

SaTuRa

Trimestrale

di arte letteratura e spettacolo

Redazione

Giorgio Bárberi Squarotti,
Milena Buzzoni, Giuseppe Conte,
Gianluigi Gentile, Rosa Elisa Giangoia,
Mario Napoli, Mario Pepe,
Giuliana Rovetta, Stefano Verdino,
Guido Zavanone

Redazione milanese

Simona De Giorgio
via Farneti,3
20129 Milano
tel.: 02 74 23 10 30
e-mail: simodergio@libero.it

Direttore responsabile

Gianfranco De Ferrari

Segreteria di Redazione

Virginia Cafiero

Collaboratori di Redazione

Manuela Capelli,
Barbara Cella, Maura Ghiselli,
Francesca Lenzo, Flavia Motolese,
Lucia Pasini, Simone Pazzano,
Susanna Rossini, Serena Vanzaghi

Editore

SATURA associazione culturale

Amministrazione e Redazione

SATURA piazza Stella 5, 16123 Genova
tel.: 0102468284
cellulare: 338-2916243
e-mail: saturanews@satura.it
sito web: www.satura.it

Progetto grafico

Elena Menichini

Stampa

Sorriso Franceseano
Via Riboli 20, 16145 Genova

Abbonamenti

versamento sul conto corrente
bancario:
Banca Intesa IBAN: IT37 G030 6901
4950 5963 0260 158
intestato a SATURA ASSOCIAZIONE CULTURALE

ANNUALE € 40,00

SOSTENITORE A PARTIRE DA € 50,00

Anno 4 n° 13

primo trimestre

Autorizzazione del tribunale
di Genova n° 8/2008

In copertina

Gigi Degli Abbatì, Albero totem,
acrilico e olio su tela, 70x50, 2004

SATURA è un trimestrale di Arte
Letteratura e Spettacolo edito
dall'Associazione Culturale Satura
Proprietà letteraria riservata.

È vietata la riproduzione, anche
parziale, di testi pubblicati senza
l'autorizzazione scritta della Direzione
e dell'Editore

Corrispondenza, comunicati, cartelle
stampa, cataloghi e quanto utile per la
redazione per la pubblicazione vanno
inviati a:

**SATURA associazione culturale,
piazza Stella 5/1 16123 Genova**

Le opinioni degli Autori impegnano
soltanto la loro responsabilità e non
rispecchiano necessariamente quella
della direzione della rivista

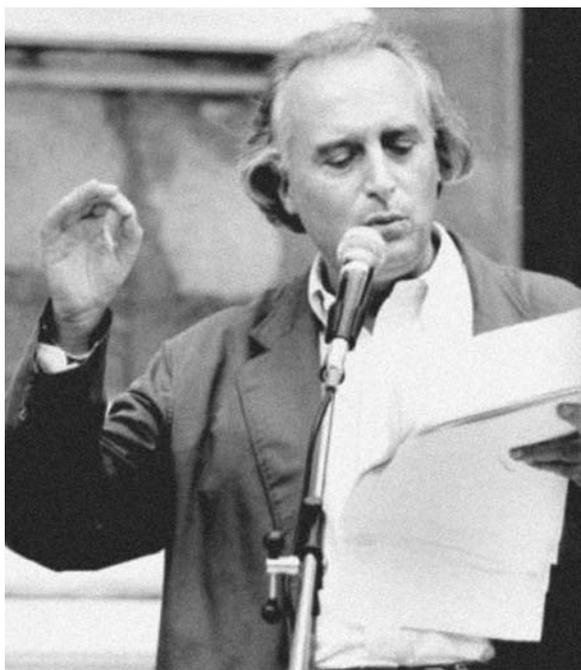
Tutti materiali inviati, compresi
manoscritti e fotografie, anche se non
pubblicati, non verranno restituiti

sommario

- 03 **NON FINIRÒ
DI SCRIVERE SUL MARE**
Giuseppe Conte
- 08 **LA POESIA RUSSA
CONTEMPORANEA
INTERVISTA A SERGHEJ
IVANOBICH CHUPRININ**
Elizaveta Prokopovich
- 11 **TRE POESIE**
Volto d'angelo
L'autunno
L'albero nudo
Guido Zavanone
- 13 **DUE POESIE**
Poesia per Giorgia
Poesia per Martino
Milena Buzzoni
- 15 **INTORNO AD UN
FRAMMENTO:
ALBINOVANO PEDONE**
Rosa Elisa Giangola
- 18 **PARIGI, LA FESTA
DELLA FOTOGRAFIA**
Giuliana Rovetta
- 23 **CASA CON VISTA**
Milena Buzzoni
- 27 **LA VOLPONA**
Guido Zavanone
- 33 **DUE POESIE**
Il programma
Commedia
Mario Pepe
- 35 **RICORDO DI LIANA MILLU**
Giovanni Meriana
- 37 **CROCE, FREUD E
SOVRANAZIONALITA'
DELLA POESIA**
Claudio Angelini
- 39 **DUE POESIE**
Le uova di Dio
Via San Vincenzo
Silviano Fiorato
- 41 **I CANALI DI BRUGES**
Marco Fregni
- 42 **DA CENTURIA
DELL'AMORE IMPOSSIBILE**
Aurelio Ruggero
- 43 **LA FANCIULLA DI PUCCINI**
Simonetta Ronco
- 45 **LA MACCHINA GIALLA**
Gian Citton
- 49 **UN INVERNO
IN VALBREVENNA**
Ornella Bonaretti
- 52 **UNA POESIA**
Dove sei amore mio?
Anonima (trad. Sergio La China)
- 53 **PROSPEZIONI**
Una donna-polena verso l'ignoto
Guido Zavanone
Simbiosi poetica di uomini
e alberi
Guido Zavanone
Fermare la corsa verso il nulla
Guido Zavanone
Il dio di Luigi Fenga
Giuliana Rovetta
Un italiano al Cairo
Giuliana Rovetta
Pagine su Gesù
Rosa Elisa Giangola
Parole per Alejandra
Rosa Elisa Giangola
Per conoscere Antonia Pozzi
Davide Puccini
Le *Domus* Romane
di Palazzo Valentini
Milena Buzzoni
- 65 **CRITICA**
GIUSEPPE CHIARI
Enrico Pedrini
- 75 **CRITICA**
GIGI DEGLI ABBATI
Emilia Marasco
- 82 **ARCHITETTURA**
OMAGGIO A JAMES STIRLING
Gianluigi Gentile
- 86 **L'ANGOLO DEL DESIGN**
La vita degli oggetti
Francesco Minniti
- 88 **FUMETTO**
Pensieri di ieri, pensieri di oggi
Manuela Capelli
- 94 **CULTURA E DINTORNI**
Tra bello e futuro
Fiorangela di Matteo
- 96 **L'ANGOLO DI FRINO**
Elia Frino
- 98 **TEATRO**
Lunaria
Silvana Zanovello
- 100 **VETRINA**
ARIANNA LERUSSI
Simone Pazzano
ANDREA MARCOCCIA
Simone Pazzano
GIO SCIELLO
Silvio Seghi
- 107 **RUBRICA**
Milano
Serena Vanzaghi
- 110 **2^ EDIZIONE PREMIO
DI POESIA INEDITA
"SATURA - CITTA'
DI GENOVA"**
Mario Napoli

NON FINIRÒ DI SCRIVERE SUL MARE

di Giuseppe Conte



1

Non finirò di scrivere sul mare.
Non finirò di cantare
quello che c'è in lui di estatico
quello che c'è in lui di abissale
la sua vastità disumana
senza pesantezza, senza un vero confine
la sua aridità senza sete, senza spine
le sue forme in perenne mutamento
sottomesse alle nuvole, al vento
e al cammino in cielo della luna.
Non ne conosco, non c'è nessuna
cosa più docile e più feroce
più silenziosa e più roca
più malleabile e turbolenta
di te, mare.

Ti piace contraddirti perché sei libero
e per i liberi. Ti piace ridere
sotto il bianco tiepido soffio del levante
ti piace saccheggiare con le libecciate
e piangere con nere palpebre tagliate.
Hai visto civiltà passare, quante?
Molto prima degli uomini e degli imperi
molto prima delle montagne e delle foreste
tu eri là.

Celebravi le tue solitarie feste.
Hai visto le triremi dei cartaginesi
le galee armate dai genovesi
numerose come stelle, alte come torri
le navi che portarono in Islanda
i vichinghi fuggiaschi che raccontò Snorri
Sturluson con le sue fisse metafore.
Hai visto come si nasce e come si muore,
hai visto i polipi e i coralli sul fondale
i naufraghi e i relitti, il bene e il male,
sei un vecchio padrone cinico
una vecchia madre troppo carezzevole
sei un amante incestuoso
sei un onanista, un asceta.

E se ti contraddici, è perché sei libero
e per i liberi, non hai dato all'uomo
la possibilità di recintarti, di venderti
di fare di te lotti, proprietà
hai dato fiori di luce senza frutti
hai dato ricchezze, hai dato lutti
ma mai tutto te stesso.
Di te nessuno può dire: sei mio.
Sei di tutti e di un esiliato dio.
Non servi, non ti inchini
se non alla legge delle maree
che un metronomo cosmico ha definita.
Ti amano i solitari, i lussuriosi
che trovano in te tutte le sinuosità
tutte le vischiosità del piacere
ti amano gli increduli, i cercatori
d'oro e di niente,
gli esseri tenuti in scacco da un insano
desiderio di conoscere l'eterno grazie al presente
ti amano i visionari, gli avventurieri,

tu non sei per chi è statico e appagato
ti amano i disperati tenuti prigionieri
da un sogno che non si è mai avverato.

2

Non finirò di scrivere sul mare.
Perché il mare è le sirene la cui voce
calamitante d'amore oscura
voglio ascoltare senza paura
io che non ho dove tornare, non ho un'Itaca
né Penelope né Telemaco che valgano
più del canto e delle traversate.
Perché il mare è le balene, i cui corpi
vasti e grondanti, innocenti,
scaldano i desideri più smisurati
e danzano nel più lento
arduo accoppiamento
che si conosca sul pianeta.
Perché è le onde, istantanee e frananti
che scalpitano e scavano dall'orizzonte
sino alla riva, è la spuma che riga
l'aria di salino
è sentirsi vicino
all'inizio di ogni lacerazione
al primo scoccare del tempo
alla prima decisione
di una cellula,
o sogno che sia stato, dirompente e fatale,
di diventare mortale.

3

Sono esausto, sono ferito, ma
neppure così sarà finita, mare,
te lo assicuro, per quanto potrò
scriverò ancora su di un mattino
come questo che sul parabrezza
della mia auto, appena atterrato a Nizza,
mi sei venuto in corsa incontro
tutto celeste e strappi e soffi e gridi
come sei spesso nella Baia degli Angeli
colore del mantello della Vergine

dipinto da Beato Angelico, ma gettato
su rami di meli e ciliegi fioriti.
Scriverò di quando tu
oleoso e nero e stellato traccheggi
tra gru e silos, pontoni e rimorchiatori
mare del porto, mare dei lavoratori
chiuso tra muraglie di container
sezionato dai moli
ma capace di una musica che voli
come questa tutta rovine e ranuncoli
nuovi sciami di api e nuova brezza
rugiada ritrovata, carezza
al fondo del baratro del nulla
questa che irrompe da non so dove di te
stanotte sul Golfo della Spezia.
E io ti dico grazie, grazie, grazie
mare, Vita, Desiderio di vita,
redenzione d'amore che fa rinascere
anche dopo la morte per fuoco degli dèi
bisogno irrefrenabile di sempre
rinata vita.
Non sarà finita.

4

Scriverò sulla tua anima
a pezzi nei sacchi di plastica
di chi ti avvelena e ti spopola
di chi ti snatura
e ti riscalda fuori misura
in modo che tu sciogli
monti di ghiaccio e sperdi
fuori dei confini a cui sono usi
pesci di tante famiglie
e fai proliferare le meduse.
Ci sono uomini schiavi che vorrebbero
ridurti a schiavo, profanarti
per la loro fame di nafta e petrolio
occuparti, violarti, dare un prezzo
anche a te, farti cimitero
di uccelli, delfini e migranti.
Ma non potranno. Per quanti
siano basta una tua onda a respingerli.
Non saranno mai chiuse

le porte del tuo tempio, mare,
così sante per chi ancora le sa vedere,
tu azzurro come le moschee di Isfahan,
tu dorato come la cattedrale di San-
tiago de Compostela
tu orizzontale come quella di Palma
de Majorca, estesa, calma,
quasi fosse un tuo riemerso altare.
Non finirò di scrivere sul mare.

Da ragazzo volevo imparare a camminare
su di te, leggero come un ramo,
rispondendo a non so quale richiamo
di profezia, di eresia.
Lo voglio ancora, ne voglio ancora,
di mare, di poesia.
Per tutte le infelicità, le umiliazioni
per tutto quello che di male
mi fa la terraferma, tu sei medicina,
mare, spettacolo che appare
sempre crudo e dolcissimo ai miei occhi
come questo della tortora maschio
che sulla riva con assurdi tocchi
d'ala, planate, rincorse, svoli
insegue senza mai riuscire a prenderla
la tortora femmina.
Un coito impossibile, come il tuo
con la terra, come il mio con la vita.
Eppure sono qui, non è finita
ancora. E scriverò di te,
sempre di te, delle tue amare
verità di sale
della gioia che dai alle vele,
di te che sei ciurma e solitudine
di te che sei infinito e finitudine
padre o madre o fratello primogenito
spalancato come un abisso,
segreto come una conchiglia
sempre al di là di quello che possiamo conoscere
e se ti contraddici è perché sei libero
e per i liberi, non finirò di scrivere
su di te mare, il sempre mare,
non finirò di cantare
di te.

Giugno 2009

LA POESIA RUSSA CONTEMPORANEA Intervista a Serghei Ivanovich Chuprinin

di Elizaveta Prokopovich (Mosca)

Per avere un quadro completo sullo stato della poesia nella Russia odierna, ci siamo rivolti a Serghei Ivanovich Chuprinin, famoso critico letterario, nonché caporedattore di "Znamia" ("Vessillo"), una rivista letteraria russa di grande rilievo che si pubblica dal 1931. Serghei Ivanovich ha gentilmente accettato di rispondere ad alcune nostre domande.

Da critico letterario, come potrebbe descrivere le condizioni in cui versa la poesia russa contemporanea?

Lo stato delle cose nella poesia russa è paradossale. Nella società l'attenzione verso la poesia è quasi pari a zero. Le tirature di raccolte di poesia raramente superano le 1000 copie. Se uno va a fare un sondaggio tra i passanti chiedendo quali poeti russi contemporanei conoscono, nel migliore dei casi sapranno nominare i poeti che sono diventati famosi ancora nell'epoca sovietica: Evtushenko, Akhmadulina¹, Voznesenskij. Quasi sicuramente non conosceranno nemmeno un poeta di quelli che sono divenuti importanti negli ultimi vent'anni. D'altra parte, esiste un grande portale internet "Stikhi.ru" (cioè "Poesie.ru", <http://www.stihi.ru>) dove ognuno può caricare le proprie opere. Dicono che ci siano circa 500mila poeti registrati su questo sito. Se tutti coloro che scrivono le poesie in internet comprassero anche i libri di altri poeti, le tirature sarebbero enormi. Così viene fuori che la Russia è un paese di poeti e scrittori piuttosto che di lettori. Comunque l'opinione comune degli esperti, con la quale coincide la mia propria opinione, è che la poesia russa adesso sia in forma perfetta. Non si tratta certamente di questi 500mila poeti - perché non si arriva mai ad avere 500mila poeti ugualmente bravi - ma si tratta del fatto che ai nostri tempi il numero di autori interessanti, che pure hanno maniere differenti di scrivere, è paragonabile alla cosiddetta "epoca d'argento" della letteratura russa².

¹ Premio LericiPea 2008

² "Epoca (o secolo) d'argento" della letteratura russa: La grande ripresa della letteratura russa a cavallo dei secoli XIX e XX che, in particolare nella poesia, vide lo sviluppo di varie correnti e gruppi poetici (il simbolismo, l'acmeismo, il cubofuturismo, l'egofuturismo, la "Centrifuga", l'"OBERIU") e nella storia letteraria rimase legata ai nomi di Innokentij Annenskij, Dmitrij Merezhkovskij, Zinaida Gippius, Fëdor Sologub, Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont, Vjacheslav Ivanov, Andrej Belyj, Aleksandr Blok, Nikolaj Gumilëv, Osip Mandel'stam, Anna Akhmatova, Marina Tsvetaeva, Maksimilian Vološin, Vladislav Khodasevich, Velimir Khlebnikov, Vladimir Majakovskij, Igor' Severjanin, Boris Pasternak, Sergej Esenin, Daniil Kharms. Molti poeti dell'"epoca d'argento" morirono all'estero, dove avevano dovuto emigrare per ragioni politiche, o per mano del KGB del giovane stato sovietico.

Esistono riviste specializzate che pubblicano solo la poesia?

Sì, ci sono almeno due riviste dedicate soltanto alla poesia e ad articoli sulla poesia. La prima è "Arion" ("Arione"³), che pubblica soprattutto poesie di tipo "tradizionale", scritte in forme tradizionali. La seconda, sua antagonista, è "Vozdukh" ("Aria"⁴), che pubblica per lo più poeti dell'avanguardia, cioè di coloro che cercano di rinnovare la lingua letteraria russa, di trovare nuovi modi espressivi. Numerose poesie vengono anche pubblicate da tutte le riviste letterarie che in Russia tradizionalmente si chiamano "riviste grosse": "Znamia"⁵, "Novyj mir" ("Mondo nuovo"⁶), "Junost" ("Gioinezza"⁷), "Druzhba narodov" ("Amicizia tra i popoli"⁸), "Zvezda" ("Stella"⁹).

Ci sono anche premi letterari per poeti?

In Russia esistono parecchi premi letterari che possono essere conferiti anche a poeti. Sono premi molto diversi. Per esempio, io sono coordinatore del premio nazionale "Poeta" e posso dire che è il maggiore premio di poesia nel mondo. Ogni anno, ormai da 6 anni, viene scelto un poeta importante contemporaneo che viene insignito di un premio pari a 50mila dollari. Certo, il Premio Nobel è ancora più significativo, però viene conferito anche a prosatori; questo invece è solo per poeti. Ci sono anche premi simbolici: diplomi, statuette, ecc. Tra l'altro, uno dei premi più prestigiosi che viene conferito a poeti che cercano nuove forme e mezzi di espressione, quello di Andrej Belyj, consiste in una bottiglia di vodka e una mela. Nonostante questo è un premio molto apprezzato e autorevole.

Dove e come avviene l'incontro tra il poeta e il lettore?

In questa situazione ci troviamo di fronte ad una domanda molto difficile: come un poeta può far conoscere le proprie opere alla società che è assolutamente indifferente nei confronti della poesia? Negli ultimi anni sembra che sia stata trovata una risposta, o, meglio, che ne siano emerse due. La prima è la presenza della poesia nei club. A Mosca ci sono circa 30/40 club letterari dove ogni sera si legge poesia e si parla di poesia. Club di questo genere sono apparsi anche in altre città russe. Lì si riuniscono i poeti, gli amanti della poesia e coloro che vorrebbero diventarlo. La seconda risposta è la cosiddetta poesia *slam*: praticamente sono concorsi di *performance* poetiche, in cui gli spettatori giudicano non solo il testo stesso, ma anche l'abilità di presentarlo al pubblico in modo artistico. L'idea dei club si sviluppa poi in festival, di cui tanti sono internazionali. Di fatto, ogni settimana c'è un evento in qualche parte dell'ex Unione Sovietica. Funziona così: oggi tutti i poeti vanno a Lvov (Ucraina) per un festival internazionale di poesia¹⁰, la settimana prima sono

³ <http://www.arion.ru/>

⁴ <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/>

⁵ <http://magazines.russ.ru/znamia/>

⁶ http://magazines.russ.ru/novyi_mi/

⁷ <http://www.unost.org/>

⁸ <http://magazines.russ.ru/druzhba/>

⁹ <http://zvezdaspb.ru/>

¹⁰ <http://www.careerguide.com.ua/node/1653>

stati al festival di Tbilisi (Georgia)¹¹, la settimana dopo vanno a Vladivostok¹² («Zoloty berega», «Rive d'oro»¹³) e poi a Novosibirsk¹⁴ (Russia), ecc. ecc. L'idea dei festival è molto semplice: cercare di attirare l'attenzione del pubblico con la festosità e la spettacolarità degli incontri. Si ragiona in questo modo: anche se non volete comprare i libri, venite pure ad ascoltare e a guardare.

Ci sono rapporti particolari tra l'Italia e la Russia nell'ambito della poesia?

I poeti russi hanno legami tradizionali con poeti traduttori e filologi slavisti di molti paesi del mondo, ma i rapporti con l'Italia sono sicuramente tra i più stretti e storici. Bisogna dire che per i prosatori già da tempo c'è un concorso particolare «Penne Mosca»¹⁵ che viene promosso a livello ufficiale e finanziato da ambedue le parti. Due anni fa l'idea di questo concorso è stata «rubata» dagli amanti della poesia: il premio «Lerici Pea» ha organizzato «Lerici Pea Mosca»¹⁶, cioè una sua sezione completamente dedicata ai rapporti poetici tra la Russia e l'Italia. Questo premio viene conferito ai traduttori della poesia russa e ai poeti le cui opere non sono ancora state tradotte, ma che, secondo gli esperti, lo meriterebbero. In seguito le loro opere vengono stampate in singoli volumi, in lingua italiana. C'è anche da notare che molti poeti russi vengono in Italia a recitare le loro poesie e a tenere lezioni nelle università dove si insegnano il russo e la letteratura russa. Poi, proprio quest'anno, l'Istituto di lingua russa Vinogradov (Mosca) organizza una conferenza dedicata ai rapporti tra la letteratura russa e quella italiana, con una sezione speciale sulla traduzione della poesia dal russo all'italiano e viceversa.

¹¹ <http://www.vestikavkaza.ru/news/kultura/Competitions/21394.html>

¹² <http://news.vl.ru/vlad/2010/09/18/poety/>

¹³ <http://dv.kp.ru/online/news/741359/>

¹⁴ <http://www.litkarta.ru/russia/novosibirsk/news/poemania2010/>

¹⁵ http://www.lacerbaonline.com/index.php?option=com_content&view=article&id=222:il-qpen-neq-a-mosca&catid=35:cultura&Itemid=53

¹⁶ <http://www.lericipea.com/mosca.php>

TRE POESIE

Di Guido Zavanone

VOLTO D'ANGELO

Volto d'angelo orante
da quale vagabondaggio
torni a me e sorridi
indecifrabile e pur familiare
compagno antico di viaggio?

Da quale tolda di nave
tra le brume che si diradano
saluti e m'indichi in sogno
un'isola come un miraggio?

Nave abbrunata e senza equipaggio
dolce volto polena
accostatevi a me che v'attendo
sulla banchina deserta
per l'ultimo viaggio.

L'AUTUNNO

Ammiro
i biondi capelli fioriti
della giovane primavera
e pure i capelli argentati
dell'inverno operoso o quelli
color grano e papaveri
della splendente estate.
Mi commuove l'autunno malato,
coi radi capelli un po' scoloriti,
che m'ha imprestato.

L'ALBERO NUDO

Di quest'albero l'inverno
ha bruciato i germogli. Inutilmente
il tiepido soffio della primavera
ha sorvolato la valle, aperto ai fiori
i teneri bocci.
Alla festa delle foglie e dei colori
l'albero povero non è stato invitato.
Rinsecchito, invecchiato, chiuso in se stesso
come un cattivo presagio
più non palpita al vento,
abbandonato dall'ombra
ferito dalla luce, diviso
da se stesso e dal mondo.
Rari uccelli sostano muti
viaggiatori smarriti, sortilegio
di voli trattenuti.
I rami scheletrici
si torcono nell'aria offendono
la solenne compostezza dei monti,
la calma linearità degli orizzonti.

Ma ecco l'autunno color d'arancio
viene il compassionevole autunno e dice
"Sia consolato quest'albero
non vedrà le sue foglie cadere
ad una ad una dai rami, strisciare,
imputridire nel fango".

DUE POESIE

Di Milena Buzzoni

POESIA PER GIORGIA

Dai tuoi occhi di muschio
dove tornano
quelli di mio padre,
incerta
tra Cerere e Plutone,
stilli lacrime
come chicchi di melagrana.
La lama dell'alba
mi trova accucciata
a contare il tuo pianto,
lo stringo nel pugno
che conficco nel cuore
poi disfo
piano
l'incantesimo
del nostro amore.

POESIA PER MARTINO

Come dentro un sogno
assedio
la tua fortezza.
Nella nebbia dell'alba
aspetto
un varco
ma la grata
del tuo pianto
vieta
l'ingresso.
Resto sul margine
in attesa
come neonato
affamato
cui il pasto
è negato.

INTORNO AD UN FRAMMENTO: ALBINOVANO PEDONE

Di Rosa Elisa Giangoia

Albinovano Pedone fu un poeta latino vissuto tra il I secolo a.C. ed il successivo, amico di Ovidio, che lo definisce *sidereus*, da intendersi nel senso di “sublime”¹, e al quale indirizza anche una *Epistula ex Ponto*², da cui desumiamo che fu autore di una *Teseide*. Notizia ripresa da Seneca il Retore, nostra principale fonte su questo poeta³, il quale si sofferma sul suo poema sulla spedizione di Germanico (16 a.C.), di cui cita 23 versi che descrivono una tempesta nel mare del Nord⁴. Albinovano Pedone fu anche autore di epigrammi, e Marziale⁵ lo celebra come uno dei suoi modelli. Seneca cita il frammento nella *suasoria* che ha per tema *Deliberat Alexander an Oceanum naviget* (“Alessandro valuta se intraprendere o meno la navigazione dell’Oceano”) e ci informa che Albinovano recitò questo brano durante una propria *performance* retorica, riscuotendo grande apprezzamento (*nemo...potuit tanto spiritu dicere quanto Pedo* “nessuno seppe parlare con ispirazione così alta come Pedone”). Pedone viene generalmente identificato dagli studiosi⁶ con il *Pedo praefectus* che accompagnò Germanico nella campagna contro i Cherusci e i Frisi come comandante della cavalleria⁷ e che nel 15-16 dovette seguirlo nella successiva navigazione dall’Ems al Mare del Nord⁸. Il poema fu composto sicuramente dopo il 16, al termine della campagna nordica di Germanico e della navigazione nell’Oceano Settentrionale, che ne erano state le imprese ispiratrici, e fu diffuso negli anni immediatamente successivi, anche se forse non prima del 19-20, quando la morte del protagonista, il Germanico eroizzato allusivamente con i tratti di un novello Alessandro, aveva consentito che la sua celebrazione venisse accettata e promossa a livello ufficiale. Non si dimentichi che poeta fu anche Germanico, il quale certo avrà saputo valorizzare e secondare nella loro ispirazione creatrice o nella loro fatica letteraria, gli intellettuali al suo seguito, presenti nei quadri della sua ufficialità. Vincenzo Tandoi⁹ ha tentato di ricostruire l’articolazione della successione narrativa del poema, formulando questa ipotesi: 1) allocuzione di Germanico alle truppe; 2) navigazione della flotta romana in direzione dell’Oceano Settentrionale, con relativa descrizione della trepidazione dei soldati condotti in regioni sconosciute; 3) improvvisa tempesta, cui se-

¹ *Ex Ponto* IV 16,6.

² *Ex Ponto* IV 10, 71-73.

³ *Suasoriae* I, 15.

⁴ *Fragmenta poetarum Latinorum* di W. Morel (Leipzig 1927, p. 115) e K. Büchner (Leipzig 1982, p.147; ed. J. Blänsdorf, Stuttgart-Leipzig 1995)

⁵ X, 20; epistola di prefazione a II.

⁶ Si veda per tutti H. Bardon, *La littérature latine inconnue*, 2, Paris 1956, p. 69 sgg.

⁷ *Tac. Ann.*, I, 60.2

⁸ *Tac. Ann.* II, 23-24

⁹ V. Tandoi, *Albinovano Pedone e la retorica giulio-claudia delle conquiste*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», 36 1964, pp. 129-168 e 39, 1967, pp. 5-66.

gue il naufragio di buona parte delle imbarcazioni; 4) nobile caratterizzazione del principe, audace e generoso anche nelle avversità; 5) sua rivincita sull'Oceano Settentrionale con una nuova navigazione finalizzata al recupero dei naufraghi e all'esplorazione delle isole ignote.

Il fatto che i versi di Albinovano Pedone siano stati citati da Seneca nella *Suasoria* che ha per protagonista Alessandro ci fa supporre che il poema fosse già pervaso dalla comparazione fra Germanico e il sovrano macedone, accomunati dall'avventura della navigazione nell'Oceano. Per queste ragioni si può supporre che la tradizione dell' *imitatio Alexandri* di Germanico, che filtrerà fino alle pagine di Tacito, abbia probabilmente il suo archetipo proprio nei versi di Albinovano. Ricordiamo ancora che questa *Suasoria* è la stessa da cui il Pascoli dei *Poemi Conviviali* deriva coloritura ambientale e note espressionistiche per la caratterizzazione del suo *Alexander*.

Il breve frammento che ci è rimasto, di forte suggestione e di intensa drammaticità, descrive la navigazione di Germanico in un Oceano settentrionale invaso da mostri marini e ricoperto da una fitta caligine. Numerosi e ben integrati nel contesto sono i numerosi piccoli spunti tratti dalle opere di Virgilio, il che fa supporre che il poema di Albinovano Pedone abbia costituito un ponte letterario tra l'*Eneide* e la *Farsalia* di Lucano.

Leggiamo questo testo in originale

*Iam pridem post terga diem solemque relictum
iamque vident notis se extorres finibus orbis,
per non concessas audaces ire tenebras
ad rerum metas extremaque litora mundi.
nunc illum, pigris immania monstra sub undis
qui ferat Oceanum, qui saevas undique pristis
aequoreosque canes, ratibus consurgere prensis
Accumulat fragor ipse metus. Iam sidere limo
navigia et rapido desertam flamine classem,
seque feris credunt per inertia fata marinis
iam non felici laniandos sorte relinqui.
Atque aliquis prora caecum sublimis ab alta
aera pugnaci luctatus rumpere visu,
ut nihil erepto valuit dinoscere mundo,
obstructa talis effundit pectora voces:
'Quo ferimur?' fugit ipse dies orbemque relictum
ultima perpetuis claudit natura tenebris.
Anne alio positas ultra sub cardine gentes
atque alium libris intactum quaerimus orbem?
Di revocant rerumque vetant cognoscere finem
mortales oculos. Aliena quid aequora remis
et sacras violamus aquas divumque quietas
turbamus sedes?¹⁰*

¹⁰ Per il testo latino seguiamo la ricostruzione filologica di Augusto Rostagni in *Storia della letteratura latina*, II, UTET, Torino 1964, p. 334.

e nella traduzione poetica di Luigi Picchi:

IL FOLLE VOLO

Dietro si lasciano ormai il giorno e la sua luce
e s'accorgono di dirigersi, audaci, oltre i confini
conosciuti attraverso tenebre vietate verso
gli estremi orizzonti e lidi del mondo e vedono
accrescersi l'Oceano che sotto pigre onde
nasconde giganteschi mostri e feroci
pescecani e navi ha inghiottito (fragore
di flutti accresce la paura) e già vedono
navi giacere sui fondali e la flotta alla deriva
senza vento e se stessi in balia del destino
divorati da mostri marini in orrenda morte.
Uno, di vedetta, in alto a prua, cercando
di superare con lo sguardo la barriera di nebbia,
nulla scorgendo, angosciato, così sbottò: "Ma
la terra estrema che la natura in una lunga notte,
perfida, ci nasconde. Siamo forse cercando
nuove genti di là, sotto un altro polo e un altro
mondo ancora ignoto? Indietro ci richiamano
gli dei: non vogliono che mortali occhi conoscano
il confine ultimo delle cose. Perché coi nostri
remi mari sconosciuti e acque sacre violiamo
e le tranquille sedi degli dei disturbiamo?".

PARIGI, LA FESTA DELLA FOTOGRAFIA

Di Giuliana Rovetta

Nel quartiere parigino del Marais, precisamente nella secentesca Place des Vosges, una delle piazze più blasonate della capitale, si trovano non solo negozi di lusso e alcuni rinomati ristoranti, ma anche un edificio, l'*Hôtel Rohan-Guéméné*, che ospitò per sedici anni, in un vasto appartamento al secondo piano, Victor Hugo e la sua numerosa famiglia, quando lo scrittore, reduce dalla "battaglia" di *Hernani* (occasione di una *querelle* teatrale fra antichi e moderni), aveva già conosciuto il successo con *Notre-Dame de Paris*.

Il grande salone affacciato su quella che si chiamava in origine Place Royale, vide passare in quegli anni (1832-1848) visitatori illustri come Théophile Gautier, Sainte-Beuve, Lamartine, Dumas, Mérimée. Inaugurato nel 1902 come museo dedicato allo scrittore, questo ambiente ricco di un fascino discreto, propone stagionalmente mostre tematiche di grande interesse. L'inverno 2010-2011 lo vede protagonista, con altri siti e sale d'esposizione, del *Mois de la Photo*, di cui daremo in queste pagine un breve resoconto. Si tratta di una importante manifestazione biennale giunta gloriosamente al suo ventesimo anniversario, a testimonianza di quanto questa arte, figlia della modernità e tenuta per molto tempo in subordine rispetto al circuito culturale di maggior rilievo, sia vicina al cuore e all'interesse di una fascia sempre più numerosa di appassionati, in Francia, negli Stati Uniti, ma ultimamente anche in Italia.

Circa duecento sono i *clichés* esposti alla *Maison Victor Hugo*, provenienti oltre che da archivi propri del museo, anche (e per la prima volta) dalla collezione Roger-Viollet e dalla *Maison Européenne de la Photographie* (MEP). Gli scatti, tutti raffiguranti esponenti del mondo delle lettere, sono opera di una trentina di fotografi tra i più apprezzati al mondo. Ognuno di questi artisti, basandosi sul proprio gusto estetico e utilizzando la propria capacità di percezione e penetrazione psicologica, partecipa alla costruzione di una galleria di ritratti ("*Portraits d'écrivains de 1850 à nos jours*") che ci restituiscono volti indimenticabili e altri ripescati dall'oblio in una carrellata che è al tempo stesso testimonianza del rapporto privilegiato e diretto fra ogni ritrattista e il suo modello, panoramica del *milieu* intellettuale di un'epoca e segno dell'evoluzione, per tappe successive, del mezzo tecnico usato sempre in un rigoroso bianco e nero.

Molti sono ovviamente i ritratti raffiguranti Hugo, tra cui famosissimi quelli di Nadar, ma significativi sono anche gli scatti in serie di Edmond Bacot, in



un interno spoglio dove lo scrittore già anziano si atteggia con una certa arguzia. Il volto intenso in assoluto primo piano di Paul Valéry testimonia lo stile particolare di Pierre Choumoff, fotografo originario della Bielorussia, ingegnere di formazione, che realizza inquadrature molto strette, vicine allo sguardo del personaggio, spesso con una non secondaria incidenza della gestualità delle mani. Di Albert Harlingue, parigino di nascita, sfilano ritratti di scrittori che erano anche personalità a vario titolo implicate nella vita mondana o nel *milieu* diplomatico come l'intrigante Malraux dagli occhi vagamente ipnotici, Pierre Drieu la Rochelle mellifluo e sornione come il gatto che tiene sulle ginocchia, Saint-John Perse, Paul Morand.

Con una tecnica di sua invenzione, la *micrografia*, che indica opere nate da foto realizzate al microscopio, Laure Albin-Guillot, appassionata artista militante a favore del riconoscimento ufficiale dell'arte fotografica, registra acutamente lo sguardo sfuggente di Jean Cocteau e si accosta con rispettosa intimità al volto trasognato di Colette. Uno scatto di Robert Doisneau coglie Prévert fermo a un angolo di strada, col cane paziente e l'eterna sigaretta fra le labbra, mentre Avedon, raffinato autore anche di fotografie di moda, ritrae un intenso Ezra Pound dal volto fortemente segnato: per lui "un ritratto non è una somiglianza. Quando un'emozione o un fatto è tradotto in foto, smette di essere un fatto per diventare un'opinione. Tutte le foto sono esatte. Nessuna di esse è la verità". Osservazione che ben si adatta anche allo stile "frontale" di Marc Trivier, che centra tre interpretazioni dei volti senza sorriso del fotogenico e carismatico Beckett, della composta Nathalie Sarraute, papessa del *Nouveau Roman*, e di un Jean Genet chiuso in sé, vagamente infelice, ritratto a Rabat negli anni ottanta sulla panchina di un giardino pubblico.

Sempre nel VI *arrondissement*, non lontano dalla chiesa di Saint-Paul, circondato da un piccolo giardino nella rue de Fourcy si trova l'edificio che ospita la *Maison Européenne de la Photographie*: è frutto del riuscito recupero dell'antico *Hôtel Hénault de Cantobre* arricchito da una sobria estensione moderna che permette la fruizione di spazi complementari per biblioteca e auditorium. La mostra fotografica che si svolge in questa sede rimanda ad un elemento caratteristico della creatività attuale, sempre più spinta verso l'esplorazione anche provocatoria di territori estremi, e sceglie di evidenziare i diversi modi di superare i limiti, reali o mentali, che si frappongono fra la sensibilità umana e la conoscenza della realtà.

"*Autour de l'extrême*" raccoglie i lavori di una ottantina di fotografi che hanno voluto rappresentare la bellezza e la sua negazione, scoperte scientifiche come la conquista della luna e squarci atroci di paesi in guerra, sperimentazioni che hanno per oggetto il corpo umano, sia nell'ambito dell'evoluzione medica (protesi, ricostruzione di arti) che in quello della moda un tempo trasgressiva, dal piercing al tatuaggio. Una serie di temi, sette per la precisione, organizzano le immagini, a volte emotivamente quasi insostenibili, intorno ad altrettanti capitoli, come progressive tappe di una ricerca esistenziale che arriva, in ultimo, al mistero dei medium e al fenomeno della *transe*. Al primo piano Penn, Newton e Sherman ripercorrono senza reticenze l'apparire del nudo e la scelta di sfruttarlo nella pubblicità. Fanno da contraltare la cruda esibizione di altri corpi, quelli mutilati dalle mine antiuomo e dalle armi da fuoco in genere (è di George Debureau la selezione di immagini relative al Vietnam) e le elaborate, inquietanti anatomie di Mapplethorpe. La serie di Martin Parr esprime l'impegno critico contro la società proprio di questo artista, men-

tre i paesaggi estranianti di Salgado mostrano ai nostri occhi la realtà poco rappresentata dei giacimenti petroliferi del Kuwait. Al secondo piano Valérie Belin espone una nutrita serie di ritratti che rappresentano Michael Jackson attraverso le immagini dei suoi (assai numerosi) sosia, in una specie di vertiginosa galleria degli orrori, mentre il gruppo *25/34 Photographes* firma immagini urbane della realtà europea in quartieri popolari attraversati da punk e skin-head. Accanto a tanti nomi notissimi, non sfigura il giovane brasiliano Rodrigo Braga, col suo *Comunion*, bella e quasi commovente immagine di un testa a testa fra uomo e animale.

La scelta coraggiosa di esporre, in una specie di fecondo dialogo, immagini non acquisite al gusto corrente, è stata variamente accolta: fra chi grida allo scandalo (ma gli scatti più indigesti sono stati comunque dissimulati da un tendaggio) e chi, come il commentatore di *Le Figaro* si chiede “*et alors?*” cioè “tutto qui?”, prevale un certo interesse che può ragionevolmente contenere una sfumatura di morbosità nell’approccio, ma poi si lascia catturare dall’insolita alternanza di umanità e disumanità in una rappresentazione della vita come essa è veramente.

A distanza di circa 25 anni dalla morte, il nome del fotografo ungherese André Kertész, attivo per molti anni a Parigi e emigrato nel 1936 negli Stati Uniti, è ormai internazionalmente conosciuto. Fra alti e bassi, alternando lavori d’occasione, collaborazioni a giornali (*House and Garden*, *VU*, *Art et Médecine*, *Paris Magazine*) e concessioni alla sua vocazione artistica, questo *amateur* unico e altamente professionale in quanto a capacità tecniche, ha prodotto una serie di materiali di qualità, che solo a partire dagli anni Sessanta sono stati finalmente studiati e valorizzati.

La sua prima retrospettiva francese si svolge ora a Parigi al *Jeu de Paume*, curata con sensibilità e rigore dagli storici Michel Frizot e Anna-Laure Wanaverbecq, i quali hanno selezionato circa trecento opere, tutte tirature originali (mentre circolano su internet, con buona pace della *Mediatheque du patrimoine et de l’architecture*, depositaria di un discreto numero di negativi, molte discutibili riproduzioni). Per comprendere la differenza tra i due tipi di fruizione basta guardare, in mostra, il *cliché* di *Nageur sous l’eau* (1917), citatissima immagine di una silhouette allungata nell’acqua trasparente, esposto accanto al suo negativo: si può così apprezzare il decisivo lavoro di reinquadratura operato dall’artista. Procedendo in ordine cronologico i primi scatti sono quelli della giovinezza ungherese, finora meno nota, dove già si evidenziano alcune caratteristiche permanenti dell’artista come il gusto della composizione articolata e la preferenza per gli scenari notturni. Giunto a Parigi nel 1925, è in questa città che Kertész ebbe modo di sviluppare in pieno la sua personalità: protagonista indiscusso della avanguardia artistica di quegli anni, (faranno scalpore i suoi nudi deformati, noti come *Distorsions*), lavora in disparte, ricercando più che lo scatto di successo immagini rare e significative, con le quali esprimere il suo mondo interiore. “*Je ne documente jamais, j’interprète toujours avec mes images*”, afferma, spiegando che la sua opera fotografica è come un diario in cui racconta la sua vita, così come fanno gli scrittori e i poeti nei loro libri. E infatti alcune delle sue foto sono così profondamente evocative da sembrare nate da una *rêverie*, anche quando rappresentano la realtà, come nel caso delle silhouette che attraversano la piazza bagnata di pioggia in *Place de la Concorde* (1928) o dell’emblematica immagine che ritrae una nuvoletta accanto a un grattacielo sveltante a New York, dove *Le nuage égaré*, cioè la piccola nube sperduta nel cielo che si immagina azzurro, allude alla malinconia dell’artista e alla solitudine esistenziale nella grande città.

Quando le mostre fotografiche dialogano fra di loro, può succedere che a quella organizzata dalla *Bibliothèque historique de la Ville de Paris* nel 2008, dal titolo "*Parisiens sous l'Occupation*", risponda oggi quest'altra, con sede nella straordinaria sala-refettorio del Convento dei Cordeliers, nel quartiere dell'Odéon, che polemicamente con la sua intitolazione "*Paris 1940-1944. Le quotidien des Parisiens sous l'Occupation*", vuole sottintendere che le belle immagini a colori di André Zucca (1897-1973) esposte nel 2008, in quanto inquadrare in una attività di propaganda, tendevano a dare una visione di parte, sostanzialmente positiva, della città occupata, mentre la vita quotidiana degli abitanti era assai diversa da quella rappresentata. Non solo sale da ballo, inaugurazioni di nuovi locali, eventi mondani e ricevimenti eleganti: la vita d'ogni giorno era fatta di soldati per le strade e croci uncinata esposte ovunque; era costellata di obblighi e intimidazioni (lasciare la precedenza agli ufficiali delle truppe d'occupazione, partecipare alle manifestazioni di propaganda, sottostare pazientemente ai frequenti controlli) e di divieti riguardanti la circolazione in determinati quartieri e attraverso le porte d'uscita dalla città. La documentazione in base alla quale viene esplorata questa quotidianità, costretta e subalterna, tutt'altro che libera, consiste in piccole foto in bianco e nero, volantini, *affiches*, cartoline, si tratta cioè di un materiale non spettacolare, fatto circolare clandestinamente e rimasto segreto, a volte addirittura scritto in maniera poco leggibile. Tuttavia parlano da sole, nel linguaggio perentorio della fame e del bisogno, le foto degli orti coltivati attorno al Louvre, mentre l'umiliazione e l'impotenza sono il tragico corredo alle immagini di continui saccheggi dei beni pubblici e privati, per arrivare infine ai drammatici scatti che testimoniano la fucilazione di 140 persone alla Porte de Sèvres e il rastrellamento noto come la *rafle du Vel' d'Hiv'*, unica immagine relativa a un episodio di dimensioni insospettite rimasto a lungo nell'ombra. Organizzata dal *Comité d'histoire de la Ville de Paris*, questa mostra, curata dalla storica Claire Andrieu, è stata una delle più visitate nel periodo natalizio. Alcuni oggetti d'epoca, vecchie radio e biciclette, ricreano l'atmosfera del tempo, mentre il visitatore è accompagnato, come allora, dal ripetitivo avvertimento diffuso dalla *BBC* per riequilibrare le notizie divulgate ad arte dalle forze d'occupazione: "*Radio Paris ment, Radio Paris ment, Radio Paris est allemand...*".

Trasferita dal centro città al sito rimodernato di Bercy, non lontano dalla *Très Grande Bibliothèque* intitolata a François Mitterrand, la *Cinémaèque Française*, con le sue sale in cui si proiettano a tutte le ore film d'autore e rassegne di grandi registi, con la sua ricchissima biblioteca e videoteca e il suo organizzatissimo centro di documentazione è un luogo di delizie per chiunque ami il cinema. La mostra accattivante che accompagna la festa della fotografia e che più in generale inaugura il 2011 ha per tema la capigliatura femminile e la sua rappresentazione non solo sul grande schermo, ma anche nell'arte e nella fotografia. All'alternativa del titolo "*Brune/Blonde*" risponde maliziosamente l'addobbo che accoglie i visitatori all'ingresso: una lussureggiante chioffa rossa in stile *Gilda* (l'atomica Rita Hayworth) con tutti i mobilissimi serpenti di fuoco in bella mostra.

All'interno la lotta fra i due universi femminili schiera le sue indimenticabili rappresentanti: Anita Eckberg nell'acqua della fontana, Brigitte Bardot (anche con una parrucca castana nel film di Godard *Le Mépris*), Catherine Deneuve sempre meno algida col passare degli anni e Marilyn Monroe, castana all'inizio della carriera ma poi giustamente decolorata perché "si sentiva bion-

da dentro”, mentre tra le icone di Hitchcock, platinato per contratto, spiccano Kim Novak e Grace Kelly. Sul versante delle brune l'intrigante Louise Brooke, la mitica Audrey Hepburn, la prorompente Jane Russell, e la mondina per eccellenza Silvana Mangano.

L'antagonismo bruna-bionda evocato dal titolo, indica naturalmente solo uno dei motivi conduttori, certo il più *glamour*, della mostra. Come spiega il curatore Alain Bergala, l'aspetto interessante da mettere in luce è come la capigliatura femminile assuma significato e connotazioni diverse secondo le epoche, secondo lo sguardo di cui è fatta oggetto e anche in conseguenza dell'interagire di una certa idea della donna nei confronti della società. All'estetica della bionda americana che governa casa e famiglia e vede insidiato il suo focolare da una donna corvina più navigata e anche perversa, segue negli anni trenta il primato della bionda incandescente che turba i sonni e gli equilibri della coppia-tipo, in cui la mogliettina è spesso una brunetta simpatica e piena di virtù.

Molte figure classiche della pittura testimoniano nel percorso dell'esposizione il valore simbolico della capigliatura femminile, dalla Danaide di Rodin alla Maddalena che asciuga i piedi al Cristo, dalla Galatea concupita da Polifemo nel dipinto simbolista di Moreau alle donne dalle chiome fiammeggianti di Dante Gabriele Rossetti, e d'obbligo è il richiamo a un Baudelaire discretamente ossessionato dalla *chevelure* della sua amata Jeanne Duval: “*Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs*”.

Ma altri artisti, quelli della modernità, come Fernand Léger e Andy Warhol dialogano con il mondo del cinema attraverso puntuali coincidenze nel momento dell'ispirazione: al famosissimo ritratto in serie di Marilyn si può avvicinare quello di un'altra bionda, Lana Turner, che Warhol ritrasse nel 1985, non più giovane, come l'icona senza tempo della diva hollywoodiana. Meritevole anche lo sforzo di inserire immagini del mondo non occidentale, lasciando aperto il terreno per la ricerca di un linguaggio che possa accomunare anziché dividere: ecco dunque i bei ritratti di donne arabe, con o senza velo, di Shirin Neshat e Marc Garanger, e i richiami al cinema indiano, che fa dei capelli femminili un autentico feticcio, mentre piccoli ambienti ricreati ad arte permettono una breve immersione nei *salons de coiffure* di stile arabo, asiatico o afro-americano.

Reportage e fotografie giungono oggi in tempo reale da ogni angolo del mondo, visibili da una moltitudine di osservatori, con tutte le implicazioni che comporta la loro possibilità di manipolazione da un punto di vista tecnico, e con una carica emotiva aggiunta quando l'autore si proponga di suscitare reazioni predeterminate.

È dunque importante che l'occhio di chi guarda impari a decifrare questo linguaggio immediato ma enigmatico della contemporaneità, per coglierne gli aspetti artisticamente validi sciogliendo il nodo dell'ambiguità fra vero e falso, equo e fazioso, credibile o inaccettabile. Sono proprio le rassegne intenzionate ad approfondire la conoscenza di quest'arte che abitano il pubblico ad una valutazione più consapevole e lo rendono giustamente esigente. Se, come afferma Yves Bonnefoy in *L'improbable*, “*La poésie est un pouvoir de photographier avec la langue*” allora partendo dall'immagine fotografica si potrebbe azzardare che *la photo est un pouvoir de parler avec l'image*.

CASA CON VISTA

di Milena Buzzoni

3 agosto 1976

La prima volta che ci arrivai, dopo anni in cui avevo sentito tesserne le lodi, rimasi delusa.

Lasciata la strada che attraversa *la selva* come un serpente in movimento verso una preda, finito il lungo-fiume, ad ogni incrocio pensavo di veder spuntare la decantata spiaggia rosa e dietro ad ogni palazzo finalmente quel mare turchese che aveva smosso la mia fantasia. Niente di tutto questo. Un'aiuola con tre cipressi, davanti il corso principale, l'*avenida Costa Brava*, con magnolie e negozi, a destra un'arteria che arriva alla stazione dei pulman. Da questa si stacca una stradina con un hotel sull'angolo, da un lato qualche palazzo moderno e dall'altro un muro di pietre.

-“Ecco, la casa è qui, è l'ultima della strada, si vede il balcone lì al primo piano”-

Alzo gli occhi verso una finestra con la tapparella abbassata e un poggiolino. Il portone è squallido e fresco. Facciamo una rampa di scale con il nostro bagaglio mentre i cugini che ci avrebbero ospitato per quelle settimane di vacanza ci vengono allegramente incontro.

-“*Quetal, quetal? Todo bien? Y el viaje?*”-

L'accoglienza non avrebbe potuto essere più affettuosa e mi trovo risucchiata da quel caloroso benvenuto attraverso un lungo corridoio fino al soggiorno, una stanza spaziosa affacciata sulla strada e, oltre, su un cortile chiuso da quel muro che avevamo costeggiato dove erano riuniti una decina di cani malconci. Le numerose stanze della casa sembravano create apposta per ospitare molte persone ma porgevano tutte su un angusto cavedio quadrato, solo al centro del quale era possibile vedere il cielo.

-“Ma no, Tossa non è mica tutta qui, vedrai che meraviglia!”-

Intanto il muro, i cani, quelle stanze affogate nel cortile avevano smantellato le mie aspettative. Non che non sperassi in una sorprendente smentita, ma quel posto era davvero brutto!



3 agosto 1986

E infatti Tossa non era tutta lì. Alla fine del viale di magnolie, attraversando una *riera* quasi sempre secca, si arriva al lungomare che collega, con una lieve risalita, le due spiagge di sabbia rosata, due insenature perfettamente rotonde: fronteggiata da un'isola e chiusa da un'architettura di scogli la più piccola e lontana, protetta dalle mura del castello, dai suoi merli, dalle sue torri la più grande. Un paesaggio perfetto (mia suocera diceva che sotto la luna era persino oleografico!) che nelle ore del sole ostenta una bellezza aggressiva mentre verso sera quando la luce diventa una soluzione acquosa e sbiadita scende a dissetare un misterioso bisogno di raccoglimento che dà pace come una preghiera.

-“È tanto che venite a Tossa?”- chiedo alla signora seduta vicino a me sulla spiaggia mentre i reciproci figli, sulla riva, tentano di costruire una diga di sabbia.

-“Eh, ormai sono tre anni. Abbiamo comprato una casa proprio sulla collina là dietro al *Rey Mar*. Non si vede perché è nascosta dai pini ma c'è una vista che è una bellezza!”- mi dice in un romagnolo dolciastro e accattivante.

-“Anche a noi piacerebbe comprare qualcosa qui, abbiamo anche visto qualche appartamento. Sono anni che ci pensiamo, è un posto talmente bello!”-

-“Bè, ma la mia amica che ha l'appartamento sopra al mio, su nella villetta, lo vuole vendere. Ha già un'età, il viaggio le pesa. M'informo, se vi interessa mi informo, posso chiamarla anche stasera!”-

-“Sì, ci interessa, ma dovremmo dare un'occhiata al posto, alla casa.”-

-“Non c'è problema, venite su verso sera che, anche da fuori, si vede com'è e poi l'appartamento è praticamente uguale al nostro, solo un po' più spostato verso l'interno, a ridosso della collina, perché attorno c'è un magnifico terrazzo.”-

Detto fatto. Dalla passeggiata a mare saliamo dietro le ville che vi si affacciano attraverso una strada, prima asfaltata, fino al grande albergo che domina sull'insenatura, e poi sterrata in una pineta sulla quale, dopo un'ampia curva, spunta la pancia rotonda di una villetta bianca. Arrivandoci sotto, ne scopriamo altre due a chiudere la strada. Costruzioni movimentate da archi, terrazzi, sinuose scale di quella pietra ocre tipica di qua. Saliamo al primo piano, a casa della signora conosciuta in spiaggia e proseguiamo per la scala che porta al secondo piano chiusa da un cancello che dà su una grande terrazza. La vista è grandiosa, mare, dappertutto mare, e poi pineta, gabbiani, profumo di resina. Un colpo al cuore, un colpo di fulmine!

Il giorno seguente, convocata dall'amica, arriva la proprietaria. Vediamo l'interno della casa di sera, mezzo al buio, ci piace tutto quello che c'è e quello che non c'è. Appena usciti, alla luce di una pila che rischiarava i nostri passi, lo guardo. Mi guarda. “Senti - gli dico - abbiamo visto altre case, anche carine e più a buon mercato, ma se deve essere un capriccio, che sia un capriccio fino in fondo!”-

Firmiamo una rudimentale promessa di vendita sul cofano della nostra macchina pronta per il viaggio di rientro e dopo un mese il compromesso all'autogrill di Varazze. La casa è inaspettatamente nostra. I primi di novembre torniamo in Spagna per l'atto e la consegna delle chiavi.

Possibile che un semplice aggeggio di metallo, questa chiave attaccata a un cilindro di bambù, apra quel “paradiso azzurro” di cui parla Chagall arrivando a Tossa nel 1933? E mi permetta di possedere questi muri e queste

porte, queste finestre e questi terrazzi, questi mobili, queste tende, questi rubinetti? Mi consenta di guardare il mare in burrasca o in pace, per tutto il tempo che voglio? Di riempirmi i polmoni dell'odore resinoso dei pini, di sentire il vento che solleva i fiori rossi della bouganville tra le pance bianche dei gabiani trascinando in alto il respiro e trasformandolo in aria e colore?

3 agosto 2010

Me lo domando ancora adesso a distanza di tanti anni quando tolgo l'ultima mandata alla serratura, giro la maniglia e spingo la porta: vedo il divano nell'ombra, il mobile decò con il vaso pieno di erica in parte sbriciolata sulla superficie di marmo, l'orcio smaltato di verde con due ramari al posto dei manici; vedo le pentole di rame appese in cucina, lo strofinaccio piegato per non far chiudere il frigo, la caffettiera smontata sul lavandino, l'ultimo gesto prima di partire, prima di chiudere il portone e lasciare la casa all'incantesimo del buio e del silenzio.

Subito dopo l'acquisto della casa, prima di andarmene, piangevo con uno strazio da abbandono, toccavo i mobili e le piastrelle, baciavo gli stipiti e i muri. Ora staccarmene non è più una violenza ma resta un dolore e quando arrivo e alzo gli occhi, finite le scale, provo l'emozione di sempre, uno strappo al cuore energico e piacevole che per un attimo lascia tutto in sospeso, interrompe il tempo e lo spazio e fa posto solo alla natura con il suo carico di ipnotica bellezza. La stessa che mi sorprende quando scendo dal promontorio del castello, oltrepasso l'archivolto che immette nella *vila vella* ed esco sulla curva a picco sul mare. Mi lascio alle spalle stradine acciottolate che tagliano in salita medioevali case di pietra. Sulle soglie nei caratteristici vasi di terracotta a cerchi lavorati, crassule e girasoli, gerani, garofani e begonie. Nespoli e fichi spuntano tra le case dove, nella massiccia struttura di pietra, si aprono bifore, archi a chiudere terrazzi, travi di legno nei sottotetti. Passo davanti al museo d'arte moderna, il primo della Spagna, dove sono raccolti Chagall e Metzinger, Gen Paul e Klein e alcuni dei più importanti pittori della scuola catalana: Ximeno, Canals, Benet A volte, anziché la strada sul mare, per uscire dalla *vila vella* faccio quella interna che mi porta ai piedi della muraglia. Di lì con pochi passi in salita arrivo alla spiaggia del Codolar, il vecchio porto di Tossa, una piccola insenatura che vedo dall'alto piena di gozzi e di reti. Qui è quasi d'obbligo una sosta al Pirata, un caratteristico locale spagnolo con botti, vecchi lampadari, travi al soffitto e panche di legno nonché un'ottima *sangria*! Dal Pirata e dalla sommità del Codolar la strada scende verso il *pueblo*. Da qualche anno ho smesso di perdermi nelle sue stradine bianche tra architravi di pietra serena datate 1628, 1714, 1807, montate su portoni borchati con la cima a sesto acuto, bifore esili, davanzali di terracotta, balconi sottili come scatole di fiammiferi. Passo davanti ai resti di una villa romana che sancisce l'esistenza di Tossa dal I secolo d. C. e davanti al vecchio ospedale di San Michele con la cupola a piastrelle di ceramica verdi e gialle che oggi ospita una casa della cultura. Taglio per il cortile con avveniristiche sculture in ferro e passo sotto un contorto pergolato di glicine per avvicinarmi al mare, prendere la passeggiata e risalire verso casa. Attraverso Tossa moderna fatta di basse case bianche rispettose dei suoi sfondi, degli slanci di una mediterraneità che rifiuta gli

ostacoli e arrivo alla spiaggia grande. Qui traffico e turisti contaminano un po' il paesaggio derubandogli purezza. Sorpasso la processione di gente che passeggia su e giù e scendo i gradini che portano al mare. Raggiungo una breve mezzaluna di ghiaia, estremo lembo dell'arenile che muore a ponente sopraffatto da un insieme di scogli arrotondati dal colore incerto dell'ocra e del rosa. Qui le onde non arrivano alla battigia con la ritmica regolarità con cui si riversano sull'insenatura ma, costrette da un percorso obbligato di scogli e di secche, saltano qua e là, creando un'imprevedibile danza di spruzzi. La salsedine si irradia immediatamente polverizzata da quelle esplosioni che imbiancano l'aria e mi colpiscono con leggerezza. Il mare ha un'irrequietezza che riempie l'atmosfera di vibrazioni e di un frastuono che forse prelude alla mareggiata. Le onde si inseguono una dopo l'altra, mi vengono incontro, esplodono e scompaiono, saltano, s'impennano e sprofondano per ricomparire poco lontano scheggiate di bianco. Il tutto trasmette un'esaltazione contagiosa e mi perdo nell'estasi di quel bacchanale! Non so per quanto tempo resto incantata davanti a quello spettacolo dimenticandomi di rientrare a casa, ma mi accorgo, a un certo punto, che il candore degli spruzzi si è spento e il turchino è di colpo scolorito in un azzurro pallido, appena più scuro del cielo, destinato a tonalità sempre più sbiadite. Il mare sta perdendo vigore e l'energia sprigionata fino a quel momento si trasforma in una quiete stanca. L'acqua trova una cadenza più regolare e s'insinua docile tra gli scogli seguendo il percorso concesso. Cala un sipario slavato che chiude lo spettacolo e congeda gli spettatori. Anch'io torno a casa imboccando la salita. Tra i rami distinguo appena l'azzurino del mare e gli applausi sommessi delle onde contro le barche.

LA VOLPONA

di Guido Zavanone

Riassunto delle puntate precedenti (1)

Maria, detta la Volpona, è un'anziana e ricca vedova che vive nel culto del denaro. Ha una piccola corte o "squadra": una lontana parente che le tiene compagnia per buona parte dell'anno, due domestiche ad ore, un'infermiera, un'insegnante cinese di yoga. Tutti l'accudiscono quasi gratuitamente, essendo state designate quali eredi in un testamento che la Volpona ha mostrato loro ad arte, minacciando poi continuamente di modificarne o revocarne le disposizioni. Vivono così sotto ricatto, ma a sua volta Maria è succuba di una santona, Gianna, che le assicura, sotto la sua guida, una posizione di privilegio anche nell'aldilà.

La Volpona è tutta tesa ad accrescere il suo patrimonio e, con ingegnosi quanto spregiudicati artifici, acquista a prezzo irrisorio un grande appartamento di proprietà della Parrocchia per poi destinarlo a Casa di riposo, che gestisce senza scrupoli, ricavandone ottimi guadagni.

Maria ha un solo cruccio: una notte è stata derubata dei suoi quadri ad opera d'ignoti introdottisi nella sua abitazione, forse - sospetta - agevolati da qualcuna delle persone che la circondano.

Scopre poi che sono stati i figli di Gianna a derubarla, ma "perdona" all'amica, consapevole di non poterne fare a meno.

È, tuttavia, profondamente amareggiata, e così decide di concedersi una breve vacanza nel suo paese natale, dove è accolta a braccia aperte dai cugini che sperano nell'eredità della loro ricca ed anziana parente.

Maria fa quindi ritorno in città e si reca subito alla sua amata "Casa San Pio".

(1) apparse sui numeri 5, 7, 9, 10, 11 e 12 di questa rivista.

Aveva appena varcata la soglia, quando vide venirle incontro correndo, le braccia levate al soffitto, la domestica Eufemia. "La Tributaria -gridava eccitata- la Tributaria".

La Volpona impallidi e, afferrata Eufemia, la condusse nella cappelletta deserta e le ordinò: "Raccontami tutto per filo e per segno."

Ed Eufemia raccontò.

La mattina del giorno prima, non erano ancora le otto, aveva sentito bussare alla porta dell'Istituto e, sulla soglia, erano apparsi tre agenti della Tributaria in divisa, sbandierando un foglio che lei non aveva neppure letto, tanto era lo spavento e la confusione che aveva in testa. "È un'ispezione autorizzata", le parole che aveva sentito. I tre agenti erano entrati, dopo averla scostata poco urbanamente, e si erano introdotti nell'ufficio, rovistando dappertutto. "E questi sarebbero i libri contabili!" aveva esclamato uno degli agenti, mentre gli altri scoppiavano in una risata sguaiata. Eufemia era allora intervenuta

dicendo: “Aspettate almeno che ritorni la proprietaria che è fuori città”, ma loro avevano replicato beffardamente “C’è lei che la rappresenta” e “Noi non abbiamo l’abitudine di preannunciare le nostre visite”. Erano poi saliti nelle stanze degli ospiti, li avevano svegliati e contati ad uno ad uno come le pecore, dicendo alla fine: “Sono venti, altro che sette”. Avevano anche notato che c’erano due letti vuoti, e lei aveva spiegato – lo disse con una punta d’orgoglio – che erano vuoti perché il Signore aveva chiamato a sé i loro occupanti.”

“Sei una stupida” fu il commento irato e preoccupato di Maria.

La Volpona uscì quindi dalla cappella, incontrando lo sguardo, che le parve corrucciato, di San Pio. Ma incontrando anche uno dei finanziari (gli altri si erano trattenuti sopra con i loquaci vecchietti) il quale le chiese spiegazioni sulla tenuta dei libri contabili.

“Io non so niente – rispose sdegnosamente Maria.- È un funzionario di banca che tiene la contabilità.”

Carlo fu chiamato d’urgenza.

“Do una mano ogni tanto” dichiarò.

“Ma chi è che tiene la contabilità qua dentro?” chiese spazientito il finanziere.

“Un po’ tutti” fu l’esauriente risposta.

Il finanziere non insistette oltre e, presi alcuni quaderni e altre carte da uno stipetto accanto alla scrivania, li cacciò in una borsa capace ed uscì.

Maria e Carlo si guardarono angosciati. In quel momento sopraggiunse Laura, la quale cercò le parole adatte alla circostanza: “Vedrete che s’aggiusterà tutto”, ricevendo dalla cugina un’occhiata d’irritato compatimento.

Poco dopo ritornò uno dei militari, quello che sembrava comandare. Voleva sapere quando era iniziata l’attività della Casa di riposo. La Volpona glielo disse e, poi, avvicinatasi, gli sussurrò: “Ma non c’è modo di accomodare amichevolmente la faccenda?”

Carlo allibì, ma il bravuomo in divisa guardò quella canuta e prostrata vecchiaia e, fingendo di non capire, si limitò a dire: “La giustizia farà il suo corso”: frase tale da far impallidire La Palisse, ma che suonò sinistra alle orecchie di Maria.

Quel giorno gli anziani furono fatti rientrare anticipatamente nelle loro camere, e nella sala della ricreazione si tenne una sorta di consiglio di famiglia: su quanto era avvenuto e sul da farsi.

La cugina Laura fu la prima a prendere la parola e rivelò che il giorno prima, mentre i finanziari s’aggiravano minacciosi per la casa, lei si era inginocchiata davanti alla Madonna di Medjugorie, implorando la sua protezione materna. Aggiunse che avrebbe voluto avvertire Maria di quanto stava accadendo, ma non ricordava il numero di cellulare della cugina. “Sei proprio d’aiuto” fu il gelido commento della Volpona.

Eufemia ed Elisabetta, fiere di essere state ammesse al gran consiglio, si soffermarono particolarmente sui modi bruschi dei militari e sul loro atteggiamento inquisitorio. Elisabetta aggiunse che le avevano chiesto se era iscritta a libro paga, al che aveva risposto che non sapeva proprio di cosa parlavano.

Ma il racconto più allarmante fu quello di Elena, l’infermiera. Riferì che i finanziari avevano fatto osservazioni molto severe – a suo dire del tutto ingiustificate – sul disordine e la sporcizia delle stanze ed avevano poi cominciato ad interrogare gli anziani circa il trattamento e, in particolare, il *menu* loro riservato, ricevendo risposte unanimi che manifestavano il più vivo malcontento.

A sua volta Carlo tenne a precisare che la contabilità dell'Istituto rispecchiava fedelmente le indicazioni di Maria e che lui era soltanto un esecutore tecnico: così profilando già la sua tesi difensiva.

Dalla cinese non giunsero lumi, anche perché non era stata presente all'ispezione. Ma volle ugualmente dire la sua: "In Cina queste cose non succedono". E non era chiaro se si riferiva al comportamento disinvolto della Volpona o all'irruzione della Guardia di Finanza. Ma poi con Eufemia ed Elisabetta precisò molto bene il suo pensiero: "In Cina per queste cose si possono prendere anche dieci anni di galera."

Maria, dopo il maldestro tentativo con il finanziere, non sapeva più a che Santo votarsi. Quello naturale sarebbe stato San Pio, ma lui, evidentemente, non era stato all'altezza della situazione; e ora, dal suo piedistallo, continuava a sorridere come fosse divertito da quanto stava succedendo.

Ma il peggio doveva ancora avvenire. Era in corso la riunione di famiglia quando arrivarono due poliziotti in borghese, accompagnati da un medico, spiegando che dovevano controllare le condizioni di salute degli anziani ospiti. I quali, nonostante la presenza dell'infermiera, si mostrarono quanto mai collaborativi, parlando delle scarse cure e, ancor più, dello scarso cibo che ricevevano e ponendo in relazione la morte dei loro compagni di sventura con la malnutrizione sofferta. È da dire che la testimonianza più forte era data dal loro stesso aspetto. Il medico li visitò uno ad uno e rilasciò poi, rivolto all'infermiera, un laconico quanto significativo referto: "Vergogna!"

Poi, poliziotti e medico se ne andarono, scuri in viso, senza neppur salutare. Ora, sul volto della Volpona, si diffondeva l'angoscia. "Che ne sarà della Casa San Pio?" andava ripetendo.

D'improvviso ebbe una sorta d'illuminazione e, chiamato un taxi, si fece portare davanti all'ingresso del Vescovado. Al segretario che le veniva incontro premuroso, disse che desiderava parlare personalmente con il Vescovo.

Il sant'uomo, sentito che si trattava di cosa urgentissima, accolse benevolmente la Volpona come quella che dirigeva un ricovero per vecchi che portava il nome di un Santo a lui particolarmente caro e che non lesinava offerte per la Mensa dei poveri, voluta e gestita dalla Diocesi.

Maria gli baciò devotamente la mano e, piangendo, raccontò quanto le stava succedendo.

Il Vescovo le asciugò, per così dire, le lacrime dicendo, in tono rassicurante, "Vedrò quello che si può fare." Erano le parole che Maria attendeva. Il presule aggiunse: "Le farò sapere qualcosa."

Congedata amabilmente la Volpona, il Vescovo prese le sue brave informazioni e, quando conobbe la verità, almeno quella che si andava profilando, pensò al modo di uscire discretamente dalla vicenda della sua devota. Le mandò un biglietto, accompagnato da un'immaginetta di Santa Rita (senza riflettere che si trattava della Santa degli'impossibili) con scritto: "Le sarò vicino con la preghiera."

La situazione precipitava.

Maria ricevette dalla locale Procura un avviso di garanzia. V'era scritto che s'indagava nei suoi confronti "per omicidio colposo plurimo, maltrattamenti, evasione fiscale, omesso versamento dei contributi previdenziali."

Ma il provvedimento più grave fu quello dell'Autorità comunale che sospendeva "cautelativamente e a tempo indeterminato" l'attività della Casa di riposo, disponendo nel contempo il collocamento provvisorio degli assistiti "in altra idonea struttura".

In tali frangenti la Volpona si ricordò di avere un fratello, di nome Alfredo, di professione avvocato, che non vedeva da tempo immemorabile, da quando cioè erano insorti fra loro dissidi per questioni ereditarie. Maria pensò che il fratello avrebbe dovuto avere a cuore il buon nome della famiglia. Era dunque naturale che assumesse lui la difesa della sorella.

Ma Alfredo, con bella prontezza di riflessi, declinò la proposta, certo che da Maria non avrebbe avuto un euro per il patrocinio. Spiegò che era del tutto inopportuno che tra avvocato e cliente esistessero vincoli di parentela e le indicò il nome di un avvocato, suo amico, che faceva al caso suo -disse- perché penalista e tributarista insieme.

Si trattava di Giovanni Filippone, noto nell'ambiente giudiziario e forense come "il famelico": le cui parcelle si diceva costituissero, per i suoi difesi, una pena accessoria.

Questo autentico avvoltoio spolpava lentamente le sue vittime prolungando a dismisura, con espedienti vari, la durata dei processi.

La Volpona fu accolta dal professionista con molta cortesia. Udito il caso e vedendola sconvolta, Filippone pensò di rassicurarla dicendole: "Con la lentezza della giustizia italiana e qualche cavillo che troveremo per strada, lei, alla sua età, non arriverà mai a una condanna definitiva."

Maria pensò: "Cosa crede questo uccello del malaugurio! Sarò io a seppellirlo"; ma, in definitiva, trovò conforto dalla *gaffe* del legale.

Prima di accomiatarla, Filippone le fece sentire la sua musica, chiedendo, quale "anticipo" per non meglio precisate spese legali, una cifra che fece sobbalzare sulla sedia la Volpona, aggiungendo dolore a dolore.

Filippone esordì bene nello svolgimento del suo incarico, riuscendo ad ottenere la revoca del provvedimento che disponeva la sospensione dell'attività dell'Istituto.

La Volpona poté così ritornare al lavoro con tutta la sua squadra, dovendo però accettare il controllo, fortunatamente addomesticabile, di un'assistente sociale del Comune.

Ma le preoccupazioni di Maria non erano certo finite. Intanto solo una parte degli anziani ospiti aveva accettato di ritornare al San Pio, e questo voleva dire una forte decurtazione dei guadagni. Ma, soprattutto, convocata da Filippone nel suo studio, apprese che le famiglie dei due "ospiti" passati a miglior vita intendevano costituirsi parti civili nel processo, chiedendo il risarcimento del danno subito.

"Ma quali danni? - chiese indignata Maria - Quei vecchi per i parenti costituivano soltanto un peso, ora non dovranno più pagare le rette."

Pazientemente l'avvocato prese a spiegarle che sussisteva pur sempre la *pecunia doloris*, il dolore provato dai famigliari per la perdita del loro caro.

"Dolore? - replicò Maria - ma era già tanto se venivano a trovarli per Natale e per Pasqua!"

“E poi anche gli altri ricoverati – incalzò Filippone – chiedono i danni per le privazioni e i maltrattamenti subiti. E c’è l’Ufficio delle imposte che ci viene addosso e anche l’Inps per i contributi previdenziali omessi.”

“Il famelico” volteggiava spietato sul campo di battaglia che vedeva la Volpona attaccata da tutti i lati.

“E poi c’è lei” concluse lugubrementemente Maria.

Ma la Volpona non s’arrendeva. Simile al Capo di governo in carica, dava il meglio di sé quando si vedeva sull’orlo del baratro.

Innanzitutto – pensò – doveva rivolgersi a Gianna, alla sua superiore e illuminata intelligenza.

E Gianna ebbe un’idea strabiliante.

“Facciamo una seduta spiritica – disse risoluta – evocheremo tuo marito. Lui ci saprà dare il consiglio giusto.”

Da *medium* funse la stessa Gianna, che presto fu invasa dallo spirito del defunto. Il quale non si fece pregare e, senza perdersi in inutili preamboli o in sdolciate manifestazioni d’affetto, ma mostrando di essere già, per vie misteriose, informato della situazione, venne subito al sodo dando il suo responso: Maria doveva liquidare i titoli in deposito, prelevare dal conto corrente il contante e trasferirlo senza indugio in un paradiso fiscale, da lui stesso indicato. Quanto agli immobili, consigliava di fare delle finte vendite o donazioni a persone fidate.

La Volpona fu lesta a seguire il primo consiglio. Per il secondo, preferì saggiamente soprassedere perché, come disse a Gianna fissandola negli occhi, non voleva cadere dalla padella alla brace.

Pensò, invece, di disfarsi dei suoi terreni e si rivolse ai cugini, che tante feste le avevano fatto poche settimane prima.

I cugini naturalmente cercarono di farla desistere dal suo proposito: un conto era ereditare, un conto comprare. Poi, vista la determinazione della donna e pensando che si poteva comunque approfittare della situazione, si dissero pronti ad acquistare loro stessi i terreni “perché i beni restassero in famiglia”.

Si venne così a parlare del prezzo, e qui i cugini si abbandonarono a una vera geremiade: che i campi non rendevano più come una volta, i prodotti venivano pagati a prezzi irrisori, nessuno voleva più lavorare, nessuno voleva più comprare.

Ma poi, di fronte alla minaccia della Volpona di rivolgersi ad un mediatore, vennero a più miti consigli e si concordò un prezzo non troppo svantaggioso per lei.

Fatto l’atto pubblico entro pochi giorni, il denaro incassato raggiunse rapidamente quello già felicemente messo al sicuro.

Molte notizie andavano intanto filtrando in città sulle vicende della Casa San Pio. E ciò era valso a scatenare i media.

Un giornale locale uscì recando in prima pagina la nobile facciata del palazzo sede della struttura incriminata; il portone appariva sormontato dalla scritta “Lasciate ogni speranza, o voi che entrate”. S’intravedeva la statua di San Pio, le braccia sconsolatamente allargate.

L'ampio articolo sottostante narrava la storia di un Istituto per anziani, una ventina, assistiti da una sola infermiera e da due cuoche; le quali, oltre a preparare "i magri desinari", aiutavano l'infermiera a rassettare le stanze e prestare le cure agli "ospiti", molti dei quali malati o non autosufficienti. Si parlava pure della proprietaria, buona soltanto ad incassare le rette, molto salate, con l'aiuto di un bancario. S'insisteva particolarmente sul cibo scarsissimo, oltre che scadente, somministrato agli anziani secondo le teorie di un gerontologo folle, che veniva in Istituto due volte alla settimana, quando se ne ricordava.

Il giorno dopo, un altro giornale - a diffusione nazionale - riprese la notizia, arricchendola di nuovi particolari. Questa volta il titolo era: "Gli scampati di Mathausen".

Il giornalista che aveva steso l'articolo era riuscito, non si sa come, a penetrare nel *lager* e aveva fotografato le stanze, sporche e immerse nel più completo disordine, le lenzuola con vistose macchie d'urina e di vomito, i pigiami da lavare ammicchiati nell'armadietto dove i parenti avevano riposto la biancheria pulita. Erano fotografati alcuni poveri vecchi, seduti sulla sponda del letto, gli occhi che guardavano nel vuoto, la bocca spalancata come a chiedere aiuto. Alcuni vecchietti meno malconci erano stati intervistati e avevano parlato di digiuni serali, con l'alternativa di una pastasciutta fredda e scondita; a pranzo, quale piatto forte veniva servita una carne dura e immangiabile, specie da persone molto avanti negli anni e con pochi denti. Erano poi ricordati, dagli anziani, gl'interminabili rosari inflitti loro da una suora nel locale detto "della ricreazione": dove la televisione (per tre ore al giorno) era il solo svago, turbato purtroppo dalle grida di alcuni vecchi dementi che circolavano liberamente per la stanza, invocando la mamma che venisse a prenderli o comunicando al mondo che se l'erano fatta addosso o che erano giorni che non riuscivano a dormire; avvertendo i presenti che vi erano dei serpenti sotto il tavolo e dei ragni velenosi nelle camere da letto: il tutto tra le risate divertite e gli sbeffeggiamenti del personale della Casa.

Nel racconto del giornalista un posto d'un certo rilievo era riconosciuto a Elisabetta, che aveva rispolverato con successo l'aneddoto paesano dell'asino al quale venivano ridotte progressivamente le razioni finché era "stramazzone morto"; ed era chiaro l'accostamento con le morti sospette avvenute nell'Ospizio.

Adesso era addirittura la televisione nazionale che voleva dedicare un'apposita trasmissione al doloroso caso. Maria aveva sdegnosamente declinato l'invito a partecipare e minacciava, anzi, querele come suggerito dal bravo Filippone. Il quale intravedeva altre fonti di guadagno e mandava intanto alla cliente i suoi micidiali messaggi: sempre nuove richieste di "anticipi", vere e proprie stilette per la povera Volpona.

(continua)

DUE POESIE

Di Mario Pepe

IL PROGRAMMA

Non parlarmi più della tua vita,
non è così interessante,
non è assolutamente unica

e nemmeno il tuo caro grande amore.

Sai quante coppie
si sono bisbigliate alle orecchie
le stesse sciocchezze,
e quante hanno guardato
i tramonti pensando che
il sole si tuffasse nel mare
solo per loro.

Hai fatto soltanto parte di un programma,
che fornisce
cinquecentomila esseri
ogni anno,
nuovi di zecca,
per bisbigliarsi le stesse sciocchezze,
e guardare gli stessi tramonti.

COMMEDIA

Nuvole rosa
galleggiano sul mare,
una linfa biancastra pulsa
da vicini respiri,
percorre inconsapevole
arti sconnessi,
anima ombre,
ripete gesti,
sostiene energie nascoste.

Se non fosse per il consumo
di molecole,
questo sì misurabile,
si preparerebbe
un'altra serata di apparenze.

Gli attori
vengono sostituiti
con grande rapidità,
nessuno ha scritto la commedia
e le sue innumerevoli varianti,
anche la regia è assente.

RICORDO DI LIANA MILLU

Di Giovanni Meriana

Scrivere che Liana Millu, a sei anni dalla morte, continua a mostrarsi a me in sogno e farsi sentire vicina anche in altri modi, a qualcuno parrà eccessivo. Ma è così e forse a lei, che vantava qualità negromantiche, non spiacerebbe saperlo. Del resto non credo ai fantasmi, se mai nei ricordi molto intensi, quelli che hanno lasciato un segno e si affacciano quando meno li aspetti. Il mattino in cui la salma fu portata al cimitero per la cremazione, è uno dei momenti della sua storia meglio impressi in me. Era il febbraio del 2005 gelido come la morte; nella notte la pioggia si era trasformata in ghiaccio e il piazzale dell'obitorio era una lastra impercorribile. Liana Millu era distesa nella bara, senza un fiore, senza una luce o un segno che rischiarasse solo di poco la tristezza di quel momento. Attorno a lei eravamo credo non più di



cinque amici, chiusi ciascuno nel silenzio del proprio dolore. Quando il carro funebre si avviò, restammo lì sul piazzale ancora un poco a guardarci negli occhi, sempre muti, quasi ci fosse in ciascuno di noi il timore di violare il suo riserbo con discorsi che infrangessero il desiderio di finire nel buio e nel silenzio della morte nel modo più squallido. *Come tutti gli altri*, aveva deciso, cioè quelli del lager. Mi aveva detto una volta attingendo all'*Ecclesiaste*: *Chi è stato testimone per aver visto e udito e non lo dice, porti il peso del suo peccato*. Era stato durante la visita a una mostra sull'Olocausto, dove lei aveva indossato la giacchetta a righe del lager e mostrato il numero di matricola tatuato sul braccio. - *Io sono il n. 5384 di Auschwitz-Birkenau* - diceva - *e non sono stata, ma sono, perché dal lager, una volta entrati, non si esce più, anche se si sopravvive*.- Fu quella l'occasione della nostra conoscenza, che poi divenne amicizia e durò tutto il tempo della sua vita, purtroppo breve ormai. Ma fu una vita densa di incontri, colloqui, scambi di libri e di opinioni, collaborazioni a giornali e riviste e soprattutto "testimonianze", lei del lager, io di quel poco che, da piccolo, mi fu dato conoscere su quella ignobile tragedia. Particolare gustoso: i primi tempi la chiamavo *signorina*. Lasciò dire due o tre volte poi mi gelò con un - *E non chiamarmi signorina!* - E fu amicizia piena.

Nei primi anni di frequentazione, Liana si muoveva per andare a Langa-sco a vedere la fioritura dei ciliegi o nei centri della riviera, dove amava sentire il profumo del mare, con una piccola vettura celeste (una seicento, o una ottocentocinquanta?) che chiamava Celestina ed era per lei come una persona viva, una compagna di viaggio, con la quale interloquiva durante i suoi percorsi in

solitudine. Venne però il tempo in cui Liana dovette abbandonarla, perché forse non le avevano rinnovato la patente o non si fidava a mettersi in viaggio sulla vecchia auto, la quale rimase abbandonata in via Trento. Mi chiamò al telefono e mi disse di andare da lei perché doveva confidarmi un segreto. Mi accolse come sempre nel suo studiolo ingombro di libri e giornali, per offrirmi subito un bicchiere di Porto assieme a un dolcetto e poi dirmi: *“Dovresti aiutarmi a realizzare un’idea. La Celestina è ormai vecchia e decrepita, probabilmente non va neppure più in moto. Non ho comunque provato. Il mio progetto sarebbe di precipitarla nel mare perché diventi rifugio di pesci, attinie, stelle marine, meduse, ricci e quant’altro può vivere nei nostri mari”*.

“È una bella idea” le dissi quasi a bruciapelo per non contrariarla con i se e i ma che immediatamente affioravano in me e sicuramente l’avrebbero irritata. *“Però non sarà facile”* e lasciai che le difficoltà le trovasse lei stessa, sperando si rendesse conto della Capitaneria di Porto a sorvegliare le coste, che ci sarebbe voluto un carro attrezzi, che una vettura in mare non si può precipitare dall’alto di capo Noli o da una qualunque curva dell’Aurelia, che quella di regalare ai pesci la Celestina non era poi un’idea tanto peregrina e per niente ecologica, perché in fondo al mare il ferro è intaccato dalla salsedine e i pochi o tanti grassi, gli oli, i combustibili, le gomme presenti in ogni vettura si decompongono e inquinano. Insomma Liana mi mise in un pasticcio di prim’ordine, non avendo io il coraggio di oppormi con fermezza al suo disegno. Del resto non avrei neppure saputo come cominciare a occuparmi della faccenda. Chiudemmo il discorso con l’intesa che mi sarei informato e le avrei detto. Difatti tornai alla carica per suggerirle per prima cosa di far ritirare l’auto dalla strada per non trasformarla in antiestetico rottame e incorrere nelle multe del Comune. Mi disse che lo avrebbe fatto, insistendo però sulla sua idea della *“Celestina futura casa dei pesci”*.

Intanto per Liana Millu erano venuti tempi duri. Dopo un’estate passata sui monti del Renon in alto Adige, avendo di fronte la splendida visione dello Sciliar, ma con un mese pressoché intero di piogge e temporali che l’avevano costretta a rinunciare alle due predilette passeggiate nei boschi e inzuppata d’acqua, risolse di non andare più in Tirolo per le sue vacanze, ma di passarle sul terrazzino della sua casa di via Trento, al pomeriggio esposto in ombra e con qualche albero attorno dove nidificavano uccelli. Nelle visite che le facevo in estate la trovavo seduta là, su una poltroncina di vimini a divorare un libro dopo l’altro, a leggere giornali e articoli che amici le mandavano.

Ci frequentammo fin quando la salute glielo consentì e l’ultima volta che la vidi, prima del ricovero in ospedale che l’avrebbe portata alla fine, mi consegnò un libro, incartato con gusto e un cartoccio infiocchettato. Il libro era *La saggezza dei Chassidim* di Daniel Lifschitz. Il cartoccio conteneva una bottiglia di champagne di ottima marca e un biglietto con una sola parola in stampello: LESCHAIM: Alla vita.

CROCE, FREUD E SOVRANAZIONALITÀ DELLA POESIA

Di Claudio Angelini

Nel secolo XX si sono palesati in Europa, sotto il profilo politico e culturale, gravi squilibri e ineguaglianze che hanno in vario modo condizionato il contesto delle relazioni sociali, individuali e di gruppo, all'interno del vecchio continente. E, parlando di letteratura, dobbiamo riconoscere che il XX secolo ha avuto di essa visioni e interpretazioni parziali. Vogliamo qui ricordarne brevemente alcune fra le più importanti, per dimostrare che i critici si disponevano solitamente ad osservare l'arte e la poesia da una prospettiva limitata, che era quella della classe non solo sociale, ma culturale, economica e politica cui appartenevano.

Tra fine Ottocento e i primi decenni del Novecento s'impone in Italia la figura di Benedetto Croce, di cui peraltro abbiamo sempre ammirato la limpidissima prosa. Il Croce prende anzitutto posizione contro il positivismo, lo scientismo e il naturalismo di fine 800, di cui intuisce l'evoluzione in senso materialista - socialista. Ma certo egli nella sua speculazione riflette gli interessi della borghesia fondiaria d'origine borbonica della seconda metà del secolo decimonono. Il filosofo abruzzese, liberale in politica, crede nello storicismo e nello spirito assoluto; ma certo per lui lo spirito non soffia dove vuole. Un artista è tale se coltiva se stesso nell'ordine, nel ritiro, nella quiete della contemplazione che può offrire solo una condizione sociale agiata. I ribelli, i disordinati, i "maledetti", per Croce non hanno titolo per chiamarsi artisti. Noti sono del Croce la reticenza sui problemi sociali, psicologici, il disprezzo per il verismo che per lui era la rappresentazione del brutto, e la sua condanna senza appello non solo di molta parte del barocco ma anche dei grandi scrittori del decadentismo quali Rimbaud, Baudelaire (che salva solo per alcune poesie) e persino Proust. Fatto curioso, infine, il disprezzo che Croce aveva per Freud e la psicanalisi. E possiamo capirne il perché: nella dottrina di Freud sopravvive una concezione di tipo positivista o iperscientifico della realtà. Anch'essa infatti rispecchia l'estrazione del suo fondatore, che era di origine e mentalità borghese-ebraica, mercantile-liberista. Per Freud l'artista è una sorta di genio folle nel quale l'istinto sessuale si è sublimato dando luogo a quell'aspetto particolare del Super - Io che è appunto l'arte. È evidente il debito di Freud, dello scienziato, con le filosofie irrazionali di Schopenhauer e di Nietzsche. Per Freud dunque anche l'artista è un uomo represso nei suoi istinti inconsci, che comunque riesce ad esprimersi, sia pure in maniera sublimata, come dice lui. Certo, lo scienziato viennese non è nemmeno sfiorato dall'idea che l'artista, spesso, è un uomo che è già fortunato quando a malapena riesca a manifestare qualcosa di ciò che ha dentro, cioè delle sue aspirazioni coscienti, perché letteralmente travolto e schiacciato dai meccanismi d'una società omologata dal potere e organizzata in maniera più che classista, castale, per quanto attiene a ogni forma d'espressione.

Dall'una e dall'altra estetica, quella di Croce e quella di Freud, è esclusa in ogni caso una prospettiva metafisica dell'arte e dell'individuo, che vengono considerati solo in relazione alla classe di appartenenza dell'individuo stesso. E qui appare una prima antinomia, fra potere della scienza e suggestione delle manifesta-

zioni irrazionali. Freud, che nel suo approccio scientifico all'animo dell'uomo aveva creato il concetto d'inconscio, si rendeva tuttavia conto che la psicanalisi non avrebbe mai potuto divenire scienza, altrimenti sarebbe crollato il concetto stesso d'inconscio su cui si reggeva. Del resto, la contraddizione è insita nel pensiero stesso del citato Nietzsche, e nella sua concezione classista dell'arte; l'individuo comune, dice Nietzsche, è incapace di arte perché naturalmente pigro. La vera arte la crea l'individuo d'eccezione che, conquistando il potere, attua una nuova concezione del mondo. Ma qui i risvolti del discorso sono molto attuali; Nietzsche infatti non dice che nell'individuo la pigrizia, e la mediocrità, sono indotte proprio dal potere, comunque conseguito. È il potere infatti a essere fatalmente pigro; il motivo principale per cui agisce, finché agisce, è quello di escludere gli altri e mantenere se stesso, cioè godersi, nella pigrizia, gli agi e i privilegi del proprio stato, del potere, appunto. Tutte queste antinomie, o contraddizioni, sono dunque possibili quando manchi, in una concezione estetica generale, una visione delle aspirazioni più profonde e autentiche dell'animo umano. Aggiungiamo qualche altra breve considerazione, prima di arrivare alle conclusioni. Sappiamo che negli anni 60-70 in Europa certa parte del pensiero marxista s'è appropriata del substrato scientifico, o presunto tale, delle tesi freudiane. E questo dopo che per decenni la psicanalisi era stata, nell'ex Unione Sovietica, bollata col marchio d'infamia perché presentata come scienza degenerata al servizio della società borghese, corrotta e alienata dai suoi vizi endemici. Là dove per lo scienziato viennese all'origine del conflitto, o del trauma psicologico, con la violenza che ne può conseguire, c'è il condizionamento culturale e religioso (mai sociale; la psicanalisi era, ed è ancora, un sussidio terapeutico per ricchi), per l'estetica strutturalista di matrice marxista all'origine di tutto c'è la cosiddetta struttura sociale. Si tratta d'un concetto non molto chiaro, in cui però grossomodo si afferma che l'uomo (che ora è forma, e non più sostanza), volendo rimuovere tutti gli ostacoli posti al suo essere, alla sua azione, finisce col perdere se stesso nelle maglie della struttura che lo condiziona, al punto da annullarlo. Anche perché lo strutturalismo studia non l'uomo, ma il complesso trasversale dei suoi condizionamenti culturali, religiosi e sociali. L'arte ritorna così ad essere una decifrazione dei modi in cui il mondo agisce sull'inconscio, ma inconscio non significa più individuo (l'uomo è morto, così come per Nietzsche era morto Dio), significa struttura, cioè quasi un'entità kantiana astratta e trascendente. Sono queste le insanabili antinomie, avrebbe detto Kant, in cui cade il pensiero contemporaneo. Non intendiamo dilungarci; si dice che oggi l'umanità vada verso un superamento delle culture nazionali, e verso la cosiddetta globalizzazione. Sarebbe un bene se delle varie culture si mantenesse tutto ciò che per profondità ed estensione di significati è diventato patrimonio universale umano e si consentisse, pur nell'attuazione del mutamento, a tutto ciò che può diventar parte di questo patrimonio, di diventarlo. La poesia allora sarebbe investita d'un ruolo d'importanza primaria. Potrebbe non più essere espressione minoritaria di classe o cultura; potrebbe invece rinvenire, a somiglianza d'un credo religioso che continuamente s'approfondisca e si rinnovi nell'impegno, ogni elemento atto ad accomunare gli uomini, anziché a dividerli. In altre parole potrebbe porsi al di sopra del contingente non solo in senso temporale, ma anche spaziale, e attingere l'essenza primordiale, metafisica della natura umana. È auspicabile dunque che nel futuro si esprima una poesia nei cui valori di forma, ritmo e contenuti coesistano e si riconoscano le aspirazioni non più d'una classe singola, ma d'ogni comunità, d'ogni popolo ed etnia che costituiscano un'unica grande società e nazione, la nazione degli uomini del mondo.

DUE POESIE

Di Silvano Fiorato

LE UOVA DI DIO

Viaggiamo
sotto le ali di Dio
che vola
come un gabbiano al vento
nella nuvola d'oro di Se stesso.

Siamo sue uova
scabre
deposte nel deserto.

E quando amor Lo spira
con improvvisa ala le ricopre
dalla furia del mondo
o le bagna di pianto nel silenzio.

-Seguimi - ha detto - a filo del mio volo
oltre lo spazio e il tempo.

Ma senza ali non avrai salvezza
e tornerai nell'ombra dell'attesa.-

Così ha detto e taciuto.

Noi guardiamo delusi ogni mattina
accanto al guscio vuoto nella sabbia
se ci spuntasse agli angoli una piuma.

Poi razzoliamo
nudi
nel deserto.

E la notte fa freddo
dentro al buio dell'anima.

VIA SAN VINCENZO

Tu
indaffarata
dove vai
tutta in fretta
stretta di maglietta?
Nella vita
c'è tempo
per ridere e soffrire,
e per tacere,
e anche per pensare.
Comunque
nell'andare
guàrdati attorno, almeno:
a fianco
hai la gente che passa,
ognuno col suo viso.
E sopra
-alza gli occhi!
tra le case
c'è anche un lembo di cielo
pulito,
senza un velo.

I CANALI DI BRUGES (notturni)

Di Marco Fregni

I

Mi chiedo
davvero

se esistono
queste acque che
lambiscono, notturne,
i canali, così le luci
e le case
che qui, specchiate,
muoiono un poco
ogni notte

o se soltanto degli occhi
ogni notte
questa sia pura illusione,
sola forma
che indugia

e, come
catturata *figura*,
tra queste parole
resti

II

Nel chiuso
dell'ora
tutto avverrà
lentamente

tenteremo,
notturni,
la sete degli specchi
e dei canali

quelli appena visti,

cercando,
nella dimenticanza
dello sguardo
se, dove
lasciati,
ancora *restino*
a conservare forma
e colore

oppure,
come in un esilio
di stanze,
smettano d'apparire

e, all'umano indifferenti,
simili a dura pietra
durino
a vigilare sul tempo.

VII

Nessuna
onda,
dopo l'onda
che, scura,
ignora
i residui del giorno
e chiude
alle voci

oltre
l'ultimo
arco di pietra

Oscurità
è il solo
nome

DA CENTURIA DELL'AMORE IMPOSSIBILE

Di Aurelio Ruggero

XLII

Oggi che la vita
nella sua misura
mi va stretta
pregherei per una caduta
in dissoluzione
uno scompaginamento
della mia cronologia
una rottura di ogni
grammatica condivisa
sperando che anche
su quel confine
si possa scambiarsi
possibili lasciarsi passare
L'amore mi prende
e mi strapazza.
sono come mare
arrovesciato:
in superficie quieto
sul fondo
la tempesta
impazza.

[...]

A me piace stare
dalla parte del mare
così che lo sguardo
possa sfinito
e l'anima s'imbevera
d'instabile grandezza
e il corpo un poco s'addolora
perché il mio amore
è oltre il filo teso
del prossimo orizzonte

LA FANCIULLA DI PUCCINI

Di Simonetta Ronco

10 dicembre 1910, Metropolitan Opera House di New York. Va in scena in prima mondiale *La Fanciulla del West*, di Giacomo Puccini.

Un centenario sicuramente da ricordare, se si tiene presente che l'opera fu una produzione veramente originale e stravagante del Maestro, qualcosa che non aveva niente a che vedere con le opere precedenti, come *Minnie*, la protagonista, non aveva niente a che vedere con le eroine di *Bohème*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Madama Butterfly*.

Da alcune lettere di Puccini emergono particolari interessanti sulla gestazione di quest'opera. Per esempio Puccini, già da sei anni cercava un nuovo soggetto che lo intrigasse. Aveva preso in considerazione numerosi romanzi e drammi teatrali e tra tanti lo aveva colpito il dramma di Belasco, che aveva visto rappresentato il 18 febbraio del 1907 proprio a New York, dove si trovava per assistere alla rappresentazione di un ciclo di sue opere al Metropolitan Theatre.

Tutto il mondo aspetta da me l'opera e ce n'è bisogno proprio, - scrisse a Tito Ricordi in quei giorni. - *Ora basta con la Bohème, Butterfly e compagnia! Anche io ne ho sopra i capelli! Ma sono tanto tanto impensierito! Anche qui ho cercato di trovare soggetti, ma non c'è nulla di possibile, o meglio di completo. Buoni accenni ne ho trovato in Belasco, ma niente di chiuso, di solido, di completo. L'ambiente del West mi piace, ma in tutte le pièces che ho visto ho trovato solo qualche scena qua e là. Mai una linea semplice, tutta farragine e, a volte, cattivo gusto e vecchio gioco. Tu certo dirai: perché allora attaccarsi a questo soggetto? Caro mio, son tre anni che mi vado torturando la testa e l'animo per trovare dove posare le mie quattro note, e mi sono attaccato con voglia famelica al soggetto che più d'ogni altro mi impressionò...*

Dunque, anche un grande come Puccini poteva soffrire della "sindrome da foglio bianco": è divertente e consolante scoprire come tutti gli artisti, anche quelli che sono ormai immortali, abbiano avuto delle crisi di creatività.

Una volta trovato il filone, Puccini stabilì che il suo doveva essere un ruolo primario sia nell'adattamento della storia sia nell'ideazione della messinscena, pensata e immaginata prima ancora della composizione musicale. La scena che egli amava di più e sulla quale aveva lavorato con maggiore entusiasmo era quella finale dell'arrivo a cavallo della protagonista, che riesce a salvare l'amato ormai rassegnato alla morte, provocando nel pubblico un effetto sorpresa che apre all'aumento di interesse per la scena finale. *Che piacere ho con la Girl! Adoro il soggetto. il primo atto è ora finito ma sarà necessario renderlo più chiaro e ravvivarlo. Il secondo atto è vicino ad essere completato e per quanto riguarda il terzo sto cercando di creare quella magnifica scena della foresta californiana di cui vi parlai all'Abetone.*

Anche la preparazione dei costumi lo vide in prima linea: in una intervista, pubblicata sulla Stampa l'11 novembre 1911, disse in proposito: *Il più difficile è renderli tali quali minatori e donne del popolo possono ridurli ve-*

stendoli a lungo. In America per conferire l'apparenza del logoro in vari punti e quel colore incerto che viene dal lungo uso si adoperano speciali acidi che qui ignorano. Ho tuttavia personalmente assistito affinché con creta e tinte varie si raggiungesse lo stesso scopo.

L'opera ebbe un grande successo e Minnie entrò a far parte dell'Olimpo delle eroine della lirica.

La ricerca continua da parte di Puccini di nuovi personaggi femminili da amare e coltivare nelle sue opere, rispecchiava in definitiva quella poligamia sentimentale da cui egli era sempre stato afflitto, e che aveva giustificato in una lettera alla moglie Elvira nel 1915: *Il mondo è pieno di queste cose e tutti gli artisti coltivano questi piccoli giardini, per illudersi di non essere finiti o vecchi stracci da buttar da parte.* In queste poche righe sta la spiegazione del travagliato rapporto di Giacomo Puccini con le donne, tante, e tutte amate sinceramente. Come si svelavano a lui le personalità sfaccettate delle donne amate, (da Elvira a Maria Jeritza, da Emmy Destin a Sybil Seligman a Josephine von Stängel), così nascevano via via i suoi personaggi: Manon, Tosca, Mimì, Cio Cio San, Minnie, Turandot, Angelica.

LA MACCHINA GIALLA

Di Gian Citton

La nostra settimana romana la trascorremmo mia moglie ed io nell'appartamento di una pensione semivuota nell'aprile del 2005, giù oltre l'EUR verso Ostia, a Casal Bernocchi. Ci arrivammo dalla stazione in taxi per vie deserte di Roma, transennate, in dispiego di forze dell'ordine (vigili, soldati, carabinieri, volontari civili con la fascia nera al braccio), per viali tappezzati di gigantografie del papa morto le cui esequie erano in corso proprio quel pomeriggio. In quelle ore il Vicario di Cristo dormiva ai piedi della scalinata di S. Pietro nella sua cassa d'acero mentre un vento presago di pioggia sfogliava il gran libro dei misteri divini posato sopra la bara nel silenzio della folla che si accalcava dentro le mandibole del colonnato del Bernini, spinta da altra folla che premeva, che si incuneava lungo via della Conciliazione. (Brani di quell'evento li avremmo visti, a reti unificate, dal televisore della nostra camera quella sera stessa e nei giorni seguenti).

Casal Bernocchi ci si presentò in quella primavera umida di tardo pomeriggio come un vasto quartiere di massicci condomini a sei-otto piani, in fila, tutti uguali, disposti a schiere intersecate di strade vuote dedicate ad attori e attrici del cinema. Via Marcello Mastroianni, dove al n. 37 era il condominio che doveva ospitarci, il taxi la imboccò superando gli incroci di vie Magnani, De Sica, Fabrizi, De Curtis, De Filippo... Avevo ancora negli occhi l'impressione di quella Roma disabitata su cui sembrava che la paura o la morte avessero steso il loro silenzio tangibile e diffuso come dopo l'allarme d'un bombardamento o la minaccia di un morbo contagioso; sicché un po' per quella strana angoscia che era cresciuta viavia nell'attraversare il centro e gli immediati dintorni, un po' per i nomi dei divi defunti che spiccavano sulle banderuole a ogni crocicchio, un po' per il tempo sempre più grigio che ci stava accogliendo, l'atmosfera di desolazione che aleggiava in quel complesso di condomini muti aveva finito col convincerci di essere a quell'ora gli unici abitanti dell'enorme periferia: e forse lo eravamo davvero, tranne la ragazza che fece scattare la porta d'ingresso della vetrata della reception. Ma come un suono che pulsa e muore improvviso nel silenzio a dar risalto al silenzio o un lume incerto nella notte compatta subito spento, quella fugace presenza che sbrigò in fretta le pratiche di rito e ci indicò l'alloggio all'ultimo piano, non fece che intensificare la sensazione di solitudine cimiteriale che ci aveva pervaso. Non una macchina transitava, e men che meno passanti; sbarrate le finestre di tutti quei casamenti che ci attorniavano, e i segni ancora di cantieri in disarmo: lunghe gru immobili sovrastavano il complesso, inquietanti anch'esse come presenze torve di vigilantes. E ad accrescere lo squallore grandi cartelli su tralicci di ferro che dichiaravano VENDESI, e grandi numeri di cellulari cui, nel caso d'acquisto, rivolgersi.

Lasciai mia moglie a disfare i bagagli avviandomi alla ventura nel reticolo di strade per cercare un negozio di alimentari o una pizzeria o un bar, senza però notarne traccia; solo verso l'imbrunire all'accendersi fioco dei fanali qualcosa di più luminoso riuscii a intravedere al fondo di una lunga strada. Affrettandomi da

quella parte mi arrestai presto quando mi accorsi che l'asfalto finiva improvvisamente e il moncone di strada si affacciava su una scarpata di terra rossa: una voragine dove sostavano al fondo inoperosi camion e escavatrici in riposo; e oltre il salto, laggiù, irraggiungibile l'insegna di un bar. Cominciava a piovigginare, il che mi convinse a un frettoloso ritorno per le strade dei defunti Mangano, Fellini, Nazari, Tognazzi... puntando a naso verso via Mastroianni che doveva essere lassù da qualche parte dove finalmente lessi il nome e imboccai la direzione del nostro condominio. Seppi dalla receptionista che, tranne quel bar e qualche altro negozio, un supermercato c'era, ma a qualche chilometro dal quartiere nel vecchio borgo rurale di Casal Bernocchi, e che per questo la gestione favoriva il turista ospite fornendogli l'agio di un pulmino, (gli orari erano là esposti in bacheca sia per rifornimento viveri, sia per trasbordo alla stazione capolinea della metro). Nella hall la receptionista che mi dava le sommarie indicazioni parlava con gli occhi fissi al computer, circonscritta dall'alone giallo di una lampada da tavolo. Filtrava dalla vetrata tutt'attorno un chiarore crepuscolare ormai stanco che avvolgeva l'androne di un grigio spesso, sciogliendo la sagoma dei pochi arredi e la loro consistenza come dentro una nebbiolina lattiginosa. E improvvisamente mi prese una paura infantile al pensiero che da un momento all'altro la ragazza, chiuso il computer e spenta la lampada, avrebbe abbandonato la hall in silenzio per tornarsene a casa, lasciandoci totalmente soli, al buio. Per i posti e gli orari, mi riscosse la sua voce, c'è tutto anche nel foglio che troverà nell'alloggio.

Ma, mi premurai, per arrivare a quel bar laggiù, feci un gesto vago indicando un punto dietro i suoi occhi celesti insensibili.

Ah, laggiù, disse, ah, sì... Non credo che a quest'ora..., e si voltò a guardare il tondo quadrante alle sue spalle, non credo sia ancora aperto. Oggi poi è domenica. Eh, già, sottolineai, e le esequie del Santo Padre. Per questo qui attorno non c'è un'anima.

Ah, no. Non credo che qua c'entri molto il funerale. Qui non ci abita che poca gente, qualche turista... Al momento le costruzioni sono quasi tutte vuote e il quartiere è ancora in fase di sviluppo giù, più a sud, e fece col braccio e la stanca mano lo stesso segno mio di prima indicando il muro dietro la sua testa bionda e minuta.

Ancora tutto in vendita, quindi. Ho visto i cartelli.

Richieste ce ne sono, si animò un istante la ragazza, siamo agli inizi. Sono aperti dei punti-vendita; e anche qui, disse senza convinzione, abbiamo l'incarico di contattare gli interessati. Se vuole ci sono otto bilocali, qui al secondo e terzo piano, come il vostro.

No, no, mi affrettai, no grazie. Siamo qui solo per una settimana di ferie, per visitare Roma. Un po' scomodo da quaggiù, ironizzai,... e con questo tempo. Speravamo nella primavera romana ...

Le mie ultime parole risuonarono con uno strascico d'eco in quell'andito spoglio appena confortato da qualche vaso di piante di plastica (mi pareva) verdeggianti. La receptionista si limitò a sorridere, con indulgenza.

E allora... per un bar, un ristorante, soggiunsi.

Forse è ancora aperto il bar, qui dietro in via Tofano.

E per arrivarci a piedi?

Guardi, e si mise a rovistare nel cassetto che le si aprì in grembo, guardi ... (fruscio di carte). Ce l'avevo qua la pianta del quartiere ... Insomma, disse dopo il breve spazientito rimestio di fogli, guardi: rifaccia tutta la Mastroianni fino al-

l'imbocco, poi a sinistra al secondo incrocio. Da lì prenda sulla destra, non la strada asfaltata, quella appena più in su, sterrata. Poi ...

La sua mano sinistra mimava stancamente a mezz'aria il percorso del labirinto.

Assentivo come se tutto mi fosse chiaro; in effetti mentalmente dopo il secondo incrocio, alla sterrata mi ero già perso. Mi sentivo stanco e avvilito.

Quando con mia moglie ci avventurammo alla ricerca di quel bar era già buio; pioveva a dirotto e un vento maligno rendeva precario il riparo degli ombrelli. Non un passante a cui chiedere informazioni sul tragitto, d'improvviso qualche raro abbaglio di macchina che sferzava l'asfalto fradicio e se ne andava come scappasse. Nel bar deserto, dove approdammo dopo scoraggianti andirivieni, ci colpì l'odore penetrante della vernice fresca.

Ho dei tramezzini ... dei toast, disse asciutta la signora che dalla cassa stava seguendo alla televisione brani del funebre evento con sottofondo di canti salmodianti.

Mangiammo un toast, bevemmo una birra. Il ritorno sotto l'acqua fu disagevole, ma meno complicato seguendo sotto la sferza dell'acqua il percorso a ritroso.

Orari e ritmi cui ci si doveva sottoporre per visitare Roma muovendoci da quella periferia ci obbligavano a partenze puntuali intorno alle nove del mattino con attese al capolinea del trenino-metrò e a ritorni in pensione sempre intorno alle sei del pomeriggio. C'era sì qualche autobus, ma alla prova le attese si mostrarono sfibranti.

Dal frastuono della città dopo il tour consueto piombavamo in un silenzio quasi cimiteriale che condividevamo con pochi altri ospiti stranieri silenziosi: una reciproca smorfia di saluto in caso di promiscuità in ascensore o nella tratta del pulmino fino al capolinea.

Dopo le passeggiate e le visite artistiche tornavamo stanchi, e con i diurni rifornimenti di viveri si cenava abbastanza presto. Il nostro appartamento era dotato di un vasto terrazzo che guardava su una interminabile strada di confine, dritta, parallela al condominio e agli altri gemelli perfettamente allineati. E a guardare oltre la linea parallela della strada, la gran macchia bruna di un bosco in lieve pendio delimitava l'orizzonte. Al crepuscolo serale si intuiva il baluginio della città lontana: allora le cime degli alberi si stagiavano contro un rosso carota che stindeva un po' più in alto in arancio giallastro e svaniva più su nel verde cinerino che la notte assorbiva dentro una cappa buia senza stelle.

Quella settimana il tempo fu quasi sempre grigio.

Una sera all'imbrunire ero uscito a fumare sul terrazzo dopo che era piovuto tutto il pomeriggio d'un'acqua quieta e monotona; ma a quell'ora il vento s'era alzato a disperdere le nuvole compatte, e la pioggia dava finalmente tregua.

Fui attratto da un ronzio inconsueto: il rumore come di un rasoio elettrico nell'appartamento più in basso. Mi affacciai alla balaustra, e giù sotto su quella larga strada che costeggiava i casamenti e s'allungava a destra e a sinistra fin dove lo sguardo si perdeva nel semibuio di quell'ora, un uomo con la giacca a vento provava a mettere in moto una di quelle auto in miniatura telecomandate: un modellino di macchina da corsa gialla. Non era solo; lui stava in mezzo alla strada ad ar-

meggiare e un ragazzino che forse era suo figlio se ne stava a una certa distanza, sul ciglio, a osservarlo. Sembrava che da principio il mezzo avesse delle difficoltà. L'uomo teneva in mano il modellino a pancia all'aria, auscultava il friggio delle ruote, poggiava l'auto a terra e quella arrancava a scatti dilungandosi un poco e poi, come incespicando, si ribaltava; allora il bambino correva a raddrizzarla e subito si metteva a lato della strada e la macchina riprendeva a ronzare viavia sempre più sicura. L'uomo teneva in mano la scatola dei comandi: ora avviava l'auto gialla dolcemente, ora la faceva impennare di scatto e poi la lanciava dritta lungo il percorso. Il bambino la seguiva a distanza e quando il padre le faceva fare l'inversione e quella tornava indietro, anche il bambino di corsa la rincorreva fino all'altezza del padre ma sempre costeggiando il ciglio della strada. Il padre era preso dalle manovre del comando a distanza, dalla manopola dell'acceleratore; il bambino lo osservava, poi rincorreva di nuovo la piccola auto gialla finché quella non invertiva la corsa. Talvolta restava laggiù dove la macchina aveva fatto la stretta curva del ritorno e la guardava dal ciglio accelerare sfrecciare e rallentare variando il ronzio che ora si faceva più acuto, ora si smorzava, e all'arresto aveva i sussulti di un moscone nero che tenta la fuga contro il vetro della finestra chiusa. Poi la macchina ripartiva e in un attimo aveva raggiunto il bambino laggiù; qualche volta nel curvare capottava e allora lui presto la rimetteva in carreggiata, ritornava sul ciglio e la inseguiva invano, ché quella schizzava via come una freccia. L'auto gialla si arrestava ai piedi dell'uomo con la giacca a vento e il bambino aspettava che lui laggiù la facesse ripartire. Non si parlavano. L'uomo era tutto preso dalle evoluzioni del suo giocattolo, il bambino intento a quello strabillante coso vivo che d'improvviso si animava: fuggiva via e gli passava davanti agli occhi ronzando allo spasimo. Gli ultimi giri erano stati sempre più sicuri e veloci; mai l'auto s'era capovolta, eppure il bambino l'aveva rincorsa avanti e indietro come se in quella macchina ci stesse lui dentro, come se quel gioco proibito fosse *il suo* nel suo sogno di pilota. E doveva bastargli l'illusione di sentirsi tutt'uno con quel bolide fuggente che pulsava di vitalità, di desiderio.

Incominciava a farsi buio e la luce dei lampioni era troppo scarsa ormai per continuare le prove. Il bambino osservò per l'ultima volta la macchina affrontare il rettilineo; non la rincorse; sentì laggiù il motore scendere di giri, poi riaccelerarli, e la macchina riaffacciarsi come dal nulla, ammiccante giallissima; in quell'attimo fece con le braccia tese e i pugni chiusi l'atto del pilota che sterza nell'affrontare bla curva; poi contemplò l'auto sfrecciargli davanti e la inseguì un po' di corsa, poi solo con gli occhi avidi finché non la vide fermarsi laggiù ai piedi del padre.

Allora l'uomo con la giacca a vento la raccolse, la esaminò e si mise ad avvolgerla in una coperta come un neonato insieme al congegno a distanza. Il bambino lo raggiunse lentamente e lo guardava mentre gli spariva dalla vista quel bolide splendente che era stato suo quel poco che gli era stato concesso di rincorrerlo e toccarlo se si ribaltava. L'uomo con l'involto sotto il braccio attraversò la strada verso il ventre dei condomini là sotto, e ai miei occhi fu come inghiottito dal muro o dalla bocca di un garage.

Anche il bambino che gli andava dietro, nel silenzio scomparve.

UN INVERNO IN VALBREVENNA

Di Ornella Bonaretti

La sede scolastica più scomoda della Valbrevenna era certamente Pareto. A quel tempo il paese si raggiungeva mediante una ripida mulattiera che veniva percorsa dai contadini del posto, col loro tipico passo sempre uguale, in circa un'ora, mentre ne occorreva quasi il doppio a chi veniva dalla città. Ancora alle prime armi, ero animata da un grandissimo entusiasmo di fronte al quale le evidenti difficoltà che l'incarico comportava, mi sembravano superabili. La strada per il luogo del mio primo incarico di insegnamento si snodava attraverso un bosco di castagni secolari di rara bellezza fino alla Penola, ultima località presso cui fermava la corriera locale.

Se oggi si è vestiti e calzati in modo pratico e comodo, non era così in quel lontano 1958. Arrivai in una mattina fredda di novembre. Le piogge autunnali avevano trasformato la strada in un pantano degno di un percorso di guerra.

Alla Penola c'era una specie di osteria che fungeva da stazione per muli e mulattieri. Questi ultimi aspettavano la corriera proveniente da Casella con il suo carico di giovani maestre, prelevavano i loro bagagli ed altre merci e partivano verso le varie località: Pareto, Tonno, Senarega, Carsi. Le maestre invece procedevano a piedi per le varie frazioni.

Avevo lasciato a casa mio padre che vedendomi partire, informatosi sull'ubicazione del posto, aveva commentato: "Ma benedetta figliola, dove vuoi andare? Pareto è a casa del diavolo...". La mamma invece, che aveva capito la mia ansia di affermazione, mi sosteneva in una scelta tanto irta di incognite. Solo più tardi compresi quante preoccupazioni e dubbi l'avevano tormentata.

Alla Penola trovai Attilio, un giovane di Pareto detto "Tiliuun": Alto e forte, aveva il sorriso leale e aperto della gente di montagna. La sua vista mi rinfancò e mitigò i miei timori di trovarmi di fronte ad un mondo contadino chiuso e ostile, timori che si rivelarono poi del tutto infondati.

Attilio si offrì di accompagnarmi, proposta accolta con vero sollievo, ma un altro montanaro, intento a tagliar legna, vedendomi esclamò: "*Tiliuu! Sta chi a l'è a meistra de Paiu? Allantu ti a porti sciù senza scarpe!*". Alludeva al fango che rendeva quasi impossibile camminare, data l'inadeguatezza delle calzature. Ad ogni passo queste restavano incollate al terreno e richiedevano uno sforzo per avanzare. Provarono allora a sistemarmi sul mulo, ma l'operazione si rivelò difficoltosa. In realtà i muli non avevano la sella ma il basto per la soma: due grossi bidoni che servivano a trasportare a valle il latte per la Centrale. Una volta svuotati, i bidoni oscillavano da una parte all'altra ed io, issata lassù, resistetti in precario equilibrio solo per pochi istanti. A questo punto Attilio mi prese sottobraccio per sostenermi, guadagnandosi tutta la mia gratitudine. Sono passati da quel giorno più di cinquant'anni, eppure il ricordo del sorriso aperto e fiducioso di Attilio è più che mai vivo dentro di me.

A Pareto trovammo gentilezza e disponibilità da parte di tutti e questo mi rassicurò: la mamma aveva messo nel mio bagaglio persino un pacco di can-

dele! Invece l'elettricità era già arrivata da tempo, come mi dissero con un certo stupore misto a orgoglio, non così il telefono, per cui in seguito la posta fu l'unico mezzo di comunicazione per far arrivare notizie alla famiglia. E devo dire che la posta, affidata all'impegno del postino, un giovane del posto, funzionava a meraviglia. Antonio, detto "Tugnin", percorreva a piedi con la pesante borsa a tracolla le varie mulattiere, raggiungendo anche le frazioni più isolate, già segnate da un inarrestabile declino demografico.

Con i suoi novecento e più metri di altitudine, Pareto era una sede di montagna e pertanto come insegnante avevo diritto a una stanza nella locanda del paese, gestita dai genitori di Attilio, La Nin e Valentu. Erano loro anche uno dei negozi del paese e la trattoria. L'osteria invece era semplicemente la grande cucina della casa e la sera, attorno al tavolo, si riunivano gli uomini del paese. Ed ecco la cosa più sorprendente: in una stanza attigua alla cucina, utilizzata d'estate come sala da pranzo per i villeggianti, era sistemato il televisore, e qui il giovedì sera si raccoglieva il paese al completo, gli uomini da una parte e le donne dall'altra, per assistere a *Lascia e raddoppia*, mentre il resto della settimana il televisore restava muto, coperto rispettosamente da una tovaglietta.

Fra le tante preoccupazioni, mia madre temeva anche la presenza di qualche tipo strano. Era infatti opinione comune che in ogni frazione ci fosse un matto, "*u mattu du paese*". Rassicurante era la figura della Nin, la madre di Attilio: alta e magra, vestita di nero, con l'immane grembiule di cotonina e i capelli grigi nascosti sotto il fazzoletto, aveva nella dignità e nella pacatezza con cui si muoveva, qualcosa di nobile. Il tipo più strano era invece Vittorio, un uomo robusto di età indefinibile (forse cinquanta anni?) rumoroso e agitato, che però si calmava se gli si indirizzava una frase come "*Vittoiu, settite e stanni bravu!*". Anche io imparai a dire "*Vittoiu, settite*" facendo così pratica con la parlata locale. E ancora adesso, quando mi capita di parlare in genovese, lo faccio con l'accento imparato in quell'anno lontano.

Vittorio aveva un fratello, Pasqualino, che aveva per figlio uno dei miei due alunni. Silvano, il bambino, viveva con la nonna paterna, essendosi il padre risposato, dopo la morte della moglie. Questa nonna, Silia, era persona di grande cuore e sensibilità, acuita forse dall'aver dovuto affrontare il dramma di un figlio sfortunato, con la mente di un bambino nel corpo di un uomo grande e grosso. Silia capì subito le mie difficoltà, dovute alla mancanza di comodità e al clima rigido, e ogni mattina prima dell'inizio delle lezioni aveva la premura di accendere la stufa nella mia aula.

In seguito imparai ad accendere la stufa e anche la cucina dove scaldavo il cibo. Per vincere il freddo mi sedevo accanto alla stufetta di ghisa con indosso il cappotto, che alla fine dell'inverno era bruciacchiato in diversi punti fino a diventare inservibile. Nonostante questi disagi, l'anno scolastico passato a Pareto resta uno dei ricordi più belli della mia vita. Ero nata e sempre vissuta in città, nell'ambito della famiglia, e molte cose imparai a vedere con occhi nuovi: ad esempio il cambio delle stagioni, il loro ritmo, e in particolare la primavera che conoscevo quasi soltanto attraverso la letteratura. Scoprii quella che era la vera sapienza della vita contadina, dove ogni attività si svolgeva nel rispetto del mondo animale e vegetale. In quegli anni le mucche venivano ancora condotte al pascolo e la sera andavano ad abbeverarsi alla fontana nel centro del paese. Io temevo quei grossi animali e mi tenevo in disparte, ma ero affascinata dalla calma dignitosa con cui compivano questo rito. In omaggio

a questo ormai lontano passato contadino la vasca della fontana è rimasta intatta, col cannello da cui esce acqua che nessun animale andrà più a bere. Anche dei muli avevo un certo timore, tranne che del Pacian, il mulo di Attilio, pacifico come il suo padrone, che continuò ad accudirlo anche quando la costruzione della strada rese inutile la vecchia mulattiera.

Tra le fatiche richieste dal lavoro contadino c'era la raccolta delle castagne e la pulitura del bosco. Oggi, abbandonate queste attività, i castagni sono in gran parte malati e faticosamente si cerca di preservare gli essiccatoi, detti *alberghi*, testimonianza di un mondo scomparso. Le altre risorse erano le patate e il grano, coltivati faticosamente in esigue *fascie* contese alla roccia: il contadino doveva percorrere ripidi viottoli, portando in spalla il letame: per dargli modo di appoggiare il carico, i muretti che costeggiavano i sentieri avevano ogni tanto una pietra più larga. Anche in quei luoghi impervi, il legame con la terra era fortemente sentito. A maggio si svolgeva un rito ormai dimenticato, le Rogazioni. Per giorni le donne del paese raccoglievano fiori di campo e infiorescenze del maggiociondolo per comporre con i petali dei semplici disegni lungo la strada che traversava l'abitato, in occasione della benedizione dei campi.

Mino e Silvano erano i due alunni che rappresentavano tutta la mia classe, una quarta elementare. Da loro imparai moltissime cose. Un giorno mentre facevamo all'aperto un lavoro col cartoncino che prevedeva (beata incoscienza!) l'uso degli spilli, ne cadde uno tra i sassi. Subito Silvano si chinò a raccogliergli, dicendo "Potrebbe ferire lo zoccolo di qualche animale...". In verità la loro manualità era di molto superiore a quella degli alunni di città.

Le difficoltà nell'insegnamento derivavano dall'atteggiamento dei genitori che, vedendomi così giovane, temevano che non fossi abbastanza severa e mi esortavano a usare, in caso di bisogno, anche le maniere forti. Tenevo molto a veder riconosciuto il mio ruolo e a mostrarmi all'altezza della situazione, ma non mi sentivo disposta a adottare dei metodi contrari alle mie convinzioni. Mi sentivo perplessa e confusa, finché un giorno scendendo verso la Penola incontrai Don Bruno, il parroco che saliva verso Pareto. Ne approfittai per esporgli i miei dubbi e la mia frustrazione e ne ottenni un prezioso incoraggiamento a non venir meno al metodo che sentivo più giusto: "Lasci dire e vada avanti!". Compresi che dovevo tenere duro e impegnarmi a conciliare al meglio il contenuto dei programmi con l'universo, ricco di sollecitazioni, dei bambini che mi erano stati affidati in quell'anno a Pareto.

UNA POESIA

Di una donna araba libanese,
pubblicata sul quotidiano "Al Arab"

DOVE SEI AMORE MIO?

Dove sei, amore mio?
Stella lontana nell'oscurità della notte,
nel mio essere abita il tuo amore,
mi hai presa per mano
e hai abbracciato il mio cuore
e suoni sulle corde del cuore le melodie
che assecondano la tristezza della mia anima
persa nel vortice della vita
Ci accarezza l'erba verde nella sera,
nostro tenero giaciglio,
vicini guardiamo le stelle del cielo
e disegniamo insieme sulla luna
la città dei sogni.
I fiori che mi hai regalato
li ho nascosti fra le pagine del quaderno dei ricordi
e vi ho custodito per ogni momento
i battiti del mio cuore.
Ho nostalgia di te, amore mio,
tu sei il mio presente e il mio domani
e tutti i miei desideri e sogni.
Dove sei, amore mio?
Io senza di te sono un fiore calpestato,
non sopporto la vita.

(Traduzione di Sergio La China)

PROSPEZIONI Letture di Milena Buzzoni, Rosa Elisa Giangoia, Davide Puccini, Giuliana Rovetta e Guido Zavanone

UNA DONNA-POLENA VERSO L'IGNOTO

Di Guido Zavanone

Il viaggio di Tita Paternostro è la storia di una vita, quella dell'autrice, dal momento della sua nascita ("un vagito riempie le stanze in fuga") fino ai giorni attuali.

Si attraversa l'infanzia "segnata dalle parole delle fiabe", inizialmente serena, poi segnata dolorosamente dalla morte del fratellino di Tita, suo compagno di giochi. Dall'infanzia all'adolescenza "in cui è difficile contenere il mondo" e nasce l'amore ("Tutto sorride intorno a me/il cuore e le tempie martellano: l'amore") l'amore, ricambiato, per Enzo che la porterà all'altare.

La vita coniugale è felice, sensualità e tenerezza la improntano, nascerà una bambina. La poetessa ha un ricordo vivido di quel momento ("Un ultimo spasimo/l'urlo della vita"). Piena è in lei la gioia della maternità. Tita vorrà tuttavia che la sua esistenza non si racchiuda nel cerchio della famiglia, ma si espanda sugli altri attraverso l'insegnamento, arricchendo gli allievi con i valori che sente di portare in sé e realizzando appieno la propria personalità. In Sicilia, dove Enzo, funzionario di polizia, svolge inizialmente la propria attività, Tita porta una fresca ventata di nuovo, parlando con gli amici di neorealismo, neoavanguardia, rinnovamento radicale.

Intanto si susseguono i trasferimenti del marito, scanditi dalle sue promozioni. Tita non sempre può seguirlo, legata com'è ai propri impegni scolastici.

Ma dopo distacchi, ora brevi, ora anche prolungati, la vita coniugale, mai incrinata, riprende nella sua pienezza.

Tita segue il suo Enzo dalla Sicilia in Sardegna, di qui a Genova, infine a Pistoia. Il viaggio rappresentato dalla poetessa non è solo quello che tutti conduciamo attraverso le varie tappe dell'esistenza; è, anche, questo continuo peregrinare da un luogo all'altro.

La poetessa si è ormai abituata, prova quasi l'ebbrezza dell'incessante trasmigrare; "donna-polena pronta a solcare i mari/il corpo proteso verso l'ignoto/L'odore mediterraneo dei miti/spinge il grande flusso della vita." Ma i distacchi dal marito tanto amato, comportano dolore, anche se poi v'è la gioia di ritrovarsi: "Chi non prova il dolore del distacco/non potrà mai dire/cos'è la felicità."

La morte di Enzo detta alla poetessa versi struggenti di rimpianto: "Tu eri e non sei più/te ne sei andato come desideravi/con due piccole sillabe tra le labbra (...) Mi avvolge ancora il tuo sorriso/assorto in lontananza." Di colpo, s'è spezzato "l'albero della gioia".

Ma poi la vita riprende: "Casa giardino alberi/hanno radici giovani": sono le dilette nipoti, Giulia e Chiara, alle quali l'autrice dedica gli ultimi versi del poemetto, riassumendo la sua avventurosa esistenza con sintesi mirabile: "Sono la nonna che ha viaggiato/che ha visto mutare il mondo/che ha consacrato la memoria/ha congiunto il buio con la luce." È alle nipoti che lei si affida "per non morire"; ad esse consegna la tela dei suoi sogni "alla ricerca di un piccolo approdo." Quella della Paternostro è una poesia che ci coinvolge e ci commuove per la capacità della poetessa di farci rivivere e condividere i momenti della sua storia umana. È un inno alla vita, con le sue gioie ed i suoi dolori.

L'apparente semplicità del dettato non deve ingannare il lettore: non è un limite, ma un approdo. La poetessa non ha bisogno di squisitezze e arditezze stilistiche per raggiungere esiti d'indubbia bellezza, alternando al narrato affascinanti accensioni liriche.

È, il suo, un viaggio con il corpo e con l'anima, esemplare per tutti noi.

Tita Paternostro, *Il viaggio*, Book editore, Ro Ferrarese 2008, pagg. 125, € 14.

SIMBIOSI POETICA DI UOMINI E ALBERI

Di Guido Zavanone

Uscivo dalla rilettura di *Resurrectio*, un libro scritto da Domenico Defelice nell'anno 2004. Era, quello, un viaggio compiuto dal poeta nel dolore, attraversando - quasi tappe di un calvario - tutti i momenti della malattia che lo aveva insidiato: malattia che non era soltanto fisica, ma anche spirituale di fronte all'indifferenza o, talora, alla disumanità di quanti si muovono professionalmente in quel tragico teatro dell'esistenza che è un ospedale.

Ammiravo la bravura dell'autore nel procedere su un filo teso tra dramma ed ironia, che è poi, questa, la maniera con cui l'uomo meglio si pone di fronte al proprio tragico destino,

Giunge ora sul mio scrittoio un nuovo libro di versi di Defelice dal titolo *Alberi?* L'assunto, se di assunto può parlarsi in poesia, è questo: la vita degli uomini è speculare a quella degli alberi. Non solo: le storie degli uni e degli altri, sin dai primordi di cui ci parla la *Genesi*, s'intrecciano indissolubilmente.

Il libro si compone di un poemetto intitolato *L'orto-giardino* ("L'Eden favoloso in cui mi serro/stanco della vita") e di una ventina di poesie, ognuna delle quali dedicata ad un albero: dalla quercia al melo, dall'ulivo al ciliegio, dal castagno al pioppo, senza dimenticare nessuno degli alberi cantati dai poeti. Tutti li precede l'albero del bene e del male, o della conoscenza, da cui, per i credenti, comincia la vicenda umana dopo la disobbedienza a Dio.

Il poemetto ha, direi, un'ascendenza palazzeschiana. L'orto-giardino del poeta, "Eden esoterico", che "è tutto un inno infrenabile all'ardore e alla gioia" "in un sincronico esplodere dei fiori", "in un folleggiar di farfalle", mostra, a un tratto, un volto diverso, tragico, sotto la crudele legge della natura, secondo cui la sopravvivenza è assicurata dando morte agli altri: "Sbranarsi è il fon-

damento della vita", dice il poeta, che poi alza lo sguardo sul cosmo scoprendo che anche là vita e morte sono in lotta perenne e che "In titaniche lotte da millenni/cozzano le galassie" e "fauci spaventose" ingoiano astri. La conclusione è amara: l'Universo non vive, come appare in lontananza, in poetica armonia, bensì in eterna violenza; così come avviene appunto in quel microcosmo che è l'orto-giardino.

Nelle poesie successive (quasi tutte con traduzione a fronte in lingua francese ad opera di Paul Courbet) sono rappresentati, come si è detto, singoli alberi nella loro peculiarità: uniti sempre dal poeta ad una figura o ad una presenza umana). Così, esemplificando, in *Il melo*, l'albero ha "braccia contorte e dolci" che "a sé mi stringono" ricordando Clelia "frutto succoso come il tuo". Così in *L'ulivo* si legge: "Irene, esci dal tronco ch'io ti rincorra in tondo come allora" "Esci dal tronco Irene-Ulivo" e in *Giaggiolo*: "tronco esile/le foglie lucenti e coriacee" simili a "le spine dei tuoi seni/i tuoi duri capezzoli..."

Se il magico albereto del poeta è popolato soprattutto da figure femminili a lui care, vi sono anche alberi che hanno rami carichi di ricordi.

Sono i ricordi dell'infanzia: "Ricordo che rimasi a te abbracciato,/amico pioppo,/per quasi tutto il giorno,/cullato dalla garrula tua chioma,/gli occhi socchiusi/perso anch'io nel verde/oltre la strada rumorosa" (*Il pioppo*); è il riemergere della figura materna, ansiosa come tutte le madri per i giochi spericolati dei figli: "Disperata mia madre/se mi addormento sopra le tue braccia,/sicure e dolci: Mico ci sei?/Sono qui mamma!... sull'amico castagno..." (*Il castagno*). E, naturalmente, non mancano i ricordi dei primi amori giovanili: "Come sussurra placido l'ontano/alle follie del vento. Sopra il suo verde tronco/inciso ho un giorno/- primavera rideva sopra i colli - *Cinzia ti amo*. Che fredda d'intorno! In alto son saliti i nostri nomi/irraggiungibili ormai/dalle mie mani." (*L'ontano*)

Scrive Sandro Gros-Pietro nella sua splendida postfazione: “Nel libro è contenuta una rassegna di alberi antropomorfi (...). Ma gli alberi di Defelice sono anche autentiche anime della natura.” In lui “tutta la natura parla il linguaggio degli uomini.”

Meglio non si potrebbe dire per esprimere la forza vitale della rappresentazione poetica di Defelice.

Ma occorre anche sottolineare l'originalità di questa poesia, così nel contenuto come nella forma che lo veicola, la sommersa musicalità “rubata” al canto dei suoi amati alberi, la modernità felicemente inestata, da questo sapiente giardiniere, sui migliori valori della tradizione.

Domenico DEFELICE, *Alberi?*, Genesi Editrice, Torino 2010, pagg. 86, € 8.

FERMARE LA CORSA VERSO IL NULLA

Di Guido Zavanone

“Prima c'era il mare. Tutto era buio, non c'era il sole, né luna, né uomini, né animali, né piante. C'era soltanto il mare, ovunque. Il mare era la madre (...). La madre non era persona, né niente, né cosa alcuna. Essa era lo spirito di quello che sarebbe avvenuto ed era pensiero e memoria.” Brandolini, con questo suo libro di versi *Il fiume nel mare*, parte da questo bellissimo squarcio della Mitologia Koghi per un cammino che, attraverso il fiume – il quale rappresenta la vita, con le sue conquiste, i suoi ostacoli, i suoi errori e, a volte, con la sua squallida, dolorante quotidianità – ci porti non già verso il Nulla, cui ci attirano tante moderne Sirene, ma verso l'abbraccio del mare, che è il Tutto e anche, dunque, il superamento dell'individualismo, l'aprirsi solidaristico verso gli altri, il senso di un'appartenenza e di un destino comune, di “un mosaico divino” di cui ricomporre i frammenti.

L'incipit è in sordina, si parla delle vacanze estive, del loro scorrere vacuo, degli amori senza futuro, per concludere:

“Attendevo il primo giorno d'ottobre/per sparare a bruciapelo all'estate.”

Ma poi neppure il ritorno dalle vacanze alla città può dare appagamento, sommersa, come questa appare, dallo smog e dai rumori: “Ma vista così da vicino/città divina a testa di leopardo/per giorni ti sto addosso/mi tiro dietro lo sguardo offuscato,/il caos, gli squarci al confine urbano.”

Né meglio può dirsi dell'altro protagonista, il fiume, esso pure insidiato dall'avidità e dall'incuria dell'uomo; “Il fiume fa ben poco/per sottrarci al male”: è invaso da palafitte, residui di paglia e umido fango; ha ponti che crollano, case che franano dentro lui; ha mattoni e massi che lo ostruiscono.

E, tuttavia, “... conserva in sé/da sempre il giusto necessario tepore/ne fa scorta, ed aspetta paziente (...) di donarlo a chi percorre/al buio il Mediterraneo”, siano essi Ulisse ed Enea o i disperati che ai nostri giorni solcano il mare “per proteggere i figli/dai morsi della fame.”

Fiume e mare non sono separabili neppure nella loro finalità ultima che è, per chi guardi in fondo alle cose, salvifica. Così il mare, seppure non immune da crudeltà (una “mitezza” a tratti “feroce”: “Quanti corpi galleggianti/in attesa di sciogliere a fondo!/Quante mani vuote d'appigli.”) è fondamentalmente l'elemento che unisce gli uomini, li affratella nel sogno, nella nostalgia di un futuro migliore. Va detto che questo “mare di processione secolare” (...) mare che congiunge i litorali del mondo (...) “mare che conosce Itaca/e prega per il ritorno negato” non è un puro mito, *imago maris*, ma vive nella realtà, è il Mediterraneo; così come la città di cui si parla è Roma e il fiume è il Tevere.

È, cioè, da sottolineare in Brandolini questa capacità – che viene anche dall'uso sapiente della metafora – di essere nel proprio tempo e, insieme, fuori del tempo; cui s'aggiunge la bravura nel muoversi, anche attraverso efficaci *flash-back*, dai ricordi dell'infanzia (la casa avita “sottratta ai morsi del male”, le figure del pa-

dre e della madre) al presente (con dentro "i nostri errori malati", "il nostro impossibile amore") fino ai "futuri ricordi" ("Ci vorranno decenni/forse un paio di secoli/però ad uno ad uno/uniremo i frammenti" e ancora: "Attraversiamo il Mediterraneo/con una barca che galleggia a stento/tracciando un solco alle nostre speranze.").

Dunque, in questo ampio sguardo sul mondo, nulla ci appare ancora perduto se conserviamo la speranza, se non restiamo indifferenti dinanzi alle guerre e agli altri mali che affliggono il mondo, se ancora sappiamo rispettare, coltivare la parola e il duro mestiere della poesia. Allora vedremo, sul fiume, nelle barche in processione "i morti che in piedi/salutano i vivi; gli cedono/il diritto di inventarsi/un altro progresso/un'epoca nuova e bella/la strada più rapida e giusta/per salvare e sostenere la Terra."

Il libro di Brandolini, che idealmente si chiude con questo alto messaggio dal sapore virgiliano, può dirsi quasi un poema per unità di soggetto, per ampiezza di respiro, per la grande metafora del viaggio che vi presiede: un viaggio che "sa di uomo", sofferto ed emozionante, cui noi pure, coinvolti e commossi, partecipiamo.

Alessio BRANDOLINI, *Il fiume nel mare*, Lietocolle, Faloppio (Como) 2010, pagg. 96, € 13.

IL DIO DI LUIGI FENGA

Di Giuliana Rovetta

L'esperienza di lettura di questi versi, tra immagini articolate e fedeltà ad un intento, si pone da subito come passaggio in un universo ricco e fragile, intriso di riferimenti culturali - sempre filtrati da valutazioni personali - e di contrapposizioni che rispecchiano l'enigmatico incarsarsi dell'esistenza. Un'esistenza che viene assunta, al di là dei "piccoli dispoctici dubbi", come dato di necessità. E dunque l'adesione all'avventura terrestre è qui oggetto di una contestazione condotta attraverso slanci febbrili e ruvide

trattative. Un tono ultimativo, una concisione a tratti drammatica accendono il paradosso e ne fanno al tempo stesso una chiave di lettura e il luogo privilegiato della riflessione: "Ora il sole mi affascina,/ la vita della vita,/la dolcezza della morte/ senza contropartita./"

In questo margine si radica la continuità con altre raccolte poetiche dell'autore (*Molti dei, Le amoroze fiamme*), nel segno di una molteplicità di nuclei attrattivi, sempre innervati da vivacità polemica, che perpetuano una vocazione anticipatoria, se non inaugurale, della parola che si perde e si ritrova nel labirinto dei sensi e nella ricerca (in *Speranza*) di "quella che illumina".

Nelle quarantotto liriche per lo più brevi, alcune maggiormente strutturate, come *Ballata* e *Consiglio*, frammenti di realtà si alternano a slanci amorosi dallo scetticismo struggente, a invocazioni che trascinano il dio "luminoso e fragile" ovvero il Signore sognato come "puro motore immobile", in una dimensione poetica di assoluta radicalità: "Signore che sei/ il grande ostacolo umano./" e ancora "E lui, lui mi avrebbe creato,/lui, con quella faccia triste/di condannato a vita,/ lui che sarebbe morto/in mezzo a noi soltanto/ per imitare la nostra sorte,/...". Dunque il male che scorre nella vita - e che spaventa, strapazza, e anche umilia-, non risparmia "il dio offeso/se non credi/ nella sua bontà celestiale", quello stesso a cui ti rivolgi, già da ora, per implorare "un'ora, un'ora appena,/ ma non finisce mai,/ mio dio, che duri eterna."/

In questa nuova e densa raccolta di Fenga, la parola dio, con o senza allusione alla religiosità, come si evince dal titolo provocatoriamente scelto, interagisce con la dimensione tempo, soggettivamente intesa, che attiene anch'essa al divino, in quanto entità non meno determinante nel governare il destino umano. Il deicidio è forse anche l'auspicata uccisione del tempo "questo nostro figlio/ che non riusciamo ad abbandonare,/ che cresce cresce fino a diventare/ -che terrore ci dà/

un gigante./” e che finisce per sovrastare l’uomo. Proprio a lui, al tempo, si deve il deteriorarsi di quel corpo che è stato a volte prima euforico e poi deluso nella acuta reattività della giovinezza (in *Un giorno di settembre*) o che ha dovuto piegarsi, cane famelico, a cercare “nutrimento” per il suo desiderio di una donna ormai senza nome e senza volto, irrimediabilmente indifferente al suo digiuno e al suo pianto (in *Chi è lei*). E ancora il tempo colma lo spazio tra la curiosità giovanile di chi “lento, guardingo, il capo chino” cerca di cogliere gli esiti di quel nascosto via vai nella *Porta Soprana*, assunta a simbolo dell’amore in vendita, e invece il ritratto impietoso e ironico del “vecchio libertino”, volto espressivo posto davanti ai nostri occhi nella incisiva poesia *Forse*: un alter ego, un’ombra che ride sguaiatamente dell’universo, definito a bella posta *tetro*. E di questi contrasti, non d’effetto ma incisi nel profondo, si nutre il linguaggio di una poesia intessuta di inquietudini, radicata nel dubbio anche quando sembra aver scelto una via da percorrere: così è l’anima paradossalmente ad impedire al corpo di volare (anima che “sembra leggera,/ è di marmo.”), mentre nel sorprendente credo laico *Io credo*, ognuna delle successive asserzioni viene strettamente ancorata a un dato di evidenza e di luminosa concretezza scelto, di volta in volta, fra le molte opzioni che l’intelletto offre. La vita biologica, per parte sua, sa offrire questo: “un venir meno continuo,/ una certissima usura”.

Luigi Fenga, *Ora che sono dio*, Philoblon, Ventimiglia, 2010, p.80, € 8,00

UN ITALIANO AL CAIRO

Di Giuliana Rovetta

Vissuto in Egitto per oltre quaranta anni, svolgendo l’attività di giornalista nell’agenzia cairota dell’ANSA, Mario Rispoli (1937-2005) si è dedicato per circa un lustro a raccogliere una moltitudine di ricordi familiari e personali, intrecciati con gli avvenimenti storico-

politici del paese che l’ha visto nascere in un quartiere borghese della capitale, in una famiglia d’origine italiana. Ecco dunque prendere forma da questo breve preambolo alcune connotazioni imprescindibili: anche se l’autore-protagonista conoscerà l’Italia solo da adolescente, partecipando con i compagni a un viaggio organizzato dalla scuola Don Bosco in occasione dell’Anno Santo, già l’essere *Italien du Caire* (questo è il titolo del libro, sesto *volet* della collana *Parcours Méditerranéens*) rappresenta un’individuazione precisa che coinvolge la sua natura di *cittadino* rispetto alla lontana e derelitta provincia, e insieme la sua collocazione sociale, privilegiata, rispetto alla popolazione locale. Sebbene emigrati dal Sud Italia perché spinti dal bisogno, negli anni in cui le costruzioni programmate dall’alto commissariato britannico, attiravano i lavoratori del settore edile, in genere gli italiani come la famiglia di Mario Rispoli, avevano un forte senso di superiorità nei confronti dei locali. Uno dei dati caratterizzanti della vita nella città del Cairo, basata sulla convivenza fra una molteplicità di comunità nazionali, etniche, e religiose, in apparenze o sostanziale armonia, consisteva proprio nella natura gerarchizzata dei rapporti, a cui presiedeva un senso di appartenenza rafforzato da riti e scelte di carattere sociale considerati irrinunciabili: le scuole frequentate, le vie degli acquisti, i cibi preparati e offerti, le festività da celebrare, la cerchia degli amici considerati frequentabili, l’iscrizione a club selezionati.

Oltre cinquanta anni fa il Cairo, espresso in arabo col nome femminile *al-Qahira*, e il cui soprannome di *Oum al-Dounia*, significa “madre del mondo”, con riferimento al mescolarsi di razze e lingue diverse (turchi, armeni, albanesi, greci, siriani, libanesi, maltesi) aveva circa due milioni di abitanti e un re fantoccio, Farouk, di cui tutti conoscevano l’incapacità politica e la vita dissipata, mentre il protettorato inglese era lungi dall’alleggerire, come promesso, la sua in-

fluenza. Eppure per una certa parte dei residenti e per la maggioranza dei viaggiatori di passaggio, non vi era luogo al mondo più ricco di attrattiva: il clima asciutto, le feluche che veleggiavano lente sul Nilo, gli incomparabili siti archeologici, le botteghe artigiane delle più svariate tradizioni, i caffè eleganti, le vicine località di villeggiatura facevano del Cairo uno dei luoghi privilegiati del mondo, rimasto nei ricordi di chi l'ha conosciuto come un eden perduto.

Di questo fortunato *milieu* faceva parte il giovane Rispoli: mentre il ragazzo frequenta la scuola francese di *Saint Jean Baptiste de la Salle* prima e poi il liceo della *Mission laïque française*, crogiolo in cui abitudini e culture diverse, s'incontrano -ufficialmente *alla pari*, per principio educativo- i suoi genitori, sentimentalmente sempre più distanti ma formalmente uniti, conducono vita di società, presenziando, nelle loro *mises* eleganti e raffinate, ai pomeriggi danzanti che si tengono alla *Rotonde* del caffè Groppi, oppure trattenendosi ad ascoltare le bande militari nei giardini di Ezbékeyya. Non si affaticano certo col lavoro: il padre, ispettore dei telefoni, tratta affari (prestiti su ipoteca), durante lunghe sedute al caffè, la madre, in posizione subalterna al marito, e ciononostante a capo di uno stuolo di servitori, governa la vita familiare. La sensazione di questi fortunati *talianin*, gli italiani nati in terra egiziana (a cui tuttavia non manca qualche innocente sberleffo da parte della più titolata cerchia franco-britannica) è quella di vivere "in un'isoletta borghese ed europea circondata, ma *dal lontano*, dai quartieri popolari arabi". Per questa *élite* è buona regola mantenere, e anzi sottolineare, la diversità di abitudini. Quelle alimentari, innanzitutto, alle quali si lega spesso una connotazione religiosa, ma anche i più semplici usi della vita quotidiana come il rito del riposo pomeridiano: "Nei paesi caldi occorre riposarsi. Solo gli Arabi non fanno la siesta. E noi che siamo, *Arabi?*" ci si interroga per marcare la differenza fra popoli civilizzati e non.

Oggi gli abitanti del Cairo sono oltre venti milioni, una parte non trascurabile di diseredati vive nei loculi del cimitero di *Al Qarafah*, altri, stimati in cinquecentomila, appartenenti al ceto medio basso, abitano i tetti dei palazzi dei quartieri popolari tra le antenne paraboliche dove contendono il luogo ai piccioni, come ha raccontato lo scrittore Ala al-Aswani nel suo famoso romanzo *Palazzo Yacoubian*. I più indigenti vivono direttamente ai bordi delle strade, dove un traffico caotico e senza regole mantiene l'inquinamento atmosferico a uno dei livelli più alti del mondo. Nel corso dei recenti disordini che hanno portato in piazza *Tharir* la popolazione decisa a far cadere l'odiato Mubarak, si è visto il risultato drammatico di un'azione di governo che lungamente ha difeso i privilegi e agevolato la corruzione, senza dare al paese i mezzi per uno sviluppo equo e ordinato.

Per capire come si è passati dall'atmosfera sognante protrattasi fino all'inizio degli anni cinquanta alla dura realtà del terzo millennio, Rispoli, coadiuvato da Jean-Charles Depaule, specialista di antropologia urbana dell'Oriente arabo, guida il lettore attraverso fatti che non sono più soltanto ricordi di vita personale, ma testimonianza di storia recente in un paese strutturalmente assai problematico, dove vari strati della popolazione si sono affacciati confusamente alla ribalta, e dove il processo di arabizzazione e islamizzazione ha complicato i rapporti fra comunità diverse per origini e per confessione religiosa. La bella città descritta da Daniel Fishman in *Il chilometro d'oro*, dov'era normale "iniziare una frase in una lingua e finirla in un'altra" è diventata una megalopoli priva di fascino, dove i bei giardini e le pregiate architetture hanno lasciato il posto alla sporcizia e al degrado.

Mentre il giovane Rispoli compie i suoi passi in redazione e anche in radio, il mondo intorno a lui sta per cambiare. All'inizio del 1956, detronizzato Farouk con un colpo militare, l'Egitto diventa una Repubblica di tipo presidenziale e

mette al bando i partiti politici sostituendoli con una Unione Nazionale incaricata di designare i candidati all'assemblea legislativa. Pochi mesi dopo, il 26 luglio, Gamal Abdel Nasser, eletto presidente, proclama la nazionalizzazione del Canale di Suez, sottraendolo alla gestione franco britannica. La crisi politico-economica che ne segue, compromettendo i rapporti con l'Europa, mostra quanto il mito del "benefattore" De Lesseps, responsabile dei lavori del Canale fra Port Said a Suez, fosse ormai degradato a simbolo dell'arroganza imperialista europea. E l'intervento delle truppe anglo-francesi, in risposta all'improvviso attacco all'Egitto da parte dell'esercito israeliano, cambia per sempre i rapporti di forza nell'area, creando uno scenario inedito in cui gli Stati Uniti si trovano dalla stessa parte di Mosca nel condannare l'attacco degli stati guidati dal governo britannico di Eden e da quello francese del sionista convinto Guy Mollet, principali perdenti in questa operazione.

Il Cairo subisce una trasformazione: l'esodo delle classi dirigenti, dei funzionari, dei commercianti, di tutti gli abitanti inglesi e francesi e della intera comunità ebraica, compresi i cittadini di nazionalità egiziana, costretti a lasciare il paese in ventiquattrore abbandonando ogni bene o proprietà (era consentito portare con sé solo un bagaglio di 20 chili e la modesta cifra di venti *livres*), cambia completamente il volto della città. Rispoli, che ha le credenziali per restare, vede crearsi il vuoto attorno a sé ed è obbligato, dal suo lavoro di giornalista oltre che dalle circostanze, a prendere contatto con un ambiente diverso, prevalentemente arabofono, orgoglioso della propria identità nazionale e senza più alcuna soggezione nei confronti dello straniero. Naturalmente le ferite create da questa repentina espulsione sono di quelle a stento rimarginabili, non solo nel cuore di chi è partito, ma anche per chi è rimasto: "Nel giro di poche settimane, sentivo il paese scivolarmi tra le dita. Es-

sere straniero non era più un privilegio, ma una tara."

Nel mondo di oggi nessuno può credere di poter impunemente perpetuare i propri privilegi a scapito di altri esseri umani. Le coscienze prendono atto della realtà e attraverso i nuovi mezzi di comunicazione sono in grado di mobilitare gli esasperati e gli scontenti. E però, pur avvelenato dall'ingiustizia, quel mondo è esistito ed è stato per molti il teatro della formazione e della crescita di una identità.

Mario Rispoli, Jean-Charles Depaule, *Italien du Caire*, Editions Parenthèse/MMSH, Marsiglia, 2010, p. 251, € 22.

PAGINE SU GESÙ

Di Rosa Elisa Giangioia

Dopo *Maria nella letteratura d'Italia* (2009), sempre per la Libreria Editrice Vaticana, Neria De Giovanni ha curato il bel volume *Cristo nella letteratura d'Italia*, che presenta oltre cento testi della nostra tradizione, dedicati a Gesù, dal Duecento ad oggi. Indubbiamente le pagine degli scrittori sono, insieme alle raffigurazioni della pittura e della scultura, gli elementi che più hanno aiutato ciascuno di noi a farsi un'immagine di Gesù, figura che, "per la sua natura anche umana è senz'altro la Persona della Trinità che maggiormente può essere ritratta, con la parola e con gli altri mezzi artistici", come dice la curatrice nell'"Introduzione". Sono proprio i momenti della vita di Gesù, in particolare la Sua nascita in una grotta e la Sua morte in croce, ad aver ispirato tanti artisti che hanno cercato di descrivere con le parole e raffigurare con le immagini questi ed altri episodi ripresi dai Vangeli. Ma la percezione di Gesù ed il rapportarsi a Lui da parte degli scrittori sono andati via via mutando nel tempo. Infatti negli autori del Duecento il riferimento a Gesù ha soprattutto i caratteri di una preghiera, mentre Dante, con la sua tempra teologica, si impegna nell'ultimo canto della

Commedia, a presentare l'arcano mistero dell'unione delle due nature, l'umana e la divina, pur nella consapevolezza dell'impossibilità per l'intelletto umano di contemplare qualcosa che trascende le nostre risorse. Successivamente, accanto alla linea dell'invocazione e della preghiera, che ha il suo modello in alcuni sonetti petrarcheschi (XVI, LXII), nei momenti difficili che la Chiesa percorre tra Umanesimo, Rinascimento e Controriforma, "la figura di Cristo viene evocata spesso proprio a testimonianza di come la vita della gerarchia ecclesiastica stia sviando dal tracciato indicato da Gesù" (De Giovanni). È la linea poetica che, iniziata con Iacopone da Todi, prosegue con Savonarola, Michelangelo e Campanella. Il grande assente di questo periodo è Ludovico Ariosto, che si riconferma l'autore veramente laico della nostra tradizione con lo sguardo disincantato della sua particolare ironia. Anche nel Settecento illuminista la figura di Gesù trova spazio letterario, ma è soprattutto nell'Ottocento che viene recuperata con fede e sentimento nei versi di Alessandro Manzoni e di molti altri scrittori romantici, nonché con forte tensione morale da Niccolò Tommaseo. Atteggiamenti e rapporti del tutto nuovi si ritrovano nel Novecento. Per la curatrice "una bella sfida vinta contro il presunto "ateismo" o "laicismo" novecentesco, è "presentare numerosissimi testi sia in prosa, sia in poesia dove Cristo è protagonista oggettivo e/o allocutore interno". Così, infrangendo consolidate convinzioni, possiamo leggere pagine di Giovanni Papini, di Gabriele D'Annunzio, di Luigi Pirandello, di Guido Gozzano, di Giuseppe Ungaretti, accanto a quelle di poeti di "dichiarata "militanza" cattolica", come Carlo Betocchi e Mario Luzi". Negli scrittori contemporanei ci si allontana sempre più dal Gesù ontologico e metafisico, per ritrovare un dialogo a livello esistenziale con possibili aperture alla trascendenza. Per questo le voci poetiche del secondo Novecento sono soprattutto di ricerca e di interrogazione su Gesù, atteggiamenti

presenti anche in poeti come Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo, accanto ad espressioni di aperta fede, come quelle di David Maria Turollo e Davide Rondoni, o di incontro folgorante, come per Alda Merini. Interessante è anche mettere in evidenza, come ha giustamente fatto la curatrice, il proliferare di testi narrativi sulla figura storica di Gesù, filone questo aperto da Riccardo Bacchelli e arricchitosi negli anni Settanta con le opere di Mario Pomilio, Giuseppe Berto, Giorgio Saviane ed altri ancora, accanto a cui si può porre il film di Franco Zeffirelli, che ripercorre la vicenda terrena di Cristo con aderenza ai testi evangelici, come avviene pure nelle narrazioni della vita di Gesù ad opera di Luigi Santucci e di Ferruccio Parazzoli.

In definitiva, questa ricca ed accurata antologia ci testimonia la perenne fedeltà dei nostri scrittori, poeti e prosatori, di alto profilo letterario, ma anche popolari e dialettali, alla figura di Gesù a cui, in ogni epoca, si guarda con fiducia e ci si rivolge con speranza, alla luce della sensibilità e dei problemi contingenti che ogni epoca storica presenta.

Neria De Giovanni, *Cristo nella letteratura d'Italia*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2010, pp. 396, € 31.00

PAROLE PER ALEJANDRA

Di Rosa Elisa Giangoia

Bella davvero l'idea di Alessandro Prusso di raccogliere in un volume plurilingue le poesie scritte in omaggio ad Alejandra Pizarnik, poetessa argentina, morta suicida nel 1972 a Buenos Aires, città in cui era nata nel 1936 da genitori ebrei russi immigrati. Una vita tormentata la sua, tra la capitale argentina e Parigi, dove si trasferisce dopo gli studi di Lettere e Filosofia in patria e dove vive dal 1960 al '64, lavorando a varie riviste e case editrici. Traduce anche parecchi autori importanti, come Antonin Artaud, Aimé Césaire ed Yves Bonnefoy. Nel frattempo studia storia delle religioni al-

l'Università della Sorbona. Solo quando torna a Buenos Aires inizia a pubblicare i suoi testi. Sono di questo periodo, infatti, le raccolte poetiche *I lavori e le notti* (1965), *Estrazione della pietra della pazzia* (1968) e *L'inferno musicale* (1971). Nel 1969 esce *La contessa crudele* (o *sanguinaria*), in prosa.

Il primo a dedicarle poesie, subito dopo la morte, fu Julio Cortázar, che l'aveva conosciuta a Parigi, di cui Prusso pubblica e traduce *Alejandra*, lirica in cui la poetessa viene definita "ostinata viaggiatrice dell'assenza", espressione che rende appieno il travaglio esistenziale di questa donna, e *Bicho aquí*, poesia di ampie consonanze liriche da Adriano a Karen Blixen, Natalia Ginzburg, Silvina Ocampo e tanti altri. I temi preferiti da Alejandra sono la notte, l'innocenza perduta, la solitudine e la gioia preclusa, sempre esplorati con sofferenza ed espressi con un linguaggio intriso di morte. Su quest'onda concettuale ed espressiva si misurano gli autori che ad Alejandra dedicano i loro testi. Alcuni sono molto noti, come José Bergamín, che coglie tutta la tensione della poetessa verso quella che il curatore nella *Prefazione* definisce "la vida otra", per lei "L'unica vita degna di essere vissuta, senza quei limiti così nostri: -angusti, banali e intrascententi- dell'egoismo, e della violenza brutale" (p.11). Infatti Bergamín in *Un'ombra si nasconde al mio lato* dice: "La fiamma luminosa del tuo corpo nudo/fa il sogno più sogno. Il favoloso svegliarsi del mondo". Per Yves Bonnefoy Alejandra rimane *La voce lontana*, "Simile a quella luce nello spirito/Che brilla, quando si lascia, di notte, la propria stanza,/Lampada nascosta, stretta al cuore,/Per ritrovare un'altra ombra danzante". Octavio Paz le dedica invece *l'Albero di Diana* che definisce "cristallizzazione verbale per amalgama di insonnia passionale e lucidità meridiana in una dissoluzione di realtà soggetta alle più alte temperature" e *La figlia dell'insonnia* è il titolo dell'antologia poetica di testi della Pizarnik, curata da Claudio Cinti (Crocetti Editore, 2004). Centrale nell'esperienza di Alejandra è la ricerca di una "perfezione poetica" che per lei è ugua-

le alla libertà, all'amore e anche alla morte, intesa quest'ultima come spazio dell'assoluto, a contrasto con ciò che si vive, che è perennemente incompiuto e ragione di sofferenza, per cui la sua tensione è tutta alla ricerca di compiutezza, calma, silenzio, assoluto, termini che alla fine si confondono con la morte. Temi questi che ritornano nell'ampia lirica di Olga Orozco *Pavana dell'infanta morta oggi che amo e piango*, fin dai versi d'apertura: "Piccola sentinella, /cadi ancora una volta attraverso la fessura della notte/senza più armi se non gli occhi aperti e il terrore /contro gli invasori insolubili sulla carta nel bianco". Cristina Campo la canta come *La Tigre Assenza* che "ha tutto divorato/di questo volto rivolto /a voi!", mentre Silvina Ocampo dice: "Tra le tue mani rimarrò indifesa, /non vivrò per altro che per cercarti /e attraverserò il dolore per adorarti"...

Accanto a questi testi, molti altri di autori della letteratura ispano-americana, oltre ad alcuni scrittori emergenti, ammiratori appassionati di Alejandra, come lo stesso curatore del volume, Alessandro Prusso che le dedica *Insospettabile anima gemella*, Lucetta Frisa, con *Volevo l'estasi* e Marco Ercolani, con i falsi inediti *Per non parlare di me*.

A completare il volume, per meglio farci conoscere Alejandra Pizarnik, viene pubblicato un suo ultimo poema, con la bella traduzione sempre del curatore, a cui si aggiunge il saggio critico di Carlotta Caulfield (*Toujours Alejandra*) sulla proiezione della poesia della Pizarnik nella produzione europea ed americana, con ampia e dettagliata bibliografia.

Das Harts iz a Halber Novi (Palabras para Alejandra), a cura di A. Prusso, Editorial-del'imposible, Genova 2010, pp. 305, s.p.

PER CONOSCERE ANTONIA POZZI

Di Davide Puccini

Questa ampia raccolta di scritti curata da Graziella Bernabò e Onorina Dino, che firma anche una sostanziosa *Noti-*

zia biografica introduttiva, riunisce in un solo volume gran parte dell'opera di Antonia Pozzi sotto un titolo tratto dall'ultimo verso di *Pregliera alla poesia* in primo luogo le stesse poesie che comprendono anche alcuni dei testi pubblicati solo nel 2004 (in *Poesia, mi confesso con te*, Viennepierre, Milano), a cui si affiancano l'intero diario arricchito di pagine finora inedite, un'importante scelta di lettere, lo studio su Huxley e qualche pagina significativa della tesi di laurea in Estetica sulla formazione letteraria di Flaubert discussa con Antonio Banfi nel novembre del 1935. Per la Pozzi, morta a ventisei anni nel 1938 di sua volontà, il legame tra poesia e vita è drammaticamente inscindibile, e dunque la compresenza di scritti così diversi è non solo utile ma necessaria. Le poesie sono riportate secondo l'ordine cronologico dei manoscritti, ad eccezione del breve ciclo *La vita sognata* del 1933, concepito dalla stessa Antonia come un canzoniere autonomo, e questo consente una lettura finalmente sgombra da inciampi e pregiudizi, provocati da omissioni e censure, di dieci anni di intensa esperienza poetica che vanno dall'aprile del 1929 all'agosto del '38. Quando l'edizione di riferimento era ancora *Parole*, pubblicata nello "Specchio" mondadoriano con l'autorevole avallo di Eugenio Montale per l'ultima volta nel 1964 con un modestissimo incremento di testi rispetto alle precedenti stampe via via aumentate del 1939, del '43 e del '48, a prevalere era un'impressione di purezza ad ogni costo, e se un colore dominava sugli altri, questo era il bianco. Bisognerà aspettare l'edizione garzantiana del 1989 per poter avere sott'occhio un'immagine complessiva della poesia di Antonia un po' più attendibile anche se non ancora definitiva, visto che la nuova edizione del 1998 passa da 248 a 291 poesie, mentre la presente ne aggiunge altre 6. Ma perché, allora, non includere tutte le 32 rese note nel 2004?. Se c'erano proble-

mi editoriali, era bene dichiararli apertamente. Come sono state scelte le felici 6, in base ad improbabili criteri estetici? A non dir altro, viene esclusa *Spazzolate di vento*, datata 1° aprile 1929, la più antica in assoluto, che meritava di essere accolta almeno per questo. In ogni caso, ora si comincia a leggere e fin dall'inizio si assiste a una festa di colori: rosa, celestino, cinerino, verde giallo, grigio, rosso per limitarci ai primi tre testi. Anziché versi liberi perlopiù sottratti a occasioni concrete e reali, che risentono del clima di quegli anni in cui stava maturando la nascita dell'ermetismo, ora troviamo spesso componimenti legati ad episodi precisi che si presentano con rime sonore e insistite, non raramente organizzate nella forma chiusa della quartina. Ed è notevole il dominio che una liceale diciassettenne mostra di avere dell'endecasillabo sciolto. Un testo come *Amore di lontananza*, del 24 aprile 1929, è già un risultato di valore assoluto, e dispiace non poterlo citare per intero: "...Verso sera fissavo l'orizzonte;/socchiudevo un po' gli occhi; accarezzavo/i contorni e i colori tra le ciglia:/e la striscia dei colli si spianava,/tremula, azzurra: a me pareva il mare/e mi piaceva più del mare vero". Non è da meno, per fare un altro esempio di poco posteriore (13 agosto), *Dolomiti*, dal memorabile *incipit*: "Non monti, anime di monti sono/queste pallide guglie, irrigidite/in volontà d'ascesa...". Si ha insomma l'impressione di un fecondo sperimentalismo, come è logico aspettarsi da una giovanissima alla ricerca della propria strada, sia pure particolarmente dotata. E non si finirebbe più di citare. Non possiamo certo adentrarci nell'analisi puntuale di un corpus di liriche così imponente, del quale tuttavia è opportuno sottolineare se non altro l'esemplarità come trascrizione attenta e sincera ma non ingenua né tanto meno sprovveduta di un ascolto interiore per molti aspetti spietato. I diari e le lettere sono documenti pre-

ziosi per conoscere il tormento esistenziale sotteso a questa esperienza poetica, ma valgono anche di per sé come splendidi esempi di una prosa semplice ed elegante capace di aderire senza retorica alle pieghe più riposte dell'animo. Appartenente a una famiglia dell'alta borghesia milanese (il padre è un affermato avvocato esperto di diritto internazionale, la madre, di origini nobili, è nipote di Tommaso Grossi), Antonia può godere di tutti i privilegi della sua condizione sociale (le serate alla Scala, la conoscenza delle lingue che le permette di allargare il suo orizzonte culturale e i frequenti viaggi all'estero, le vacanze al mare e in montagna), ma ben presto prova sulla propria pelle l'autoritarismo della famiglia (al liceo si innamora, ricambiata, del professore di latino e greco Antonio Maria Cervi, ma è costretta a rinunciare per l'intransigente opposizione paterna, e la ferita non si rimarginerà più), è testimone sensibile dell'oppressione e delle ingiustizie nei confronti delle classi subalterne (frequenta il quartiere operaio di piazzale Corvetto, assiste impotente alla miseria e alla fame di migliaia di bambini nella casa degli sfrattati di via dei Cinquecento). Perfino l'illuminato ambiente banfiano dove conta molti dei suoi amici non è del tutto esente da tendenze maschiliste e si mostra ostile alla poesia: l'unico che può capirla, da questo punto di vista, è Vittorio Sereni, mentre gli altri, non escluso il maestro, la scoraggiano più o meno velatamente.

Quanto al saggio su Flaubert, anche dal poco che qui se ne legge emerge come centrale la dicotomia tra arte e vita, che per Antonia è sintetizzata nella sua forma più nitida nel *Tonio Kröger* manniaco, sebbene meno lacerante e come placata nella mirabile ricchezza creativa dello scrittore francese, che ha saputo fare la sua scelta netta a favore dell'arte; ed anche nelle pagine su Huxley, sia pure meno esplicitamente, la problematica è in fondo la stessa.

Chiudono il corposo volume una serie di

approfondimenti critici e un'accurata bibliografia degli scritti di e su Antonia. Al libro è allegato in DVD il breve (50 minuti) ma efficace e suggestivo film di Marina Spada dallo stesso titolo, *Poesia che mi guardi*.

Antonia Pozzi, *Poesia che mi guardi*, Luca Sossella Editore, Bologna 2010, pagg. 650, € 20.00.

LE DOMUS ROMANE DI PALAZZO VALENTINI

Di Milena Buzzoni

Non è facile immaginare quello che ancora può nascondersi sotto una città già stupefacente per ciò che offre e tanto spettacolare da far pensare che tutto ormai sia stato portato alla luce.

Gli scavi archeologici nel sottosuolo di Palazzo Valentini, sede della Provincia, a ridosso di Piazza Venezia, aperti dal 16 ottobre 2010 dopo soli tre anni di lavori, sono, in ordine cronologico, l'ultimo ritrovamento, l'ultima incursione in un passato inesauribile e diventano un'esposizione permanente che va ad arricchire il patrimonio storico-artistico di Roma.

Il suggestivo percorso tra i resti di *Domus* patrizie di età imperiale, appartenenti a illustri famiglie dell'epoca, probabilmente senatori, è impreziosito da mosaici a volute, da pareti decorate con marmi policromi, da basolati e da reperti raccolti in uno spazio museale specifico che spesso recuperano i materiali dell'antico "butto" medioevale, una sorta di discarica domestica, comune ai palazzi patrizi.

La voce-guida di Piero Angela accompagna da una stanza all'altra il visitatore che si sposta su pavimenti di vetro come su un fondale marino che, anziché fra tesori sommersi, consente di spostarsi fra strutture murarie, peristili, terme, saloni in un itinerario completato da ricostruzioni virtuali, effetti grafici e filmati. Conclude la visita un grande plastico ricostruttivo dell'area dei Fori Imperiali in età romana e delle varie fasi

di Palazzo Valentini, grazie al quale è possibile ricollocarsi all'interno del contesto urbano attraverso le sue numerose stratificazioni storiche.

Palazzo Valentini fu voluto dal nipote di papa Pio V, cardinale Bonelli, che, alla fine del Cinquecento, aveva promosso una vasta operazione di bonifica nella zona dei Fori Imperiali. All'epoca della sua costruzione risale il caratteristico impianto trapezoidale dell'edificio che nel Settecento fu dato in affitto ai principi Ruspoli per essere acquistato, a fine secolo, dal cardinale Spinelli che lo arricchì di una preziosa biblioteca di ben ventiquattro-

mila volumi e lo aprì al pubblico.

Nel 1827 fu comprato dal banchiere Vincenzo Valentini che promosse il completamento dei lavori verso il Foro. Nel 1873 il palazzo passò alla Deputazione Provinciale di Roma che realizzò ulteriori ampliamenti e lo rese idoneo ad ospitare i propri uffici e il Consiglio Provinciale. Visita imperdibile per chi già conosce bene Roma e per chi non la conosce affatto: partire dalle *Domus* è un ottimo inizio per ricostruire un importante tassello della topografia antica e medioevale della città.

GIUSEPPE CHIARI L'arte è una piccola cosa

di Enrico Pedrini

Il movimento Fluxus, cui Giuseppe Chiari partecipa attivamente fin dal settembre del 1962, si è segnalato nel sistema dell'arte per una profonda coscienza di globalità e totalità. La vita diviene sempre più un flusso irreversibile di eventi prodotti dall'individualità biologica nella propria autonomia, in continua interazione con l'universo e le sue parti. Un universo che non è più inteso come elemento stabile, ma mutevole, cioè come materia ed energia quantica, come danza cosmica di particelle ed antiparticelle che evolvono fino ad un punto finale. L'azione degli individui è quindi costantemente indotta da un potente bisogno di comunicare ed è sostenuta continuamente da una forte tensione a conoscere.

Conoscere e agire divengono due binomi essenziali del comportamento umano, in quanto la cognizione e l'azione si compenetrano profondamente, potenziandosi reciprocamente. L'illusione del trascendente viene quindi sostituita dal continuo contatto con l'informazione ed il sapere. La rappresentazione artistica diviene pertanto il momento focale della dialettica tra la soggettività dell'artista e l'oggettività del mondo. L'arte viene quindi ad essere un luogo totale, disponibile ad accogliere qualsiasi capacità creativa che viene riconosciuta ad un artista dalla società. Egli finisce quindi per proporre direttamente la propria fisicità come pure quella degli oggetti che impiega, tentando non solo di informare lo spettatore, ma di comunicare in modo diretto con il proprio interlocutore. Obiettivo degli artisti Fluxus non è tanto quello di fondare una nuova estetica, quanto di lavorare per costruire una forte etica. Essi si propongono



Happening Kunstmesse Basel, cm 19x24, 1975

no infatti di dare all'arte un contenuto rinnovato, mediante il quale l'arte stessa può coniugarsi con la vita. Al di là dell'oggetto e del supporto del testo artistico essi si spingono nell'indagine del negativo e dell'alterità che la "dimensione temporale dell'evento" ha fatto affiorare: la totalità del quotidiano, cioè un quotidiano che vive un vero e proprio mutamento radicale dei nostri rapporti con le cose e con gli altri attraverso la perdita della consistenza materiale degli oggetti della percezione.

Nella costante presa di coscienza dei livelli plurimi della vita, Fluxus volge la propria attenzione al "Daily Life" del villaggio globale, alla megalopoli elettronica del futuro, fondata sul primato dell'informazione, dove il lavoro dell'uomo non è più legato alla fatica del lavoro, ma al tempo libero: un quotidiano che sottende alla rinuncia del possesso di sé stessi, all'unità della personalità in favore della pluralità. Non esiste più un "sé vero e proprio" ma diverse versioni, tutte legittime di ciascuno.

Siamo tanti individui, tanti ruoli quante sono le situazioni ed i giochi sociali entro cui siamo inseriti. Si può essere tanti individui potenziali in uno, si può vivere in un mondo in cui si partecipa a più mondi vitali. Giuseppe Chiari si muove con il suo lavoro e la sua opera all'interno di questi mondi possibili. Infatti egli, sia nella musica, che nel mondo visivo cui attualmente partecipa, è in grado di sviluppare continuamente descrizioni, traduzioni, immagini dei vari linguaggi logici del

continuo e del discontinuo, in un contesto artistico che vuole esprimersi in diverse possibilità. L'importanza di Giuseppe Chiari nella musica è quella di aver affermato che "la musica non è l'arte dei suoni, ma tutto ciò che nella storia si è usato chiamare musica: la musica insomma non è altro che la successione delle sue opere".

"Scoprire l'intima qualità formale e musicale degli oggetti, degli strumenti, così da poterli suonare, sfruttando tutte le loro peculiarità morfologiche" è il principale assunto proposto dall'artista fiorentino (*Musica senza contrappunto* 1969).

Egli ha studiato a lungo le possibilità di maneggiare sonoramente, acusticamente, strutturalmente un oggetto come la sedia (*"Suonare la sedia"* Campo Urbano, Como 1969), scoprendo le possibilità di percuotere a turno o alternativamente le gambe, di usare lo schienale o il sedile.

"Così, quando egli suona il pianoforte, studia a fondo l'intera struttura dello strumento e lo usa per far sorgere nuove possibilità espressive. Oltre che per la produzione di suoni, Chiari manipola il pianoforte per le simbiosi che egli può ottenere con il proprio corpo. L'integrarsi del corpo, delle braccia, delle mani del musicista e dell'esecutore con le diverse sezioni dello strumento, richiede una meticolosa preparazione dello stesso. Il metodo di Chiari ci insegna a servirci del pianoforte come "suscitatore di esperienze plastiche e di atteggiamenti espressivi". Infatti i tipi di segnaletica usati dall'autore nelle sue partitu-



Chitarra, 50x80x25, 1966

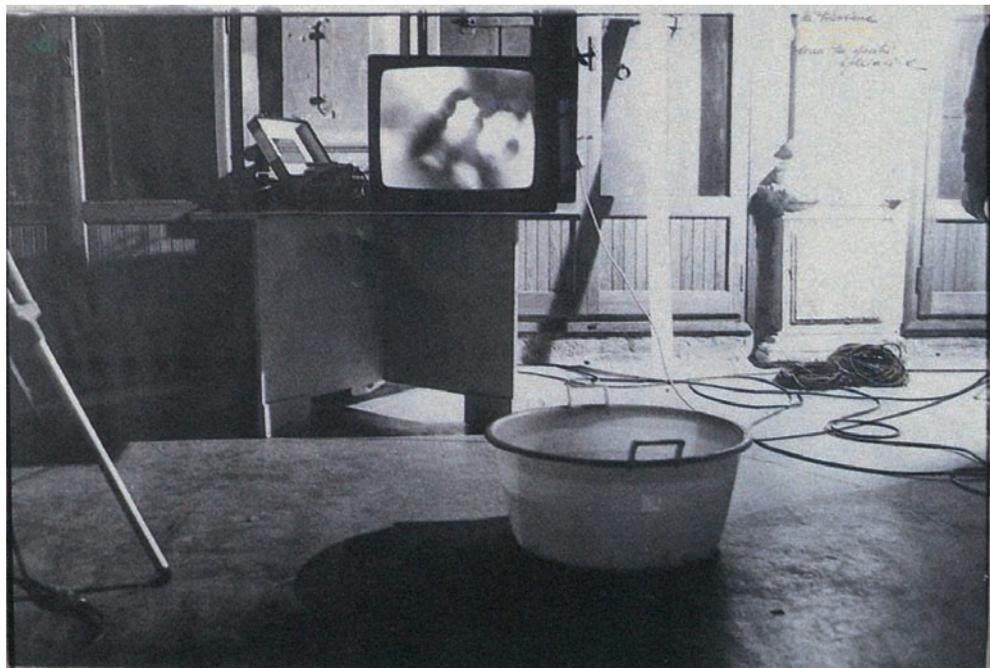


Il pianoforte come carro, cm 78x89, 1982

re, 'mirano a rappresentare graficamente i movimenti da eseguire (colpi con la mano, col pugno) secondo analogie grafiche legate alla propria fisicità corporale'.

Gillo Dorfles nel 'Metodo per suonare' del 1976 afferma: "Chiari, pur utilizzando spesso rumori accanto ai suoni, non lo ha fatto per ricerca di originalità: suonare la sedia, suonare l'acqua, la carta, il megafono significa sfruttare le intime virtù acustiche di questi oggetti, ma non per manipolarli, registrarli, amplificarli e 'servirli' sul piatto della musica concertistica, ma per dimostrare come si possa far musica con qualsiasi evento, in qualsiasi situazione, attraverso qualsiasi processo".

L'opera "Gesti sul Piano" eseguita al "Festival Festspiele Neuester Musik" a Wiesbaden nel settembre del 1962 (considerato come la tappa



L'acqua con tre specchi, cm 108x76, 1979

storica del Movimento Fluxus in Europa) consta di una serie di movimenti delle mani sulla tastiera, che vengono a coinvolgere intimamente le altre membra del corpo in un crescendo di nuova espressività mimica. La tastiera viene ad essere contemplata come una lunga fascia bianca omogenea, piuttosto che come continua successione di elementi isolati, dove l'attenzione dell'autore si concentra completamente sulle proprie mani. Volendo "suonare" lo strumento nel modo più autentico, indagando tutti i campi del possibile, onde poter sperimentare "tutte le situazioni, felici e meno felici, che l'esperienza viene ad offrirci, "Chiari percorre le centinaia di diverse combinazioni per dita, braccia e articolazioni, intrecciando gli arti, bloccandoli, distendendoli, rattrappendoli e a volte paralizzandoli. Allo stesso modo usa le braccia che possono presentarsi libere, disarticolate, penzolanti senza forza, che si appoggiano sulla tastiera, a volte violentemente, a volte dolcemente, per tutta la lunghezza dell'avambraccio. Possiamo quindi affermare che Giuseppe Chiari si comporti di fronte all'oggetto seguendo una logica di "inversione reciproca", come quando afferma: "con gli oggetti senza funzione mi comporto come se avessero funzione musicale, con gli oggetti con funzione musicale mi comporto come non avessero funzione (o come se avessero funzione musicale)".

Ci troviamo con questo autore di fronte ad una lucida operazione artistica che è quella di togliere ogni oggetto dal suo contesto funzio-

nale per liberarlo alla dialettica della negazione.

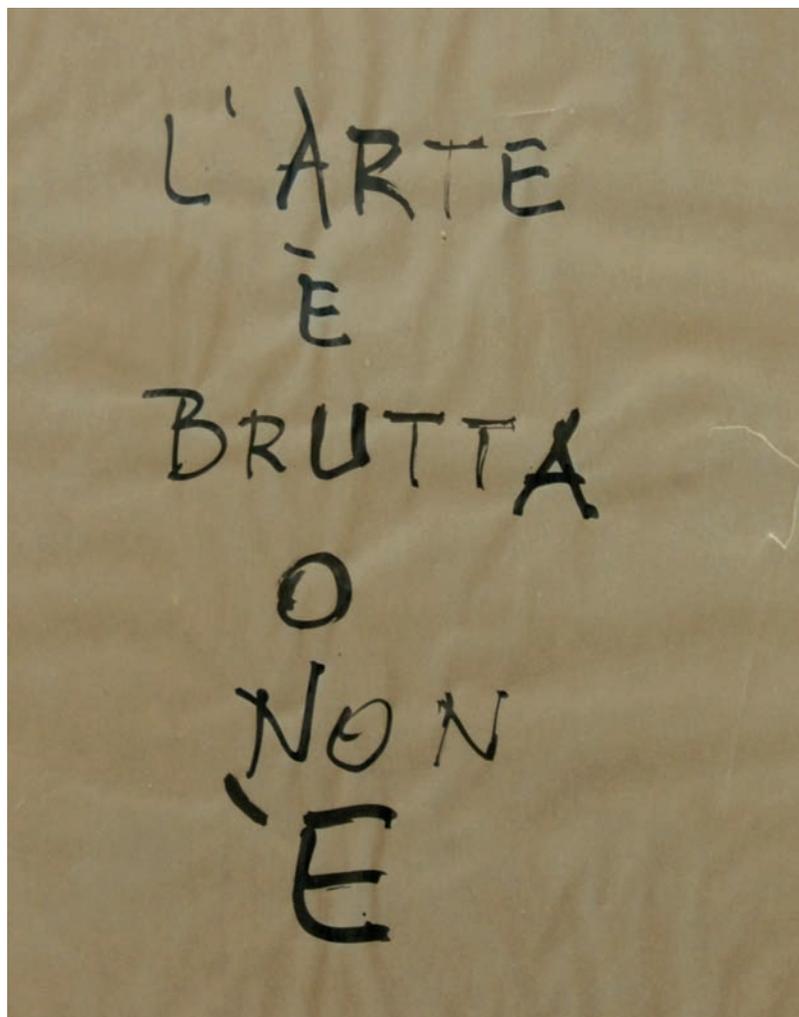
Giancarlo Cardini afferma nel libro del 1992 "Compositori a Firenze. Esperienze e ricordi": "Chiari non tratta gli oggetti come strumenti a percussione sopra i quali fare ritmi, ma come degli organismi da lasciare esprimersi nella loro materialità grezza, pre-estetica" e aggiunge, parlando dell'opera "Gesti sul piano": "Chiari mette tra parentesi o ancor meglio cancella la tecnica tradizionale che prevede una corrispondenza precisa dita-tasto, per favorire invece la nascita di un'altra tecnica che consenta alle dita della mano di esprimersi creativamente

nell'impatto della tastiera, sia obbedendo a figurazioni prescritte dall'autore, sia inventando un campionario di gesti suggeriti da un testo verbale".

L'autore fiorentino opera quindi per continui sconfinamenti al fine di distruggere il conformismo che è rappresentato "simbolicamente dallo stesso pianoforte", per raggiungere azioni liberatorie e trasgressive, dove il rumore (e non il silenzio) viene esaltato come mezzo di comunicazione delle diverse sonorità della vita. Egli può quindi affermare che "suonare è facile", ma per fare questo è necessario passare attraverso un gesto difficile. Questo gesto difficile consiste

Musica Parte Terza, cm 63 x58, 1972





L'arte è brutta o non è, cm 32x42,5, 1972

nella distruzione rituale e simbolica, ed in parte materiale, dello strumento musicale per eccellenza, 'il pianoforte' che è costantemente legato a norme costrittive ed inibitorie.

Di qui la sua grande differenza da John Cage... la musica di Chiari non vuole conoscere attraverso "il silenzio", ma vuole riapprendere, attraverso questo "silenzio negato" (in quanto permanentemente lacerato dal frastuono), l'infinita pienezza e totalità della vita (Tommaso Trini). I contenuti concettuali del continuo variare e le valenze di sovversione di questa pienezza sonora diventano per Chiari concreti riferimenti a nuove espressioni linguistiche. Infatti l'avventura dell'arte nella seconda metà del XX secolo (che è costantemente legata all'assen-

za, al silenzio e alla pagina bianca, come realizzazioni assolute di un voler sentire solo l'essenziale), diviene nel lavoro di Chiari una ripetizione infinita di una configurazione, di un pattern percepito che vuole occupare tutto lo spazio disponibile. L'arte è dunque quella che si fonda sul "differente, sul costantemente variabile, così da risultare 'viva', mentre la musica diviene confronto fra dei corpi e dei gesti". Per Chiari la musica e l'arte si esprimono in modo "totale", perché totale è la visione che l'artista ha del mondo. Non esistendo una gerarchia tra i fatti ma solo una "orizzontalità di eventi e di strumenti" cui continuamente attingere, scardinare ogni specifico significa abbattere il potere che deriva dal proprio sapere specializzato in una professione. Così trasgredendo ogni pretesa fedeltà ai materiali e alle tecniche, si sfugge all'immediato riconoscimento del mercato e alla sua strumentalizzazione. L'arte può così spostarsi dal suo essere "produzione di oggetti" per diventare "produzione di esperienza".

Nel 1969 Giuseppe Chiari pubblica con le edizioni Lerici "Musica senza contrappunto" curata da Magdalo Mussio, nel 1972 con le edizioni Toselli: "Senza titolo" e un anno dopo a Brescia "Teatrino" con le edizioni Banco.

Con queste tre pubblicazioni, seguite da "Musica Madre" nel 1974 (Ed. Prearo-Milano) e da "Arte" nel 1975 (Ed. Toselli), l'opera di Chiari assume un ruolo sempre maggiore nel contesto italiano e un'identità linguistica che crea un sistema morfologico nuovo. Le sue azioni gestuali, musicali e visive producono un'incisiva operazione liberatoria, che ha come fine la rimozione di quel diaframma culturale legato ancora al quadro e alle problematiche informali che sopravvivono nel sistema dell'arte. L'azione musicale, il gesto, il frammento, il documento, la fotocopia, la stampa tipografica, il foglio, il suono, la carta sono alcuni degli elementi visualmente pregnanti ed innovativi attraverso

cui egli veicola in quegli anni il suo pensiero e la sua visione del mondo.

La complessità e la profondità del suo modo di vedere le cose, che si esplica nella distruzione delle tecniche della musica, della poesia, della pittura, per favorire e visualizzare gli aspetti complementari della realtà e la loro interdisciplinarietà, mettono in luce la basilare importanza di un'analisi portata avanti per veicolare un sapere, una nuova episteme. Un sapere legato al procedere irreversibile, che porta talvolta questo autore all'estrema precarietà di numerosi accadimenti sonori ed acustici, dal carattere a volte sempre più rarefatto, al limite dell'udibile e alla visualizzazione di testi artistici alla soglia dell'impercettibile e dell'intelligibile.

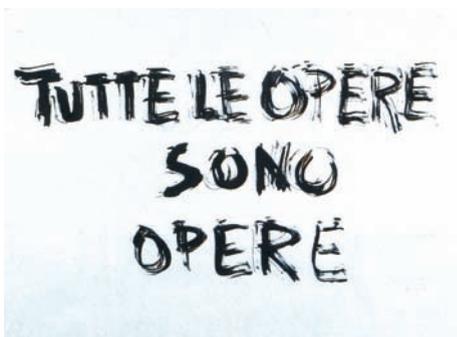
Seguendo il suo lavoro ci si avventura in una sorta di musica concettuale e ad un livello di soglia mentale dove il consumo è più esperito con l'immaginazione che con i sensi. Leggendo le pagine dei testi

L'arte è finita, cm 73x95, 1983





Senza titolo, cm 100x70, 1973



Tutte le opere sono opere, cm 96x71, 1972

di Chitari il fruitore viene invitato esplicitamente a rifarsi, di volta in volta, ai canali sensoriali più opportuni ed in qualche caso a riconoscere la loro inadeguatezza. L'artista fiorentino, pur producendo parallelamente all'Arte Concettuale (che nasce solo negli anni 1965/66, cioè in un periodo posteriore alle sue sperimentazioni), ne rovescia i contenuti.

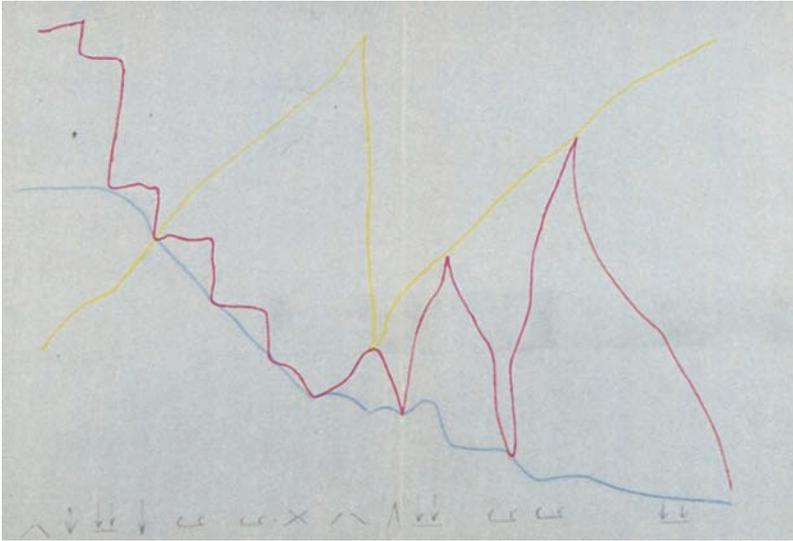
Egli infatti parte dal presupposto che è il tutto a determinare il comportamento delle parti e non l'opposto...

L'arte per Chitari non si riduce all'idea dell'arte nell'autoanalisi di sé stessa, bensì l'arte è "alterità contro l'identità". "L'arte è il differente", "è arte in quanto si pone come costantemente variabile, costantemente variabile in quanto viva". L'arte non è per Chitari "la definizione dell'arte", ma l'arte è la definizione dell'inverso dell'arte.

Per il Concettuale infatti la definizione, ottenuta mediante la ripetizione e la sua risoluzione a costante, implica invece la proprietà che le parti (le varie definizioni) determinano quelle del tutto (sistema dell'arte).

Per meglio capire il lavoro di questo artista e riferirlo ad un contesto più ampio di grande rinnovamento della conoscenza, che si era diffuso in quegli anni nell'ambito degli uomini di scienza, è bene soffermarsi brevemente su alcuni principi della Fisica Quantistica.

La teoria quantistica, con il Principio di Indeterminazione di Heisenberg ha fatto sorgere una nuova visione del mondo. Il mondo del determinismo e delle reversibilità della Fisica di Newton lascia il campo alla nuova visione dell'indeterminatezza. Il Principio di Indeterminazione che afferma come non sia possibile determinare simultaneamente una coppia di variabili (esempio: posizione e velocità di una particella), in quanto la determinazione esatta di un parametro (es: posizione) comporta l'indeterminazione crescente dell'altro (es: velocità) è epistemologico, in quanto segna la fine del sogno di Laplace di un modello deterministico dell'universo. Non si possono predire con esattezza gli eventi futuri se non si può misurare con precisione lo stato presente dell'universo. Il carattere "indeterminato" del mondo descritto dalla meccanica quantistica rispecchia una realtà interamente dinamica, le cui fasi stabili sono da ritenersi momenti aggregativi di un universo irreversibile. Secondo questo principio



Vecchia partitura, cm 48x33, 1962

quantistico l'universo non è più visto come una macchina composta da una moltitudine di oggetti, ma deve essere raffigurato come un tutto indivisibile e dinamico. La materia non viene più considerata composta da oggetti solidi, ma da "interconnessioni di cose", le quali a loro volta sono interconnessioni fra altre cose e così via. Tale materia a livello subatomico non ha una precisa collocazione in "posti precisi", ma presenta piuttosto "una tendenza ad esistere" e gli eventi atomici non si verificano con certezza in tempi determinati: essi risultano piuttosto come "tendenza a verificarsi". In tale visione del mondo queste tendenze sono espresse come "probabilità", in quanto la sorgente casuale di un fenomeno rappresenta la probabilità della sorgente casuale di un altro fenomeno. Il carattere saliente di questa teoria, alla quale l'opera di Chiari è molto legata, è che l'osservatore è necessario non solo per osservare le proprietà dei fenomeni, ma attivamente provoca queste proprietà, in quanto la coscienza umana svolge un ruolo determinante nel processo di osservazione. "L'ARTE È FACILE" nasce appunto da questo contesto. Questo "statement", in quanto paradossale, vuole attrarre l'attenzione del fruitore per renderlo "partecipe osservatore" di una evidente contraddizione.

L'osservatore di fronte a questa affermazione viene costretto in qualche misura non solo a liberarsi di tutte le norme e i cerimoniali inibitori che lo legano ad una visione tradizionale, ma addirittura a riconoscere una nuova proprietà all'arte stessa, in quanto parte attiva del processo creativo. Negli anni successivi al 1972 Giuseppe Chiari sviluppa sempre più la produzione di "statements", che si formalizzano in scritte a grossi caratteri in stampatello, tracciate con pennarello o a china su carta o su tela libera. Attraverso questa forma di arte Chiari sviluppa un processo interattivo con

i propri fruitori, che non si limita però ai soli "statements", in cui viene affermata l'arte non separata dalla vita. Egli è interessato a promuovere continuamente dei dibattiti diretti con il pubblico, per poter rendere quest'ultimo partecipe attivo dell'atto creativo e consegnare alla sua viva voce la possibilità di esprimere "il valore etico" che l'arte è in grado di promuovere.

Questa opportunità di incontro e comunicazione viene intesa come un atto fondamentale dell'uomo, quale unico essere esistente capace di interrogare sé stesso. Nel 1976 egli pubblica, con la presentazione di Gillo Dorfless, il catalogo edito da Martano a Torino "Il metodo per suonare". Partecipa nello stesso anno alla Biennale di Venezia alla mostra "Attualità Internazionali 1972-76", dove propone la performance "La confessione". La Biennale successiva (1978) vede ancora la sua partecipazione nella Sezione Italiana con la scritta eseguita con gesso sui mattoni: "L'arte è una piccola cosa". In occasione del ventennale del movimento Fluxus a Wiesbaden Chiari esegue nuovi pezzi per pianoforte. Nel 1983 al Kölnischer Kunstverein esegue la performance "Concerto per luce".

Nel 1984 è invitato per la terza volta alla Biennale di Venezia nell'ambito della rassegna: "Arte, ambiente, scene".

Gli anni dal 1986 al 1990 lo vedono protagonista nel contesto italiano e internazionale come attivo operatore in favore dei linguaggi Fluxus e Concettuale. Sono da ricordare tra le numerose manifestazioni di Giuseppe Chiari le mostre al Salone di Villa Romana (1983) e alla Galleria Vivita (1986) a Firenze, le esposizioni a Caserta al Centro Culturale S.Leucio (1987), a Genova alla Galleria Chisel (1987), alla Galleria Rosa Leonardi (1988) e da Martini e Ronchetti. In queste occasioni l'arte di Giuseppe Chiari si pone come un progetto di forte stimolo per giovani a riprendere i linguaggi dell'arte come irreversibilità ed evoluzione.

Nel 1988 è da segnalare una importante mostra allo Studio Oggetto a Milano: "Piero Manzoni - Giuseppe Chiari" e nel 1989 la

partecipazione al Fluxus Codex al Museo di Arte Moderna di New York. Nel 1990 partecipa alla VIII Biennale di Sydney e, a Venezia, al "Ubi Fluxus ibi motus" negli ex Granai della Repubblica delle Zitelle.

Nell'estate del 1996 si svolge una grande mostra dell'autore fiorentino dal titolo: "Conceptual Music" a Palazzo Rocca e nello spazio multimediale dell'ex chiesa di San Francesco a Chiavari (Genova).

Nel marzo del 1999 espone alla Galleria Martano a Torino in una personale dal titolo "Frase".

Nel dicembre 2000 la città di Pistoia gli dedica una grande mostra, a cura di Bruno Corà, dal titolo "Musica et cetera", a Palazzo Fabroni.

Giuseppe Chiari si segnala per "il suo valore di anticipazione su molti aspetti dell'innovazione linguistica prodottasi nei due decenni precedenti gli anni '80", al punto che possiamo considerarlo "come un vero maître à penser dell'arte della seconda metà di questo secolo" soprattutto in Italia (Bruno Corà). Lo testimonia l'influenza che la sua opera ha avuto sulla Poesia Visiva e sull'Architettura Radicale a Firenze, sull'Arte(Dissipazione) a Genova e nel Nord Italia e su molti linguaggi comportamentali degli anni '70 e '80.

Oggi il suo lavoro deve sempre più appartenerci se vogliamo costruire la nuova realtà multimediale dell'epoca globale, che necessita di un'apertura continua alle problematiche della comunicazione, un adattamento costante ai nuovi media dell'informazione e un rinnovamento antropologico e psichico dell'essere umano, costretto ad uno sforzo evolutivo di enormi proporzioni.

La complessità dell'attuale società nelle sue valenze sociali, economiche e politiche necessita di una sempre più spiccata "flessibilità" di comportamento e di azione e la multidimensionalità di artisti come Chiari ci aiuta fortemente a condividere le difficoltà di questo cambiamento comune.

GIGI DEGLI ABBATI

di Emilia Marasco

Se dovessi immaginare uno spaesamento spazio-temporale di Degli Abbati potrei pensarlo artista cretese intento a realizzare pitture policrome per muri di palazzi o per ceramiche di forte intensità narrativa. Un artista di area mediterranea, anche di ambito tribale, certamente non ancora vincolato da complesse regole di rappresentazione ma profondamente legato ai simboli universali, al maschile e al femminile, alla terra e alla luce. Gigi degli Abbati manipola simboli con disinvoltura, il cavallo, anche come cavallo di Troia, la maschera, il totem, la casa, gli animali, elementi che ricorrono nei suoi quadri e creano l'atmosfera, festa, sottile inquietudine, pace, ambiguità surreale... Uomini e donne sono sempre sensuali, relazionati allo spazio in maniera morbida, secondo un ritmo segnato dalle curve, e quando non è la danza il soggetto, sembra sempre che la danza sia evocata, come una componente essenziale dello stare in uno spazio. Animali, cavalieri, giganti e donne, sembra di entrare nel mon-



Cavallo di Troia, acrilico e olio su tela 150x150, 2010



i desideri di una signora, acrilico e olio su tela, 60x60, 2002

do di un poema epico contemporaneo, senza eroi, senza vincitori né vinti ma con la metafora di un'esistenza che, nonostante la complessità delle problematiche umane, ripropone ciclicamente ed eternamente sempre gli stessi temi. La scacchiera, il gioco dell'oca sono "spazi" che l'artista guarda con interesse, tutti gli spazi di giochi, aree che hanno collocazione nello spazio reale e sono luoghi di simulazione della realtà delle azioni possibili, il luogo della prova e dell'errore, il luogo della regola e della creatività che consente quasi di aggirar-

li e, di impadronirsi dell'eccezione che la conferma. Anche questo aspetto ha una radice nel surrealismo, ambito nel quale l'artista riconosce alcune modalità del proprio fare, caratterizzato da una forte componente ludica. Degli Abbati "gioca" sapientemente con la sua formazione di architetto, con la sua esperienza di pittore, con la sua cultura eclettica, con la sua perizia artigianale, struttura spazi immaginari come fossero reali, genera personaggi, mette in scena storie di varia umanità, crea oggetti. È un artista che "saccheggia" le immagini del-



Castagno illuminato dalla luce della notte, acrilico e olio su tela, 170x80, 1994





5 personaggi totemici + 1,
acrilico e olio su tela, h 150, 2004



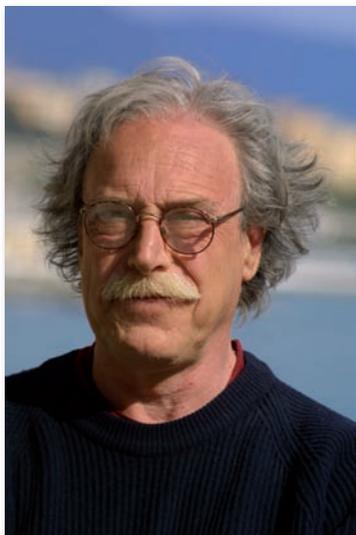
teatrino magico, acrilico e olio su tavola, 70x70, 2007

la vita e senza che esse perdano la loro linfa, l'energia che le rende vive, le trasforma in un racconto per immagini molto prossimo alla poesia. Se il gioco diventa poesia significa che è carico di consapevolezza, che non tralascia gli aspetti duri della realtà, che tiene conto che ogni epoca ha il suo cavallo di Troia, ingegnoso frutto di scaltrezza, con il suo carico di tradimento e di dolore. Un quadro "svela" il contenuto della pancia del cavallo senza drammaticità e senza retorica.

tempo rovesciato,
acrilico e olio su tela, 150x150, 2010



BIOGRAFIA di Gigi Degli Abbati



Si forma al Liceo Artistico «N. Barabino» di Genova e in seguito alla Facoltà di Architettura. Ancora adolescente, frequenta lo «Studio Firma», agenzia grafica pubblicitaria, dove conosce Luzzati, Biassoni, Costantini ed altri che vi collaborano. Le sue prime esperienze riguardano la decorazioni d'interni e l'arredamento fino a quando, nel 1966, ottenuta una cattedra di Educazione artistica, si trasferisce a Milano, dove frequenta gli ambienti dell'Accademia di Brera. Contemporaneamente inizia il suo lavoro pittorico che va saldandosi con l'esperienza didattica.

Giovanissimo ha già un invidiabile bagaglio tecnico che gli consente di giocare con i colori e con la materia; inventa e reinventa, con meticoloso impegno artigiana-

le, delle storie dipinte, dei paesaggi onirici di sapore surrealista nell'accezione più ampia del termine, dei miti del quotidiano in atmosfere senza tempo. Nelle sue tele, popolate di cose e di personaggi fantastici, ci sono precisi riferimenti autobiografici: «lascio libero il mio Es di raccontare le verità più profonde; nel mio scomporre e catalogare, vivo la mia intima scissione e la accetto, perché la verità è dialettica e in perpetuo mutamento» (G. Degli Abbati 1979).

Una pittura simbolica, quella di Degli Abbati, che porta in superficie l'inconscio e ne propone una rappresentazione, non solo attraverso la composizione dell'immagine, ma anche nel perpetuare il lavoro sulla tela, nello sconfinare e rimodellare le forme nell'imporre alla superficie quel fare esperienza della mano che mentre lavora pensa. Nel 1980 inizia a realizzare una pittura tridimensionale su supporti di legno che permettono all'artista di proseguire i suoi racconti fantastici nelle tre dimensioni spaziali: totem, piramidi, cubi componibili... Nello stesso periodo, l'artista inizia un'attività grafica nel campo dell'incisione, della serigrafia e della litografia «...si distingue per la raffinatezza del segno e la qualità delle morsure» (G. Beringheli 1990).

La prima personale è del 1969; nel 1974 ha inizio una collaborazione con il gallerista milanese Alberto Schubert, che prosegue per tutti gli anni '80, anche quando l'artista si trasferisce, nel 1975, definitivamente a Genova.

Nel 1999, vincitore di un concorso nazionale, realizza al Porto Antico di Genova, nella piazza antistante la Capitaneria del porto, progettata da Renzo Piano, un mosaico calpestabile di 365 mq raffigurante la Storia della Marineria. Dal 2003 collabora con la galleria Rafanelli di Genova.

OMAGGIO A JAMES STIRLING

di Gianluigi Gentile

Il padiglione Britannico della dodicesima Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, organizzato dallo studio **muf** architetture /art Llp, è stato ironicamente ribattezzato Villa Frankenstein, con un chiaro riferimento al bricolage *ante litteram* esercitato da John Ruskin, critico e storico dell'architettura veneziana, vissuto in epoca vittoriana e fautore dell'identità fra le *pietre* e le idee.



L'elemento centrale del Padiglione è costituito dal plastico in scala 1/10 di una sezione dello "Stadio dello sguardo ravvicinato", lo stadio olimpico di Londra 2012, una struttura lignea plurifunzionale progettata per stimolare attività didattiche di disegno, seminari e dibattiti scientifici e destinata a rimanere a Venezia come testimonianza di un ideale gemellaggio culturale.

Accanto a questa struttura quasi simbolica è presente il nuovo progetto di Wolfgang Scheppe, ispirato alla ricca raccolta di taccuini veneziani di Ruskin, prestati dalla Lancaster University.

Fra la cultura italiana e quella inglese vi sono stati, nel corso della storia, scambi che hanno assunto reciprocamente la coloritura congeniale ai due temperamenti senza determinare condizionamenti radicali. Se il Rinascimento inglese e la successiva fioritura elisabettiana devono

molto all'influenza della cultura italiana, e il nostro Risorgimento non si sarebbe manifestato senza l'influsso del liberalismo inglese, gli sviluppi, da una parte e dall'altra hanno preso strade molto diverse.

L'architettura inglese si è prevalentemente sviluppata in modo progressivo, senza esprimere personalità di spicco, capaci di rotture determinanti, mentre in Italia l'affermarsi dell'individualismo rinascimentale ha segnato un solco sempre più profondo fra l'artista e la collettività, con le conseguenti remore allo sviluppo organico della società e dell'ambiente costruito.

Non a caso Ruskin e Morris sono inglesi: senza essere personalità artistiche di rilievo hanno assunto una funzione catalizzatrice sullo sviluppo dell'etica progettuale che la rivoluzione industriale postulava, aprendo la strada al diffondersi della teoria e della prassi del Movimento Moderno. Al punto che ancora oggi siamo portati a riferirci a quelle matrici culturali.

La scelta dello studio **muf** è stata, secondo il giudizio di Vicky Richardson, che dirige il reparto di Architettura, Design e Moda al British Council "quella di enfatizzare l'importanza dell'osservazione ravvicinata, espressa sotto diverse forme come approccio alternativo all'architettura, teso alla comprensione di ciò che già possediamo".

Muf è stato fondato a Londra nel 1995, per lo sviluppo di progetti destinati al settore pubblico e basati sull'approccio ambientale, con l'intento dell'integrazione fra costruito e il tessuto sociale e concentrati soprattutto nella zona est di Londra, ai margini del villaggio olimpico.

Se un appunto si può fare all'allestimento del padiglione Britannico, è quello di non aver cercato una storicizzazione dell'approccio culturale espresso dalla mostra, facilmente operabile citando l'opera di alcune personalità che in qualche modo hanno contribuito a questo approccio di metodo.

Sotto questo profilo si può ad esempio citare la personalità eclettica di James Stirling, scomparso prematuramente circa venti anni fa.

James Stirling si laurea nel 1950 con un progetto d'ispirazione lecorbusieriana, ma si affranca rapidamente, con il contributo critico di Reyner Banham, da questa matrice culturale, articolando il proprio linguaggio espressivo attraverso una serie di progetti in cui è sempre riconoscibile il germe della dissacrazione.



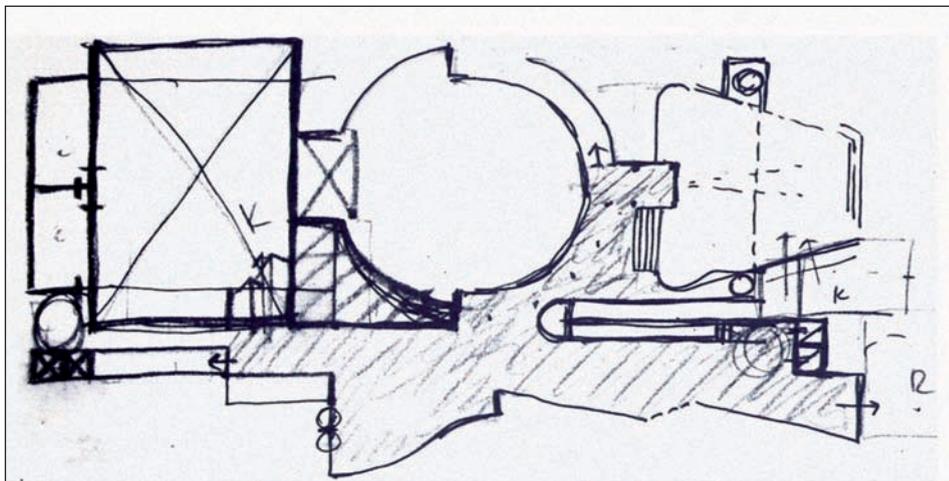
Facoltà di Storia della Cambridge University

Profondo conoscitore dei principi fondativi del Movimento Moderno, Stirling organizza i propri stilemi alla costante ricerca di una credibilità architettonica che travalichi il perbenismo razionalista.

Lo stesso Movimento Moderno, nato come metodo di continua ricerca e di rifondazione del linguaggio, sta per chiudersi nel paradosso semantico di forme espressive cristallizzate, incapace di interpretare in chiave evolutiva il percorso della storia.

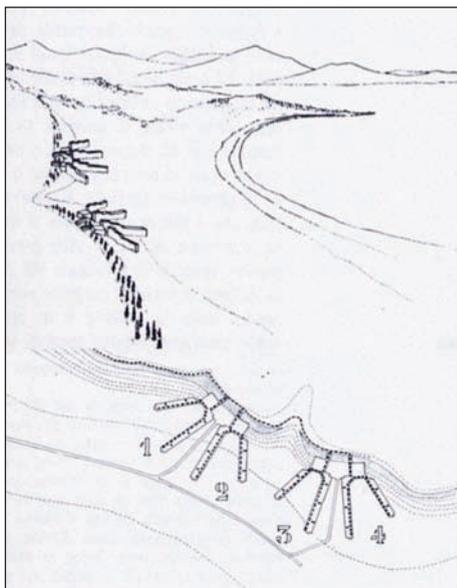
Stirling intuisce come, in ogni opera, seppur concepita *sub specie aeternitatis*, si annidi il germe della metamorfosi o meglio, la possibilità di una riconversione evolutiva.

Il suo percorso creativo si sviluppa ai limiti della lucidità, lungo la border line fra pragmatismo e ironia romantica che caratterizza la cultura più autentica di



Schizzo per la Neue Staatsgalerie di Stoccarda

oltremanica, senza perdere il controllo globale del progetto, dal contatto fisico e funzionale con l'ambiente alla concezione strutturale, anticipando molti aspetti del postmoderno e del decostruttivismo.

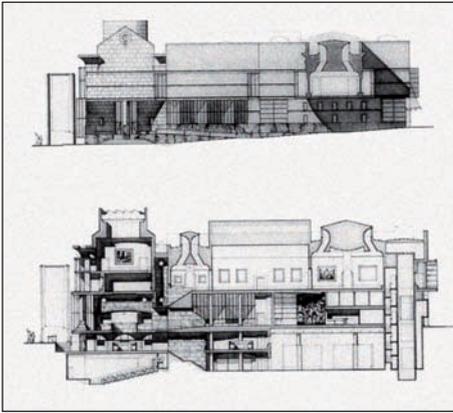


Studio preliminare e progetto per la St. Andrews University

Stirling prende le mosse dall'appartenenza all'Independent Group, nel momento in cui la Pop Art e il New Brutalism dominano la scena; assorbendo in modo selettivo il gusto pop per la *contaminatio*, una spregiudicatezza onnivora nell'assimilare la complicazione del reale per convertirla in complessità dell'opera, elementi che diventano sistematici del suo approccio al progetto.

Nel suo repertorio stilistico affiorano gli elementi di un vissuto costituito dalla memoria delle fortificazioni scozzesi, gli stilemi dell'epoca vittoriana, il palazzo di cristallo di Paxton, le strutture in acciaio di Eiffel, così come nel progetto della facoltà di storia di Cambridge si intravede la memoria delle strutture essenziali dei mezzi dello sbarco in Normandia cui aveva partecipato.

Ogni progetto nasce dalla memoria di un vissuto in cui storia e componenti essenziali si mescolano per radicarsi al luogo dell'intervento e dialogare col contesto, urbano o naturale che sia, come il college dell'Università di St. Andrews (1964), concepito come una mano aperta che si compenetra nel paesaggio.



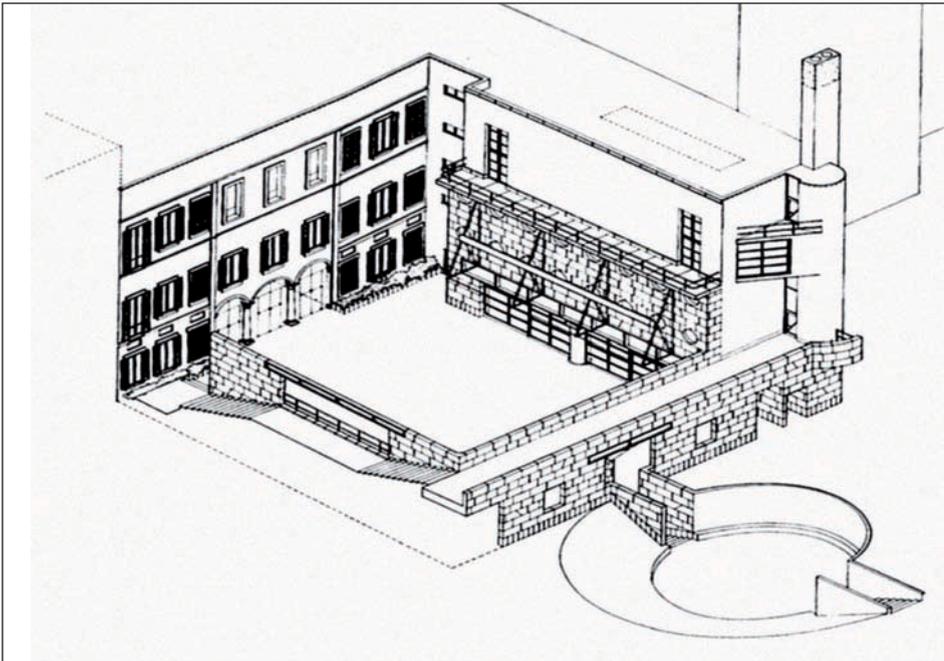
Ampliamento della National Gallery di Londra

Analizzando il tratto sottile dei suoi disegni, ironicamente riferiti alla grafica razionalista si legge la disponibilità a ribaltare in qualunque momento il punto di vista sia per le scelte tipologiche che per quelle tecnologiche, come per esempio risulta dagli schizzi per la Staatsgalerie

di Stoccarda, o per l'ampliamento della National Gallery di Londra, studiato espressamente per l'esposizione dei quadri di Turner, progetto molto vicino a quello elaborato per palazzo Citterio a Brera che rappresenta tuttora un'occasione persa per Milano.

La scomparsa prematura, avvenuta nel 1992, ci ha privato di una presenza culturale che in qualche modo avrebbe costituito un riferimento alternativo all'approccio mercantile che, in particolare nel nostro Paese, condiziona gli interventi più importanti di questa contingenza storica, teatro del dramma della città e della cultura moderna, dove gli architetti sono contemporaneamente attori e spettatori, coinvolti nel conflitto fra "volontà e rappresentazione" con la percezione sempre più nitida che la forma costituisce in ogni caso soltanto, in modo peraltro parziale, l'aspetto fenomenico dei contenuti.

Il progetto per palazzo Citterio a Brera



La vita degli oggetti

di Francesco Minniti

Non appena mi è stato chiesto di scrivere un articolo che parlasse di design, oltretutto il primo, sono stato colto dalla classica ansia da foglio bianco. Eppure, mi dicevo, ne parlo in pratica tutti i giorni, leggo, mi confronto, è il mio lavoro, ma niente, non riuscivo a trovare un argomento da trattare che mi convincesse fino in fondo. Passavo dall'idea della funzione sociale del design a cosa oggi significa design, dal legame tra impresa, designer e maestranze al design "nomade", tutti argomenti sicuramente degni di approfondimento e sui quali si potrà tornare in seguito ma che trovavo poco adatti per il primo articolo. Fino a che, quando ormai il tempo stava per scadere, mi sono convinto che l'argomento non poteva che essere uno: il nostro rapporto con gli oggetti e di come possa assumere una connotazione familiare se non addirittura sentimentale e di conseguenza indissolubile.

Intanto partiamo da un elemento di base ma fondamentale: un oggetto di design non può prescindere dalla funzione che dichiara di saper assolvere.

Aggiungiamo poi un'altra necessaria ovvietà e cioè che scegliamo un oggetto perché ci piace. Noi mettiamo alla prova la funzione degli oggetti che ci circondano attraverso ripetuti gesti quotidiani sedendoci su una sedia o poltrona per mangiare o leggere, riponendo libri e ricordi in una libreria, passando ore su un divano a parlare amabilmente con gli amici, infilando le nostre cose in una borsa per ripartire tutti i giorni o almeno una volta l'anno.

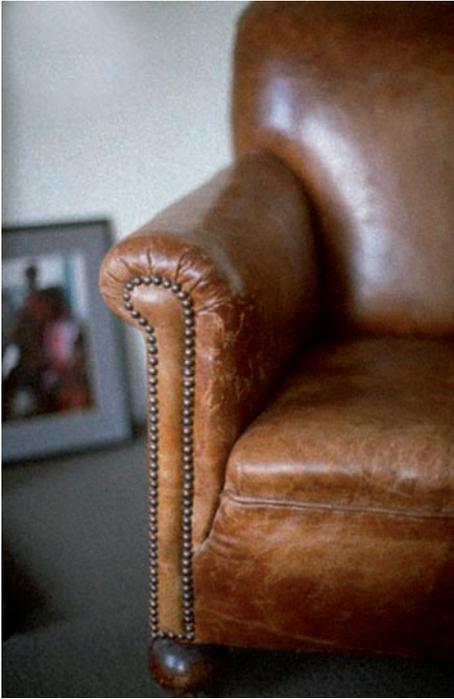
Ecco quindi che gli oggetti si trasformano da cose inanimate a parte di noi stessi e sono capaci di rimandare ricordi, assecondare i nostri piaceri, custodire i nostri tesori.

In un bellissimo scritto pubblicato dalla rivista Domus, Alessandro Mendini prende ad esempio la lettura per raccontare come quest'attività sia strettamente legata a punti precisi della casa ma anche a specifici oggetti che lo accompagnano di volta in volta in base alla lettura scelta.

"(...) Un libro grosso e pesante devo leggerlo solo su una certa poltrona un po' diritta che mi permette di leggerlo sulle ginocchia (...).

Questo della lettura è un esempio. Ma così è per tutte le altre azioni che compio dentro casa".





E sempre Mendini, con la mostra “quali cose siamo” racconta con un taglio a mio parere antropologico del nostro rapporto con gli oggetti e dichiara:

“guardati nel loro complesso, questi oggetti (queste stelle cadenti) sono gli infiniti personaggi, sono gli 'affetti' inanimati, fedeli o infedeli, bravi o terribili, che costellano la nostra vita”

E ancora:

“in un certo senso, mentre cresceva questa raccolta di oggetti capivo che erano, che sono, 'le mie memorie'. Le nostre memorie. Oppure, meglio ancora, 'le mie, le nostre prigionie', gli oggetti e i pensieri dei quali siamo prigionieri”. Alla fine, però, “le persone non sono mai quello che sembrano; anche le cose non lo sono mai” e dunque “noi stessi siamo le nostre cose. Noi siamo delle cose fra le cose. E allora, quali cose siamo?”.

Tutto ciò premesso arriviamo ora a fissare l'elemento da cui non si può prescindere perché la relazione che stabiliamo con gli oggetti diventi altro dal semplice utilizzo: quanto tempo e per quanto tempo viviamo con gli oggetti; e perché questo tempo sia il più lungo e assiduo possibile e possa superare anche il nostro tempo è fondamentale che l'oggetto sia di qualità, progettuale e materiale intesa proprio come materia di cui è fatto. La qualità consente all'oggetto non solo di resistere al trascorrere del tempo ma addirittura di acquisire con l'utilizzo ancora maggior valore, continuando fedelmente ad assolvere la funzione senza perdere la forma, criteri che ci avevano guidato a sceglierlo fra molti. Il maggior valore è dato dal fatto che i segni del tempo sono testimoni concreti di giorni vissuti e di cose fatte e talvolta risvegliano inaspettatamente ricordi che pensavamo sopiti e ci rimandano storie da raccontare regalandoci momenti di piacevole malinconia e gioia.

Ecco che allora nasce e si consolida un rapporto di affetto e complicità indissolubile.



PIETRO SCARNERA

Pensieri di ieri, pensieri di oggi

di Manuela Capelli

Coinvolgente suo malgrado. L'opera prima di Pietro Scarnera, "Diario di un addio" (Ed. Comma 22), vincitrice nel 2009 della selezione regionale del Premio Komikazen (Festival del fumetto di realtà), cronistoria degli ultimi anni trascorsi accanto al padre in stato vegetativo, inserisce così - grazie a una lucida capacità di rendicontazione - il giovane Pietro nel novero degli autori maturi. Un testo forte, come solo un'esigenza poteva dettare, che mostra come la realtà di chi si ritrova nella condizione di vita sospesa non sia quella del pacifico dormiente presentata dalla cinematografia classica.

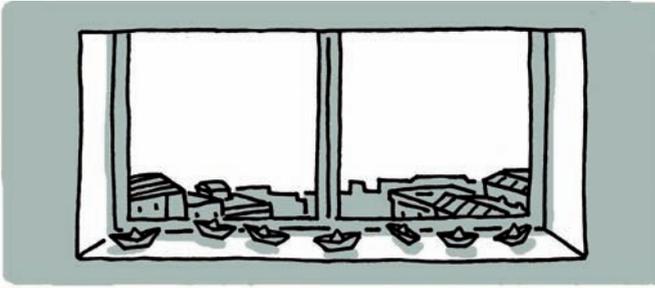
Lui, che nella vita si occupa di giornalismo e comunicazione, nel suo romanzo si esprime solo attraverso didascalie. Ed è proprio attraverso questo silenzio che riesce a incidere le coscienze obbligando a riflettere, che riesce a riunire due posizioni opposte - quella di Beppino Englaro e quella di Fulvio De Nigris - nella postfazione al libro.

Graficamente naif, con un tratto che non commenta ma è tuttavia estremamente espressivo, Pietro ci accompagna nel suo percorso interiore, fino alla ricomposizione stessa dell'immagine del padre che, in un'intensa vignetta a piena pagina, era esplosa in mille frammenti.

Partiamo dalla scena delle barchette di carta: una flotta per difendersi dalle emozioni. Qual è stata la sfida più difficile da affrontare? Qua-



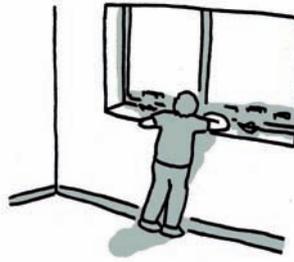
MA IO NON RIUSCIVO A CAPIRE NIENTE DALLA PERSONA DISTESA IN QUEL LETTO. FORSE MIO PADRE, MIO PADRE COME LO RICORDAVO IO, ERA INTRAPPOLATO DA QUALCHE PARTE E NON POTEVA RISPONDERMI...



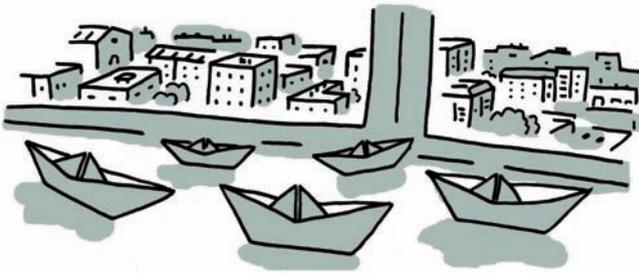
FACEVO DI TUTTO PUR DI NON PENSARE A QUELLO CHE STAVA SUCCEDENDO.
MI RICORDO CHE COSTRUIVO BARCHETTE DI CARTA IN MANIERA OSSESSIVA.



PER FARLE USAVO LE CARTOLINE
DELL'ASSISTENZA SANITARIA DI CUI
ERA DISSEMINATO IL REPARTO.



NE FABBRICAVO UNA DOPO L'ALTRA,
POI LE LASCIAVO IN GIRO, SUI DAVANZALI
DELLE FINESTRE O SULLE PANCHE.



FINCHÉ NON MI RITROVAVO CON UNA PICCOLA FLOTTA,
CHE AVREBBE DOVUTO PROTEGGERMI IN QUELLE ACQUE SCONOSCIUTE.

li emozioni incarnavano e quali messaggi mandavano a chi condivideva la tua situazione?

I cinque anni in cui mio padre ha vissuto in stato vegetativo sono stati tutti difficili, non saprei identificare una "sfida" in particolare... però c'è stato un momento in cui facevo fatica a reggere la situazione anche fisicamente: per circa un mese mio padre è stato ricoverato in un reparto di medicina generale, e non era un posto adatto a lui, anche gli infermie-

ri non sapevano come comportarsi... così dovevamo starci sempre, a volte anche di notte. Quel periodo mi ha fatto capire quanto è importante un'assistenza qualificata per queste persone, quella che abbiamo trovato nella clinica di lungodegenza in cui alla fine siamo stati trasferiti. Senza una struttura del genere, non so quanto avremmo retto...

Per quanto riguarda le barchette, in realtà mi sono reso conto solo lavorando al libro di cosa significavano: non penso che

mandassero messaggi all'esterno, erano solo un piccolo stratagemma per non pensare, per tenere le mani occupate... poi ho scoperto che anche mia zia (la sorella di mio padre) ha questa mania delle barchette, si vede che è una cosa di famiglia!

“Evitavo di scrivere quello che provavo. Non sapevo cosa sarebbe venuto fuori”. Scrivere di una situazione che fa soffrire a volte non è catartico: è impossibile. Disegnare invece no. Come mai secondo te?

Quando qualcosa non va, il mio primo impulso è di mettermi a scrivere, e di solito mi fa sentire meglio. Nel periodo raccontato nel libro invece la scrittura non funzionava: qualche volta ci ho provato, ma mi faceva stare male, peggiorava le cose, e ho capito che non potevo scrivere finché quella storia la stavo vivendo. Anche disegnare mi faceva stare male, ma era una cosa che controllavo molto meno... in realtà io volevo disegnare altre cose, però spesso sulla pagina comparivano questi disegni piuttosto “disturbati”, i volti dei malati che vedevo intorno a me, che poi ho voluto inserire anche nel libro.

Il fumetto accompagnato da didascalie piuttosto che da balloon fa vivere appieno il dramma del silenzio, il tuo dramma personale. Come definiresti il peso parole/immagini? E com'è nata questa scelta, consapevolmente o spontaneamente?

È stata piuttosto spontanea: avevo moltissime cose da dire. Una delle cose che mi piace del Diario è che mi sembra molto “denso”, pieno di cose. Penso che sia importante per un fumetto: si impiega tanto tempo a realizzare qualcosa che poi si legge, nel caso del mio libro, in un quarto d'ora-venti minuti. Ecco, se almeno in quel quarto d'ora riesco a “catturare” il lettore, a dilatare almeno la sua percezione del tempo di lettura, allora ne vale la pena.

La semplicità del tratto ti ha permesso di essere più crudo rispetto all'aver usato delle parole nella descrizione. Cosa ti ha dato la forza di riaprire le ferite, sviscerarle e riprodurle nel lungo lavoro di un anno per

scomporre e ricomporre appunti e disegni in un fumetto strutturato?

Bè, a un certo punto mi sono accorto che dovevo raccontare questa storia: tutti parlavano di coma e stato vegetativo, sui giornali, in tv, e quasi sempre a sproposito. E io non riuscivo a stare zitto, avevo proprio bisogno di raccontare... infatti mentre vivevo quel periodo non riuscivo a parlarne all'esterno, dopo non mi facevo problemi, lo dicevo a tutti, anche agli sconosciuti. Però una cosa è parlarne, un'altra è realizzare un libro, e soprattutto un libro a fumetti: avevo molti dubbi, così ho deciso di mandare alcune tavole a Komikazen (un concorso per giovani fumettisti dell'associazione Mirada di Ravenna): è un concorso piuttosto rinomato nel mondo del fumetto, e a me interessava avere un parere, sapere se secondo qualcun altro era una buona idea fare questo libro. E poi ho avuto anche un vero editore che mi ha seguito molto da vicino: in fondo io non avevo mai fatto niente del genere prima, ho dovuto imparare.

All'inizio comunque volevo dare una testimonianza, pensavo di raccontare le cose in maniera molto oggettiva. Poi mi sono reso conto che dovevo ripercorrere tutti quei cinque anni, tutte le emozioni che avevo provato, perché il libro fosse sincero. È stato abbastanza doloroso rivivere e disegnare la prima metà della storia, mentre la seconda parte era ancora fresca nella memoria, quindi più facile da realizzare.

Non ti è mai venuta l'idea di far rivivere tuo padre in un fumetto? Quale tratto usresti in quel caso, descrittivo, evocativo, ironico? O addirittura sceglieresti un'altra forma di espressione?

No, non sento questa necessità, veramente. Anche nel Diario ho evitato di mostrare mio padre com'era “prima”, sarebbe stato troppo personale e poi non so se avrebbe aggiunto qualcosa... volevo solo raccontare come vive una persona in quelle condizioni e come reagisce chi gli sta vicino, in questo caso un figlio. Que-



sto aspetto poteva avere una valenza generale, non solo personale, per cui ho "isolato" la mia esperienza in quella determinata situazione. È il motivo, per esempio, per cui mia mamma e mia sorella non compaiono nel libro. Quindi è un'autobiografia fino a un certo punto: quello che ho raccontato è tutto vero, ma ci sono anche altre parti di me che non sono finite nel libro.

Quando hai realizzato di aver prodotto il più alto contributo - per delicatezza e neutralità - al dibattito più attuale e doloroso della scelta della "fine vita"?

Io volevo provare a dare una base a questo dibattito, a dire "Ma sapete di cosa parliamo quando parliamo di stato vegetativo?". Mi interessava questo, dare un'informazio-

ne corretta, poi ognuno è libero di costruir-

si una sua idea. Per questo il libro doveva essere innanzitutto sincero, e infatti dentro ci sono tutti i miei dubbi e le mie paure: penso che questa onestà si percepisca, e mi ha fatto molto piacere che il libro sia piaciuto sia a Beppino Englaro che a Fulvio De Nigris, due persone che hanno opinioni opposte sull'argomento. Nel libro io non prendo posizione fra le due parti, ma è chiaro che ho una mia idea: penso che ognuno debba essere libero di scegliere, però la scelta dev'essere consapevole (quindi bisogna informarsi) e non deve essere dettata da fattori esterni, come la mancanza di strutture adeguate o di soldi (perché assistere queste persone in molti casi costa).

È più una forza intellettuale o emotiva che traduce una valanga di emozioni in un tratto così semplice, elegante ed efficace?

Penso che sia un mix di entrambe le cose... o semplicemente questo è il mio modo di disegnare, almeno lo è stato per questo libro. A rivederlo adesso mi sembra un tratto molto acerbo, anche un po' infantile, del resto è il mio primo libro... però è anche giusto che sia così, visto che è la storia di un figlio.

Questo è un romanzo di formazione, di crescita, una storia che fa riflettere e imparare: in primis, un buon atteggiamento verso la vita. Qual è stato invece il romanzo che ha formato te? E quale il fumetto che ha ispirato il tuo tratto?

Forse sembrerà un po' strano, ma è ancora il primo libro che ho letto: il Grande Gigante Gentile di Roald Dahl, con le illustrazioni di Quentin Blake. È un libro che fa ridere, commuovere, spaventare e pensare allo stesso tempo, e poi ci sono dei disegni meravigliosi. All'epoca avevo 8 anni e abitavo in un paesino sugli Appennini in provincia di Bologna: un giorno aprì la biblioteca del paese e per Natale regalarono un libro a tutti i bambini: a me capitò il GGG! È una cosa di cui vado molto fiero, e penso davvero che se non l'avessi letto allora, adesso sarei una persona diversa.

Per il Diario, però, sicuramente mi è stato molto utile "Il grande male" di David B., secondo me uno dei fumettisti migliori al momento: in questo libro racconta dell'epilessia del fratello, "il grande male" appunto, quindi mi ha aiutato a capire come si racconta la malattia. Graficamente però il disegno di David B. è molto diverso dal mio, e poi lui è molto più bravo. Mi è servito tanto anche leggere Primo Levi, uno dei miei scrittori preferiti, per capire come si raccontano cose delicatissime e personali con il giusto equilibrio fra distacco e partecipazione.

Com'è nata l'esigenza di esprimersi con il fumetto? E su quali temi era orientata questa scelta all'inizio? Per il futuro, invece, quali sono i tuoi progetti in questo campo?

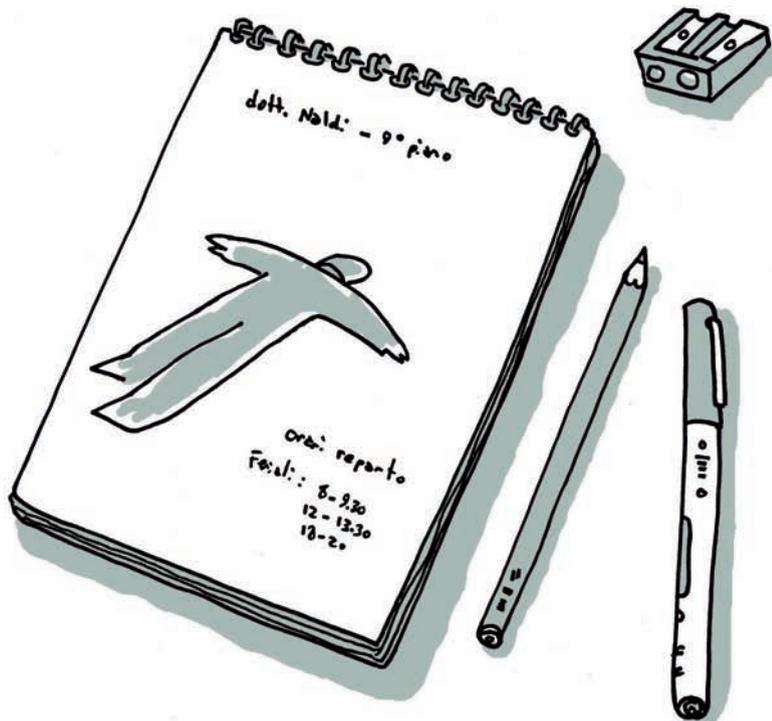
Per me testi e disegni sono sempre andati di pari passo, anche se non ho mai studiato arte ho continuato a disegnare per i fatti miei, quindi mi viene naturale esprimermi così. In questo caso però usare il fumetto aveva anche un altro senso. Di solito una persona in coma viene raffigurata come una persona che dorme, è un'immagine standard che vediamo ogni giorno al cinema o in tv. Avevo anch'io in testa quest'immagine, e ho provato rabbia quando mi sono accorto che la realtà (almeno la realtà dello stato vegetativo) è totalmente diversa. Mi interessava rispondere a questa immagine, "far vedere" quel-

lo che ho visto io. Però era impossibile farlo con un disegno realistico, sarebbe stato offensivo. Quindi ho disegnato mio padre, e gli altri malati come lui, con uno stile il più possibile neutro. Poi questo è diventato il tema centrale del libro: ho potuto rendere anche graficamente la mia sensazione di "non riconoscerlo", di non trovare corrispondenza fra la persona distesa nel letto d'ospedale e mio padre come me lo ricordavo io.

Attualmente sto iniziando a lavorare a un nuovo libro. L'argomento è ancora top secret, ma questa volta non sarà autobiografico. Nel frattempo vorrei fare qualche storia breve (come "I gatti degli inglesi", che ho pubblicato sul mio blog) e illustrazioni... qualche richiesta è già arrivata dopo la pubblicazione del Diario.

Infine, un tuo parere da professionista nel campo dell'editoria: cosa pensi del fumetto digitale?

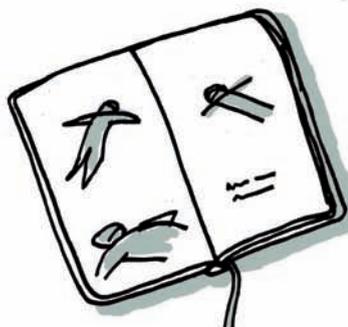
Personalmente penso che il libro, e quindi anche il libro a fumetti, sia una tecnologia migliore del libro elettronico: costa molto meno, si può portare dovunque, se si rovina non è un dramma e leggere sulla carta è molto meno faticoso che leggere su uno schermo. Però non vuol dire che il digitale non offra opportunità. Per quanto riguarda il fumetto, penso che funzioni molto bene per le strisce: ad esempio Doonesbury, la strip di Garry B. Trudeau, ha un bellissimo sito e leggere ogni mattina la striscia del giorno non è affatto male. I vari blog e Tumblr invece sono perfetti per la promozione dei nuovi autori (ne ho uno anch'io, si chiama "Pensieri di ieri", (<http://pensieridieri.blogspot.com>) ... in generale comunque sul web è tutto piuttosto rapido, per cui penso che anche nel campo del disegno siano più efficaci le vignette, le singole illustrazioni e le storie molto brevi. Ma per le narrazioni lunghe il libro è ancora insuperato.



ALL'INIZIO I MIEI QUADERNI ERANO PIENI DI UOMINI CADUTI.
FACEVO SEMPRE LO STESSO DISEGNO, RIPETUTO SU PAGINE E PAGINE.



ERA IL PERIODO IN CUI
ERAVAMO IN RIANIMAZIONE...



...IL PRIMO TENTATIVO DI ELABORARE
QUELLO CHE STAVA SUCCEDENDO.

TRA BELLO E FUTURO

di Fiorangela di Matteo

Genova già da lontano si staglia tra i monti, che si infilano su verso il cielo, a contrastare il mare. La macchia grigia dei tetti rivela un paese diverso da tutti e rende la città forse triste forse elegante. L'ardesia, pietra povera per eccellenza, disegna lo skyline della città. Le lastre poste le une sulle altre ordinatamente a formare il liscio ed omogeneo rivestimento dei tetti e, usanza oramai desueta, dei muri perimetrali, ha il merito di marcare la città nel suo impasto di terra, cielo e mare. I colli senesi sono dolci declivi punteggiati di macchie verdi, di vigneti, di cerri, di cipressi. Strade e sterrati che si infilano ora qua ora là per sboccare, a sorpresa, in una piazza, o in corti di fattorie modello o ancora un po' più su da dove i declivi paiono rincorrersi all'infinito. Diverso e scarno il Carso, maestosamente descritto da Ungaretti, che apre gli occhi della mente alla meditazione ed all'infinito. E si potrebbe continuare a lungo: mille luoghi unici in questa terra così martoriata dall'uso. Il filo conduttore di tutto questo è la bellezza, dovuta a cosa? Forse che si tratta di patria? Di luoghi cari alla nostra memoria? O perché, consueti, ci danno l'idea di stabilità? Assolutamente no. Il fatto fondamentale è che questi luoghi rispondono, nella loro sconvolgente semplicità, all'idea di misura ed equilibrio che fonda, nella mente di ognuno, il concetto di bellezza.

Su questo territorio, oggi così dilaniato dall'incuria, si sono sviluppati secoli e secoli di vite diverse ed ognuna ha lasciato qualcosa di sé a testimonianza del proprio passaggio ed i secoli e la storia hanno rispettato le vestigia del passato. Nelle loro diverse filosofie, i popoli che hanno abitato la penisola hanno riadattato le diverse costruzioni ai propri usi, le hanno conservate e mantenute ed hanno contribuito a far sì che arrivassero a noi ancora comprese nel panorama nel quale sono nate, a testimonianza di antico e fiero splendore. Ed oggi l'antico crolla, si rifiuta di sopravvivere a questa società che di lui non si cura più, che lo disprezza, che lo umilia affogandolo all'interno di contenitori di cemento armato, che lo schernisce dando l'idea di conservazione e tutela. I soliti programma spot, quali fasci di luce, illuminano il mondo "dell'arte" in occasioni specifiche: settimana della Cultura, giornate del Patrimonio, giornate del F.A.I., dei Musei, notti bianche e via via: tutte cose meritevoli ma che, come al solito, non colpiscono il vero problema. Ci vuole una vera e seria politica di sostegno, una politica che si prenda cura delle cose tutti i giorni dell'anno, che pensi al cittadino quale abitante del circondario, perché è da qui che si parte.

L'antico ci insegna: tempo fa si parlava di "a misura d'uomo" cosa significava? che le cose vanno costruite intorno all'uomo, seguendo le esigenze umane. Lo sviluppo delle città e delle aziende, che pure sono



Caserta: Reggia di Caserta, Giardino Inglese vestibolo al laghetto (foto Gattavara)

fatte di uomini, di scuole, di ospedali di... tutto quello che si costruisce è fatto per l'uomo! Perché dimenticarlo?

Una seria politica, semplice, che ritorni, con i dovuti aggiustamenti del progresso, a credere nell'uomo e nelle sue capacità, che gli fornisca gli strumenti per esprimersi, per mostrarsi e per essere premiato. Una politica che prenda in considerazione come sfruttare l'insegnamento che abbiamo ancora, nonostante tut-

to, visibile e fruibile, che è lì per insegnarci, che è parte di noi, del nostro modo di abitare la storia, che è ancora un punto di riferimento valido, perché è la nostra radice. Ed anche i resti del passato ne avrebbero beneficio perché parte integrante di un sistema organico di valorizzazione.

Perché mai ci si deve sentire così grandi da non tenerne conto? Ammesso che si tratti di grandezza...

L'ANGOLO DI FRINO

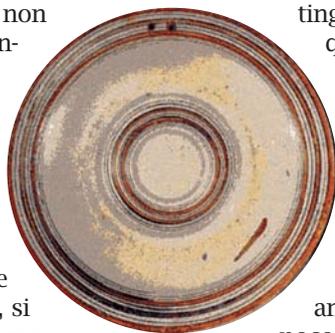
di Elia Frino

Nell'antiquariato il vero collezionismo, così come lo intendiamo oggi, nasce nella seconda metà dell'Ottocento quando la figura del mercante si sostituisce definitivamente a quella del mediatore e quando la ricerca di oggetti d'epoca, da sempre passione individuale, diventa evento sociale e attività mercantile. In quegli anni molti fattori contribuiscono in modo determinante a rendere l'Italia epicentro del mondo antiquariale. Si può citare in primo luogo il tramonto dell'economia agricola e l'avanzata dell'industrializzazione e dell'imprenditoria. Questi mutamenti sociali costringono una classe per lo più nobile, che aveva sempre tratto dalla terra la propria ricchezza, ed un sistema feudale e clericale pietrificato da secoli a liquidare i suoi tesori. Fu così che dalle ville dei Mozzi, dei Tornabuoni, dei Capponi e degli Strozzi uscirono tesori di inestimabile valore, poiché presso tali famiglie era molto sentita la tradizione del collezionismo, vincolata dal fidecommesso che impediva il frazionamento e sanciva l'inalienabilità del bene. Nel 1865 questo istituto fu abolito dal legislatore perché fortemente limitativo del concetto di possesso e di proprietà privata. Non meno deleteria per la conservazione del patrimonio artistico fu la legge dell'anno seguente (7 luglio 1866) che con la soppressione delle congregazioni religiose determinò di fatto il saccheggio di chiese e monasteri. In questo stesso periodo, con lo smantellamento del centro storico di Firenze, divenuta capitale d'Italia nel 1864, si rendeva disponibile per il mercato antiquario una grande quantità di oggetti e materiali quali stemmi, architravi, colonne, capitelli che andarono dispersi nelle nuove collezioni e nei musei di tutto il mondo. L'elemento più importante, tuttavia, è stato l'interesse che il "viaggio in Italia", tappa obbligatoria del grand tour che ogni giovane di buona famiglia affrontava per affinare la propria cultura clas-



sica, suscitò in Inglesi, Tedeschi e soprattutto Americani. L'America di allora, Paese giovane e ricco con un enorme bisogno di storia che legittimasse le sue immense fortune, vide così creare le grandi collezioni private (Kress, Rhotschild, Morgan, Getty) e pubbliche (National Gallery di Washington, Metropolitan Museum di New York) scegliendo Firenze come vetrina campionaria ed ufficio vendite del "Museo Italia". Negli anni che vanno dal 1865 al 1829 si assiste ad un lento e progressivo depauperamento del nostro patrimonio artistico destinato a formare il nucleo portante dei grandi musei europei ed americani. Due antiquari furono protagonisti di questo fenomeno storico-mercantile: Stefano Bardini ed Elia Volpi. Bardini fu il pioniere e gestì il momento più intenso dell'asalto mercantile, mentre Volpi governò la fase più democratica e declinante della stagione novecentesca, consacrata più ai ricchi di ultima generazione che ai veri cultori dell'antico. Volpi riuscì a rendere "americana" e addirittura cinematografica l'idea del nostro Rinascimento acquistando nel centro di Firenze il palazzo Davanzati, arredandolo con mobili pertinenti per epoca e qualità e trasformandolo in set di tre famose aste (Del 1910, 1914, 1916). In quegli anni tanto era l'interesse degli americani per questo scrigno ricco di tesori che l'agenzia di viaggi Cook, nei suoi tour fiorentini magari dimenticava palazzo Pitti e gli Uffizi ma non certo palazzo Davanzati, considerato esempio imperdibile di casa quattrocentesca e spunto per l'arredamento di ville d'oltreoceano. Soprattutto dopo un articolo apparso sulla rivista "Les Arts" nel 1911, corredato da splendide fotografie degli ambienti del palazzo, si era creata un'aspettativa immensa nei confronti di quei tesori che stavano varcando l'Oceano per entrare nelle dimore americane. Di conseguenza l'asta del

1916, curata a New York dall'American Art Association, ebbe un successo trionfale e Volpi ritornò in Italia con un incasso che superava il milione di dollari d'allora. In quegli anni arredatori e architetti americani proponevano copie della stanza dei pappagalli del secondo piano di palazzo Davanzati, o gli archi gotici del pian terreno inserendo colonne o capitelli, stemmi sulle facciate delle ville, copie di opere di Donatello nei giardini e quant'altro potesse ricordare il nostro Rinascimento. Dopo la crisi del 1929 il collezionismo è prevalentemente europeo e nazionale. Nascono in Italia le collezioni Carrand, Gualino, Pisa, Cini, Contini-Bonacossi, in gran parte confluite in musei o fondazioni. Gli anni Cinquanta sono caratterizzati dal fenomeno della democratizzazione del collezionismo. Aumenta vertiginosamente la richiesta dell'antico e iniziano a raccogliere non solo più i miliardari ma anche la classe media. Aprono così i battenti le grandi mostre mercato (prima delle quali fu la Biennale di Firenze del 1959, organizzata dai fratelli Bellini a palazzo Strozzi) ospitate in dimore storiche quali palazzo Grassi a Venezia, palazzo comunale a Todi, palazzo ducale a Colorno, palazzo Venezia a Roma ed altre sedi prestigiose a Cortona, Sabbioneta, Viterbo. Queste mostre mercato, che hanno per molti visitatori una funzione soltanto didattica, offrono ai collezionisti l'opportunità di attingere a quanto decine di antiquari siano riusciti a raccogliere in un anno e, in qualche caso, in un biennio. Intorno a questi grandi eventi continua a vivere e a prosperare il colorito fenomeno dei mercatini, destinati per lo più al piccolo collezionismo ma dove si può anche sperare di reperire a poco prezzo qualche oggetto di valore non identificato per tale dal venditore. Sembra impossibile ma a volte i sogni diventano realtà.



LUNARIA

di Silvana Zanovello

Tante vetrine su una favola teatrale che dura da vent'anni: si sono accese durante le festività natalizie e sono rimaste aperte fino al 26 febbraio in una galleria che dovrebbe essere il cuore dell'underground genovese, il sottopassaggio di Piazza de Ferrari nel tratto che collega la zona centrale all'uscita di salita san Matteo, e che è stata a lungo oscurata dal degrado. La mostra che dovrebbe finalmente segnare una svolta è stata allestita da Lunaria, l'associazione culturale e compagnia fondata da Daniela Ardini a Giorgio Panni nel 1991. È una lunga festa di compleanno che, anche se espone le scene e i costumi degli allestimenti più riusciti non vuole essere auto celebrativa. Diventa invece l'occasione per sottolineare il legame molto stretto che può crearsi tra crescita artistica e consapevolezza civile, da parte di chi fa teatro e di chi lo frequenta. Il percorso si snoda in diversi spazi, "occupati" con il consenso anzi con il sostegno di Regione, Provincia, Comune, Camera di Commercio, Reale Mutua Assicurazioni, Palazzo Ducale e Università. Non si sa quale potrà essere la destinazione definitiva di questi locali. È comunque importante però che le istituzioni e i passanti comincino a sottrarsi a una logica che considera inutile ogni intervento e che, nel cercare soluzioni, non sottovalutino la potenzialità. Chi era abituato a percorrere in fretta questa fetta di città sotterranea, zigzagando tra rifiuti e siringhe, potrà sorprendersi di fronte a una realtà parallela a quella che ha sempre conosciuto. Un altro mondo possibile, allestito con le scenografie e i costumi di tanti allestimenti che hanno fatto la storia di Lunaria: si va da "Ecuba" a "Oreste" a una "Medea" calata nelle nostre perversioni mediatiche; dalle inquietanti doppipezze di "Doctor Jeckyll e mr Hide che sfondano i confini di semplice noir, a "La zattera" di Harald Mueller, reduce da un viaggio sul mondo sommerso dalla nostra scarsa coscienza ecologica; dalle parole rubate alle pagine di "La regina disadorna" di Maurizio Maggiani e trasformate in spettacolo, agli spettacoli sugli emigranti partiti dal levante ligure verso una Londra dickensiana, lungo i sentieri di un'epica popolare scoperta negli archivi e trasformata in poesia. "Abbiamo percorso e continuiamo a percorrere il nostro cammino seguendo fili conduttori diversi - dice la direttrice di Lunaria Daniela Ardini - ma il nodo che li raccoglie è sempre stato ed è tutt'ora la valorizzazione dell'ambiente nel quale viviamo e lavoriamo. La nostra prima sede è stata l'Albergo dei Poveri quando i restauratori stavano ancora scacciando dalle sue sale seicentesche la peste dell'incuria. Due anni dopo uno scrigno medievale, il chiostro della chiesa di San Matteo e il sagrato, incorniciato dai palazzi dei Doria, per il Festival in una notte d'estate che continua a far lievitare sogni ed emozioni rendendo giustizia a una cornice che, durante il gior-



no, è troppo spesso percorsa da sguardi frettolosi. Siamo stati precursori nell'ideazione di percorsi didattici alla scoperta dei palazzi storici e dei musei di Genova, raccontandone la storia attraverso la scrittura scenica e l'invenzione di personaggi" ricorda la direttrice di Lunaria. Certamente di fronte a queste meraviglie architettoniche, l'Albergo dei Poveri, come San Matteo, o il Palazzo dei Fieschi e il Palazzo del Principe, che hanno ospitato "La congiura del Fiesco" da F. Schiller, l'ultima scenografia urbana scelta da Lunaria per la mostra sembra invece suggerire un approccio "straniato". Ma come per le altre ambientazioni la sostanza dell'operazione, che non è soltanto estetica, non cambia: come tanti antichi capolavori architettonici anche un segmento di un'urbanistica moderna come un sottopassaggio può ridiventare il palcoscenico per una migliore qualità della vita.



ARIANNA LERUSSI

Secondo premio
del concorso internazionale d'arte contemporanea
Under 25 - SaturaPrize 2010

di Simone Pazzano

Arianna Lerussi originaria di Udine, attualmente vive e studia a Bologna. Il suo rapporto con la fotografia inizia un po' per gioco nel 2004 per diventare col tempo un impegno sempre più serio. Illuminante, queste le sue parole, è stato lo studio universitario della storia della fotografia, anche se questa passione ha radici più lontane nel tempo per merito del nonno grande collezionista di macchine fotografiche.

I suoi studi e la sua ricerca artistica l'hanno portata a interessarsi e ad approfondire con passione la poetica dell'autoritratto, cui si dice molto legata e che caratterizza il suo operare insieme all'amore per le donne fotografe e in particolare per Francesca Woodman, che nonostante uno stile non proprio simile sente molto vicina. Seppur molto giovane, nella sua produzione sono già ravvisabili diversi momenti: l'attenzione all'autoritratto seguita dall'interesse per il ritratto delle persone a lei vicine, fino alla realizzazione di immagini che si accostano al mondo della moda.

Nel suo processo creativo meditazione e spontaneità si alternano a seconda dei sentimenti, della situazione, del soggetto. E anche se le fotografie di Arianna Lerussi nascono più spesso da un'approfondita meditazione, in certe occasioni si rende necessario, se non indispensabile, cat-



Downtown, 2009



Vecchie albe, 2009

ture il momento: è questo il caso di *Tutte le cose che non parlano*, opera premiata al concorso SaturaPrize 2010. Da una situazione familiare e del tutto casuale attraverso numerosi scatti ha imprigionato quell'attimo per poi scegliere l'istantanea che meglio lo descrivesse.

Nella realizzazione di una fotografia confida di aver bisogno di seguire i suoi sentimenti, abbandonarsi a ciò che ha dentro per lasciare in seguito però libera interpretazione agli spettatori.

Arianna Lerussi comunica con le sue opere quell'amplificazione dei sentimenti provocata da un oggetto o da un piccolo gesto quotidiano che è qualità tipica della poesia. Non a caso la giovane artista ama particolarmente la scrittura in versi che pratica anche da più tempo della fotografia e che la porta spesso ad accompagnare alle sue opere alcune righe scritte da lei.

Osservando le sue fotografie emergono due tematiche molto forti: innanzitutto una seduzione fatta di carne e di sguar-

di costantemente velata però da un alone di malinconia che l'artista stessa confessa essere la sua cifra stilistica; si nota poi il rapporto intenso tra l'uomo e la natura che a suo parere è una presenza ineludibile e rimanda a qualcosa di più eterno e stabile di noi.

Arianna Lerussi mostra inoltre grandi qualità estetiche nell'attenzione ai colori e nella composizione, caratteristica tipica dell'occhio abituato a osservare i grandi esempi del passato. Si alternano foto in bianco e nero che drammatizzano un determinato momento e stato d'animo e immagini a colori frutto di una scelta in primo luogo estetica e poi sentimentale. La volontà è quella di far propri i colori che usa così come in passato i grandi pittori si rendevano distinguibili per le personali scelte coloristiche. E proprio la vasta conoscenza della storia dell'arte, mix di studi e passione, porta Arianna Lerussi a creare notevoli effetti pittorici tramite le diverse tonalità unite ai gradi di sfocatura dell'obbiettivo.

ANDREA MARCOCCIA

Secondo premio
del concorso internazionale d'arte contemporanea
Under 40 – SaturaPrize 2010

di Simone Pazzano

Andrea Marcoccia è un giovane artista di talento nato a Roma, dove tuttora vive e lavora. Presso Satura ha partecipato al concorso internazionale SaturaPrize 2010 (under 40), nel quale si è classificato secondo con l'opera *Wipeout*.

È un viaggio quello che ci propone l'arte di Andrea Marcoccia. Un viaggio tra interminabili strade e testimonianze di archeologia industriale che si effettua col più veloce dei mezzi possibili: la mente. Dal taglio delle sue creazioni, che richiama le ariose vedute del passato, si nota un forte rapporto con la fotografia e proprio con quest'ultima le opere di Marcoccia si rapportano benissimo, non soccombendo a essa. Anzi, la mente può ciò che alla macchina fotografica riesce meno bene: effettuare un'*istantanea* chiara, limpida, ad altissima velocità, quella impressa dal viaggio fisico e mentale. Nell'arte di Andrea Marcoccia alla strada quindi fa da potente contraltare il cielo, pregno di luce, che con i leggeri non-finiti e l'ariosità delle vie di fuga dona quel senso di mistero e riflessione che sospende il tempo e ci fa domandare cosa vi sia oltre la linea dell'orizzonte.



Gravity, 150x100, olio su tela, 2010



Wonder wheel (e other tricks), 60x80, olio su carta, 2011

L'artista riesce quindi a immobilizzare un'intera metropoli, quanto di più attivo e in movimento ci sia e ottiene l'obiettivo attraverso una rielaborazione intima di ciò che gli occhi e la mente hanno scolpito dentro di lui. Tra gli edifici e le spregiudicate prospettive e angolature delle sue opere ciò che risalta subito è il silenzio che domina incontrastato e l'assoluta mancanza della figura umana. L'uomo non è mai rappresentato, ma è la presenza più forte all'interno delle tele. Dove, se non nel suo regno tra palazzi, autostrade, aree industriali si possono trovare più presenti l'uomo e le tracce della sua vita. La città è dunque il teatro in cui vanno in scena le vicende e i sentimenti di tutti e Marcoccia per mezzo di una sua personale visione ci permette di ambientare anche le nostre fornendoci un orizzonte universale.

I colori usati sono pochi, ma con pennellate decise vengono declinati in numerose gradazioni. Capita così che Roma, soggetto principale dell'artista, sia descritta con colori freddi, dal grigio al blu, mentre la tavolozza si riscalda quando si tratta di altre città magari a sud (Cagliari e Cosenza).

L'opera del giovane artista vive di forti contrasti latenti, tra natura e industria, tra ampi spazi e impetuose architetture che ne impediscono la via di fuga, tra caldo e freddo, ma soprattutto tra il frenetico movimento dell'attività umana e la calma apparente della riflessione.

L'occhio dello spettatore sembra quindi attratto e allo stesso tempo respinto da un suggestivo viaggio *on the road* che richiama alla memoria le parole e l'esperienza di Jack Kerouac.

GIO SCIELLO

di Silvio Seghi

"...un'immagine è simbolica quando implica qualcosa che sta al di là del suo significato ovvio e immediato".

Carl Gustav Jung

La pittura di Gio Sciello è un fenomeno complesso; per lui, come per altri protagonisti dell'arte contemporanea, occorre, per una chiara interpretazione, il sussidio culturale. Nella produzione pittorica di questo artista, sono parte essenziale simboli e segni, che nella loro eccezione semantica, sono presenti in gran parte dei suoi lavori. Tutto questo è rappresentato attraverso degli elaborati secondo l'utilizzazione di sfondi cromaticamente forti, soggettivando al loro interno un messaggio, una comunicazione concettualmente ermetica, in un contesto fortemente evocativo.



Nauthiz

Ora, ciò che appare a prima vista, è il recupero delle possibilità originarie del segno, o meglio del simbolo e ciò che si comunica mediante esso, pertanto, non solo un ritorno e un richiamo all'origine dell'espressione codificata attraverso un'immagine, come simbolo (*sim-bolico è ciò che unisce, dia-bolico ciò che divide*), ma un modo di integrare nel linguaggio pittorico culturale contemporaneo, un tessuto grafico convenzionale, che, per diversi aspetti, si può considerare innovativo.

"Ho sempre avuto interesse verso i simboli, i numeri, gli alfabeti e i codici di comunicazione e di scrittura, -dice Sciello- ho guardato al rapporto esistente, tra significato e significante, agli innumerevoli simboli arcaici che testimoniano il percorso dell'umana conoscenza".

Per l'artista integrare un codice, un'immagine, nelle diverse componenti soggettivamente variabili, significa lavorare su un contesto informale-astratto, che, seguendo l'esigenza di perseguire l'idea di creazione, non puramente ideologica o intellettualistica, mira ad esprimere nelle varie fasi di produzione, anche indipendentemente dal fine (il più delle volte imprevedibile), un'opera che comunichi il suo significato interiore, la profonda valenza simbolica che vive e pulsa al suo interno.

Un percorso evocativo, in continua evoluzione attraverso i passaggi intermedi del fare, che si attivano e si stratificano nell'opera documentando nelle strutture basilari un dizionario che comprende dalla forma organizzata alla più assoluta dissoluzione informale. Così la tecnica non è soltanto pura e semplice procedura di utilizzazione strutturale di un codice, ma diviene una via processuale dell'esperienza che parte dal livello esistenziale interno, per accedere poi verso un piano di stile soggettivo, che va inteso come metodo operativo, il cui scopo primario è la messa in scena del significato semantico rappresentato.

Anche tutto ciò che l'autore usa come sfondo, che non è soltanto colore, ma tutti quei segni che vengono posti in relazione all'ele-

mento centrale, rimanda alle ricerche teorizzate da Charles Morris, secondo cui tutti i sistemi segnici devono essere archiviati in «semiotica».

Secondo Morris, la semiosi costituisce una relazione triadica di: veicolo segnico, *designatum* (o *denotatum*) e interprete (*Fondamenti di una teoria dei segni*. C. Morris 1938 - *Segni, linguaggio e comportamento*. C. Morris 1946).

Quindi la figurazione con cui si confronta l'autore è simbolica e allusiva; nel senso che rinvia ad altro, verso un ordine evocato dalle forme che si staccano dalla visualizzazione pittorica dello sfondo, emergendo in tutta la loro magia evocatrice. Rivela Sciello *"Lo studio inerente alla numerologia, parte inevitabilmente da Pitagora, ma coinvolge tutte le culture umanistiche. Il significato dei numeri permane ad oggi esoterico e mistico, come è esoterica e mistica la cabala ebraica"*. Così in queste campiture cromatiche, su cui interagiscono segni, simboli, numeri, segnali, rette, curve e segmenti, egli cerca anche un rafforzativo individuabile nei colori. *"Mi sono dedicato allo studio della cromoterapia, ancora l'autore- e alla trasmissione di energia interna ai colori, e quanto questa possa interagire con l'osservatore, non sono in terapia, ma cerco anche la semplice trasmissione di benessere, una calma rilassante, una gioia interiore"*.

Oggi sappiamo che la scienza ritiene che i colori abbiano una grande influenza sulla vita di tutti gli esseri viventi. Recenti scoperte hanno dimostrato, grazie alla teoria dei biofotoni, che la luce colorata a bassissima intensità viene emessa dalle cellule e costituisce un rapido mezzo di comunicazione infracellulare. L'intero organismo come tutto l'Universo, è energia, vibrazione elettromagnetica. L'occhio umano riesce a percepire radiazioni e queste hanno una fascia di lunghezza d'onda corrispondente a tutti e sette colori dell'iride, con conseguenti effetti collaterali, sia sul corpo che nella psiche.

Tutto questo è il tema centrale dell'opera di Gio Sciello, che nel momento operativo guarda a relazionare e far dialogare le

due coordinate parallele: che sono una simbolica-evocativa e l'altra cromatico-tensiva, cercando un'interpretazione univoca, un'integrazione comparata. Questo procedimento obbiettivamente costruttivo, può condurre a quella immagine metaforica, autoreferenziale, che richiama l'attenzione sulla qualità pittorico-simbolica, in termini paragonabili ai rapporti di gravità che già Paul Klee poneva a fondamento del significato dei segni.

Tutti temi che rientrano nell'ambito della teoria della visione, dove le immagini si manifestano visivamente secondo gli attributi da loro richiamati e come tali assumono valore, il che significa, proporre attraverso indicazioni formali, l'indagare attorno al ritmo dei segni in relazione al colore. Un metodo pittorico quello di Gio Sciello che realizza un'esperienza nell'area del linguaggio, della ricerca storica, ma che trapassa e si proietta pragmaticamente come una componente essenziale del linguaggio contemporaneo dell'arte.



dea mater (orange)

MILANO

A cura di **Serena Vanzaghi**

GIANNI CARAVAGGIO

Tessitore di Albe
Galleria Kaufmann Repetto
Fino al 02 Aprile 2011

La concezione che sta alla base della cultura dei giardini giapponesi è l'idea di rigenerazione, di ciclicità e di ripetizione. Gianni Caravaggio, ispirandosi a questo principio e in particolar modo guardando al giardino zen *Daisen-in* di Kyoto, espone in questa personale una serie di nuovi lavori che scaturiscono dalla riflessione sull'atto demiurgico della creazione. Il *fil rouge* che corre tra i lavori presenti in mostra è la concezione che l'attivazione creativa può ripetersi all'infinito: da un punto di partenza, ovvero dall'iniziale atto demiurgico, si innesta un meccanismo che, potenzialmente, tende



G. Caravaggio, *Verso l'eternità*, 2010. Courtesy Galleria Kaufmann Repetto - Milano

all'eternità e alla reiterazione all'infinito. Attraverso la modulazione di materiali differenti, spesso in contrapposizione fra loro (come il polistirolo e lo zinco), Caravaggio arriva a creare situazioni per cui l'incontro tra gli opposti fa nascere il "nuovo" e, allo stesso tempo, il "ciclico", i contrari per eccellenza che caratterizzano la natura e la vita stessa. Le opere "*Tessitore di Albe*" e "*Tessitore di Tramonti*" aprono e chiudono l'esposizione: come l'alba e il tramonto si inseguono in un continuo ed eterno rigenerarsi, così l'atto del creare muore e si rigenera in un continuo flusso vitale.

GIANLUCA DI PASQUALE

Galleria Monica De Cardenas
Fino al 02 Aprile 2011

G. Di Pasquale, *Treccia*, 2011. Courtesy Galleria Monica De Cardenas - Milano

Il ritratto, nella migliore delle tradizioni pittoriche, ha sempre ricoperto un ruolo di primaria importanza nell'indagine delle particolarità fisionomiche e psicologiche di una figura. Gianluca Di Pasquale si inserisce in questo filone, prendendo spunto, da un lato, dalla ritrattistica tradizionale, e sovvertendone, dall'altro, alcuni tratti salienti. Non un volto compare nella serie di nuovi lavori pittorici tutti al femminile esposti in questa personale alla Galleria Monica De Cardenas: nella concezione di Di Pasquale non importa che la donna sveli la sua identità fisionomica, bensì la sua peculiare identità espressiva. Attraverso la postura della schiena, la forma delle spalle o ancora il modo di acconciarsi i capelli, l'artista romano di adozione milanese compie una descrizione psicologica intima e vera. La *texture* di motivi floreali che si viene a creare nella descrizione degli indumenti indossati dalle donne, si staglia sul bianco immacolato della composizione pittorica diventando un vero e proprio paesaggio in cui perdersi all'interno della tela.

MAJA GALLI

Rajasthan Circle Line
Galleria Area B
Fino al 15 Aprile 2011

India e Gran Bretagna sono inscindibilmente legate da un nodo che non può essere semplicemente riferito a una ragione storica ormai passata. Tutt'oggi, infatti, questo legame sussiste, rinnovandosi in alcune tradizioni, sport, cicli scolastici, cucina e altro ancora. Un'influenza circolare, proprio come suggerisce il titolo: il termine *Circle Line* (famosa linea metropolitana londinese che



M. Galli, *Rajasthan: cammellieri del deserto*, 2009. Courtesy Galleria Area B - Milano.

traccia una sorta di cerchio attorno al centro della città) viene qui abbinato al nome dello Stato più esteso dell'India, il Rajasthan. Un rapporto che esplose negli scatti di Maja Galli che, lontana dall'intenzione di fare dell'India un ritratto stereotipato, mostra le mille facce colorate di questo Paese e i momenti unici in cui viene colta l'essenza di questo legame storico tutt'ora esistente.

PAOLO PELLEGRIN

Dies Irae
FORMA - Centro
Internazionale di Fotografia
Fino al 15 Maggio 2011

La sfida che ha da sempre contraddistinto la ricerca fotografica di Paolo Pellegrin consiste nell'ambizioso progetto di raccogliere un archivio fotografico della nostra memoria. Rappresentante di una nuova generazione di fotogiornalisti, Pellegrin



P. Pellegrin, *Membri della Brigata dei Martiri di al-Aqsa a Gaza*. Palestina, 2004. Courtesy Fondazione Forma per la Fotografia.

documenta avvenimenti e immagini di attualità attraverso un'attenzione costante ai nuovi mezzi di produzione e diffusione. Le 200 fotografie presenti in mostra, rappresentano veri e propri reportages di realtà drammatiche come la prigionia, la guerra, il dolore. Pellegrin non ha paura di affrontare queste situazioni: il suo atteggiamento etico lo induce a raccontare difficili brani di vita attraverso l'apparecchio fotografico, senza però essere giudicante, bensì offrendo le immagini come documento di una memoria collettiva e come occasione di comprensione di tutto ciò che accade, che esiste nel mondo. Ed è proprio in queste fotografie che l'esperienza e il compito del giornalista si incontra con la sensibilità dell'uomo.

TERRE VULNERABILI 4/4
Hangar Bicocca
Fino al 30 Maggio 2011

Ultima fase del progetto *in progress* Terre Vulnerabili. 8 mesi, 4 fasi, 30 artisti internazionali, 30 opere *site specific*: questo il bilancio, in numeri, dell'ambizioso e innovativo progetto espositivo messo in atto da Hangar Bicocca, sotto la curatela di Chiara Bertola e Andrea Lissoni. In un'ottica di evoluzione e germinazione artistica, le quattro mostre che si sono susseguite (di cui l'ultima ancora in corso), hanno visto la partecipazione continuativa e attiva degli artisti coinvolti: ogni nuova fase espositiva, infatti, si è

innestata su quella precedente, sommandosi e integrandosi alla successiva, facendo dell'esposizione stessa un grande *work in progress* lungo 8 mesi. Un nuovo modo di esporre e condividere l'Arte che, allo stesso tempo, delinea un nuovo approccio curatoriale, basato su una collaborazione in divenire con e tra gli artisti. Obiettivo principale è favorire il dialogo e l'apertura a creare una stimolante realtà d'incontro, in cui potersi confrontare e riconoscersi. Hanno partecipato al progetto: Ackroyd & Harvey, Mario Airò, Stefano Arienti, Massimo Bartolini, Stefano Boccalini, Ludovica Carbotta, Alice Cattaneo, Elisabetta Di Maggio, Rà di Martino, Bruna Esposito, Yona Friedman, Carlos Garaicoa, Alberto Garutti,



Hangar Bicocca, veduta d'insieme. Courtesy Studio Lucia Crespi - Ufficio Stampa Fondazione Hangar Bicocca

Gelitin, Mona Hatoum, Invernò, Kimsooja, Christiane Löhr, Nicolò Lombardi, Marcellvs L., Ermanno Olmi, Roman Ondák, Hans Op De Beeck, Adele Prosdoci, Remo Salvadori, Alberto Tadiello, Pascale Marthine Tayou, Nico Vascellari, Nari Ward, Franz West.

PIOTR UKLANSKI
Galleria Massimo De Carlo
Fino al 20 Aprile 2011

Nuova personale dell'artista Piotr Uklanski alla Galleria Massimo De Carlo. Dopo una serie di recenti esposizioni allestite in importanti sedi di tutto il mondo, l'artista polacco presenta a Milano e per la prima volta in Italia gli ultimi risultati a

cui è approdato nella sua ricerca artistica, da sempre contraddistinta da una forte sperimentazione nel campo della pittura, della fotografia, del video e della scultura. Il materiale sondato è la tela e la



P. Uklanski, *Untitled*, 2003

tecnica utilizzata è il "*tie and dye*": creando dei nodi sul tessuto, il colore penetra in modi e in intensità differenti nel tessuto stesso, provocando zone decolorate e zone invece completamente assorbite dalla tinta. Da questa applicazione pittorica scaturisce una riflessione sul significato della pittura e sul gesto del dipingere: la pittura è generalmente considerata una tecnica riempitiva, di saturazione, mentre nella ricerca di Uklanski è la decolorazione a prendere il sopravvento. Eppure di pittura si tratta lo stesso. Nell'intento di mettere in discussione il concetto di tecnica pittorica nella sua valenza di coerenza e nel suo aspetto di contraddizione, l'artista polacco solleva alcuni quesiti, non da ultimo l'ambiguità che spesso fuoriesce dalle definizioni troppo categoriche, a cui spesso si è tentati di approdare.

JOEL PETER WITKIN
Galleria Ca' di Fra'
Dal 17 marzo 2011-03-04

Torna ad esporre negli spazi della galleria Ca'di Fra' uno dei maggiori esponenti della Fotografia Internazionale: Joel Peter Witkin. Dopo una prima personale nel 2007 nella stessa galleria e il seguente successo della mostra al PAC di Milano allestita nel 2008, l'artista statunitense espone nuovamente nel capoluogo lombardo,



J.P. Witkin, *Asia*, 2010. Courtesy Galleria Ca' di Fra' - Milano

mettendo in mostra alcuni dei suoi più recenti lavori. Provocazione mista a citazioni artistiche e religiose, distorsione percettiva mista alla rappresentazione del reale, deformità mista a *horror vacui*: gli scatti rigorosamente in bianco e nero di Witkin risultano essere impietosi ritratti di anfratti di vita reale e immaginaria allo stesso tempo. La soglia tra il normale e il

diverso diventa un labile crine su cui, in bilico, sta la percezione e l'introspezione. In questo modo perde d'importanza ogni distinzione e ogni pregiudizio in un susseguirsi di scatti che diventano racconti o capitoli di più lunghe e complesse storie.

ANTONELLA ZAZZERA

Trame mentali
Grossetti Arte
Contemporanea
Fino al 31 Marzo 2011

Dopo la recente partecipazione alla rassegna "*La Scultura italiana del XXI secolo*" alla Fondazione Arnaldo Pomodoro, Antonella Zazzera torna alla Grossetti Arte Contemporanea con una nuova personale che mette in luce i suoi recenti sviluppi nell'ambito della scultura. La giovane artista, oltre ad esporre lavori appartenenti al ciclo "*Armonici*", presenta al pubblico una nuova serie di sculture in rame e cellulosa: le



Antonella Zazzera, *Trame mentali*.

"*Carte Scultura*". Strutture reticolari di rame si snodano e si formano all'interno di queste sculture. Se in apparenza potrebbero sembrare fragili, non bisogna lasciarsi ingannare: il corpo di cellulosa sorregge e sostiene saldamente la struttura, conferendo alla forma dei reticolati di rame una specie di "gabbia del pensiero" di cui se ne può quasi percepire la velocità. Fugacità che, tuttavia, viene immortalata e bloccata in queste sculture, in un attimo di spazio.

SATURA arte letteratura spettacolo 2^A EDIZIONE PREMIO DI POESIA INEDITA "SATURA - CITTÀ DI GENOVA"

scadenza 30 giugno 2011

di Mario Napoli

*Sotto la torre orientale, ne le terrazze verdi ne la lavagna cinerea
Dilaga la piazza al mare che addensa le navi inesausto
Ride l'arcato palazzo rosso dal portico grande:
Come le cateratte del Niagara
Canta, ride, svara ferrea la sinfonia feconda urgente al mare:
Genova canta il tuo canto!
Dino Campana*



Con il Patrocinio di Regione Liguria, Provincia e Comune di Genova, Municipio 1 Centro Est, la rivista "SATURA arte letteratura spettacolo" è lieta d'annunciare la seconda edizione del Premio di poesia inedita "Satura - Città di Genova". Un concorso a tema libero e aperto a tutti, finalizzato a dare visibilità all'attività poetica, la meno mercificata delle arti, e, negli ultimi tempi, troppo spesso relegata in angusti spazi del panorama culturale italiano. Noi riteniamo invece che la poesia sia l'attività umana che più di ogni altra tende, in mezzo al trionfo dell'inautentico, a restituirci quello che ci è stato sottratto, a dare un senso non effimero alla nostra esistenza, a porsi come un itinerario verso la verità attraverso la Parola. E la nostra Associazione - interdisciplinare nel campo artistico, occupandosi anche di narrativa, arti figurative e musica, - vuole anche testimoniare la crescente sensibilità che all'arte poetica rivolge la città di Genova, dove ha luogo ogni anno, nel mese di giugno, un Festival Internazionale della Poesia.

La Liguria è terra di poeti: molti vi ebbero i natali e, altrettanti, giungendo da luoghi lontani, se ne innamorarono e le dedicarono il loro canto. In questo solco vuole porsi, con umiltà il premio "Satura Città di Genova".

REGOLAMENTO

Si concorre al Premio "Satura - Città di Genova" con tre poesie inedite, composte o tradotte in lingua italiana, ciascuna di lunghezza non superiore ai quaranta versi: spedite in dieci copie di cui solo una corredata di nome, cognome, indirizzo, numero telefonico ed eventuale recapito e-mail.

Gli elaborati vanno inviati a Premio "Satura - Città di Genova" c/o Satura Associazione Culturale, piazza Stella 5/1 16123 Genova, entro e non oltre il 30 giugno 2011. Farà fede il timbro postale.

È gradito un invio sollecito per esigenze organizzative.

La **Giuria**, presieduta da *Giorgio Barbéri Squarotti* e composta da *Milena Buzzoni, Giuseppe Conte, Rosa Elisa Giangoia, Mario Napoli, Mario Pepe, Giuliana Rovetta, Stefano Verdino, Guido Zavanone*, designerà a suo insindacabile giudizio le composizioni alla quali assegnare i seguenti riconoscimenti:

1° Premio:
euro 1000,00 ed un'opera artistica

2° Premio:
euro 500,00 ed un'opera artistica

3° Premio:
un'opera artistica

4° Premio:
un'opera artistica

5° Premio:
un'opera artistica

Sono previste alcune segnalazione con motivazione. Inoltre le poesie premiate verranno pubblicate sulla rivista "SATURA arte letteratura spettacolo".

In relazione alle finalità di diffusione culturale proprie di questa Associazione è richiesto, per l'ammissione al concorso, l'**abbonamento alla rivista** sopra indicata.

L'importo per abbonarsi è di euro 40,00 (abbonamento ordinario), da euro 50,00 (abbonamento sostenitore), da versarsi con bonifico bancario intestato a: **Associazione Culturale Satura**, Banca Intesa, Piazza Leonardo da Vinci 9/R Genova (IBAN IT37 G030 6901 4950 5963 0260 158) o tramite vaglia postale intestato a: **Associazione Culturale Satura**, piazza Stella 5/1 16123 Genova, oppure assegno circolare non trasferibile inviato all'indirizzo dell'Associazione.

In entrambi i casi andrà allegata la ricevuta (anche in fotocopia) del versamento.



La partecipazione al concorso costituisce espressa **autorizzazione alla pubblicazione**, senza scopo di lucro, delle poesie premiate o segnalate o all'uso dei dati anagrafici esclusivamente ai fini delle comunicazioni inerenti al Premio, nel rispetto della legge 675/96 circa la tutela dei dati personali. Le composizioni inviate non verranno restituite.

La **premiazione** accompagnata dalla lettura dei testi, avrà luogo a Genova, sabato **17 dicembre 2011** presso **Palazzo Stella**, alla presenza delle Autorità invitate e di personalità di spicco del mondo artistico e culturale.

La presenza dei Poeti è condizione per la corresponsione dei premi, ma è ammessa delega per giustificati motivi.

Dell'esito del Premio verrà data ampia notizia a mezzo stampa e riviste di settore.

ORGANIZZAZIONE GENERALE:

"SATURA arte letteratura spettacolo"

Direzione artistica ed organizzazione:

Associazione Culturale Satura

Coordinamento organizzativo:

Flavia Motolese

Segreteria organizzativa:

Virginia Cafiero, Simone Pazzano

Addetto stampa:

Maura Ghiselli

Termini di scadenza: **30 giugno 2011**

Premiazione: sabato **17 dicembre 2011**

Riferimenti telefonici:

010.246.82.84

010.66.29.17

cell. 338.291.62.43

e-mail: **info@satura.it**

http://www.satura.it www.facebook.com/satura.genova

Con il patrocinio
e la partecipazione finanziaria di:



Satura



Regione Liguria



Provincia
di Genova



Comune di Genova
Municipio 1 Centro Est