rubrica, la scelta di un nome che è anche un titolo? Perché la letteratura, in quel suo assediare con continui interrogativi la vita, in quell'incessante percorrere la distanza fra i contrari, ci mostra il rovescio e il diritto del nostro essere. La letteratura è l'esperienza che come lettori, autori, critici, possiamo vivere soltanto rovesciando ogni nostra certezza. *Il rovescio e il diritto* diventa così una rubrica in cui fare critica letteraria significa accettare, nel confronto con ogni autore, lo scontro di due personalità diverse, ma con identici diritti: un'avventura in cui lo scambio con l'altro da sé consente a ciò che siamo, come afferma Gombrovicz, di «acquistare peso e vita».

Sara Calderoni



©Arash Ashkar

Sergio Atzeni

ovvero come narrare
le frontiere della Sardegna

di **Giuseppe Lo Castro**

La narrativa italiana della fine del secolo scorso e del nuovo millennio si propone come policentrica. Alla dominante culturale centripeta milanese, legata alla grande editoria, ha fatto seguito una scrittura delle periferie che, dal margine, si candida per capacità inventiva e interesse come un contraltare alle proposte dominanti dell'industria culturale. Bologna, Napoli, la Sardegna e altri "fuochi" locali assumono una visibilità inedita e si impongono all'attenzione.

In particolare in Sardegna, almeno da Satta in poi, si è affermata una teoria di scrittori e un dibattito culturale che nelle sue forme più mature travalica i limiti della scrittura identitaria. Partendo da un sostrato antico di tradizioni, miti e da un sentimento di appartenenza comune, gli scrittori sardi intraprendono una ricerca sulla percezione collettiva di un immaginario condiviso e sulle sue relazioni col mondo. Tra gli autori: Salvatore Mannuzzu, Giulio Angioni,

Salvatore Niffoi, Marcello Fois, Antonello Rubattu, Giorgio Todde, Flavio Soriga, Michela Murgia e Milena Angus. In questo contesto, l'autore più rappresentativo è però Sergio Atzeni (1952-1995), che si caratterizza per una peculiare ricerca letteraria e come punto di osservazione sul proprio territorio, sulle radici profonde della sua storia e sulle nuove forme dell'identità eterogenea del presente.

Molti scrittori italiani contemporanei, abbandonata la fiducia nella possibilità di narrare le grandi questioni del vissuto, concepiscono un'immagine bloccata della società: quando non è apocalitticamente disgregata dagli stereotipi uniformanti della televisione, è ritratta con una scrittura agile e affabulatoriamente dominata da generi di successo (giallo o thriller *in primis*). Al contrario, Atzeni, che pure non ignora certi temi, affronta un'inchiesta sociale da cui traspaiono compresenza di linguaggi, molteplici stratificazioni di mentalità e costumi,

poliedricità di riferimenti culturali. La periferia italiana dello scrittore cagliaritano si presenta in una forma complessa e le vite degli uomini che la abitano meritano di essere osservate e narrate: «se avrò vita cercherò di raccontare tutti i paesi, uno per uno, e tutte le persone, una per una. Non credo che avrò vita per fare questo, ma cercherò di farlo perché tutto merita di essere narrato. Credo che le vite di tutti gli uomini meritino di essere in qualche modo ricordate, trasmesse», leggiamo in *Il mestiere dello scrittore*¹.

Per questa via Atzeni rinuncia alla caratterizzazione mitica della Sardegna di tanti suoi scrittori corregionali, aspiranti a fabbricare l'immagine ancestrale di un'ipotetica identità "nazionale" sarda; primo fra tutti Niffoi. Il programma di Atzeni, come mostra con evidenza il suo secondo romanzo *Il figlio di Bakunin* (1991), ha piuttosto i connotati di un'inchiesta. Qui Atzeni compone una narrazione corale in cui, in capitoli di misura variabile, spesso assai brevi, si alternano varie voci a restituire l'immagine controversa e trasfigurata dalla memoria di Tullio Saba, detto Bakunin. Interrogando e registrando testimonianze anche antitetiche, piuttosto che delineare l'identità di un solo individuo, si arriva a comporre il quadro vivo delle lotte minerarie in Sardegna e a mostrare quanto i suoi attori hanno custodito a distanza nella memoria. In questa varietà di voci e punti di vista contrastanti risiedono uno sguardo problematico e una verità da esperire ed emerge l'impatto che i fatti hanno lasciato sulle vite individuali, dando corpo a emozioni, gioie e rancori. Ne viene fuori una ricostruzione mitizzante che produce effetti di realtà e che è possibile ricostruire soltanto attra-

verso la parola della narrazione. Così Atzeni contestava la verità della storia a vantaggio della letteratura: «È bene allora che lo si sappia: la storia è una costruzione fatta dall'uomo tanto quanto il romanzo, sebbene gli storici asseriscano di dire il vero. Credere che la storia dica verità e il romanzo falsità è pericoloso. Poiché gli uomini si muovono sulla base di informazioni false e tendenziose, bisogna convincersi che spesso gli storici non dicono la verità; mentre i romanzi, a volte, raccontano più verità degli storici»².

Di una compresenza tra storia e leggenda danno conto altri due romanzi di Atzeni: il primo *Apologo del giudice bandito* (1986) interamente ambientato nel 1492 e l'ultimo *Passavamo sulla terra leggeri* (1996), una sorta di grande poema di tradizione orale dell'identità fondativa della Sardegna, che ne narra le vicende da un passato preistorico fino al 1492 in un ideale ricongiungimento col romanzo precedente. Nell'*Apologo* è in scena un evento che Atzeni definisce storicamente accaduto, un surreale processo alle cavallette, accusate di portare la peste nell'anno della scoperta dell'America³. Intorno a questo evento, alle sue premonizioni e agli avvertimenti di una fine epocale, Atzeni fa agire il protagonista, l'ultimo «giudice» dei sardi, impegnato di fronte alla conquista spagnola. Sul crinale di una fine (o di un inizio ignoto) lungo un viaggio tra Sardegna e continente si colloca *Il quinto passo è l'addio* (1995). Qui il tema dell'identità si attualizza e il passaggio in mare, insieme alla perdita di un amore, coincide con uno spaesamento geografico ed esistenziale.

In forme diverse, indagando le origini più profonde o le trasformazioni più

1 S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, in *Sì... otto!*, Cagliari, Condaghes, 1996, p. 79.

2 Cfr. B. CAGLIERO, *Letteratura e storia*, «La grotta della vipera», XXI, 72-73, 1995, p. 36.

3 S. ATZENI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 78.

recenti, la riflessione concerne il carattere e la percezione dei protagonisti. In tutti i casi la cifra della scrittura di Atzeni consiste in una ricerca intorno alla narrazione in cui il racconto moderno è rivitalizzato dal ricorso alla tradizione narrativa orale. Le vite, i quartieri e i paesi da raccontare sono rivissuti nella dimensione che con Chamoiseau – il cui *Texaco* aveva tradotto nel 1994 – e altri scrittori postcoloniali delle Antille, si può definire «oraliture», una narrazione mista tra affabulazione orale e scrittura. In questa forma convivono la ricerca letteraria colta moderna e l'anima profonda, «notturna» della Sardegna e dei suoi stessi protagonisti. Per questo Atzeni può rivendicare tra suoi modelli, accanto agli scrittori sudamericani, primo fra tutti Gabriel Garcia Marquez, l'oscuro «zio Paddori», una probabile figura di narratore popolare ascoltata nell'infanzia. Questa «oralitura» si presta a una narrazione ibridata dove gli elementi ritmici si affiancano al discorso prosastico. Atzeni del resto era abituato a scrivere ascoltando la musica: le sue frasi brevi e taglienti, i frammenti narrativi, il periodo che tende alle cadenze del verso disseminano la narrazione di stacchi e procedimenti sincopati che richiamano il jazz o altri generi musicali contemporanei, come il blues o il rock. Così avviene esplicitamente nei *Racconti con colonna sonora* (2002, postumo), brevi pezzi narrativi ispirati a una precisa canzone e al suo ritmo; ma l'accostamento può essere esteso idealmente anche alle altre opere, tutte fortemente pausate.

Anche *Passavamo sulla terra leggeri* è allora un *epos* in prosa che rievoca eventi noti alla storia sarda inseriti dentro la costruzione di una leggenda originaria, quella di un popolo indomito



©Mindaugas Gabrenas

che tramanda la propria diversità e autonomia e si protegge dagli invasori, dalla servitù e dall'assimilazione. A questa Sardegna atavica del mito, Atzeni però non fa le concessioni identitarie di altri suoi conterranei. Il passato dell'isola ne viene fuori trasformato in una veste narrativa che recupera la logica orale della memoria. «Sui fatti si deposita il velo della memoria, che lentamente distorce, trasforma, infavola, il narrare dei protagonisti non meno che il resoconto degli storici»: queste parole, poste ad epilogo del *Figlio di Bakunin*⁴, esprimono il taglio narrativo di Atzeni: una riflessione e una pratica di scrittura che contiene il modo di pensare e di raccontare i fatti, restituendo l'immagine del passato (e altrove del presente) anche grazie alla mentalità della voce che lo narra.

E però la Sardegna su cui riflette Atzeni è luogo attraversato dai conflitti e dalle forme anche più appariscenti della contaminazione globale. Non si presenta tanto come un territorio in via di omolo-

4 S. ATZENI, *Il figlio di Bakunin*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 119.

gazione quanto come un intreccio di culture che agiscono nelle nuove identità ibride. Il racconto lungo *Bellas mariposas*, apparso postumo nel 1996, riprende tutti i temi che ho evocato: la memoria, la costruzione di leggende, il racconto di un quartiere, il ritmo della prosa. Qui Atzeni ricerca e compone il disegno della nuova Cagliari popolare, improntata dall'immaginario mediatico e al contempo ancora capace di produrre miti e rivificare antiche credenze. In questo contesto, anche la lingua mista – quasi il *pastiche* di un italiano con innesti di lessico sardo, non senza anglicismi pubblicitari o televisivi – dà conto di uno scrittore che ascolta le parole e i suoni della lingua viva e dei

suoi parlanti e nel riproporli esprime la mentalità che essi veicolano, più che cercare effetti di inventiva verbale. «Amo le zone dove due lingue si incontrano, si scontrano e si mescolano», così scriveva a Goffredo Fofi⁵ esibendo la sua predilezione e attenzione per i perenni mutamenti e vitalità delle espressioni e delle culture, sempre da ridefinire e indagare. Atzeni si propone quindi come uno scrittore di frontiera, sul discrimine tra una lettura mitizzata del passato e un'inchiesta sulle sue persistenze in un presente in forte trasformazione, nel quale la chiave di un'identità ancestrale e immobile non esaurisce più i sensi complessi delle vite moderne.



©María Tudela Bermúdez

⁵ Cfr. G. FOFI, lettera del 31 luglio 1986, «NAE», 12, 2005, ora anche in www.sergioatzeni.com.



©Vincent Descotils

Tre dialettali dimenticati*

di Flavio Santi

Diciamolo chiaramente: per restare in un canone letterario ci vuole più di un santo in cielo e più di un professore in università. Se poi si finisce in una qualsiasi antologietta scolastica è fatta; ma per gli esclusi la dannazione è certa, o comunque i tempi di riammissione fanno impallidire quelli dell'antipurgatorio dan-tesco. (Non solo: di questi tempi la poesia, almeno in Italia, sembra essere risucchiata in un vortice di tristi consorterie e tresche paraletterarie; sembra che a nessuno interessi realmente, se non come pezza editoriale più o meno consunta).

Si può paragonare la critica a un enorme camino dove le opere-fascine bruciano più o meno bene, con più o meno agio: a volte la canna fumaria ha problemi di tiraggio, per svariati motivi, intoppi vuoi accademici vuoi ideologici vuoi strutturali, e così il camino si trova a non riuscire a bruciare moltissime cose. Così è del Novecento italiano: molti ceppi sono ancora là, appena lambiti dalle fiamme, in attesa di un gesto attizzatore. Noi oggi portiamo la nostra fiammella su tre

grandi dimenticati, tre poeti dialettali di notevole forza e originalità: Carolus Cergoly, Santo Cali, Mauro Marè.

Ci arrivò «vecio colombo» alla poesia, Carolus Luigi Cergoly Serini, e mirabilmente (vale a dire in fusione di grazia e tragedia) consapevole della sua avventurata, e tanto più privilegiata, condizione di «vestido de ricordi»: nacque infatti da una famiglia nobile di origine austroungarica nel 1908, in una Trieste ancora per un decennio imperiale (nel 1918 con l'armistizio c'è l'annessione al regno d'Italia, annunciata emblematicamente come «die Katastrophe»), fu giornalista (diresse il «Corriere triestino») e viaggiò molto, che omericamente significa «conoscere molti popoli»; lavorò e visse (tra le esperienze, la campagna di Russia nell'Armira, la militanza «garibaldina» nella brigata Fontanot, la partecipazione alla Resistenza), visse, si diceva, fino al 1970 quando decise di render conto della seconda polarità teorizzata nell'arco voltaico umano da Pirandello (*o si vive o si scrive*) e diede alle stampe due libri, *Il portolano di Caro-*

* Il saggio di Flavio Santi è stato precedentemente pubblicato in F. SANTI, *Non altro che un chiosare*, Novi Ligure (AL), Joker, 2011, pp.67-74.

lus e *Passa el sol*, entrambi usciti presso La galleria dei rettori. Nel 1974 l'opera *Inter pocula. Poesie segrete triestine*, pubblicata dai triestini Guglielmo e Attilio Kirchmayer, cominciò a segnalarlo fuori dalla sua città; nel 1976 arrivò il riconoscimento a livello nazionale di *Ponterosso* edito da Guanda; nel 1980 giunse l'inclusione nella prestigiosa collana mondadoriana «Lo specchio» con *Latitudine nord*, dove si raccolgono e si riordinano tutte le poesie «in lessico triestino». Ancora poesie, questa volta italiane, nel 1983, con *Opera 79, in sostantivo Amore: poesie di verità di capricci e di memorie*. Notorietà gli diede soprattutto il romanzo-collage *Il complesso dell'Imperatore* del 1979, cui seguì nel 1984 *Fermo là, in poltrona*. Nell'anno della morte, il 1987, uscì un terzo romanzo, *L'allegria di Thor*. Nella letteratura giuliana più di tutti Cergoly ha nutrito l'idea e le ragioni, prima che antiquarie, profondamente emotive e vitali della Mitteleuropa, luogo reale e mentale, «sovra-nazione» geograficamente mappata entro i confini dell'impero austriaco¹, dove, per dirla con Joseph Roth, «il centro si trova alla periferia»: dove appunto Trieste, indifferentemente, per propria intima vocazione (almeno così magicamente ubiqua ce la restituisce il poeta), era *anche* Vienna, Praga o Ragusa-Dubrovnik, e nei suoi pregiatissimi caffè il servizio era di porcellana viennese Claudius Innozentius, e dei praguesi Wenzel e Jamnitzer le posate d'argento. In Cergoly tutto questo prima che mito storico è mito ontologico, cosmogonico si direbbe: nel romanzo *Fermo là, in poltrona* è tracciata una rapidissima, assoluta e paradossale discen-

denza, dalla «umanità alla nazionalità e dalla nazionalità alla bestialità»; e se l'affermazione sembra avere l'improntitudine e il tono provocatorio da Witz, è sufficiente spostare gli occhi un poco più sopra sulla pagina per trovarne, in una specie di *hysteron-proteron*, la spiegazione-didascalia: chi parla, il conte Alvise von Bribir, doppio settecentesco di Cergoly, confessa la speranza di diventare «un vero maestro diplomatico del sovranazionale [...] con tanto e vario sangue nelle vene come il suo, che va dal croato all'ungherese, all'italiano e al tedesco»². Perciò l'umanesimo mitteleuropeo è innanzitutto ematopoiesi, un fatto inestricabile di sangue e di fede ad esso relativo in grado di distinguere il sentimento autentico del sovranazionalismo, garante delle libertà, da quello, blando, ingannevole e occlusivo dell'internazionalismo³: solo partendo da una tale convinzione, che ignora o comunque valuta criticamente rigide distinzioni statali, si può leggere in Cergoly l'adesione alla Resistenza.

«Dans la plume d'un homme il y a un seul roman» scriveva Svevo a Larbaud, ispirato da un analogo pensiero di un altro scrittore «triestino», James Joyce. Il Romanzo di Cergoly, e non sembri un eccesso di vaghezza o di impressionismo, è la vita, sua e di altri, comunque vita fatta caso proprio – il coboldo Hinzelman, il conte Alvise von Bribir, il barone Heinrich Edling von Boffa, nei suoi romanzi – che per trovare una dimensione di scrittura diventa memoria della vita (sono i teatri della memoria per riprendere il sottotitolo di *Fermo là, in poltrona*; e non a caso Cergoly studiò il teatro vene-

1 Non è questa la sede per la discussione di una definizione che «significa tutto e il contrario di tutto» (Claudio Magris). Comunque, si può vedere l'articolo di Predrag Matvejevic *Il fantasma della Mitteleuropa*, «Nuovi Argomenti», n. 3 aprile-giugno 1995, pp. 13-17.

2 C. CERGOLY, *Fermo là, in poltrona*, Milano, Mondadori, 1984, p. 72-73.

3 Se ne leggano le aforismatiche ragioni in *Il complesso dell'Imperatore*, Milano, Mondadori, 1979, p. 189.



©Matt Black

ziano del XVIII secolo): è così che Giovanni Giudici ha potuto parlare di poesia dell' «Esistente totale». E questo potrebbe, se non spiegare, aiutare a capire (o forse a immaginare) perché egli giunga alla scrittura così tardi, a 62 anni: ancora Pirandello quindi, ancora il suo dilemma, risolto in una scansione tra il cronologico e il causale: *prima* si vive, *poi* (in conseguenza di ciò) si scrive. In casi di «anzianità» come questo infatti (altri casi si ritrovano in Lucio Piccolo o Wallace Stevens, e tra i prosatori in Gesualdo Bufalino) va subito chiarito un equivoco: si tratta di solito di autori con un laboratorio di scrittura pluridecennale alle spalle, iniziato magari anche in giovane età: del resto il vero esordio, semiclandestino e raramente menzionato, dello stesso Cergoly risale al 1938 con *Dentro de mi*⁴; si tratta di autori che decidono di privilegiare i significati denotativi dell'esistenza rispetto a quelli più spiccatamente connotativi: così la pratica scrittoria diventa quasi vizio privato, o – direbbe Bufalino – vergogna giovanile, cui si può

cedere definitivamente, quindi pubblicamente, solo da anziani, regolati certi conti esperienziali.

Del sentimento sovranazionalistico mitteleuropeo si è detto, e di come viva inscenato da Trieste, conosciuta e «passeggiata» nella più sensibile topografia di sobborghi, ponti, caffè. Estrinsecazione e prosecuzione di Trieste è poi il mare: vissuto nella sua piena assimilazione vitalistica («I capricci del mar / Xe i mi capricci»), testimone di una condizione di vita («E me consolo / D'esser solo col mar»), invocato nella premonizione, intersecantesi con un augurio, di una «death by water» che, in una miscela tipicamente cergolyniana di malinconia e serenità, completi il ciclo naturale: «Morte mi ghe darò / Per acqua salsa». Così in questo Barnabooth tergestino (o Bernabooth come lui stesso scriverebbe) l'arcata metaforica mare-vita si è fatta evidenza di ragione poetica, prima in *absentia*, poi in *praesentia*: come il marinaio non abita la parola se non alla fine, solo «ancient» ha la facoltà – e l'urgenza – di narrare, perché la parola è simbolo di terra, così il triestino si è fatto poeta solo allora, una volta diventato idealmente marinaio a terra: «Girar el mondo / No me interessa più». Emblema ne è, come luogo dell'esperienza e della memoria, il portolano, sotto i cui auspici del resto Cergoly esordì: si tratta de *Il portolano di Carolus*, confluito poi come sezione in *Latitudine nord*.

Su tutto si snoda il dialetto triestino, o meglio il lessico come si preferisce chiamarlo di volta in volta nei sottotitoli delle varie raccolte, distinzione soppesata nell'etimo, che ci svela come il primo sia *medium* preferenziale di attraversamenti, e perciò di momenti e sospensioni, il secondo invece sia definitorie di stati, un fatto di *langue*. Ed è lingua portuale e

4 C. CERGOLY, *Dentro de mi*, Trieste, Tipografia Fortuna, 1938.

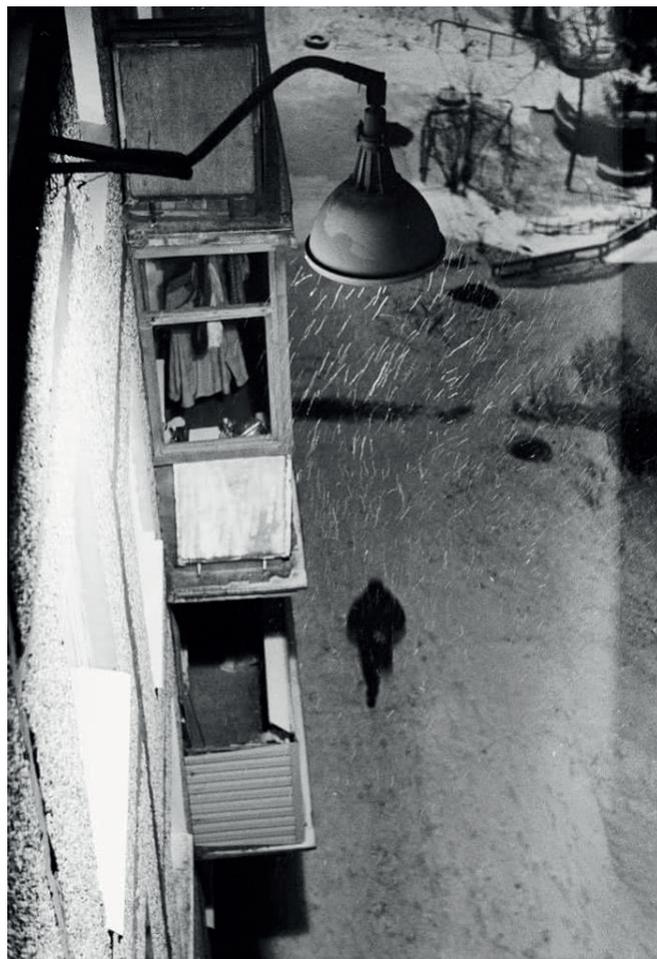
levantina, carsica e montanina, quasi disegnata sugli stessi sbalzi del territorio, doline e grembani, moli e refoli di bora, idioma smussato, caratterialmente espressionistico e visivo, straniante perché sempre cantabile nella sua ciacola, su ritmi spesso accordati tra quinari e settenari.

Aristocrazia del dolore e della gioia, armonizzata in linguaggio illusoriamente popolano⁵, pura nostalgia della Kakanìa ante-guerra (prima) e spirito partigiano post-guerra (seconda), spirito introiettato e reso "triestino", coi fantasmi delle foibe e di Ivan Motika, il boia di Pisino, «lagher torture forni»: Cergoly, dimentico di Adorno, osa scrivere *di* Auschwitz, Thanatos nella sua più tremenda manifestazione secolare, tanto più esulcerante poi se toccata con quei suoi ritmi da operetta e con quel suo spirito caustico e saturnino; a fianco di Thanatos Eros nella sua espressione teatralmente e culturalmente più stringente, don Giovanni (e infatti «Il catalogo è questo» è la sfrenata sezione amorosa di *Latitudine nord*), tra amore, radice materna, genitalità e acqua, in una prospettiva psichica che ricorda le teorie psicanalitiche del saggio *Thalassa* dell'ungherese Sandor Ferenczi: ancora Mitteleuropa. Queste sono alcune delle coordinate offerte da una lettura, anche molto parziale ed esemplificativa come la presente, di Cergoly, un tracciato di nascita e di morte a Trieste, o meglio dentro la "triestinità", nel corso del XX secolo. Ha colto nel segno Enzo Siciliano: «è ben questo sentimento del concreto, dove spietatezza e sorriso si rincorrono o cantano unisoni, a dare all'insieme nervosa originalità».

Perché è stato proprio, per usare ancora le parole di Giudici, poeta «chiaramente di tutta la vita». Vita di un prima a noi

precluso, salvato e restituito in caratteri di lettera; così per un attimo la nostalgia di un Talleyrand (certo, altra epoca, altro momento, ma forse stessa percezione) può ancora servire da promemoria: «Chi non ha vissuto negli anni prima della rivoluzione non può capire che cosa sia la dolcezza del vivere».

Parlando con Nino De Vita, oggi il più importante poeta siciliano e tra i maggiori a livello nazionale (mi sembra puramente capzioso aggiungere la qualifica «dialettale»: o si è poeti o no), ho ricavato questa impressione: che Santo Cali (1918-1972) sia tra i grandi dell'isola, poeta non secondo al grande archimandrita Ignazio Buttitta. Lo scriveva già Franco Brevini nelle *Parole perdute*⁶: «la



©Денис Зеленцов

⁵ Andrea Zanzotto parlò infatti di un «rampollo di una *belle époque* a tinte austro-slavo-ungariche ma visceralmente invaghita del parlare italiano / triestino».

⁶ F. BREVINI, *Parole perdute*, Torino, Einaudi, 1990.

poesia di Calì resta il risultato più significativo offerto dalla tradizione dialettale siciliana nel secondo Novecento». Impresione ampiamente suffragata dalla lettura del volume *La notti longa*, uscito per le cure del Centro Studi Santo Calì di Linguaglossa nel 1972, in due tomi, uno rosso, l'altro bianco, dalla carta pesante: una vorticoso sciabolata di lapilli lavici, un'immersione nella focina negra degli umori etnei. Un'opera che diventa materia, frastuono, grumo: vulcano. La qualità della poesia è dantesca. Dice bene la *Premessa in versi* di Roberto Roversi: «Libro casa, libro fiume, libro frumento, / libro strumento da campo / libro mazza ferrata, libro fucile». Libro fucile, appunto: Calì crede nel potere di riscatto della parola, come in questa *Ridennu, ma non ridi la palora* (*Ridendo, ma non ride la parola*), che vale la pena ripercorrere nei suoi snodi principali. Il poeta chiarisce subito per chi *non* scrive, nelle spire di un lungo serpentone polemico:

Non scrivu pi vujàutri burghisi
scugghi, robbòts di plastica, mplicati
tutti nta lu sistema,

unni rutedda
ngrana dintra rutedda a macinari
trofa pumpusa di ruvettu scàpulu
a lu poju, o rijìcula di pinna
d'aquila, o schìghgia di jimenta;

e mancu
pi vujautr'onorevuli, custòddii
di st'Italia mbrijaca e troja,
[...]

e mancu pi vuj àutri
appaltaturi di strati e palazzi
e crèsii fracchi di petra e d'intònacu
[...]

'un scrivu pi vujàutri
studenti senza schinu, c'a lu ventu
vi la minati cuntannu li bàsuli
[...]

'un scrivu pi vujàutri
vitidduni cu cozzu e brucchiularu

lardusu, e cianchi ca scàscianu purpa,
[...]

non scrivu
pi la Prisidintissa di lu circulu
catolicu, Bittuzza Cantavespiru,
ca davanti evi virgini e darrerri
martiri [...]

(«Io non scrivo per voi, / borghesi paraculi, automi di plastica, / strafottuti nel sistema / – dove ruota contro ruota / ingrana macinando tronfio cespuglio / di rovo solitario sull'altura, / o avanzo di piuma d'aquila, / o tenero nitrito di giumenta; // e non scrivo nemmeno / per voialtri onorevoli, custodi / d'un Italia, puttana, ubriaca / [...] / e nemmeno per voi, / appaltatori di strade e palazzi / e chiese che non hanno intonaco e pietra / [...] / né scrivo per voi / studenti smidollati che all'aperto / scandite il vostro timido pene / e contate le basole / [...] / non scrivo, non scrivo per voi, / vitelloni mollicci sulla nuca / e al doppio mento, ai fianchi lardellati, / [...] / e non scrivo per la presidentessa / del sodalizio cattolico, Bettina / Cantavespro, davanti verginella / e martire di dietro»).

Invece:

ma scrivu pi tia,
Filippu Pappalardu, ca lu nfernu
cci l'hai dintra lu cori e nta la naca
chianci l'addeva e to mughieri ammatula
cci torci minna stagghiata di latti!

Scrivu pi tia, Jàjita Azzola, gigghiu
di San Marcu d'Alunziu, ca sbucciasti
rosa di sangu sutta ciatu d'autru...
[...]

Scrivu pi tia, Carmelu Sparacogna,
vecchiu patriarca di lu Feudu Ranni,
ca canusci lu nomu di li stiddi
e pirchì chianci la viti putata
[...]

Scrivu pi tia, Franciscu Ciaccapira,
ca ti cunnuci, strascinannu arreri
la to vuci spicata ddi to quattru

crocca d'ossa

[...]

Scrivù pi tia, Tureddu Malasorti,
resca di sarda maura, scabbaghiu
di munnizzaru

(«ma scrivo per te, / Filippo Pappalardo,
che l'inferno / ce l'hai nel cuore, mentre
la creatura / piange dentro la culla e la
tua donna / invano sprema il seno senza
latte! // Scrivo per te, Agata Azzurra,
giglio / di San Marco d'Alunzio, che
t'apristi / rosa di sangue sotto il fiato
d'altri... / [...] / Per te scrivo, / Carmelo
Sparacogna, vecchio patriarca / del
Feudo Grande, che conosci i nomi / delle
stelle e il perché del pianto / della vite
potata [...] / Scrivo per te, Francesco
Ciaccapira, / che ti trascini dietro al
grido fioco / le tue quattro ossa ad
uncino / [...] / Scrivo per te, Tureddu
Malasorte, / lisca di sarda magra, scara-

beo / d'immondezzaio»).

E sul vinto Tureddu Malasorte la poesia
si chiude, con una notazione degna, per
forza visiva, dei *Funerali di Togliatti* di
Guttuso: «quannu la facemu / sta rivo-
luzzijoni? Jù sugnu prontu / macari ora!
/ E jisi pugu nchiusu / a scumijari 'n
agnuni di celu / limpiju, tra na trofa di
jalòfuru / e n'atra di dàliji, cchiù russi
/ di lu to sangu e svampi lu marbuni
/ ridennu... // Ma non ridi la palora!»
(«Quando la faremo / questa rivoluzione?
Io sono pronto / anche adesso! E sollevi
il pugno chiuso / a frugare un angolo di
cielo pulito / tra un cespo di garofano e
un altro di dalie / più rosse del tuo
sangue, e dai fuoco al geranio, / riden-
do... / Ma non ride la parola»). Una
poesia che strepita per scendere in
piazza, per completarsi in gesto. La pa-
rola senza l'azione è parola dimezzata,
questo il significato profondo del titolo,



©Giovanni Cassarà

che circolarmente sigilla il testo. Del resto Calì le stigmatate di questo impegno se l'è accollate tutte: subì ventidue processi politici; fu un vero poeta contadino e operaio (di questo visse), per niente provinciale, bensì internazionalista e solidale con l'Unidad Popular, i Vietcong, le istanze più progressiste dell'epoca. Erano anni in cui si poteva ancora sognare, certo anche con l'inconscienza dell'entusiasmo. Erano di là da venire gli anni della poesia innamorata, orfica, neoermetica, aziendale, tetragona a ogni concreto movimento di dissenso e di critica autentica e viscerale.

Infine il Belli del Novecento, Mauro Marè (1935-1993), una specie di Gadda scalato dagli a capo, un bituminoso per-lustratore de le peccata. Come nel caso di Calì edizioncine alla macchia, con stampatori spersi di Roma (del resto non è mai l'editore a fare il poeta, checché se ne dica...): per leggerlo si dovrà confidare in una buona biblioteca o in qualche libreria antiquaria ben fornita. Qualche titolo? *Ossi de pèrsica*⁷, *Er mantello e la rota*⁸, *Silabe e stelle*⁹, *Verso novunque*¹⁰. Le prime raccolte, come *Er mantello e la rota*, sono ancora ricalchi in carta carbone della poesia del Belli, gallerie di personaggi e di situazioni molto romanesche: *Er cravattaro*, *Er notaro aristocratico*, *La morte der Papa*, *Er testamento der marchese*, ecc. La maniera di Marè ha un'evoluzione e raggiunge i risultati più interessanti all'altezza di *Silabe e stelle*, da cui traiamo gli esempi. Perché al *cosa* si abbina una nuova coscienza del *come* (per dirla con Francesco De Sanctis: «ciò che importa non è cosa s'ha a dire, ma come s'ha a dire»); il poeta trova una lingua «serciosa», cioè selciosa, di selce,

silicea: «Po mai impoetasse / una lingua serciosa? / La spina s'incapriccia d'esse rosa».

Mimando una famosa poesia di Sinisgalli, anche Marè vide la Musa, ma non la vide in forma di cornacchia, bensì con le fattezze di una sgarupatissima fardona, in una delirante *Küchenpoesie*: «Imbriaca, / sta sur pitale / e caca. / Magna cotiche e osso de precitutto, / zozza de sugo e merda dapertutto»; e di fronte a questa foga escrementizia il cuore del poeta non può che essere, in un carnevalesco *analogon*, «scacarellato»: «me sentii er còre scacarellato, / me scappò ar còre la cacarella».

L'urgenza della vita, definita da Marè una «purcinellata», si manifesta nel fortissimo e vischioso senso di materialità, altamente visivo (*seing things*, come suggerisce Heaney): la sera scende «cor culo de piommo», la pioggia che batte sul vetro («che intuzza sur vetro») è «un frigge de padella dentrocasa», il sole «mezzo cocommero», i voli delle rondini «impuntùreno / dritto-rovescio / er celo», la chiesa della nonna appare «sempre rognosa de capocce d'angeli», il silenzio è «de stadio la domeniccaserà», l'amore «uno straccio da spòrvero der còre». Fino all'immagine più estrema: «dentro ar cesso dell'anima», tremenda e lancinante metafora morale. Senza aver letto Pynchon e i narratori postmoderni, sente che «monno e monnezza» sono un binomio simbolico (e non solo) indissolubile. Del resto, nella migliore lezione pasoliniana *nomina sunt res*, rimarcato nella prosa *Interfazione*: «Dunque, non v'è dubbio: il dialetto, lingua precapitalistica e pretecnologica delle cose, dei nomi e degli elementi concreti, è la lingua del Paradiso Terrestre».

7 M. MARÈ, *Ossi de pèrsica*, Roma, Ed. IEPI, 1978.

8 M. MARÈ, *Il mantello e la rota*, Roma, Fratelli Palombi, 1982.

9 M. MARÈ, *Silabe e stelle*, Roma, Ellemme, 1986.

10 M. MARÈ, *Verso novunque*, Roma, Ed. Grafica dei Greci, 1988.



©Matt Black

Questo senso del *pondus* non rimane però soltanto impresso nelle immagini, ma anche stampato nel bronzo del suono, creando nuove parole: «s'impavonna», «sprofuma», «inciarma», «anninna», «me sgaloppa», «sluna». O libera la lingua in elenchi irriverenti come *Er cinematografro*:

er lecca-lecca, le botte, la scola,
la maestra ragazza, er mannolino,
l'ucello, er padreterno, er pane, er vino,
le seghe, le funzione, l'oratorio,
la fregna, orapronobis, er casino,
la fregna, er paradiso, er purgatorio,
er servi messa, la fregna, er pallone,
la magacirce, la fregna, Platone,
er comunismo, la rivoluzione
der monno, un culo tonno a quer dio bonno,
la voja d'arinasce, la piggione,
la socera, li debbiti, la fre...

o similmente in *Er tempo de li nomi e de le giuggiole*, dove sembrano riecheggiare umori danteschi e pulciani:

E bravo, Culumbrina, Nino er Nasca,
Sbaficchia, Mardoccheo, Naso de Coccio,
Sciabboletta, Pesciaccio, Sborgnafissa,

Bibbitone, Pipillo, Cacarella:
questi so' li briganti che la sera
giocamio a bestia, a morra, a zecchinetta,
a spizzichino, a bàzzica, a tresette
cor battifonno, a picchetto, a mariaccia,
a settemmezzo, a briscola, a scopetta
[...].

Del resto Marè è un fine lettore che ama riscrivere appena può (si è già visto il caso di Sinisgalli). Ecco *Piove ar Pigneto*:

Piove incazzoso, schicchera
su le case e la gente.
A sfascio, a scatafascio.
[...]
Piove a chi tocca, tocca.
Sopra l'asfarto schizzi, sghiribbizzi,
piove a tutti li pizzi.
[...]
Piove a cecatte l'occhi.
'Na botta, poi 'na botta, un'artra botta.
Piove fjo de mignotta.

E via di seguito. C'è un'anima intimamente nera che tinge e inacidisce la trama di queste poesie. Il tutto consumato «ner ghetto der dialetto» – altra metafora forte, così forte da sfondare nell'allegoria.

Legittimo a questo punto chiedersi perché tre poeti di tale fattura siano stati pressoché dimenticati. Nessuna antologia di poesia italiana li menziona (soltanto Cergoly è presente, miracolo!, nella Garzanti del 1980 e nel volumone di Skira del 1995, curato da Tiziano Rossi ed Ermanno Krumm). Altrettanto legittimo – ma direi più che altro umano, troppo umano – ammettere i propri limiti, la propria mancanza di forze, l'impossibilità all'onniscienza e all'ubiquità. Quanti libri, quanti autori si potrà salvare dall'oblio? E basterà la fedeltà di alcuni sparuti lettori? Per un Dante quanti Brunetti devono subire il foco che li feggia? Il tempo del resto non lava le impurità ma

le accresce. L'aveva già scritto Cergoly:

Kronos dio schifo
Con falce lustra
El nome cercherà
De scancellarme.



©Daniela Sosa

La masseria di Giuseppe Bufalari e la modernizzazione del Sud



©Alex Berkun

Intervista a Antonio Celano di Sara Calderoni

Una bella notizia editoriale la recente ristampa della *Masseria* (Matelica, Hacca edizioni, 2016) del fiorentino Giuseppe Bufalari. L'autore, oggi ottantannovenne, scrive il romanzo nel 1959, qualche anno dopo la sua discesa in Basilicata (1953) in qualità di insegnante in una masseria nei dintorni di Calvello (Potenza) prima, e nell'omonimo comune poi. A Firenze ha intanto conosciuto Vasco Pratolini, Mario Luzi e Romano Bilenchi e, proprio quest'ultimo, a cui è affidata dalla casa Editrice Lerici la curatela di una collana, gli chiede un contributo. *La masseria* è pubblicata nel 1960.

Dopo un periodo di notorietà, dovuta soprattutto a una favorevole recensione di Eugenio Montale, il libro inizia lentamente a inabissarsi nella memoria dei lettori fino a essere quasi dimenticato, nonostante un'edizione scolastica, a

cura della Nuova Italia (1972). Oggi, grazie agli sforzi congiunti di Antonio Celano, che per primo ne ha proposto la pubblicazione, Vieri Bufalari, Andrea Di Consoli (che scrive la prefazione del romanzo), Giuseppe Lupo (curatore della collana Novecento.0 di Hacca edizioni), alla disponibilità dell'editore Francesca Chiappa e all'appoggio di Mario Gallicchio, Sindaco del Comune di Calvello, il libro è riproposto all'attenzione di lettori, critici e storici.

Ne parliamo con Antonio Celano, che ne firma anche la postfazione.

SC: Antonio, già tempo fa mi avevi parlato della riscoperta della *Masseria* e dei faticosi passi che via via sei andato facendo per ridarlo alle stampe. Ti andrebbe di ripercorrerne rapidamente, per chi ci legge, le tappe?

AC: Molto volentieri. Il ritardo nella mia

personale scoperta del libro – ti parlo del 2005 – si deve alla circostanza che, per me, *La masseria* era sempre stato il romanzo del calabrese Fortunato Seminara, scritto nel 1952, proprio poco prima che Giuseppe Bufalari scendesse in Basilicata (e che morisse Rocco Scottellaro). Ma una volta trovata, nella biblioteca di mio padre, una versione scolastica di questo “nuovo” romanzo, mi sono procurato la prima edizione Lerici del 1960. Non pensavo che avrei poi conosciuto anche l’autore, classe 1927, grazie al fortuito incontro con uno dei suoi figli, Vieri, purtroppo scomparso due settimane prima della presentazione del libro. Intervistai, dunque, Giuseppe Bufalari, per il «Quotidiano della Basilicata», il 31 maggio del 2009 e finalmente, grazie all’interesse dell’Editore Hacca e di Giuseppe Lupo, così come al pronto sostegno del comune di Calvello (il paese lucano dove sono ambientate le vicende del romanzo), il libro ha finalmente potuto vivere una nuova stagione.

SC: Hai detto che Bufalari dà alle stampe il suo romanzo nel 1960, ma che la sua discesa in Basilicata è successiva al 1952. Sono gli anni della Riforma e dell’intervento della Cassa per il Mezzogiorno...

AC: Sì, Bufalari scende in Lucania nel 1953. Sono gli anni della Riforma. Nel romanzo, il protagonista è inviato dall’Ente Riforma in *Partibus infidelium* (cito dalla recensione di Montale) a preparare la popolazione ai cambiamenti che vanno attuandosi sotto la spinta modernizzatrice della Riforma agraria. Il professore (così i contadini chiamano l’assistente sociale), parte convinto della necessità del cambiamento, ma pure realizza che il tempo per operare qualsiasi adattamento della mentalità contadina non può che essere lungo quando al limite della masseria ci sono già operai, capannoni, ruspe. Tra l’altro, nessuno

legge le relazioni inviate dal protagonista per informare e ammonire dei costi umani che comporterebbe l’inizio immediato delle trasformazioni. Tuttavia, se la costruzione di una diga cancellerà infine la masseria Torraca, i due mondi sembreranno quasi impermeabili e distanti fino alla fine, fino al violento impatto che, tra le altre cose, costa il trasferimento in altra sede allo scomodo protagonista.

SC: Con quale sguardo Bufalari, fiorentino di nascita, racconta allora la realtà contadina del luogo e le ragioni della modernizzazione? In altre parole, attraverso quali esperienze personali e quale formazione letteraria affronta la stesura del romanzo?

AC: Ha ben scritto Andrea Di Consoli, nella prefazione al libro, che *La masseria* è un romanzo-reportage, la precisa fotografia di un passaggio epocale. Resa, aggiungerei, con un linguaggio terso, essenziale, dunque moderno. Nell’intervista del 2009, Bufalari mi raccontò di come la sua formazione intellettuale,





©Ankica Vuletin

sulle orme di Luzi e soprattutto Bilenchi – «di Romano ammiravo la capacità di vedere il suo mondo, di saperlo dire, di saperlo far diventare profondo» –, si fosse scontrata con il mondo semplice e antico, superstizioso, ma pure economicamente autosufficiente, dei contadini di quella parte così interna della Basilicata. Andrebbe meglio indagato questo aspetto della formazione letteraria di Bufalari. Su un altro piano mi è stato fatto notare che, sia nella prefazione di Di Consoli sia nella mia postfazione, si è solo accennato agli studi di Ernesto De Martino sul magismo. Vero, ma solo perché nella *Masseria*, la descrizione della sfera psico-antropologica dei contadini non è direttamente ricostruita su quegli studi come, solo per fare un esempio di tipo diverso, avviene in maniera sistematica nel film *Il demonio*, di Brunello Rondi (1963). Ripresentando il libro sarebbe stato come mettergli in bocca intenzioni non sue, pur dovendo tenere

conto di quanto possano servire gli studi demartiniani per una migliore comprensione del testo.

SC: Poco dopo la sua pubblicazione, *La masseria* fu accostata al *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, ma mi pare più un richiamo all'ascendenza di un padre nobile che una vera e propria somiglianza stilistica o contenutistica. Sei d'accordo?

AC: Sì, è così. Il richiamo "inevitabile" a Carlo Levi lo espresse anche Gino Nogarà, pur mettendo subito in chiaro che, se pure *La masseria* aveva inizio proprio dove il *Cristo* era finito, Bufalari rispetto a Levi guadagnava sul piano testimoniale e oggettivo ciò che perdeva sul piano del forte protagonismo della voce narrante. *La masseria*, va detto, non ha dalla sua il respiro letterario e lirico di Levi (e io penso che sia Di Consoli sia Lupo possano condividere questa valutazione) e, tuttavia, ha al suo arco ben altre frecce. Ho prima accennato come il

protagonista scenda a Sud convinto della necessità della modernizzazione. Va pure detto, però, che ha in mente un modello che è quello toscano, dove le ragioni dello sviluppo si moderano nella contemporanea ricerca di una buona qualità della vita. Di conseguenza la vallata di Bufalari è un mondo che si apre con difficoltà alla sua necessità di comporre, da un lato, il bisogno dell'innovazione, dall'altro, il timore di poter perdere la magia di un mondo arcaico e profondo. Colse acutamente Luigi Baldacci – lo cito qui a memoria – che il professore, giunto nelle campagne lucane a informare i massari su come funzioni la vita nel mondo civile, viene a sua volta informato dell'esistenza di una cultura, influenzata dalle *maciare*, abitata dai *mummacielli* e protetta dalla forza magica della *melogna*. E concludeva beffardamente il critico: alla fine, «chi è il vero ignorante?». Ergo, mi pare si possa affermare che Bufalari si apparenti più all'Ottieri di *Donnarumma all'assalto* che al Levi del *Cristo*.

SC: Già. Non è un caso che, anche nel *Donnarumma*, che è del 1959, ci sia il trauma profondo di cui finisce vittima il protagonista, lo psicologo chiamato da una grande industria del Nord a selezionare il personale operaio per una fabbrica appena costruita al Sud...

AC: Questa vicinanza è singolare, ma anche rivelatoria di quella stagione letteraria del meridionalismo (mi riferisco soprattutto a quello narrato da scrittori non meridionali). Nella *Masseria* non si registra alcun atteggiamento mitopoietico, sia in un senso che nell'altro, e non c'è nessuna "arcadia". L'autore racconta i fatti come un antropologo che applichi il modo dell'osservazione partecipata. Bufalari non esita un attimo a registrare superstizioni, faide, l'augurio di altrui rovina che sempre si legge sul volto dei massari; non fosse altro che per l'incapacità di imprendere da sé. Ma non si

lascia incantare nemmeno dalla brutalità dei modernizzatori venuti a dire che i contadini sono un residuo fossile, inadatto e inadattabile a ogni cambiamento basato sulla scienza, sulla tecnica, sulla velocità. In Bufalari c'è, insomma, un ravvedimento critico e radicale sulle basi fondanti e i risvolti più maturi con cui l'Illuminismo si è confrontato storicamente con la realtà meridionale.

SC: A parte le numerose traduzioni del romanzo, è noto che a schiudere definitivamente le porte del successo alla *Masseria* fu la recensione di Eugenio Montale, apparsa sulle colonne del «Corriere della Sera» nel 1961. Prima e dopo quell'articolo il libro riscuote pure l'attenzione dei maggiori critici dell'epoca. Tuttavia, rispetto al già citato *Donnarumma*, *La masseria* non ha poi avuto il premio di memoria che meritava, tanto da essere lentamente dimenticata.

AC: Purtroppo. A un dibattito davvero intenso si sostituì un singolare silenzio. Singolare, eppure non del tutto inspiegabile. Ma vado per gradi. Intanto, alla sua uscita, Bufalari deve incassare le lamentele di Fortunato Seminara, il quale confida (ben otto anni dopo l'uscita del suo romanzo!) il proprio fastidio per l'omonimia a Cassola. Non basta: il fiorentino è raggiunto da minacce di denuncia a causa del discredito gettato sugli abitanti di Calvello (i quali però gli hanno recentemente concesso la cittadinanza onoraria). Intanto, però, Tommaso Fiore, Geno Pampaloni, Giancarlo Ferretti, Umberto Marvardi, oltre ai citati Montale, Baldacci, Nogara e altri imbastiscono un serrato dialogo critico degno davvero d'altri tempi. E tuttavia, se c'è una differenza davvero dirimente con il *Donnarumma* di Ottieri, questa è nel tema. Entrambi romanzi dedicati alla transizione socio-economica d'Italia, *La masseria* si rivolge a un mondo ormai storicamente in declino; mentre il *Donnarumma* alla stagione dell'indu-

strializzazione del Mezzogiorno. Del resto, sono vicende d'oblio toccate anche a un altro grande romanzo segnato dalla fine del mondo rurale, questa volta del basso Lazio: *Un giovane di campagna* di Alessandro Petruccelli (recentemente riscoperto da Gremese). Non vanno poi trascurati sia la fiorentinità di Bufalari – Firenze in quegli anni è un centro editorialmente vivace e dalla grande storia, ma ormai non più propulsivo –, sia il suo carattere davvero molto schivo, che non mancherà di caratterizzare alcune sue vicende successive con l'Einaudi di Calvino. Lo vedremo infatti nelle nuove vesti di scrittore per ragazzi con *La barca gialla* (1966). Il resto è l'imponderabile delle vicende editoriali, come spesso nella storia della fortuna di molti libri...

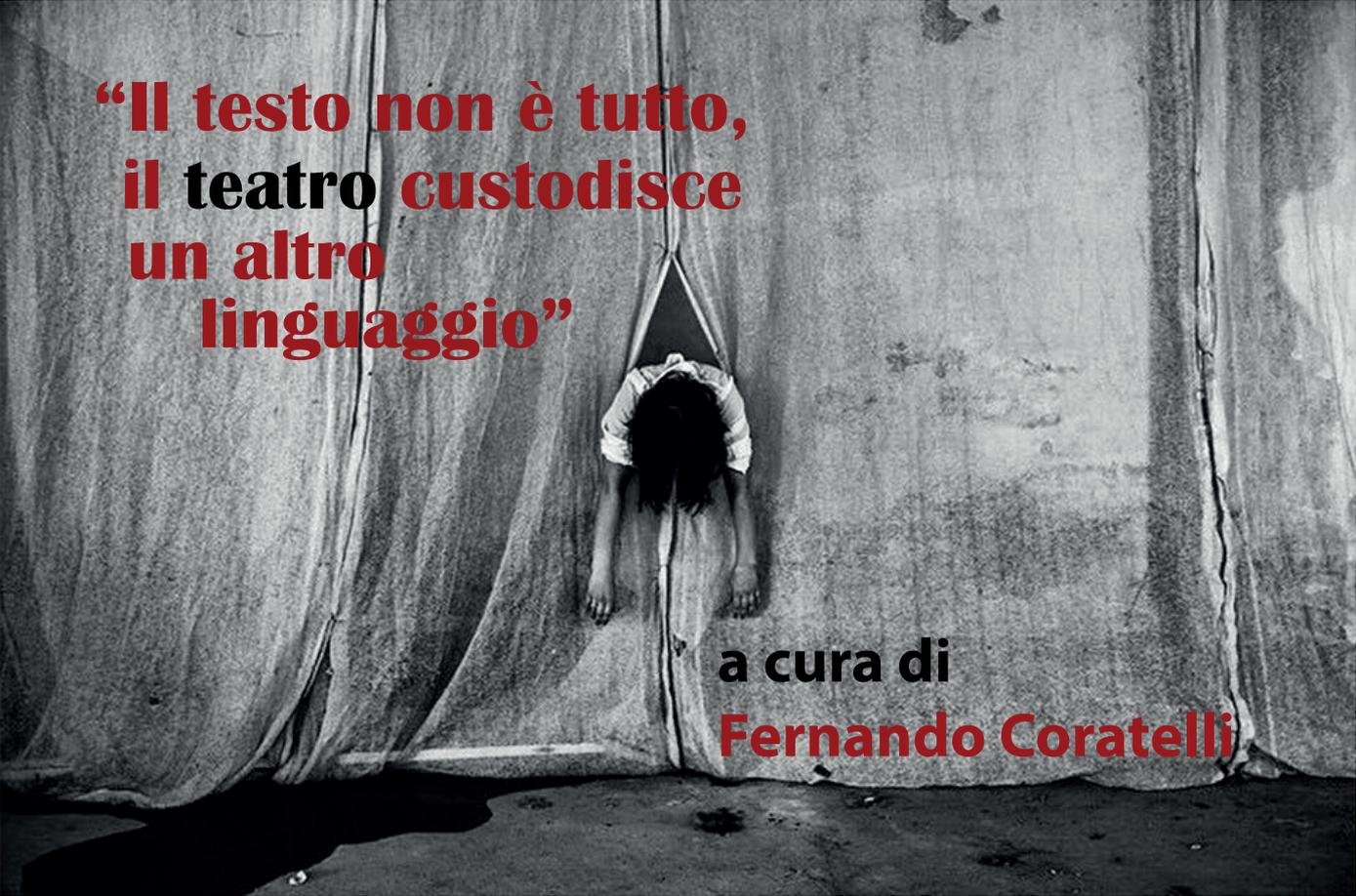
SC: *In cauda venenum. Ti faccio una domanda provocatoria: non ti sembra*

che la ristampa di un libro come questo di Giuseppe Bufalari possa, per le sue tematiche, essere percepito come un risarcimento letterario fuori tempo massimo?

AC: Non mi sorprende, so bene che non la pensi affatto così. Ma trovo la domanda utile e ben posta. Perché dobbiamo pur continuare a chiederci cosa il Sud abbia guadagnato e cosa abbia perso negli anni dell'assistenza, poi pervertitasi in assistenzialismo e perché, comunque, pur sviluppandosi molto, rispetto a poche decine di anni fa, ha perso economicamente e socialmente terreno. Intendo in una realtà italiana che si è andata intanto invertita di segno, dove il Sud è percepito come una zavorra da sganciare e non più come il ritardatario che tutto sommato si può, si deve attendere verso un comune traguardo.



©Stephania Dapolla



**“Il testo non è tutto,
il teatro custodisce
un altro
linguaggio”**

**a cura di
Fernando Coratelli**

©Federica Ferrazzani

Il reale non è ciò che si vede

Una conversazione con Viola Vento sul Teatro de los Andes

FC: Mentre osservavo alcuni lavori messi in scena da César Brie [fondatore insieme a Giampaolo Nalli del Teatro de los Andes, *N.d.R.*] e mentre leggevo e ascoltavo interviste da lui rilasciate, fra le tante cose che mi hanno colpito e fatto riflettere, ce n'è una da cui farei partire questa nostra conversazione. L'idea di fondo che compito delle scuole di recitazione è quella di guidare l'allievo/attore offrendogli una serie di stimoli, aiutandolo a trovare il suo cammino, il suo percorso senza influenzarlo direttamente ma lasciandogli il tempo e lo spazio di cui necessita; in pratica un atteggiamento maieutico, in cui l'attore arrivi a determinare il suo stesso sapere. Mi sono tornate subito in mente un paio di affermazioni di Leo de Berardinis e di Peter Brook. De Berardinis affermava

che «il Teatro è accerchiato da pseudoattori, che utilizzano solo il tecnicismo, e da sprovveduti che pensano di poter rinnovare l'arte scenica senza possedere nessuna cultura teatrale». Brook, a sua volta, diceva con sottile ironia che «C'è una teoria che è un'antiteoria, prima di tutto non esiste un metodo, ed è importante affermarlo a livello teorico perché nasce dall'esperienza pratica».

VV: Vi era un tacito accordo pedagogico tra i componenti del gruppo al Teatro de los Andes, ne era prova il loro modo complementare e al tempo stesso unisono di guidarci senza giudicarci, e la loro capacità di essere specifici ma mai assolutisti. Entrare in sala era già di per sé abbandonare il quotidiano e mettere piede nell'extraquotidiano. L'allenamento era guidato, condiviso e supervisiona-

to dagli attori del gruppo e da César Brie. L'atmosfera però, non era mai semplicemente scolastica, non vi era mai meccanicità né separazione accademica tra «noi» e «loro», la sensazione era piuttosto quella di essere stati invitati a partecipare a un'avventura. I nostri «insegnanti» partecipavano allo stesso allenamento che permetteva a noi allievi di inoltrarci a tentoni nella giungla di noi stessi. Sono stati per me anni magici e alchemici.

Non ricordo nessun discorso in cui César, per giustificare il suo linguaggio artistico, sentisse la necessità di screditare un altro. Nonostante le sue scelte estetiche e etiche siano «millimetriche» non ha mai sentito la necessità di sponsorizzarle come verità assoluta. Questo ha permesso a noi allievi di respirare a pieni polmoni, nonostante la scarsità d'ossigeno – il Teatro de los Andes per chi non lo sapesse si trova a 2800 metri. Non ci ha mai indottrinati, bensì ci ha allenati a una poesia concreta, a un «fare» poesia. A allenare corpo e voce per metterli al servizio di quelle che chiamerei «azioni poetiche». Sicuramente l'atmosfera sudamericana aiuta.

Rispetto ai risultati individuali degli allievi, l'occhio attento e vibrante di César, lasciava a noi stessi la responsabilità di valutarci. Studiando con César percepivo di essere di fronte a qualcuno che, attraverso i libri, aveva interrogato personalmente i grandi maestri, qualcuno che da solo aveva rifatto il viaggio alla sorgente delle verità scoperte da altri e le aveva fatte proprie, rinominandole, ridando loro significato. Quando questo accade, penso che difficilmente possa sussistere un atteggiamento unilaterale nel rapporto con la verità. Quando ci si mette in viaggio, in prima persona e con i propri occhi si svela e con la propria bocca si rivela, si sa che quel qualcosa in realtà non può mai essere ripetuto,



©Maz Torranzo

ma deve essere riscoperto.

FC: Due dei più grossi lavori messi in scena dal Teatro de los Andes sono l'*Iliade* e l'*Odissea* – in quest'ultima tu hai interpretato, fra gli altri, Nausicaa. In un'intervista César Brie racconta aneddoticamente come gli sia venuto in mente l'idea di allestire e rileggere le due grandi opere omeriche. Aneddoto a parte, quello che mi sembra interessante è la rilettura che è stata operata nelle due opere. *L'Iliade* diventa una grande allegoria delle guerre tutte, ma anche delle giunte militari, in particolare quella argentina degli anni Settanta. È così che in una scena compaiono le mamme dei Desaparecidos, che cercano i figli come Priamo implora Achille di restituirgli il cadavere di Ettore. Ma è nell'*Odissea*, secondo me, che César Brie ha avuto un'idea assai brillante, che mi tocca da vicino, come tematica artistica e intellettuale. Ha riletto l'epopea di Odisseo come allegoria di sradicamento e emigrazione, e il ritorno a Itaca più che come un ritorno è vista come una deportazione. Al di là della lettura sociopolitica, importante e inequivocabile, leggo però personalmente un'altra forma di emigrazione – quella dell'artista, dell'attore che emigra nomade da una vicenda a un'altra, da un personaggio a un altro, e di tutti se ne appropria e dà qualcosa di

sé. L'attore come lo scrittore o il musicista: i grandi sono quelli che «emigrano» di continuo nelle idee, nelle ricerche, nella sperimentazione.

VV: Sì, l'artista è qualcuno in costante negoziazione con una sensibilità debordante. È un pazzo consapevole, in grado di incanalare sé o la propria visione in una creazione condivisibile, attraverso un linguaggio, l'arte, che permette di denunciare, celebrare, ricordare, scoprire aspetti viscerali del vivere e del rebus umano. Questa condizione implica una particolare rivisitazione delle proprie tradizioni che porta spesso l'artista a doversi trasferire alla periferia di quelle che sono le certezze culturali del proprio paese, a diventare, suo malgrado, un migrante ancor prima di abbandonare la propria terra.

César ha vissuto doppiamente questa condizione di esule, le dittature sudamericane hanno lasciato ferite profonde in chi è scappato così come in chi è rimasto, colpendo trasversalmente tutti, qualsiasi fosse il grado di sensibilità. Quest'esperienza dolorosa originaria è sicuramente un motore molto potente

nell'arte di César, che gli permette, per esempio, di vedere in Ulisse il migrante di oggi. La Bolivia è piena di grandi case in lenta costruzione finanziate da un'infinità di Ulisse, donne e uomini, clandestini e non, andati a lavorare in Europa o negli Stati Uniti. La Bolivia è disseminata di «Itache» in attesa di ritorni o deportazioni. Poi penso a Gonzalo Callejas (l'Ulisse nell'*Odissea* di César Brie) e alla sua bolivianità coriacea e al tempo stesso profondamente scalfita dall'*avventura teatro* dall'incontro con l'altro, sia esso lo straniero interno (il sé sconosciuto), o esterno («il gringo», colui che non è indigeno e che viene da fuori). Rifletto sulla ricchezza di un'esperienza identitaria frastagliata, di un senso di appartenenza difficile da posizionare. Questo è anche il mio caso, naturalmente. E dire che già prima di partire per la Bolivia, spesso mi chiedevano: «Ma tu sei italiana?».

Viola Vento è attrice e regista. Ha lavorato al Teatro de los Andes in Bolivia dal 2008 al 2011.



Recuerdo de La Odisea, ©Javier Valencia



©Betina La Plante

REDAZIONE DIFFUSA è uno spazio virtuale dedicato a una nuova concezione di approfondimento culturale, che vede nella naturale evoluzione del concetto di cultura, non più e non solo la tutela e la conservazione della memoria storica, ma anche la produzione di eventi ed attività culturali in grado di veicolare un'immagine nuova del nostro Paese, attraverso un'attenzione e uno sviluppo dell'interazione rivolte anche all'estero.

Caterina Arcangelo

Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia

(Mursia 2016, nella collana diretta da Guido Oldani)

INTERVISTA a Daniela Marcheschi di Caterina Arcangelo

L'Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e innovazione in Italia di Daniela Marcheschi pone una serie di interrogativi sulla poesia e sul lavoro del poeta. Per Daniela Marcheschi, la «poesia è arte della parola», che si fonda su precisi statuti della tecnica e di elaborazione del pensiero e dell'esperienza vissuta. La poesia è intesa non solo come mero atto creativo, ma anche, e soprattutto, come «coscienza e conoscenza delle tradizioni». Lo stesso la critica. I 21 poeti

selezionati da Daniela Marcheschi sono rappresentativi di un'Italia frastagliata in una miriade di idiomi, di culture e di tradizioni. Sono autori che restituiscono una certa "appartenenza", nel senso che appaiono radicati in un luogo, che li identifica nella specificità delle varie tradizioni culturali. Sono autori che molto bene affrontano le questioni inevitabili della vita e consapevolmente scrivono, nella maturazione delle esperienze vissute e rimediate.

Il lavoro di raccolta di Daniela Marcheschi è esemplare per questo motivo, ma anche per quella lucida capacità di analisi che la contraddistingue. Avvolti come siamo dai fumi di una società che oggi ha mille mezzi per esprimersi, risulta molto difficile condurre una ricerca “coscienziosa”, lontana dai canoni imposti dalla cultura dominante, ma anche capace di superare quei limiti geografici che, sempre più, portano ad accentrare la poesia in pochi e determinanti luoghi: più spesso Milano e Roma ad esempio.

I 21 poeti dell’antologia, di cui Daniela Marcheschi fornisce anche un approfondito profilo bio-bibliografico e critico, sono Pier Luigi Bacchini, Giampiero Neri, Franco Loi, Fernando Bandini, Elio Pecora, Jolanda Insana, Nanni Cagnone, Anna Cascella Luciani, Giorgio Manacorda, Cristina Annino, Maurizio Cucchi, Lino Angiuli, Assunta Finiguerra, Biancamaria Frabotta, Guido Oldani, Roberto Piumini, Maura Del Serra, Amedeo Anelli, Margherita Rimi, Antonio Riccardi, Paolo Febbraro.

Daniela Marcheschi con questa *Antologia di poeti contemporanei* finalmente riapre il dibattito sulla poesia italiana.

CA - *Una certa mancanza di ricerca formale nel lavoro del poeta si riflette oggi, di conseguenza, nel lavoro del critico. Forse mancano bravi poeti e/o bravi critici?*

DM - No. Ci sono bravi poeti e bravi critici; e hanno una idea forte del loro lavoro: come la poesia sia un’arte, in cui il talento si accompagna allo studio e all’approfondimento, nel confronto con la varietà delle discipline e delle esperienze esistenziali; come questo lavoro duro della poesia non sia da confondere

con il bello scrivere o con il semplice bisogno di scrivere, pago di sé nel momento in cui le parole si allineano in versi (veri o presunti). Si parla di personalità molto concentrate sulla scrittura o lo studio; che hanno perciò meno tempo di fare altro.

È vero che una critica meno coscienziosa o dai gusti accomodanti, se non impressionistica, ha contribuito a una certa mancanza di ricerca formale, confondendo le carte, i confini fra poesia come arte e “poesia” come scrittura autoreferenziale, come effusione spontanea dell’animo o allineamento di parole (a volte si conoscono poco la metrica e le tecniche). Comunque, se con pazienza cerca – questo è il compito della critica, non pifferaia dell’industria culturale, non pubblicitaria – le cose notevoli, belle, emergono anche oggi nella loro luce.

CA - *Quale rapporto c’è tra la poesia e l’alta funzione civile che Lei stessa affida alla Letteratura in generale?*

DM - Come arte della parola, la poesia si fonda su precisi statuti per divenire espressione e anche conoscenza. Esige l’ispirazione, ma anche la tecnica interna ed esterna, cioè il processo di elaborazione delle esperienze di vita e di cultura e l’apprendimento di tecniche, l’acquisizione corporea di prassi esecutive; e conoscenza e coscienza critica delle tradizioni del passato e di quelle in atto con il loro diverso portato di pensiero. Se è tutto questo, la poesia perde i suoi connotati di attività privatistica per incontrare «quel sé che coincide per gli altri», secondo la definizione di Giuseppe Pontiggia (che la mutuava e variava dal grande poeta Giorgio Caproni). È “motore” di verità, dunque di valori importanti: in questo significato ha una ricaduta positiva sulla società e acquista una funzione civile nell’accezione più ampia del termine. Come alta cultura, la poesia è un antidoto alla *vanitas*

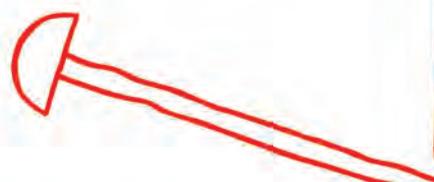
vanitatum, ci pone davanti alla realtà umana nella sua sfaccettata sostanza, i suoi bisogni, i suoi interrogativi più urgenti.

CA - Dato il caleidoscopio anche virtuale di informazioni, oggi è più difficile scoprire quali opere siano effettivamente in grado di rappresentare gli alti valori culturali e sociali che la Letteratura, nella sua funzione, deve avere?

DM - Effettivamente siamo stati buttati in una babele di notizie, che sono tutto fuorché comunicazione, cioè messa in comune di sentimenti e conoscenza. I nuovi media permettono però a un numero sempre più ampio di persone, di ogni età e formazione, di accedere ai dati più diversi e di far sentire la propria voce attraverso siti specializzati, *blogs* e altro. Questo mi sembra importante, ma il cammino delle idee non finisce certo con la consultazione di notizie on line o l'esternazione di quel che passa per la mente! Quanto alla poesia, i nuovi canali di diffusione hanno un loro ruolo positivo: si possono trarre informazioni, scambiare opinioni con altri; e offrono una ulteriore possibilità per ampliare il pubblico della poesia. Nella rete sembra però prevalere il "movimento" della poesia: insomma, c'è di tutto. Nella casualità delle proposte, può essere difficile discernere fra autori solidi e autori meno risolti; ma non è impossibile. Tengo a ribadirlo con energia.

Bisogna solo farsi coraggio e ampliare il ventaglio del lavoro: leggere e studiare, studiare e leggere, senza paura della fatica. Poi, assumersi le proprie responsabilità e scegliere, com'è normale nella vita umana. Il tempo raccoglierà la letteratura-spazzatura, la critica-spazzatura, quelle indegne di essere ricordate, e le butterà nella sua discarica. Le altre, la buona letteratura, la buona critica – a meno di qualche sfortunato evento – resteranno. Ci potranno anche volere

Daniela Marcheschi



Antologia di poeti contemporanei

Tradizioni e innovazione in Italia

MURSIA

Argani

generazioni; quello che conta è aver fatto il proprio dovere con onestà di intenti e in spirito di servizio. Il lavoro non tradisce mai; e la critica non cambia: se la si vuol fare, è tutto questo, un movimento tenace fra etica ed estetica. Altrimenti è chiacchiera salottiera, espressione compiaciuta di sé, oppure gioco conformista per altri, vari, interessi: cose destinate a passare.

CA - Gramsci, in uno dei suoi *Quaderni del Carcere*, si sofferma sul bisogno di attenzione che va dato al lavoro dei giovani, degli organizzatori culturali e delle nuove riviste. Cosa non comune oggi, forse perché mancano non le voci quanto piuttosto quella sostanziale capacità di discernimento che non rende indifferenti nei riguardi del lavoro altrui. All'interno dell'*Antologia di poeti contemporanei* viene dato spazio a tanti attori della scena culturale italiana. Questa Sua attenzione, che molto ricorda i grandi intellettuali del Novecento, dà conferma non solo della capacità di sapersi orientare all'interno di un mondo intellettuale particolarmente vivo, ma

adempie pienamente a un altro alto valore culturale che è quello della condivisione delle idee, dei contenuti, del sapere in generale. Io domando, quindi, non tanto cos'è il lavoro culturale, ma come esso incide anche a livello sociale?

DM - La ringrazio prima di tutto di questo paragone con Gramsci, che mi onora. Sono convinta che la letteratura, la cultura abbiano molto più peso nella società di quanto non ritenga una parte delle nostre classi dirigenti, che la trattano con una certa sprezzatura, pur ricavandone magari anche utili. Non ci credono; non credono nella cultura o nella letteratura che fanno: se ne servono per altri scopi; come alibi per altre attività: scalate sociali, potere ecc.

Come docente, critico e intellettuale, ho spesso l'impressione che le generazioni più giovani siano oggi quasi abbandonate a se stesse. È come se la fascia generazionale compresa fra i 50 e i 70 anni

avesse dimenticato il trascorrere del tempo nel gioco delle apparenze. Voglio dire che il fatto di essere giovanili ha oscurato l'altro fatto, ben più importante: fra i 50 e i 70 anni non si è più giovani. Il passato dei giovani è corto: i giovani vivono nel presente e sono il futuro per antonomasia. A volte però subiscono il presente e non costruiscono il futuro, perché sono disarmati. È come se le generazioni più giovani siano state stritolate dall'egocentrismo e dalla cecità di quelle più vecchie; come se le generazioni più giovani siano state considerate antagoniste di quelle più vecchie e non la loro necessaria sostituzione. Una sorta di grande cappa nichilista è caduta sul nostro paese, soffocando le "energie nuove" per usare termini cari a quel miracolo di luminosa giovinezza che è stato Piero Gobetti. Gli anziani hanno un passato più lungo, vivono il presente, e hanno avuto un futuro, lo hanno



©Stéphane Charpentier / courtesy Galerie Françoise Besson

ancora, ma più corto. Tocca alle generazioni più vecchie contribuire a far crescere quel futuro che non potranno veder compiuto; tocca alle generazioni più giovani farsene creatori e protagonisti. Così, per suscitare un dinamismo vitale, bisogna abbandonare le consorzierie di ogni genere, bisogna lavorare insieme per far sì che l'utopia di un mondo migliore resti viva e la società tutta ne tragga beneficio. Per questo è bello che le generazioni si confrontino, si parlino, si sostengano reciprocamente; ed è fondamentale che i giovani che lavorano siano valorizzati, che il loro lavoro sia riconosciuto. Nell'*Antologia di poeti contemporanei* (Mursia 2016), lo spazio finale dedicato alle riviste, ai blogs, ai giovani che si impegnano nella poesia e nella cultura, è sembrato necessario proprio quanto dicevamo, per dare doveroso conto dei fermenti nuovi.

CA - *L'Antologia include molti autori italiani rappresentanti di una realtà che esula da grandi centri come Milano o Roma. Perché questa scelta? Infine, perché la scelta di seguire un ordine alfabetico?*

DM - Perché lo spirito della poesia soffia dove vuole, e la poesia italiana non può essere chiusa nei limiti del percorso di un treno frecciarossa qualsiasi sulla tratta Roma-Milano o viceversa. Mi sembrava giusto far emergere autori notevoli che lavorano nelle loro città, magari lontane dai centri dell'editoria maggiore, senza preclusioni. Autori che non sempre sono arrivati all'editoria maggiore... Per questo ho incluso nell'*Antologia* anche poeti del Sud, o toscani, veneti, emiliani. Del resto, una antologia nasce, o dovrebbe nascere, perché un critico intende correre il rischio della scelta, perché ha piacere di discutere di letteratura: e questo è proprio quello che volevo fare fin da quando ne avevo cominciato i lavori, nel 2009 (l'*Antologia* è stata poi

consegnata a Mursia nel 2014, ed è uscita nel 2016). Personalmente, ritengo che lo sguardo di un critico sia tanto più utile quanto più è soggettivo e centrato sui principi della responsabilità e della verità: solo se vi sono tante solide verità soggettive – frutto dello slancio a costruire oltre se stessi e insieme con gli altri –, si può partecipare attivamente alla letteratura. Inoltre, solo così può nascere la possibilità di comparazione e quella tensione virtuosa, persuasiva, verso la conoscenza della verità: che è movimento condiviso, viaggio perpetuo verso la meta intraveduta all'orizzonte, anche se non la potremo mai raggiungere davvero o catturare una volta per sempre. Per tutti questi motivi ho cercato di curare al massimo i profili introduttivi degli autori: perché fossero sempre chiare le ragioni delle mie scelte critiche.

Ho infine seguito un criterio anagrafico nell'ordinamento degli autori, perché mi piaceva l'idea di abbracciare con lo sguardo il panorama poetico italiano di oggi attraverso le esperienze variegata di generazioni e tradizioni diverse; e di poter vedere anche come si delineassero i vari percorsi dell'innovazione.



©Alicia Savage



Tessere rotte Un percorso teatrale

di
Marco Solari

©Andrea Fiorentino - Archivio privato Marco Solari

Preistoria (1954 – 1973)

Sono nato a Roma, nel 1954.

Da piccolo il teatro non lo conoscevo. Non sono un figlio d'arte.

Mi divertiva il teatro dei burattini al Pincio, una casetta di legno di un metro per un metro alta forse due metri e mezzo, con un siparietto, dove si agitavano Pulcinella, il Diavolo, il Carabiniere, una Fanciulla. Il burattinaio con la sua voce stridula, a volte cavernosa. Più grandicello mia madre mi portò nel teatro di Minturno, eravamo in vacanza da quelle parti, a vedere un'*Ifigenia*: non capii ovviamente nulla, però fu una bella serata, forse umida. Il teatro era bello, una notte d'estate. Più tardi sempre con mia madre vidi al Teatro Valle *Il mercante di Venezia*: c'era un effetto ottico molto bello, barocco, avrei detto dopo, con un velario che faceva apparire gli attori immobili come in un

quadro, poi il velario si alzava e gli attori iniziavano a muoversi. Quella semplice magia mi colpì. Mio padre ci portava a volte all'opera, me e mio fratello Saverio, a Spoleto. Sentivamo molta musica classica, con mio fratello ci bisticciavamo, io dicevo che Verdi era musica da sottoscala, preferivo Bach, mia madre aveva la radio quasi sempre accesa sul Terzo programma. E tanti dischi, prima quelli a 78 giri, poi quelli a 33. Ma non avevamo, i miei genitori, una grande passione per il teatro. Lo scoprii più tardi. Adolescente (avevo 16 anni) lessi *I greci e l'irrazionale* di Eric R. Dodds, mi colpì soprattutto la parte nella quale Dodds parla della funzione liberatrice della maschera. Nel frattempo c'era la musica, Jimi Hendrix era morto da poco, i freaks, gli hippies. Pensavo a Hendrix come un nuovo Dioniso. Musica, ritmo, sex & drugs: tutte cose che non cono-

scevo affatto...

Nel frattempo andavo a scuola, facevo il Liceo classico, diversi anni persi a non fare niente, a parte le amicizie che mi sono restate fino ad adesso.

E nel frattempo, sempre in quell'adolescenza strana come molte adolescenze, approfondivo la mia passione per la natura, passando dall'entomologia all'ornitologia. Viaggi per andare a inanelare gabbiani còrsi in Sardegna con mio cugino Luca Fiorentino o spedizioni a Montecristo o in Islanda a vedere i pulcinella di mare... Sì, un giovane ecologo; feci amicizia con un altro socio del WWF, Giovanni Ubaldi, più grande di me, che aveva una grande passione per la musica e per il teatro. Mi fece conoscere un tipo bizzarro, Adriano Dorato, che diceva di aver lavorato col Living Theatre e che era stato in India. Avevo 17 o 18 anni. A scuola avevamo fatto degli esperimenti teatrali, in prima Liceo avevamo messo in scena una specie di natività anarchica, Guidarello Pontani faceva il Bambinello Gesù sotto la cattedra come grotta, io facevo il Battista, le ragazze belle le Marie... (c'era anche di mezzo *Jesus Christ Superstar*).

Continuai a fantasticare sul teatro con altri amici che non cito, perché magari potrebbero ora disconoscere quelle esperienze. Poi, al terzo anno di Liceo, il professore di Religione, il gesuita padre Stefano Salviucci, mi prestò *Per un teatro povero* di Jerzy Grotovski, e mi diede le chiavi di un casello ferroviario in Abruzzo, che aveva affittato da tempo per gite scoutistiche, dove andai solitario per una specie di settimana bianca "autogestita", in mezzo alla neve, a febbraio. Lessi con passione quel libro. L'altro libro che avevo con me era *Tecniche dello Yoga* di Mircea Eliade.

Da questo groviglio casuale e passionale, pensai che il teatro mi riguardava. Lì, recluso a Campo di Giove, mi vennero a trovare l'amico Paolo Lepri con Papi



©Carlo Maria Causati - Archivio privato Marco Solari

Bronzini, sfottendomi in modo amichevole.

Tornato a Roma, con un altro compagno di Liceo, ecologista *ante litteram* anche lui, ma anche compromesso con le arti, Franco Paolinelli, iniziammo a buttare giù un canovaccio che si ispirava a una vicenda tragica ma antropologicamente molto interessante: un aereo era caduto in mezzo alle Ande e per sopravvivere si erano verificati casi di cannibalismo (ancora non avevamo visto *Il signore delle mosche*); poi non se ne fece più nulla, ma in qualche vecchia agenda dovrei averne traccia.

Protostoria (1973 – 1974)

Dopo la Maturità classica nel 1973 e le successive vacanze in autostop, tornato a Roma, ci rivedemmo nell'umidissima e angusta cantina che Giovanni Ubaldi aveva affittato a Trastevere. L'appuntamento per ricominciare il lavoro era il primo settembre. Naturalmente all'appuntamento non c'era nessuno, ma dopo un po' di giorni qualcuno si riaffacciò. Iniziavo a misurarmi con i celebri ritardi romani. Eravamo un gruppetto molto eterogeneo: c'era chi lavorava all'Alitalia, e chi terminava gli studi di Filosofia all'Università, gli altri studenti ancora liceali. Lo spettacolo si chiamava *Z come ecologia*, un mix di testi che andavano da brani di Jean-Jacques Rousseau e del *Marat Sade* di Peter Weiss ad altri testi scritti da noi attori. Una visio-

ne molto politica dell'ecologia. Era il frutto di un intenso lavoro di preparazione, anche molto fisico: si facevano "gli esercizi teatrali", si "esplorava lo spazio", si cercava di superare le resistenze al contatto reciproco, le corazze di Wilhelm Reich, si esercitava la voce. Nel frattempo mi ero iscritto all'Università, con un bizzarro piano di studi individuale che prevedeva Storia del Teatro e molta Orientalistica. La mia attenzione per le tematiche naturalistiche si era affievolita, anche se sotterraneamente continuo ancora adesso a informarmi, leggere e possibilmente studiare testi scientifici. Storia del Teatro a Roma era una vasta fucina di proposte e di incontri, di laboratori e seminari, sotto la guida del grande Ferruccio Marotti e del suo valido gruppo di assistenti. Lì vidi *Min fars hus* dell'Odin Teatret. Roma in generale era ricca di stimoli, le famose cantine offrivano spettacoli interessanti e nuovi, da *Il Bagno* di Vladimir Majakovskij con la regia di Carlo Cecchi e lui in scena, al *Pirandello Chi?* di Memè Perlini, alle *Centoventi giornate di Sodoma* di Giuliano Vasilicò, ai tanti altri lavori che mi colpivano per le immagini, i suoni, il ritmo. Mi ci portava mio fratello Saverio con i suoi amici.

Una grande esperienza, che veramente servì ad allargare la mente e gli orizzonti percettivi e culturali (non solo miei), fu la rassegna *Contemporanea* organizzata dal gallerista romano Fabio Sargentini, nel parcheggio sotterraneo del galoppatoio di Villa Borghese: lì ebbi modo di vedere spettacoli di nuova danza americana, di ascoltare la musica di Terry Riley e degli altri minimalisti americani insieme a quella della grande tradizione classica indiana.

Inizio della storia (1974 – 1975)

Nel 1974 incontrai Alessandra Vanzi. Lei era molto più figlia d'arte di me, suo padre era stato regista cinematografico,



©Andrea Fiorentino - Archivio privato Marco Solari

aveva lavorato con Michelangelo Antonioni, la madre, Giannina, poetessa, pittrice e gallerista, figlia dello scrittore e intellettuale Giovanni Battista Angioletti. Ma, come si dice a Roma, "non se la tirava" da figlia d'arte. Del resto la sua famiglia era scombiccherata come la mia, più o meno.

Coinvolsi Alessandra una prima volta durante un corso che mi era stato affidato da Giovanni Ubaldi, per conto della Provincia o della Regione, non ricordo bene, solo che lo tenevo nel teatrino del Convento degli Scolopi a Monte Mario. Utilizzavo come testo *Tremila formiche rosse* di Lawrence Ferlinghetti, uno dei poeti della Beat Generation nonché editore della mitica City Lights di San Francisco. Feci fare delle improvvisazioni ad Alessandra che era dapprima un po' riluttante poi "si buttò": pensai che fosse molto brava.

Nel dicembre del '74 facemmo una breve performance in casa, per pochi amici, in cui citavamo Majakovskij, Fëdor Dostoevskij, Allen Ginsberg.

L'anno successivo, nel 1975, Luca Ron-

coni era direttore alla Biennale Teatro di Venezia: decidemmo di andare, c'era il meglio della ricerca internazionale, la crema della crema, il Living Theatre, Andrei Serban, Eugenio Barba, Grotowski, Meredith Monk e tanti altri...

Prendemmo da Termini il treno delle 0:40 per Venezia, con i nostri zaini e sacchi a pelo, non avendo nessuna idea di dove saremmo andati a dormire.

Nello scompartimento dove ci eravamo seduti per la notte entrò dopo poco un altro ragazzo, anche lui andava alla Biennale: era Giorgio Barberio Corsetti, parlammo per ore. Aveva appena finito l'Accademia d'Arte Drammatica, la Silvio D'Amico. Andava soprattutto per il Living Theatre, noi soprattutto per Grotowski. Era simpatico, nonostante il termine Accademia a noi scavezzacollo anarcoidi facesse un po' senso...

A Venezia ci arrangiammo dormendo dove capitava, allora era tutto più facile, Giorgio ci fece conoscere una sua amica, Anna Antonelli, anche lei uscita dall'Accademia, che ci sistemò alla meno peggio in una specie di cantina. Andammo agli incontri a Palazzo Grassi per ascoltare il maestro polacco. Grotowski aveva scelto per la sua permanenza al Festival un'isola nella laguna, San Giacomo in Palude, dove in una specie di capannone spartanamente allestito presentava *Apocalypsis cum figuris*.

Andammo a vedere quello spettacolo monstre. Gli attori erano meravigliosi, l'allestimento nella sua nudità di una forza enorme. Dopo lo spettacolo, chi voleva poteva iscriversi a uno dei vari laboratori condotti da lui direttamente o dai suoi assistenti, attori, collaboratori. Così scegliemmo di partecipare a uno che durò diversi giorni, era la fine di ottobre, l'inizio di novembre. C'era lui, Grotowski, con un gruppo di giovani discepoli. Fu un'esperienza che mi segnò profondamente, che mi trasmise un'energia fantastica. Nel frattempo ar-

rivò all'isola, dove eravamo seclusi, la notizia della morte di Pier Paolo Pasolini, cioè dell'omicidio, per dirla chiara. Il gruppo degli italiani si mise inevitabilmente a parlare di quanto successo, a fare congetture e ipotesi. Ma tra le poche regole che ci erano state date c'era quella del silenzio: parlare il meno possibile, usare la parola solo quando non se ne può fare a meno. Un po' straniti dalla regola monastica, la accettammo. Le altre norme erano niente alcolici o droghe, niente sesso. In effetti le percezioni si modificano totalmente.

Ma questo è un discorso lungo... comunque è stato qualcosa che mi è rimasto e ancora mi rimane.

Due anni dopo Grotowski ci invitò in Polonia, per un altro laboratorio, in mezzo a una foresta, in un castello. Da Wroclav, la città del Teatr Laboratorium, un furgoncino ci aveva portato ai margini di un bosco. Ci fecero scendere e dopo una bella marcia di qualche ora, in silenzio tra le latifoglie, arrivammo



©Andrea Fiorentino - Archivio privato Marco Solari

che era già buio al castello. Nell'ampia hall al piano terra c'era un gran fuoco nel camino, qualcuno suonava delle percussioni, altri improvvisavano corse, cadute, danze, incontri tra i corpi. Nelle giornate successive l'attività era sia dentro l'edificio, che fuori nella natura, cercando di percepirne i suoni e i silenzi, il trascorrere del tempo, i passaggi dalla luce al buio, le albe, i tramonti. C'erano molti polacchi, ma anche inglesi, francesi, sudamericani. Con alcuni si sono stabilite amicizie durature.

Ci rivedemmo altre volte anche a Roma, quando Grotowski era invitato da Ferruccio Marotti; venne anche a stare per un bel periodo a casa nostra. Del resto fu un po' ricambiare l'ospitalità che ci avevano dato, loro del mitico Teatr Laboratorium, imbucandoci nel loro albergo veneziano, passando sotto lo sguardo del concierge!

La storia – La Gaia Scienza (1975 – 1985)

Insomma, tornati da Venezia, facemmo amicizia con Giorgio, che ci propose di lavorare insieme per uno spettacolo su *La rivolta degli oggetti* di Majakovskij. Giorgio aveva già costituito un gruppo insieme a diversi suoi coetanei di Accademia e l'aveva chiamato La Gaia Scienza, perché era il titolo del suo saggio finale, ispirato a Friedrich Nietzsche. Noi accettammo la proposta, curiosamente all'esame di Filosofia per la Maturità classica due anni prima avevo portato proprio Nietzsche. Iniziammo a fare delle improvvisazioni molto libere, molto fisiche, in uno spazio di alcuni giovani artisti, Gianni Dessì, Domenico Bianchi, Roberto Pace, Bruno Ceccobelli, a Trastevere. Gli altri colleghi di Accademia di Corsetti scomparvero. Pian piano, immettevamo nelle improvvisazioni fram-



©Angelo Turetta - Archivio privato Marco Solari - La Gaia Scienza

menti di testo di Majakovskij. Il riferimento non era unicamente all'opera del grande russo, in realtà il nostro voleva essere un lavoro sul rapporto tra poesia e rivoluzione, perché quelli erano gli anni del grande fermento nelle piazze, non solo nelle cantine, e si affacciavano nuove intersezioni creative, nuove pratiche anche comunicative (penso alle radio libere), così che si ragionava saltando da Charles Baudelaire a Walter Benjamin, da Edgar Allan Poe alla poesia cinese. Era voler scardinare in modo leggero, aereo, ma pieno di energia, il modo tradizionale di una messa in scena. Venne a vedere le prove un giorno Simone Carrella, che era la mente del Beat 72, una delle cantine romane, gestita da Ulisse Benedetti, a quel tempo una vera fucina di proposte (c'era passato anche il grande Carmelo Bene). Simone ci propose di fare lo spettacolo al Beat. Ci spostammo quindi a provare nella cantina di via Gioacchino Belli 72, in uno spazio che ognuno poteva reinventare a seconda delle proprie esigenze sceniche; noi ridipingemmo tutte le mura dello spazio scenico di bianco, una cosa normalmente aborrita dai teatranti, che preferiscono far emergere i corpi dal buio, dal nero. Anche Simone all'inizio fu scettico, poi ci appoggiò in pieno. La scenografia consisteva in poche grosse corde sospese tra le volte della cantina, sulle quali ci arrampicavamo. Che cosa rappresentavano? Niente. Ma davano respiro, senso di libertà, di leggerezza, allo stesso tempo potevano ricordare i cavi elettrici dei tram stesi sopra le piazze russe. C'erano anche degli specchi rotti, poggiati in degli angoli, un giradischi con la registrazione su disco di un comizio di Lenin, un piccolo brano di Niccolò Paganini che si incantava sempre allo stesso punto, una stella rossa spezzata, una sedia appesa a una parete. Il pubblico era disposto su due lati opposti, da una parte su una gradinata di tubi innocenti e

palanche da cantiere, dall'altra su due panche; noi in mezzo. Così il 24 marzo del 1976 debuttammo, e fu anche il debutto ufficiale de La Gaia Scienza: un grande successo; uscirono articoli su quasi tutti i quotidiani, dall'appena nata «Repubblica» al «Paese Sera» alla «Voce Repubblicana». Giuseppe Bartolucci, l'autorevole studioso e critico, rimase molto colpito dal nostro lavoro e poi fu sempre al fianco della compagnia con suggerimenti, critiche, osservazioni. La Gaia Scienza finì praticamente dove era iniziata, a Venezia, nell'autunno del 1984.

Durante quei dieci anni si era definito sempre più lo stile del gruppo, che riuscì a imporsi all'attenzione della critica (ad esempio Franco Cordelli, Nico Garrone, Achille Mango, Maurizio Grande) e del pubblico in Italia e all'estero per lo sviluppo di una ricerca particolare sul movimento dell'attore-performer, basato su contaminazioni tra la nuova danza americana, le tradizioni orientali, l'energia mediterranea; per il lavoro sullo spazio scenico, spesso compiuto assieme ad artisti visivi e comunque in riferimento alle avanguardie storiche e agli sviluppi contemporanei; per il ritmo dell'azione scenica; per le scelte musicali. Fummo definiti Postavanguardia, Teatro Metropolitano, Nuova sensibilità: a noi delle definizioni importava poco, però succedeva così: e quindi contrapposizioni tra le "tendenze".

In effetti eravamo tendenziosi. Buona parte del cosiddetto teatro ci sembrava morto da molto tempo, esperienze più vicine anagraficamente ci parevano moribonde; il teatro "politico" una cosa un po' triste, "vetero", che nell'ansia del messaggio riproponeva forme stantie; il cosiddetto Terzo Teatro lo consideravamo invece penitenziale, chiuso al contemporaneo, barricato nel rito e nel mito; il teatro commerciale e anche quello "di prosa" non lo consideravamo tea-

tro. C'era un movimento in giro, nelle piazze, nelle manifestazioni, nelle espressioni, nelle relazioni personali e artistiche, in fondo nel vivere, che metteva in discussione tutto, e tutti e tutte. C'era, in quegli anni Settanta, un'effervescenza continua di arti che si intersecavano, dal cinema sperimentale e successivamente dal video alla musica, alla danza, alla pittura ecc. Un'effervescenza anche politica, che a parte gli sviluppi tragici del terrorismo, conteneva un'aspirazione utopica nei comportamenti, nei ragionamenti e nelle pratiche. Durante quel percorso decennale, La Gaia Scienza si aprì ad altri contributi di attori e attrici, di collaboratori; per un breve periodo si scisse per difficoltà caratteriali, ma dopo un anno si ricompose; creammo performances con quindici persone o in tre o quattro, e poi assoli, studi, seminari.

Nel nostro lavoro il testo a volte c'era, a volte no, in ogni caso non si partiva mai da un testo teatrale esistente – l'unica eccezione fu forse proprio *La rivolta degli oggetti*, curiosamente –, così che, se comparivano delle parole nella scrittura scenica complessiva, erano frammenti, citazioni, brevi dialoghi o semplici parole scritte da noi. A volte usavamo il titolo di un libro che qualcuno di noi stava leggendo nel periodo delle prove, per definire lo spettacolo, per assonanza, per suggestione...

Dopo il successo degli spettacoli *Gli insetti preferiscono le ortiche*, nel 1982, e *Cuori strappati*, nel 1983, che portarono la compagnia in Australia, Europa, Stati Uniti, oltre che nei principali festival e rassegne italiane, La Gaia Scienza si scisse dando origine a due nuove compagnie.

Gli ultimi due lavori di grande successo erano nati dall'immissione nel gruppo di nuove energie artistiche. Cioè di Alessandro Violi e di Guidarello Pontani.

Guidarello, oltre che autore, regista, per-

former, conduttore radiofonico, è una delle persone più brillanti e colte che conosco, oltre ad essere il mio amico storico. Con Sandro abbiamo passato lunghe notti a ragionare su immagini e scene. Beatrice Scarpato fu altrettanto determinante per il lavoro su *Cuori Strappati*, come Claire Longo per i costumi, Stefano Pirandello per le luci. Fu quella una vera fucina di idee, di sperimentazione; provammo e buttammo tante cose, scartandole perché alla fine non ci piacevano, nonostante il lungo tempo passato nell'elaborare materiali naturali e artificiali, comprati, trovati, rubati.

Dalla scissione del gruppo nacquero due nuove compagnie, da una parte quella di Giorgio Barberio Corsetti, dall'altra la nostra, la Solari-Vanzi.

La scissione fu sentita come un evento



©Andrea Fiorentino - Archivio privato Marco Solari

un po' traumatico, non solo all'interno del gruppo originario che aveva assicurato la continuità (cioè Giorgio, Alessandra ed io), ma anche tra chi era entrato in compagnia solo da due o tre anni.

Fu anche percepito come un tradimento da parte della critica e dei fans. La critica si sentì probabilmente tradita da un gruppo al successo del quale aveva contribuito molto e anche i fans (che c'erano: curiosamente La Gaia Scienza era diventata *trendy*). Costretti a doversi schierare da una parte o dall'altra, a tifare per *Notturmi diamanti* (il nostro primo lavoro autonomo) o per *Il ladro di anime* (lo spettacolo di Giorgio). Vale quindi la pena dopo tanti anni cercare di riassumere i motivi di quella frattura. Sicuramente c'è un dato fisiologico: dopo tanti anni di lavoro comune i rapporti si logorano, cosa che avviene spesso nei gruppi musicali o in altre aggregazioni; i nostri erano già logorati da tempo. Avevamo però questa grande capacità di ritrovarci sul palcoscenico sia nella preparazione sia proprio durante gli spettacoli, cioè ritrovare il piacere del confronto, della fisicità, del ragionamento, anche se fuori dal rapporto teatrale ci si frequentava poco. Nel nostro caso c'era stato però un riconoscimento importante, soprattutto negli ultimi anni, a livello critico e di pubblico, ma anche istituzionale, con crescenti finanziamenti dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo; ma non avevamo una struttura interna ben definita per ruoli e funzioni. Tutto poteva e doveva essere ragionato e deciso insieme. Questo chiaramente generava una forte tensione interna, tant'è vero che la preparazione di *Cuori strappati* fu bellissima e faticosissima. In seguito a quei successi Franco Quadri, assieme a Bartolucci il più grande critico italiano e allora a dirigere la Biennale Teatro, ci invitò a Venezia offrendoci la produzione di un nuovo spettacolo che affrontasse la problematica del linguaggio.

Fu lì che ci fu la frattura definitiva con Barberio Corsetti. Giorgio infatti propose a me e ad Alessandra Vanzi di curare lui stesso la regia del nuovo lavoro. Noi rifiutammo. Avevamo sempre pensato che la forza di *Cuori strappati* risiedesse in quello spirito collettivo, anche a costo di forti conflittualità. Secondo punto di contrasto fu proprio il tema della Biennale. Certo linguaggio in teatro si può intendere in tanti e molteplici modi, non necessariamente come parola, copione, testo. Giorgio proponeva un lavoro cercando già di decidere quanti minuti di parlato ci dovessero essere: 10 minuti, 15 minuti, sul totale di un'ora (il nostro abituale standard di durata per uno spettacolo), al di là del tema o del soggetto del lavoro, così, a prescindere. Questo per puntare a una comunicazione più immediata, non intellettualistica, facilmente esportabile all'estero. Noi non eravamo assolutamente d'accordo: Alessandra ha sempre avuto la passione per la scrittura e ora voleva misurarsi con qualcosa di più di piccole frasi sparse nella partitura dello spettacolo; a me interessava entrare in una progettualità che comprendesse e non escludesse la parola. Telefonammo a Quadri, offrendogli di portare due spettacoli, anziché uno. Disse: – Va bene, venite a Venezia che ne parliamo –. Andammo noi tre, senza parlarci in aereo. Quando arrivammo nel suo ufficio, Franco era furibondo: – Ma che vi siete messi in testa? Ma che, volete dividervi? Proprio ora che vi invito alla Biennale? – Cercammo di fargli capire che non saremmo tornati indietro. Alessandra espose il nostro progetto, Giorgio il suo. Quadri, lì, fu un grande; disse: – I progetti li facciamo tutti e due – e raddoppiò il budget. Ai Cantieri Navali della Giudecca nell'ottobre del 1984 nacquero le due nuove formazioni, tutte e due si presentavano come La Gaia Scienza.



©Andrea Fiorentino - Archivio privato Marco Solari

La storia – La Compagnia Solari-Vanzi (1985 – 1999)

Dopo *Notturmi diamanti* alla Biennale e mentre continuavamo a girare con quello spettacolo in Italia e Canada in un anno di confusione, tra istituzioni, critici, teatri, festival che cercavano in una formazione qualcuno che stava nell'altra, nel 1985 con Alessandra fondammo la compagnia teatrale Solari-Vanzi, per approfondire il lavoro sulla parola poetica e sulla voce, aspetti fino ad allora troppo trascurati. Come se le parole non potessero più aver senso, o non potessero essere usate in un modo non convenzionale. Del resto erano gli Anni '80, quelli di Craxi, e del Galestro, del Nano Ghiacciato, dei paninari milanesi, dei localari... Quindi forse bisognava ricominciare a parlare, a dire.

Così abbiamo prodotto numerosi spettacoli e performances, caratterizzate dalla scrittura di testi originali e dalla collaborazione stretta con musicisti della ricerca italiana e internazionale. Il carattere del lavoro era l'incontro tra leggerezza e ironia e tematiche o situazioni contemporanee spesso anche paradossali. Ovviamente non abbiamo mai abbandonato il lavoro sulla scena, sulle luci, sui costumi. Non a caso uno dei primi lavori fu *Il Cavaliere azzurro*, prodotto dal Fabbricone di Prato (col titolo *Suono giallo*, ancora come Gaia Scienza)

e poi presentato alla Biennale Giovani di Barcellona e in molte città italiane. Era una riflessione su Wassily Kandinsky, non in chiave di ricostruzione filologica dei bozzetti delle varie Sintesi sceniche astratte, ma la reinvenzione della sua scrittura scenica, un ritrovare nelle sue partiture poetico-teatrali e nei suoi scritti teorici una specie di padre. Poi *Racconti inquieti*, prodotto dal Festival di Santarcangelo, dialoghi notturni tra personaggi borderline visti in un bar notturno dalla sera all'alba, con un'orchestra dal vivo che suonava, capitanata da Massimo Terracini. E ancora, *A sangue freddo* ispirato al romanzo di Truman Capote con l'inserimento di fatti di cronaca nera italiana; *Ho perso la testa*, ospitato in Brasile e alle Isole Canarie. Alessandra Vanzi ha scritto la maggior parte dei testi, calibrandoli sugli attori, rielaborandoli nelle prove, fino all'ultimo minuto.

Dal 1991 iniziai a lavorare su testi di autori contemporanei.

Al Teatro Colosseo di Roma stavano organizzando una rassegna di spettacoli che mettessero in scena autori italiani contemporanei. Sceglimmo un breve testo di Edoardo Sanguineti, *Dialogo*, per un'attrice e un attore. Lo scritto era veramente troppo breve per poterlo proporre al pubblico come un vero e proprio spettacolo, così andai a Genova, propo-

nendo a Sanguineti di fare una sorta di collage di suoi testi, dalle poesie ai suoi travestimenti teatrali, da *Capriccio italiano* a *Il giuoco dell'oca*, ecc. La proposta lo incuriosì e lo divertì, mi diede carta bianca e anzi molti suggerimenti. Ci mettemmo al lavoro Gustavo Frigerio, Alessandra Vanzi ed io in un frenetico *cut and paste* o più italianamente *taglia e cuci*, arrivando alla stesura di un canovaccio molto ironico e musicale. Come aiuto regista avevamo chiamato Peter Quell, amico fotografo, disegnatore, col quale concepimmo la scenografia, una sorta di grande cassa da imballaggio magica, che a seconda della scena diventava bara, barca, letto matrimoniale, palcoscenico. La colonna sonora, anche con musiche originali, la compose Paolo Modugno. Il risultato fu uno spettacolo di gran successo che fu invitato al Festival Mondiale delle Nazioni di Santiago del Cile nel '93 come opera rappresentativa della ricerca italiana. Mi imbattei poi, per caso, trovandolo come novità di Adelphi in libreria, in *Casi*, del russo Daniil Charms. Una collezione di testi scritti negli anni Venti e Trenta da un brillantissimo scrittore, finito male come tanti sperimentatori di quegli anni in Unione Sovietica. Una sorta di teatro dell'assurdo di cui nessuno aveva



"Marco Solari in un reading"

avuto sentore. Testi fortemente ironici, al limite del sarcastico, che mi permettevano di giocare con le convenzioni teatrali per ribaltarle. Ma per diversi motivi, in parte personali, in parte economici, in parte pratici, mi ritrovavo senza più nessuno del mio abituale gruppo di lavoro, quindi dovetti ricostituire per quel progetto un gruppo, cosa che avvenne attraverso diversi laboratori intensivi. Erano quasi tutti attori molto più giovani di me: Lea Barletti, Andrea Testa, Anna Giampiccoli, Maurizio Zaccigna, il musicista Piergiorgio Faraglia, Paola Traverso come aiuto regista. Posso dire che lo spettacolo che ne derivò fu veramente il frutto di quei laboratori. *Casi* debuttò al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1992, poi lo portammo negli spazi più vari, dai teatri all'italiana ai centri sociali.

Dopo il lavoro su un altro testo russo, *L'Accalappiatopi* di Marina Cvetaeva, mi misurai con un vero classico, *Le Baccanti* di Euripide: la traduzione di Sanguineti mi era piaciuta così tanto che decisi di organizzare un laboratorio su questo testo nel 1996. Dal laboratorio quello stesso anno si sviluppò lo spettacolo. Molti si incuriosirono di quella scelta e alcuni furono anche molto scettici (secondo me pensavano: – Ma che gli è venuto in mente? –). Per me era tornare a quel primo libro, che mi aveva instradato sul teatro, *I greci e l'irrazionale* di Dodds, di nuovo era ragionare sul Dionisismo, non più all'inizio degli Anni Settanta, ma alla fine del Millennio, alla luce dei nuovi impazzimenti giovanili, dei nuovi disagi delle donne e degli uomini, delle nuove ricerche etno-antropologiche. Così, sia durante il laboratorio che durante le prove, i dubbi erano formali e strutturali assieme: ma le Baccanti devono stare a piedi nudi o con le scarpe? E Penteo deve fare la voce grossa o sottile? Lo presentammo in uno

spazio che Simone Carella, insieme ad altri artisti, aveva affittato a Trastevere: una ex scuola, con aule, palestra, cortile, terrazze, uno spazio gigantesco, che purtroppo non riuscimmo a mantenere per via dell'affitto impossibile. Utilizzavamo praticamente tutte le zone, interne ed esterne, basse ed alte, dopo aver ragionato proprio sulla struttura oppositiva ben presente in Euripide: alto/basso, aperto/chiuso, visibile/non visibile. Dopo qualche mese ne facemmo una versione per i teatri, che inevitabilmente perse quella libertà dello sguardo. *Le Baccanti* ebbe un'ultima replica al Teatro Romano di Ostia Antica nel 1999, su invito di Mario Martone che dirigeva allora il Teatro di Roma.

Con la Solari-Vanzi ricercammo un linguaggio teatrale semplice e poetico assieme, ma che avesse come sottotesto numerosi rimandi e allusioni, sia nel testo vero e proprio sia nell'uso degli altri elementi dello spettacolo: suono, luci, spazio. In pratica nell'elaborazione di un teatro che potesse far riflettere senza cadere nell'intellettualismo o nella bana-

lizzazione.

Dopo dieci anni ero però stanco e affaticato dalla gestione della compagnia: le normative relative ai finanziamenti ministeriali e la burocrazia rischiavano di soffocare il lavoro artistico, portandoci in una progressiva catastrofe economica, che non avremmo saputo come fronteggiare. Decidemmo allora di sciogliere il gruppo, entrando io e Alessandra a far parte di un'associazione romana, Sala Uno.

Nel 2000 nel Teatro Sala Uno, a Piazza di Porta San Giovanni, realizzai *OGM – Organismi Genericamente Modificati*, un montaggio o meglio un'ibridazione (visto il tema...) di testi disparatissimi, dalle Upanishad della grande tradizione induista, a Giacomo Leopardi, da Edgar Allan Poe a frammenti scientifici, fantascientifici, parascientifici, a dialoghi e monologhi scritti da me: una performance che si interrogava sulle nuove prospettive aperte dalla scienza, sui mutamenti del corpo, della generazione, della comunicazione. In scena eravamo io e un altro attore, Maurizio Zacchigna, alle percussioni Mauro D'Alessandro.



©Martin Clausen - Archivio privato Marco Solari

La storia – Temperamenti... (2004 – 2012)

Dopo una serie di studi preparatori, progettai nel 2004 un grande spettacolo sui *Viaggi di Gulliver* da Jonathan Swift. Per poter gestire in modo autonomo lo spettacolo, senza doverci appoggiare o ricorrere ad altre produzioni, decisi di fondare una nuova associazione e coinvolsi i miei principali collaboratori, quelli “storici” e quelli coi quali avevo lavorato negli ultimi anni: quindi, oltre ad Alessandra Vanzi, i musicisti Paolo Modugno e Mauro D’Alessandro, il regista cinematografico Stefano Gabrini, il disegnatore luci Luca Storari, gli attori Gustavo Frigerio e Flavio Cova, gli scenografi Roberto Ricci e Martin Clausen. Presentammo *I viaggi di Gulliver* per la Notte Bianca di Roma, in uno spazio molto particolare della periferia. Nel 2005 lo riallestimmo al Festival di Polverigi nelle Marche, in forma itinerante nel

centro storico del paese e, più tardi, ne facemmo una versione per i teatri all’italiana. Un lavoro molto visionario, molto fisico e musicale, con interventi video, proiezione di ombre ecc. Lungo tutta la preparazione, che m’indusse a confrontarmi con le tante traduzioni, riduzioni, trasposizioni dell’opera di Swift, mi fu di guida quello straordinario saggio che è *Metamorfosi della fantascienza* di Darko Suvin, libro che avevo trovato a casa di mia madre a Lucca. Mia madre aveva infatti conosciuto Suvin tramite Daniela Marcheschi.

I viaggi di Gulliver è stato un lavoro per me fondamentale, perché mi ha permesso di esplorare con una grande libertà possibili versioni di uno stesso racconto. E questo sia dal punto di vista testuale che da quello scenico.

Temperamenti produsse altri lavori molto strutturati, *I Negri* da Jean Genet con la regia di Gustavo Frigerio, a



©Angelo Turetta - Archivio privato Marco Solari - La Gaia Scienza

Roma, poi al Festival di Cartagine e a Fabbrica Europa a Firenze, performances mie o di Alessandra Vanzi, laboratori per giovani attori, rassegne teatrali. Ma, come diverse altre volte nella mia esperienza, dopo un certo numero di anni capii che anche questa struttura rischiava di diventare una piccola azienda, e di nuovo decisi di sciogliere l'associazione.

... e oltre (2012 – 2016)

In questi ultimi anni, per la produzione di progetti più o meno grandi, mi sono quindi di volta in volta rivolto ad altre associazioni o teatri, per poter concentrarmi con più libertà sul lavoro artistico e basta.

Come ho accennato qua e là in queste note, l'osservazione della natura è qualcosa che mi appartiene profondamente, fin da quando ero piccolo, e seppur non abbia seguito studi naturalistici di alcun tipo, ho continuato a interessarmi di argomenti scientifici. Ci sono poi i casi e le scelte della vita, che spostano in modo più o meno evidente lo sguardo. A me è successo, con la nascita di mia figlia Stella, di riscoprire il mondo della natura e poi assieme a lei esplorarlo di nuovo, con occhi nuovi, nuova curiosità. Da diversi anni, con degli amici, abbiamo affittato una casa in Umbria, in un posto molto bello e selvatico, molto molto spartano, circondato da boschi, istrici, torrenti. Un luogo ideale per osservare "da dentro" il trascorrere delle stagioni, il mutare dei colori, per ascoltare i suoni diversi delle piante, degli uccelli, per misurare i tempi diversi delle crescite e dei decadimenti.

Da questa esperienza è nato il *Progetto sugli alberi*. Per diversi anni, dal 2011, da solo o con il percussionista Mauro D'Alessandro o con Alessandra Vanzi o tutti e tre assieme, o coinvolgendo altri (studiosi, botanici, paesaggisti, musicisti),



© Saul Landell

sti), si è lavorato sul tema dell'albero. Albero inteso come testimone, osservatore di fatti e misfatti, o come protagonista del paesaggio, dell'economia o simbolo di cultura. Utilizzando testi scritti da me e da Alessandra Vanzi o estrapolati da autori classici o contemporanei o orientali, proponendo recital in Musei (Scuderie Aldobrandini di Frascati, per una riflessione sulla pianta della vite, con musiche persiane) o in un uliveto (al Festival di Legambiente di Rispeccia), in chiese (a Siracusa, sulla palma e sull'olivo), in percorsi tra gli alberi (*Festival degli alberi*, a Rocca di Papa, omaggio al castagno).

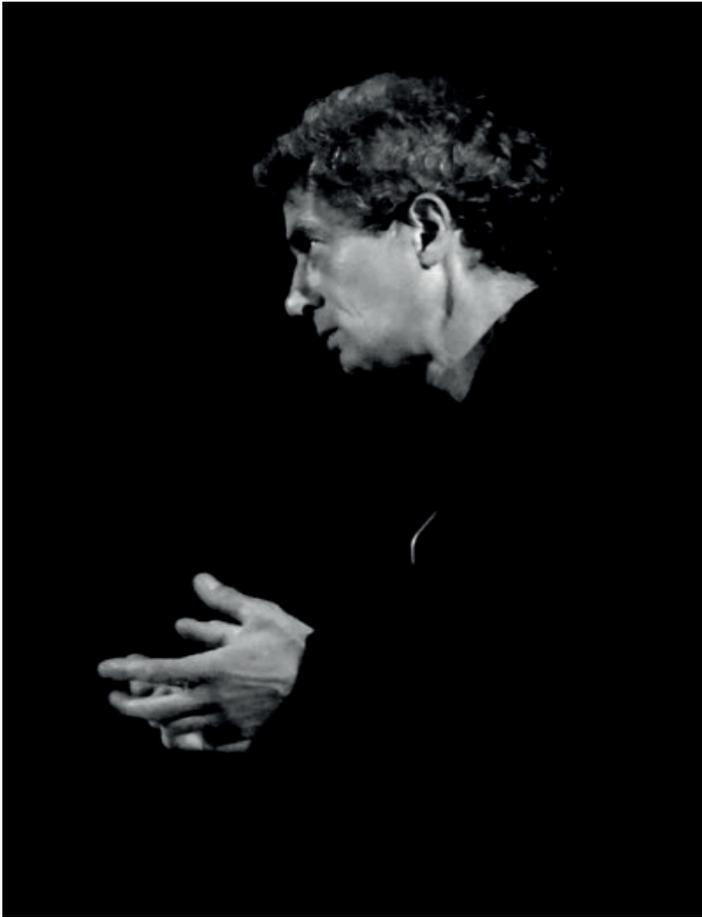
Sono stato impegnato dal 2013 fino all'anno scorso sulla figura e sui testi di Enrico Filippini, grande traduttore, critico, scrittore, animatore del Gruppo '63. Un lavoro di regia e interpretazione propostomi da Giuliano Compagno, scrittore, giornalista, traduttore, che avevo conosciuto ai tempi di Alemanno sindaco di Roma. Alemanno ha avuto come merito il fatto di aver nominato Umberto Croppi all'Assessorato alle Politiche Culturali (poi lo fece fuori). Croppi aveva chiamato Giuliano come consulente per il teatro e fu grazie a lui che riuscimmo a fare un bel lavoro sul Futurismo, *Visioni simultanee*, a piazza

San Lorenzo in Lucina nel 2009. Insomma, Compagno mi propose di lavorare su una drammaturgia che aveva scritto assieme alla figlia di Filippini, Concita, che ora vive a Zurigo. Accettai molto volentieri, mi ricordavo ancora, anche se vagamente, gli articoli di Filippini su «Repubblica»: bellissime interviste coi grandi protagonisti della cultura internazionale. Ma ero anche terribilmente imbarazzato, perché avrei dovuto impersonare la figura di Filippini, di fronte a sua figlia, alla sua ex moglie, ai suoi amici, ai suoi compagni di letteratura. Ci fu una prima serata all'Auditorium, una lettura di testi suoi, con interventi di Umberto Eco, Irene Bignardi, Federico Pietranera, Giacomo Marramao ed altri. Poi altre letture in Svizzera, fino allo spettacolo che fu fatto ad Ascona, Milano, Firenze, Roma, su un treno tra Italia e Svizzera o su un barcone sul Lago Maggiore. Credo che alcuni miei aspetti caratteriali comuni con Filippini, tra i quali un certo gusto per l'ironia, abbiano reso credibile il lavoro, evitando il rischio della retorica o della ricostruzione "televisiva". Era uno spettacolo molto emotivo e non intellettualistico; quello che si vedeva e sentiva era il rapporto riconquistato tra un padre e una figlia, nell'ultimo periodo della vita di questo grande personaggio della cultura italiana. Il titolo era *L'ultimo viaggio*.

Nel 2014 ho interpretato i diversi ruoli maschili di *Fedra* di Marina Cvetaeva, in uno spazio molto alternativo di Roma che credo ormai sia stato chiuso, il Fanfulla, al Pigneto. Si è trattato di un lavoro duro, lungo e complesso, con la regia di un giovane, Matteo Lolli, che avevo conosciuto tramite un'attrice incontrata sul set di un film indipendente, Monica Perozzi. Monica interpretava Fedra e le altre parti femminili, in particolare la Nutrice, con grande carattere e forza. Lavoro ostico, perché la scrittura

della Cvetaeva è bellissima ma anche molto densa, solleva dubbi continui, così com'è tesa tra significazione e musicalità. Mi ero già misurato con la scrittura della Cvetaeva molti anni prima per la realizzazione dello spettacolo *L'accalappiatopi*. Nell'*Accalappiatopi* la Cvetaeva reinterpretava una storia della tradizione popolare, in *Fedra* una tragedia, dandone una propria particolare versione. La scelta di regia di Lolli era molto radicale, al limite dell'ascetismo, tenendo tutto concentrato sulla parola, senza concessioni scenografiche, senza grandi azioni o movimenti: quindi tutto molto *tenuto*, tutto nelle parole, nei versi. Per me un percorso davvero difficile, abituato a giocare su registri ironici, a sporcare e ibridare gli elementi, a ragionare sullo spazio. Lì lo spazio era la parola.

Come ultima opera impegnativa, lo spettacolo *La Ruota dentata*, omaggio all'opera e alla figura di Dino Terra: un grande protagonista del Novecento, un punto, un fulcro di incontri di conoscenze, di consapevolezza civile, letteraria, politica dagli anni Venti, alla fine del secolo (breve o lungo non so). Un autore di testi come si suol dire d'avanguardia, con un gusto trasgressivo dato dall'apertura alle più diverse discipline, dalla curiosità per le varie forme dell'arte. Daniela Marcheschi mi ha fatto scoprire Armando Simonetti – Dino Terra era il suo pseudonimo –, alcuni anni fa, mettendomi in contatto con la Fondazione Dino Terra di Lucca. Le opere scritte nell'arco della sua lunga vita mi sono sembrate ancora in grado di generare pensieri, associazioni mentali, riflessioni antropologiche, storiche e politiche utili per la comprensione del mondo e dell'Italia in particolare. Il lavoro si è svolto per fasi diverse, un lungo periodo di lettura e studio dei suoi testi, dai primi racconti della fine degli Anni Venti, alle



©Archivio privato Marco Solari

opere teatrali del dopoguerra, alla saggistica, fino alla produzione dei suoi ultimi anni. Poi ho chiamato a raccolta i miei abituali collaboratori e complici di tante avventure teatrali, Gustavo Frigerio, Alessandra Vanzi, Patrizia Bettini, con i quali ci siamo scambiati i diversi testi di Terra che avevo preselezionato. Abbiamo iniziato la lettura dei frammenti che ognuno di noi aveva individuato come interessanti. Successivamente ho composto un primo canovaccio, suddiviso tra brani da recitare a memoria, parti da leggere, parti da registrare. Le registrazioni le abbiamo fatte nello studio OASI di Paolo Modugno, il quale ha poi curato la fonica ed è intervenuto dal vivo con percussioni. Ho coinvolto alcuni artisti dell'area lucchese: Francesca Bertolli, danzatrice con Carolyn Carson e tra le fondatrici della compagnia Sosta Palmizi, con la quale c'erano state altre collaborazioni nel passato, dal 1978 fino alle *Baccanti* a Ostia

Antica; Giacomo Verde, lucchese d'adozione, del quale ho sempre apprezzato la maestria e la leggerezza con la quale ha saputo dar vita a video, installazioni, eventi multimediali; l'attore Marco Brinzi, col quale ho trovato comunanza di visioni e di esperienze. Il risultato è stata una performance che credo abbia rispettato il carattere multiforme dell'autore, la sua varietà di interessi e di scrittura, anche se lo spazio un po' troppo compresso del palco del Teatro San Girolamo ha leggermente penalizzato la struttura scenica.

Altre attività – Video e multimedialità

Da sempre ho considerato il teatro come una fucina alchemica, un luogo dove sperimentare materiali e tecnologie diverse, intendendo per tecnologie le tecniche, le discipline che riguardano la percezione, ma anche l'assemblaggio del prodotto teatrale, che è fatto di senso, spazio, tempo. Questo è stato fin dall'inizio e questo continua a essere, fino ad adesso, per me.

Quindi, oltre al ragionare sullo spazio scenico, nelle sue caratteristiche strutturali, utilizzare fonti luminose molto varie (dai proiettori specificamente teatrali a lampade e lampadine, dal neon a lampade a acetilene, a corpi luminosi creati appositamente), giocare con materiali naturali e artificiali, usare proiezioni in super 8 e diapositive e poi video, all'interno delle performances.

Molti lavori furono ripresi in video; in altri casi si cercò di andare oltre la ripresa documentaristica per creare delle opere originali che, partendo dal lavoro teatrale, lo reinterpretassero usando le tecniche di ripresa e montaggio che il video poteva offrire. Si era oltretutto creato per un breve periodo un piccolo eroico mercato parallelo tra rassegne e festival video a livello nazionale e internazionale, in Europa e America, che

poteva dare un senso a questa ricerca. Una piccola economia, ma anche e soprattutto un modo per far vedere dei prodotti molto particolari. Non c'era *youtube*! A volte partecipare a un festival video poteva tradursi in un invito a un festival teatrale, come accadde quando inviai al festival di cinema e video del Quebec *Notturmi diamanti*. L'anno dopo ci invitarono al Festival Internazionale del Quebec, Canada, con lo spettacolo. Nel '93, su suggerimento di Carlo Infante, critico teatrale militante ma sempre più interessato ai nuovi media, riuscii ad avere un finanziamento dalla Regione Lazio per l'edizione di un CD-Rom sul lavoro della Gaia Scienza e della Solari-Vanzi, *Percorso cifrato*. Fu forse il primo esempio di produzione multimediale "immersiva", che raccoglieva immagini, testi, video, critiche, musiche di quasi venti anni di ricerca teatrale.

Altre attività – Radio

La radio RAI negli anni Settanta ha avuto degli spazi meravigliosi aperti alla ricerca poetica, musicale e teatrale, in particolare *Audiobox* di Pinotto Fava, che offriva la possibilità di sperimentazioni anche molto radicali agli artisti italiani e non solo: penso tra gli altri ai lavori di Alvin Curran, musicista americano trapiantato in Italia.

Negli ultimi anni, per Radio3, ho curato la regia di diversi testi teatrali: *The Country* del drammaturgo inglese Martin Crimp; *Fuori davanti alla porta*, bellissimo testo neoespressionista di Wolfgang Borchert, un classico del pacifismo in Germania; *Coltelli* di John Cassavetes, uno dei suoi rari testi teatrali; *Lasciala sanguinare* del cileno Benjamin Galemiri; *Alfabeto Flaiano*, omaggio a Ennio Flaiano attraverso un montaggio di suoi testi, in diretta da via Asiago. Sono state occasioni per misurarmi coi testi, con l'interpretazione, le musiche quasi sempre originali e firmate da

Paolo Modugno e, più in generale, per ragionare sul suono, sull'ascolto. Cercando di uscire dalla logica stretta del radiodramma, per creare una dimensione percettiva dinamica. Un teatro di ascolto.

Altre attività – Collaborazione con musicisti

Parallelamente all'attività con le diverse compagnie, ho collaborato con musicisti e gruppi musicali italiani, per la regia visiva dei loro concerti. In particolare, nel 1985, con Paolo Modugno, per un *Percorso sonoro* a Villa Medici e con Giorgio Battistelli per una *Aphrodite* da Pierre Louÿs a Bordeaux. Per Massimo Terracini, indimenticabile amico scomparso prematuramente nel 1995, ho curato le scenografie di ombre mobili al Teatro Colosseo. Con Luigi Cinque ho lavorato in diverse occasioni, curando la messa in scena dei Concerti di Capodanno a Piazza del Popolo (1993 e 1994); dei concerti/installazioni *Officina Mediterraneo* al Borghetto Flaminio di Roma (1995); alla Stazione Leopolda di Firenze, con *Festival Fabbrica Europa* (1996); e a Villa Trabia per *Palermo di Scena* nel 1997. Quest'ultimo concerto è stato poi trasmesso da Rai3. E poi ancora a Bologna per i 100 anni della CGIL e a Roma; infine in Piazza della Civiltà Romana all'EUR con una grande *Eneide*.

In tutti questi casi il mio era un occhio esterno: non interferivo con le scelte musicali, cercavo di ragionare sullo spazio, sulla visione, sulle video-proiezioni, sulle luci – occupandomi anche degli aspetti tecnici e logistici, cose che non ho mai disprezzato, ma che anzi penso debbano fare parte della consapevolezza di un artista, perché sono parte della concretezza del lavoro.

Altre attività – Didattica

Come altro aspetto del lavoro, ma molto

importante anch'esso, è la ricerca di laboratorio, che avviene con laboratori lunghi o con brevi seminari. Molto importante, perché si tratta di un'attività di didattica e di trasmissione delle esperienze a giovani e meno giovani – attori professionisti o non – e, al contempo, sviluppa un terreno di incontro, creando i presupposti per una comunicazione particolare basata sull'improvvisazione, sull'attenzione reciproca e in relazione allo spazio fisico e mentale, sulla cura delle singole individualità. Nei laboratori che ho condotto ho cercato di parlare il meno possibile. Certo, magari c'era un prima nel quale mi presentavo e spiegavo il senso di quello che avremmo poi fatto insieme; e ci poteva essere anche un dopo, magari fuori dall'orario, nel quale si ragionava, ci si parlava, ci si conosceva. In questa attività si stabiliscono rapporti molto forti, dal punto di vista fisico, mentale, personale. Per diversi anni ho insegnato Progettazione scenografica all'Istituto Europeo

di Design e, nel 2009, con i colleghi docenti Oscar Netto e Sivia Polidori e gli allievi presentammo come saggio di fine corso *L'uomo di fumo*, ispirato al *Codice di Perelà* di Aldo Palazzeschi all'Acquario Romano di Roma.

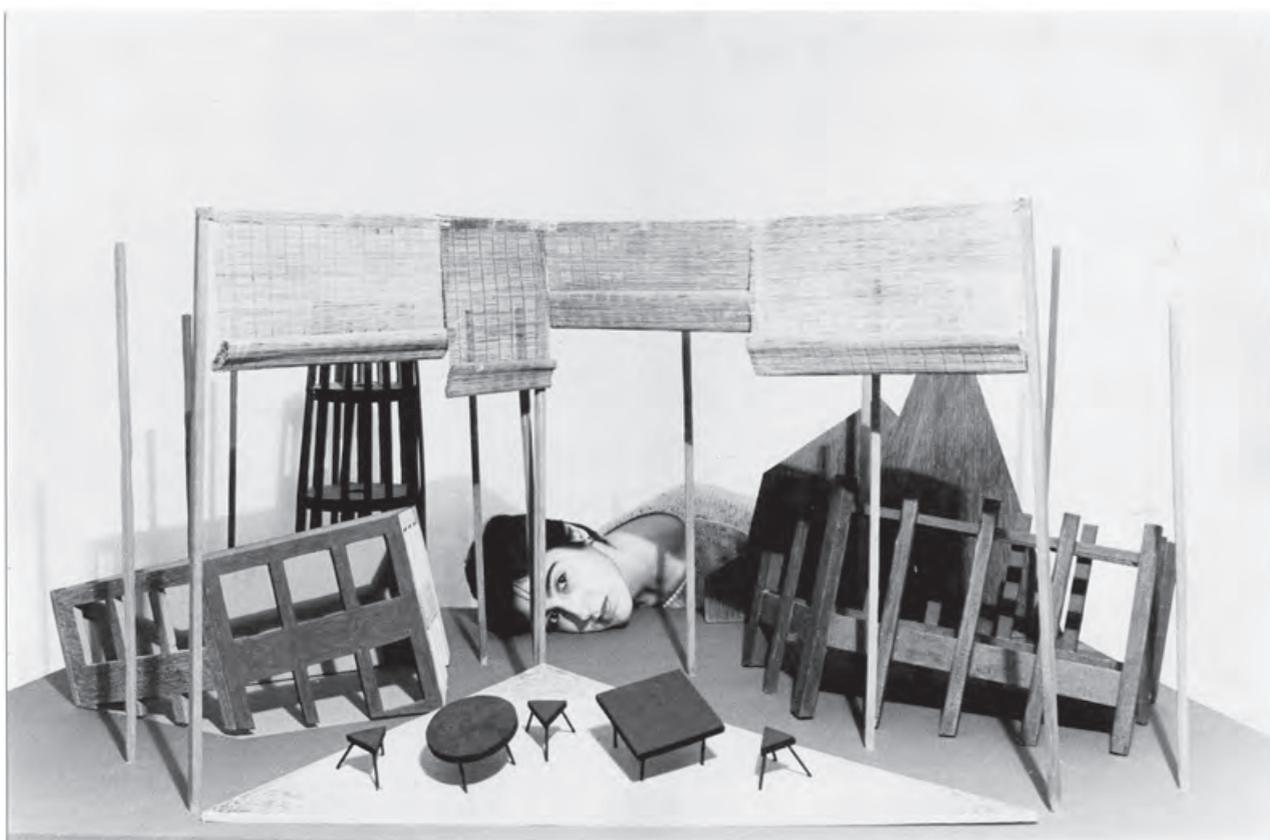
Altre attività – Disegno e pittura

Queste sono le cose in cui segretamente mi diletto, strappando tempo al mainstream produttivo.

SINTESI: IL SENSO E I MODI DEL LAVORO

La Gaia Scienza

La compagnia La Gaia Scienza non aveva una regia, nel senso che non c'era né un unico regista né una regia collettiva, una formula che diversi altri gruppi adoperavano. L'idea stessa di regia era messa in discussione, dal primo all'ultimo lavoro. C'era piuttosto un'elaborazione collettiva, basata sull'espressione delle singole individualità, principalmente degli attori-performers, ma non solo:



©Beatrice Scarpato *Notturmi Diamanti* - Archivio privato Marco Solari

nella creazione generale, nella scrittura scenica complessiva partecipava con idee, soluzioni, proposte anche chi si occupava dell'intervento sullo spazio scenico o sulle luci o sulla musica.

L'elaborazione di un progetto prendeva tempi abbastanza lunghi, non partendo come scritto da un testo preesistente, ma da alcuni stimoli o concetti: poesia e rivoluzione, utopia, il viaggio, la violenza, la trasformazione dei corpi, naturale/artificiale, paesaggi del Mediterraneo. Costante riferimento alle arti visive, in particolare alle avanguardie storiche, Futurismo – russo più che italiano –, avanguardie americane. Grande passione per l'Oriente, inteso come prospettive filosofiche, soluzioni formali, astrazione, formalizzazione: l'Opera di Pechino, la danza indiana, il Tao. Attenzione alla musica tutta, riuscendo a mettere insieme frammenti classici, Patty Smith, John Cage, musiche etniche di tutti i tipi.

Poche parole, frammenti, “materiali verbali”, così li chiamavamo.

Solari-Vanzi

Con la Solari-Vanzi ricerca di un nuovo linguaggio esteso anche alla parola, testi scritti principalmente da Alessandra Vanzi, confronto con tematiche anche dell'attualità: *Notturmi diamanti* del 1984 nasceva dalle notizie sul disastro di Beirut in quegli anni, *Fahrenheit 451* del 1990 da Tien An Men. Anche se non c'era mai un aspetto didattico né di “teatro civile”. Ogni volta lo spunto si trasformava metaforicamente in altro.

In diversi casi musica dal vivo: *Racconti inquieti* a Santarcangelo di Romagna e poi a Roma al Teatro La Piramide, *A Sangue Freddo* del 1987/88.

Un certo gusto per l'humour nero, per le atmosfere non più solari come nella Gaia Scienza, ma più notturne, sofferte, talvolta dure.

Progetti firmati come regia da me o da

Alessandra Vanzi o insieme. Il lavoro di gruppo era infatti cambiato, pur mantenendo una grande apertura ai contributi degli altri attori e collaboratori, gli spettacoli nascono da idee, temi, immagini miei e della Vanzi. Questo forse per un'inevitabile crescita differenziata delle individualità, ma anche per non avere più dei luoghi dove trascorrere lunghi periodi di elaborazione e prove, com'era ai tempi della Gaia Scienza nel rapporto costante col Beat 72, che era un po' come una casa. E un'economia mutata, con poca possibilità anche di tenere uno spettacolo per un lungo periodo nello stesso spazio. Cosa che spostava molto la dimensione del lavoro da un'idea più performativa a quella più formalizzata di spettacolo. Il che implicava maggior tempo di stesura e progettazione.

Temperamenti e oltre

Con Temperamenti, associazione fondata da me, Alessandra Vanzi e da otto altri artisti e tecnici, abbiamo voluto dare vita a una situazione produttiva allargata, nella quale ciascuno dei soci potesse proporre proprie iniziative con il coinvolgimento più o meno esteso degli altri. Questo ci ha permesso di produrre spettacoli unitari di ampio respiro, a partire da *I viaggi di Gulliver*, nel 2004, fino a *Visioni simultanee* nel centenario del Manifesto del Futurismo (2009): performances come *L'incendiario*, da Palazzeschi, *Complici*, di e con Vanzi e Bettini, *Quinte armate*, di e con Solari e Faraglia, *Valle Giulia*, con Alessandra Vanzi e Alessandra Parisi; video; trasmissioni radiofoniche come *Alfabeto Flaiano*; laboratori teatrali e musicali; rassegne di teatro, danza; interventi in spazi naturali come *Festival degli alberi – ramificazioni nel territorio*.

Gli assolo

Talvolta ho la necessità di lavorare da solo o in una dimensione molto ristretta

per potermi concentrare maggiormente su singoli aspetti o temi che mi interessano in periodo particolare, senza pensare a grandi strutture, organizzazione, orari di prove. Generalmente parto da appunti, notazioni, storielle, dialoghi che vado scribacchiando nei miei quaderni.

Una volta chiesi ad Alessandra Vanzi di scrivere lei il testo, a me interessava più il lavoro sulla scena e il movimento. In alcuni casi in scena ero veramente solo, in altri in complicità con un attore o attrice o musicista. Il termine *assolo* è un po' fuorviante, perché hai sempre bisogno di qualcuno che ti dia la luce o che suoni: per lo meno nel teatro come lo faccio e penso io. Quindi sei sempre in relazione, in complicità con altri. Del resto una frase di Steve Paxton, il danzatore americano, inventore e maestro della Contact Improvisation, diceva che il danzatore che sta facendo un assolo sta in realtà dialogando con il mondo, i suoi piedi dialogano con il pavimento. La prima occasione me la offrì nel 1979 Simone Carella al Teatro Beat 72. Aveva organizzato una rassegna di singoli attori col titolo *One man show*. C'era anche Victor Cavallo. Preparai in rigorosa solitudine *Il nodo di Gordio*, una performance di circa 40 minuti nella quale giravo su me stesso come una trottola o un derviscio, mentre un nastro con la mia voce registrata raggruppava vocaboli scelti per associazione di idee o di suono ripartiti in 44 sezioni, tante quante le lettere dell'alfabeto sanscrito. Ma questo lo sapevo solo io, il pubblico doveva stare in una dimensione percettiva vagamente allucinatoria, con un flusso di parole, come fotogrammi slegati. Era una mia risposta a un filone che si stava affermando, quello degli spettacoli di attori solisti, improntato all'intimità, al raccontar di sé, a raccontar storie: non era ancora il teatro di narrazione, però. Lì, col *Nodo di Gordio*, volevo



©Erika Kiffel - Alessandra Vanzi a Düsseldorf

indicare un punto di fuga: invece che usare la spada per tagliare il nodo, allontanarmi talmente tanto da renderlo solo un punto. Il nodo, l'oggetto, era proprio il teatro. Nel mio girare su me stesso, al centro dello spazio scenico cercavo di mettere in discussione la centralità dell'attore, la prosopopea mattatoriale, centrifugando la soggettività. L'ultimo lavoro condensato è stato *Quinte armate*, nel 2007. Il titolo era ovviamente una provocazione: "quinte armate" è termine squisitamente teatrale, indica un tipo di quinta con una struttura rigida normalmente di legno. Chi non è del mestiere riceve invece un'immagine bellica, tipo Sesta Flotta. *Quinte armate*, con spirito ironico e beffardo giocava all'opposto con il ritmo e la leggerezza, passava da parti più politiche, trattando del lavoro nei cantieri o nel teatro, a dialoghi o monologhi vagamente esistenziali: una coppia di artisti esauriti, un vecchio rancoroso. Anche parti più musicali. Difficile descrivere la partitura che abbiamo creato. Dico che abbiamo, perché se lo spettacolo è nato da appunti vari che avevo buttato giù in taccuini e quaderni, dapprima letti in delle serate tra amici attenti che mi hanno incoraggiato, il lavoro più grosso è stato con Piergiorgio Faraglia, musicista e cantautore, acuto lettore, col quale

ho passato un lungo tempo di preparazione e prova, con lui che mi suggeriva tagli, correzioni, modalità diverse per passare dalla parola scritta alla musicalità, al suono. Nel frattempo veniva fuori un'ipotesi di piccola scenografia, alla fine un teatrino come quello dei pupi, su misura per noi, con tendine di paglia per sfalsare i piani e dare una dinamica allo spazio. Per la sua struttura modulare, senza una trama, piuttosto un piccolo mosaico, *Quinte armate* lo abbiamo potuto dare in spazi e forme diverse, nella sua strampalata integralità negli spazi teatrali, nei teatri Vascello, Colosseo, Palladium a Roma o al Teatro Studio di Scandicci o per i Solisti del Teatro nei Giardini della Filarmonica, sempre a Roma; senza scenografia, ma utilizzando spazi particolari, sopra delle terrazze romane o lungo i bordi di una piscina in un festival a Ladispoli; smembrato e ricomposto con altri frammenti testuali e musicali, come a Seravezza nel 2013, nelle Scuderie Granducali, in una serata raw, vale a dire cruda, pensata appositamente per quell'occasione di incontro tra teatro, poesia, musica, organizzata dal CISESG - Centro Internazionale di Studi "Sirio Giannini". Sono difatti le situazioni di incontro tra le arti, di commistioni e di contaminazione quelle che danno più stimoli alla ricerca. Quando si pensa a uno spetta-

colo, lo si immagina generalmente per una struttura in qualche modo standard, sia dal punto di vista spaziale, architettonico, sia sotto il profilo della durata, che non può essere né troppo breve, né troppo lunga. Risulta quindi salutare e utile di tanto in tanto rimettere in discussione la certezza di una forma, rimetterci mano. Un atteggiamento che fa parte della mia formazione e che non ho mai abbandonato: il gusto per la variazione, l'improvvisazione temperata in un progetto, un po' come fanno i jazzisti, si diceva tanti anni fa, ai tempi della *Rivolta degli oggetti*.

In sintesi sintesi

Osserva con la mente come le cose lontane siano in realtà vicine (Parmenide).

Questo è per me il teatro: mettere in comunicazione cose apparentemente distanti, trasversalmente, coniugare un movimento con un suono o con un colore, una parola con una luce. Una dimensione di grande libertà. E in questa libertà c'è l'incontro e lo scambio con gli altri, le collaborazioni a volte complicate, a volte lisce come l'olio, il saper criticare ed essere criticati, ma per l'elaborazione di un linguaggio comune che si consuma in uno spazio-tempo dato. La creazione di un *Kleinwelt*, di un piccolo mondo, di un piccolo universo ricco di senso, di passione, di condivisione.



Marco Solari

Attore e regista, è nato nel 1954 a Roma, dove vive. Tra i fondatori delle compagnie La Gaia Scienza e Solari-Vanzi, dagli anni Settanta è uno dei protagonisti più inventivi del teatro italiano contemporaneo.

Per una prima documentazione, cfr. il sito web www.marcosolariteatro.it



©Anuchit Sundarakiti

©Dagmar Lukes

Con la rubrica **Redazione** Diffusa abbiamo voluto creare uno spazio che potesse dare merito e valore alle tante valide realtà del panorama culturale italiano o estero, molto spesso eclissate dai grandi marchi. Teomedia è una nuova casa editrice digitale nata a Cosenza. Essa si presenta con un insieme di valori e di tradizioni che provengono da un territorio particolarmente ricco e suggestivo, la Calabria. In tal senso, pensiamo al panorama fiabesco della Sila e ai luoghi magici che una certa oralità tramanda.

Quanti racconti rischiano di disperdersi perché non trascritti e mai condivisi? Il fascino del nuovo oggi annienta il vecchio. Per questa ragione, capire che cosa è Teomedia e quali sono i suoi intenti è importante.

CA: Che cos'è Teomedia e come nasce?

PB: Teomedia è una giovane casa editrice digitale. Il termine digitale è adottato sia perché pubblichiamo esclusivamente contenuti digitali, come ebook ma anche App e sia perché nell'organizzazione delle attività della casa editrice si fa largo uso di tecnologie digitali.

La Silanet Solutions, titolare del marchio Teomedia, occupandosi da oltre 15 anni di turismo, come gestione di un portale dedicato all'altopiano della Sila, ha riscontrato come sempre più spesso vi sia una richiesta, soprattutto da parte di figli o nipoti di italiani residenti al-

l'estero, di libri e pubblicazioni di autori italiani ormai non più disponibili. Per lo più, si tratta di libri che raccontano le tradizioni di un territorio o si tratta di racconti ambientati nei paesi di provenienza dei loro avi. Da qui l'idea, nel 2011, di fondare una casa editrice digitale per ridare vita a questi libri e metterli di nuovo a disposizione, attraverso il mercato degli ebook o delle App.

CA: Qual è l'intento?

PB: Oltre a quanto detto prima, cioè rimettere in circolazione libri ormai introvabili, si aggiunge anche la volontà di pubblicare progetti editoriali di giovani

esordienti o progetti che difficilmente troverebbero spazio presso un editore tradizionale, quindi una pubblicazione cartacea. Questo perché il rischio imprenditoriale risulterebbe molto alto in termini economici, visti i costi di stampa e di distribuzione. Col digitale, invece, si abbattano i costi di stampa e quindi si possono promuovere progetti editoriali che altrimenti sarebbero esclusi dai normali canoni di pubblicazione.

CA: Perché la scelta di libri digitali? Pro e contro.

PB: La scelta dei libri digitali è conseguente agli intenti della casa editrice. Soprattutto, come ho già detto, il lato economico ha fatto sì che gli ebook risultassero una scelta obbligata.

Tra i vantaggi del digitale, comunque, bisogna tenere conto delle diverse regole e dei vantaggi del mercato digitale rispetto a quello cartaceo. Essendo il mercato digitale ancora oggi visto con diffidenza, sia da molti lettori sia dagli addetti al settore, risulta più difficile riuscire a veicolare ebook, seppure molto interessanti e che meriterebbero una visibilità maggiore, presso i grandi lettori. Stiamo lavorando nella promozione e contiamo di riuscire a raggiungere una visibilità maggiore nei prossimi mesi.

CA: Come si confronta la casa editrice nei riguardi di quelle tensioni tipiche del Sud?

Le scelte sono guidate anche dall'intento di restituire, attraverso la parola, la bellezza del Sud?

PB: Per le nostre pubblicazioni, quando riguardano argomenti e problematiche tipiche del Sud, non adottiamo filtri.

Precisiamo però che, per scelta editoriale, al momento abbiamo deciso di non dedicarci alla pubblicazione di saggistica, pertanto il Sud, del quale pure ci occupiamo, vive attraverso i racconti dei nostri autori. Esempio, in tal senso, sono i racconti dell'autore e critico tea-

trale Emilio Nigro, *Provincia cronica*, che raccontano di un Sud provinciale, immobile, oppressivo; mentre esiste un Sud "favolistico", "leggendario" che è quello dei racconti orali riportati sul testo dei libri di Saverio Basile; e ancora, il recupero dei processi nella Provincia di Cosenza trasformati in racconti da Francesco Caravetta nei suoi *Antichi delitti*. Discorso diverso è il concorso "Racconti di Sila", giunto alla seconda edizione, in cui protagonista è la Sila, coi suoi paesaggi e la sua storia. L'impronta di questa operazione è dunque tesa a celebrare le positività di questi luoghi.

teomedia

<http://www.teomedia.it/>



©Anuchit Sundarakiti

I vestiti rifiutati di Alessandro Gangemi



Domani, il servizio di lavanderia passa da casa alle 9. Così mi ha confermato Pooja dicendoci, appena arrivati, che i vestiti li avrebbe lavati anche lei per 300 rp (3,6 €). Ho visto Pooja lavorare come non mai per lavare quei vestiti, stenderli tutti quanti su un filo di 60 cm, sul quale non si sarebbero mai asciugati.

E così lavanderia sia. Parlo al telefono con un indiano che capisce solo l'indirizzo e l'ora, ma questo basta fino al prossimo momento di comunicazione! Metto la sveglia alle 8. Alle 10 di sera mi addormento sfatto su un materasso di accari ravvivato da bellissime lenzuola a fiori. L'India si scorge anche in questi estremi.

Mi sveglio con una matassa informe di vestiti davanti alla porta, insieme a 2

buste di rifiuti che non so proprio dove andare a buttare. Non ci sono cassonetti, se non quelli a cielo aperto nella piccolo slum che serve questa ricca comunità di indiani di Powai. Puntuali, alle 9 bussano, apro la mia porta sul mondo di queste 2 attempate e scalze signore hindu, che non parlano una virgola di inglese. Ancora un po' stordito parlo con loro, in calabro-inglese, dei miei vestiti. Mi rispondono in indiano. Niet, nessuna corrispondenza di volenterosi sensi. Allora parlo di laundry, di clothes, chiedo quando ci ridaranno indietro i nostri vestiti.

Solo Hitesh, il padrone di casa, mi dirà che vengono restituiti a sera: "Boh! Ma sono le 9 e non aspetto nessun altro, del resto".

Non mi hanno lasciato nessuna ricevuta, niente. D'altronde, il primo segnale ricevuto è che bisogna andare sulla fiducia. Intanto i rifiuti sono rimasti nell'ingresso della casa, in attesa di Pooja, che tutti i giorni passa da casa ad affettare l'aria e a sollevare polvere. Pooja arriva con calma olimpica e le chiedo subito cosa fare dei rifiuti. Con molta semplicità, mi dice di lasciarli fuori dalla porta, che al mattino passano a prenderli. Poi mena un po' il cane per l'aia, prende uno straccio liso e indurito dalla vita, lo bagna e, senza aver neanche spazzato, si china con le ginocchia a terra per lavare la nostra stanza, noncurante degli altri che dormono. Poi sorride, dondola un po' la testa e se ne va. Fantastica e inconsistente! Al bando la produttività del lavoro. Questa è l'India, bellezza!

Intanto, non abbiamo più niente da metterci. L'afa inizia a farsi sentire e mentre i clacson danzano nel cervello, una volta svegli, riproviamo a vivere.

A sera nulla. Il giorno dopo nulla. All'ingresso, chiediamo alla security di ritirare i vestiti per conto nostro, anche se non sappiamo quanto pagare. Dalla security passa la vita del Raja Nest Complex, il condominio in cui viviamo. Loro sanno tutto, chiedono tutto. Ma neanche loro ne vengono a capo. Iniziamo a innervosirci, sguinzagliamo il proprietario, Pooja, la security, un uomo nero ma sputato sputato a Ciccio Ingrassia. Parliamo con i ragazzi, che portano i vestiti, ma nulla. Parliamo con qualche abitante del complesso, ma nulla di nulla.

Tutti parlano indiano fra di loro. Tutti ti riempiono di parole, creando speranze, qualche sorriso, come a darti dello sciocco. Alla fine, mi chiedono chi era passato a prendere i vestiti. Io dico 2 donne. Si squarcia un velo nelle certezze propagandate fino a quel momento.



Cambia tutto: lo schema sociale è differente, le donne prendono i rifiuti e i maschi prendono i vestiti. Trovano le 2 donne, bussano alla porta e mi chiedono se sono loro, io dico di sì, le apostrofano in malo modo, le due donne mi rispondono in indiano con uno sguardo torvo ed occhi di fuoco. Sono confuso! E se non fossero loro? Mi sembra in quell'istante che gli indiani siano tutti uguali anche nei vestiti, in effetti.

Non vorrei mai incolpare degli innocenti. Ma loro hanno buttato tutto nei rifiuti. Perché erano le donne dei rifiuti!!!

Vestiti rifiutati in tutti i sensi.

Mai lasciarsi andare troppo alla corrente indiana. Controllare, chiarire, chiedere e capire. Namaste.

Questa è una piccola storia vissuta durante un viaggio in giro per il mondo da una famiglia di 6 persone. Altri spunti e racconti sono visionabili su <https://seinvaggio.wordpress.com/>

FUOR/ASSE



di **CARTA**
Fumetto d'Autore
a cura di **Mario Greco**

Giacomo Bevilacqua
Il suono del mondo a memoria
BAO Publishing, 2016

Gli Arabeschi del destino grovigli di visioni e suoni che s'intrecciano con la realtà

Constato con piacere come, seguendo il corso delle pubblicazioni di FuoriAsse, per la seconda volta si riesca a entrare all'interno delle più specifiche dinamiche che questa rubrica presenta partendo proprio dall'immagine di copertina. Questa volta realizzata da Lucio Schiavon sul tema dell'*Invisibile* e intitolata *Aspettando l'io narrante*.

Per Lucio Schiavon «Invisibile è un legame anche distante. Invisibile è la distanza tra il ramo e la foglia quando cade». La sua descrizione mette in piena luce quel meraviglioso e, allo stesso tempo, drammatico legame fra ciò che è invisibile e il reale che si manifesta o sta per manifestarsi. Considerazione che, d'altra parte, ci consente d'individuare il rapporto tra le cose in una zona più profonda di extra-sensorialità.

Ed ecco tracciato il legame tra il significato dell'*Invisibile* delineato da Lucio Schiavon e l'opera di Giacomo Bevilacqua, *Il suono del mondo a memoria* (BAO Publishing).

A meno di non fare semplificazioni, il protagonista di questa storia insegue innanzitutto una sua realtà, incastrato com'è nelle sabbie mobili del presente.

Un tempo che riserva la fine di molte certezze e l'inizio di un viaggio alla ricerca di appigli; viaggio che è prima di tutto ritorno là dove tutto è cominciato, in un luogo che è rifugio ma anche ri-scoperta. New York.

Giacomo Bevilacqua

IL SUONO
DEL MONDO
A MEMORIA

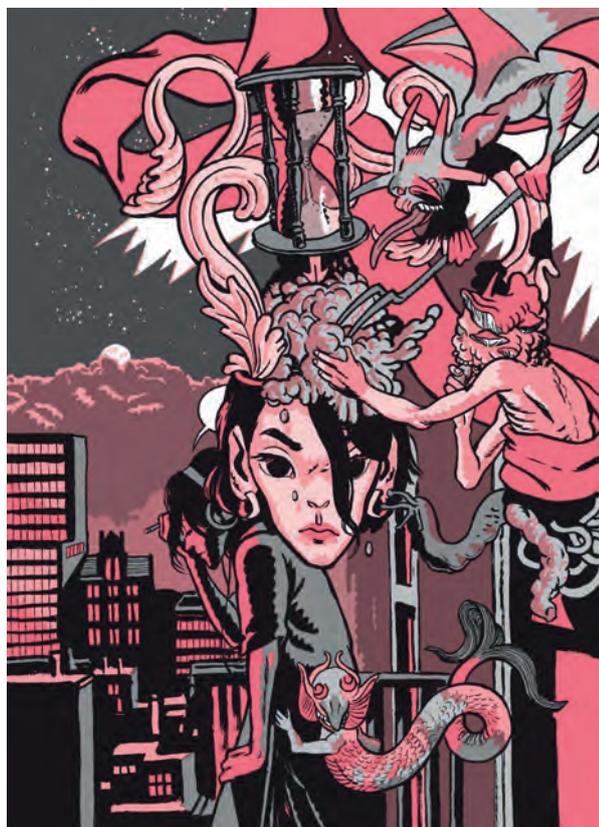


E non si può dire che quello di Giacomo Bevilacqua sia solo un omaggio alla città, ai suoi colori, alla sua “disgregata unità” di umanità e suoni, di rifugi naturali e antropologici. Tuttaltro, Bevilacqua ci rivela il «mondo sommerso» del protagonista, non «perduto» – laddove sommerso indica una durata nel tempo mentre perduto rimanda alla storia – senza mai entrare, semmai sfiorandoli, nei domini della nostalgia e delle emozioni perdute. E tutto questo accade con una lirica che a tratti si fa “poesia”.

Ma come il fuoco si alza dalle ceneri così *l’Invisibile* si trasforma in “favola”, la musica che ci ha accompagnati fino al punto cruciale ci sorprende; il destino, quel destino che non ci permette d’essere soli, che ha costruito una serie (un lungo elenco) di impedimenti alla solitudine, a tratti graditi e a tratti insostenibili, si manifesta con quella magia che solo la Letteratura riesce a donare, perché *il suono del mondo*, la musica che nasce e cresce dentro di noi segna l’inizio di tutto.

Bevilacqua è autore di rango.





Nicolò Pellizzon

Horses

Canicola, 2016

**di Gabriele Alessandro
Bauchiero**

Horses, nome che si ispira al titolo della canzone di Patti Smith, è una graphic novel che racconta il tentativo di realizzare i sogni nel cassetto di due ragazzi, Patricia “Pat” e Johnny. Tutto il racconto si articola in una continua fuga, dei due giovani, dai propri rispettivi problemi: lui da piccoli spacciatori a cui deve restituire una somma di denaro e lei da una coppia di misteriosi assistenti sociali.

L'amicizia tra i due nasce dall'aiutarsi reciprocamente a sfuggire ai propri demoni, fino all'epilogo, in cui finalmente decidono di non aspettare più e affrontarli.

Man mano che si scorrono le pagine i tormenti dei due assumono forme più grottesche, cosa evidente in particolare nei disegni, i volti si deformano e le farfalle diventano falene, proprio come a rappresentare la pesantezza e la minaccia che rappresenta ciò che, invece di risolvere, viene procrastinato.

Inoltre vi è una contrapposizione delle due personalità dei ragazzi: Pat, tira le fila del gioco, con modi singolari e talvolta

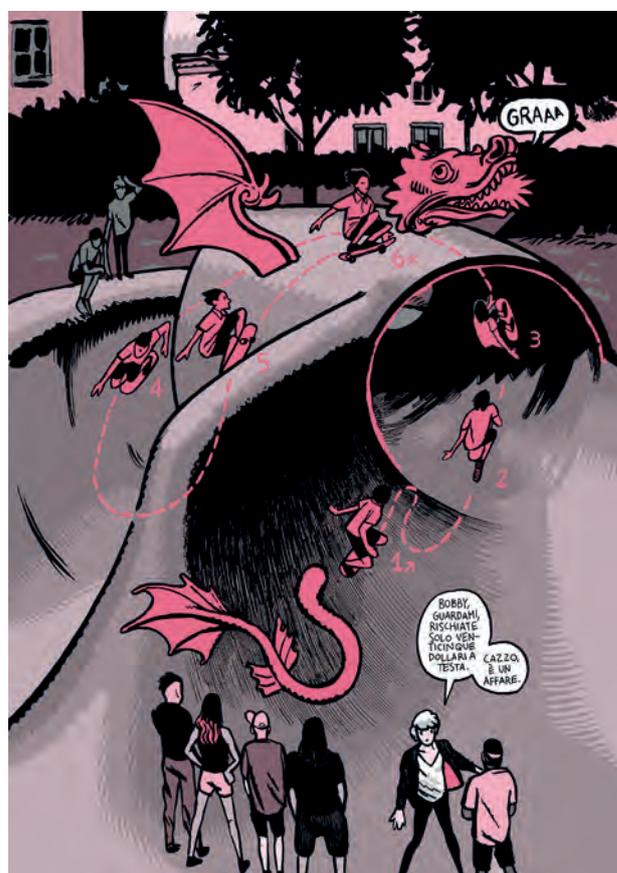
discutibili, si fa avanti per risolvere i tormenti di Johnny; lui, disciplinato nella sua passione per la danza, pare lasciarsi prendere dalle situazioni senza avere la forza di imporsi, anche se poi sarà lui a dare forma tangibile alla soluzione. Infatti, sarà proprio Johnny a ricordare a Pat che è inutile scappare dalle proprie responsabilità, per questo la ragazza farà la sua scelta che influenzerà la sua vita da quel momento in poi. Tuttavia, Pellizzon, lascia alla nostra immaginazione la conseguenza di questa decisione finale.

Perchè *Horses* di Patti Smith? Il disco «Horses», che Pat vede a casa di Johnny, con la foto di Mapplethorpe all'interno, dovrebbe essere un elemento chiave tale da giustificare il titolo alla storia. Invece non è così a mio parere. Se lo si rimuovesse completamente e lo si sostituisse con qualche altra canzone, sempre a mio avviso, la storia non ne risentirebbe. Si possono però riscontrare delle allegorie tra la vita della rockstar e le vicende di Pat: uno dei due misteriosi

assistenti sociali ha le fattezze di Rimbaud, che pare infestasse gli incubi di cui la Smith soffriva da ragazzina, mentre il secondo è una via di mezzo tra la cantante stessa e un alieno, ripreso dalle storie di ufo che il padre le raccontava da ragazzina.

Nonostante la sua brevità e talvolta la presenza di luoghi comuni, questo graphic novel, gode di una trama pulita. Lo stile psichedelico, il tratto spesso e l'uso esclusivamente di nero, grigio e toni del rosa, rendono *Horses*, dal punto di vista grafico, davvero affascinante. Se da una parte, la storia, in certi punti non mi ha convinto completamente, dall'altra, guardare quelle immagini è stato molto coinvolgente.

La storia basta leggerla una volta per comprenderla, tuttavia, vale la pena ripercorrere le pagine per l'estetica e la poetica di queste pagine.



Francesca Scotti

Intervista

Isaak Friedl e Yi Yang



Fumetto d'Autore



Aiuto!

BAO Publishing, 2016

Colori pastello, tratto che sa d'infanzia. La prima pagina è occupata da una vita in lacrime (il cucciolo di un orso) e da due morti feroci (la madre del cucciolo e il bracconiere assassino, a sua volta morto nello scontro). Questa prima scena racchiude in sé gli ingredienti della storia che si svilupperà lungo le pagine, ma anche di quella destinata a ripetersi ancora e ancora che racconta l'indole bestiale e spietata dell'essere umano.

In *Aiuto!* scritto da Isaak Friedl e disegnato e colorato da Yi Yang, non ci sono soltanto la crudeltà e la scia di morti ingiustificate lasciata dai bracconieri per vendicarsi del compagno ucciso. C'è la solidarietà oltre la specie, c'è la natura meravigliosa, sorprendente e piena di risorse, c'è l'amicizia tra creature differenti – uno scoiattolo intraprendente avvertirà il piccolo orso del possibile ritorno dei bracconieri e lo metterà in salvo; lungo la loro fuga i protagonisti incontreranno anche scimmie e il cucciolo di un puma.

Un altro aspetto interessante è l'uso che lungo tutta la vicenda viene fatto dell'elemento della contrapposizione, sia dal punto di vista grafico sia per costruire la storia. Le parole dell'uomo e il linguaggio "muto" del regno animale; l'attacco e la difesa; la natura idilliaca, quieta, benigna e la natura dolorosa, spietata e matrigna; l'arma e la zampa; l'espressività ricca di sfumature degli occhi degli animali e la durezza dei tratti umani. E poi uno su tutti, il contrasto tra la tenerezza che suscita il tratto di Yi e la crudezza di questa storia di guerra. Arrivati alla fine delle 144 pagine si hanno le vertigini, le lacrime si affacciano, ma ci si indigna anche. Insomma si entra a far parte e si vive tutto il conflitto raccontato in *Aiuto!*

FS: Una trama semplice e feroce nella sua semplicità: dov'è nata l'esigenza di raccontare questa storia di "guerra"?

IF: Dal connubio, o in questo caso contrasto, tra linguaggio e disegni. Sono

sempre più convinto che l'esigenza narrativa nei fumetti debba essere in simbiosi con lo stile grafico. Soprattutto nel caso in cui disegnatore e sceneggiatore non sono la stessa persona. *Aiuto!* è nato dall'esigenza di raccontare una storia violenta in modo ambiguo. Diciamo che è stato un progetto creato a quattro mani sin dall'inizio. Un libro in cui la storia e i disegni raccontano allo stesso modo, seppure in maniera opposta.

FS: Il linguaggio della violenza e dell'ostilità serpeggia ovunque o, secondo te, ci sono ancora delle oasi protette?

IF: Secondo me ci sono, ma, paradossalmente, sono le più consapevoli rispetto al tema trattato. Insomma, sapere è potere, quindi per cercare-creare una pace, bisogna per forza conoscere, studiare e assimilare il "nemico" in questione.

FS: Quanto è importante, nella struttura di *Aiuto!*, l'elemento della contrapposizione?

IF: Fondamentale. Come ho già detto, rispondendo alla tua prima domanda, l'intero progetto è nato grazie alla contrapposizione tra storia e disegni. Contrapposizione che a mio parere coinvolge più ambiti in determinati livelli. Da un lato abbiamo il contrasto tra lo stile naïf e il tema violento, dall'altro la valorizzazione della violenza grazie allo stile naïf. Insomma alla fine dei conti la contrapposizione si trasforma in un'armonia che valorizza il tutto.

FS: Come hai lavorato per realizzare una storia in cui le immagini narrano quasi senza dialoghi?

IF: Il fumetto, a mio parere, dovrebbe essere questo. Ovvero dovrebbe raccontare il più possibile attraverso le immagini e usare il testo solo quando necessario. Ovviamente in *Aiuto!* si tratta di un caso estremo, in quanto gli animali non parlano e quindi i dialoghi sono



limitati, ma più in generale trovo che i gesti e gli sguardi possano sopportare il peso di una narrazione completa senza particolari problemi.

Nel pratico io e Yi, prima di iniziare una tavola, discutevamo sullo stato d'animo che ogni vignetta doveva comunicare e cercavamo di renderla al meglio sia coi colori che con la sintesi.

FS: Tu e Yi state lavorando a un nuovo progetto insieme?

IF: Sì! Attualmente siamo al lavoro sul seguito di *Aiuto!* che vedrà la luce nella seconda metà del 2017. Per il resto di progetti in cantiere ce ne sono molti, ma preferiamo concentrarci su un libro alla volta.



FS: Come hai scelto il tratto per rappresentare questa storia?

YI: Ho deciso di usare i pastelli fin dall'inizio perchè riesco a controllare questa tecnica meglio rispetto alle altre. Per quanto riguarda lo stile abbiamo deciso di avvicinarci a uno stile *naïf* per valorizzare in modo ambiguo la violenza nella storia.

FS: Uomini e animali: quali le difficoltà (se ne hai incontrate) nel rappresentarli e a farli convivere nella pagina?

YI: Direi gli uomini. So che la maggiore parte delle persone pensa che disegnare gli animali sia più difficile degli umani, ma per me non è stato così. Nel passato ho disegnato troppi manga, quindi è stato difficile stilizzare i cacciatori e trovare delle sintesi diverse ma efficaci tra loro. Invece gli animaletti sono abbastanza semplici e comodi da fare.

Insomma anche se si sbagliano non si nota molto!

FS: I colori che usi, la loro definizione scena dopo scena fino alla comparsa del rosso del sangue sono un aspetto fondamentale di questa avventura. Come li hai identificati? Secondo te qual è il colore più spaventoso?

YI: I colori che ho scelto sono soprattutto accesi e vivaci perché volevo creare un mondo meraviglioso, come *wonderland*. Il mio colore preferito è il blu-verde, questo colore, oltre a essere "psichedelico", è anche il più economico! Ahah! Per il resto nessun colore mi fa paura. Non trovo ce ne sia uno più spaventoso dell'altro. Sono le composizioni che vanno temute. L'insieme dei tre colori primari, personalmente.

FS: Nonostante le immagini e le tinte di *Aiuto!* a un primo sguardo ricordino il mondo *naïf* dei libri per l'infanzia, i riferimenti che ho trovato pagina dopo pagina sono (ahimè) molto poco fantasiosi e spesso richiamano scene crude e realistiche. Cosa c'è dietro la costruzione



delle tue tavole?

YI: «È un libro per i bambini» dicono quasi tutti a prima vista. Ed è proprio quello che volevamo, quindi non possiamo lamentarci, ma proprio per questo il libro andrebbe prima letto e poi giudicato. Ci sono molte storie dolci sugli animali, per esempio gli animaletti della Disney hanno tutti un aspetto adorabile, carattere simpatiche, avventure "affidabili" e alla fine vite perfette. Ma la vita reale ci mostra anche il pericolo, la violenza e soprattutto, la crescita. Noi non possiamo ignorarli e col nostro lavoro abbiamo cercato di spostare l'interesse verso questo genere di tematiche in un modo che speriamo sia efficace e funzionale.



©Arash Ashkar

Con questa rubrica si apre una finestra sui piccoli editori d'arte. Un'occasione che mi permette di tornare su una precedente esperienza, durata quattro anni, dal 2006 al 2009, quando organizzai a Lucca, alla Libreria Baroni un piccolo festival, intitolato *piombi e rami*.

Presentavamo – leggo dall'introduzione di allora – dei «libri esagerati, tirati in pochi esemplari, curati come neonati, discreti, addirittura riservati nella loro follia editoriale, ma soddisfatti di stare al mondo.

Nessuno degli editori fa solo questo mestiere e anche il professionista è un professionista *sui generis*, a rovescio: un dilettante molto serio.

Editori che conoscono la carta, gli inchiostri, s'intendono di incisioni e di poesia, per i quali ciò che conta è l'incontro, l'arte imprevedibile che mette insieme due o più spiriti, chiedendo al talento di restare sincero».

Proveremo a riproporre una galleria di spiriti concreti e bizzarri, raccontando le loro imprese.

Aristocratici? Sì, nell'accezione di signori.

Nicola Dal Falco



Sorelle



tipografiche

Due anni le separano, ma qualcosa di più sottile le unisce, trasformando la naturale vicinanza tra sorelle in un sodalizio artistico.

Di più, perché l'arte di Maria Pina e Gianna Bentivenga si vincola alla geometria dei caratteri mobili, al mestiere dell'editore anche se racchiuso nelle dimensioni di un stamperia privata che, guardando al numero dei titoli e delle copie prodotte finora, sarebbe più preciso definire privatissima.

Certo, unire le forze è più saggio che disperderle, ma mettere in comune il proprio talento e farlo, lavorando con il tirabozze, le carte e gli inchiostri rende quella vicinanza tre volte più intima, accettata e da alimentare quotidianamente.

Non sarebbe un esercizio fatuo, poter misurare il livello di attenzione e di complicità che si manifesta nella produzione di un loro libro, perché già il libro di per sé è il frutto di un segno +, della somma di più competenze e influenze.

In tal senso, il nome prescelto per le loro edizioni: *inSigna* descrive fin dalla preposizione *in*, il valore che ambedue ripongono nella costruzione dell'opera, nella sua articolazione interna e, soprattutto, nella centralità del segno sia artistico sia tipografico.

Credo che una delle fascinazioni più potenti esercitate su chi si dedica alla stampa, consista nell'attrito tra la durezza scolpita dei caratteri e la porosità della carta, due superfici che interagiscono grazie al fluido dell'inchiostro.

Una battuta, quella della lettera sopra la carta, che incide e colma, penetra e al tempo stesso leviga, come fanno la parola e il timbro della voce in un dialogo reale tra persone.

Il risultato perseguito, visto che si tratta di una comunicazione silenziosa, implementata dalle immagini incise, punta attraverso gli occhi e la mente del lettore a riprodurre le voci impresse dallo stampatore, i suoni impliciti di lettere e segni.

Mi pare proprio che i libri d'arte, nati per simbiosi, dove il punto di equilibrio tra testo e illustrazione rappresenta lo scopo supremo, possano (debbano) parlare in modo che mentre li sfogli venga naturale anche accostare l'orecchio e intendere il brusio di fondo.

Per i libri di Maria Pina e Gianna questa "allucinazione" auditiva è frequente e dipende dal loro modo di organizzare e illustrare gli spazi a disposizione nonché dal tipo di segno, diverso ma non troppo, che le caratterizza.

I Sassi come archetipo

E, qui, torna utile dare un'indicazione biografica e geografica.

Le sorelle Bentivenga sono originarie di Stigliano in provincia di Matera, da dove sono partite per frequentare l'Accademia di Belle Arti a Roma.

Difficile, quindi, non fare un riferimento alla città rupestre, al suo svilupparsi come una scultura, scolpita per così dire due volte, dall'interno e all'esterno. Il pieno è un vuoto scavato con attenzione, seguendo i bisogni insediativi, che ricorda la tessitura dei muscoli, l'irradimento dei nervi e la circolazione sanguigna.

Esiste un rapporto dinamico, non solo strutturale, tra dentro e fuori, come tra il positivo e il negativo di un fotogramma.

La differenza tra la maniera di incidere di Maria Pina e di Gianna si sviluppa lungo una faglia espressiva che serpeggia tra la parte esposta al sole e quella sotterranea dei Sassi, tra il corpo e lo scheletro di Matera.

Mentre Maria Pina, la primogenita, spinge la sua punta sotto la superficie, ritro-

vando la struttura che la sorregge, attraverso un vero e proprio piacere per le sedimentazioni, i diverticoli, l'intreccio e le pause della materia, Gianna mostra un'intenzione più pittorica, un gioco di polso più libero.

Tuttavia, ambedue, sono profondamente legate a una visione architettonica che struttura e collega piani, mette in evidenza le possibili articolazioni, fino a produrre, comunque, una sensazione di movimento, di millimetrico e costante spostamento in qua, in là, in su e in giù.

Metamorfosi

Che siano i paesaggi di Maria Pina o gli insetti di Gianna, qualcosa respira e si adatta, prende una piega e la ricopre, si avvita e ridistende, mutando aspetto.

Non credo che sia giusto parlare di evoluzione, ma piuttosto di metamorfosi, in cui tutte le forme sono già presenti e le possibilità di essere questo o quello manifeste e meravigliosamente confuse.

Le due sorelle assistono allo spettacolo e hanno come unica preoccupazione di annotare la meraviglia, tenendo gli



Gianna Bentivenga

occhi spalancati non su l'insolito, l'incredibile, ma sulla complessità, sulla modificazione permanente del dato visivo. Evitano così di cadere nella trappola del mostruoso, facendo però festa con i dettagli, con la solidità dell'ordito e la ricchezza delle trame.

L'*Insettario* di Gianna Bentivenga è un leporello privo di testo, 20x20 centimetri, realizzato ad acquaforte con interventi al carborundum, dove il coleottero tenta un monologo e si mostra attraverso un'anatomia sentimentale, ricreata dal divagare di segni che si ispessiscono e si assottigliano, quasi a sfidare la presenza dell'esoscheletro, suggerendo dei movimenti e un'esitazione più umani.

In *Fragili orizzonti*, un libro complesso, 18x22 centimetri, fatto di un'unica pagina, piegata a mappa, con ulteriori piegature a T più un origami in carta giapponese e incollato, Maria Pina Bentivenga usa l'acquaforte, ma inserisce anche delle parole guida che appaiono a mano a mano che si sfoglia il libro: passaggi, confini, luoghi, superfici, paesaggi, per-



Buchi

corsi.

La fragilità degli orizzonti viene come sottoposta a delle scosse di assestamento così che i paesaggi in crisi partoriscono il prossimo equilibrio.

Sempre di Maria Pina, *Buchi* rappresenta una sorta di poetica dove l'artista impiega sia l'acquaforte sia la puntasecca, sopra una pagina, ripiegata a mappa, accostando al racconto del milanese Fabio Palombo l'immagine stereoscopica, craterica, di un buco da cui non si difonde l'oscurità, ma si svela il segreto andamento di un giardino.



Maria Pina Bentivenga



Fragili Orizzonti

Nove titoli per la collana Labirinti

Sono state tirate solo dieci copie per ognuno dei nove titoli inSigna della collana Labirinti, realizzata anche in collaborazione con altre artiste: *Vide, Le vent, Oxum, Bouleversement, Infinité, Assenze, Traccia, Lacrimae rerum, Animus.*

A questi, tutti leporelli con un formato 21x16 centimetri, si aggiungono altre nove edizioni, ma di produzione libera, senza misure predefinite, tre per ciascuna delle due sorelle.

Netta la prevalenza delle immagini, accompagnate o non da testi sempre brevissimi; inSigna stampa in bianco e nero

senza però disdegnare il blu e il rosso, quando occorre dare un tocco freddo o caldo alla composizione.

Una tecnica utilizzata di frequente è il carborundum che consiste nello stendere a pennello sulla lastra una vernice collante, mescolata a polvere di carburo di silice.

Stampando sul foglio si ottiene un effetto pittorico, graduando la matericità e la brillantezza dei colori.

Il ricorso al carborundum aggiunge ai libri di Maria Pina e Gianna una vitalità concreta e al tempo stesso straniante.

La stamperia si trova a Roma, nel quartiere Ostiense che agli inizi del Novecento aggiunse un volto industriale alla città con la costruzione del porto fluviale, del Gazometro, della Centrale Montemartini e dei Mercati Generali.

L'atelier è anche associazione culturale e organizza corsi e workshop di grafica d'arte, incisione e illustrazione.

Finché non si esaurirà la piccola scorta, inSigna continuerà a utilizzare i fogli 50x70 centimetri di carta Graphia delle Cartiere di Sicilia, considerata molto più adatta a un prodotto manuale, più facile da pulire rispetto ad altri tipi di carta.

«Ho cominciato – ricorda Maria Pina,



Insettario



Insettario: particolare

docente di Grafica d'arte alla RUFA, libera accademia di belle arti di Roma – a essere affascinata dalla tipografia già da qualche anno, sempre alla ricerca di caratteri e piccoli torchi per poterli stampare. Tutti coloro che hanno conosciuto il mondo della tipografia, come me, prima o poi, l'hanno trasformata in una specie di amore morboso, desiderando di possedere questi piccoli congegni.

E forse è questo che mi ha portata con Gianna a decidere di aprire una piccola Private Press tutta nostra.

Il nostro approccio a questo mondo è sicuramente da artisti, quindi la tipografia si associa all'incisione per cercare di fondere il più possibile immagine e testo».

«L'interesse per il Libro d'Artista – conferma Gianna che, per il momento, insegna Grafica pubblicitaria in un liceo piemontese – è nato dal desiderio di far dialogare due mie grandi passioni: quella per la letteratura e quella per il disegno».

Atelier inSigna

via Federico Nansen, 102

00154 – Roma

tel. 06.57289110

www.atelierinsigna.com

info@atelierinsigna.com



Fragili Orizzonti: particolare



Riflessi Metropolitani

teorie, immagini, testi della mutazione

a cura di
Caterina Arcangelo

@Jani Mäki

Riflessi Metropolitani è uno spazio virtuale di confronto e incontro in cui raccoglieremo differenti contenuti, utilizzando diverse forme di espressione – dalla scrittura alle immagini, dal video alla fotografia.

Se osserviamo i cambiamenti che, nel corso di questi ultimi decenni, hanno portato alla riorganizzazione della vita sociale, se ci avviciniamo al concetto di spazio sociale, emergeranno delle peculiarità che rendono necessaria una riflessione sociologica sui luoghi.

Lo stesso George Hazelton – architetto di origine britannica – nel suo sogno di costruire una città che sia una riproduzione moderna di quelle che erano le antiche fortezze medievali, ci permette di osservare che, oggi, uno dei problemi più grandi che attanaglia l'essere umano è proprio la ricerca di sicurezza.

All'idea di sicurezza si unisce, però, anche una nuova concezione, che incide forse più profondamente e che ha a che fare con l'azzeramento di ogni differenza.

Zygmunt Bauman in *La solitudine del cittadino globale*, facendo riferimento a Michail Bachtin, scrive: «Ciò che aveva trovato, là dove nasce il potere, era una paura cosmica: del tutto simile alla paura “tremenda” di Rudolph Otto e parzialmente simile alla paura “sublime” di Kant». In effetti lo stretto legame postulato da Bachtin tra paura e potere non può che guidare il nostro ragionamento a quello che è anche lo sfaldamento dell'individualità (la paura così come il riso sono stati mediati, scomposti e suddivisi in tanti piccoli elementi e infine «privatizzati»), ponendoci quindi nella controversa e delicata situazione di domandarci come i nostri sentimenti possano, nell'era della globalizzazione, combaciare con l'idea di libertà individuale.

È quindi anche sull'assenza delle differenze – fattore quest'ultimo che determina, contraddistingue e rende simili le periferie metropolitane – che si vuole porre l'attenzione.

Che cosa sono i luoghi e i *nonluoghi*? Come percepiamo, o meglio viviamo uno spazio che, sulla scia di Newton, non possiamo pensare come separato dalla sfera sociale?

È da questa serie di perplessità che nasce la curiosità di approfondire lo spazio come problema sociale e, di conseguenza, la necessità di parlare dei luoghi, delle connessioni tra essi e dei vari significati della presenza umana.

Caterina Arcangelo



©Lucio Schiavon

Politiche dello sguardo: la sapiente visione di Nando Vitale

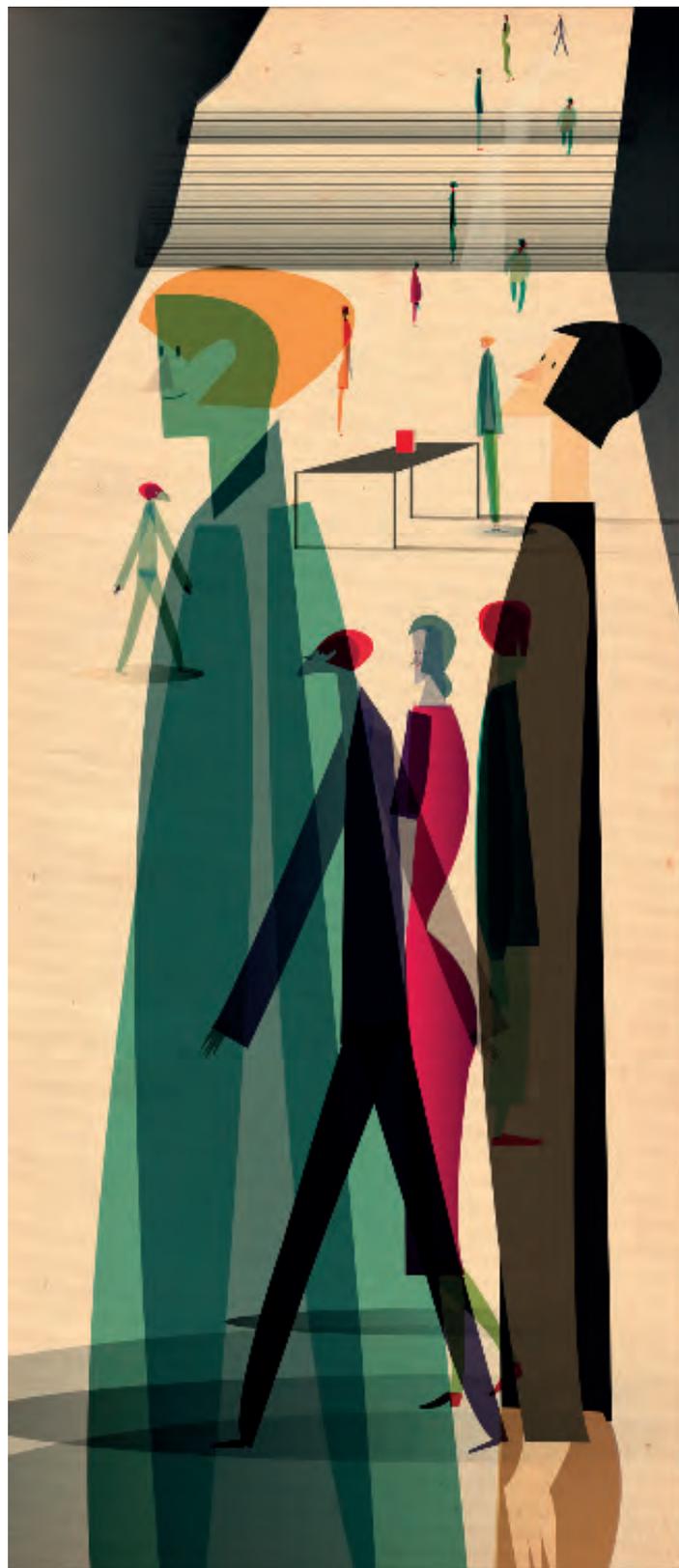
«Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno. Dovete essere straniati e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista. Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari» (Guy Debord).

Lo sguardo del flâneur definito da Benjamin segnalò uno stadio avanzato di riproducibilità tecnica delle metropoli, fatto di spazi urbani senza aura e senza memoria, indistinguibili dalle immagini del video/mondo, spazi di corpi viventi non sempre pacificati dalla felicità del consumo. Corpi attratti dalle nuove fantasmagorie della merce che generarono, nelle successive politiche dello sguardo, un essenziale nutrimento per singolarità resistenziali, non sempre o non ancora antagoniste. Valéry intuì l'assenza di un terzo nell'unicità del gesto di guardarsi negli occhi. Il modo in cui a volte le rughe disegnano i volti restituiscono il respiro della sofferenza. La vicinanza degli occhi di fronte ad altri occhi, nell'esperienza del viaggio urbano

in un vagone del metrò, avvera l'intuizione di Paul Valéry secondo cui gli occhi sono organi che servono a chiedere. L'esercizio dello sguardo che attraversa la città oltrepassa lo stupore della bellezza o la repulsione dei luoghi del degrado, non riguarda solo il mistero dell'arte, ma può accogliere, se esercitato con sapienza, una miriade di vite vissute. Il dolore del mondo oggi è alla portata dei nostri occhi, ma non facciamo altro che allontanarlo. Non un esercito di uomini armati pronti a una guerra oscura, dovrà schierare la nostra politica dello sguardo, ma una moltitudine di sognatori erranti in grado di compiere il miracolo di trasformare l'invisibile spettacolo di una sofferenza remota nella visibilità della prossimità della tragedia.

Il viandante consapevole diventa così una figura politica, la posta in gioco è la liberazione di uno sguardo consapevole, il suo compito è raggiungere “la sapiente visione”. Fotografando frammenti di metropoli, eleggendoli a luoghi elettivi di una fruizione emotiva o a postazioni privilegiate di un lavoro critico, non soccombendo alla potenza del conflitto tra i dispositivi e i corpi che la attraversano. Scrutare i volti dei nuovi schiavi, solchi di dolore e di stanchezza. Oppure di solitudine e di rabbia. Esuli di una guerra passata, presente e futura. Luoghi del degrado e dell’abbandono. O le immagini retoriche di un paesaggio urbano troppo frequentato per sembrare reale. Infine le voci, tra i rumori di fondo, degli uomini e delle donne che comunicano con un telefono cellulare. E chiedersi cosa stia succedendo al mondo. Perché, nonostante l’orrore planetario in replica permanente, tutto proceda come sempre. In Europa la paura è il volto diabolico dei nuovi partiti populistici. Se dovessi ridefinire oggi i linguaggi del fascismo televisivo e del web, individuerei proprio nella rappresentazione ossessiva della paura e del suo opposto sguaiato: la rissa da avanspettacolo, i tratti salienti di questo aggiornamento retorico del totalitarismo mediatico. La vita nelle periferie urbane è terribile perché queste sono state progettate come pattumiere per gli esclusi. Umanità che condivide la stessa sorte ma che si combatte come nemici. La redenzione non è più attesa dai movimenti di lotta, la speranza viene riposta nelle asserzioni retoriche di leader populistici dei quali viene premiata l’inflessibilità delle parole. Ma l’attraversamento della metropoli assomiglia al lavoro del raddomante, consente di intercettare umori non immediatamente visibili. Oltre la paura bisogna diffondere la pratica di ripopolare il territorio, ripristinando forme di relazione felici come antidoto al disastro.

“Il mondo vero diventato favola” – alla maniera di Nietzsche – si ribalta nell’epos narrativo dell’esodo biblico diventato mondo. In ogni passaggio della mutazione, eserciti di uomini e di segni si trasferiscono, armi e bagagli, nel nuovo continente da conquistare. Ma è nel-



©Lucio Schiavon

l'attesa, che prende corpo lo spazio di prossimità di senso e di relazioni umane. Dilatare l'attesa è il lavoro sovrumano e gioioso che pesa sull'esercizio di una sapiente visione. Ciò che conta davvero non è l'atto di spostarsi da un punto all'altro del territorio, ma attraversare mondi vissuti, paesaggi di segni, incrociare trame dell'umanità vivente nei cicli della sussistenza materiale e psichica. Nuove città dentro la città, nuovi mondi dentro il mondo, nuove civiltà nel regno della colonizzazione totale. Attraversare la città significa compiere veloci esplorazioni di senso, vivere la condizione di immigrati della soggettività. L'autenticità del viaggio non dipende dalla lontananza. Il prossimo e il remoto giocano a scambiarsi rapidamente i ruoli. Indossano maschere che manifestano e celano identità arcaiche o mutanti. Anche da fermi, la metropoli cambierebbe intorno a noi. Nell'illusione dei quartieri residenziali senza conflitto si diventa stranieri a se stessi. L'insieme delle risposte, il gioco del mondo attivato dalle opzioni in campo, il passaggio da un tipo di umanità a un altro, ridisegna le mappe dei territori.

Trasformazioni senza progetto e senza radici hanno prodotto un nuovo paesaggio urbano sterminato e indistinto, che ha incorporato a tratti antichi borghi rurali e vaste porzioni di ambiente naturale. L'emergere di questo nuovo spazio ha segnato in maniera irreversibile la forma metropoli, facendogli assumere una morfologia sempre più nebulare e diffusa, rendendo di fatto le reti infrastrutturali, insieme ai luoghi dell'intrattenimento di massa e del consumo, l'unico segmento territoriale in cui possa realizzarsi una forma effimera di relazione tra i viventi, fuori dai luoghi di lavoro e della formazione. Nei confronti di queste nuove estensioni metropolitane, gli strumenti conoscitivi prodotti dalle

scienze sociali e forse ancora di più le pratiche di attraversamento e fruizione della metropoli, necessitano di radicali aggiornamenti. Tuttavia permane nella metropoli europea, seppure radicalmente ridisegnata e debordante, un'ambiguità figurativa nella quale è riconoscibile la persistenza del luogo storico, svuotato di funzioni e trasformato in icona mercificata, eretta come un talismano contro lo spaesamento prodotto dai nuovi hinterland. In questa ambiguità, che è dentro un'architettura reale contro un'architettura delle idee – spesso mera ideologia di supporto di un nuovo potentato politico-immobiliare – si definiscono le nuove relazioni sociali e un nuovo spazio comune all'interno /esterno della metropoli.

Nelle città rimodellate dal dominio utilitaristico del neocapitalismo in forme di vita alienate, emotivamente impoverite, andava affermata l'idea situazionista di liberare i desideri e inventare giochi per fermare il progetto totalitario della nascente società dello spettacolo. Privi della lezione situazionista la nostra cassetta degli attrezzi sarebbe certamente più povera. Avremmo più difficilmente compreso la trasformazione del capitale in quell'astrazione simbolica che si innerva nei nuovi dispositivi di produzione di senso, nel sistema globale dell'informazione e della metropoli. In quella macchina in grado di programmare i codici simbolici dell'esistenza, di organizzare un'economia dei corpi viventi nella quale “non sono più i consumatori a comprare la merce, bensì la merce a comprare i consumatori”. Oggi rimane viva l'ipotesi di una vita che possa prodursi come potenza sottratta ad una strategia di dominio e liberata come tempo del gioco e della sapiente visione.

Il tema centrale della riflessione di Paul Virilio risiede nell'idea che la velocità



©Lucio Schiavon

con cui procede l'innovazione tecnologica non consenta più alcuna possibilità di controllo da parte di un soggetto politico razionale: in questo modo, l'incidente o la catastrofe diventano inevitabili. Nel saggio «L'arte dell'accecamento» lanciò un appello per mettere un freno al predominio asfissiante dell'immagine che ha provocato un disapprendimento dell'arte di vedere. Annegando nelle immagini della TV abbiamo smarrito, senza rendercene conto, la lateralità e la profondità della visione. Ci manca la percezione del "tempo dell'aperto" di cui parlava Rilke nelle «Elegie duinesi»: tempo di vita che apre allo "spazio puro dove sbocciano i fiori a non finire", ossia quella dimensione che è propria dell'arte e della poesia. Viviamo nell'illusione di vedere tutto, invece l'occhio non scorge quasi nulla: siamo transitati "dall'obiettività alla teleobiettività", in una realtà in cui la visione di ciò che è lontano nasconde la visione del prossimo, con enormi ricadute sulle relazioni intersoggettive. Anticipato da Merleau-Ponty, che già nel 1953 constatava che "l'obbedienza cieca è l'inizio del panico", Virilio, avendo sperimentato la dittatura dell'occhio insonne di un sistema dell'informazione totalizzante, può rilanciare il suo allarme, definendo con la metafora della "teleobiettività" la condizione di chi non può che guardare "oltre l'oriz-

zonte delle apparenze obiettive". Il superamento drammatico di "ciò che era appena abbozzato con la riproduzione industriale delle immagini analizzata da Walter Benjamin", viene evidenziato segnalando, nell'era delle webcam e della telesorveglianza, la distruzione definitiva dell'esperienza estetica costruita nei secoli dalle arti visive. Per questo motivo, nel paesaggio della distruzione provocato dalla diffusione e dallo sviluppo illimitato delle tecnologie audiovisive, «l'arte di vedere» è divenuta «l'arte dell'accecamento».

L'idea che il progresso tecnologico sia il carattere peculiare dell'attività umana entra inevitabilmente in crisi, in quanto il rinnovamento accelerato è piuttosto opera degli automatismi del sistema. Quello che diventa veramente umano è allora la cura delle tracce dell'Altro che attraverso il proprio Volto rende visibile ciò che sfugge all'accecamento in atto. La tutela del vissuto, della letteratura, dell'arte, della poesia. Qui non si tratta di preservare opere buone per un museo; è in gioco la difesa di una condizione dell'esperienza umana che rischia di essere definitivamente dissolta. Il richiamo esplicito è ad una "filosofia politica" che sia in grado, oltre che descrivere un passaggio cruciale, di individuare delle strategie attraverso le quali "l'in-

sieme dei viventi riuniti davanti ai loro schermi” possano liberarsi di questa nuova versione di capitalismo globale che si avvale sempre più delle tecnologie dell’informazione e della comunicazione. I poteri che attraversano queste nuove tecnologie sono ormai i dispositivi centrali della biopolitica, intesa come produzione dei corpi viventi. Come Benja-

min in «Infanzia berlinese» dichiara l’intenzione di cogliere le immagini riflesse nello sguardo del bambino che gioca sulla soglia della storia, il compito del viandante politico nella metropoli contemporanea è quello di raccogliere la capacità di sguardo verso le cose abbandonate e riportarle al centro della vita.



©Lucio Schiavon



Invisibili a occhio nudo

©Saul Landell

di Faith Aganmwonyi

Torino è una di quelle grandi città che, pur essendo estesa, mantiene quel senso di appartenenza per cui gli individui, anche se diversi tra loro, riescono a non disperdersi e a creare un centro dove incontrarsi e scontrarsi. Per questo, passeggiando sotto i portici, si rimane travolti da così tante vite che si sfiorano le une alle altre in un istante effimero e quasi impercettibile.

I diversi occhi si connettono attraverso gli sguardi: alcuni distratti, altri più penetranti e altri ancora delicati e furtivi. Investiti da così tanta gente si smette di pensare di essere unici al mondo. Si è semplicemente uno dei molti puntini che rivolge e riceve sguardi. Si è uno dei tanti che cammina verso una meta o, semplicemente, ci si muove confondendosi nella massa.

Proprio ai margini delle strade, ricche

di persone impegnate nelle loro singolari vite, subito lì, negli angoli più reconditi delle vie, si scorge un altro mondo. Il mondo di chi, prima ancora degli occhi, vede i piedi delle persone che passano. Spesso, con indifferenza, si guarda a loro, per poi distogliere velocemente lo sguardo, per la paura di sentirsi responsabili e coinvolti. Tante volte, il cartello con le richieste di aiuto viene consapevolmente evitato ed automaticamente si aumenta il passo che da quella realtà allontana.

Ogni volta, allo stesso modo, per un motivo o per un altro, si tende a fuggire da quella finestra che su quel mondo s'affaccia. Eppure, quegli sguardi restano sempre e comunque lì fissi, con volti diversi ma con la medesima espressione di abbandono.

Cosa ci differenzia realmente dall'esse-

re da questa parte del mondo piuttosto che dall'altra?

Questa domanda ricorrente e testarda provoca uno sgomento solo momentaneo, che scompare non appena la mente viene attratta da altro.

Chi sono quegli individui che dalla Stazione Porta Nuova fino a Piazza Castello, il bel centro di Torino, ma come in tante altre città del mondo, si distribuiscono e trovano posto sotto i portici? Comunemente definiti "senza tetto" e volgarmente chiamati "barboni", sono loro che abitano gli angoli delle città e vivono ai margini della società. Ecco perché è ora di guardare in faccia la realtà e smettere di essere ciechi dinanzi all'evidenza.

Inizialmente, si è timorosi, si guarda di sottocchi per evitare di essere notati e colti in quella inaspettata curiosità. Improvvisamente, anche guardare diventa offesa. Ma questo lo è quanto non guardare affatto. Per questo, a fatica, si cercano possibili connessioni, stando

cauti, per non destare meraviglia; per non scombuscolare o mancare di rispetto, come se si entrasse in una proprietà privata senza avere il permesso.

Come si fa a rendere visibile ciò che è invisibile? Rendendo noi stessi invisibili, questa sembra l'unica risposta. Occorre entrare a piccoli passi e senza insistenza in un mondo che appare altro e sconfinato. Eppure, oltrepassare quella piccola finestra che divide i due mondi è possibile.

In particolare, le uscite serali permettono un'osservazione particolareggiata delle postazioni che gli invisibili occupano, postazioni che di fatto durante il giorno vengono sgomberate. In queste passeggiate, ci si rende conto di come non avere un tetto sopra la testa non implichi necessariamente svolgere attività diverse da quelle che si svolgono all'interno di ogni "casa".

Infatti, nonostante la mancanza di risorse, è sorprendente rilevare come l'istinto di sopravvivenza sia implicito in



©Mohd Alfatih Hamadien

ogni gesto e in ogni rito. Tra questi: aggregarsi, leggere prima di dormire, sistemare cartoni e coperte per ri-creare un letto. Mantenere, in fondo, un senso di umanità, anche nelle condizioni più impensabili.

Durante la notte è possibile imbattersi in coloro che facenti parte dell'Esercito e associazioni come i City Angels donano coperte e qualcosa di caldo da bere a chi una casa non ce l'ha e si trovano così radunati in Piazza S. Carlo. Fino a quando non si guarda per davvero, non si notano nemmeno le persone che, come i volontari, hanno costruito dei veri e propri ponti tra le due realtà, creando un'interazione e dei canali di comunicazione.

È infatti molto difficile, non conoscendo e non facendo parte dell'ambiente, tentare un approccio, senza cadere in situazioni improvvisate e di conseguenza imbarazzanti. Questo perché, nei rapporti sociali, è fondamentale rispettare le norme, i codici di comportamento, le usanze e i valori che regolano quello specifico sistema.

Così, si procede per tentativi, ogni errore di percorso può essere riutilizzato come dato da escludere o utilizzare, per avvicinarsi a un'interazione più consapevole.

Con questo metodo è possibile avere un confronto con chi la strada la vive quotidianamente.

Prendiamo il caso di Claudio, 50 anni. Egli vive sotto i portici di via Roma, accanto a un rinomato negozio di profumi. La postazione dei senza tetto, talvolta, è un indicatore del loro "status", due facciate della stessa povertà: nell'area accanto alla Stazione Porta Nuova e Via Po, sembrano vivere una situazione di miseria più rimarcata, in quanto hanno solo cartoni da utilizzare come letti e qualche giacca o maglione come coper-

ta. Mentre, nella zona di Via Roma, gli abitanti dei portici hanno coperte e alcuni anche materassi, a volte lì si può trovare intenti a leggere un libro.

Claudio, da un anno, ha perso la madre ammalata. Forse, una serie di contingenze lo hanno portato ad abbandonare il lavoro per accudire una persona a lui cara, pagando adesso le conseguenze di una totale non scelta, di un compromesso che ha dovuto accettare per tirare avanti.

Un episodio che sottolinea come può risultare difficile andare avanti lottando contro le più brutali circostanze e che mette in evidenza come oggi non sia più possibile commettere un'imprudenza o un passo falso.

Alla base di tutto c'è un problema anche umano. Possiamo oggi correre il rischio di perdere anche il più brutto e il più avvilente dei mestieri? È garantita la possibilità di una seconda scelta? Non sempre, non oggi.

Si è costretti a restare vincolati dentro vite non proprie e solo per non correre il rischio di perdere quel poco che, anche a stento, si ha. Una seconda possibilità, una scelta diversa da quella effettuata in precedenza, non è concessa. Si può quindi iniziare a ragionare anche di vite consumate dalla quotidianità, da una schiavitù altrettanto subdola.



©Molee

Mancano le alternative sì, ma è soprattutto per effetto dell'incremento, negli ultimi anni, della povertà assoluta che colpisce sempre più i comuni centri delle aree metropolitane.

Tutto questo era impensabile un tempo. Sul finire degli anni '70, il boom economico in Italia aveva del tutto abbassato la soglia di povertà. Oggi, invece, i fattori che determinano e favoriscono una tale condizione sono tanti e intricati.

A Torino, ci sono dieci centri in cui i senza tetto hanno l'opportunità di passare la giornata, talvolta possono trascorrere anche qualche notte, per un massimo di venti giorni consecutivi. Dopodiché, non vi si può far ritorno per almeno due mesi perché devono diventare spazio accogliente per altri.

Per stare tranquilli e per non correre rischi è meglio stare nel cuore della città, sotto i portici del centro, per evitare che persone alterate dall'alcool molestino o derubino chi, materialmente, ha meno di loro.

Claudio racconta la storia delle molestie subite, ma racconta anche di come sia difficile instaurare rapporti con chi condivide la sua stessa condizione. Ognuno preferisce stare per conto proprio, e questo sorprende molto.

Claudio, nonostante il male subito, si mostra riconoscente nei riguardi di volontari appartenenti a ogni tipo di organizzazione. Questi ultimi lasciano cibo, bevande calde e vestiario pulito; è riconoscente alla Croce Rossa, che, pur non potendo somministrare medicinali, in caso di bisogno visita o medica le ferite; è riconoscente ai membri dell'esercito, i quali pattugliano le strade e, nelle notti più fredde, lasciano coperte pesanti. E poi ci sono i contributi di singoli volontari.



Claudio guarda alla sua condizione senza risentimento alcuno verso l'altro mondo di cui egli stesso faceva e si sentiva parte attiva. Racconta come circostanze accidentali lo hanno accompagnato verso la strada. Lui non avrebbe mai immaginato di ritrovarsi in questa condizione.

Dalla strada riescono a "uscire" in particolar modo coloro che hanno figli, ma molti continuano a vagare da un luogo all'altro, altri si abbandonano completamente alla situazione smettendo di cercare un'alternativa.

Consapevoli della complessità di ogni singola storia, risulta più chiaro come basti un momento di fragilità per andare a finire oltre quelle che sono le singole aspettative di ognuno. La strada oggi può accogliere anche coloro che appaiono inflessibili e bene integrati nel sistema. Quella strada che in giorni ben più felici è stata la culla delle emozioni e delle gioie può trasformarsi in una prigione senza senso. È la stessa strada che accoglie gli altri, quelli esclusi dal sistema e che godono di una libertà che è in realtà incubo quotidiano.

Gli altri sono coloro che scorgiamo negli angoli delle vie senza essere visti perché sono invisibili.



Mostri Notturni

**underground
metafisico e metropolitano
di Orazio Labbate**

©Florence Emma Zulian

Il sonno e il posseduto

Da lontano, qualche notte fa, è arrivato il mio fantasma che calato dal firmamento ha incominciato a sfasciare le fondamenta della mia finestra.

Poi si è impossessato di me e si è messo a narrare servendosi della mia bocca ch'era fredda e di aria frigida, fino a bisbigliare queste cose, che ora elenco – distaccato dal tempo e dai giorni crepati – come una poesia imprigionata, mentre procedo a ripiegarmi in un altro sonno stremato e vastaso:

Così il vento, a Corsico, tumbuliandomi, pare friggermi, nonnì, ed io fremo bruciatto dentro la mia camera come nella tua padella scassata, quando mi incendiavo i polpastrelli.

Perché non me li lecchi? Perché non me li raffreddi? Perché non mi immergi nell'acqua delle pozzanghere e mi anneghi,

con le sanguisughe della fontanella che mi strangolano ch'è il mio sangue abbia il tuo stesso peso, la tua stessa quantità: io drenato potrei cascare nel tuo aldilà da porticato, ed indossare vene secche, scricchiolanti e spezzarmi come le ginocchia sbucciate di un testimone di Geova gelose vegliante, con una bibbia accartocciata in tasca.

Le tue vene scricchiolano?

Storciami come un cariosside rosicchiato da concimi acidi, e farmi farinoso, tu sei tanto polverosa? Eppoi seminato partecipare al disastro siculo-nuvolare di Gesù, nel Getsemani nostrano, nonnì, dentro una nuvola grigia che scaracchia grandine a forma di spighe, ed allora mi torco nascendo, sporcato di terra friabile, odorosa come la schiuma incollata alla tua spugna che attira la salsedine dei miei piedi, e partorisco una tua mano che

ricordo imburrata di arilli liquefatti nel cerchio del tuo pugno chiuso, rugoso quando ti facevi tirare u sangu.

Poi mi bruciava la minchia, le arance che non avevo digerito, pisciavo e non aveva senso e assottigliatosi il mio sonno dentro il sogno reale del tuo trapasso allora decisi di fare l'essere umano, di essere Butera, di piovere dagli occhi: le ghiandole lacrimali erano le tue cipolle, allungate sul soffitto.

Ed ho pianto, le mie cipolle sono diventate: acqua.

Non c'avevo fazzoletti, non c'avevo niente Picciddu mio.

Ma ora ce ne andiamo, ora ti fazzu vidiri iu, ora andiamo, ora andiamo a Butera.

Come una federa ricamata che s'arroto-la, da sola, il pane azzimo del sabato, m'hai preso per i polmoni e hai svitato il mio spirito per relegarlo didentro la tua pancia.

Una mazzata di soffocamento, un fagiolo accostato alla gola, impalato.

Nubi.

Stai quieto, non sbattere i piedi Razziddù, non ti sto impiccando, non ti sto strozzando, t'ho messo dentro la mia nebbia.

Butera covata dentro le nubi, come un piccolo schermo a punti neri e bianchi si sbregava, per il mio spettacolo da nascituro immateriale dal pancione di mia nonna, il fantasma.

E sentivo le campane della Piazza che aprivano il Comune e le saracinesche parevano sassofoni contralti e Tano, il proprietario della sala giochi, con la mano d'uccello malarico, beccaccio immusonito, riusciva ad aprire la cassetta dei soldi. Il Barbiere Mutu che zampettava, come un ballerino di tip tap allegro, verso il buco dal quale era venuto, oramai accettato, miserabile!

Le sarte di Via Gela, radunate per infilzare i mosconi dell'estate eppoi decidere di farsi di riso sdentato, finalmente libere di filare.



©Analua Zoé

Sguardi



©Angelo Bressanutti

La fotografia di Angelo Bressanutti

la costruzione della città
e dell'identità attraverso
frammenti urbani
quotidiani

a cura di
Antonio Nazzaro

Angelo Bressanutti, venezuelano ma figlio di quella particolare immigrazione italiana, che, nel ventennio tra l'inizio degli anni '50 e la fine degli anni '70, scelse di farsi una vita in Sud America, restituisce, attraverso la sua fotografia, il classico mondo dell'immigrazione. Il mondo di un figlio che cerca di costruirsi un'identità. Seppure, un'identità senza luoghi e punti di riferimento non esista.

La ricerca del dove riconoscersi: in quale strada, in quale monumento, in Venezuela non è facile. La crescita delle città è avvenuta di pari passo con uno sviluppo quasi selvaggio; una crescita tutta tesa a rincorrere una modernità che, in fin dei conti, risulta sempre vecchia.

Valencia, capitale dello Stato Carabobo e capitale industriale venezuelana, città

cresciuta lungo il distendersi dell'autostrada che porta a Occidente, è il luogo in cui si sposta il fotografo. Disegnando un'estetica urbana, che parte da quelli che sono gli elementi quotidiani, Angelo Bressanutti si muove intorno a quegli elementi capaci di scaturire, nell'animo di chi vi passa accanto, un senso di riconoscimento.

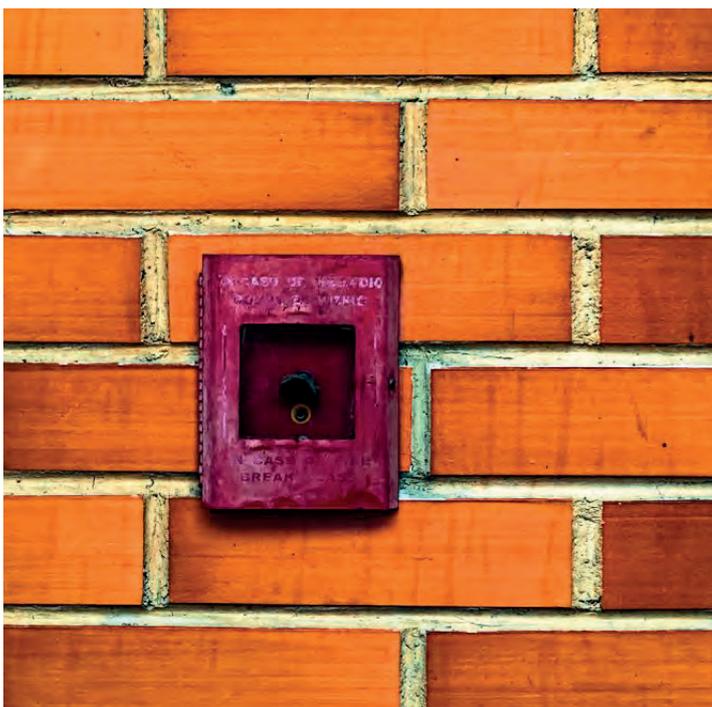


©Angelo Bressanutti

«In questo progetto fotografico in divenire che ho chiamato *Quaderno Quotidiano* sviluppo una narrazione dell'essere e dell'epoca che vive attraverso gli oggetti e il paesaggio urbano, l'abitudinario e il nostro rapporto con gli stessi. Un processo descrittivo della nostra relazione con il mondo. Il nostro collegamento con la realtà oggettiva e con noi stessi nella nostra costante costruzione e ricerca di una identità sia collettiva che individuale».

Non si tratta solo di individuare gli elementi di questa iconografia del quotidiano minimale, ma come uno scultore che dà forma e pulisce ogni imperfezione, nella ricerca di una nitidezza e di un contrasto di colori ed ombre – elementi che rimuovono l'oggetto dalla sua realtà quotidiana per elevarlo a simbolo –, Angelo Bressanutti pone sopra a tutto una ricerca di purezza formale, costruita su quello che si può definire il negativo digitale della fotografia elettronica:

«Quando lavoro normalmente combino due o tre programmi diversi e plugins per riuscire ad evidenziare al massimo i dettagli e potenziare il colore, anche se in alcune foto utilizzo il bianco e nero. *Quaderno Quotidiano* è una raccolta aperta che cerca d'esplorare differenti forme di minimalismo».



©Angelo Bressanutti



©Angelo Bressanutti

In questo viaggio pubblico e privato per la città si fanno evidenti due elementi della realtà del paese: una modernità mai compiuta e il richiamo continuo di un'altra cultura "quella dell'emigrante". Se si guarda la fotografia di un allarme antincendio, oramai abbandonato su un muro di mattoni, questo oggetto, elevato a simbolo estetico della quotidianità, riassume e racconta la spietata e a volte senza senso crescita delle città e dei suoi quartieri. Sempre più assediata dai barrios, Valencia si presenta quasi come un monumento a cielo aperto, rappresentandone la miseria, nonostante ci si trovi all'interno del paese che vanta la più grande riserva di petrolio al mondo.

«Camminare per Valencia è come camminare tra fabbriche ed autostrade di una città che si allunga senza nessun progetto, ma quasi come alla ricerca di una via di fuga da se stessa, incapace, per questioni più culturali che politiche, di rinnovarsi attraverso il recupero di una identità propria».

In questo percorso non mancano certo momenti d'ironia legati strettamente all'analisi di sé e della città. Rappresen-

tativa, in tal senso, è la foto *Sulla via di fuga*, che indica un cestino della spazzatura. In maniera drammatica e sarcastica viene restituito il sentire collettivo e individuale di una città indagata non solo in questi giorni di grave crisi politica, ma nella storia di un paese lasciato alla mercé del prezzo del petrolio. Il passaggio digitale che fa del verde un brillante contrastato solo dal bianco del bidone della spazzatura rende l'immagine patinata come se si trattasse della foto di una rivista di architettura. Quest'ultimo elemento mette in evidenza anche il lavoro di fotografo pubblicitario, dove tutto deve brillare ed essere attraente.

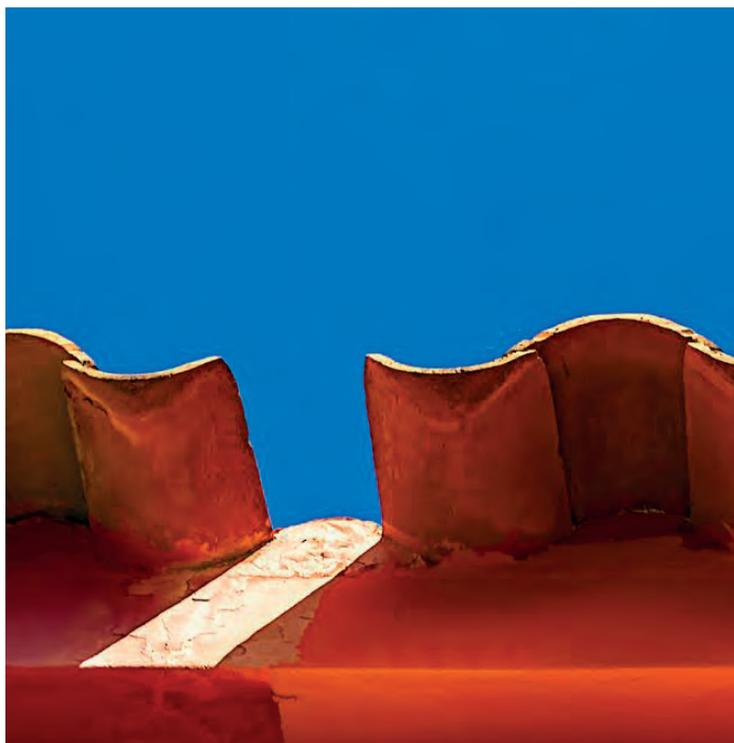
«Nella nostra cultura il valore del colore e del brillare ha un significato profondo strettamente legato con la luce unica di questo cielo. Luce che trasmetto attraverso la nitidezza del colore e la separazione netta dei vari colori che compongono le mie fotografie. La mia esperienza di fotografia pubblicitaria appare nella forma in cui cerco di rappresentare il "banale" dando a esso una possibilità di bellezza».

Può sembrare strano ma le città dell'America Latina tutte hanno in comune un cielo che è il vero orizzonte urbano.

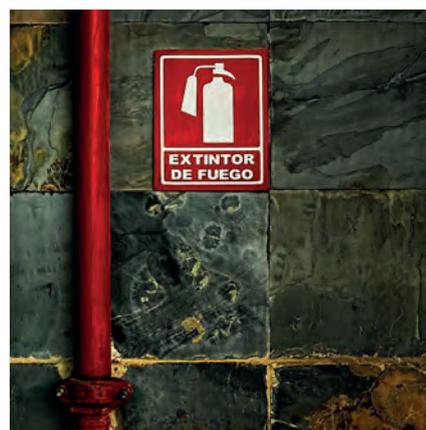


©Angelo Bressanutti

Inoltre, il colore o la tonalità differente dello stesso divide una casa dall'altra. La fotografia di un cielo stretto tra la divisione di due tonalità di rosso-arancio rimanda a un ricordo antico e che è proprio delle città d'America, queste conosciute come le città dai tetti rossi proprio per via delle tegole sporgenti – caratteristica tuttora in voga, quasi per cercare d'impedire lo sguardo.



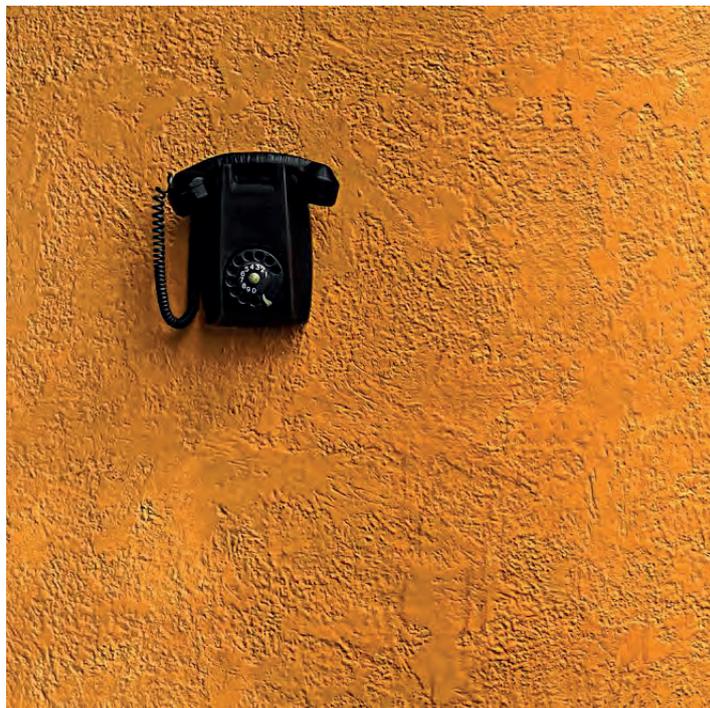
©Angelo Bressanutti



«A parte la situazione attuale del paese, che vive una crisi politica, sociale ed economica profonda, io credo che il problema si radichi in due elementi: uno antico ma ancora vigente, che è il pensiero dello schiavo e dello schiavista, entrambi, per ragioni opposte, incapaci del senso del lavoro e della responsabilità; e una modernità legata a un'immigrazione che si rifugia nelle sue origini. Un po' come ho fatto io quando ho imparato l'italiano per conto mio con la speranza di poter conoscere un'altra Italia e non solo quella dialettale di casa mia».

L'Italia e l'italianità dell'emigrante, nella sua realtà sociale e non economica, è fatta di culture regionali che sono andate perse per acquisire la lingua spagnola di prima necessità. Basti pensare che, a Caracas, l'Istituto Italiano di Cultura organizzava corsi di spagnolo per gli emigranti. Da questa mescolanza ne risultava una lingua assai confusa, tra l'italiano e lo spagnolo. Immagine emblematica di questo mondo è la fotografia del telefono da parete. Essa rappresenta una modernità svecchiata. Balza all'occhio, infatti, il modello di un telefono degli anni 50/60 appoggiato su un muro graffiato color sabbia, l'ultima terra che si vede partendo, la prima che si tocca arrivando. Il telefono acquisisce qui un'altra identità. Esso è l'oggetto che corre sugli oceani, che ricorda le telefonate internazionali in cui si fa fronte alla distanza fisica urlando nel microfono.

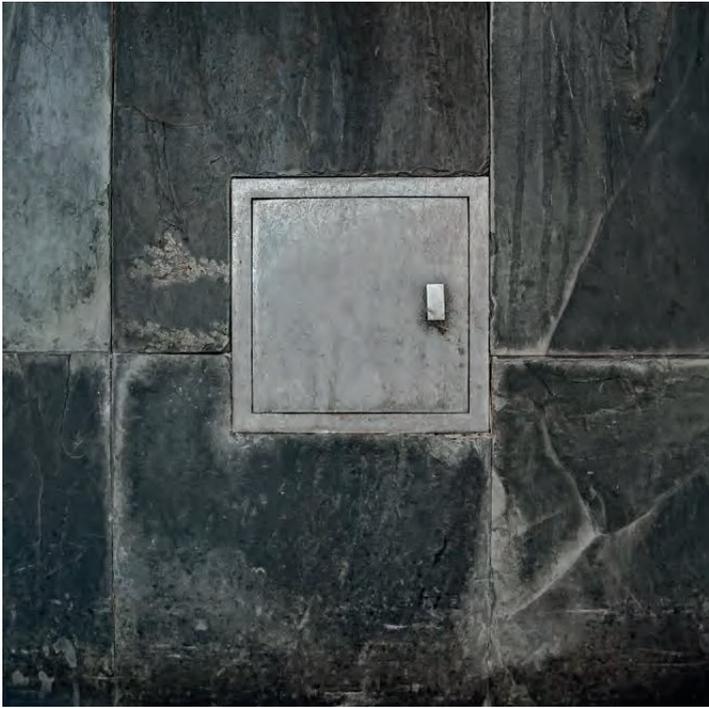
Il particolare non finito delle case latino americane lascia in sospeso diverse questioni. Non si capisce se si aspetta l'allargarsi della famiglia o se queste in fondo rappresentino solo un riparo provvisorio in cui si sogna il ritorno alla terra natia. Condizione quasi naturale di tutte quelle città incrementate dal flusso di immigrati e di gente che abbandonava le campagne per trovare quella fortuna che gli permettesse infine di fare ritorno.



©Angelo Bressanutti



«Mio padre è uno degli ultimi sopravvissuti, in Venezuela, della Seconda Guerra Mondiale e, forse, per questo non l'ho mai sentito parlare di un ritorno anche perché ai suoi tempi il Venezuela viveva la solita ricchezza volatile del prezzo del petrolio. Sembra assurdo ma chi ha pensato più spesso di ritornare in Italia sono io, sia per le condizioni in cui adesso viviamo sia per capire da dove viene in realtà questo sentimento di non totale appartenenza al mondo in cui vivo».



©Angelo Bressanutti



Questo sentimento in spagnolo si racchiude nella parola “destierro”. Questa parola, nel suo più profondo significato, può voler dire “non riuscire a sentirsi mai completamente legato alla terra in cui si vive” e avvertire una forte nostalgia, trasmessa, forse, attraverso il DNA, per un’altra terra. Angelo Bressanutti cerca di rispondere tramite la visione estetica alla sua necessità di identità, con lo scopo di rendere più sopportabile quest’esilio dell’anima emigrante.

Come tutte le città, che godono il servizio della televisione via cavo, i muri e i cieli sono cosparsi da un groviglio di cavi su cui a volte cresce anche un tipo d’edera che più che arrampicante si potrebbe definire acrobata. In una particolare foto, che nel gioco delle linee sembra ricordare i percorsi obbligati del vedere che detta Mondrian nei suoi dipinti, il fotografo ci obbliga a percorrere con lo sguardo tre fili che corrono sul muro, portatori di tutte le meraviglie della tv, per poi finire su un drappo, che sembra sospeso nel tempo, e una finestra con le sbarre, alcune di queste piegate presen-

tano segni di ruggine.

«È la realtà quotidiana che vivo. In questa realtà, il nuovo e quasi sempre una mano di colore coprono un vecchio mai finito ed un nuovo che, a sua volta, non finirà mai. Se la precarietà segna profondamente la storia di Valencia e del Venezuela, la mia dimensione di emigrante amplifica questa sensazione di stabilità costruita su una terra che non si sente del tutto “propria”. Anche se mi riconosco nei “luoghi” della città così da farli diventare l’arredo della mia quotidianità».



©Angelo Bressanutti

Un Venezuela diverso quello del fotografo Angelo Bressanutti, raccontato nelle sue ossa più umili e comuni e reso fantastico dalla magia dei colori e delle luci, che mostrano non tanto la ricerca di un luogo ma la spiegazione di un amore profondo per questa terra che non trova pace: così lontana da Dio e così troppo vicina al Petrolio.



©Angelo Bressanutti

Angelo Bressanutti

(Venezuela, 1969) Fotografo Italo-venezuelano. Attualmente il suo lavoro sviluppa una fotografia dal carattere minimalista, con elementi concettuali e tocca la fotografia oggettiva. Il suo lavoro artistico parte dagli oggetti del quotidiano.

Inizia ad entrare nel mondo dell'arte attraverso laboratori di fotografia in bianco e nero, tenuti dalla Prof.ssa Mayela Iribarren, nell'Ateneo di Valencia. Nello stesso Ateneo, qualche tempo dopo, realizza la sua prima mostra personale: *Hojas de seducción* (2005) che ha come tema il nudo femminile, con immagini in bianco e nero realizzate con rullini da 35mm.

Dopo alcuni anni passa alla fotografia digitale, mentre lavora come fotografo e diagrammatore per imprese come: Grupo Urban C. A. e SEMPRENOI.

Vive nella città di Valencia, Venezuela, dove lavora come fotografo indipendente.

Premi: "XXXVI Salón de Artes Visuales Juan Lovera". Caracas, Venezuela, 2007.

"Art Forward Contest", the premier online contest for contemporary artist. Montecito, California. USA. 2015.

<http://angelobressanutti.com/>

<http://angelobressanutti.tumblr.com/>



©Guido Conti

Sonetti satirici di Pietro Gramigna detto "Frusta"

Tornano i sonetti di Pietro Gramigna detto "Frusta", personaggio che vive nel romanzo di Guido Conti *Il tramonto sulla pianura*. Pietro Gramigna, dall'aldilà, detta i suoi versi al povero scrittore parmigiano. Guido Conti, che sopporta pazientemente la presenza di questo poeta satirico, che di notte lo sveglia e lo tormenta fino a quando non mette su carta i suoi versi, lo pubblica per fargli un dispetto, vista la qualità ridanciana del suo lavoro. Guido Conti si prende così una rivincita verso uno dei suoi personaggi e lo mette al pubblico ludibrio, sicuro che i suoi versi faranno ridere. Infatti, le prime edizioni di questo autore sono andate a ruba e da anni il pubblico chiedeva qualche cosa di nuovo. Guido Conti, furbescamente, ha deciso di pubblicare una scelta di poesie che il Frusta, in questi anni, gli ha insufflato nelle orecchie, molestando le sue notti. Così, pensando di fargli un dispetto ulteriore, lo rende pubblico con questa edizione. Divertitevi dunque a dileggiare Pietro Gramigna detto "Frusta", che si ostina a scrivere poesie satiriche in un momento storico in cui tutti i poeti pensano che scrivere vera poesia sia solo ed esclusivamente la lirica. Chi ha ragione? Quel bandito di Guido Conti pubblica così le poesie di Frusta in maniera subdola e non capiamo bene se gli fa un piacere o meno, anzi, se si prenda una rivincita per vendicarsi delle sue notti insonni. Quindi, cari amici, buona lettura, e non ridete troppo di questi versi che nascono dalla bile di questo povero personaggio da romanzo.



QUESTO ACCADE QUANDO SI MANGIA DI NOTTE

A notte fonda, mezzo addormentato
ho aperto il frigo e... robe da matti!
Tra i piatti vuoti mi son destato:
c'era solo cibo per cani e gatti.

La fame di notte è brutta, infatti
prendo le scatolette rassegnato
e col cucchiaino dallo scolapiatti
mangio con foga, come un condannato.

Sarà la fame o il sonno non lo so,
mi sono sentito tutto stralunato!
“Che fai?!”, dice mia moglie? Antò!”

In camera mi sono ritrovato
la gamba alzata, pisciando sul comò,
e per dirle, “buonanotte”, ho miagolato.

I MISTERI DELLA GRAPPA

Mio nonno che faceva il contadino
teneva la grappa sotto il letto,
la prendeva, beveva un gocettino
poi, steso, si guardava il sottotetto.

Risvegliava così il suo clarino,
sognava seni e chiappe, e lo sculetto
di donne assatanate e col morbino
che gli buttavano il reggipetto.

Quando la nonna andava a coricarsi
lui la guardava un po' con l'occhio lesso
e non aveva dubbi sul da farsi

Ah, da vecchio, la gioia dell'amplesso!
E lui, prima ancora di denudarsi
ci dava dentro come un ossesso.



NUOVI MISTERI TELEVISIVI

Se accendi la tv a mezzogiorno
è una ridda di cucine e di fornelli,
impari come si fa un bel contorno
o il ripieno di zucca dei tortelli,

oppure il caciucco di Livorno
le uova con prezzemolo e piselli,
la maionese e la pasta al forno
la trota, il vitello e i fegatelli.

Ma volete spiegarmi perché
a un certo punto la pubblicità
interrompe lo chef che fa il soufflé

con l'attrice ebbra di felicità,
che sorride alta e snella, ahimè
mostrando uno yogurt che fa cagà?



RICETTA BREVETTATA PER OTTENERE UN PERFETTO LECCACULO

Prendi un quintale e mezzo di coglione,
con sei chili e più di vigliaccheria,
d'arroganza fino alla follia
e butta dentro tutto al calderone.

Aggiungi l'anima serpe in fusione
la pelle di coniglio a bagnomaria
un'intelligenza serva e così via
e porta tutto in ebollizione.

Aspetta che borbotti per benino
e rigira con trito di mastino.
Fagliela trangugiare da una brocca

che gli gonfi bene la lingua in bocca,
poi butta giù quanto più ti aggrada
e con la lingua t'asfalterà una strada.



RIFLESSIONI SUI CUOCHI D'OGGI DOPO AVER LETTO IL LIBRO DELL'ARTUSI

Oggidi il genio dell'italico cuoco
è tritare fragola e pepperone
far rosolare tutto a poco a poco
e con l'ovo fare un bel frittellone.

Oppure, preparato bene il fuoco,
aglio, acciughe, prugne e mascarpone
si preparano caldi, ed è fatto il gioco:
si gira il tutto nello zabaione.

Ah, se stasera fosse qui l'Artusi
vieterebbe il miele e la saracca
ammonendo chi fa piatti astrusi.

Ai cuochi col cervello andato in vacca
a un solo ammonimento siano usi:
che il loro genio si sfa sempre in caccia.





Cooperativa
Letteraria

a cura di

Claudio Morandini

Le recensioni



©Mimo Khair

Anna Luisa Pignatelli

Ruggine Fazi, 2016

Romanzo di solitudini e di cattiverie, *Ruggine* di Anna Luisa Pignatelli (Fazi, 2016) torna tra le colline della campagna toscana, le stesse che con l'autrice avevamo esplorato in *Nero toscano* del 2013 (Lantana). Là c'era un vecchio inselvaticchito, Buio, qui una vecchia, Gina detta Ruggine, che rimane aggrappata alla vita pur tra dolori e incomprensioni. Vedova, devota sia pure con grande pudore e senza idealismi alla memoria del Neri, il marito morto, smemorata di miserie e dolori passati (tra i quali, soprattutto, gli incesti imposti violentemente dal figlio), Gina si affeziona a un gatto, che chiamerà Ferro (da questo nome il soprannome maligno affibbiatole dai compaesani). Le sue giornate sono scandite da piccoli eventi sempre uguali, dal trascinarsi di rancori e malanimi, dall'affiorare episodico di ricordi sgradevoli, dall'esplosione di paure e angosce. Gina, o Ruggine, sente che gli altri abi-

tanti del paese la detestano e faranno di tutto per scacciarla. Sordidi, meschini, i vecchi compaesani la spiano, evitano di salutarla, la condannano a rimanere legata a eventi del passato così traumatici che lei vorrebbe dimenticarli. Gretti, egoisti, attaccati al denaro e a una sorta di rispettabilità miserabilmente giocata sull'apparenza, non si accorgono del bisogno di bene e attenzione di Gina, fraintendono ogni suo gesto, la considerano gretta e attaccata a sua volta al denaro. Gina è incompatibile con il loro bisogno di accumulo (di ricchezze, di terre, di alloggi, di spazi, come nel caso della professoressa sua vicina, che ambisce alle stanze in cui Gina è in affitto per sistemarci i propri libri). E per farla sloggiare sono disposti a qualunque bassezza – poco aiuta supporre che le loro strategie siano ingigantite e deformate dall'immaginazione confusa di Ruggine. Avrebbero potuto soccorrerla quando

era vittima degli assalti del figlio: e invece origliavano, e incolpavano lei di ogni cedimento. Pochissimi hanno nei suoi confronti un atteggiamento di umana compassione, o almeno mostrano un minimo di attenzione: e anche questi sono, a modo loro, vittime del perbenismo razzista e malfidente che strangola le relazioni umane del paese – vi è anche tra questi chi è troppo distratto o debole, e chi finge solo solidarietà e cerca di insinuarsi nella sua vita.

Strano paesaggio, questo descritto da Pignatelli, reticente, lontano: le colline e i particolari paesaggistici lasciano spazio sempre alle miserie, ai pensieri più foschi, all'ossessione del danaro, al bisogno dell'accumulo, alla maldicenza e alla derisione; e il fuori (i campi, i sentieri, il lavoro nei campi) sempre più è relegato nei ricordi della vita dura con il defunto marito, mentre l'oggi è una reclusione ostinata in poche stanze male illuminate.

I sogni di Gina sono incerti, contraddittori: da una parte vuole difendere il suo diritto a rimanere lì, nell'alloggetto, con le sue cose, a rintanarvi al chiuso da minacce e incomprensioni, dall'altra desidera andarsene, per cercare altrove di ricostruirsi una nuova vita, reinventandosi come sensitiva o qualcosa del genere: questa incertezza è una delle ragioni della sua fragilità rispetto alla cattiveria del mondo, che la vuole lontana, sì, ma non felice, e rinchiusa, sì, ma non in un ambiente che lei possa definire casa.

Si contrappone ai gesti trattenuti e compressi di Gina, alle sue giornate ormai tutte in levare, la vitalità insopprimibile del gatto Ferro, maschio non castrato, che ama azzuffarsi (o meglio, vi è costretto dalla sua natura) per giorni con i rivali per accoppiarsi, e torna a casa malconcio ma trionfante. Il gatto esprime una forza vitale lontana da ogni

accomodamento morale, per questo piace alla vecchia Gina. Come il gatto è un nomade suonatore di violino, con cui Gina sogna, prima che precipitino gli eventi, una fuga da quel mondo oppressivo. Ma appunto, queste figure di libertà sono per definizione sfuggenti, e in esse il desiderio di Gina di affrancarsi definitivamente da chi la opprime non può trovare appoggio.

La scrittura di Pignatelli, attenta, scabra, rallentata non da orpelli retorici ma dall'attenzione alle cose e dalla necessità della precisione, è avvolta in una lieve patina arcaizzante, che situa la storia in un'epoca che è la nostra (con tanto di indiretti ma limpidi riferimenti televisivi al ventennio berlusconiano) ma potrebbe anche essere collocata ovunque nel Novecento. È stato fatto spesso, per affinità geografica e stilistica e per l'insistenza su taluni temi, il nome di Tozzi, nel definire la letterarietà di questa voce; di certo ci troviamo dinanzi a un romanzo che non insegue alcuna moda corrente, e che proprio per questa sfasatura suona singolarmente intonato al presente.



anna luisa
pignatelli *ruggine*
romanzo

«Una voce insolita nella letteratura italiana di oggi.
Irrica, tagliente e desolata».
ANTONIO TABUCCHI





©Matt Black

Gianluca Barbera *La truffa come una delle belle arti*

Aliberti compagnia editoriale, 2016

di **Fabrizio
Elefante**

Scrivere un romanzo che è una sorta di affresco epico sulla truffa, e i cui campioni sono i truffatori, significa insediarsi al centro stesso del moderno, così come narrato da Machiavelli o da Castiglione, da Calderón o da Gracián. L'inganno, la recita, la simulazione come i mezzi stessi attraverso cui una visione del mondo subentra a un'altra e s'impone come nuova e incontrovertibile realtà. Quella che la storiografia critica di fine del secolo scorso ha chiamato «L'invenzione della tradizione», ossia la pratica consistente nel legittimare forme di persuasione sociale tramite il ricorso a origini o antecedenti di fatto inesistenti, ha dato vita a un mondo come intrico di racconti suggestivi e anche mirabili, e tuttavia autentiche mitografie.

Come ebbe ad affermare Heinz von Foerster, tra i fondatori della teoria dei sistemi, la verità «è l'invenzione di un bugiardo», e infatti nulla come il raggirio o la truffa consente di vedere in filigrana l'effettivo funzionamento di una società,

di far affiorare allo sguardo la sua dinamica interna resa invisibile dall'autoreferenzialità dei sistemi; come nel caso, reso famoso da un film di Spielberg, di Frank Abagnale jr., che diciottenne, negli anni Sessanta, truffò la Chase Manhattan Bank di un milione di dollari, semplicemente riproducendo mimeticamente le ordinarie procedure bancarie, con una buona dose di ironia, benché involontaria. E infatti nel libro a un certo punto, a proposito della vicenda dei titoli *subprime*, o derivati, l'intero sistema bancario viene descritto come un macrosistema di truffe, si direbbe inavvertite e coatte anche per gli stessi trader.

Il "romanzo" di Gianluca Barbera, rap-sodico avventuroso e immaginifico, che muovendo dalla figura del bisnonno Pepé ci porta da Napoli a Formosa, dalla Russia di Lysenko al North Carolina dei fratelli Wright o alla Parigi di Stavinsky, inseguendo truffe o burle feroci, fa pensare a un'ascendenza letteraria British,

tipo Jonathan Swift o Lawrence Sterne, con quello stile picaresco o satirico.

Certo che questa febbrile attività creativa del truffatore lo fa emergere in veste di artista, un artista le cui opere si traducono spesso in realtà sociale; una Bauhaus misconosciuta. Ma occorre anche osservare che essendo virtù fondamentale del truffatore la capacità di tenere ben distinti il simbolico dal reale (di qui nascono gli inganni della percezione), il suo estro è molto vicino alla capacità del critico consistente nel vedere come “la

realtà” altro non sia che un repertorio di forme simboliche, o cliché, dietro cui si dissimula il reale. Una parentela legata all’acutezza dello sguardo.

Il libro di Barbera ci invita così a un viaggio nel disincanto intellettuale, non cancellando la distinzione tra il vero e il falso ma esibendone i criteri di costruzione. Manca forse una digressione sull’amore come forma di autoinganno, ma è un libro severo benché ironico, da moralista classico.



©Mark-Meir Paluksh



Allungare lo sguardo

di **Claudio Morandini**

Stefano Zangrando
Amateurs

Edizioni Alphabeta Verlag, 2015

Urs Widmer
Il sifone blu

traduzione di **Roberta Gado**
Keller, 2015

©Mattia Zoppellaro

“Sto solo dicendo che trovarmi qui in mezzo, sul margine tra due situazioni, mi piace, non so perché, mi fa sentire al mio posto.”
(Stefano Zangrando, *Amateurs*)

Due libri che ho letto di recente, tra i tanti che allungano lo sguardo oltre i margini, raccontano lo sconfinare come condizione ineludibile: l'uno nello spazio, l'altro nel tempo. Sono entrambi pubblicati da editori “di confine”, quello di Stefano Zangrando dalle Edizioni Alphabeta Verlag di Merano, dal bel catalogo bilingue, quello di Urs Widmer da Keller di Rovereto, una presenza “dentro e fuori i confini d'Europa” ormai consolidata nella realtà editoriale italiana. La curiosità di questi editori per l'oltre, il loro ragionato esplorare territori nuovi, il loro muoversi tra sperimentazione e tradizione, ci consentono di avvicinarci a forme di letteratura verso cui altrimenti non guarderemmo.

Amateurs di Stefano Zangrando (Edizioni Alphabeta Verlag, 2015) potrebbe apparire un romanzo generazionale, e forse in origine lo è stato, quando cioè l'autore non ancora trentenne lo ha concepito; ma poi Zangrando ci è tornato su negli anni successivi, con il senno di poi potremmo dire, e a più riprese, facendone qualcosa di diverso, e addirittura prendendo le distanze, o mostrando di prenderle, rispetto a quei temi e a quelle atmosfere: tant'è che oggi, nel parlarne agli amici lettori, Stefano Zangrando quasi invita a considerarlo “un'opera minore”, un “satellite dialogico” anche “più frivolo” rispetto a un'opera prima ormai introvabile e comunque imperfetta, bisognosa di cure.

Va bene, noi lo abbiamo letto con divertimento, perché ci ha fatto pensare a una commedia, anzi a una sorta di sit-com impossibile, dalle lunghe scene dilatate, cosa che in una sit-com è proibitissimo, ma insomma l'arguzia stralunata e le goffaggini e gli inciampi dei due giovani protagonisti divaganti a Berlino ci facevano quasi sentire in sottofondo le risate registrate.

Valentino (il puntiglioso io narrante) e l'amico Gerwin, giovanotti di confine (uno altoatesino, l'altro sud-tirolese) entrambi sconfinati a Berlino, inquieti il giusto, inseguono un possibile senso nuovo, prima esplorando locali notturni, poi finendo quasi in mezzo a scontri tra manifestanti e polizia, poi a teatro: sempre un po' sfasati e a disagio, forse più che dall'obiettivo che si sono posti sono attratti dalla possibilità di parlarne, forti di una cultura che fornisce loro appoggi di *auctoritates* e sottigliezze retoriche che lo stato di sovraccitazione anche alcolica impiastrietta solo un po'. È bello questo perdersi raccontato per così dire in tempo reale, senza ellissi, nel rispetto di un'ostinata unità di tempo. Pensateci: i personaggi, questi "amateurs" della vita che cercano uno sconfinamento proprio nella città più sconfinante e limitanea che esista, si trovano però in una storia che tutto sommato rispetta le unità aristoteliche, concedendosi poche deroghe anche a quella di azione, e insomma avviluppando i due giovanotti in una struttura che procede libera ma che potrebbe anche essere intesa come una ferrea gabbia di vincoli.

Quanto a *Il sifone blu*, si tratta di un viaggio nel tempo sentimentale e perfino commovente – un doppio viaggio, anzi. Lo ha immaginato lo svizzero Urs Widmer, in un romanzo in due parti tradotto con precisa sintonia da Roberta Gado per l'editore Keller (la stessa Gado

ne ha scritto nel numero 14 di *Fuori Asse*, ricordate?). Nella prima parte l'io narrante e protagonista, scrittore che ci si figura facilmente con le fattezze dello stesso Widmer, torna indietro nel tempo di cinquant'anni, fino alla sua infanzia, e da straniero a se stesso, incuriosito dal passato proprio e dei propri cari si insinua nella vita di questi, prima come uomo tuttofare, poi come amico. Nella seconda parte, tornato nel suo presente, scoprirà che il se stesso bambino, scomparso al tempo della sua capatina nel passato, è finito nel presente, coinvolgendo i suoi cari di adesso. Quello di Widmer è un modo sentimentale e ironico, mai svenevole, di fare i conti con se stessi e con la propria vita, e di tirare le somme sul viluppo di relazioni e dipendenze che costituisce il mondo di affetti di ognuno di noi. Allo stesso tempo, è un *voyage extraordinaire* avulso da ogni pretesa para o fantascientifica, piegato solo alle esigenze dell'immaginazione irrorata dalla memoria. A fare da macchina del tempo è, nella finzione romanzesca, il luogo per eccellenza votato, almeno in passato, alla dislocazione immaginativa dei giovanissimi, il cinema: e lo strano film avventuroso che favorisce il teletrasporto da un'epoca all'altra, raccontato nei dettagli per intere pagine, sembra davvero una parafrasi esotica, solo più oscura e inquietante, delle avventure del giovane protagonista, una storia solo apparentemente per ragazzi e in realtà profusa di tristezza e di profondo senso di perdita e pericolo.

È un romanzo limpidamente visionario, cioè carico, sovraccarico anzi, di oggetti, di dettagli cui la memoria ha attribuito un sapore e una funzione particolari (tra questi, il sifone blu del titolo), orchestrato da una superiore maestria che pare conoscere il segreto di come governare il caos – come la scrittura, di cui questa doppia favola sembra essere una riflessione in chiave di allegoria.



©Juan brufal

Nicola Dal Falco

Giona

Nella pancia del Pesce Cane

La Vita Felice, 2016

Vincitore sezione Poesia di Viaggio

Premio Montale Fuori Casa 2016

di Faith Aganmwonyi

Nicola Dal Falco, poeta di origini romane, presenta la sua raccolta di poesie intitolandola *Giona nella pancia del Pesce Cane*, con prefazione di Grazia Shogen Marchianò.

Il titolo richiama il racconto biblico del profeta Giona che, dopo aver disubbidito alla volontà divina, è costretto a trascorrere tre giorni e tre notti nel ventre del grande Pesce Cane. Pare che, allo stesso modo, Dal Falco racchiuda le sue poesie nel ventre del pesce, come a volerne preservare la loro naturale capacità di rievocare suoni, paesaggi e stati d'animo, creando un luogo che le accudisca, un luogo a sé stante.

Un assaggio del primo poemetto restituisce al lettore quel senso di abbandono e di isolamento: «Da qui si parte/ come Giona risucchiato nella pancia del Pesce Cane/ giungendo al labbro del Tirreno,/ dove il mare è più mare e il cuore corre al suo destino/ d'annegato». Addentrandosi sempre più nella pancia del Pesce Cane si fa più intimo il rapporto con le poesie e con l'autore. Dal Falco tratta la quotidianità, tutto ciò che ogni giorno possiamo sperimentare attraverso i no-

stri sensi, cogliendo gli elementi essenziali. Riesce a stupirci, dando un tono di novità a tutto ciò che incontriamo.

Il poeta, con ordine, dispone le parole e, con delicatezza, crea armonia tra le sue poesie attraverso l'uso di versi sciolti, come emerge nel poemetto *L'onda*:

Ma l'onda non muore mai,
resta del mare, non si spegne

sulla riva e come un brivido
ritorna a sé, s'inabissa

così la duna, gemma di segreti
e silenziose movenze:

dello spirito divino la poesia
è riduzione

e così di questa
la preghiera.



©Veronica Leffe

Felix Fénéon

Romanzi in tre righe Adelphi, Biblioteca Minima 37

di Pier Paolo Di Mino

È probabile che la maniera più corretta di parlare di questo libricino sia facendo ricorso a un vocabolario nosocomico. Sarebbe, da parte di chi stende queste note, una resa, forse utile al proprio quieto vivere, davanti agli usi e miti del pensare moderno (perché anche non pensare, va detto, è un atto del pensiero).

Con uno scarso giro di frasi, si potrebbe dire che la forza di questo moderno pensiero sta nel risolvere tutto in malattia. La polemica diventa un proditorio atto di incontrollata violenza; il ragionamento un pedante disturbo glossolalico; e via dicendo.

In letteratura, per la precisione, si dà che, non potendo definire cosa sia il bello (che in effetti è più facile sentire che catalogare), ci si deve ridurre, sotto

questo riguardo, all'afasia. Per esempio uno scrittore nello scrivere si dovrebbe peritare di non raggiungerlo, e sarebbe consigliabile a un editore non pubblicare fogli che ne contengano.

Ultimamente qualcuno è stato chirurgicamente chiaro su questo punto, cogliendo l'occasione, durante una commemorazione della figura di Giulio Einaudi, per ricordare che questi era editore con un grosso progetto culturale in mente, il che, svela l'esegeta, è indice di megalomania. Da qui si può fare anche derivare che tutti gli scrittori (fra i più importanti della letteratura europea del secondo dopoguerra) che seguirono le direttive di questo progetto altro non potevano essere che un gruppo affetto da diverse tare psichiche.

Con un passo agile si è sorpassata così

l'attardata distinzione fra arte degenerare e arte che degenerare non è, per dire chiaramente che ogni espressione di cultura è malata e condannabile. E già questo ragionamento potrebbe permetterci di penetrare nei misteri di una crisi, quella che viviamo tutti quanti nella modernità che si nutre della mancanza di grandi storie e di amore per il pensiero, a favore del minuscolo, del frammentato, del diario, della cronaca e dell'espressione di ciò che entro mi rugga (non so se nel testo si percepisce il rutto).

Mi accorgo ora di avere citato almeno una volta sia il pensiero moderno che la modernità. Quindi, devo immediatamente sottrarre questa fantasia, quella del pensiero moderno e della modernità, a qualsiasi dimensione temporale per restituirla al suo valore psicologico. Non voglio dare aditi per speculazioni interessate sull'oggi. Per pensiero moderno, come per modernità, intendo infatti soltanto quella fantasia operativa (o, come si dice anche nella psichiatria francese: *opératoire*) che attraversa tutta la storia dell'uomo e per la quale l'uomo può vivere nell'astrazione anestetica di un presente che non conosce passato e quindi domani, e in cui quindi l'uomo non conosce l'anima se non come disturbo. I greci riferivano mitologicamente questa fantasia della modernità all'epoca buia dei titani. Moderni chiamavano se stessi gli uomini dell'alto medioevo. Moderni ci ha reso la realizzazione del paradiso in terra che, in forma materiale ci ha fornito il capitalismo, in forma morale, lo stalinismo. Una riflessione su cosa sia la fantasia della modernità, però, sarebbe davvero troppa lunga. Qui ci limiteremo a usare dunque la modernità e il pensiero moderno come quel tipo di fantasia che vede nell'anima e nei suoi prodotti, prodotti come la letteratura, qualcosa di malato e degenerare.

In questo senso i romanzi in tre righe di

Fénéon sono del tutto malati e degeneri, dal momento che colpiscono nel cuore questo minuscolo, questo frammentato. Pubblicati anonimi su «Le Matin», e ritrovati solo dopo la scomparsa dello scrittore ed editore francese, questi romanzi composti di tre sole righe, a prima vista, non si distinguono perfettamente dalle brevissime degli altri giornali, piccole cronache del quotidiano in cui si dava voce a fatti indegni di nota, la cui fonte poteva essere del tutto distrat- ta e che potevano essere lette senza impegno in poco tempo: parliamo, insomma, della premessa, nello specifico del giornalismo contemporaneo, e, più in generale, del pensiero moderno. Ma Fé- néon organizzava questo materiale dentro una struttura narrativa blindata (la prima riga per l'ambiente, la seconda per il fatto, la terza per il finale) e lo rivivificava in una lingua lucida e allucinata dove giocava l'imprevisto di una parola o di un aggettivo straniati, o collocati in maniera inaspettata. Insomma dava una sostanza patetica ed epica a storie che nascevano prive di tutto, e le caricava di una tensione pronta ad esplodere nell'ultima riga, quella fatale, quella in cui chiuso il fattarello insignificante, la bambina che cade dal treno, la madre che uccide il figlio, l'attentato anarchico, il furtarello, il giocatore di bocce che si perde o il bambino smarrito, partiva la grande storia.

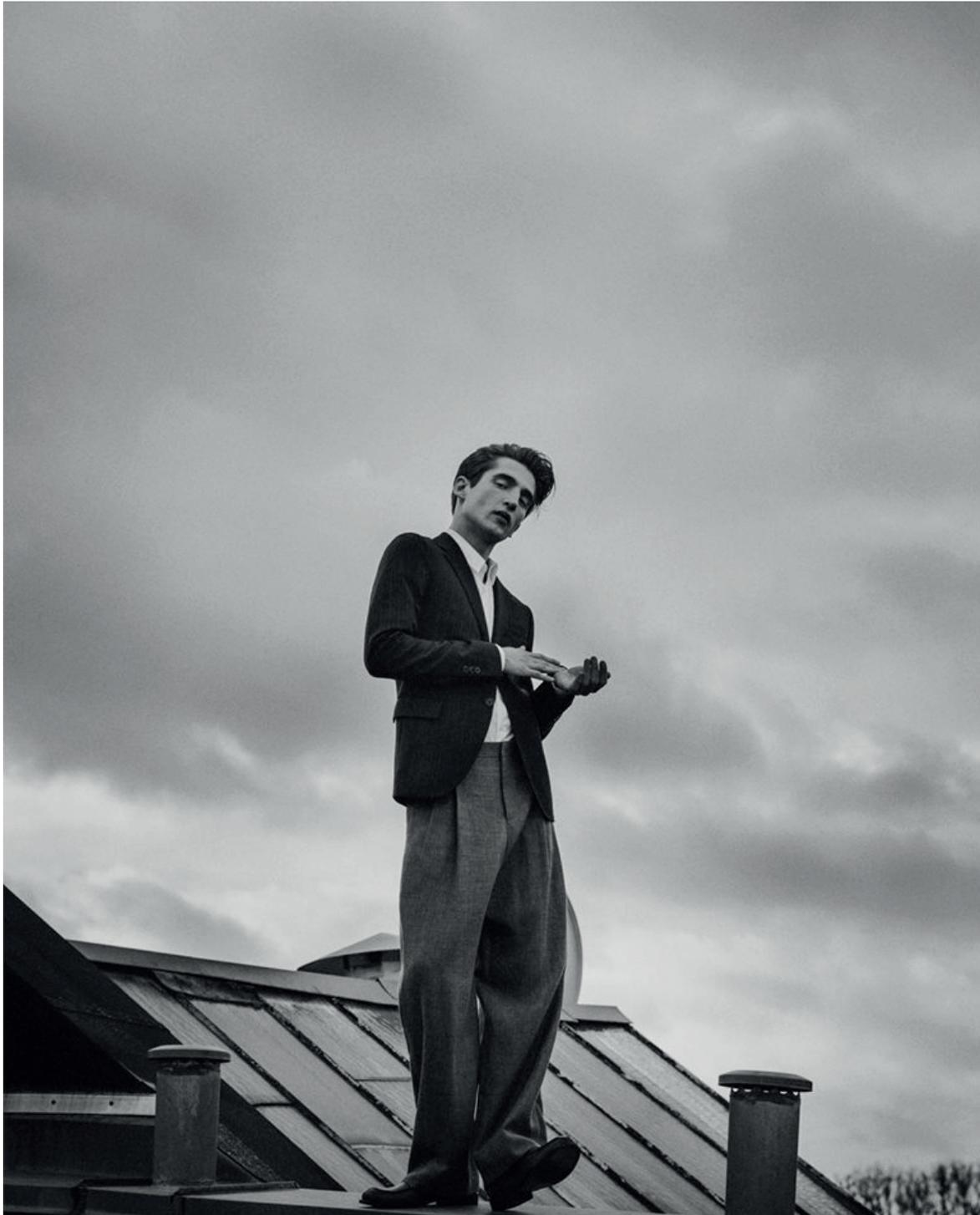
Nell'ultima riga il bambino scoppia in un enorme pianto e scatta la fantasia alla ricerca di tutti i motivi, di tutte le storie possibili che nascono o si concludono in questa disperazione; la vittima viene ritrovata sì morta, ma con centinaia di santini addosso: perché?; il giocatore di bocce cade, ma, nel finale il pallino prosegue la corsa (un modo tutto greco di dire cosa siamo, e di ricondurci al conosci te stesso); caduta dal treno, la bambina viene ritrovata a giocare coi

sassi: e stiamo in un sogno.

Fénéon, direttore della «RevueBlanche», inventore dell'impressionismo, agitatore anarchico (sicuro realizzatore di un attentato dinamitardo), dunque, potrebbe essere qui preso come campione possibile di un'altra modernità, o essere

assunto a causa del suo silente progetto culturale, delle sue dinamitarde intenzioni, come un violento maniaco megalomane.

Lui, a qualsiasi microscopizzante definizione saprebbe trovare una chiosa del tutto inattesa.



©Elizaveta Porodina



Woody Allen
Café Society
di Giovanni Canadè

©Marchevca Bogdan

Anni '30. Woody Allen torna nei luoghi della sua memoria, quei luoghi in cui l'autore newyorkese ha più volte scavato per ricavarne alcuni suoi celebri film.

Cafè Society inizia a Los Angeles, città in cui si realizzano i sogni delle star, dove si trasferisce Bobby, ebreo newyorkese (un ottimo alleniano Jesse Eisenberg) in cerca di lavoro, da suo zio Phil (Steve Carell), prestigioso agente cinematografico. I sogni di Bobby verranno a scontrarsi con una realtà esteticamente irresistibile, ma che nei fatti si rivela snob e corrotta. Per una carriera che fatica a decollare (il maggior impiego di prestigio che Bobby riesce a trovare è quello di tuttofare dello zio), nasce una relazione prima amicale poi amorosa con la bella e semplice Vonnie (Kristen Stewart), segretaria di Phil, che scopriremo subito esserne l'amante. I sogni di Bobby sembrano prendere forma con

l'idea di sposare la dolce Vonnie, ma ben presto lo zio Phil sceglierà di vivere la sua vita insieme alla segretaria.

Di ritorno a New York, Bobby entrerà in affari con suo fratello, un gangster in piena ascesa, nella gestione del Cafè Society, night club alla moda delle notti di New York. Qui incontrerà un'altra Veronica, quella che diventerà sua moglie e madre dei suoi bambini; una donna dolce, comprensiva, innamorata. Ma Bobby non ha davvero mai dimenticato la Vonnie di Los Angeles; ed eccola, una sera, visitare il night insieme a Phil, e riaprire quello scompartimento dei ricordi in cui Bobby aveva riposto il passato di pochi anni prima. Ma non avverrà quello che pensiamo ci regali il cinema, ovvero una storia d'amore: Bobby e Vonnie non torneranno insieme, e quello che resterà, alla fine, sarà solo un amaro ricordo, da parte di

entrambi, durante una notte di capodanno in cui Bobby tenterà di aggrapparsi ad una flebile speranza di cambiamento. E la gioia dei festeggiamenti sarà in dissonanza con lo scacco finale del giovane.

Intorno ai protagonisti, si chiuderà anche un capitolo familiare di Bobby: il fratello, arrestato, verrà giustiziato sulla sedia elettrica dopo che avrà cambiato religione, passando dall'ebraismo al cristianesimo, scatenando così l'ultima protesta del padre, deciso a non soccombere al bisogno di "sapere che non finisce tutto", ma che dopo la morte protesterà per il silenzio di Dio nelle vicende umane.

Woody Allen, superati gli ottanta anni, non si ammorbida, ma radicalizza ancor di più il suo discorso poetico, la sua filosofia di vita (e dunque d'arte) che lo ha sempre caratterizzato. *Cafè Society* contiene tutti gli elementi dell'universo alleniano, ne contiene i tic, le ambientazioni, le parole, ma stavolta sembra ridurre le battute fulminanti per lasciarci seguire con la solita fluidità di narrazione, la storia del suo ennesimo *alter ego*, a disagio nella città del cinema e dello spettacolo, e capace di pensare e lavorare solo nella più fredda e difficile New York.

Abbiamo detto che Allen si radicalizza: la prolifica carriera del regista non ha mai mostrato segni di ripensamento alla sua visione della vita; ma se in passato il tutto era espresso attraverso scambi di battute sagaci e fulminanti tra i personaggi, quasi ad ammorbidire l'immenso pessimismo di Allen, da qualche anno, anche nei suoi film meno riusciti, esplose la vera essenza del suo universo, quella fatta di solitudine e morte, un futuro che va esau-



©Betina La Plante

rendosi per limiti d'età, una interpretazione fortemente materialistica della vita e della storia. Allen ha sempre combattuto il vuoto dell'esistenza con l'ironia e la magia (elementi caratteristici della sua filmografia, sin dai suoi inizi), ma in questo *Cafè Society* a decadere sono proprio i sogni, le aspirazioni artistiche. I ricordi di quello che poteva essere un grande amore diventano tristi ricordi; e anche la possibilità che viene concessa dal secondo incontro, quello newyorkese nel night, non sarà la seconda possibilità che il cinema americano ci ha sempre raccontato possa ricostruire il passato. Bobby e Vonnie resteranno coi loro rispettivi consorti, e mai più, ci è lasciato intendere, si ripresenterà l'occasione d'amarci.

Come in *Basta che funzioni* (altro film cinico e cattivo come pochi, ma con un finale di accettazione quasi zen del destino) anche in questo film una metaforica notte di capodanno fa da sfondo alla fine delle aspirazioni, alla presa di coscienza di una triste realtà senza uscita. Basterà una fioca luce del ricordo a illuminare quell'amore mai concluso? Noi pensiamo di no. Tutto finisce, ci fa capire Allen. E allora perché non anche l'amore? La vita, come ogni film di Woody Allen, non è un film di Hollywood.



©Betina La Plante

Intervista a Elisabetta Randaccio di Giovanni Canadè

Cinema e territorio, identità e immaginario filmico: sono questi alcuni tra i punti chiave della rivista indipendente «Teorema» –nata nel 2005 in formato cartaceo, poi trasformata in rivista digitale – e della sua “costola”, il Babel Film Festival. Un Festival, dallo scorso anno diventato biennale, unico nel suo genere per la sua attenzione al cinema di lingua minoritaria.

Abbiamo fatto due domande a Elisabetta Randaccio, critica cinematografica e tra le ideatrici della Rivista e del Festival, che ringraziamo per la sua disponibilità.

GC - «Teorema», rivista sarda di Cinema. Forse siete l'unica rivista che precisi nella testata la propria appartenenza territoriale. La precisazione non è turistica, ma intende stabilire delle precise intenzioni di appartenenza culturale, dedicandosi al cinema sardo (ma non solo). Eppure nel vostro nuovo numero, Bepi Vigna lamenta quella che per lui è una «ossessione della sardità», che rischia di virare le buone intenzioni verso un protezionismo che, in ambito cinematografico e non solo, tende ad isolare ancor di più un intero territorio. Ci può raccontare, intanto, come nasce l'esperienza di «Teorema» e come risponde alle parole di Vigna?

ER - «Teorema» è nata nel 2005, allora in formato cartaceo, in un momento in cui sembrava necessario e utile riflettere anche di cosa stava accadendo nella nostra regione dal punto di vista cinematografico. Erano gli anni in cui ci fu un vero e proprio «risveglio» creativo in questo settore artistico. Dopo decenni in cui, prevalentemente, i film d'ambiente sardo erano stati poco numerosi e, in genere, firmati da autori non isolani, in quegli anni, registi, sceneggiatori, tecnici sardi, formati nei modi più diversi, diedero vita a lungometraggi, cortometraggi, che segnarono una situazione speciale denominata da Goffredo Fofi, probabilmente esagerando, «il nuovo cinema sardo». A questo, si aggiunga lo sforzo della Regione per dare alla luce una legge cinema (tra le prime in Italia)

che desse dei criteri ai finanziamenti, al sostegno culturale e organizzativo delle produzioni girate in Sardegna. Con i miei compagni di fatica (Vigna, Antonello Zanda, Tore Cubeddu e Massimo Spiga) volevamo essere l'anima critica di quel «movimento», usando il commento e l'analisi, mai l'approccio «buonista». Poi, non volevamo fare una rivista di cinema sardo, ma una rivista «sarda» di cinema, come per dire veniamo dalla periferia, ma vogliamo parlare della settima arte nella sua complessità e globalità. Peraltro, la prima pagina del primo numero vedeva la ripresa delle riflessioni di Martin Scorsese su *Banditi a Orgosolo*, un'opera che è tuttora un riferimento per gli autori sardi (anche per superarne la struttura formale e ideologica, eventualmente), ma pure per qualsiasi filmmaker nel mondo. Dopo una pausa dovuta a questioni economiche, ritorniamo ora nella forma on line. Il progetto pare riuscito e noi, in redazione, continuiamo, nello stesso tempo, ad avere un linea teorica, ma anche giuste diversità per quanto riguarda alcuni argomenti.

GC - Non solo «Teorema», ma anche *Babel Film Festival*, Concorso Internazionale per il cinema delle lingue minoritarie. Una rassegna che non si limita a proporre solo cinema sardo, ma che, come ben evidenzia il sottotitolo della manifestazione, apre i suoi orizzonti verso il cinema italiano e internazionale parlato in lingua o dialetto. Può farci una bre-

TEOREMA
RIVISTA SARDA DI CINEMA

<http://teoremacinema.com/>

ve panoramica di *Babel*, dalla sua nascita a oggi e indicarci le particolarità di questo tipo di rassegna? E in ultimo, può dirci come ha reagito e reagisce la popolazione e gli enti pubblici a questa vostra proposta?

ER - *Babel Film Festival* nasce quasi coevo a «Teorema» da una idea di Antonello Zanda, direttore della Cineteca sarda e Tore Cubeddu, regista, operatore culturale, produttore. Si trattava di aprirsi al cinema delle lingue minoritarie, spesso trascurato anche nei festival di settore, pure per capire il percorso di artisti che, come accade anche in Sarde-

gna, desideravano esprimersi in un idioma legato alle proprie radici identitarie. Il Festival fu subito un successo. Arrivarono, già dalla prime edizione decine di cortometraggi e film lunghi. La selezione non fu facile, mentre il festival, nella sua organizzazione complessa (opere in concorso, fuori concorso, eventi etc.) attirò l'interesse del pubblico. Il Festival, per questioni economiche, è diventato dalla terza edizione biennale. L'ultima si è tenuta lo scorso anno ed è stata un vero successo, anche per la rilevante qualità delle opere.



<http://www.babelfilmfestival.com/>

Lettera 22

a cura di

Mauro Tomassoli



©Martina Bacigalupo

In un'epoca come la presente, improntata a una tirannica, parolaia creatività, com'è difficile essere autenticamente creativi – in una civiltà pervasa da horror vacui, che occlude la strada alla fantasia per sovraccarico di messaggi, nella quale ogni minima porzione di realtà è catalogata, nominata, descritta, e la lingua piegata ad usi retorico-consumistici: com'è difficile essere scrittori, oggi; esserlo effettivamente.

Questa rubrica, dal titolo evocativamente rетро, si propone di selezionare racconti o altre produzioni letterarie che al chiasso della civiltà, alle mode stilistiche, oppongano una savia artigianalità: piccole, rilucenti scaglie di verità poetica. Perché stretta, si potrebbe dire, è la porta che conduce, se non alla letteratura, alla felicità creativa, narrativa: che forse è lo stesso.

Mauro Tomassoli



©Jack Barnosky

Era un pomeriggio afoso di agosto, il vento caldo soffiava forte e l'aria era molto umida. I messaggeri sudavano sotto il mantello ed il pesante elmo di ferro.

Ulisse stava seminando un campo e con i buoi trainava l'aratro; gettava grandi manciate di sale e guardava le zolle aprirsi nel terreno come a formare sculture di pietra che nessuno avrebbe potuto rompere o intaccare. L'aratro era il suo giudizio, fermo nel disegnare quello che aveva deciso.

Non vide arrivare i messaggeri perché era voltato di spalle. Sentì invece il loro urlo improvviso come un tuono che squarcia il sereno: «Ulisse, re di Itaca, devi partire per la guerra».

Non rispose. Li avrebbe ignorati e non sarebbe mai partito per quella guerra lontana. Avrebbe finto di essere folle, chi avrebbe mai voluto portare in guerra un

uomo in quello stato?

Uno dei due messaggeri, quello che aveva la corporatura più grossa, fece un passo in avanti. Questo gli costò una fatica enorme sotto il sole cocente, ma era l'unico modo per dare più slancio a quanto stava per dire: «Ulisse, re di Itaca, ti intimiamo di seguirci: la nave al porto ti attende». Ulisse continuò a spingere l'aratro e con la mano destra lanciò una manciata copiosa di sale che si posò sulle zolle aperte. Penelope si avvicinò loro e disse che Ulisse non stava bene, da diversi giorni era come uscito di senno, compiva azioni senza senso. L'altro messaggero, che era invece filiforme e di bassa statura, si rese conto che non ci sarebbe stata altra soluzione che costringere Ulisse con la forza. Ma loro due non potevano vincerlo, anche se erano in due, il re di Itaca era supe-

riore a chiunque nella lotta. Occorreva qualcosa di diverso, bisognava smascherare la sua finta follia con uno stratagemma. Ma quale?

In quel preciso istante Telemaco emise un vagito tra le braccia di Penelope. Il vagito si conficcò in mezzo ai pensieri del messaggero filiforme come un cuneo di legno duro tra le fessure di un tronco ancora tenero.

Ulisse continuava a spingere l'aratro, era quasi alla fine del campo ormai bianco per il sale sparso ovunque. Fece per girare i buoi, ma si accorse che per terra, immediatamente davanti agli animali, c'era Telemaco in fasce; ancora un passo e l'avrebbe ucciso. Se invece si fermava, dimostrando di non essere pazzo, i messaggeri lo avrebbero portato in guerra.

Ulisse alzò il braccio sinistro e, con un gesto della mano, fermò il tempo. I messaggeri rimasero immobili.

Ulisse si chinò verso Telemaco che giaceva in fasce quasi sotto lo zoccolo dei buoi, lo guardò con tutto l'amore e la tenerezza che aveva nel cuore, sapeva che quello sarebbe stato l'ultimo mo-

mento che poteva passare con suo figlio e che forse non l'avrebbe più rivisto. Sarebbe diventato invisibile per lui. E avrebbe perso la sua prima parola, la prima camminata da solo, il primo dente, il primo pensiero da adulto. Tutto, stava per perdere tutto: stava per perdere suo figlio. Per un istante gli sembrò di impazzire dal dolore.

Decise che avrebbe usato quell'attimo per raccontargli una storia e con gli occhi pieni di lacrime, iniziò a parlare sottovoce:

C'erano una volta un re, una regina e una piuma.

– Sussurrò Ulisse guardando Telemaco che giocava con le manine –

La piuma disse al re:

Voglio essere più leggera.

La piuma era rossa

e volava con il minimo soffio di vento:

se fosse arrivata una bufera

l'avrebbe trascinata ovunque.

Il re le disse:

Cara piuma, io ti amo e vedo

i tuoi voli incantevoli tra le nuvole,

ma tu non puoi diventare ancora

più leggera,

perché hai bisogno della terra e dell'acqua.

E così bagnò la piuma in un ruscello e quando

fu abbastanza zuppa

la piantò nel suo giardino

accanto alle rose.

La regina curava il giardino ogni giorno

e bagnava la piuma la sera, quando il sole

si immergeva nel fuoco del tramonto.

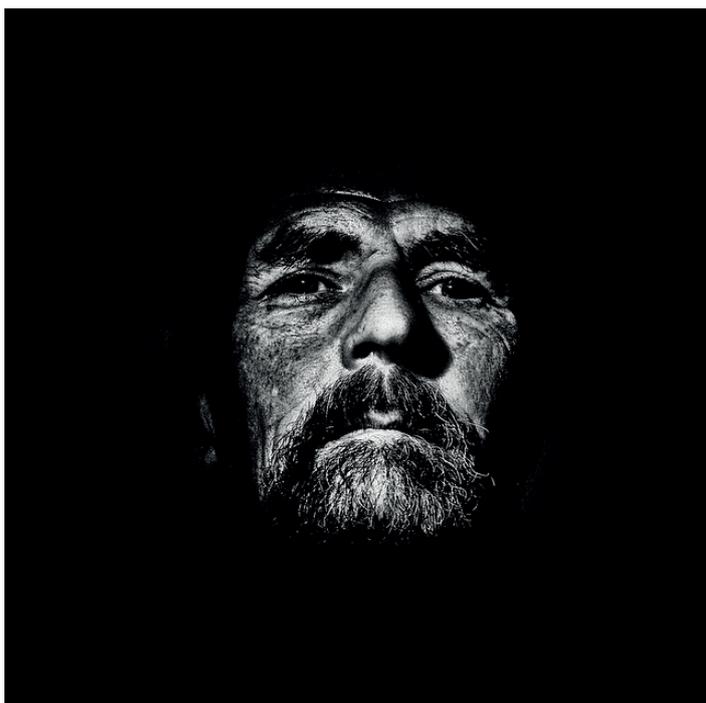
La piuma un giorno chiese alla regina:

perché devo giacere nella terra umida

e non posso più volare?

La regina le disse che presto avrebbe volato di nuovo.

Dopo il terzo giorno dalla piuma iniziarono a spuntare



©Matt Black

delle piccole foglie
di corteccia
e dalle foglie di corteccia spuntarono,
il quarto giorno,
dei piccoli gnomi e dagli gnomi
dei lampi.
Il nono giorno il re venne nel giardino
e disse alla piuma:
sei pronta:
puoi andare,
adesso puoi volare
davvero!
E quando verrà la tempesta
non avere paura,
noi saremo
sempre
insieme a te.
La piuma estrasse dalla terra umida il
suo gambo e iniziò a volare.
Ora aveva la velocità del lampo:
come una scintilla di fuoco
attraversava il cielo in un secondo.
Aveva la fluidità dell'acqua:
gli gnomi scorrevano come rivoli di sor-
gente.
E aveva la resistenza della corteccia,
vento e pioggia non potevano piegarla.
Ma un giorno
giunse l'uragano,
con il suo vortice nero e le fauci aperte
pronte a inghiottire ogni cosa.
La piuma cadde in mare;
la tempesta infuriava con tuoni,
vento e grandine,
e non cessava mai.
La piuma aveva freddo,
e si sentiva sola;
non sapeva cosa fare,
pensava che non sarebbe
mai più riuscita
a rialzarsi in volo
e che l'uragano
sarebbe durato per sempre.
Le mancavano i suoi genitori,
il calore del loro abbraccio,
le parole di suo padre.
Un'onda altissima ad un certo punto

la sommerse,
e affondò nel profondo del mare.
Si sentì annegare
fino a quando toccò il fondale.
In quel momento
la voce del re le disse:
perché ti sei lasciata andare?
noi non siamo mai andati via,
da giorni ti stavamo chiamando
ma tu non ci sentivi.
Tutto quello di cui hai bisogno
è dentro di te.
Non avere timore,
puoi volare ancora.
La piuma si accorse che
una piccola luce
cresceva in lei,
e quella luce apriva una strada
nel buio della tempesta.
La voce di suo padre le parlava di nuovo,
come una nuova forza
la guidava fuori,
sempre più in alto,
fino a superare l'uragano
oltre le nuvole,
finalmente
nel cielo azzurro.
La piuma aveva imparato
a essere fluida
dall'acqua,
ad essere veloce
dal fuoco,
ad essere resistente
dalla terra,
ad essere leggera
dall'aria,
e ad essere piuma
da se stessa.
Nessuno di questi cinque elementi
devi mai dimenticare
se vuoi
continuare
a volare
dentro ogni tempesta
che incontrerai,
disse infine il re
salutandola

*con la carezza interminabile degli occhi
di chi ama una vita
infinitamente più,
follemente
più
della
propria.*

Ulisse passò la mano sul viso di Telemaco e baciò con una lacrima la sua piccola fronte. Respirò profondamente e con la mano sinistra fece ripartire il tempo.

Fermò i buoi, raccolse Telemaco da terra e lo mise tra le braccia di Penelope. Con un gesto risoluto prese il mantello e si voltò verso i messaggeri che lo attendevano a braccia conserte.



©Adiaforía

Andrea Serra

è nato a Torino, vive a Ciriè e lavora a Torino. Ha 41 anni, una moglie (Roberta), due figlie (Viola e Luna) e un'insana quanto irrinunciabile ossessione per lo scrivere. Nel tempo libero, infatti, scrive. Nel tempo non libero si occupa di corsi di formazione (in pratica obbliga gli altri a scrivere). Nel 2016 ha vinto la XV edizione del Premio RACCONTI NELLA RETE, la II edizione del Premio 88.88, Concorso Letterario Nazionale per racconti brevi, ed è stato tra i finalisti e i menzionati della XV edizione del Premio Inedito-Colline di Torino.

Istantanee

W. EUGENE SMITH **USATE LA VERITÀ COME PREGIUDIZIO**

24 settembre - 4 dicembre 2016
Centro Culturale di Milano
Largo Corsia dei Servi 4, Milano

a cura di
Cristina De Lauretis

©The Heirs of W. Eugene Smith



W. Eugene Smith, Steelworker with Goggles, Pittsburgh, 1955,

Ho visitato diverse mostre. Alcune le ho amate di più, altre meno, qualcuna mi ha deluso, qualcun'altra è stata una rivelazione. La mostra di Eugene Smith è ospitata nella nuova sede del Centro Culturale di Milano, a un passo dal Duomo. Pareti bianche, due sale ampie, luci dirette sulle fotografie esposte, pochissime persone, una zona d'ombra centrale dove è situato un divano che offre una visuale perfetta su tutti gli scatti. Smith è uno dei più grandi fotografi documentaristi. L'esposizione ripercorre la sua carriera e la sua collaborazione con la rivista «Life». Si tratta di scatti realizzati tra il 1945 e il 1978: cinquanta fotografie in bianco e nero, provenienti da una collezione privata, che sanno emozionare profondamente. La mostra si apre con le immagini che lo hanno consacrato alla fama internazionale, ovvero le immagini del Pacifico du-

rante la Seconda Guerra Mondiale. Scatti strazianti, brutali, e proprio per questo di una bellezza straordinaria. Mi colpisce una foto in particolare, quella di un'esplosione: la nube nera, i rami neri, scheletrici, i soldati che se ne stanno rintanati, minuscoli come formiche, sotto quell'ammasso che sovrasta ogni cosa: il titolo della fotografia è *Rami, pietre e pezzi di ossa umane*. Basta questo scatto, o meglio l'abbinamento foto/titolo, a farmi commuovere. Altre fotografie di soldati: sono sporchi, provati, doloranti, come pugni nello stomaco, soprattutto quella in cui è ritratto un militare mentre trova un bambino. Gli orrori della guerra e le ferite riportate al volto causeranno a Smith una crisi creativa che durerà anni. È a questo punto che, per Smith, la fotografia diventa strumento di sensibilizzazione sociale. Ricomincerà a fotografare nel 1948,

curando nuovi reportage, sempre per «Life». Due in particolare sono qui, davanti a me: il reportage su un medico di campagna e quello su una levatrice di colore. Smith è fotografo caparbio e ostinato. Segue il medico e la levatrice per settimane, e gli scatti che ne ricava sono meravigliosi. Riesce a immortalare i loro sforzi, la loro stanchezza, la loro lotta quotidiana, e su tutto la loro umanità. Il medico è ritratto nella sua fatica, intento a bere una tazza di tè, lo sguardo perso nel vuoto, o mentre applica punti di sutura, stravolto e sudato. La levatrice consola un uomo disperato che piange, o fa nascere un bambino, circondata soltanto da povertà e disperazione. Vestiti consumati, coperte logore. Un inferno assai diverso dalla guerra, ma pur sempre un inferno. Il reportage che mi colpisce di più è quello su Minimata, in Giappone. Smith vi si era recato per documentare l'inquinamento di mercurio nel mare, causato dagli scarichi della Chisso Chemical Company. Centinaia di

persone erano diventate storpie, in un periodo in cui ancora non si aveva consapevolezza dei danni ecologici che quel settore del mondo industriale stava provocando. Devastanti le fotografie, che ritraggono i terribili effetti sull'uomo, da non riuscire più a trattenere le lacrime. Ammiro la forza di quest'uomo, e allo stesso tempo mi scopro terrorizzata davanti a quello che l'umanità è in grado di provocare. Lo scatto *Tomoko nella vasca da bagno* mostra una bambina deformata mentre fa il bagno tra le braccia della madre. E non ci sono parole per descrivere una fotografia così amara, terribile, e meravigliosa. Così mi metto qui, sul divano centrale, ripercorrendo tutti gli scatti e cercando la forza per andare via. Sopra mi aspetta la confusione di Milano, di un sabato pomeriggio qualsiasi, che non ho voglia di affrontare. Ho bisogno di stare qui ancora un po'. La profondità di queste foto colma ogni vuoto, nonostante il dolore.



©The Heirs of W. Eugene Smith

W. Eugene Smith, The Walk to Paradise Garden, 1946

In Parte

**Viene a versare la notte i sogni, e chi lo sa se lo vuole
(da un'allucinazione notturna tra pietre, acqua, carta)**

a cura di Erika Nicchiosini



©Laurie Maitem

Poesia s. f. [dal lat. *pōēsis*, che è dal gr. *ποίησις*, der. di *ποιέω* «fare, produrre»] / **Arte** s. f. [lat. *ars artis*].

Collegare Arte e Poesia, creare scambi tra materie evanescenti eppur così concrete, tentare di dar corpo e anima a qualcosa che ancora non si conosce. Forse sperimentazione insolita, eppure la Poesia è il genere letterario che più sa evocare immagini, creare spettri, intravedere passaggi e, proprio come l'Arte, ha costante bisogno di studio, di produzione, di evoluzione per poter essere compresa, fruita e letta ancora (con occhi sempre nuovi), oggi e domani. Questa rubrica nasce come tentativo di mettere insieme due facce di quella che potremmo considerare essere un'unica medaglia: immagini e parole, fronte e retro, chiaro e scuro, voce e scrittura. Tentiamo una lettura che forse si discosta dai parametri più usuali della critica letteraria "pura", ma che resta comunque imprescindibile da una visione delle tradizioni e da essa muove i passi, cercando di solcare difficili acque. Ci si mette in ascolto di tutto ciò che produce bellezza.

Erika Nicchiosini



Le anime di Marco Polo

Book Editore, 2015

Poesie di Giancarlo Baroni

©Jeet Mukerji

Si viaggia per imparare, per partecipare del mondo, per amare, per scoprire, per conoscere ciò che è diverso e, magari, comprenderlo, per dipingere con parole i versi, evocare con colori immaginifici. Ma il viaggio (e la fine di esso) si trasforma anche in ricordo, storia, mito. Il viaggio è il personaggio che lo incarna, che lo rappresenta, che sia reale o di fantasia a seconda dell'epopea che stiamo attraversando: conquista, scoperta, guerra, commercio, magia, sogno o mito.

La versificazione di Giancarlo Baroni è semplice, lineare, una poesia che scivola di tanto in tanto nella prosa e per questo risulta particolarmente limpida nelle sue visioni e suggestioni. Racconta vita, personaggi, talvolta trascolora un poco la realtà donandole il contorno sfocato del sogno o del ricordo. E, soprattutto, ci guida attraverso differenti nature: quella rigogliosa delle Americhe ancora da scoprire o dell'oriente inson-

dabile; quella dell'uomo che di volta in volta diviene scopritore, viaggiatore, pittore fiammingo: Rogier van der Weyden, Vermeer, Rembrandt sono non a caso inseriti nei "capitoli" dedicati alle Fiandre e ai Paesi Bassi; quella selvaggia dei territori inesplorati o preordinata delle città occidentali, in cui la natura stessa soggiace alla volontà dell'uomo.

*Cade in un braciere l'ostia
e non brucia. Se vuoi
puoi crederci però sottovoce. I miracoli
preferiamo farli, ogni giorno
camminiamo nell'asciutto
i piedi sopra tronchi di querce
piantati dentro l'acqua. Nettuno
un tempo ci avversava
ora è nostro alleato. Amsterdam
raccoglie nel suo nome
una diga un fiume, tre canali
circondando la città come un fossato.
Fuori il mare del Nord ci porta dappertutto*

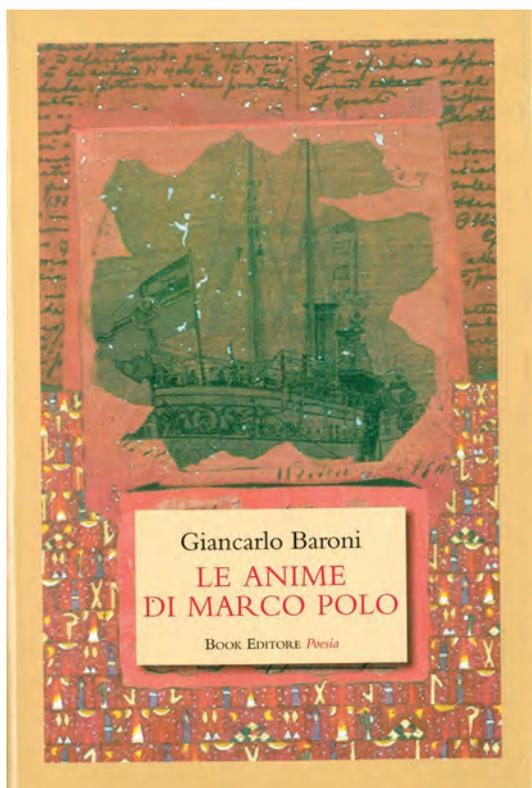
Sono versi chiari, si diceva, che guidano

verso quella che è la florida immaginazione dell'autore, conoscitore del mito, della storia, della scienza e della geografia, che racconta storie, esperienze, aneddoti. Il tutto regalando all'occhio del lettore (all'occhio, perché la descrizione della natura porta verso proiezioni indefinite della mente) la visione di paesaggi rigogliosi, di animali esotici inviati ai Musei di Scienze Naturali europei, di colori difficilmente godibili alle nostre latitudini. Facile immaginare le fascinazioni di Paul Gauguin come gli affreschi di Giotto, in cui l'autore riesce ad affiancare, nel suo sorvolare tempo e spazio, le città dei santi all'approdo di Colombo a San Salvador. Una poesia essenziale come il suo linguaggio, ma mai banale,

che si concede anche una digressione sui luoghi reali e immaginari, rendendo omaggio alle biblioteche e alla "virtù dei libri" di far viaggiare con la mente. In ultimo, non meno interessante e sentito, il vilipendio alla natura perpetrato dalla stoltezza dell'uomo che troppo spesso si erge a padrone «Nel Regno di Nettuno». In questa breve sezione, contenente quattro brevi opere, Baroni interpreta a pieno il ruolo del letterato che vive e opera nel mondo e che, attraverso i propri versi, ne denuncia la cronaca e le brutture. Perché fare poesia non vuol dire solo viaggiare attraverso tempo, spazio, storia e mito, ma vivere ben ancorati nel presente.



©Ankica Vuletin



Giancarlo Baroni è nato a Parma nel 1953. È autore di due romanzi brevi (*Irene, Irene* e *Gli amici di Magnus*, editi da Mobydick editore) e del testo di riflessioni letterarie *Una incerta beatitudine* (Mobydick editore). Ha scritto i seguenti libri in versi: *Enciclopedia; Simmetrie e altre corrispondenze, Contraddizioni d'amore, Cambiamenti*, del 2009, con prefazione di Pier Luigi Bacchini, e *I Merli del Giardino di San Paolo e altri uccelli*. Una scelta significativa di sue poesie (tradotte in inglese dal poeta Max Mazzoli) è leggibile sul sito internet www.italian-poetry.org. Ha partecipato alla seconda edizione (2006) del Parma Poesia Festival: nel 2009, 2010 e 2011 ha letto a Fahrenheit (Rai Radio3) diverse sue liriche, alcune in occasione del festival della filosofia di Modena (2010). Per quasi vent'anni ha collaborato alla pagina culturale della «Gazzetta di Parma».

Cristoforo verso Marco

*

(il 12 ottobre 1942 avvistano l'isola di San Salvador)

*Terra, terra! si sentono
i marinai dei sopravvissuti prima
increduli dopo le danze
baldoria. Intanto
planate sulle navi
varie specie di uccelli
ci danno il benvenuto. Dal becco
spuntano dei germogli sconosciuti.*

*

(san Cristoforo, patrono dei viandanti, viene raffigurato mentre porta sull'altra sponda del fiume Gesù rischiando di affogare)

*Ho attraversato l'Atlantico portando
Cristo sulle mie spalle. Misericordia
gridavano durante le tempeste
senza accorgersi che era fra di noi
il Salvatore. Come saremmo arrivati
altrimenti sin qua
dove comincia un paradiso in terra?*

*

(annunciata dai calendari astronomici, l'eclissi diventa per gli indiani ribelli una specie di miracolo)

*Così ingenui e selvaggi da credere...
Ma chi sarà questa gente
che cammina mostrando i genitali? Così poco
orientali nei gesti. Farò
scompare la luna. Mentre il buio li rende invisibili
s'inchinano smarriti ai miei piedi.*

*

(in viaggio, Cristoforo legge e annota il Milione di Marco)

*Navigo, all'incontrario
quasi un girotondo. Porto
il tuo libro nella tasca, mappa reliquia e bussola.
Mi aspetti
nel Levante dei palazzi
ornati d'oro fino e lapislazzuli.*



©Chris Rain

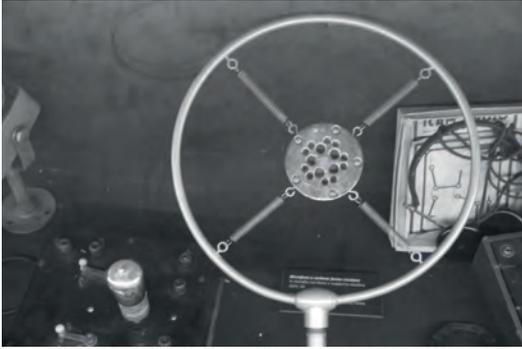
Il calo delle vendite ha messo in crisi le grandi case discografiche, che ormai si affidano ai cantanti già noti e alle sonorità più standard per mantenere fette di mercato. La ricerca di nomi nuovi è delegata ai talent televisivi, con risultati di dubbia qualità.

In un panorama poco promettente per la musica, in Italia si fanno strada le etichette indipendenti: pochi soldi, tantissima passione, inventiva e soprattutto curiosità e voglia di sperimentare strade e suoni diversi. In questa rubrica sono loro a parlare, raccontando la propria storia e un lavoro che spesso assomiglia a un campo di battaglia in cui si combatte per dare spazio a dischi bellissimi, innovativi, a volte strani.

Perché la musica non è fatta solo dai musicisti.

Fronte indipendente è la rubrica di musica di RadioOhm, associazione di promozione sociale che utilizza il mezzo radiofonico come strumento di inclusione, e da sempre molto attenta al panorama indipendente nazionale.

Gianluca Mezzafemmina



Fronte indipendente

Intervista a



WWNBB collective!

di Clara Calavita

CC - Quando, come e perché è nato WWNBB? Chi lo compone?

WWNBB - Dopo anni di esperienze nell'ambito della musica indipendente (in vari campi: come musicisti, organizzatori di concerti, produttori, conduttori radiofonici o anche come semplici blogger) ci era venuta voglia di metterci assieme e creare qualcosa a modo nostro. Il nome l'abbiamo preso da un curioso verso dei Pet Shop Boys, gruppo lontano, come genere, dalla musica da noi pubblicata, ma quel verso ci sembrava raccontasse bene la nostra idea, un po' naïf e piena di entusiasmo, che la musica non dovesse mai diventare qualcosa di noioso. E poi ci piace che l'acronimo sia quasi impronunciabile! Ormai sono passati sette anni, WWNBB sta cambiando e si evolve, e cerchiamo di farla invecchiare bene! Ad oggi ne fanno parte Alessandro, Samuele e Enzo, oltre a tutti gli artisti che lo compongono.

CC - Vi definite un collettivo. In cosa ritenete che questo vi differenzi da una "normale" etichetta?

WWNBB - È un collettivo per la forma in cui è nato: band e amici che avevano voglia di lavorare insieme per stampare dischi, organizzare concerti e così via. Non abbiamo avuto molte esperienze dentro "una normale etichetta" quindi non saprei dirti cosa c'è di differente. In generale, al di là del nome, direi fanno sicuramente la differenza le persone che ci collaborano.

CC - Lavorate molto con artisti stranieri ed esportate all'estero gli artisti italiani. Come funziona il rapporto con etichette, booking ecc. degli altri paesi? Che tipo di curiosità, interesse o invece pregiudizio avete percepito nei confronti della musica italiana all'estero?

WWNBB - All'estero, a poco a poco, stiamo trovando persone che ci piacciono e con cui lavoriamo bene. Non è una cosa semplice. Per gli italiani all'estero è complicato, si parte da tanti punti sotto, ma se ci sono i dischi e le canzoni poi arrivano feedback inaspettati e imprevedibili. Pregiudizi non ne vedo, anzi, a livello di cultura musicale sono molto più aperti e ricettivi all'estero.

CC - Sia nelle sonorità sia nel cantato in inglese i vostri artisti hanno un chiaro taglio internazionale. Lo stesso vale per voi (il sito e i social network, per esempio, sono tutti in inglese). Si tratta di una scelta fatta consapevolmente fin dall'esordio, e quindi anche nella selezione degli artisti con cui lavorare, oppure è stata la direzione naturale presa dal vostro percorso, magari in base ai vostri gusti personali?

WWNBB - WWNBB ora ha sede a San Francisco: non è stata una scelta fatta per caso e senza una precisa direzione. Riflette abbastanza bene la maniera in cui questo piccolo collettivo è cresciuto, l'attenzione che rivolge sempre di più a un certo mercato e anche un po' (lasciami usare una parola ormai obsoleta)



l'attitudine che ha maturato in questi anni.

CC - La divisione tra musica indipendente e mainstream viene spesso rimarcata quasi come fosse un conflitto.

Come percepite, nel vostro lavoro, questa distinzione? Quali ritenete siano le scelte più importanti da fare nella gestione di un'etichetta indipendente?

WWNBB - Da molti anni, ormai, il limite tra mainstream e mondo indipendente si è fatto parecchio sfumato. Per esempio, tanti artisti "piccoli" hanno firmato con qualche major per quanto riguarda le edizioni musicali. Credo questo dipenda dal fatto che con la musica non si riesce, non dico a vivere, ma nemmeno a ripagare le spese. WWNBB non ha particolari problemi con le cosiddette major, sarebbe futile averli: se è possibile lavorare con chi ha intenzione di far crescere i nostri artisti e di rispettarli, noi siamo pronti.

CC - Qual è, secondo voi, l'apporto fondamentale che gli indipendenti (artisti, etichette, media) possono portare al

mondo musicale attuale? C'è qualcosa che dà un valore aggiunto?

WWNBB - Avere un approccio indipendente per me è sempre stato importante perché, soprattutto oggi, permette di realizzare ottimi dischi con pochissimi soldi e farli ascoltare a tutti. Certo devi avere delle idee, devi saper scrivere canzoni, ma quello è sempre stato necessario, la materia prima.

CC - Quanto intervenite nella fase creativa e produttiva degli album? Oppure i dischi vi arrivano già completi?

WWNBB - Si può dire che ogni disco faccia storia a sé, ma è anche vero che nel corso degli anni abbiamo capito meglio come e fino a che punto partecipare al lavoro della band. Rispettiamo i processi creativi di ognuno, proprio perché li abbiamo conosciuti "da dentro", ma quando ascoltiamo dei provini non ci tiriamo indietro se possiamo dare i nostri suggerimenti. Lo scopo è sempre lavorare assieme, e non ci siamo mai imposti, nemmeno quando eravamo convinti che la direzione intrapresa da una

band non fosse la più opportuna. Cre-
diamo sia molto molto utile per le band
avere questo tipo di confronto, e in
alcuni casi siamo convinti che li abbia
aiutati a crescere.

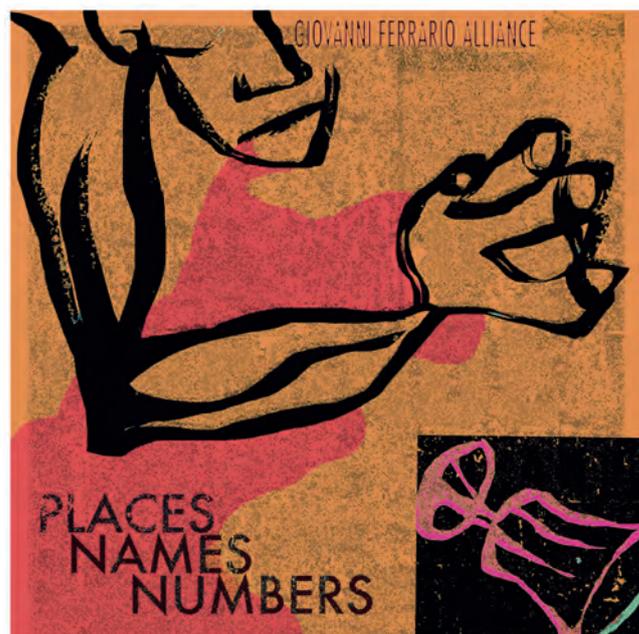
CC - Dove avete sede? La collocazione
geografica ha un peso, positivo o negati-
vo, nell'attività dell'etichetta?

WWNBB - Come ti dicevo l'etichetta è
fondata da tre italiani ma ha sede a San
Francisco. La collocazione geografica è
piuttosto importante: per farti un esem-
pio, gli ascolti del nostro soundcloud
([https://soundcloud.com/wwnbbcol-
lective](https://soundcloud.com/wwnbbcollective)) sono localizzati in gran parte
negli Stati Uniti.

CC - Nel panorama indipendente italia-
no si riesce a lavorare in rete? E all'este-
ro?

WWNBB - Collaboriamo con un sacco di
persone anche in Italia, dalla promozio-
ne al booking! Però, forse perché siamo
troppo piccoli, oppure non mostriamo
sufficiente attenzione all'Italia, dobbia-
mo ammettere che non sentiamo di
avere trovato (finora?) un vero e proprio
network dove inserirci, dove lavorare
bene nel nostro Paese. Il nostro vero
network, se così si può chiamare, quello
più importante, sono gli amici e gli arti-
sti.

★ ANTONY HARDING ★
TRUE LOVE (UNDER SHEETS OF RAIN)

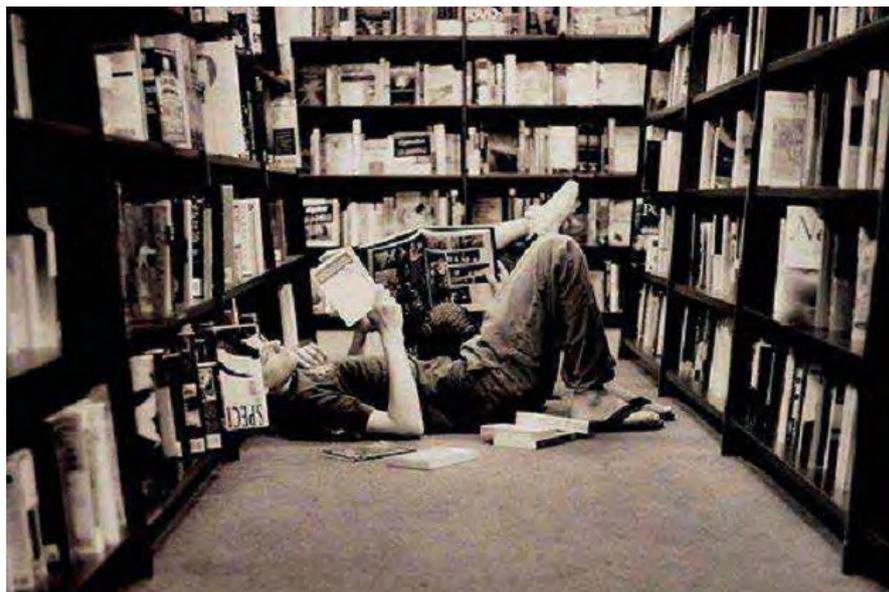


CC - Giocando con il vostro nome, cosa
rende noiosa la musica di oggi?

WWNBB - Non credo che la musica sia
noiosa. La noia nasce dal nostro rappor-
to sempre più superficiale con le canzo-
ni, dalla sempre più scarsa attenzione
che dedichiamo a ogni band che ci ca-
pita davanti e che possiamo skippare
con un clic. Prendi ad esempio la parola
“streaming”, flusso, tutto il contrario di
quello che succedeva quando un disco
si depositava e sedimentava nell'ascolto,
dentro di noi. La noia nasce, banalmen-
te, dal non riuscire più ad emozionarsi
per una canzone.

CC - Un successo di cui andate partico-
larmente fieri nel vostro percorso e un
errore grave da non ripetere.

WWNBB - Il più grande successo, se così
si può definire, per la WWNBB è conti-
nuare ad andare avanti e crescere dopo
sette anni, divertendoci ed entusias-
mandoci ancora. L'errore più “grave”,
ripensando a tutti i soldi che ci abbia-
mo rimesso, è sicuramente avere avuto
l'idea di mettere in piedi un'etichetta!



Tra gli scaffali della
**Biblioteca civica
Natalia Ginzburg**
nasce
PuntoZero.

©Gaetano Tiberi

Uno spazio per le Novità **Editoriali** selezionate da Cooperativa Letteraria, risultato del dialogo tra FuoriAsse (Cooperativa Letteraria - CISLE) ed Editori. I testi sono messi in evidenza in biblioteca nello spazio **PuntoZero** e successivamente inseriti nelle raccolte delle Biblioteche civiche torinesi a disposizione di lettori e lettrici di tutta la città.

○○○

Biblioteche civiche torinesi e Cooperativa Letteraria avviano in città **Letture di traverso, letture solitarie e incontri collettivi** con autori e autrici di cui si è letto in precedenza il libro. Gruppi di lettura itineranti per scorrere tutta una galleria di personaggi che amano, odiano, soffrono, che cercano amore. Tutti eroi di carta che, per questo comune denominatore dei romanzi che è la vita stessa, con le sue contraddizioni e gli eventi spesso inspiegabili, intendiamo conoscere meglio.

○○○

Gli editori possono diventare soci onorari di Cooperativa Letteraria impegnandosi a fornire copia delle novità editoriali che saranno messe in evidenza, per un certo lasso di tempo, in biblioteca, nello spazio **PUNTOZERO**, dedicato a Cooperativa Letteraria. Saranno in seguito inseriti nelle raccolte delle Biblioteche civiche torinesi, a disposizione di lettori e lettrici di tutta la città.

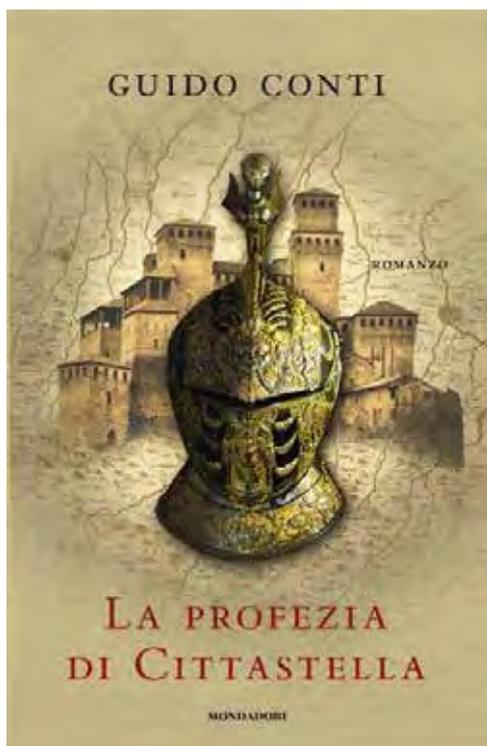


Biblioteche Civiche Torinesi



CITTA' DI TORINO





di **Guido Conti**

Mondadori

pagine 318

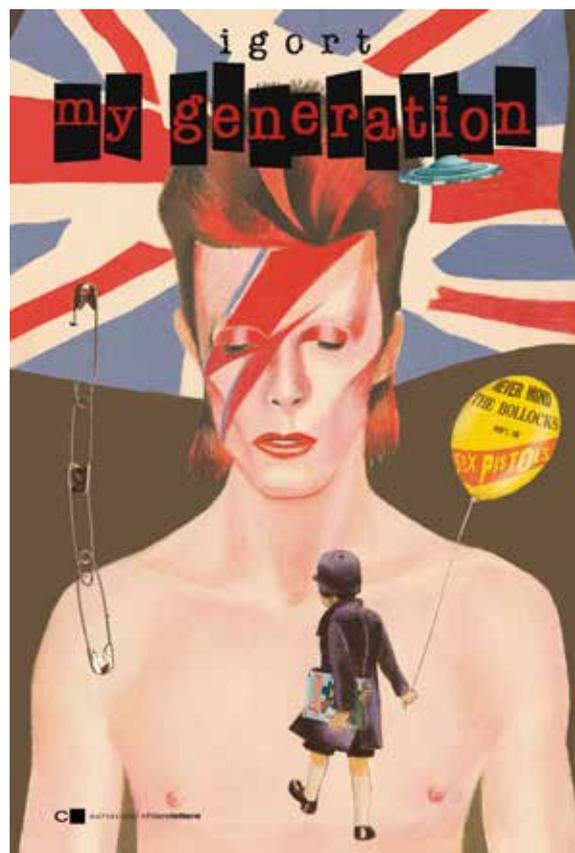
ISBN 978-88-0466-583-0

Prezzo di copertina € 20

La profezia di Cittastella

«In lontananza si sentivano delle voci e il nitrire dei cavalli. Ormai ne era certo. La sua casa, dove aveva vissuto per tanti anni, era ormai andata in fumo. Incontrò lungo il sentiero le galline e i conigli di padre Berardo, spersi per la paura. Il fuoco aveva incendiato anche alcuni alberi vicino, aumentando il calore e il disastro.

Ruggero crollò a terra, inginocchiandosi, quando vide da lontano padre Berardo appeso a un pioppo. La sua faccia stralunata guardava il cielo, la lingua di fuori, le gambe magre e bianche che sembravano batacchi di una strana campana».



di **Igort**

Chiarelettere

pagine 304

ISBN 978-88-6190-853-6

Prezzo di copertina € 19,90

My Generation

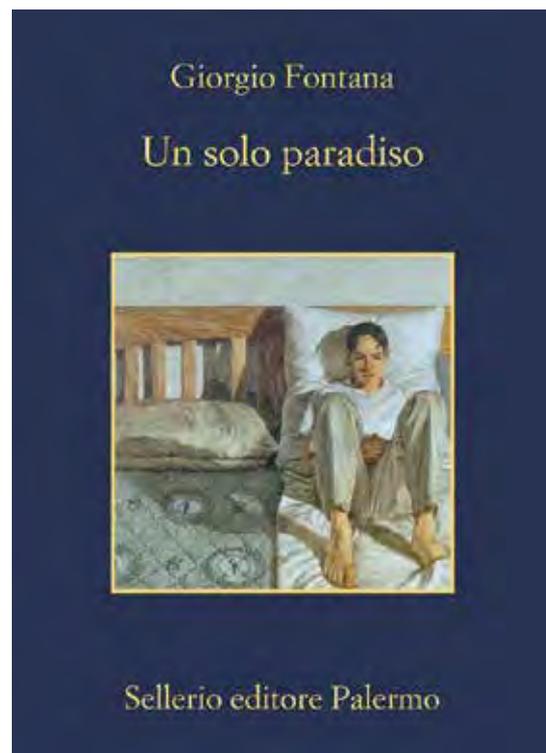
«Strabuzzo gli occhi. Alt, fermate quel film. Riguardo i due bambini, sono entrambi italiani, entrambi apparentemente spensierati. E il morbo, dunque? Quando li ha colpiti? Il morbo per cui uno per offendere l'altro al colmo della frustrazione, perché non riesce a prenderlo, lo apostrofa con «Marocchino», cioè diverso, cioè inferiore.

Accidenti, si nasce sempre a sud di qualche altro Nord. Non te lo ha detto questo, la mamma? E poi scusa, da quando in qua il Nord è un valore?»

Un solo paradiso

«Da qualche giorno, un mimo aveva preso a frequentare le strade di Milano. Compariva all'improvviso, spostandosi senza criterio da una zona all'altra: potevi trovarlo in corso Vittorio Emanuele come a Calvairate, al Giambellino o davanti a un locale in Brera. Ma non si fingeva statua all'angolo delle vie, inchinandosi per due monete. No, lui sceglieva un passante, gli si metteva di fronte e lo copiava in ogni singolo gesto: e per quanto volessi evitarlo, non potevi: per quanto cambiassi direzione o lo scostassi in malo modo, eri in suo potere finché lo desiderava. Scovava ogni bacio, tic o smorfia, e lo replicava. Poi era già scomparso.

Un giornalista del «Corriere» aveva provato a intervistarlo, ma invano. Da buon mimo, non parlava nemmeno a lavoro finito: e più ancora, la sensazione era che il suo lavoro non finisse mai. Chi era? Un artista? Un pazzo? Nessuno aveva informazioni».



di Giorgio Fontana

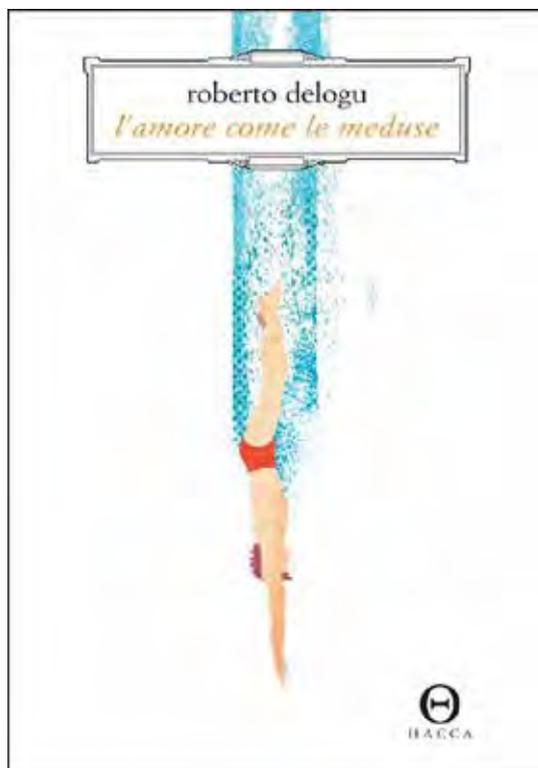
Sellerio

pagine 208

Codice ISBN 978-88-3893-546-6

Prezzo di copertina € 14

Le Novità **EDITORIALI**



L'amore come le meduse

«Ha combattuto una battaglia contro soldatini di plastica che sparavano a salve. Ha confuso la felicità con l'adrenalina, non ha mai provato ad amare profondamente una persona, ignora cosa voglia dire vederla crescere, cambiare, maturare e con lei veder crescere, cambiare e maturare il sentimento che lega l'uno all'altra.

Ha trascorso l'esistenza a troncare i rapporti nella fase dell'innamoramento per poi ricominciare daccapo alla perenne ricerca delle stesse sensazioni adolescenziali, disinteressandosi invece dell'umanità delle persone».

di Roberto Delogu

HACCA

pagine 112

Codice ISBN 978-88-98983-09-4

Prezzo di copertina € 13



Le Lupe

«Immagino i dettagli del mio addio a Carlo, la chiesa, la cassa scura con le corone di fiori intorno. Metterò una fotografia sulla bara, oppure no? Che musica gli sarebbe piaciuta? Chi dovrebbe parlare dopo il prete? Come farò a tener lontani i fotografi? E, soprattutto, quanto tempo ho? Una settimana, dieci giorni, quanto ci vuole per un'autopsia in un caso complicato di ragazzo ammazzato da poliziotti senza alcun motivo apparente? E a quel funerale, come ci arriverò?»

di **Flavia Perina**

Baldini&Castoldi

Pagine 208

ISBN 978-88-6852-955-0

Prezzo di copertina € 16

Una volta l'estate

«Sono nata nel sole di Edvard Munch. Pareti di un tunnel, i raggi variopinti. Liquido amniotico, il mare azzurrino. E solide montagne di roccia ametista, le mani di mio padre. Nessuno ricorda la propria nascita eppure talvolta io sono ancora lì. Non piansi, non respirai, non mi aggancai ai seni di mia madre. Mi sentivo soffocare in tutta quella luce».



di **Ilaria Palomba, Luigi Annibaldi**

Meridiano Zero

Pagine 160

ISBN 978-88-8237-409-9

Prezzo di copertina € 13

Economia politica dell'arte

«[La figura di Ruskin, che ebbe fama e influenza grandissime sino al primo Novecento, appare oggi un po' appannata. Per quanto egli sia stato il precursore e il teorico dell'estetismo anglosassone, punto di riferimento del movimento preraffaellita e maestro di William Morris, Walter Pater, Algernon Swinburne e Oscar Wilde [...] alla fine della sua vita la sua elaborazione divenne talmente scompaginata e incatalogabile in una precisa corrente o disciplina, da far sì che i contorni del suo pensiero si dissolvessero in una sorta di inafferrabile indeterminatezza [...]. Ma a significare l'assoluta singolarità di questo eclettico pensatore [...] può valere il fatto di essere stato il grande ispiratore sia di un Marcel Proust sia come di un John Maynard Keynes. [...]

Per Ruskin il valore dell'arte discende dalla comunità ed è stabilito dal denaro; il denaro non ha così più niente di vile, è quanto stabilisce ciò che ha valore per la comunità. Ma l'ideale estetico di Ruskin coincide con l'affermazione di un'entità artistica irriducibile alla comunità e alle sue leggi e convenzioni, ossia alla economia politica appunto. Ed è proprio in questa tensione fra eteronomia e autonomia dell'arte che Ruskin pone in risalto la sua nozione di poesia pura».



di John Ruskin

Castelvecchi

Codice ISBN 978-88-694-4677-1

Prezzo di copertina € 14,50

Le Novità EDITORIALI



Figurando il Paradiso

«Gli studi sulla metafora sono diventati sempre più raffinati: si è abbandonata definitivamente la posizione aristotelica e classicistica che vedeva nella metafora un semplice tropo ornamentale e sostitutivo, e si è iniziato a studiarla dal punto di vista cognitivo, come forma di interpretazione del reale, e non come semplice pannello o finzione (più o meno mimetica) di esso. Proprio sulle potenzialità gnoseologiche e sul grado di conoscibilità veicolato dalla metafora è in corso uno dei dibattiti più interessanti, che coinvolge svariate discipline, molteplice essendo la prospettiva da intraprendere, linguistica, semiotica, storico-linguistica».

di Flavio Santi

MIMESIS

pagine 236

ISBN 978-88-5752-552-5

Prezzo di copertina € 22

Il naso corto

Una rilettura delle
Avventure di Pinocchio

Quel Pinocchio libero, gioioso, sempre pronto alla sola educazione che deriva dall'avventura (letteralmente ed etimologicamente «ciò che sta per accadere», l'inatteso) è riportato all'ordine e all'obbedienza dalle prove vissute.

L'amore per il padre Geppetto, che Pinocchio salva dal ventre del «terribile Pesce-cane», lo matura e gli infonde la volontà di cambiare. Pinocchio si assoggetta alla dura disciplina del lavoro, che non è mai presentato comunque come una redenzione, un riscatto edificante. Aveva ragione la scrittrice Gina Lagorio ad asserire che, per il burattino, il «lavoro resta ed è la maledizione biblica, e Pinocchio ci si adatta solo per una ragione anch'essa antica come la Bibbia: la fame».

Ma davvero Pinocchio diventa un «ragazzino perbene»?

Collodi, in realtà, dice altro...



di Daniela Marcheschi

EDB Edizioni Dehoniane Bologna

pagine 88

Codice ISBN 978-88-105-6734-0

Prezzo di copertina € 8

Le Novità EDITORIALI

roberto barbolini

angeli dalla faccia sporca

viaggio al di là del giallo e del noir



Galaad Edizioni

di Roberto Barbolini

Galaad Edizioni

pagine 300

Prezzo di copertina € 15

Angeli dalla faccia sporca

Viaggio al di là del giallo e del noir

«Ciechi veri e finti popolano non a caso la Harlem di Himes – e non si sa quale delle due categorie ci veda di meno. Perché, a onta dei falsi profeti e delle abiette cartomanti che pullulano in ogni vicolo come mosconi sulla trippa in umido, il futuro è per tutti nero e privo di ogni possibilità di redenzione. Ma, come divinava il profeta Isaia, verrà il giorno in cui, liberati dall'oscurità e dalle tenebre, gli occhi dei ciechi vedranno».



di Shaftesbury

Chiarelettere

pagine 96

Codice ISBN 978-88-6190-827-7

Prezzo di copertina € 8

Lettera sul fanatismo

«Dove lo spirito di casta, la corruzione dei potenti, o qualunque altra causa, sono tanto forti da limitare anche in parte la libertà di critica, la benefica efficacia di questa dote dell'irriverenza sulla società va distrutta. Non può esservi infatti critica del costume spregiudicata e imparziale dove una certa parte del costume nazionale è ritenuta fuori causa, e non solo considerata intoccabile, ma persino adulata con tecnica raffinatissima. Soltanto in un paese libero l'impostura non gode privilegi, e non può schivare la persecuzione che l'insegue sotto ogni forma o camuffamento, non essendo protetta né da una corte, né dalla prepotenza nobiliare, né dall'iniquità d'una Chiesa».

Il libro del potere

«Ci troviamo di fronte a un vicolo cieco dal quale l'umanità sembra che non possa uscire se non grazie a un miracolo. Ma la vita umana è fatta di miracoli.

Chi crederrebbe mai che una cattedrale gotica possa stare in piedi se non lo constatassimo tutti i giorni?

Per il fatto stesso che non c'è sempre la guerra, non è impossibile che ci sia per sempre la pace. Un problema, se posto con tutti i dati reali, è vicino alla risoluzione. Il problema della pace internazionale e civile non è stato mai posto in questo modo».

Le Novità EDITORIALI



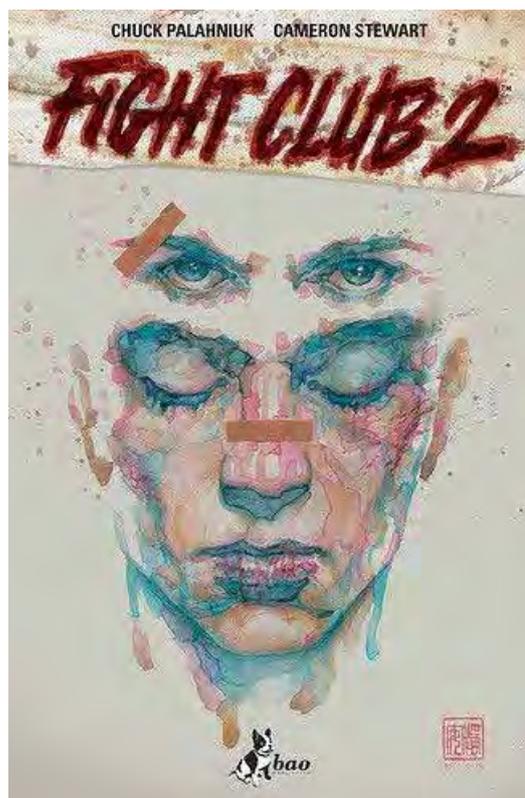
di Simone Weil

Chiarelettere

pagine 128

Codice ISBN 978-88-6190-820-8

Prezzo di copertina € 9,50



FIGHT CLUB 2

«Vent'anni dopo il libro che l'ha reso celebre, Chuck Palahniuk ha deciso di tornare a raccontare la storia dell'uomo nel quale si nasconde il sovversivo Tyler Durden. Il narratore senza nome del romanzo originale ora si fa chiamare Sebastian, ha sposato Marla Singer e insieme hanno un bambino... che costruisce bombe fatte in casa. E quando Marla comincia ad avere nostalgia di Tyler, decide di ritoccare i dosaggi dei suoi farmaci, e succede qualcosa di irreparabile. Al mondo. Coadiuvato dai bellissimi disegni di Cameron Stewart, che per questo progetto è andato a vivere a Portland, per poter lavorare gomito a gomito con lui, Palahniuk reinventa il suo stesso canone con un'inventiva verbale e visiva perfetta per il medium Fumetto. Il volume contiene anche la rivisitazione del finale del romanzo originale».

di **Cameron Stewart, Chuck Palahniuk**

bao publishing

pagine 280

Codice ISBN 978-88-6543-716-2

Prezzo di copertina € 25

Le Novità **EDITORIALI**

Il viaggiatore distante – Vol. 1: Atlantica

«Torna in libreria “Il viaggiatore distante”, il capolavoro di Otto Gabos, autore storico e nome di punta del graphic novel italiano, in una stesura interamente nuova. Non una semplice riedizione dei due albi pubblicati all'inizio degli anni 2000, ma un graphic novel di più ampio respiro in cui testi e disegni sono stati rivisti e modificati dall'autore. Due capitoli inediti sono stati inoltre aggiunti per l'occasione, e in chiusura un'appendice svela il dietro le quinte della lavorazione. “Atlantica” è il sottotitolo di questo primo capitolo di una storia in due parti».



di **Otto Gabos**

Coconino Press

pagine 176

Codice ISBN 978-88-7618-313-3

Prezzo di copertina € 18



Il Gender spiegato a un marziano

«Ma tutto questo può avvenire perché, fin dalla nascita (anzi prima ancora), l'essere umano ha una sua peculiare identità, di cui il suo corpo è la concreta espressione nello spazio e nel tempo, che lo rende al tempo stesso bisognoso e capace di questo sviluppo. Il suo percorso attraverso i diversi luoghi e le diverse circostanze storiche (impensabile senza la corporeità) non fa che realizzare le potenzialità insite nella sua «natura», consentendogli di diventare ciò che in definitiva, in forza di queste potenzialità, già in qualche modo è».

di Giuseppe Savagnone

EDB - Edizioni Dehoniane Bologna

pagine 108

Codice ISBN 978-88-1014-084-0

Prezzo di copertina € 11

Il canto della libertà

«Nessuno pensava che lo avremmo perso del tutto e che non ci saremmo rivisti più. Ma la metodicità degli incontri e la serietà con cui aveva svolto i temi che gli stavano a cuore ci avevano dimostrato la sua grande e profonda passione.

Se il suo scopo era quello di introdurci al gran viaggio nella poesia e agli albori della libertà e della democrazia – analogamente all'esperienza che aveva vissuto lui, studente nel '45 – il suo progetto era riuscito ed era poco probabile che ci avesse spalancato gli occhi per poi mollarci e lasciarci andare. Oppure era proprio per raggiungere un obiettivo del genere che sin dall'inizio si era tanto speso?»

Le Novità EDITORIALI



di Sandra Bonsanti

Chiarelettere

pagine 128

Codice ISBN 978-88-6190-857-4

Prezzo di copertina € 12

Il prigioniero

La vita, il tempo e le opere di Michail Jur'evič Lermontov

«Lermontov aveva solo ventiquattro anni quando aveva scritto il suo romanzo e doveva ancora compierne ventisette quando era morto, ucciso in un duello che sembrava tratto pari pari dal suo libro. Scoprii così lo strano intreccio tra l'opera e il destino personale di Lermontov, e l'incrocio con quello del suo amatissimo Puškin. Michail Jūr'evič Lermontov entrò allora a far parte del ristretto numero di amici che m'hanno fatto e mi fanno compagnia nel viaggio attraverso la vita. Lessi la sua poesia, il teatro, gli abbozzi delle opere incompiute in prosa, la letteratura sulla sua opera e cominciai a collezionare le edizioni italiane di Un eroe del nostro tempo e i libri e gli articoli che parlavano di lui e del suo lavoro».



di **Roberto Michilli**

Galaad Edizioni

pagine 800

Codice ISBN 978-88-987-2229-7

Prezzo di copertina € 30

Le Novità **EDITORIALI**



Ricordami la colpa

«Passo la mano sul tessuto grinzoso del vestito, gli abiti da sposa sono tutti così prevedibili e il mio non fa eccezione, con tutte queste perline, i ricami, i bottoni, lo strascico. Sfioro la scollatura sul petto con una mano, la passo sotto il velo, lo faccio ondeggiare per respirare meglio, avvicino un dito a una delle fessure lasciate libere dai disegni del pizzo. Lo infilo dentro, si fa strada tra i filamenti di cotone, tiro con forza, una parte cede, continuo a tirare, sento lo strappo. Adesso mi guardo da quel piccolo buco. Un rivolo di lacrima ondeggia lungo la guancia, che è nera per il rimmel che cola. Faccio leva con il dito incastrato e sfilo il velo dalla testa. Lo guardo da vicino e continuo a tirare anche con le altre dita. Cede facilmente. Fessure irregolari divorano la stoffa. Sembra mangiata a morsi».

di **Roberta Di Pascasio**

Alter Ego Edizioni

pagine 166

Codice ISBN: 978-88-9333-046-6

Prezzo di copertina € 13

Artico nero

La lunga notte dei popoli dei ghiacci

«Un Ciukcio entra in un negozio e chiede: «Avete televisori a colori?», «Sì, ne abbiamo», «Me ne dà uno verde?». Risata.

Anche i Russi amano le barzellette etniche. Barzellette sui Nativi della Siberia e della Ciukotka, sugli Armeni, sugli Ucraini, sui Georgiani, sugli Estoni, sui Cinesi, sui Mongoli. Il Russo europeo è il tipo dritto, gli altri sono i fessi.

Bene. È solo una barzelletta. Il *politically correct* davanti a uno spritz o l'indignazione da social-Salem teniamoli fuori. È solo una barzelletta. Ma anche le barzellette vengono da lontano. Questo lontano, in Russia, si condensa in una parola, *inozemtsy*, "forestieri", "gente di un'altra terra". La cosa curiosa è che, negli anni dell'imperialismo zarista e poi sovietico, il termine era usato per riferirsi ai Nativi. Popoli che vivevano in Siberia da qualche migliaio di anni erano considerati dai bianchi "forestieri". Forestieri nella loro terra.

Non è un paradosso. È il seme più elementare e contagioso del pensiero coloniale: la tua terra è mia».



di Matteo Meschiari

Èxòrma

pagine 168

Codice ISBN 978-88-9884-837-9

Prezzo di copertina € 14,50

Le Novità EDITORIALI

Overlove

«La prima volta di lei coincide con il battesimo di lui. Carmine, un ragazzino non le era mai sembrato, nonostante fra loro passassero dieci anni. I folti capelli avvolti nel gel, le spalle ampie, il mento sodo, le guance dritte e uno sguardo che era un misto di fiscalità e corruzione; sulla fronte di lui, troppo alta, si formava spesso una piega della pelle, un'onda anomala per la quale Anna aveva perso la testa.

Carmine aveva una cosa, una caratteristica: in assenza, attiva o passiva, vinceva sempre. Non seguiva una certa strategia eppure creava dipendenza. Per esempio non taceva e basta, professava silenzi così lunghi da diventare offensivi. Dopo diversi anni – tre – e alcuni mesi – cinque – Anna aveva capito che essere innamorati non basta per desiderare qualcuno. Voleva bene a Carmine. Voleva bene persino a sua moglie e a sua figlia, pur non avendole mai viste. Quella a cui non voleva più bene era se stessa».



di Alessandra Minervini

LiberAria Editrice

pagine 208

Codice ISBN 978-88-9708-993-3

Prezzo di copertina € 12



di Mario Bianco

Nerosubianco

pagine 146

Codice ISBN 978-88-980-0774-5

Prezzo di copertina € 12

Il restauratore di robot e altri racconti

«A quella biscia meccanica e rotolante del robot Willoby 18 dava molto fastidio il fatto di essere imbarcato su una nave detta Hippocrene 24 perché gli facevano schifo in maniera enorme, e incomprensibile, le navi battezzate con riferimenti all'antica mitologia greca, o romana che fosse. Andava dicendo che portavano sfortuna, sgarro, sfiga e altre cose simili, perché quelle storie là erano zeppe di accidenti, morti, assassini, stragi, mostri, giganti e balordi, cerberi e sirene e arpie».

L'uomo isola

«Prima di entrare in aula Martina aveva dato ancora un'occhiata allo smartphone, email non ne erano arrivate.

Lorenzo non le aveva risposto, la giornata era passata più leggera del solito, il pomeriggio aveva ricevuto una telefonata di Cinzia, le proponeva di uscire sabato sera, sarebbero potute andare a mangiare una pizza, e Martina aveva detto di sì. Solo con la notte, finalmente, era arrivata la lettera di Lorenzo. L'aspettava come una donna aspetta, nei primi incontri, il primo bacio dell'uomo che vuole».

FuoriAsse SEGNALA



di Emanuele Ponturo

Avagliano Editore

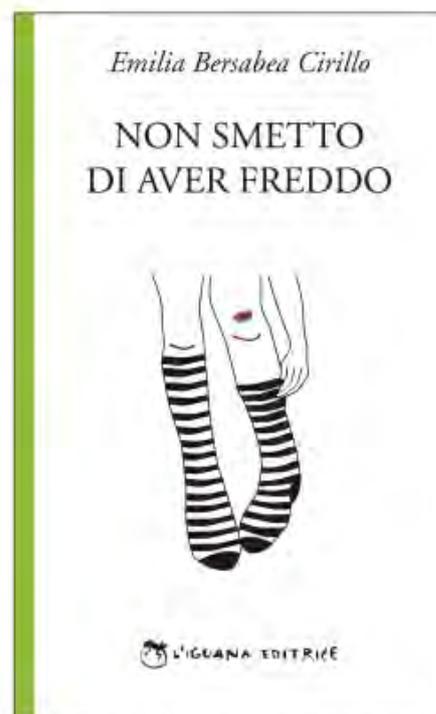
pagine 175

Codice ISBN 978-88-830-9306-7

Prezzo di copertina € 14

Non smetto di aver freddo

«Questi erano i suoi ricordi: il freddo dei corridoi al mattino presto per andare a lavarsi, le zuppe di latte fumante, il girotondo *Casca la terra tutti giù per terra*, le corse sul terrazzo in mezzo alle lenzuola stese, i passi di danza davanti allo specchio del refettorio, la luce del tramonto sul pavimento maiolicato dove Angela l'aveva chiusa fuori per vendicarsi. Aveva promesso che sarebbero andate via insieme. Angela le aveva chiesto mille volte sei sicura? e lei a rispondere sì, certo, sapendo in cuor suo che non ce l'avrebbe mai fatta. Ma l'idea di vedere il mondo con l'amica era troppo seducente, e lei non voleva darsi per vinta così su due piedi, perché in qualche angolo di sé aveva riposto una buona dose di coraggio e curiosità, e andare via con Angela, Dorina lo sapeva bene, era una maniera per dimostrarlo a se stessa».



di **Emilia Bersabea Cirillo**

L'iguana Editrice

pagine 352

Codice ISBN 978-88-9817-418-8

Prezzo di copertina € 16

Le Novità **EDITORIALI**



di **Alberto Bertoni**

corsiero editore

pagine 48

Codice ISBN 978-88-105-6730-2

Prezzo di copertina € 17,50

Scrittori da un ducato in fiamme

Delfini, D'Arzo e il Novecento

«Quello posto da Delfini sulla scena della scrittura è un io che manca di una qualunque parvenza di prossemica, dunque non è mai alla giusta distanza, è privo di veri rapporti e l'unico suo fondamento è la menzogna. L'io al quale il tempo sfugge è «quasi folle» e sdoppiato: parodia e humour sono gli ingredienti principali della narrazione, il cui protagonista è un artista ricalcato sulla figura archetipica di Baudelaire e dedito a esperienze degradanti e distruttive. L'Introduzione al Ricordo della Basca, dà vita a un romanzo di formazione di volta in volta dilazionata e infine fallita, vissuta da un inetto che tuttavia non è un uomo buono ed è sceso agli inferi a causa di un radicale quanto invisibile fraintendimento e di una perdita. La scrittura è la forma che il tempo presente impone all'invenzione e che le impedisce di venire idealizzata. La conoscenza è possibile solo attraverso uno sguardo riflesso, che in quanto tale non può essere portatore di certezze. Per questo in Delfini, si apre un divario radicale tra intenzione e realizzazione».

Il Dio visibile

Le radici religiose del nostro rapporto con il denaro

«Attualmente, però, ci troviamo molto chiaramente in un mondo in cui si deve considerare lo scivolamento. È Darwin che ha iniziato a farlo. Da allora le specie non sono più delle idee definitive di Dio, ma scivolano. Anche se si tratta di un processo lento che non possiamo vedere, le specie scivolano. E anche noi scivoliamo, tutto scivola. L'inquietudine scatenata oggi dall'economia è paragonabile a quella provocata all'epoca dal darwinismo».

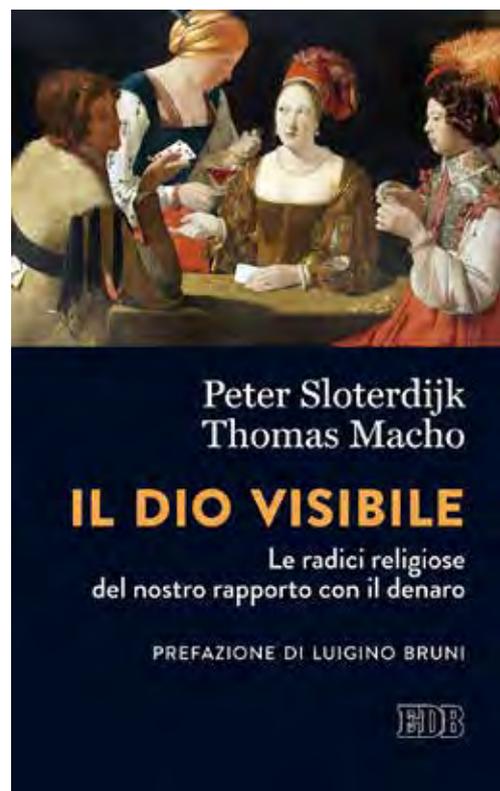
di Peter Sloterdijk Thomas Macho

EDB Edizioni Dehoniane Bologna

pagine 144

Codice ISBN 978-88-105-5874-4

Prezzo di copertina € 14



Le Novità EDITORIALI

Le Olimpiadi come religione moderna

La dimensione universale della competizione sportiva

«Quali saranno le fonti religiose capaci di rigenerare l'idea olimpica conferendole nuovo vigore? Per De Coubertin il coronamento dell'idea olimpica doveva necessariamente avvenire attraverso la religione olimpica, perché senza religione mancherebbero il dinamismo, l'entusiasmo e l'assoluto. Effettivamente, nell'antichità la religione costituiva la forza motrice che animava la competizione pacifica degli atleti. Essa era l'istanza morale e il forum della festa olimpica. I giochi rappresentavano una parte della religione greca, perché essa era una religione festosa. Iniziava la religione, seguivano i giochi».



di Jürgen Moltmann

EDB Edizioni Dehoniane Bologna

pagine 48

Codice ISBN 978-88-105-6730-2

Prezzo di copertina € 6

Le Novità EDITORIALI



Ritornello al futuro

«Per fortuna suor Carlotta è arrivata in tempo e l'ha salvata, a pochi secondi dall'ultimo battito. Spero che provi un po' di riconoscenza e che per un secondo magari mi sorrida, anche se quel proiettile era indirizzato a noi.

A sparare è stata Dalida, che è riuscita a fuggire. Aragozzini cerca di distogliermi dai sentimenti a senso unico per la mia amata Dalila. Sono perdita di tempo, sa essere così sgradevole e pratico quell'uomo.

- Ho fatto rapire apposta per te la Consoli: a quella piacciono le anime cupe. Se le fai bere un Negroni sarà confusa e felice».

di Gianni Miraglia

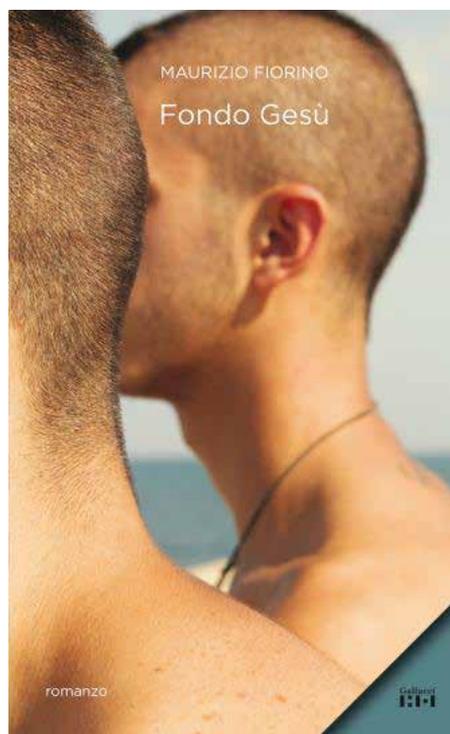
Baldini&Castoldi

pagine 160

Codice ISBN 978-88-6852-978-9

Prezzo di copertina € 14

Le Novità EDITORIALI



Fondo Gesù

«A quella cosa lì» fece allora Mario, brindando nuovamente da solo. «A quest'ora tutta Crotone ci starà cercando. Adesso ceniamo, poi andiamo a quella cosa lì, e poi si scappa, il più lontano possibile. Ci imbarchiamo, ho deciso». Sembrava un fiume in piena. «È il piano del secolo. «Tre libertini scomparsi nel nulla» disse, immaginandosi le prime pagine dei giornali con le loro foto «ma noi non saremo nel nulla, saremo nel tutto»
«E dov'è il tutto?» domandò Angelo, curioso.
«In Brasile. Faremo carnevale tutta la vita».

di Maurizio Fiorino

GallucciHD

pagine 216

ISBN 978-88-6145-941-0

Prezzo di copertina € 16,50



di Luca Bernardi

Tunué

pagine 136

Prezzo di copertina € 9,90

Medusa

«Ci vedemmo sempre più spesso. Scardanelli aspettava sulla panchina bevendo birra ad alta gradazione da quarantasette centesimi il mezzo litro. Parlavamo a voce altissima. La gente ci guardava. Scardanelli considerava il significato una moneta appestata. La comunicazione è ributtante, sentenziava sollevando la linguetta metallica. Il mercato della comunicazione, rimbalzavo. La trottola del mercato della comunicazione, rattoppava. Sembrava di stare in piazza ad Atene, giuro. Il paradosso della trottola del mercato della comunicazione, rilanciavo. O di correre con Eraclito nelle fogne. La reificazione del paradosso della trottola del mercato della comunicazione, diceva tutto d'un fiato prima di inclinare la lattina. Senza perdere una sillaba fissavo con le mani in tasca le montagne viola all'orizzonte».

Le Novità EDITORIALI

Non lo saprà nessuno

«Era il momento di dirle chi ero ma la voce moriva nello stesso punto in cui tentavo di farla nascere e, in quel momento, mentre eravamo così vicine, il suo naso ha sfiorato il mio, e subito dopo ho sentito di nuovo il bisogno di quel tocco, così mi sono avvicinata, e lei ha chiuso gli occhi poco prima di me e mi ha sfiorato la guancia con il suo viso. Il suo respiro si posava sulla mia bocca. Avevo paura, e ho cominciato a tremare mentre spostavo i suoi capelli dal viso e li adagiavo sulle mie spalle e, poco dopo, le nostre bocche si sono toccate».



di Anna Francesca Vallone

Aliberti compagnia editoriale

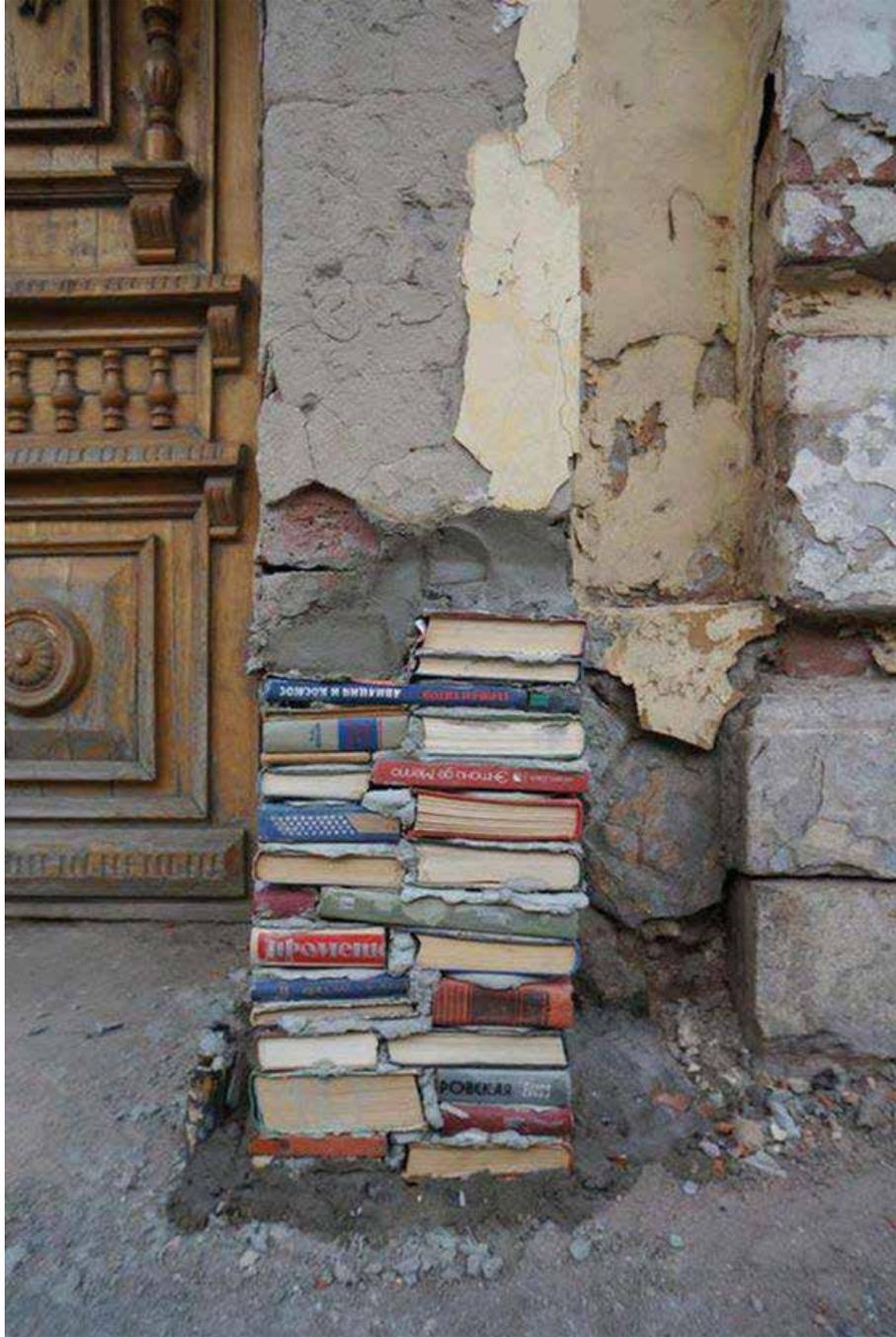
pagine 228

Codice ISBN 978-88-9323-047-6

Prezzo di copertina € 17

FUOR/ASSE Officina della Cultura

Gli editori possono diventare soci onorari di Cooperativa Letteraria impegnandosi a fornire copia delle novità editoriali che saranno messe in evidenza, per un certo lasso di tempo, in Biblioteca, nello spazio **PUNTOZERO**, dedicato a Cooperativa Letteraria. Saranno in seguito inseriti nelle raccolte delle Biblioteche civiche torinesi, a disposizione di lettori e lettrici di tutta la città.



@James Kaplan



@Lucio Schiavon