Numero XX Autunno 2020

Diwali

rivista contaminata

SCONFINATI SPAZI

Diwali
rivista contaminata

NOVEMBRE 2020 - N.20- ANNO 8

www.rivistadiwali.it

Rivista fondata da
Maria Carla Trapani & Flavio Scaloni

Direttore
Flavio Scaloni

Vicedirettore
Laura Di Marco

Redazione
Dona Amati, Pietro Bomba, Alessandra Carnovale, Lucio Costantini, Giulio Gonella, Letizia Leone, Sara Lombardo,Gioele Marchis, Antonella Rizzo, Simone Scaloni, Helmut Schilling

Ufficio Stampa
Les Mots Contaminés

In copertina: installazione di Ulla von Brandenburg
In quarta di copertina: Scultura in legno di Peter Demetz

Contatti
facebook.it/diwalirivistacontaminata
diwalirivistacontaminata@gmail.com

Edizioni Les Mots Contaminés
Associazione culturale no-profit
20, Rue Condorcet, 38000, Grenoble - Francia

ISSN 2275-0606

SOMMARIO

L'Editorial **3**

InSistenze **4**

Il girotondo e il gallo dello sciamano di Simone Scaloni 5

Dalla Homestead agli Evergreens - il sentiero fiorito di Emily Dickinson di Valentina Meloni 14

Il gioco del corvo e l'oca di Gioele Marchis 20

La danza dello spaventapasseri di Lucio Costantini 27

InVerso **34**

Roberto Ranieri 35

Davide Cortese 37

Ioulita Iliopoulou 38

Letizia Leone 40

Teresa Valentina Caiati 42

Matteo Rusconi 44

Focus di InVerso: Artisti Dentro 46

InStante **50**

Filiberto Sbardella 51

Federica Balconi 56

Miloje Savic 60

Hangar Photo Art Center 64

InMobile **66**

INTERIOR/EXTERIOR SPACE di Sara Lombardo 67

InContro **70**

Roberto Miano a cura di Laura Di Marco **71**

InDicazioni **74**

Tradurre ed antologizzare circa la performance per lettori emancipati di Stefano Taccone 75

Scritture degli ultimi minuti di Alfredo Bruni 81

Color4Action 83

InAscolto **84**

Una Micol SconfinArpa di Maurizio Coira 85

L'EDITORIAL

OMBRA DI SOFOCLE

Colui che vi parla è l'ombra di Sofocle.
Sono qui arbitrariamente destinato a inaugurare
un linguaggio troppo difficile e troppo facile:
difficile per gli spettatori di una società
in un pessimo momento della sua storia,
facile per i lettori di poesia.
Ci dovrete fare l'orecchio.
Basta. Quanto al resto,
seguirete come potrete le vicende un po' indecenti
di questa tragedia che finisce ma non comincia -
fino al momento in cui apparirà la mia ombra.
A quel momento le cose cambieranno;
e questi versi avranno una loro grazia,
dovuta, stavolta, a una certa loro oggettività.

P. P. P., Affabulazione

Dell'esperienza del nostro spazio la conoscenza che abbiamo sicuramente possiamo definirla "di prima mano": lo spazio lo abitiamo, lo attraversiamo, lo trasformiamo, lo decostruiamo (al limite massimo dell'umana esperienza, come salto evolutivo di coscienza). Lo viviamo dall'interno, il nostro spazio: spazio mentale, meditativo, silenzioso o tremendamente rumoroso - animali estremamente pensanti, siamo, pensanti di materia affabulante, caotica, creativa. Lo viviamo all'esterno: il nostro corpo di materia si muove, ha confini che incontrano l'altr@, l@ toccano, confini che con l'altr@ si scontrano, per affermare la presenza, ribadirla, segnarla. O anche accrescerla, virtuosismo dell'atto dell'abbraccio che, nello spazio in cui avviene, di due ci consegna un uno dai confini con-fusi. Spazio nostro, spazio altrui, spazio di nessuno, spazio sconfinato cosmico, spazio liquido, in cui la presenza è tanto diluita da farsi eterica, presenza non presenza nello spazio di un web in cui del corpo ci liberiamo e diventiamo leggeri come d'anima, e il tocco si fa parola, quasi a sfiorare parole sacre in cui il *Lógos* avrebbe davvero tanto da dire.

La lista delle riflessioni potrebbe allungarsi a dismisura, in quest'anno che ci ha messi a sedere di fronte a noi stessi, alle nostre piccolezze, alle nostre grandezze, alle nostre insensatezze. In quest'anno, in cui spesso, molto spesso accade di chiederci: "cosa ne sarà, dell'arte, della presenza nello spazio in cui per sua natura accade? E del nostro darci nell'arte, e del pubblico che in uno spazio comune la vive?". Un lungo anno di domande, fatte per forza o per volontà di avanzare in un cammino confuso che di domande si nutre, e se ne nutre per desiderio di risposte che abbiano il valore della ridefinizione di quello spazio che sembra aver capovolto ogni senso fino ad oggi noto.

Noi di *Diwali* continuiamo a interrogarci: noi, che il limite abbiamo voluto spingerlo sempre un poco più in là, in spazi non battuti, scomodi a volte per accasarci una presenza, a volte tanto silenziosi da rasentare il rumore. Spazi dal confine strappato, poi ricucito, magari anche in malo modo.

E continuiamo a farlo, a maggior ragione in questo annus horribilis, convinti sempre, e più che mai oggi, che il luogo dell'arte, e dell'essere umano, sia proprio quella esse privativa del confine, quella esse in cui non di privazione vive e si vive, ma bensì di centuplicate possibilità di espressione.

Buona lettura

Maria Carla Trapani

“(…) interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quïete
io nel pensier mi fingo (…)”
(G. Leopardi)

Nel celeberrimo Canto leopardiano, di cui recentemente è ricorso il bicentenario, è il confine, il limite visivo posto della siepe, l’elemento che attiva l’immaginazione e apre il poeta all’esperienza dell’infinito, così come spiega egli stesso nello Zibaldone:

“(…) alle volte l’anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi, come nelle situazioni romantiche. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell’infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l’immaginazione e il fantastico sottentra al reale.”

Un’esperienza del limite analoga si riscontra in Emily Dicknson e il suo giardino (Valentina Meloni): anche in questo caso il confinamento negli spazi di Homestead non ha frenato, bensì stimolato, grazie all’immaginazione e alle fantasticherie, la creatività poetica, trovando nella “massa serpeggiante di fiori” di quel piccolo mondo spunti importanti di scrittura.
Di diverso segno, invece, l’esperienza artistica di Marcel Broodthaers (Gioele Marchis), nelle cui opere lo spazio risulta invaso da una proliferazione fuori controllo di elementi, accumulati con l’intento di trasmettere all’osservatore un senso quasi di soffocamento, che lo induca a riflettere sui moderni processi industriali di serializzazione e automazione della produzione, per giungere poi fino alla totale mercificazione dell’artista stesso.
Non conosce confini, infine, l’arte visionaria di Robert Rauschenberg (Simone Scaloni), le cui opere plastiche, risultanti dall’assemblaggio di materiali eterogenei, mirano a cogliere un ganglio di energia in transito e di renderlo evidente al pubblico non solo in forma visiva, ma in modo tangibile, in un passaggio continuo tra arte e realtà che finisce per provocare in chi guarda un senso di sospensione e smarrimento.
E così, come al cospetto della famosa siepe, di fronte a queste opere anche a noi osservatori “per poco il cor non si spaura”.
Almeno fino alla prossima esperienza artistica.

Alessandra Carnovale

IL GIROTONDO E IL GALLO DELLO SCIAMANO

SIMONE SCALONI

Fuoco e visioni di transustanziazione

Un uomo di circa sessant’anni, con un cappello da cowboy in testa e che sembra essere a capo di un’insolita spedizione in un campo mezzo deserto del Texas, è un artista e, per essere precisi, un artista americano delle arti plastiche della seconda metà del secolo scorso. Si chiama **Milton Ernest Rauschenberg**, ma tutti lo chiamano Robert o anche solo Bob, ed è originario di quella zona degli Stati Uniti. È infatti nato nel 1925 a Port Arthur, località di mare affacciata sul Golfo del Messico e situata proprio al confine tra lo Stato del Texas e quello della vicina Louisiana. Gli altri due uomini che si trovano lì insieme a lui, li vediamo soltanto adesso, sono due suoi assistenti. Nel momento in cui li cogliamo all’opera, Rauschenberg ancora non sa con esattezza cosa farà dei vecchi pezzi di ferro mezzi arrugginiti che sta raccogliendo e caricando su un furgone insieme ai suoi compagni di lavoro. Sa però che sono quello di cui ha bisogno per dare continuità e coerenza semantica alla sua sperimentazione artistica, iniziata in realtà molti anni prima.
Di lì a breve, infatti, dalle sue mani e dalla creatività visio-

Robert Rauschenberg, Grand Black Tie Sperm Glut, 1986-87

naria che lo caratterizza, nascerà un'importante serie di opere frutto dei più arditi assemblaggi, alla quale egli darà il nome di Gluts. Avanzi, appunto, o rimanenze, nel senso cioè di quello che è rimasto di una vita passata e di un tempo ormai trascorso. Questi rottami e queste carcasse di ferro, però, hanno mantenuto qualcosa della loro funzione originaria. In qualche modo, essi sembrano aver conservato una forma di energia precedentemente immagazzinata, come un'essenza primigenia o financo un'anima, per così dire, che non solo sia rimasta chiusa lì dentro di loro, dentro cioè la materia ferrosa della quale sono fatti, ma, si direbbe, continui ad emettere le sue onde elettromagnetiche. I *Gluts* videro la luce approssimativamente fra il 1987 e il 1992 e oggi fanno parte d'importanti collezioni private sparse in giro per il mondo.

Circa trentacinque anni prima del momento in cui si svolge la scena alla quale abbiamo or ora assistito, tuttavia, Robert Rauschenberg aveva già impiegato una rete metallica per la realizzazione di una delle sue prime opere alle quali, fra l'altro, in quei primi tempi, egli si riferiva come a sculture di elementi, *Elemental Sculptures* appunto.

Nel 1950, appena giunto a New York dalla Carolina del Nord dove aveva frequentato i corsi di pittura e arti applicate presso il famoso Black Mountain College, il ventiquenne artista texano realizza l'opera intitolata *Greenhouse*. Si tratta di una grossa scatola di fil di ferro che era come una piccola serra. Questo lavoro è effettivamente un importante precedente nella produzione artistica di questo autore e anticipa tutto ciò che egli produrrà in seguito. *Greenhouse* già racchiude in sé quelle che saranno l'essenza e la linea di fondo dell'intera poetica di Rauschenberg. Qui vediamo infatti una grossa gabbia a forma di parallelepipedo, una specie di grossa scatola, come si è detto sopra, che l'artista ha riempito di rami fittamente aggrovigliati fra loro, rovi, e frammenti di vetro. Al centro di tutto, una palla verde, anch'essa di vetro. Guardando quest'opera non sono pochi i lavori del maestro surrealista Max Ernst che vengono in mente. *La foresta e la colomba* del 1927, per esempio.

Due anni dopo, nel 1952, Robert Rauschenberg e Cy Twombly, che si erano conosciuti tre anni prima all'*Art Students League* sempre lì a New York, partono insieme per un lungo viaggio in Europa. Soprattutto, andranno in Italia e qui si recheranno a Roma e a Firenze. Nella Città Eterna i due giovani pittori americani andranno a fare visita ad Alberto Burri nel suo studio di Via Margutta appena inaugurato. Burri, fra l'altro, dalla fine del 1943 all'inizio del 1945 era stato prigioniero di guerra proprio in Texas, lo Stato da dove veniva Rauschenberg. Dunque pochi anni erano passati da allora. Ma in quel giorno del 1952, in occasione di quella visita, il maestro umbro mostrò ai due giovani artisti americani i neonati *Sacchi* e i primi *Strappi*, e anche le *Muffe* di poco anteriori. Forte sarà l'impressione che entrambi ne trarranno. Nel caso di Rauschenberg, se ne sentirà l'eco nell'imminente produzione di opere che egli chiamerà *Combines* e che lo terrà impegnato per una decina di anni, all'incirca dal 1954 al 1964. Poi, come si è detto, i due si sposteranno in Toscana. A Firenze Rauschenberg esporrà una serie di suoi lavori appena realizzati. Si trattava di piccole scatole apribili e incernierate su un lato, quasi sempre fatte di vecchio legno e foderate all'interno di un tessuto logoro e stinto, alle quali egli aveva dato il nome di *Personal Boxes*.

Suggestionato forse anche dal lavoro del conterraneo Joseph Cornell, artista surrealista *sui generis* che abitava in un sobborgo di New York e che già da parecchi anni andava realizzando strane scatole contenenti oggetti fra i più assurdi e misteriosi, Rauschenberg riempì le sue *Scatole Personali* di elementi anch'essi enigmatici e inconsueti. Fra gli altri, in esse vi erano fitti intrichi di ramoscelli intrecciati, rovi cosparsi di spine, punte e chiodi arrugginiti, e poi, messo al centro della composizione, il ritaglio di una vecchia fotografia mezza sbiadita e magari sepolta sotto un piccolo cumulo grigio di cenere e detriti, e ancora un'opaca biglia di vetro, e anche, non di rado, un macabro insetto stecchito. Alcuni critici che si erano riuniti a Firenze per l'occasione, visto di cosa si trattava, bocciarono subito le raccapriccianti scatolette del giovane artista americano. Questi allora, certamente piuttosto risentito, le raccolse su tutte, corse al Ponte Vecchio e le gettò nelle antiche acque dell'Arno. Non proprio tutte, fortunatamente.

In quegli anni, Rauschenberg si barcamenava tra uno studio a Fulton Street, dove peraltro lavorava insieme al suo amico Cy Twombly, e un altro a Pearl Street che invece condivideva col collega e coinquilino Jasper Johns, che aveva appena conosciuto, una sera d'inverno di quello stesso anno, presso la Marlboro Free Library di New York dove Johns lavorava come aiuto-bibliotecario. Era il 1954 e New York era una città frenetica e frizzante che di sera si agitava ai caldi ritmi del Jazz e del Rock and Roll. Tanti i fermenti artistici che facevano vibrare l'aria e che erano pronti a lievitare ed esplodere da un momento all'altro. Era l'epoca, soprattutto, dell'*Espressionismo Astratto*, di quella pittura cioè scattante e nervosa che aveva nel gesto e nelle intrinseche potenzialità performative che esso può racchiudere, il suo punto di forza e l'elemento caratteri-

Robert Rauschenberg, Regilar Diary Glut, 1986

Robert Rauschenberg, Blind Rosso Porpora Glut (Neopolitan), 1987

stico. Artisti oggi considerati pietre miliari nel campo della storia dell'arte del Novecento, come per esempio Jackson Pollock e Franz Kline, ma anche gli altri loro colleghi pittori facenti capo al gruppo cosiddetto degli Irascibili, erano gli esponenti di questo movimento artistico oggi storicizzato col nome appunto di *Espressionismo Astratto* o, anche, *Action Painting*. La *Pop Art* di Andy Warhol e della sua famosa *Factory* era di là da venire, anche se ancora per poco. Tutto, come si è detto, era in piena ebollizione.

In un pomeriggio di quell'ormai lontano 1954, troviamo Robert Rauschenberg che si accinge a mettere a punto gli ultimi dettagli sui suoi primi, dirompenti *Combine Paintings* o, più semplicemente, *Combines*. In questi che si fa una certa fatica a definire dipinti, possiamo arditamente affermare che non c'è niente. Non c'è tecnica, non c'è scuola né tradizione, non c'è stile, non c'è maestria né tantomeno virtuosismo alcuno, né citazione, né addirittura competenza, si direbbe. Insomma, niente di niente. Solo un ammasso confuso e fuori controllo di colori scagliati sulla tela a casaccio e con un atteggiamento quasi di rabbia e profonda angoscia.

Su queste tele compaiono poi oggetti interi o pezzi di oggetti, i più assurdi e racimolati chissà dove, e lacerti, frammenti, scampoli di praticamente qualsiasi cosa, tutti incollati sul supporto alla bell'e meglio. Ma possiamo spingerci oltre. Possiamo addirittura affermare che queste opere sono brutte e sgraziate, o anche disarmoniche e disarticolate, da qualsiasi punto di vista le si voglia guardare. Come le si guardi, le si guardi. Non riusciamo a scorgervi nulla che sia anche solo lontanamente gradevole o che esprima un'idea di compiutezza. Ci fanno anzi venire la voglia di allontanarci e andare via. Non vi è imitazione della realtà, né astrazione e, tantomeno, vi è lirismo o idealizzazione alcuna. Non c'è neanche qualcosa che rimandi a qualcos'altro. Allora, lentamente, iniziamo a chiederci perché queste opere siano così e, soprattutto, perché siano così brutte, senza una qualsivoglia forma di strutturazione, apparentemente senza senso. Una ragione ci dovrà pur essere.

Vi è in Rauschenberg un'idea di fondo che si può dire lo accompagni sempre nella creazione delle sue opere, dall'inizio alla fine. Quest'idea consistente sostanzialmente nel suo votarsi alla rappresentazione di un flusso, dove per flusso s'intenda un ammasso di energia in transito. L'artista nei suoi lavori cerca di cogliere questo flusso energetico in perenne divenire, e di restituircelo in maniera non soltanto visiva ma addirittura tangibile. Cerca anzi di coglierne il momento saliente, il momento chiave di questo flusso in movimento, e di riproporlo alla nostra attenzione come se fosse il fotogramma plastico di quanto sia appena accaduto.

È dunque centrale in questo autore l'idea di transito o, detto altrimenti, trasferimento da un punto all'altro. Si tratti di passare da uno all'altro dei tanti supporti impiegati nelle discipline artistiche, dei luoghi della Terra, dei momenti nel tempo, o degli stati psichici ed emotivi ai quali un individuo può in ogni momento andare soggetto, fondamentale in Rauschenberg è quest'idea di transizione dinamica, carica di energia che verrebbe da definire primordiale, e sempre diversa, mutevole, imprevedibile per natura. Aggettivi qualificativi come carico, energetico e dinamico, così come cangiante e multiforme, aderiscono alla perfezione alla figura di questo artista. Possiamo allora concludere che i *Combine Paintings* sembrano eseguiti in uno stato di *trance*, sotto l'effetto di una qualche insondabile alterazione della coscienza o come, appunto, durante un trasporto.

Tuttavia, le opere di Rauschenberg sembrano voler esprimere anche qualcos'altro. Fermo restando il concetto di flusso e transizione dinamica da uno stato all'altro, i *Combines* pare che cerchino di cogliere l'attimo ineffabile in cui dalla realtà si passa all'arte o, viceversa, dall'arte si passa alla realtà. Quel momento magico in cui l'artista riesce, colmando un abisso altrimenti invalicabile, a traghettare la vita reale all'interno di un'opera d'arte. Allo stesso tempo, però, è vero pure il contrario, e cioè che in queste opere l'autore sembra che riesca a estrarre le figure e le immagini artistiche interne all'opera stessa e a tradurle all'istante in dato di realtà. In termini strettamente pittorici e legati alla storica diatriba fra astrazione e figurazione, particolarmente accesa proprio negli anni in cui Rauschenberg si apprestava a dare inizio al suo percorso, nei *Combine Paintings* è come se si passasse in continuazione dall'una all'altra, dall'astrazione alla figurazione, e viceversa, incessantemente. Quasi a voler suggerire l'idea che ognuna delle due sia il prodotto dell'elaborazione dinamica dell'altra.

Accanto all'idea di transito, però, ce n'è un'altra, importante anch'essa e onnipresente nelle opere di Rauschenberg, che del concetto di flusso dinamico è il diretto corollario. Questa seconda idea consiste nel senso che l'autore sembra provare, e voler comunicare, di sospensione e smarrimento all'interno di questo stesso flusso, cioè durante

Robert Rauschenberg, Mercury Zero Summer Glut, 1987

Robert Rauschenberg, Nile Throne Glut, 1992

questo passaggio da una condizione all'altra. Come se, a un certo punto, qualcosa fosse andato storto e avesse interrotto, in maniera irreversibile, l'intero processo in atto. È un tema, questo, che ritroviamo sempre in Rauschenberg, praticamente in tutte le sue opere. Ne deriva un senso di angoscia e straniamento, un'impressione di galleggiamento senza senso all'interno del flusso energetico primordiale, che è forse accostabile alla sensazione di essere stati sbalzati fuori dall'ordinaria dimensione spaziale e dal normale scorrere del tempo, e di essere finiti in un chissà-dove e in un chissà-quando dei quali non ci si riesce a capacitare. In lingua inglese, potremmo tradurre questa immagine con i due participi del verbo *pop* il quale, anche da un punto di vista onomatopeico, rende bene l'idea di quanto è appena stato detto. *Popped out* da una parte, e *popped in* dall'altra.

Troviamo ogni volta, nelle opere di questo autore, un piccolo elemento che sembra sperso in un fondo caotico e travolgente, un ambiente carico di energia e del tutto incomprensibile. Oppure si può avere l'impressione che il piccolo elemento in questione sia stato catapultato fuori dal supporto al quale aderiva e si trovi ora sospeso nel vuoto e, allo stesso tempo, zavorrato da una qualche improbabile zavorra.

Tale minimo elemento iconico, che potremmo anche definire il protagonista delle opere di Rauschenberg, è di volta in volta rappresentato da un fiorellino colorato dentro una palla di vetro, una lumachina abbarbicata da qualche parte oppure un insetto stecchito, un animale impagliato, di solito un volatile da cortile come un fagiano o un tacchino, una biglia di vetro, un sassolino, un pezzetto di legno, tutti solitamente gettati in mezzo a una foresta di rovi e racemi fittamente aggrovigliati l'uno all'altro, o ancora una scatolina a sua volta contenente un frammento della fotografia di un volto e della grandezza non superiore a quella di un francobollo, una cravatta, un orologio fermo, la ventola di un vecchio radiatore scassato, una lettera dell'alfabeto avulsa dal suo contesto originario, una seggiola, una piccola scala, una ruota, un secchio vuoto, il guscio di una noce, una conchiglia, una bottiglietta di Coca-Cola evaporata o, infine, un lumino acceso che sommessamente effonde una fioca luce giallognola.

Ma, guai a dimenticarsene, l'elemento sperso nel caos talvolta potrebbe anche esser rappresentato da un piccolo specchio incastonato nell'opera stessa e che ha tutta l'aria di essere stato messo lì dall'autore a mo' di memento.

Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-59

Robert Rauschenberg, Odalisk, 1955-58

Robert Rauschenberg, Octave, 1960

Come se, viene quasi da supporre, riflettendo lo specchio la nostra immagine di osservatori e dunque inserendoci nostro malgrado all'interno della rappresentazione stessa, Rauschenberg volesse insinuare in noi il sospetto che quel piccolo elemento sospeso e sperduto, se non addirittura scagliato fuori a forza dal contesto al quale apparteneva, in qualsiasi momento potremmo anche essere noi.
Da un punto di vista estetico, anche se non è facile individuarla al primo colpo d'occhio, non di rado i *Combines* di Robert Rauschenberg presentano una composizione a fasce, sia orizzontali che verticali, simili a fasi di un processo in corso. In qualche caso, le fasce sono a loro volta suddivise in riquadri sottostanti, in questo modo dando forma a quella che può apparire come una sorta di struttura a griglia. Questo genere di articolazione interna all'opera fa subito pensare a un'idea di sequenza, anzi di consequenzialità, e all'innescata progressione di livelli diversi tra loro ma l'uno propedeutico all'altro e che, nel corso del tempo, ha portato al risultato finale. La stessa cosa accade in un trasferimento o spostamento da un punto all'altro, come sia che lo si voglia definire. E così avviene in un viaggio da un luogo all'altro, ovunque si voglia andare e ovunque esso ci condurrà, nel quale solitamente si procede per tappe in successione.

Robert Rauschenberg, Bed, 1955

Robert Rauschenberg ritratto da Andy Warhol in una sua famosa Polaroid

Hope Sandoval & the Warm Inventions - Sleep (Art Track Video)

*[**Simone Scaloni** vive a Roma tra le pieghe di una decennale passione per l'arte. Diplomato in restauro pittorico, si laurea in seguito in Storia dell'Arte. Si interessa particolarmente alle incisioni del 900 ma non si preclude incursioni nelle manifestazioni dell'arte contemporanea.]

DALLA HOMESTEAD AGLI EVERGREENS IL SENTIERO FIORITO DI EMILY DICKINSON

VALENTINA MELONI

Per fare una breve passeggiata dal centro di Amherst fino all'ingresso della Homestead, la casa paterna di Emily Dickinson, è necessario usare l'immaginazione, quella che lei soleva chiamare "rêveries", fantasticherie. E con queste rievocare il paesaggio così come era a metà del 1800. Main Street è una strada sterrata. Scompaiono marciapiedi, pali delle utenze, segnali di parcheggio così come le bacheche che annunciano la Homestead e la sua vicina come destinazioni per turisti e pellegrinaggi letterari. Il rumore degli zoccoli e il cigolio delle carrozze si sostituiscono al ronzio dei motori delle auto e degli pneumatici. Al suono di campanelli da slitta la strada è già piena di neve. Una piazza si affaccia sul lato ovest della proprietà, appena fuori dal salotto; porte di vetro si aprono su di esso. Un giardino d'inverno: lo stile italiano e romantico. Piante in vaso come l'oleandro e il melograno, che sarebbero appassite all'aperto in un inverno del Massachusetts, qui gettano fioriti tralci in estate. Viene facile immaginare le sorelle Dickinson, Emily e Vinnie, sedute in piazza al sole. Amherst, Massachusetts, è stata lo sfondo del giardino di Emily Dickinson. Conosciuta oggi come una città universitaria, fu fondata a metà del 1700 da coloni agrari che

Fotografia della casa di Homestead

La stanza di Emily

ne apprezzarono i terreni alluvionali in quella che è giustamente chiamata Pioneer Valley. Amherst si trova su un fertile ventaglio di terra ad est del fiume Connecticut, a ottanta miglia da Boston nell'entroterra. Nell'Ottocento era un paesaggio di colline e ruscelli, fiori di campo e praterie, appezzamenti coltivati. Emily una volta scrisse a suo fratello che Amherst "sembrava davvero essere un pezzetto di Eden."

L'Amherst della Dickinson era una città mercato e molti dei suoi vicini erano agricoltori. Tutti quelli che ne avevano i mezzi, compresi i signori come suo padre, piantavano un frutteto e un orto per arricchire la tavola estiva e la dispensa invernale.

Costruito in vero "stile federale" (architettura classicheggiante apparsa negli Stati Uniti tra il 1780 ed il 1830, deve il proprio nome al Periodo federale) nel 1813 dal padre di Edward, Samuel Fowler Dickinson, l'Homestead era l'asse del mondo di Emily. In una delle sue camere da letto al piano di sopra vide la luce, visse e coltivò lì i suoi fiori per quaranta dei suoi cinquantacinque anni, e lì morì. A parte un breve periodo in cui visse fuori dalla famiglia Dickinson dopo che suo nonno andò in bancarotta, aumentando eccessivamente il suo credito nell'istituzione di una nuova scuola: l'Amherst College. Nel 1840, quando Emily aveva nove anni, Edward Dickinson ed Emily Norcross si trasferirono con i loro tre figli e si stabilirono in una spaziosa casa in North Pleasant Street. Quella casa fu demolita negli anni '20.

Edward, importante avvocato come suo padre e tesoriere dell'Amherst College, riacquistò l'Homestead negli anni '50 dell'Ottocento. La proprietà comprendeva due acri e mezzo di terreno che circondavano la casa e il fienile e un ampio tratto aperto dall'altra parte della strada. A prova del suo successo, Edward Dickinson ristrutturò ampiamente l'Homestead. L'esterno in mattoni rossi ricevette una mano di vernice giallo ocra pallido. Da buon vittoriano, aggiunse anche un piccolo giardino d'inverno per la coltivazione e l'esposizione delle piante.

Da giovane Edward Dickinson aveva piantato alberi ed era particolarmente interessato all'orto.

Austin, come il loro padre, era un grande piantatore di

alberi. Da adolescente piantò un boschetto di pini bianchi vicino alla loro casa. Emily riferì i loro progressi a suo fratello, poi a scuola. “Siamo scesi tutti questa mattina e gli alberi hanno un aspetto magnifico”, scrive. “Ognuno di loro sta crescendo, e quando soffia il vento dell’ovest, i pini sollevano le loro foglie leggere e fanno una musica dolce. Se stai in silenzio sotto un pino e aspetti il vento, gli aghi - le sue foglie leggere - mormorano. Sussurrano.”
La cornice che fa da sfondo al mondo di Emily ha spazi definiti e a volte angusti ma si espande attraverso l’immaginazione e la fantasticheria che fa vivere “le piccole persone” che Emily descrive nelle sue lettere e poesie. Gli spazi interiori di Emily divengono così sconfinati e la sua piccola prateria si alimenta con poco e con poco è capace di crescere a dismisura.

Una prateria si fa con del trifoglio e un’ape,
un trifoglio, e un’ape,
e sogno.
Il sogno soltanto saprà bastare,
se poche sono le api.

Guardando verso la casa di mattoni, il vialetto della carrozza fa una curva dal lato destro, ad ovest. Dal vialetto, a una certa distanza dalla casa v’era il boschetto di pini bianchi che la proteggeva dai venti caldi dell’estate e bloccava alcune delle raffiche artiche che scendevano dal Canada in inverno. Negli anni successivi all’acquisto della Homestead, il padre di Emily costruì una casa accanto, in stile “italiano”, per Austin e la sua nuova sposa, Susan (“Sorella Sue” per Emily), The Evergreens. Un sentiero tra le case serpeggia tra gli alberi.
Ad un certo punto della sua esistenza, a 25 anni, Emily decide di non uscire più di casa, nemmeno per recarsi a far visita al fratello, a pochi metri dalla sua dimora. Cominciano a farsi strada in lei disturbi nervosi e problemi agli occhi, così si isola al piano superiore della casa paterna interagendo di rado con i bambini che giocano a breve distanza e passando loro delle torte con l’ausilio di un cestino o il pane che ama fare, legato a una cordicella.
Emily può guardare fuori dalla finestra della sua camera lungo il sentiero e vedere i nipoti e i bambini del vicinato che giocano in cortile. The Evergreens rappresenta per

Fotografie d’epoca di Emily Dickinson, foto @ Getty Images

Emily un mondo desiderato e lontano. In questa poesia si manifesta tutto l’amore per Susan che il fratello di Emily, Austin, suo marito, non corrisponde. Il vialetto che separa le due residenze diventa un luogo sospeso, a tratti invalicabile, un rifugio interiore e una metafora criptica.

Le nostre esistenze sono svizzere –
così tranquille – così algide –
fin quando un singolare pomeriggio
le Alpi dimenticano le tende
e noi sbirciamo un po’ più lontano!

Italia resiste dall’altro lato!
Mentre come sentinelle nel mezzo
le solenni Alpi –
le Alpi sirene
eternamente s’impongono!

Le malvarose di Susan costeggiavano il sentiero oltre il quale, una grande rimessa per le carrozze e un fienile occupavano il retro di proprietà, ombreggiato da grandi querce secolari. Due cavalli e numerose mucche, galline e maiali lo occupavano, fornendo alle famiglie mezzi di trasporto, latte e carne. Lungo il fienile, la madre di Emily coltivava i suoi pregiati fichi. I grappoli d’uva sul lato del fienile guardavano gli alberi da frutto, mele, pere e ciliegie che crescevano lungo il pendio.
Continuando oltre il fienile, finalmente il giardino di Emily sul lato est della casa. Un sentiero di lastre di pietra, granito locale, scendeva per un lieve pendio attraverso il prato, accanto agli alberi da frutto e alle aiuole. Il mughetto copriva alcuni letti, profumando le viole del pensiero primaverili. Il caprifoglio addolciva l’aria da un graticcio. Siepi di peonie hanno prestato la loro imponente esibizione a maggio. Rose, in attesa del loro arrivo di giugno, si arrampicavano su una casa estiva. Masse di bulbi primaverili - giacinti e narcisi - seguiti da una profusione di annuali e piante perenni: dolci piselli, nasturzi, gigli e calendule, solo per citarne alcuni. La nipote di Emily, Mattie, l’ha descrive come “una massa serpeggiante di fiori.”
Sono proprio i fiori gli ausili e le metafore che guidano la scrittura della poetessa di Amherst che si nasconde nel

suo fiore…

Mi nascondo nel mio fiore
perché appuntandolo sul petto –
Tu – senza saperlo, porterai anche me –
e gli angeli sanno il resto!

e abbina a ogni fiore le persone a lei care come in questo biglietto che probabilmente accompagnava un fiore semplice, senza troppe pretese, ma che testimonia l'amore di chi lo dona: lo smisurato nel piccolo, la pregevolezza nell'infimo, lo sconfinato tra due confini.

Solo un po' di carminio ha il viso suo –
d'uno smeraldo spento – ha la veste –
sua beltà – è l'amore che dona –
la medesima – rivela – il mio –

(Le traduzioni sono di Valentina Meloni)

* poesie del testo in lingua originale

To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee,
And revery.
The revery alone will do,
If bees are few.

*

Our lives are Swiss –
So still – so Cool –
Till some odd afternoon
The Alps neglect their Curtains
And we look farther on!

Italy stands the other side!
While like a guard between –
The solemn Alps –
The siren Alps
Forever intervene!

*

I hide myself within my flower
That wearing on your breast –
You - unsuspecting, wear me too –
And angels know the rest!

*

But little Carmine hath her face –
Of Emerald scant - her Gown –
Her Beauty - is the love she doth –
Itself - exhibit - mine –

Illustrazione di Kiki Smith da Sampler -Arion Press San Francisco-

Illustrazione a cura di Studio Vandaar

*[**Valentina Meloni** ha pubblicato per FusibiliaLibri la raccolta di haiku *Nei giardini di Suzhou* (Collana Essenze, 2015) con riproduzioni sumi-e di Santo Previtera; *Le regole del controdolore* (Temperino Rosso Ed. 2016), raccolta di poesie illustrate dalla stessa autrice e *Alambic*, antologia poetica personale sulla poesia d'ambiente (Progetto Cultura, 2017).
Sue poesie e racconti compaiono in diversi lavori antologici. Cura pagine e blog di eco-poesia, ecologia profonda e scrittura d'ambiente. Da alcuni anni lavora a un progetto poetico-fotografico di collaborazione sull'universo femminile e la violenza di genere (*Eva*) che ha portato alla realizzazione di un libro e a nuove forme di sperimentazione poetica. Scrive sul semestrale fiorentino di letteratura e conoscenza «*L'area di Broca*» e su «*Euterpe-rivista di letteratura*» di cui è redattrice editoriale per la rubrica interviste.Altre pubblicazioni e informazioni su www.valentinameloni.com]

IL GIOCO DEL CORVO E L'OCA
GIOELE MARCHIS

Memorie di una vecchia veranda

Come ombre che vagano sull'erba di un prato e oltrepassano le foglie e le radici degli alberi di un bosco al limitare della città, in una notte di chiaro di luna, all'improvviso arriviamo a quella che, vista da lontano, sembra una vecchia casa di fine Ottocento. Ha un po' l'aria di una decrepita casa di bambole ma, nell'insieme, è ancora ben messa e ha mantenuto intatto il fascino, a dire il vero un po' sinistro, di avita dimora vittoriana. Ma non ci troviamo in Inghilterra, qui. Siamo piuttosto in Belgio. È notte alta e la casa, silenziosa e spettrale nella sua bianca fissità, si presenta immersa nel profondo sonno dell'inverno. Non vi sono finestre illuminate, è inutile cercarne. Bagnata all'esterno di luce lunare, essa si staglia austera sul fondo nero del cielo notturno. Un corvo, appollaiato su un ramo di un albero spoglio e visibilmente intirizzito dal freddo, sembra tenere d'occhio la casa e, per un attimo, abbiamo la sensazione che ci stesse aspettando e che lui solo sia capace di vederci. Ma è soltanto un attimo, come dicevamo, e il corvo è già volato via.
Per un effetto luministico causato forse dalle particolari condizioni atmosferiche legate al periodo dell'anno e alla latitudine alla quale ci troviamo, siamo infatti vicino a Bruxelles ed è circa la metà di gennaio del 1924, la casa appare illuminata da una specie di bagliore argenteo che le conferisce un aspetto fantasmatico e quasi ultraterreno. Ci viene in mente che potrebbe essere disabitata già da tanto tempo, ma scopriremo presto che non è così. È dunque il luogo adatto, per le inquiete ombre vaganti quali noi siamo in questo momento, a farsi alloggio d'occasione ed essere da noi trasformato in un interessante luogo d'indagine. Così ci prende la voglia di avvicinarci e di curiosare all'interno. Vogliamo infatti vedere che cosa questa vecchia magione possa mai contenere e se magari nasconda fra le sue mura un qualche oscuro mistero ancora da disseppellire. In modo confuso e indistinto, sentiamo che le nostre aspettative e le prime impressioni che abbiamo avuto non saranno deluse.
Sorvolando soavi sull'erba e accostandoci alla casa sempre di più, la prima struttura nella quale ci imbattiamo è quella di una grande e bella veranda in pieno stile ottocentesco. Al suo interno, molte e diverse fra loro sono le specie di piante quivi raccolte, anche esotiche e originarie di remoti angoli del pianeta. Fra queste, tuttavia, le Kentie,

Marcel Broodthaers, A Winter Garden, 1974

Una vecchia veranda abbandonata nella regione di Bruxelles in Belgio

o palme da vaso, sono quelle che a un primo sguardo ci sembrano superare tutte le altre per numero di esemplari contenuti. Vi sono poi alcuni uccelli che saltellano silenziosi sui trespoli di eleganti e leggere voliere. Perlopiù si tratta di pappagalli che nel piumaggio presentano vivaci e cangianti iridescenze. In un angolo della veranda vediamo addirittura un piccolo stagno artificiale sulla superficie del quale due o tre anatroccoli, insieme a un'oca bianchissima e fiera, galleggiano placidamente. Poco più in là, in buona parte nascosto dalla fitta vegetazione, un pavone dall'espressione incuriosita si è forse accorto della nostra presenza. Insomma, possiamo concludere che qui ci troviamo di fronte alla rappresentazione di un angolo di paradiso, alla riproduzione cioè di un Eden in miniatura.
Vi è effettivamente qualcosa di ancestrale e anzi primigenio in questo ambiente che è, per sua natura, un ambiente ibrido, ambiguo per definizione. Infatti, esso non appartiene propriamente alla casa alla quale è annesso, non fosse altro che per il fatto di essere edificato interamente in vetro, alla stregua di un piccolo palazzo di cristallo, né al giardino dentro il quale sembra inoltrarsi e del quale del resto ha tutte le sembianze. È dunque un ambiente medio, per così dire, e partecipe di due opposte nature, inconciliabili fra loro perché l'una l'antitesi dell'altra. Ci riferiamo qui alla natura della casa, chiusa privata e separata dall'esterno per mezzo delle pareti in muratura, e quella propriamente esterna del parco che si estende tutto intorno.
Cos'è davvero una veranda, allora? La riproduzione di un'isola tropicale scagliata in mezzo all'Oceano da una qualche distratta o furibonda divinità? O si tratta forse della rappresentazione del desiderio di stare sempre all'aperto, anche quando fuori piove, fa freddo e tira vento, un desiderio caratteristico dei Paesi del Nord? O magari incarna un sempre acceso ideale di un'atavica libertà senza vincoli e senza condizioni, il ritorno alle mitiche origini dell'uomo che fanno di questo luogo una sorta di ambiente selvaggio e incontaminato per definizione? Forse la veranda è un po' tutte e tre queste cose insieme. Di certo essa rappresenta una specie di limbo, una bolla a sé stante e separata da tutto il resto. Anzi, per meglio dire, essa è la tangibile rappresentazione, in

architettura, di una vera e propria bolla spaziotemporale. Infine, è questo un luogo potenzialmente pericoloso e nel quale è sempre possibile smarrirsi. Da un punto di vista puramente figurato e metaforico, s'intende, ma non per questo meno temibile e insidioso, dentro a questa selva fatta in casa potrebbe sempre capitare che all'improvviso uno non capisca più dove si trovi.

Lasciando la veranda alle nostre spalle, se di spalle possiamo parlare per delle ombre che si aggirano furtive in una vecchia casa belga, entriamo dunque nel soggiorno. È questo un ambiente ammobiliato in modo sobrio ed elegante, classico nell'ispirazione e nella scelta degli elementi che lo compongono. È a tutti gli effetti un'abitazione borghese quella dentro la quale ci troviamo. Su una *consolle* addossata a una parete, notiamo un romanzo di Gustave Flaubert e una selezione di racconti di Guy de Maupassant.

Fanno bella mostra di sé, appesi alle pareti, alcuni dipinti a olio ben incorniciati che ritraggono scene di soggetto epico e celebrativo alla maniera di Jacques-Louis David e Jean-Auguste-Dominique Ingres, del pittore belga Antoine Wiertz e, uno o due, scene di soggetto invece decisamente più romantico e drammatico alla Eugène Delacroix e Théodore Géricault. Sono riproduzioni, ovviamente, ma di pregevole fattura. Risalta, però, in mezzo agli altri, una copia del famoso autoritratto di Gustave Courbet, quello in cui il volto dell'autore è illuminato da un violento fiotto di luce bianca, come di fulmine, e sembra esprimere il freddo terrore di chi abbia appena guardato Medusa negli occhi. In realtà, potremmo forse affermare, si tratta del viso sconvolto dell'artista in pena per il suo futuro e anche, come investito da un'improvvisa e agghiacciante rivelazione, un'epifania da autentico visionario, per il futuro dell'arte *tout court*.

Dal soggiorno, sempre leggeri e fluttuanti come ectoplasmi, ci spostiamo adesso nell'attigua sala da pranzo. Ed è qui che ci attende la prima, vera, grande sorpresa di questa nostra strana incursione notturna in una dimora belga

Marcel Broodthaers, A Winter Garden, 1974

Marcel Broodthaers, White Cabinet and White Table, 1965

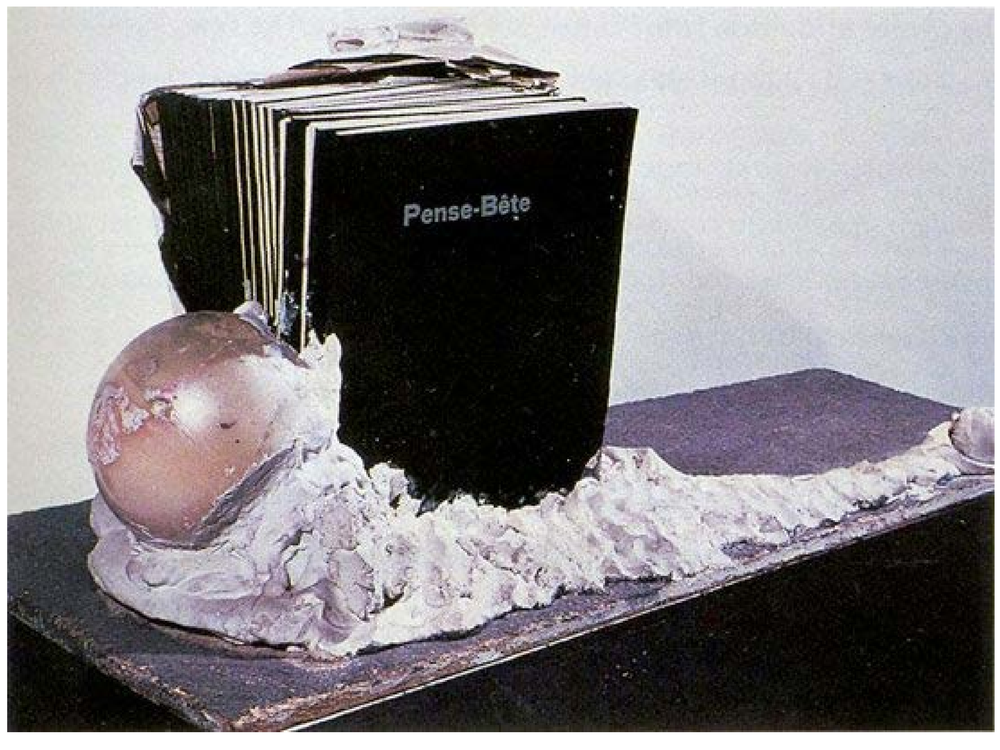
di quasi cento anni fa. Illuminata fiocamente dal chiaro di luna, notiamo subito, e non senza una certa apprensione che sfiora lo sbalordimento, una vecchia credenza piena di uova ovunque. Sistemate con estrema cura, quasi tassonomica, le uova si trovano alloggiate in tutti i reparti della dispensa, fin nel più riposto cantuccio. In un altro angolo della stanza, ci accorgiamo che un canterano ha subìto la stessa sorte e così pure un tavolino, una cassapanca con schienale, e un piccolo *trumeau* che scorgiamo nel breve corridoio di collegamento fra la sala da pranzo e la cucina. Uova su uova da tutte le parti, insomma. Praticamente dappertutto.
Presi ormai da uno stato di sottile e crescente agitazione, per non dire da un principio di straniamento, ci dirigiamo ora verso la cucina che abbiamo appena intravisto. E qui ci imbattiamo in un'altra, sconcertante sorpresa. Ciò che nel precedente ambiente era avvenuto con le uova, adesso lo vediamo riproporsi allo stesso modo con le cozze. Dal bianco rosato dei gusci, quindi, siamo passati al nero carbone delle valve dei molluschi. Strati e strati di cozze in tutte le pentole e tegami, tali da torreggiare ovunque e saturare lo spazio quasi per intero e, viene quasi da pensare, da volerlo far esplodere di sé. Vere e proprie accumulazioni di conchiglie le quali, come prima le uova, sfidano le leggi di gravità e la cui attuale condizione, quella che si presenta ai nostri occhi, non presenta evidentemente alcun senso logico, priva com'è di ogni spiegazione possibile.
Persuasi ormai del fatto che quella nella quale ci troviamo non sia un'abitazione come le altre ma piuttosto una casa coinvolta in un qualche misterioso fenomeno sovrannaturale, prendiamo le scale e, sempre invisibili e silenziosi come solo possono esserlo le ombre, ci muoviamo alla volta del piano superiore. Ma già dopo la prima rampa, ecco che davanti ai nostri occhi spalancati prendono forma con l'evidenza di luminosi ologrammi i versi di alcune poesie o, anche, parole isolate e sconnesse fra loro, del tutto indipendenti le une dalle altre. Galleggiano a mezz'aria, fluttuano con ipnotica lentezza da una parte all'altra del vano. In certi momenti può capitare che si mettano a vibrare in maniera quasi impercettibile e poi, all'improvviso, spariscano nel nulla per riapparire, altrettanto improvvisamente, da qualche altra parte.

Marcel Broodthaers, Don't Say I Didn't Say So - The Parrot, 1974

Marcel Broodthaers, Pink Chair with Egg Shells, 1965

Ormai non abbiamo più dubbi in proposito e possiamo affermarlo con certezza, questa è una casa eccezionale e in essa, per qualche imperscrutabile ragione, è venuta a convogliarsi una grande quantità di energia. Tuttavia, non è di un'energia oscura e negativa che qui si tratta ma, più semplicemente, dell'energia naturale della Terra che, alla maniera dei gangli linfatici nel corpo umano, tende a coagularsi con maggiore intensità in alcuni punti privilegiati della superficie terrestre piuttosto che in altri. Quelli fin qui descritti, visivamente e simbolicamente parlando, potrebbero rappresentarne gli effetti. O almeno, alcuni fra gli effetti possibili.
Al piano di sopra, immerso in un notevole profluvio d'immagini, eteree e fantasmatiche anch'esse, scorgiamo nella penombra notturna appena rischiarata dalla luna, un gran numero di aquile di tutte le fogge e dimensioni. Le aquile stanno lì, ferme e ieratiche come statue di marmo. Si sono appollaiate da tutte le parti. Fortunatamente per noi, che in questa insolita situazione non siamo che mere parvenze in visita di ricognizione, esse non possono vederci. Di sicuro, però, l'immobile assetto delle loro membra in tensione e lo sguardo vigile e attento che esprimono i loro occhi di uccelli predatori, ci comunicano subito un immediato senso di minaccia, una specie d'implacabile furia pronta a innescarsi in qualsiasi momento.
Infine, saliti in soffitta e affacciati a uno degli abbaini che fanno capolino dal tetto della vecchia casa, gettiamo un'occhiata all'esterno, al giardino che si estende tutto intorno, anch'esso illuminato in quest'ora della notte da un pallido chiarore argenteo. Poco lontano da qui, immersa nell'erba alta e coperta quasi per intero dalla gramigna e altre piante infestanti, si erge la lastra grigia e centinata di una lapide. Come sempre accade, sopra vi è incisa un'iscrizione commemorativa. Eppure, a guardare meglio, presto ci rendiamo conto che non si tratta di un'iscrizione funebre qualunque ma, piuttosto, di una serie di strane icone lavorate a rilievo dalla mano di un abile scalpellino e che, per una qualche involontaria associazione d'idee, ci fa pensare a una misteriosa sequenza di geroglifici egizi. Il corvo che abbiamo incontrato all'inizio vi sta appollaiato sopra. Ha tutta l'aria, ci pare, di essere l'unico a conoscere la soluzione dell'enigma scolpito come un rebus sulla super-

Marcel Broodthaers, Pense-Bête, 1964



ficie di quella tomba di campagna. A noi, chissà perché, guardando la lastra di questa lapide, balena in mente la schermata di un computer andato irrimediabilmente in tilt. La nostra ronda notturna all'interno della vecchia magione è finita. Tutto ciò che in questo giro di perlustrazione abbiamo visto e sentito e gli strani fenomeni visivi ai quali ci è capitato di fare da spettatori, sempre insoliti e inquietanti, altro non sono che il frutto dell'immaginazione creativa di **Marcel Broodthaers**, poeta e artista belga nato a Bruxelles il 28 gennaio del 1924, il cui cognome all'apparenza impronunciabile si pronuncia semplicemente *brotars*. Non senza una certa dose d'ironica riluttanza o insincerità, come egli stesso ebbe a dichiarare una volta in un'intervista, Broodthaers realizzò queste sue opere fra il 1964 e il 1974. Due anni dopo, il 28 gennaio del 1976, sarebbe improvvisamente scomparso a Colonia, in Germania, all'età di cinquantadue anni appena compiuti.

Lapide istoriata di Marcel Broodthaers nel Cimitero di Ixelles in Belgio

Marcel Broodthaers

Caroline Loeb - C'est la ouate (1986)

*[**Gioele Marchis** (1977) nasce a Torino e si trasferisce a Londra appena ventenne, come molti coetanei, con l'idea di trascorrerci un'estate o poco di più. La città diventa la sua nuova 'casa' e lo spinge ad iscriversi alla *Central Saint Martins School*, diventata negli anni la più affermata fucina di nuovi talenti. Industrial Designer di professione, è fortemente attratto dalla ricerca sui materiali e dal connubio del "vecchio" con il "nuovo". Collabora con diverse riviste di settore.]

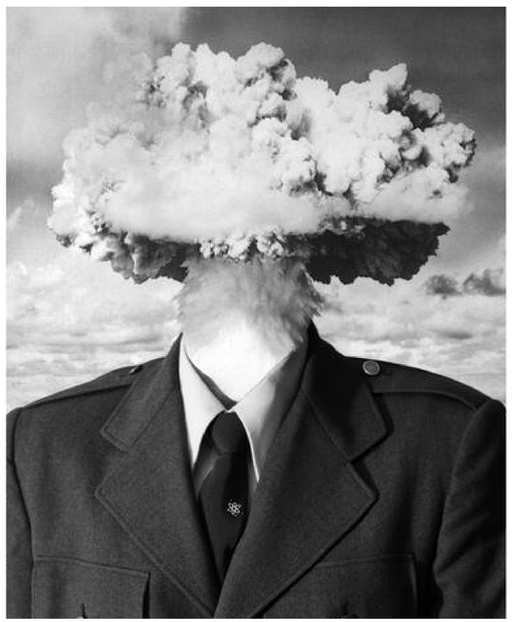
LA DANZA DELLO SPAVENTAPASSERI
LUCIO COSTANTINI

Piccoli orrori e bambole di cera nera

Come la Dorothy del famoso romanzo di Lyman Frank Baum pubblicato per la prima volta nel 1900, vale a dire *Il meraviglioso mago di Oz*, in una vecchia fattoria del Kansas, sperduta nell'America rurale dei primi anni Trenta, appena a ridosso della Grande Depressione del 1929, una fattoria che poteva dare l'impressione di essere ubicata alla fine di ogni strada, il 18 novembre del 1933 nacque **Bruce Conner**. Poco tempo prima, quello stesso anno, era uscito al cinema un film destinato a diventare una pietra miliare della settima arte nonché un iniziale punto di riferimento per l'arte plastica del giovane Conner. Interpretato dai quattro fratelli Marx, *Duck Soup*, questo il titolo del film, in Italia uscì come *La guerra lampo dei Fratelli Marx*, piuttosto che sotto la suggestiva e assai più eloquente traduzione di *Zuppa d'Anatra*.
Bruce Conner fu sin dall'inizio del suo percorso un maestro del montaggio cinematografico ma non è del Conner maestro del montaggio che intendiamo parlare in questo scritto. Tratteremo piuttosto del Conner artista delle arti plastiche propriamente dette, e cioè dello scultore o, meglio ancora, dell'autore di assemblaggi in tre dimensioni. Fu dunque nel 1957, appena stabilitosi nell'area della baia di San Francisco, a quel tempo famosa per essere la zona in cui vivevano e si riunivano i *beatnik* della *Beat Generation* degli anni Cinquanta e Sessanta, fu in quell'anno che Conner iniziò ufficialmente a creare i suoi inquietanti assemblaggi. Avrebbe continuato a produrne per circa otto anni. Nel 1964, infatti, pose fine a questa raccapricciante serie di opere e, più in generale, alla pratica dell'assemblaggio tridimensionale, per dedicarsi principalmente al disegno di *mandala*, all'incisione e, come detto poc'anzi, alla fotografia e all'arte del montaggio cinematografico.

Più o meno in quegli stessi anni, ma sull'altra costa degli Stati Uniti, la East Coast di Boston e New York, un altro artista si dedicava alla creazione di opere sotto certi aspetti accostabili a quelle di Bruce Conner e addirittura, specie nella fase iniziale del suo percorso, sorprendentemente simili sia per afflato poetico di partenza, si direbbe, che per fatale approdo formale. Stiamo parlando di Robert Rauschenberg, com'è facile intuire.
Ed è forse in California, allora, appunto l'amata California di Bruce Conner così vicina al Messico e alla sua antica e misteriosa cultura, e forse nella città di Los Angeles in

Bruce Conner, Bombhead, 1989-2002



Bruce Conner, Bell Box, 1959

modo particolare, che questa tendenza artistica a produrre un tipo di assemblaggio che senza tanti giri di parole potremmo definire assemblaggio *horror*, trova la sua culla d'elezione. A mo' di esempio, basti qui fare il nome dell'artista Ed Kienholz, nativo del vicino Stato di Washington e maestro della cosiddetta *funk art*, attivo anche lui in quello stesso lasso di tempo e residente a Los Angeles in pianta stabile.

Inoltre, sempre nel 1957 e sempre a Los Angeles, al civico 736 di La Cienega Boulevard, Ed Kienholz, insieme al poeta Bob Alexander e al curatore d'arte Walter Hopps, fondava nel retrobottega di un negozio di antiquariato la famosa Ferus Gallery, un luogo oggi considerato leggendario per quanto riguarda l'arte americana di quegli anni e l'arte contemporanea in generale. Fra i numerosi altri, qui ebbero occasione di allestire le loro prime personali artisti del calibro di Ed Ruscha e Robert Irwin. E qui, nel giugno del 1962, Bruce Conner ebbe modo di esporre le sue opere in una mostra interamente dedicata a lui. Appena un mese dopo, il 9 luglio, alla Ferus Gallery di Los Angeles debuttò anche il giovane Andy Warhol.

Fra le opere esposte da Conner in questa occasione, spiccava l'iconico *Ritratto di Allen Ginsberg*, un oscuro assemblaggio di vuoti barattoli di latta avvolti in un'intricata ragnatela di calze femminili in nylon color carne, che sotto certi aspetti poteva richiamare alla memoria il famoso ritratto di Innocenzo X dipinto da Francis Bacon una quindicina di anni prima, nel 1949, e intitolato *Head VI*. Come nel quadro di Bacon, anche nell'opera di Conner, all'altezza di quella che verosimilmente doveva essere la testa della figura ritratta da seduta, un'orripilante e nera cavità, simile all'apertura di un baratro o a un sacello appena scoperchiato, si allargava a dismisura suscitando in chi la guardasse l'impressione di essere senza fondo. Sembrava anzi che minacciasse di introiettare, ingurgitandolo, l'intero ambiente che le stava intorno.

I barattoli utilizzati per la realizzazione di quest'opera erano simili a quelli che circa sessant'anni prima, nella fantasia dello scrittore Lyman Frank Baum citato poco sopra, avevano dato forma alla figura dell'Uomo di Latta, uno dei compagni di viaggio di Dorothy nel suo cam-

Bruce Conner, The Box, 1960

mino verso il regno di Oz. Erano anche pressoché identici a quegli altri barattoli, o lattine di zuppa Campbell's, che nello stesso anno Andy Warhol avrebbe eternato nelle sue celebri serigrafie *pop*. Inutile dire che quest'opera dedicata da Conner al poeta *beat* di New York, per la notevole potenza espressiva e la carica dissacratoria che la caratterizzavano, finì incontrastata al centro della locandina della mostra del 1962.
Un bel film documentario uscito nel 2008, diretto dal regista Morgan Neville e intitolato *The Cool School*, ripercorre la storia di questa mitica galleria di Los Angeles e del gruppo di giovani artisti che le gravitavano intorno, affidandone la narrazione alla voce dell'attore losangelino Jeff Bridges.
Tuttavia, il primo interessante assemblaggio di Bruce Conner risale a tre anni prima dell'esposizione alla Ferus Gallery. Al 1959, per l'esattezza, anno in cui vide la luce l'agghiacciante opera intitolata *Child*. In essa vediamo ritratto un personaggio maschile completamente nudo e seduto in quello che ha tutta l'aria di essere un vecchio seggiolone di legno per bambini. La figura, plasmata nella cera e sommariamente abbigliata di alcuni logori stracci simili a lacere bendature di una mummia, è spaventosamente mutilata e orribile da guardare. Sembra a tutti gli effetti un cadavere umano in avanzato stato di decomposizione. Sembra anche che questo personaggio sia stato carbonizzato, o meglio fulminato da una terribile scarica di corrente elettrica.
Si tratterebbe del ritratto che Conner volle fare di Caryl Chessman, scrittore e criminale statunitense originario del Michigan, una sorta di macabra prefigurazione di quanto sarebbe poi accaduto a circa un anno di distanza. Chessman, infatti, fu condannato a morte nello Stato della California per rapina, sequestro e abusi sessuali, e giustiziato nella camera a gas del Penitenziario di San Quintino, a nord di San Francisco, il 2 maggio del 1960. L'opera di Conner, tuttavia, stando almeno a quanto se ne dice, pare che per ragioni di mancata manutenzione sia andata progressivamente deteriorandosi nel corso del tempo, tanto oggi da non esistere più.

Pipistrelli in salsa Chili
Gli assemblaggi di Bruce Conner sono composti di vari elementi incollati fra loro quali, per esempio, barattoli di latta, bambole amputate, pezzi rotti di vecchia mobilia di poco valore, valigie mezze sfondate, fotografie mezze sbiadite di attrici *déshabillées* e starlets del cinema di seconda categoria, anch'esse seminude, articoli di bigiotteria da due soldi, calze di nylon bucate e smagliate, vere ciocche di capelli e *toupet* di varie forme e colori, lamette e rasoi interamente mangiati dalla ruggine, mozziconi di sigarette, stoffe e tendaggi ormai logori e stinti, trine e merletti rosi dalle tarme, e infine manichini di cera e candele consumate quasi per intero. Questi, all'incirca, gli elementi caratteristici dell'iconografia di Bruce Conner.
E poi, su tutto, come una nevicata di zucchero a velo su una torta di mele, magari una di quelle torte di mele lasciate a raffreddare sul davanzale di una veranda del Kansas, su tutto strati e strati di polvere, depositati e accumulati nel corso degli anni. Decenni di ceneri, sporco e fumo hanno conferito a queste opere un aspetto particolarmente frusto e decrepito, quando non addirittura cimiteriale, così realizzando le intenzioni stesse dell'autore il quale desiderava che le sue opere fossero soggette all'invecchiamento e ai mutamenti dovuti allo scorrere del tempo. *Shifting works of art*, le avrebbe infatti definite.
L'aura oltretombale e financo spettrale che sembra aleggiare sugli assemblaggi di Bruce Conner, contribuisce a fare di queste opere una specie di piccolo museo degli orrori o anche, e forse con maggior esattezza, un *parterre di zombie* a tutti gli effetti. In qualità di macabre componenti di quello che potremmo senza esitazioni chiamare il *trash effimero* di questo autore, gli elementi costitutivi delle opere di Conner contribuiscono egregiamente a delineare quella che era la visione apocalittica dell'umanità, e nella fattispecie dell'umanità della società americana di quegli anni, dell'autore stesso.
Come scarti e avanzi di vario genere, i pezzi di cui sono costituiti questi lugubri manufatti comunicano un'immediata sensazione di marginalità, obsolescenza, degrado e definitivo abbandono. Conner chiamò queste orribili accozzaglie di oggetti rinvenuti per caso o, come sembra, prelevati direttamente da una discarica a cielo aperto, *Rat Bastards*. Ratti bastardi gli dovettero sembrare le opere alle quali aveva dato forma, quelle ibride e raccapriccianti accrezioni di materia, organica o meno che fosse, degne in tutto e per tutto di un'immediata sepoltura benché, a un primo sguardo, ancora fresche della terra di una recente esumazione.
Di questa allegra comitiva di ibridi e zombie fanno parte anche due opere del periodo per così dire messicano dell'au-

Bruce Conner, Knox, 1963

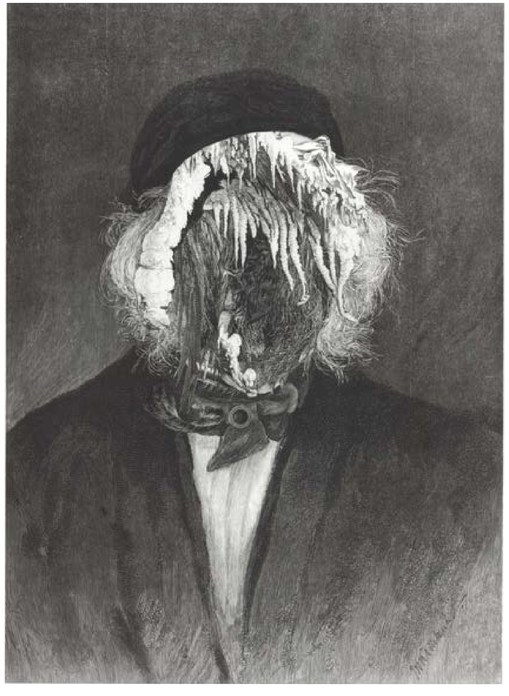
Bruce Conner, Cherub, 1958

tore, quello cioè che va dal 1961 al 1963, e che hanno per titoli *Crucifixion* e *Señorita*. Oltre al consueto repertorio di elementi costitutivi che abbiamo poc'anzi elencato, questi due assemblaggi sembrano ulteriormente arricchiti di una serie di orpelli, amuleti e ninnoli di varia natura, dalle caratteristiche tipicamente locali, cioè messicane, subito identificabili.
Componenti di una chincaglieria di nessun valore, a metà strada fra il sacro e il profano, fra religione cattolica della più stretta osservanza da una parte e ancestrale animismo pagano dall'altra, questi oggetti reperiti in ambiente messicano, quasi sempre di fattura artigianale, sembrano usciti direttamente da una *mojo bag*, il sacchetto della magia tipico di quelle zone. Nonostante il loro valore commerciale sia nullo o pressoché tale, in molti casi questi piccoli manufatti artistici da banchetto improvvisato lungo la strada, coloratissimi e squisitamente vernacolari, danno l'impressione di essere carichi di una qualche misteriosa energia, intrisi come sono di oscure passioni e di sentimenti tenuti a lungo a covare sotto la cenere. Appunto per questo genere di sensazioni che a volte possono suscitare in chi li osserva, questi ninnoli, amuleti o talismani che siano, si dicono magici per definizione.

Bruce Conner, Child, 1959

Ma la fonte ispiratrice delle opere di Conner non si esaurisce certo al solo ambiente messicano che, anzi, non ne costituisce che una piccola parte, quasi un affluente secondario, potremmo anche dire. La parte del leone, invece, la fa la San Francisco dell'Ottocento. La San Francisco, cioè, di età vittoriana della quale Conner si servì come ipotetico set e modello di riferimento per le sue opere, e il cui repertorio iconografico egli trasse da stampe e incisioni locali. Emily Feather, per esempio, Emilia Piuma in italiano, fu uno dei tanti pseudonimi che Conner utilizzò, soprattutto negli ultimi dieci anni della sua carriera, per firmare le opere da lui prodotte. E un nome come questo non può fare a meno di far balenare in chi lo dovesse leggere l'immagine, allo stesso tempo delicata e inquietante, di una dama in nero vissuta nel periodo storico appena citato.
Questa Miss Feather, per esempio, la potremmo immaginare di notte mentre scrive, alla fioca luce di una candela, una lettera indirizzata a un misterioso destinatario e il contenuto della quale si rivelerà in seguito foriero di nefasti presagi. Scrive Emily a notte fonda, seduta allo scrittoio della sua camera da letto. Oltre il vetro impolverato di un abbaino, sopra la sua testa, la luna illumina la scena di una sua tenue luce argentata. E da quella stessa finestra, per chi vi si volesse affacciare, è possibile scorgere un'antica cattedrale di pietre consumate dal tempo, delle vecchie lapidi sprofondate nell'erba o quasi interamente coperte dal muschio e dall'edera che tutto sembra avvolgere in quello sperduto cimitero di campagna. Alcuni alberi poco lontani, forse dei cipressi, si profilano scuri all'orizzonte e agitano le fronde al freddo vento della notte.
A un tratto, attraverso una fessura della finestra, un gelido refolo di vento s'insinua fin dentro la stanza in cui Emily Feather è intenta a vergare la sua sinistra missiva. Il raggelante soffio d'aria la raggiunge e arriva a lambirle tempie e capelli. In quel preciso istante, Emily, visibilmente scossa da un brivido che la percorre tutta dalla testa ai piedi, ha l'improvvisa intuizione di quelle che saranno le terribili conseguenze delle parole che ha appena scritto. Ma Emily sa che è tardi ormai per tornare sui suoi passi, né d'altronde agirebbe diversamente.
L'immagine qui descritta, satura com'è di stereotipi fra i più triti e consunti che si possano immaginare, funziona bene però per rendere l'idea, o almeno una fra le possibili idee, che da sempre l'immaginario collettivo si è fatto dell'età vittoriana e delle misteriose, appassionate figure che spesso, specie in letteratura, l'hanno animata. Una figura come quella di un'ipotetica Emily Feather qui rappresentata, autentica *dark lady* degna di ogni rispetto, come abbiamo appena visto, può tornare assai utile per fare da guida attraverso l'opera di Bruce Conner, per illustrare cioè, uno alla volta, i suoi devastati *Rat Bastards*, i tanti *zombie* e piccoli orrori che costituiscono l'insieme dei suoi assemblaggi.
Non sbaglieremmo più di tanto se poi questa galleria di sepolti vivi e putrescenti feticci, simili alle spoglie umane di quelli che in vita dovevano esseri stati veri e propri fenomeni da baraccone o giù di lì, la collocassimo giustappunto all'interno di una vecchia casa vittoriana. Una villa abbandonata farebbe naturalmente al caso nostro. Una casa decrepita al punto giusto, magari infestata di topi e con la soffitta piena di pipistrelli, nella migliore tradizione del genere, della San Francisco di metà Ottocento.
Come si vede, allora, Bruce Conner, da artista *beatnik* degli anni Cinquanta e poi *easy rider hippie* dei successivi Sessanta, attraverso la creazione delle sue opere si trasformò in uno dei varî precursori di quello che, da circa la seconda metà degli anni Settanta in poi, verrà detto genere *punk*. Anzi, a voler essere esatti, attraverso la rivisitazione ottocentesca dello stile medievale e della sua componente gotica in modo particolare, Conner fu un pioniere del *gothic punk* o anche, secondo un'altra e ancora più specifica accezione, del *victorian punk*. In entrambi i casi, comunque, uno stile *punk* declinato nella sua variante sudista, per così dire, quella cioè che va sotto il nome di *southern gothic*.

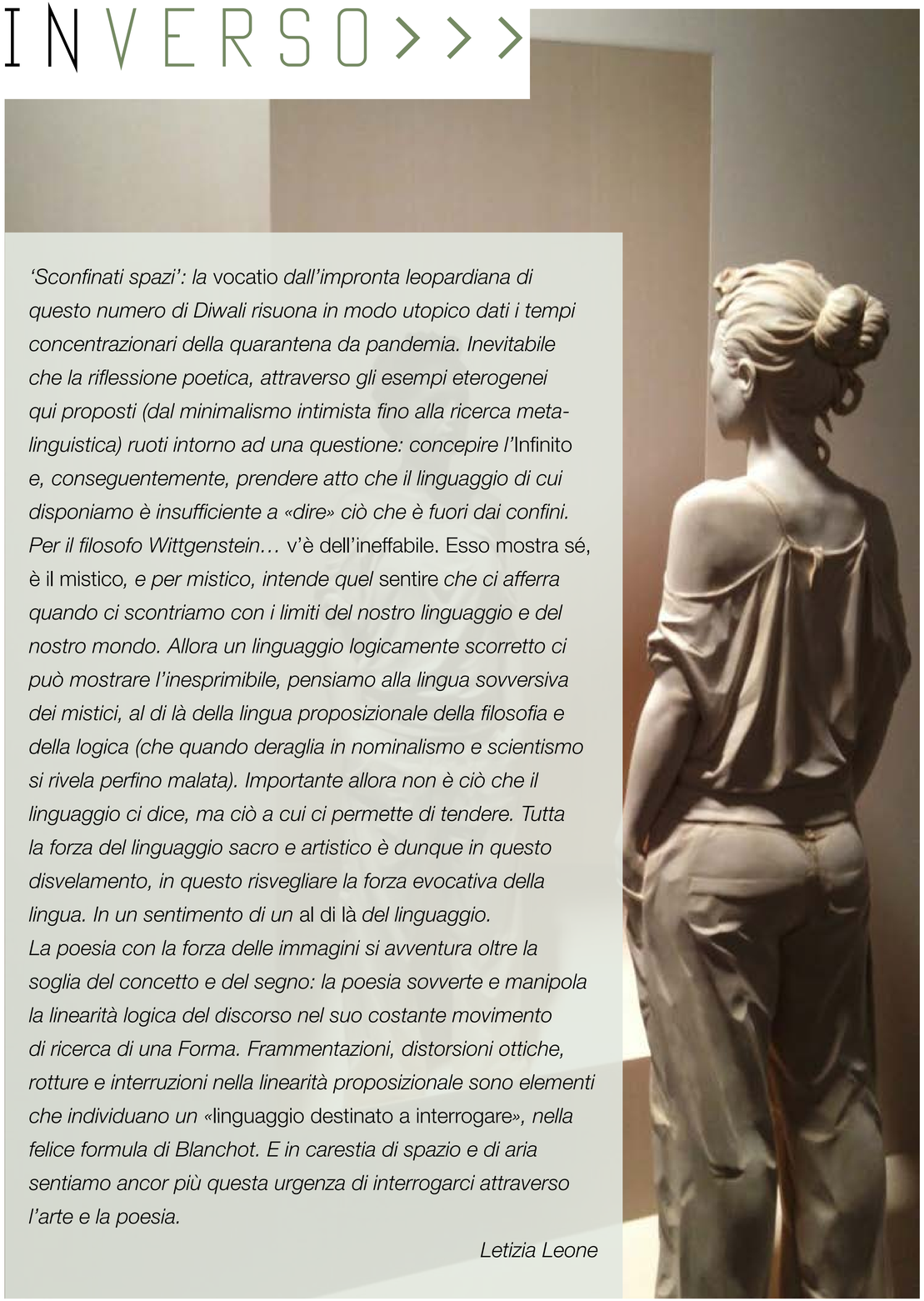
Bruce Conner, The Artist, 1990



Bruce Conner

Bruce Conner Breakaway 1966

*[**Lucio Costantini**, napoletano di nascita, milanese d'adozione, classe 1968. Si avvicina alla fotografia nell'era pre-digitale, quando realizzare una foto era un lavoro che includeva ancora una certa dose di artigianalità e ci si formava sul campo con ore e ore di esperienza. Nel corso della sua carriera ha esplorato diversi generi e tecniche, pubblicando per riviste importanti come National Geographic, GQ, L'Espresso. Scrive per passione, convinto che tra immagine e racconto esista un sottile fil rouge.]



‘Sconfinati spazi’: la vocatio *dall’impronta leopardiana di questo numero di Diwali risuona in modo utopico dati i tempi concentrazionari della quarantena da pandemia. Inevitabile che la riflessione poetica, attraverso gli esempi eterogenei qui proposti (dal minimalismo intimista fino alla ricerca meta-linguistica) ruoti intorno ad una questione: concepire l’*Infinito *e, conseguentemente, prendere atto che il linguaggio di cui disponiamo è insufficiente a «dire» ciò che è fuori dai confini. Per il filosofo Wittgenstein…* v’è dell’ineffabile. Esso mostra sé, è il mistico*, e per mistico, intende quel* sentire *che ci afferra quando ci scontriamo con i limiti del nostro linguaggio e del nostro mondo. Allora un linguaggio logicamente scorretto ci può mostrare l’inesprimibile, pensiamo alla lingua sovversiva dei mistici, al di là della lingua proposizionale della filosofia e della logica (che quando deraglia in nominalismo e scientismo si rivela perfino malata). Importante allora non è ciò che il linguaggio ci dice, ma ciò a cui ci permette di tendere. Tutta la forza del linguaggio sacro e artistico è dunque in questo disvelamento, in questo risvegliare la forza evocativa della lingua. In un sentimento di un* al di là *del linguaggio.*
La poesia con la forza delle immagini si avventura oltre la soglia del concetto e del segno: la poesia sovverte e manipola la linearità logica del discorso nel suo costante movimento di ricerca di una Forma. Frammentazioni, distorsioni ottiche, rotture e interruzioni nella linearità proposizionale sono elementi che individuano un «linguaggio destinato a interrogare»*, nella felice formula di Blanchot. E in carestia di spazio e di aria sentiamo ancor più questa urgenza di interrogarci attraverso l’arte e la poesia.*

Letizia Leone

ROBERTO RANIERI

Il linguaggio poetico di Roberto Ranieri si palesa, in primis, quale oggetto spaziale sensitivo e plastico. Di fronte alla semplificazione della lingua mediatica onnipervasiva, risalta la complessità di una lingua ‘neo-barocca’ giocata sul filo dell’ironia concettuale. L’io lirico è quasi scomparso e la prospettiva dello sguardo, dal piano dei significanti, si fa sghemba e visionaria. Una poesia di superfici riflettenti l’enciclopedia frammentata di letterarietà, figurazioni metriche e retoriche. Quasi una libido verbale. Le continue fratture tra segno e senso portano all’implosione della stessa forma chiusa. Oltre i limiti del fenomenico, la lingua segue il disorientamento del soggetto (che è poi spaesamento epocale) e le «trasfigurazioni» delle verità precarie.

[Letizia Leone]

Saprei stanare il gelo che apparecchia
l’invasione dell’erba spada, il pelo
ruvido dell’autunno, coi giardini
le varianti del rosso sulle colline,
d’erba non voglio a pascere confini.
I nomi li conosci, a uno a uno
Li intingi come olive nello spritz
dell’ora e qui, fai sciogliere budelli
di vero come zucchero di canna
Pulci strizzacervelli
Sull’oncia piede pollice
Unghia ungula spanna, fiori d’obice.

Se vale la via originaria
al moto calcareo del lutto
in quest’ora d’aria, mi fido
del gorgo che inonda e fa asciutto
ogni alluce che riposa
sotto il filo di sabbia
dove gatta ci cova:
è una terrazzatura
di cocci chele e conchiglie
divinità lavastoviglie
col ciclo dell’ora e del sempre
sciacquando da sé ogni paura
perché la tempesta o altro inferno
di cuori soffiati sul gergo
da nulla di chele e bisticci
di sale apparecchia l’eterno,
rabbocca i tuoi piedi posticci.

Il cerchio che si chiude si era aperto
un tempo, quando meno ti aspettavi
il chiudersi e l'aprirsi, e le tue navi
filavano nel certo e nell'incerto

d'ancore e sodalizi fra le chiglie
murate insieme a viversi, d'istinto,
quando il senso del viaggio era dipinto
sull'onda chiara delle meraviglie

ai sensi, e nuove trappole marine
addestravano i rostri e controventi
per rinviare il naufragio, nel confine

fra l'alibi di nuovi combattenti
e i gorghi orizzontali dei sommersi,
copincollando abissi, cieli tersi

(da *[s]offio vocale con vista*, LuoghInteriori,
Città di Castello,2015)

Le opere presentate nella sezione InVerso sono sculture in legno dell'artista italiano **Peter Demetz**.
http://www.peterdemetz.it/index.html

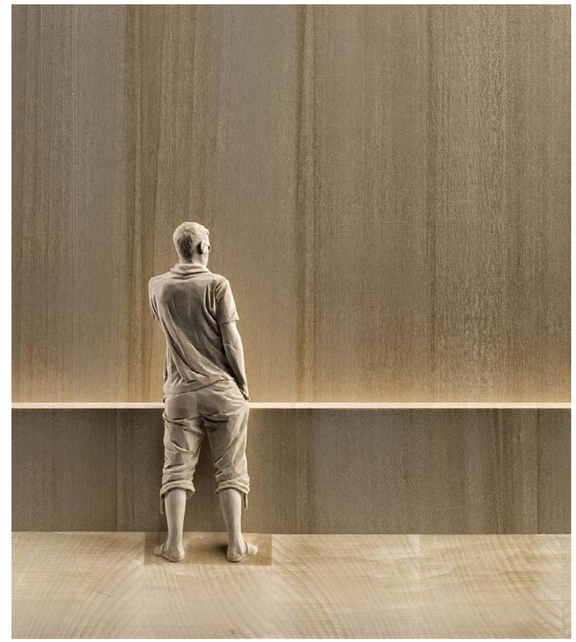
*[**Roberto Ranieri** è nato e vive a Venezia. Collaboratore di varie riviste culturali, con *Sdrucciole per lanterne* ha vinto il Primo premio per l'inedito alla prima edizione del concorso di poesia "Alberoandronico", poi pubblicate per PeroneLab (Roma, 2009). Nel 2011 ha vinto il concorso per narrativa inedita "Ulteriora Mirari", pubblicando il volume di racconti *Terapie a rischio* (Smasher, 2011, 2015). È presente in varie antologie e raccolte. Un'ampia selezione di componimenti è apparsa in *Materia Prima* (Perrone, 2012). La sua raccolta *Soffio vocale con vista*, pubblicata da LuoghInteriori Editore, ha vinto il Premio Città di Castello 2014 per l'inedito.]

DAVIDE CORTESE

*In questo testo Davide Cortese traccia un confine lirico tra l'*hic et nunc *e l'Oltre metafisico. La figuratività retorica di anafora e iterazione accentuano e chiarificano il dettato, lo rendono semplice e profondo come acque cristalline dove l'Io poetico, ormai combusto da patologie macro-cosmiche e individuali, possa specchiarsi in un senso originario. Il tema dell'addio accentua una condizione ontologica di deriva e sprofondamento nichilista. Uno stato individuale confusionale, che chiede luce e sorriso, affonda in una condizione mondana. Il limite è il futuro, se e come nominarlo…sarà questo l'ultimo compito del poeta?*

[Letizia Leone]

Questo sorriso è un addio
questi occhi un addio
io sono un addio.
Non per molto
la mia eternità.
Non per sempre
la tua eternità.
E allora, ti prego
sorridimi, ora
mentre non so dirlo,
io non so dirlo, se è un addio.
Tuttavia mi vedi qui, adesso
e io non ci sono, qui.
Troppo tardi
troppo presto.
Ah, poter dire "a domani!"



*[**Davide Cortese** è nato nell' isola di Lipari nel 1974 e vive a Roma. Si è laureato in Lettere moderne all'Università degli Studi di Messina con una tesi sulle "*Figure meravigliose nelle credenze popolari eoliane*". Nel 1998 ha pubblicato la sua prima silloge poetica, titolata "*ES*" (Edas, Messina), alla quale sono seguite le sillogi: "*Babylon Guest House*" (Libroitaliano, Ragusa, 2004), "*Storie del bimbo ciliegia*" (un'autoproduzione del 2008), "*ANUDA*" (Aletti Editore, Roma, 2011) e "*OSSARIO*" (Arduino Sacco Editore, Roma, 2012).]

IOULITA ILIOPOULOU
A CURA DI CHIARA CATAPANO

Chiara Catapano, (poetessa, grecista e traduttrice) con la sensibilità poetica necessaria ad ogni traduzione di versi che tenga conto del dettato filologico armonizzato da una resa letteraria, acustico-musicale e simbolica, ci offre un esempio di poesia greca contemporanea.

[Letizia Leone]

OCCHI ERMETICAMENTE CHIUSI

Un recente articolo comparso sul quotidiano greco "*Ta Nea*" (mercoledì 14 ottobre 2020), un articolo di prosa e di poesia, sulla poesia e sullo spazio interiore - un articolo che in sé è già poesia – ci propone un ribaltamento, e la (ri)scoperta del confine tra esterno e interno. E ci riconduce dentro un silenzioso ascolto, all'inseguimento dell'inestinguibile melodia travolta dal rumoroso vivere fuori dal confine del nostro essere. La poetessa greca Ioulita Iliopoulou immerge le sue parole nella materia onirica, con "*occhi ermeticamente chiusi*", come recita il titolo stesso dell'articolo. Ci svegliamo così dentro un mondo altro, ma nostro ugualmente. Dimenticato, forse, se ai sogni lasciamo come unico spazio quello del sonno.
Cristina Campo sottolineava come "*il cumulo orrendo dei giornali, il grammofono, la costante casualità dei gesti avevano bandito ogni spazio per il destino*", con riferimento a una poesia di Eliot. La terra non produce più frutti, ma il piccolo seme del sogno chiederà sempre d'essere generato. Così a volte la necessità viene avvertita, altre si annuncia con pugno pesante alle nostre porte, ma è sempre in un attimo che il silenzioso abbraccio dell'io, l'Inavvertito ma presente, sogna noi che lo sogniamo; ha bisogno di occhi ben chiusi per poter vedere, di profondissima quiete per poter udire. Per essere pronto ad accogliere la gioia e a sguainare la spada. L'umidità degli occhi di uno sguardo rivolto verso l'interno basterà alla fioritura.
Torna a parlare allora la metrica del sogno, ove il destino non chiede più interpreti, ma compagni di gioco nell'infinito spazio dell'esistenza. Le guide migliori in questo territorio sono sempre stati i bambini: annullando con un gesto da mago i nessi logici che ci tengono ancorati ad una praticità solida, si avventurano in fughe in cui, presenti assenti del qui e ora, non si perdono mai. Riescono sempre a tornare, e vincitori. Qualcosa hanno speso, guadagnato, portato a termine; o semplicemente si sono nutriti di un nettare che non si scosta di molto dall'elisir di lunga vita, o dalla pietra filosofale.
La Iliopoulou, al termine della sua riflessione, mentre si sta facendo sera, trova tra le proprie carte una sua poesia. Con questa si conclude l'articolo e il nostro pellegrinaggio, e tra le righe vediamo confondersi e assimilarsi le forme dei bimbi e dei sogni, quasi fossero la stessa cosa.

Chiara Catapano

Traduzione a cura di Chiara Catapano

Chi nel sonno, questa notte, pescherà uno sconosciuto dispiacere?
Simile a un pesce che in acqua salta all'occhio come bizzarro e grande, ma alla luce del giorno acquista dimensione quasi irrilevante quando confrontato a tanti altri; così, spesso, anche l'irrequietezza della notte. E altre volte, nuovamente, no. Di quando in quando, di notte le angosce sembrano anfibie e sopravvivono alla luce. Ma tutte, allo stesso modo, amano l'oscurità. Trascinano i piedi nell'acqua buia senza emettere suono, incedendo nel dormiveglia. Con un alito di vento le tende si gonfiano, e le vele e le pagine di quaderno. Dopo, tutto s'inumidisce. Epifanie tremule, nere e viola, con una vela che sporge dal mare come voce dal sonno. E non sotto il cielo; ma sono muri che sanno confondere le ombre, spostano un filo di luce esiguo fino al soffitto per poi gettarlo improvvisamente in basso, come una stella cadente tra due pagine di libro.
"L'uomo è il sogno d'un ombra" scriveva saggiamente Pindaro, per poter dichiarare Shakespeare senza giri di parole "siamo fatti della stessa sostanza dei sogni" per cui le mattine ci sentiamo confusi, a volte trasparenti come la bianca luna, camminiamo frettolosi, e per poco solamente rimaniamo capaci di sorprendere risa, baci un abbraccio, che si nascondono ma che sono manifesti; e di nuovo seri procediamo e calcoliamo, le cause della carneficina dei sogni disperati…
"Il volto di quanti ancora non abbiamo amato/ si affaccia a volte alla finestra dei sogni" valuta Anna de Noailles, mentre Solomos senz'ombra di dubbio racconterà il sogno vero del proprio sonno e della propria veglia, "ascolta un sogno anima mia/ e dea della bellezza/ Mi è apparso com'ero/ assieme a te una notte". I sogni sono indipendenti e ci fanno visita, "sogni e ancora sogni son giunti/ al compleanno dei gelsomini/ una notte dopo l'altra nelle bianche/ veglie dei cigni" per Elytis, oppure restano impigliati nelle imperscrutabili acque d'una notte di Eliot "sussurri risatine, tra le foglie e le gambe frettolosamente/ nelle profondità del sonno dove tutte le acque si mescolano". Baudelaire pone nuovamente la luna, che è "il capriccio stesso" sopra la tua culla nell'ora in cui dormivi e Sarandaris insiste "divenga il sonno un bimbo come gli altri". Ma i bambini non amano dormire. Intessono il buio con fiabe inconsuete, per addormentarsi controvoglia su una frase sospesa a metà. La filologia dei sogni non si estinguerà mai. La sera tardi apro le mie carte. Leggo:
Mattino. Piccoli con una doppia veluccia navigano. I sogni
Con un filo che riluce contro il sole
Scivolano – passi di bambini seguendo
Leggeri dentro l'acqua o dentro la sabbia indisturbati
Quasi fossero piume passano le carene
Sospese un tempo con il primo soffio
Simili a uccelli, non sembrano aver paura
E altri intrepidi sintonizzando al mare i loro cuori
Contro il vento
Fosse pure un tempo favorevole, ma con esitazione
Poi altri ostinati ancora navigano
Fin dove poco alla volta smorza la luce
E non si vede in lontananza se non una qualche piccola luce dalle vele
- Tanta fatica anni e anni, una tale ostinazione, un tale desiderio,
una tale delusione
Mattino. Piccoli con una doppia veluccia
Quanti chissà son giunti di fronte alla riva. Sogni?

*[**Iulita Iliopoulou** è autrice di poesie, libri per bambini e di testi per il teatro. Cura l'Opera di Odysseas Elytis, con il quale ha trascorso gli ultimi 13 anni della sua vita. Collabora con il musicista Giorgio Kouroupòs, con il teatro di Delfi, con l'Orchestra dei Colori e con la Fondazione Melina Merkouri.]

*[**Chiara Catapano** è poetessa e traduttrice dal neo greco. Collabora con diverse riviste italiane e internazionali. Suoi articoli, traduzioni e poesie sono stati pubblicati in Italia, USA, Grecia, Spagna.]

LETIZIA LEONE

Questa riflessione in versi sugli 'Infiniti spazi' strizza l'occhio al Sublime. Una categoria ripensata in modo atipico da Lucio Fontana che esaltando la gloria della propria ferita iconoclasta, aveva chiamato i suoi tagli ferite. L'atto puro di un fendente trasforma la tela in spazio metafisico adattabile alla contemplazione. Ecco un concetto spaziale. Ecco un 'fare' estetico che prelude ad uno sganciamento dalla mondanità… Lo strappo sulla superficie levigata dell'oggetto. Giocare con il vuoto tra mille oggetti che ci rendono felici, appagati, ludicamente consumisti. Chiusi nelle nostre camere. E allora entrano in scena vari attori: Xavier De Maistre, un flâneur in quarantena, l'artista pop Murakami maestro di un sublime coloratissimo e infantile, così alieno da quell'idea del Nulla oltre la siepe…

Sbirciare in un Taglio di Fontana e trovare la garza

La camera, questa specie di tempio.
La si osserva dal centro senza muovere un passo.
Porta chiusa e non si incontra nulla.

Xavier de Maistre tirò sugli occhi la coperta.
Il nomade da salotto è attorcigliato all'lo come Giona
alle alghe. Ventre della balena. Una candela.

L'Interruttore inghiottì la luce.
Punctum caecum. Spenti opachi boschi, oceani e galassie
Si aprì una finestra sul petto.

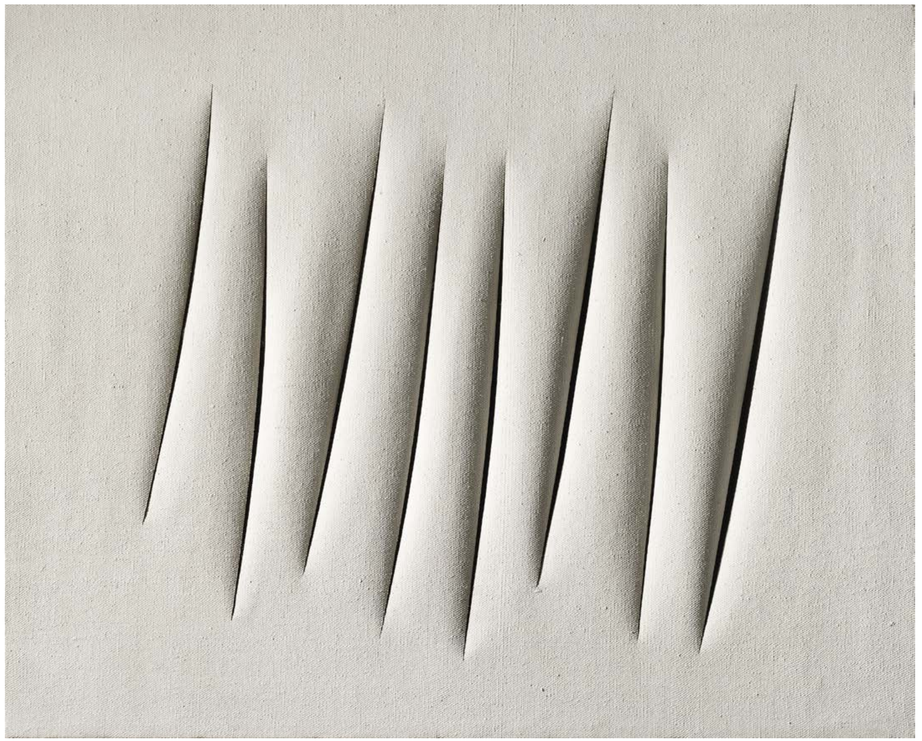
Basterà la gloria di un pavimento alla vanità
del flâneur? Quarantena al metro quadro.
Vagabondare nel palmo di una mano.

Xavier si precipitò in discesa dal polso all'unghia
del pollice. In discesa fino alle radici del divano.
L'abisso sotto al letto lo avvolse.

Adesso conta: uno due, quarantadue giorni
in superficie. La guerra dei pidocchi dell'astrazione.
Viaggio intorno alla mia camera.

Lo Spatium Imperiale della polvere. La memoria
dentro il Moleskine. Due pagine di scavo spirituale.
Insomma giocare all'Infinito dentro il comodino.

Takashi Murakami dorme in un sacco a pelo e divora sushi.



Lucio Fontana, Concetto spaziale - Attese, tecnica mista, 1960

*[**Letizia Leone** ha pubblicato diverse raccolte di poesia e ricevuto prestigiosi riconoscimenti. È presente nella "*Storia della poesia italiana - Dalla lirica al discorso poetico*" Roma (2011) e in "*Dopo il Novecento*", a cura di G. Linguaglossa, Società Editrice Fiorentina (2013). Oltre ad essere redattrice della Rivista Internazionale "*L'ombra delle parole*", organizza regolarmente corsi di lettura e scrittura poetica a Roma. Per Diwali - Rivista Contaminata cura la rubrica di poesia InVerso insieme a Laura Di Marco.]

TERESA VALENTINA CAIATI

Qual è il nostro posto nel mondo? quello in cui gli altri ci collocano o in alcuni casi ci confinano, sistemando nella loro mente l'immagine distratta che hanno di noi? Ed è lì che ci va bene stare? Oppure vivere solo all'interno delle parentesi di un discorso altrui è una condizione troppo stringente? Spazi calcolati dalla società, in cui ogni giorno ci troviamo incasellati, come numeri da spostare all'interno di un passatempo matematico. Stanze mentali chiuse nell'egoismo di un pensiero stantio, in cui trova terreno fertile il proliferare del batterio della violenza. Le immagini che ci rimandano i versi di Valentina Caiati mostrano i compromessi di una "accettazione", la cui conseguenza risiede nell'alterazione della nostra fisionomia e delle nostre relazioni, pur di continuare a farle esistere.

[Laura Di Marco]

Come nel sudoku

Mi affaccio ogni mattina
dalla cella del sudoku
per calcolare matematicamente
dove sarò il giorno dopo
reclusa.

In assenza di ossigeno

Prende vita una colonia di batteri
nelle parole sprezzanti
negli insulti
nei gesti senza riguardo
nei porti chiusi
nella monotonia del proprio ego
in assenza di ossigeno
fermentano.

Togli le parentesi ( )

Trova lo spazio per guardami.
Mi sistemi sempre a metà della frase.
Poi, togli le parentesi ( ),
mi stringono i fianchi.

Bugie

Ho messo ad asciugare
le scuse di una vita,
quelle che ho rivolto e forse ho ricevuto.
Quelle che erano bugie col rimmel e il fondotinta,
che mancava solo la matita per gli occhi a definirle.
Scuse attillate in maglietta bianca e fine
intriganti, sensuali
le ho stese ad asciugare come panni
appesi a sgocciolare come lacrime.
Nella pozza d'acqua che mi riflette
una molletta disegna la lunghezza del mio naso
che dovrei ritoccare.

Ho ritoccato col bisturi

Ho ritoccato col bisturi
le tue lettere d'amore.
Ho ritoccato le parole,
la punteggiatura,
perfino il mio tono di voce.
Ho ritoccato col bisturi
la carta stropicciata
perché era piena di rughe.
L'ho ritoccata due volte
e poi ancora, ancora due.
Ho ritoccato col bisturi
le tue lettere d'amore.
Ho ritoccato l'inchiostro
e le macchie sulla carta.
Ho ritoccato l'inchiostro
perché sbiadiva al sole.
Ho ritoccato le pause, i silenzi.
Le ho ritoccate
perché volevo leggerle ancora, con ardore.
Ho ritoccato col bisturi
le tue lettere d'amore.
Le ho ritoccate, col bisturi.
Ho ritoccato,
col bisturi,
l'amore.

*[**Teresa Valentina Caiati** nasce a Bari il 25/09/1985 e si diploma in pianoforte, organo e composizione organistica presso il Conservatorio "N. Piccinni" di Bari. Ricrea, attraverso la musica, il connubio con la poesia, sua profonda passione. Sue composizioni sono state incise ed utilizzate in video e performance artistiche d'avanguardia. Lo scorso Marzo è stata pubblicata la sua prima raccolta di poesie "*Frange di interferenza*"- Eretica edizioni. Di recente la poesia "*Il paravento*" è stata selezionata e pubblicata sulla Repubblica-Bari per la rubrica "*La bottega della poesia*". Attualmente insegna educazione musicale in una scuola secondaria di primo grado a Milano. http://www.ereticaedizioni.it/prodotto/teresa-valentina-caiati-frange-di-interferenza/]

MATTEO RUSCONI

*Majakovskij ne "*Il Poeta è un operaio*", definisce la funzione del poeta non meno importante di quella di un operaio in fabbrica, colui che è capace di infondere la speranza all'interno di una società sempre più orientata solo a produrre, a trasformare l'uomo in automa. È lì che secondo l'autore russo, il poeta con i suoi versi interviene sull'anima dell'individuo, a ricordargli la bellezza, a donargli coraggio. Ed è proprio dalla fabbrica, dal proprio lavoro, che il poeta Matteo Rusconi forgia i propri versi, mostrandoci una realtà pesante come il ferro, qualcosa che ti entra dentro, i cui rumori, odori, materiali, ti rimangono attaccati, finendo col far parte di te o tu di loro, trascinandoti in una quotidianità che rischia di renderti ogni giorno meno umano. Allora solo il concedersi fugaci pause nella natura può ricongiungerti agli elementi vitali, restituirti un'umanità negli attimi di risposo e… permetterti di scrivere versi. Un quesito rimane aperto: è la poesia a mettere in pausa la catena di montaggio della nostra esistenza, o se non esistesse una fabbrica non si avrebbero nemmeno versi da plasmare?* *[Laura Di Marco]*

#44

Mi porto a casa il rumore della fabbrica
come un reduce porta dentro di sé
il ricordo della guerra.
Nella doccia ritrovo
lo stridere del metallo
il battere del martello
e tra i capelli ho sparsi i trucioli di un cristo di ferro.
Il tempo ciclo è importante più dell' anima,
la velocità è tutto
gli avanzamenti sono tutto
e il mio invecchiare è il niente,
io sono solo un meccanismo sostituibile.
Mi porto a casa l'odore della fabbrica
come un cane che ritorna da un tuffo nella fogna
e sul limitare penso spesso
al tempo perso là dentro
alla poesia di Prévert nel mio armadietto
e al sole che brucia le spalle
mentre alla mia pelle ci ha già pensato il solvente.

FIORE DI CARTA

Dieci ore al chiuso
tra le mura di una fabbrica
mi costringono a dimenticare
di cosa sia fatta l'aria.
Quello che mi riempie fino ai polsi oramai
in gran parte non è più ossigeno,
è acqua che cola marcia
dal rubinetto del cassone del ferro.
I peli del mio naso
sono fili di ruggine e truciolo
e i calli mi parlano
di un padrone lucido e freddo, una lamina
di acciaio temprato.
Dieci ore di lavoro
chiuso in una latta di olio esausto
mi aiutano a forgiare
la tempra di questo foglio
mentre lungo i finestroni di cemento e vetro
cerco l'ultimo respiro buono.
Domani, sotto l'ombra di un fiore di carta
sarò un petalo di cellulosa esplosa
domani, all'ombra di un campo di frumento
riposerò per non essere più corrotto
dall'umidità del metallo.

*[**Matteo Rusconi**, conosciuto anche come *Roskaccio*, nasce a Lodi nel 1979. Poeta e operaio, nel 2017 pubblica la sua prima silloge intitolata *Sigarette - Venti Poesie Per Smettere Domani* (Ed. Ilmilibro.it). Alcune sue poesie sono apparse in varie antologie, tra le quali *NOvecento Non Più* (2016. Ed. La Vita Felice) e *La Nostra Classe Sepolta. Cronache Poetiche Dai Mondi Del Lavoro* (2019, Pietre Vive Editore). Cura il blog *Parole & Carriole*. https://paroleecarriole.wordpress.com/author/roskaccio/]

ARTISTI DENTRO

SCRITTORI & PITTORI

Artisti Dentro Onlus

Artisti Dentro Onlus è un'associazione fondata da persone che hanno ritenuto di volersi impegnare per offrire un'occasione in più ai detenuti. L'obiettivo dell'associazione è di portare in carcere arte e cultura come mezzi di svago e crescita per degli esseri umani condannati a vivere in spazi ristretti e in carenza di stimoli. L'associazione è di tipo culturale e si adopera per promuovere attività di vario genere che possano raggiungere l'obiettivo, nel rispetto dei diritti dell'uomo, a prescindere dai motivi che hanno portato alla condizione di detenzione. L'organizzazione, coadiuvata da volontari, si adopera a titolo gratuito per promuovere attività di vario tipo. Sono stati attivati i concorsi *Scrittori Dentro, Cuochi Dentro e Pittori Dentro*. Per quest'ultima categoria, di anno in anno sono ammesse opere realizzate su cartoline postali e inviate a mezzo posta. L'ambiente esterno (inclusi il tempo meteorologico, l'intervento umano e la casualità) contribuisce in qualche misura al prodotto finale e rappresenta la voce dell'artista che attraversa le sbarre e deve superare gli ostacoli dati dalla società libera e dal caso. È anche possibile che l'opera non giunga mai a destinazione, ma è un rischio che ogni artista si deve assumere.

Sostieni Artisti Dentro

Come aiutare l'Associazione: non è strettamente necessario aderire all'associazione per far parte della famiglia di operatori volontari di *Artisti Dentro Onlus*. Essendo l'organizzazione fondata sul volontariato, valutiamo sempre con attenzione richieste di collaborazione da parte di scrittori, giornalisti e poeti che volessero operare da editor per il progetto *Scrittori Dentro*, nonché l'offerta di aiuto da parte di persone che siano disposte a donare parte del loro tempo per la nostra causa. Dal punto di vista economico, sono fondamentali i finanziamenti che ci provengono dalle adesioni all'Associazione e soprattutto dalle erogazioni liberali – da privati, enti e aziende – per le quali, trattandosi di Onlus, è applicabile la particolare deducibilità fiscale.

Per eventuali informazioni:
https://artistidentro.com/
artistidentroonlus@gmail.com

Selezione delle poesie e delle opere di Mail Art a cura di Laura Di Marco

Cercami

di Stefano Mascia
Editing di Gaetano D'Alessio

Cercami tra i giardini acquatici,
nati nei deserti dei sogni.
Lontano dagli equilibri, scoperti,
sotto pietre di malinconia.
Cercami …
mentre il mondo gira
nella memoria
di ciò che resterà in questa preghiera.
In questo inverno
che sputa i suoi malanni,
nelle righe di una lettera,
scritta a nessuno.
Cercami …
sotto gli archi di una collina,
nel suo confine bugiardo
che in questa vita
è rimasto chiuso
nella gabbia della vergogna.
Cercami …
nel finto giorno,
frustato nel suo cuore,
concesso ad un Dio invisibile.
Cercami …
nella brina mattiniera,
in un angolo della tua ombra
…. io sarò lì

Mail Art di Ghebremichael Tesfai

Mail Art di Oussama Bennasrallam

Mail Art di Patryk Marek Kiedrowicz

Mail Art di Alisa Hamidovic

Mail Art di Ghebremichael Tesfai

Lasciatemi qui

di Roberto Benatti
Editing di Stefano Re

Lasciatemi così, senza ragioni,
senza guadagno né danno;
due occhi aperti sui profondi ragionamenti
del cielo
che solo sa perché io stia fermo,
e così come rimango.
Lasciatemi qui,
che io sia
la scheggia più a buon prezzo
dentro l'aria forte di aprile,
l'aeroplano di carta
posato nel verde del prato,
la meraviglia del bimbo che dice
di avere volato.

Mail Art di Roberto Bertazzoni

Aspetterò

di Santo Romeo
Editing di Alessandro Togoli

Tra mura,
e travi di ferro,
scaverò nel cuore una
fossa…
per non soffrire più…
Dinanzi a tanta
siccità
donerò l'oblio
a vaghi ricordi…
Come una pietra
insensibile
giacerò…
lascerò che
il sole penetri…
come una spada
ardente brucia le piaghe
del cuore
ancora aperte…
Il respiro del silenzio
chiuderà le
orecchie,
e le porte del
buio
chiuderanno
gli occhi…
Con inesorabile profumo
aspetterò l'eterno
trascorrere
del tempo

Spazi infiniti, spazi finti o mai finiti,
chi supera chi crea chi osserva
chi cerca di studiarsi dal di dentro
piegandosi più volte su sé stesso
cercando, concentrandosi, di espellere o disintegrare ogni difetto ed
ogni eccesso
nel tentativo, vano, di difendersi o salvare gli altri dalla sua identità
chi cerca invece di guardare fuori oppure finge, pur di non andare oltre i
confini di un mondo che
si rivela sempre troppo piccolo, sempre troppo
Chi sciupa ripetutamente anche l'oro del mattino
e gli rimane in bocca quel gusto un po' amaro
Chi sogna le stelle, il cosmo, e li ritrova in un vetrino

Pietro Bomba

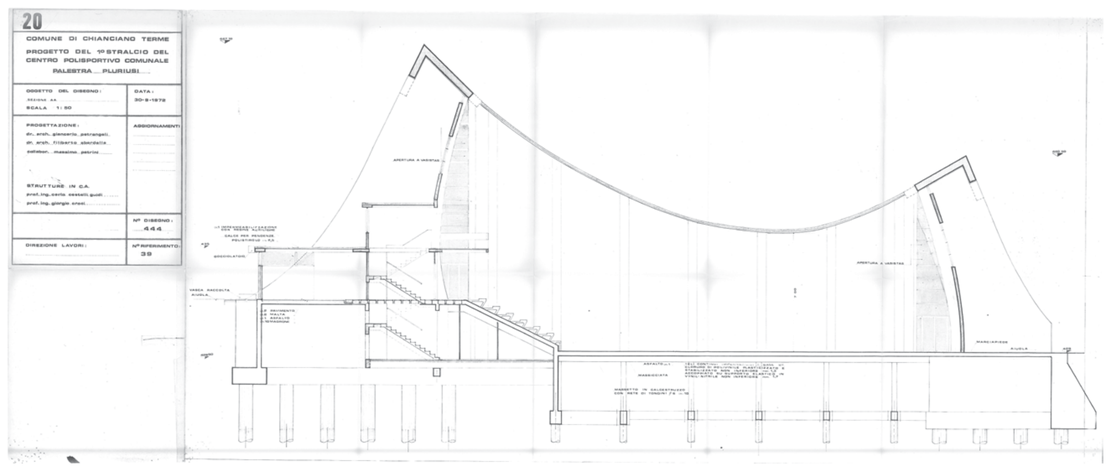
FILIBERTO SBARDELLA

UN UOMO MODERNO, UN ARTISTA CONTEMPORANEO

FOTOGRAFIE E TESTO DI PASQUALE CICIRELLI

Proprio un anno fa la redazione di *Diwali Rivista Contaminata*, pubblicando il nostro articolo, ci aveva dato la possibilità di raccontare la vita di uno degli artisti più poliedrici e *misteriosamente* dimenticati del Novecento italiano. Così, dopo aver presentato a 110 anni dalla sua nascita il *Progetto Culturale* a lui dedicato, oggi siamo contenti di poter confermare che – con il fondamentale supporto di enti come l'Associazione *Italia Nostra Onlus*, l'Associazione *Don Vincenzo Onorati*, l'*Almanacco Latina Città Aperta*, l'Associazione *Lo Stato dell'Arte*, e nonostante le successive difficoltà dovute alla pandemia e alle normative anticovid - abbiamo inaugurato a Latina presso la *Casa del Combattente* e il *Museo della Terra Pontina* la prima tappa della *retrospettiva itinerante* "*FILIBERTO SBARDELLA terra è di chi la coltiva*", replicata in forma virtuale al Circolo ARCI *Il Cosmonauta* di Viterbo in occasione del 16° *Festival RESIST*, ed inserita in importanti eventi e rassegne culturali come "*Le Giornate Europee del Patrimonio 2020*" e "*I Borghi al Centro*", e in collettive come "*I MILLE di SGARBI*".

Diverse iniziative con cui vogliamo omaggiare il maestro Filiberto Sbardella, pittore, scultore, mosaicista, scenografo e - come ben testimonia con il suo archivio privato l'ideatore e curatore del *programma*, l'architetto romano Claudio Gatti - progettista visionario. Tuttavia, pur essendo un uomo del suo tempo, egli appare ancora attuale: basti pensare all'importanza che ha dato al rapporto tra architettura e natura, concetto oggi ripreso da creatori come

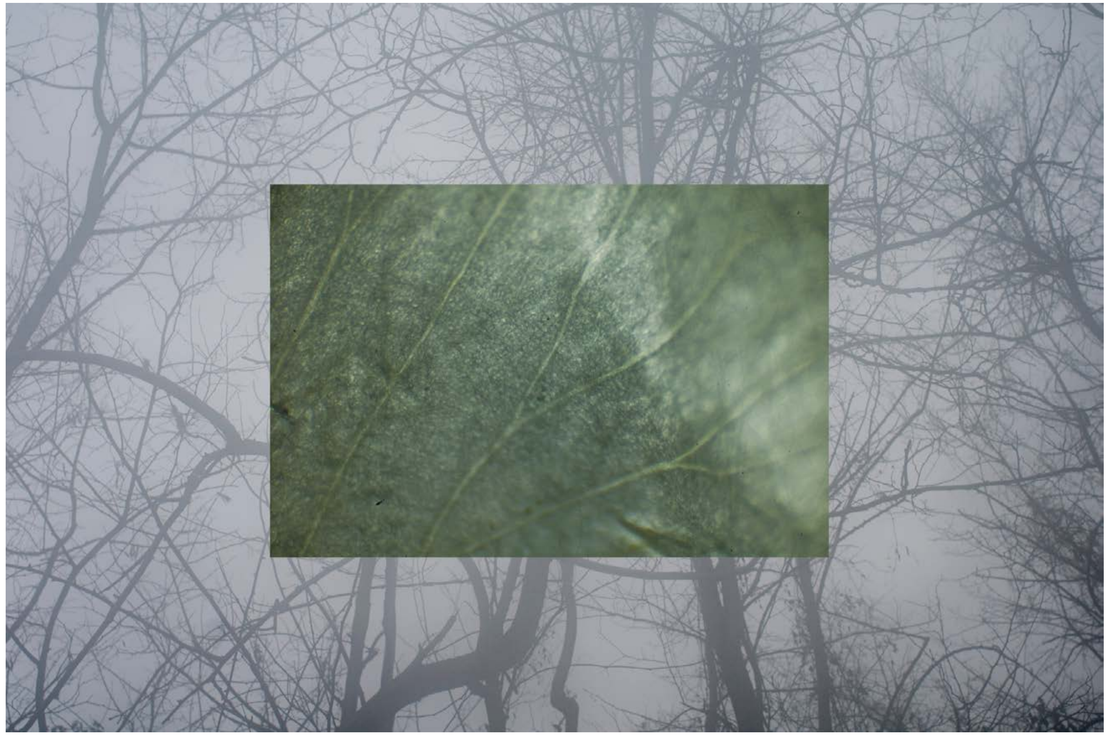


Toyo Ito.
Sbardella infatti, dopo gli anni della formazione con i maestri Tito Venturini Papari e Gustavo Simoni, il diploma all'Accademia di Brera, il periodo giovanile delle Triennali Milanesi e delle Biennali Veneziane con Mario Sironi, Gio Ponti, Marcello Gallian, Gianpaolo Lazzaro, Renato Guttuso, e gli anni della *Resistenza romana* con Carla Capponi e Sandro Pertini, dai primi anni '50 si dedica all'architettura, progettando in collaborazione con Bruno Begnotti, Giancarlo Petrangeli, Maurizio Lanza, Alessandro Pasquali, M. C. Alliata Bronner, Antonio Valente, molte residenze private ed edifici pubblici come il palazzo della Regione Marche a Pesaro, il comprensorio residenziale Colli d'Oro nel quartiere Labaro a Roma, diverse sedi della compagnia aerea Varig, gli stabilimenti Mercedes e Renault di Milano e Livorno, un residence a Bordighera, la Casa di riposo per anziani per il Comune di Colleferro, la Scuola Sindacale CGIL di Ariccia, la Clinica estetica Fischer a Roma, il Centro Polisportivo Comunale di Chianciano Terme.
E proprio con quest'ultimo progetto citato, possiamo comprendere quanto la sua architettura fosse innovativa: i grandi spazi, le geometrie, le armonie, i giochi di luce, i volumi dinamici, gli ambienti accoglienti e funzionali, i materiali utilizzati, il rapporto con la natura e il territorio circostante, sono il risultato di una attenta ricerca. Sbardella, anticipando architetti come Jo Noero e Lina Bo Bardi, aveva una ***concezione sociale dello spazio*** inteso non solo come luogo della civiltà contemporanea da ideare, progettare, realizzare, in cui vivere, interagire e lavorare, ma anche come luogo che attraverso il movimento interagisce con l'essere umano.
Concludendo, se qualche decennio prima Filiberto Sbardella con la sua pittura di ispirazione *sironiana* - vera e propria *arte figurativa sociale* - sublimava la realtà quotidiana, successivamente con la sua visione di chiara ispirazione organica, progettava e realizzava *spazi* altrettanto *sociali*, e l'architettura del Centro Polisportivo Comunale di Chianciano Terme – solida e ordinata, al tempo stesso dinamica e leggera, piena di sorprese e colpi di scena, con le sue linee curve, gli effetti di luce e ombra, in rapporto costante con l'ambiente circostante – ne è un esempio attuale ed eloquente.

In foto: ***Centro Polisportivo Comunale Chianciano Terme***
© Pasquale Biagio Cicirelli
www.filibertosbardella.com

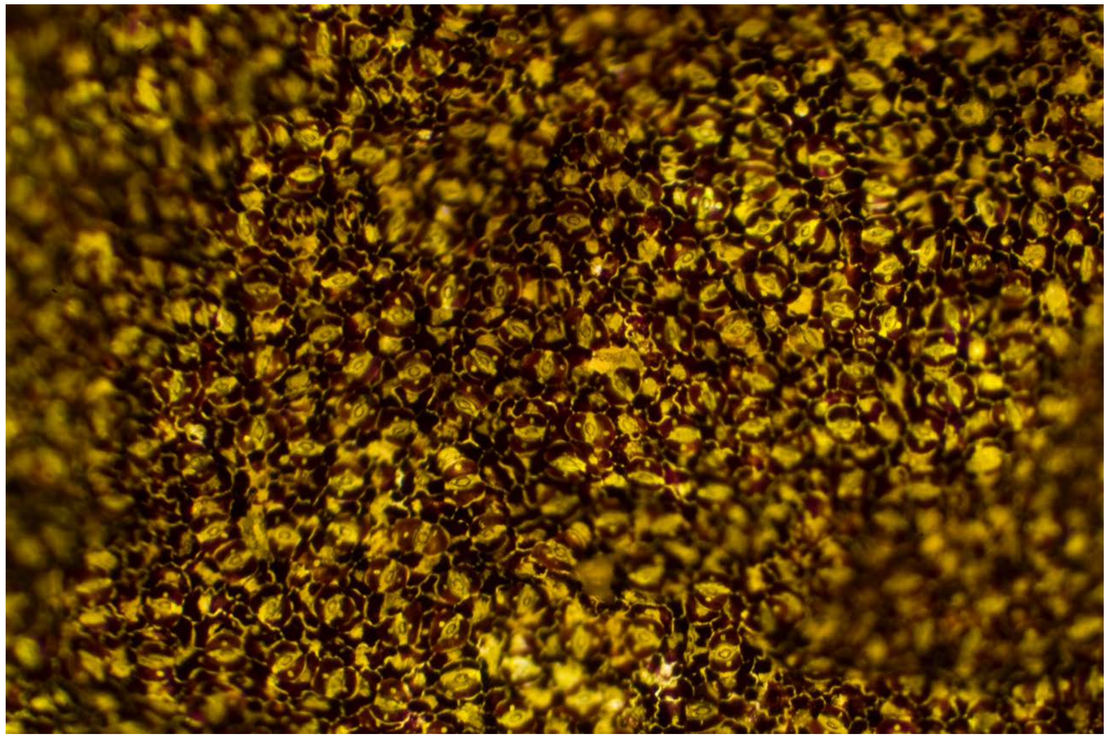
FEDERICA BALCONI

Inside (2017 - in progress)
Sette anni fa ebbi l'idea di valorizzare le immagini al microscopio, questo perché studiando biologia nel mio percorso accademico mi ero appassionata a quelle immagini stupende e perfette, che sembravano riguardare il cosmo, l'infinito e le galassie, quando era invece tutto racchiuso in un qualsiasi campione da vetrino. Tornava nella mia mente "se la foto non è buona non sei abbastanza vicino"… allora volevo entrare direttamente nei miei soggetti -come mettendoli su un vetrino- ed accostarli in dittici insieme alle foto d'origine.
Ho comprato un microscopio e ho studiato. Volevo essere più vicina, entrare dentro i soggetti-campioni. In corso d'opera la serie è diventata qualcos'altro: non mi serviva più per capire qualcosa o qualcuno quanto invece per interpretare il mio messaggio, per esprimere il mio amore per il mondo e la sua infinita bellissima natura.
La pandemia mi ha dato il tempo per affinare la tecnica della composizione del vetrino e di sviluppare i collage, accantonando temporaneamente i dittici per unire due immagini in una unica, rendendo la fotografia più chiara e fruibile anche ad un occhio microbiologicamente inesperto.



...*quelle immagini, stupende e perfette, sembravano riguardare il cosmo, l'infinito e le galassie, quando era invece tutto racchiuso in un qualsiasi campione da vetrino*...

Federica Balconi



*[Nata a Roma nel 1986,mi dedico alla fotografia da quando mio padre mi diede la mia prima macchina fotografica analogica. Dal 2006 al 2009 studio all'ISFCI di Roma per poi lavorare tre anni nel campo della moda. Nel 2013 inizio un nuovo corso di laurea totalmente differente: un giorno, durante una lezione di anatomia, guardo in un microscopio e trovo quello che cercavo senza saperlo... l'idea come un fulmine mi attraversa il cervello mentre ancora gli occhi sono immersi in quella enorme bellezza. In quel momento nacque Inside.]

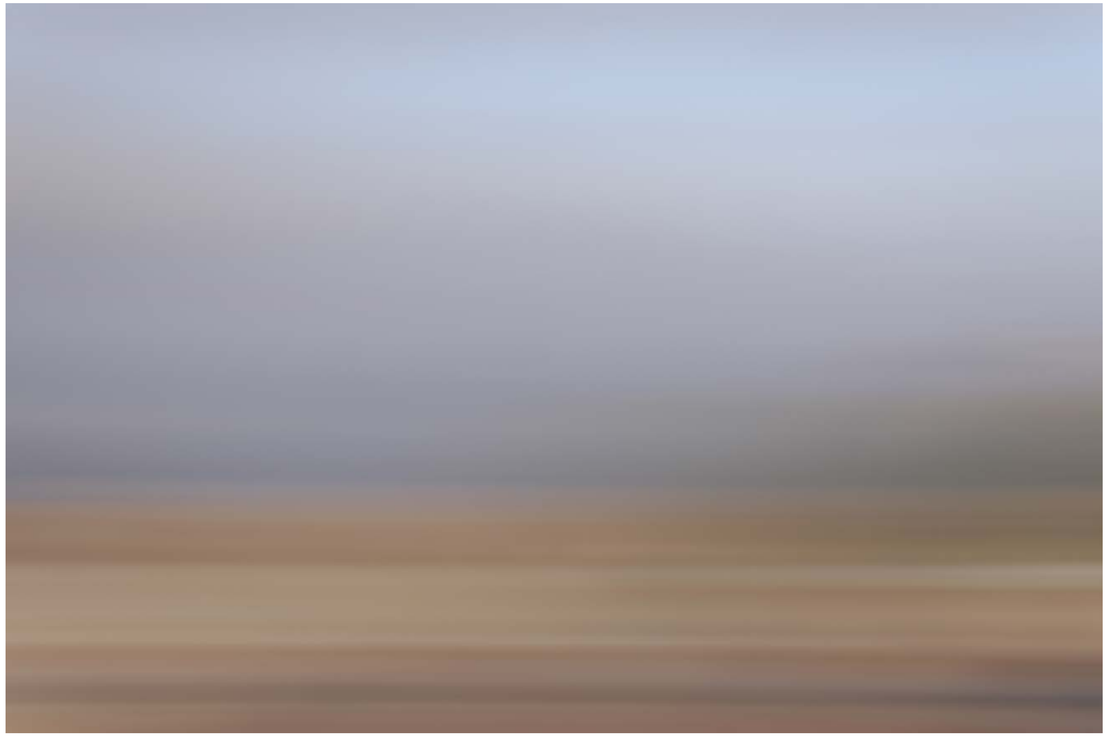
MILOJE SAVIC

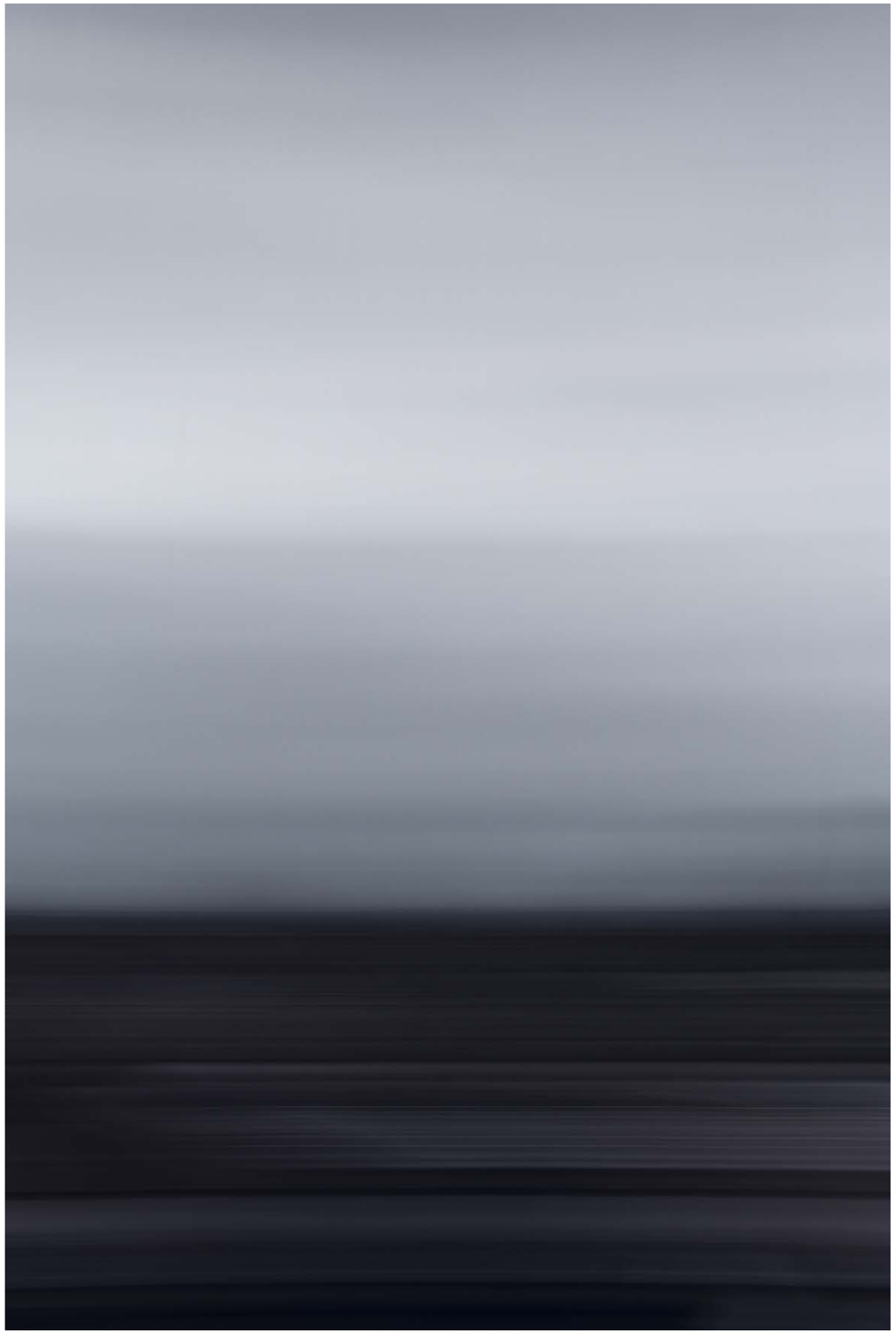
Una finestra spalancata sul tempo

La stessa finestra, la stessa visione, il tempo che passa, *lento*. Il tempo tuttavia è pur sempre la dimensione del *divenire*, e mentre l'istante implica la cattura del più fine dettaglio, i tempi lunghi -dilatati- raccontano l'insieme, il tutto, seppur amalgamato e indefinito.

In questa serie ho spalancato la mia finestra sul tempo e ho scoperto che lo stesso panorama poteva aprirsi su "*Sconfinati Spazi*", innumerevoli, cangianti, proiettati longitudinalmente come proiettili supersonici.

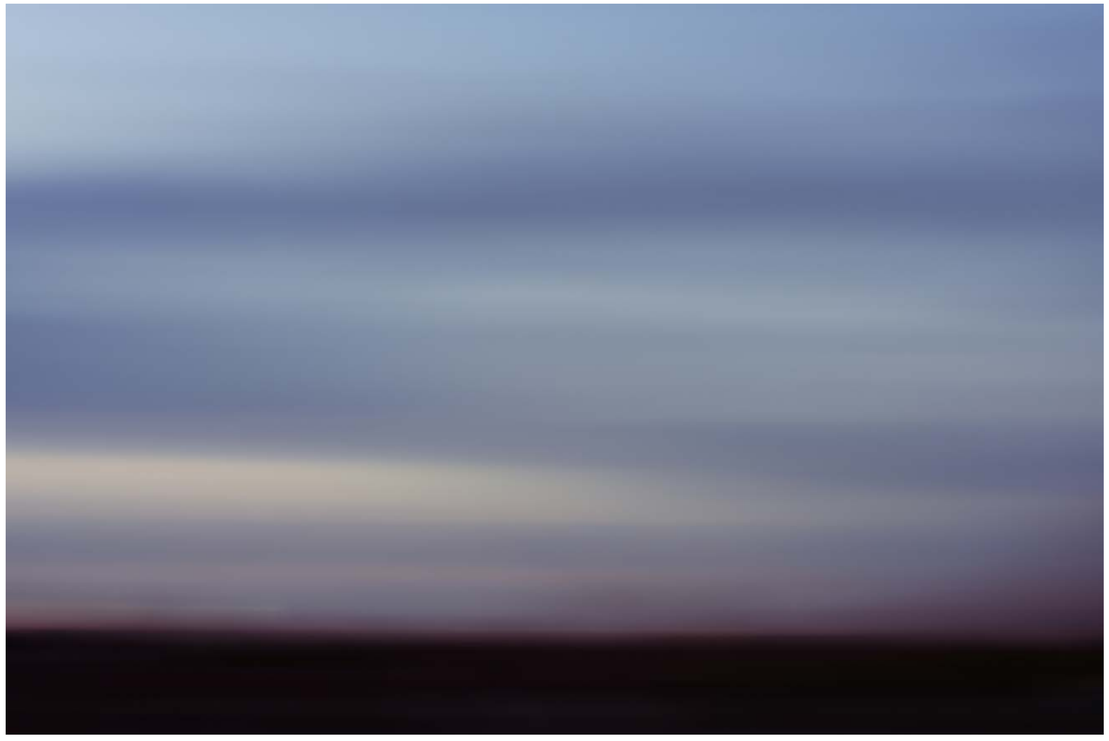
Questi lavori recenti, realizzati a Bruxelles durante la seconda fase di confinamento, vogliono anche rendere omaggio a due maestri della fotografia contemporanea, Hiroshi Sugimoto e Uta Barth.





*...ho scoperto che lo stesso panorama poteva aprirsi su "*Sconfinati Spazi*", innumerevoli, cangianti, proiettati longitudinalmente come proiettili supersonici...*

Miloje Savic



*[**Miloje Savic** nasce in Serbia, studia in UK, si trasferisce negli USA per poi stabilirsi in Norvegia. Si muove tra Stati Uniti ed Europa, la macchina fotografica sempre al seguito. L'Italia è uno dei suoi paesi d'elezione ed è spesso a Roma. Ha all'attivo mostre fotografiche a NYC, Belgrado, Manchester. Per Diwali ha realizzato gli speciali sulle fiere di arte contemporanea FIAC e Frieze. Attualmente studio presso la scuola di fotografia SHIFTA, parte dell'Ateneo Pompeu Fabra di Barcellona.]

HANGAR PHOTO ART CENTER

Presentiamo la raccolta fotografica “**The world within**”, recentemente promossa e pubblicata da **HANGAR – Photo Art Center** di Bruxelles. Il corposo volume include lavori fotografici realizzati durante il primo lock-down in Europa (da marzo a giugno 2020).
HANGAR aveva lanciato una missione fotografica agli artisti: presentare la loro visione del “mondo dentro” attraverso una lente positiva, facendo esplodere l’universo della quarantena.

Con quasi 600 immagini e alcune pagine speciali dedicate ai 27 vincitori, la pubblicazione rivela i diversi punti di vista di ciascuno dei fotografi: approcci personali e sensibili che mostrano come creatività, empatia, amore, riflessione, senso dell’umorismo e ispirazione facciano parte della vita anche in questo particolare momento.

Il volume, traccia visiva di un momento storico, sarà presentato durante il **PhotoBrussels Festival** ad inizio 2021 (in data da confermarsi).

Se ci affacciamo dalla nostra finestra di casa o dal balcone, di fronte a noi appare un orizzonte che pullula di altri innumerevoli realtà e spazi ben definiti. Se indaghiamo con il nostro sguardo osserviamo la vita quotidiana che si distribuisce in spazi casalinghi o pubblici, come giardini, piazze, sottopassaggi, dove le persone riversano i propri corpi in azioni e movimenti routinari.
Se lo spazio fosse solo quello fisico da noi umani costruito, architetti, ingegneri e geometri dei nostri spazi, avremo una definizione sicura e certa dei nostri percorsi e non ci mancherebbe mai la terra sotto i piedi!
Sono questi gli spazi che ci appartengono e che diamo per scontati di cui non possiamo fare a meno e a cui non diamo troppa importanza perché esistono e ci proteggono. Sebbene in contemporanea abbiamo alzato muri insormontabili e confini fisici che ci allontanano sempre più, in essi possiamo dire di esistere.
Invero gli spazi innumerevoli e non classificati, si può dire che risiedono nella nostra interiorità.

Sara Lombardo

INTERIOR/EXTERIOR SPACE
SARA LOMBARDO

Nel nostro profondo custodiamo spazi insondabili e preziosi, rifugi inconfessati e che non rispettano alcun confine. Invadenti spazi spirituali, solitari spazi pieni di ricordi, esperienza e vita vissuta.
Ed è proprio in questi spazi che, in momenti di difficoltà, l'uomo si rifugia ed attende pazientemente che la "bufera" passi.
Un processo osmotico tra spazi fisici e spazi psichici, tra l'asfalto calpestato, il cemento vissuto e l'orizzonte sconfinato del nostro mondo interiore.
Solo con la mente possiamo spingerci oltre i limiti, nell'universo parallelo al fisico. Sentiamo inequivocabilmente l'esigenza di abbandonare la nostra mente a pensieri che risiedono altrove e si spingono oltre, oltre quei confini mai ben definiti.

L'infinito di Leopardi

https://www.youtube.com/watch?v=SgA4ctqcq8g

ULLA VON BRANDENBURG — *Le milieu est bleu* – Parigi, Palais de Tokyo, febbraio-maggio 2020

Ulla von Brandenburg exposition palais de tokyo paris 2020/HD 1080P

https://www.youtube.com/watch?v=ObKR7CH6D2A

Un’artista che omaggia il Teatro. Nella mostra al Palais de Tokyo di Parigi, il tessuto utilizzato vuole convertire la neutralità dello spazio espositivo in uno spazio aperto ad ogni possibilità, che lo spettatore deve immaginare. Il filo conduttore di questa esposizione, nello specifico, è il tessuto, qui materia prima per eccellenza nonché mezzo per mettere in discussione l’immobilità dello spazio fisico: i diversi tagli di colori delle stoffe incidono radicalmente sul modo in cui questo viene percepito, quindi ripensato e ridefinito. (Sara Boggio)

https://www.youtube.com/watch?v=Gx-mzeuO6Vc

DOVE VA TUTTA STA GENTE? Videoinstallazione Interattiva, 2000 “Vision Ruhr” - Dortmund www.studioazzurro.com

Nel villaggio tecno-globale e interetnico del 2000, proliferano i confini di rinnovati separatismi, si spostano i limiti tra naturale e artificiale, tra mondo reale e mondo virtuale. In questa opera tre porte automatiche di vetro accolgono lo spettatore spalancandosi amichevolmente come soglie che non si oppongono alla sua presenza. Dall’altra parte degli schermi di vetro, le figure videoproiettate si agitano impattandosi sulle solide barriere di una civiltà diversa e seducente che non prevede divisione di privilegi. Il dispositivo interattivo si rifà a una complessità di relazioni umane e lo spazio dell’installazione si trasforma in “luogo antropologico”, nel quale i movimenti di chiusura e apertura non sempre rispondono nella maniera attesa.

https://www.youtube.com/watch?v=c9nsyLMky3E

FABIO MASSIMO IAQUONE – *Nello Spazio* - videoinstallazione al Museo M9 di Mestre – 8 febbraio - 8 marzo 2020

È stato tra i primi ad usare le possibilità che offre l’interfaccia teatro/video e, nel corso della sua attività, ha perfezionato questo legame, sperimentando di volta in volta l’immagine elettronica nei vari contesti drammaturgici e performativi, fino ad elaborare una vera e propria metodologia, riassumibile nella teorica/pratica del Digital Versatil Theatre: una sorta di teatro virtuale, in cui il performer è totalmente assorbito in uno spazio simulato e smaterializzato, dove mutano radicalmente le coordinate prospettiche e la videoproiezione aderisce, con una precisione millimetrica, agli elementi architettonici e scenografici dell’ambiente, alterando e sconvolgendo la prospettiva tridimensionale. Anticipando quello che ad

oggi è il “videomapping”.
Fabio Massimo Iaquone presenta “Nello spazio”, una videoinstallazione studiata appositamente per M9 - Museo del ‘900 di Venezia Mestre, in cui la creatività e il genio di un artista visionario trasformano le architetture dello stesso museo in Arte, espandendo gli orizzonti dello sguardo e i confini dello spazio.

https://www.youtube.com/watch?v=B_9_v1bJ72Y

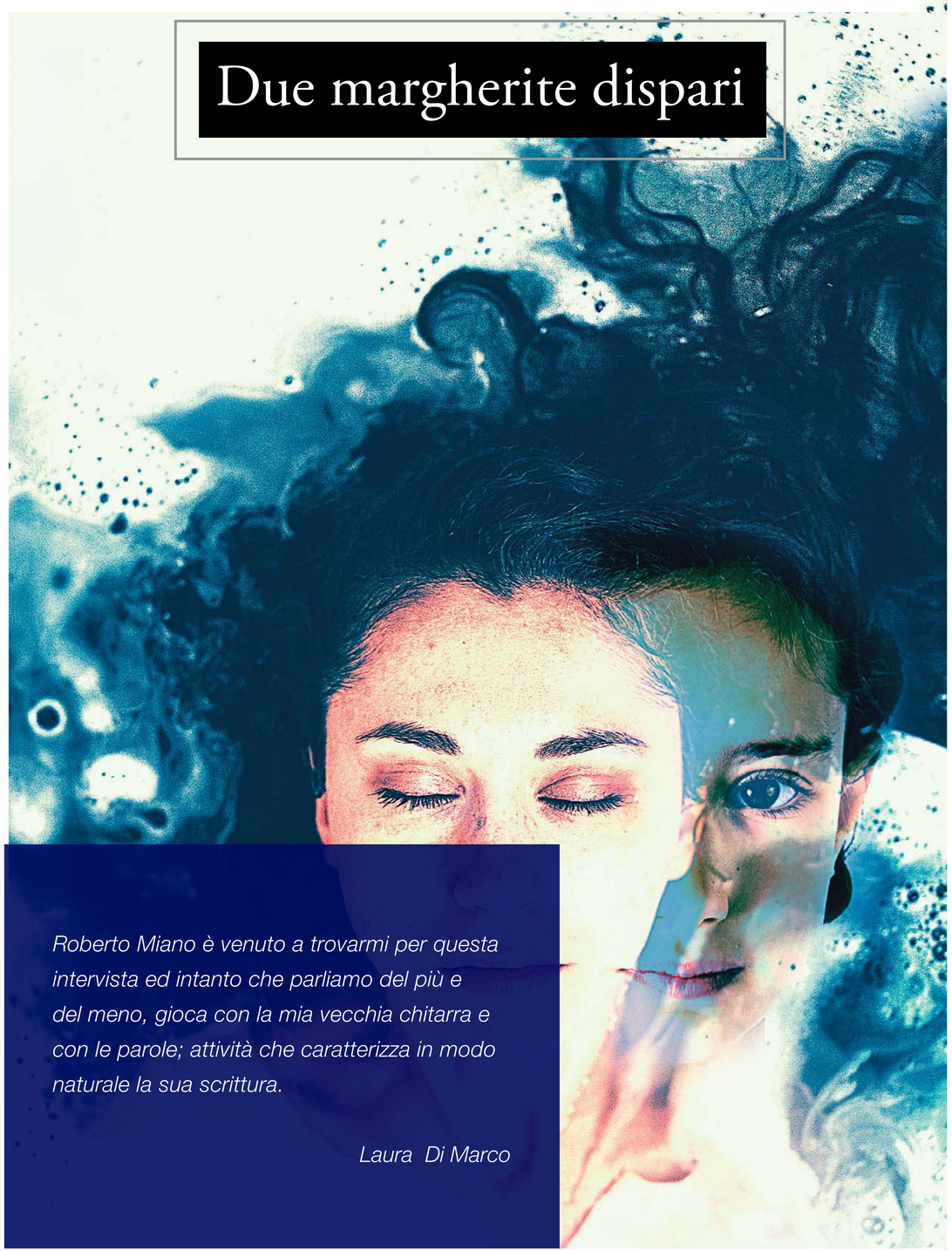
OLO e Omar Dodaro - Ad Tensa e Hall *Le Stanze dell’Arte* - 2008

Seconda opera facente parte, insieme a “Intimità violata” (2006), di un progetto di trittico, la videoinstallazione proposta da OLO e Omar Dodaro sviscera il concetto dell’attesa e dello spazio, intesi come dimensione interiore del principio primo e di se stessi. La performer “gioca” all’interno dello spazio di una scarna sala d’attesa per esorcizzare l’insopportabile e inevitabile scorrere del tempo scandito da un orologio dalle lancette immaginarie. Il luogo diviene attore imprigionando la protagonista in uno spazio che d’altronde è senza confini.

https://www.youtube.com/watch?v=hkeLgeEl29E

Ogni tentativo di fuga dall’incedere del tempo è vano, ma l’illusione permane nella ciclicità dell’attesa che si configura come ricerca del dove da cui si proviene, del dove in cui si finisce, di quello che si è. È un viaggio verso l’origine, è il parto, ed è anche il crudo risveglio nel mondo della realtà che porta alla solita vista, al medesimo spazio, all’attesa che però per ciascuno mai è delimitata e possibile da eludere. L’attendere è anelito all’infinito e consapevolezza della sua irraggiungibilità, è desiderio di atemporalità e certezza di caducità, quindi s’innalza ad aspirazione inattingibile che porta alla disgregazione della persona e all’alienazione. Un urlo improvviso scuote lo spettatore: è la dimensione della ricerca? É l’impossibilità di misurare l’attesa? (Patrizia Calcinardi)

Due margherite dispari



Roberto Miano è venuto a trovarmi per questa intervista ed intanto che parliamo del più e del meno, gioca con la mia vecchia chitarra e con le parole; attività che caratterizza in modo naturale la sua scrittura.

Laura Di Marco

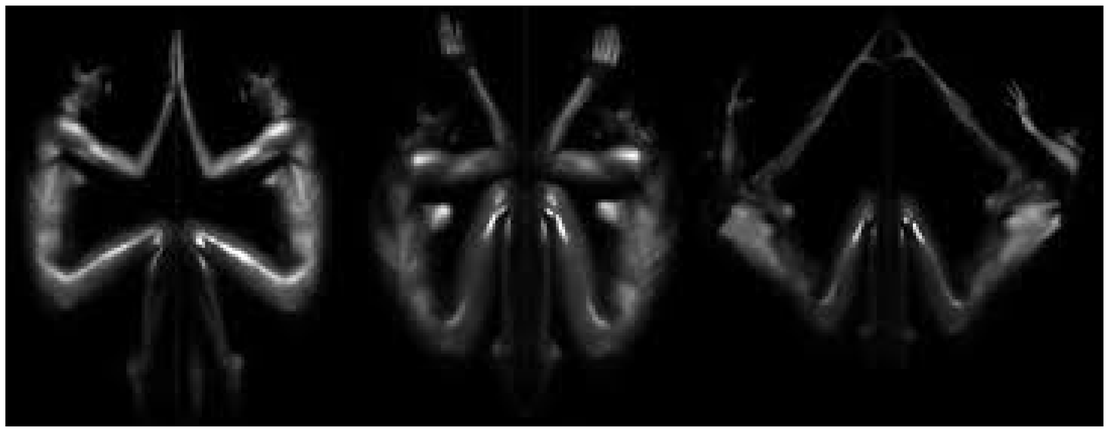
ROBERTO MIANO

Roberto, ti ringrazio di avermi portato la copia del tuo primo libro di racconti "Due Margherite dispari" *che contemporaneamente in un certo senso è anche nuovo, in quanto presente da pochi giorni in vendita su Amazon con una nuova edizione. In realtà questo è il tuo primo libro uscito nel 2013 pubblicato allora da Fusibilia Edizioni... com'è nata l'idea e di cosa parlano i tuoi racconti?*

Diciamo che io scrivo tantissimi racconti... un giorno Ileana Izzillo che avevo conosciuto anni prima su uno dei tanti siti di scrittura -all'epoca non c'erano ancora i social- e che scrisse poi anche la prefazione del libro, mi disse "*Smetti di scrivere altro e comincia a fare editing su quelli che hai per pubblicarli*" e fu sempre lei a mettermi in contatto con Dona Amati che è appunto la responsabile della casa editrice Fusibilia. I racconti hanno come tema portante le donne, che siano esse presenti direttamente come protagoniste della narrazione o come interlocutrici anche indirette. Non a caso molti di questi racconti hanno come titolo un nome femminile. Fu ancora Ileana a suggerirmi di legarli insieme sotto questo filo conduttore perché, (sue parole che ritenni un gran complimento), io ne parlavo in modo particolare.

Ed il titolo "Due Margherite Dispari"*?*

Il titolo è preso da quello di uno dei racconti contenuti all'interno e che fu uno dei miei primi esperimenti di scrittura. Narra di una donna dalla doppia personalità di cui una un po' libertina. Ho fatto fatica in realtà a scrivere "puttana" ma ho dovuto, anche se non appartiene al mio modo di esprimermi, perché è così che la chiama uno dei personaggi della trama. Credo che la crescita nella scrittura sia anche questo... riuscire ad andare in contrapposizione con se' stessi pur rimanendo coerenti con la propria maniera di pensare.



Come sai, questo numero tratta di “Sconfinati Spazi”*, intesi anche come il loro opposto, ovvero luoghi angusti, ristretti. Ultimamente ci siamo ritrovati tutti a vivere una situazione di costrizione nei propri spazi, che questi fossero angusti o meno... secondo te l’arte, il creare... nel tuo caso la scrittura, necessita di ispirazione che proviene dall’esterno o pensi di trovare terreno fertile anche in uno spazio limitato, privo o quasi di stimoli esterni?*

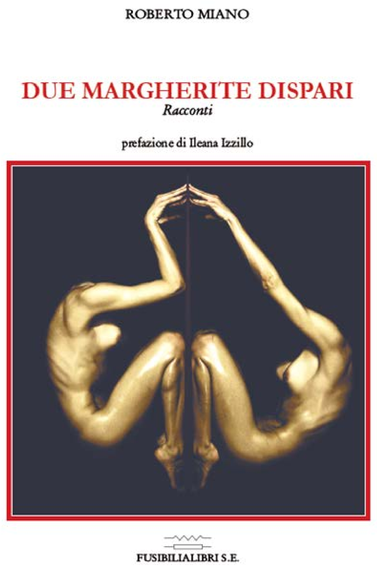
Per quel che mi riguarda, penso di aver messo in cantiere almeno un terzo, se non la metà di quel che sarà il mio prossimo libro, proprio durante la quarantena. Ma non solo ovviamente per una questione di maggior tempo a disposizione. Penso che la creatività per svilupparsi non necessiti di attingere necessariamente dall’esterno.
Si passa dall’agorafobia all’agorafollia… ed anche gli spazi esterni, con la loro “enormitudine”, possono rappresentare paradossalmente un limite, mentre la tristezza che scaturisce dalla reclusione, può essa stessa rappresentare ispirazione di scrittura, come ci insegna Leopardi, per dirne uno su tutti. Insomma non esiste una regola in questo...
Alla fine cos’è l’infinito? il grande spazio o la possibilità di uscire dalla stanza?

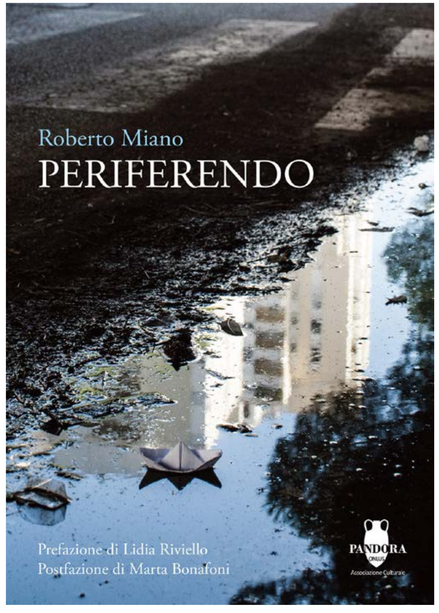
[Roberto continua descrivendo a questo proposito una carrellata esilarante di personaggi nati semplicemente osservando la clientela incontrata abitualmente al bar... un esempio di fantasia senza confini e che sinceramente spero di poter gustare in un suo prossimo scritto.]

Dopo “Due Margherite dispari” di cui oggi abbiamo una nuova edizione, due anni fa (già due anni?!?) esce “Periferendo”. Anche qui un evidente gioco di parole e volendo anche più di uno...

Sì, una raccolta di racconti sulla periferia reale e quella surreale, ovvero alla periferia del reale, e poi sulla “periferia dell’io”. Mi piace pensare che tutti noi siamo periferia per qualcun altro quando vi siamo a contatto.
Spesso siamo distratti e tendiamo a mettere da parte e quindi appunto “in periferia” tutto ciò che non ci interessa perdendoci tanti dettagli magari più interessanti. Ecco, il mio intento nel libro era quello di mettere la periferia al centro.

Quindi possiamo dire che riconsiderare il concetto di periferia possa significare anche uscire dai nostri limiti e schemi mentali?

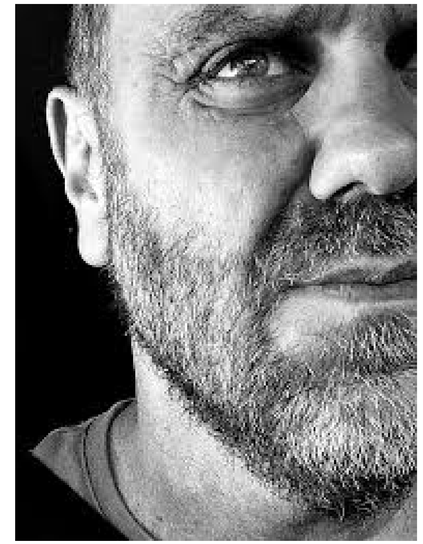




Sì. Però significa anche che se decidi di voler vedere oltre, devi accettare di riportarti indietro anche ciò che ti crea ansia, che ti ferisce (peri-ferendo).

L’incontro con Roberto continua poi fuori intervista con uno scambio di considerazioni sulle esperienze reciproche in ambito letterario e penso nel mentre che tutte le interviste dovrebbero essere così, una chiacchierata senza un vero inizio o una vera e propria fine e tante considerazioni periferiche a cui non si è data sul momento importanza, che poi finiranno per diventare il centro.

a cura di Laura Di Marco



Roberto Miano Nasce a Roma il 17 aprile del 1968. Appassionato di musica e di parole (che, ama ripetere, sono gratis), si laurea in “Economia e Commercio” nel 1997 all’Università “La Sapienza” di Roma e consegue, successivamente, un Master di Secondo Livello in “Impresa Cooperativa: Economia, Diritto, Management” all’Università “Roma TRE”.
Impiegato nella contabilità generale di una Cooperativa Sociale e di Lavoro (OSA Soc. Coop), ha sviluppato la convinzione che ci sia poesia anche tra i numeri.
Affascinato dalla prosa poetica, racconta le cose che osserva e che immagina. Un suo aforisma recita “*Un poeta si ubriaca dei suoi pensieri, fagocita sensazioni, beve immagini e ingolla attimi con avidità, finché sta male e poi vomita parole*”.
Frisco, un suo amico, ha detto di lui: “*oserei definire l’autore come il pessimista più ottimista che conosco, pronto a dare addosso alla vita per poi definirla meravigliosa*”.

Ha pubblicato due libri di racconti:
- *Due margherite dispari*, Editore: FusibiliaLibri, Collana: sentire-errare (prosa), nel 2013, che ha ristampato (e distribuito su Amazon) nel 2020, in seconda edizione, con “Gli Elefanti Edizioni”.
- *Periferendo*, autoprodotto, nel 2018, col patrocinio dell’associazione culturale Pandora Onlus.

Ha partecipato inoltre a:
Sorridi, sei a Nettuno (cinquanta e più emozioni dalla città del tridente) - raccolta di racconti - Editore: FusibiliaLibri, 2018, con il brano *Ogni continuamente*;
Viaggiare con bisaccia e penna (patrocinio dell’Assessorato alla cultura, spettacolo e sport della Regione Lazio) - Antologia di racconti, Lieto Colle Editore, 2009, con il brano *Cartoline*;

Il resto è tutto da scrivere.

Tania Bruguera (centre) stands on the heat-sensitive floor of her *Turbine Hall commission* at Tate Modern. Photograph: Guy Bell

TRADURRE ED ANTOLOGIZZARE CIRCA LA PERFORMANCE PER LETTORI EMANCIPATI

STEFANO TACCONE

Il volume antologico curato dall'artista Chiara Mu e dallo storico e critico d'arte Paolo Martore, ***Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*** (Castelvecchi, Roma, 2018) non ha dichiaratamente l'ambizione di porsi ad un livello tipologico di classici italiani sulla performance come *Nessun Corpo. Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni* (2011) di Francesca Alfano Miglietti o *Il corpo postorganico* (1996) di Teresa Macrì, per non parlare di Il corpo come linguaggio. *Body art e storie simili* (1974) di Lea Vergine, che pure sono esplicitamente definite "pietre miliari". La sua genesi va ricercata, ad esempio, nelle vicende biografiche della prima che, racconta nell'introduzione, «*Ho avuto modo di confrontarmi con la carenza di materiali durante le mie recenti esperienze di insegnamento in accademie e scuole private italiane, riscontrando la medesima condizione di penuria culturale che mi ha portato quindici anni fa a perseguire i miei studi e la mia ricerca artistica in Inghilterra*». Il libro scaturisce pertanto innanzi tutto da un impulso etico, oserei dire un atto d'amore, un libro in italiano e per gli italiani, onde rendere più facilmente fruibile «a studenti, futuri artisti, lettori curiosi e cultori della materia» una selezione preziosa, benché naturalmente «ben lontana dall'essere esaustiva», che abbraccia un arco temporale compreso entro l'ultimo mezzo secolo circa, in un'ottica che pur non disconoscendo i prodromi presenti nelle avanguardie storiche – e forse anche più che prodromi – pensa comunque il tempo della performance come qualcosa che esplode in consonanza con gli anni più caldi della contestazione globale per poi trasformarsi in rapporto alle vicissitudini storiche ma senza perdere la sua prorompente rilevanza. Consequenziale inoltre l'esclusione di testi relativi ad artisti già abbastanza noti al pubblico italiano – niente Orlan, Vito Acconci…, per non parlare di Marina Abramovic, del cui lavoro pure si trova conto, ma è sempre affrontato in maniera laterale, non come argomento in sé – o già tradotti. Infine «le parole dirette dei teorici e degli artisti sul proprio operato, privilegiando saggi, interviste e manifesti» sono preferite ai testi meramente «*descrittivi di opere e artisti da parte di terzi*», con l'unica eccezione data dall' «*excursus critico di Christopher Bedford sull'opera Shoot di Chris Burden*».

La prima sezione si rivolge a pratiche con una impronta fortemente centripeta, quelle di «*artisti che hanno centrato la propria ricerca estetica ed etica sull'utilizzo del corpo come luogo di sperimentazione e tenuta, sia dal punto di vista fisico, sia dal punto di vista politico*». In questa direzione si muove senz'altro un soggetto quale Piotr Pavlen-

Piotr Pavlenskij durante una sua controversa performance

skij, intrepido critico dell'opprimente apparato della Russia putiniana, dei suoi modi di vita repressivi cui oppone azioni di grande icasticità ed inevitabilmente scandalose, benché sempre attento a non oltrepassare una certa soglia: «*Non mi interessa il suicidio*», dichiara nel 2014 ad una esplicita domanda che un celebre giornalista inglese ma vivente a Mosca, Marc Bennetts, gli porge, in considerazione delle sue attitudini spesso ai limiti della resistenza fisica. E aggiunge: «*Intendo restare qui, resistere. Sai che le persone non sono così fragili come i medici vogliono farci credere*». Non di meno oggi, e dal 2017, vive in Francia, dove pare aver cambiato bersagli ma non per questo dismesso la sua disponibilità a rischiare grosso in prima persona e la sua capacità di colpire nel segno. Diverso ma non meno interessante su di un piano della qualità etico-politica, oltre che estetica, è un personaggio come Ulay, il cui profilo per i più sarà sempre inevitabilmente segnato dall'associazione con l'ex compagna Marina Abramovic, ma anche da un confronto che per alcuni potrà giocare a suo favore: per l'artista serba «*il lavoro aveva una dimensione competitiva. […] Nelle nostre collaborazioni c'erano necessariamente due volontà e non ero io a controllare quella di Marina; al massimo potevo influenzarla in modo positivo o negativo, costruttivo o distruttivo*». O ancora: «*Guardami: non ho nulla di speciale. Tutto quello che possiedo è leggero, minimale, semplice. Non potrei mai vivere come Marina, siamo antitetici. Lei vuole essere una star, io no. Non la biasimo per le sue aspettazioni, ma il divismo non fa per me*». La fedeltà di Ulay al principio per cui una performance non si replica si scontra poi più che mai con la vocazione dei più recenti progetti della Abramovic. Con Bruce Nauman compiamo invece un bel salto nello spazio – dall'Europa all'America – e nel tempo – i primi anni settanta per parlare della seconda metà degli anni sessanta – e l'humus minimalista-concettuale tipicamente oltreocenanico, a partire dal quale le sue indagini con e sul corpo avvengono, è avvertibile. Per Nauman è tutto un giocare con i limiti e gli inciampi delle facoltà psico-corporee, anche attraverso l'abbondante ausilio del video, capace di complicare certi effetti, se non di produrne di inediti. Quasi cinquant'anni dopo (2004), sempre negli USA, i modi bodyartistici si incontrano con la

Marina Abramovic e Ulay fotografati nel corso della performance "*Relation in Time*" (1977)

critica istituzionale in Andrea Frazer, già tutt'altro che nuova alla performance come linguaggio per parlare del non detto delle istituzioni dell'arte. La sezione è completata dal saggio del 2012 della storica dell'arte Amelia Jones, la quale procede dalla questione non priva di paradosso del live, che non esita a definire una vera propria ossessione del nostro presente, provando a demitizzarla, anche facendo riferimento alle «*parate estetizzanti nella Germania degli anni trenta*», onde dimostrare che l' "*opera dal vivo*" può non di meno prestarsi ad una «*funzione contenitiva*».

Nella seconda sezione il focus si espande attraverso il tempo, «*condiviso dilatato o negato nell'amministrare la dimensione effimera dell'opera: accettandone la sparizione o riproducendo la performance con altri corpi e in altri luoghi o riattivando la narrazione dell'evento originario grazie alla sua documentazione*», una prospettiva dunque differente dagli umori prevalenti nella prima sezione, mediamente più amanti di una fisicità radicale ed in prima persona e di un tempo cairologico. Il processo è ad esempio a fondamento delle performance di Santiago Sierra, il quale però non mette mai in gioco il suo corpo, ma organizza gruppi collettivi di soggetti che in maniera anche per certi versi deliberatamente ripetitiva compiono azioni inutili e/o abbiette. Il senso generale di tali pratiche non potrebbe essere più trasparente: «*In queste opere viene messa a nudo l'essenza del lavoro, la vendita del tuo corpo, della tua intelligenza e del tuo tempo, sempre a vantaggio di altri e mai del proprio interesse. Il lavoro è la morte della libertà individuale; il lavoro è dittatura*». Meno ferocemente improntata alla denuncia ma non meno consapevole dei processi sociali appare la poetica di Mark McGowan, abile – tra l'altro – nello scatenare significative reazioni sensazionalistiche e a catena dei media, giocando spesso sullo scarto – o sulla sua elisione – tra annuncio e fatto – così avviene della performance in cui l'artista dichiara di mangiare un piccolo corgi, la razza canina prediletta dalla Regina Elisabetta II – e non a caso in grado di vantare una pagina di Wikipedia così esaustiva da somigliare ad un sito personale. È anche in tal senso che la performance trova uno sviluppo nel tempo, al di là della sua esecuzione letterale. Una visione simile sembra propria del critico e curatore Christopher Bedford, il quale in aperto contrasto con la studiosa femminista Peggy Phelan - per la quale «*nella misura in cui cerca di accedere a un'economia di riproduzione, la performance tradisce la propria promessa ontologica*» - riprende l'idea della Jones «*per cui "non esiste possibilità di relazione immediata con un prodotto culturale, inclusa la Body Art"*» e ripercorre storicamente la celebre performance di Chris Burden, Shoot, onde proporre «*un nuovo concetto di ontologia della Performance Art, secondo cui una data performance […] nel corso del tempo si scinde, si trasforma e si moltiplica in più medium a seconda dei contesti critici*». Anche lo studioso di arti performative Philip Auslander pare scettico sulle possibilità di un evento realmente scevro di mediazione: «*Ritengo […] che l'attuale condizione della performance dal vivo sia esattamente questo: l'intervento sempre più frequente della riproduzione ha privato l'evento live del suo status unico e auratico*», e chiama naturalmente a sostegno del suo argomentare Walter Benjamin, ma anche Jean Baudrillard. Con Mona Hatoum torniamo ad una grinta iconoclasta degna di Sierra, ma ci troviamo catapultati in un'epoca differente (1987) rispetto alle più recenti parole dell'artista spagnolo, benché alcuni passaggi ci evochino già una condizione ahinoi

Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1968.

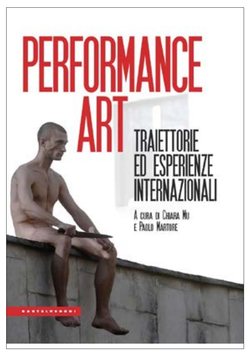
molto prossima: «*Sei anni fa mi proponevo alle gallerie inviando loro la documentazione dei lavori già eseguiti. Bastava presentarsi e fare qualcosa; si veniva invitati in base al proprio lavoro. Oggi chiedono descrizioni del progetto dettagliatissime e con largo anticipo, a volte sei mesi prima. Perciò, se vuoi realizzare un'opera site-specific e dici che intendi lavorarci fino all'ultimo minuto, non va affatto bene*». Nella denuncia della rigidità di un sistema artistico e non solo, che non ama la transitorietà, l'imprevisto, l'imponderabile, oltre che nelle tematiche delle sue opere - «*lo sradicamento, i conflitti e le vittime di guerra*», ricorda Sara Diamond, l'artista canadese cui la Hatoum rilascia la sua intervista –, è da rinvenire la tensione politica radicale della artista palestinese. La questione del tempo come organizzazione o come spontaneità è centrale anche in Franko B – l'unico italiano che compaia nell'intero volume – che sviluppa il suo ragionamento intorno alla celeberrima impresa della Abramovic, *The Artist is Present* (2010), mettendo in evidenza le sue implicazioni di "*spettacolo/teatro*" che la porrebbero a grande distanza dalla «*performance nella sua forma più alta e pregnante (che) è fondamentalmente una questione di urgenza e necessità, possibile solo quando chi la pratica non dispone di strategie migliori per trasmettere ciò che sente o che vuole comunicare*».

La terza sezione contempla «*le pratiche artistiche di chi ha fatto della dimensione relazionale l'elemento costitutivo della propria ricerca, analizzando il concetto di partecipazione come strumento e al contempo come apertura dell'opera a possibilità di svolgimento più o meno impreviste*». La scelta di aprirla con un saggio di Claire Bishop, tra gli studiosi più autorevoli circa la questione dell'arte come interazione dello spettatore è significativa – così come non deve passare inosservata la non scelta, anzi l'assenza stessa dell'altra autorevole voce dell'arte come relazione, Nicolas Bourriaud. Detournando il celebre saggio benjaminiano *L'autore come produttore in Lo spettatore come produttore*, la storica dell'arte britannica attraversa le tesi del filosofo tedesco, i paradigmi relazionali posti in atto da personaggi come Bertold Brecht o Antonin Artaud, fino a giungere alle più recenti tesi del filosofo francese Jacques Rancière, quelle a lei più care nella misura in cui quest'ultimo critica la coincidenza tra spettacolo e passività: «*Rancière sostiene che la contrapposizione tra "attivo" e "passivo" è viziata da preconcetti sul vedere e sul conoscere, il guardare e l'agire, l'apparenza e la realtà*», ma «*il senso politico della partecipazione*» non risiede per lui «*tanto in una messa in scena antispettacolare della comunità o nell'intendere la mera attività fisica, bensì*» nell' «*appropriarci dell'opera*» e «*usarla in modi che i loro autori non avrebbero neanche potuto sospettare*». Così agisce lo "***spettatore emancipato***". Quindi l'itinerario lambisce nomi e scritti degli "*anni eroici*", come Allan Kaprow, che nell'ambito della sua teorizzazione e pratica dell'happening comincia a pensare che «*il pubblico andrebbe completamente eliminato*» in quanto rifluirebbe nell'opera-evento stessa, o Graciela Carnevale, autrice di un atto terribile quale *El encierro* (1968), ma tale terribilità non è che un raddoppiamento del clima di terrore che si vive nel suo paese a partire dal golpe militare del 1966: «*Credo che un aspetto importante nella concezione dell'opera sia l'analisi degli impulsi naturali repressi dal sistema sociale. Progettato per creare esseri passivi, per generare riluttanza all'azione, insomma per negare la possibilità di un cambiamento*». Anche le azioni di Koki Tanaka vogliono «*rispecchiare la società in cui viviamo*», ma con esse la questione della partecipazione compie un grosso balzo nel tempo – i primi del nuovo secolo - e nello spazio – San Francisco, città multietnica ove è possibile «*mettere assieme persone di estrazione diversa*»: «*Per prima cosa ho invitato alcuni parrucchieri a tagliare i capelli della stessa modella. Poi ho fatto suonare lo stesso pianoforte a cinque studenti. Quindi ho chiesto a cinque poeti di comporre un poema unico. Infine ho chiamato diversi ceramisti a creare un unico vaso*». Il fine dell'artista giapponese è di spostare l'attenzione dal risultato al «*processo creativo e rivalutare così il senso dell'atto in sé*». Infine la statunitense Miranda July fonda la partecipazione sulle nuovissime frontiere della tecnologia – tanto più nuove nel 2014! -, realizzando una app di messaggistica per smartphone che utilizza il GPS «*per triangolare interazioni in cui un utente inviava un messaggio, che andava recapitato verbalmente e di persona da un altro utente che si fosse trovato vicino alla posizione del destinatario*», una sorta di antidoto contro la passivizzazione del cervello, cui certi dispositivi tendono a condurre, in virtù del capovolgimento del loro consueto modo di essere adoperati.

La quarta ed ultima sezione contiene le esperienze più vicine alla cosiddetta arte attivista. In verità abbiamo già osservato diversi casi di profonda radicalità di carattere politico, ma in questa occasione ciò che fa la differenza sembra essere la circostanza per cui la performance risponde «ai contesti politici e sociali esperiti, determinando una modalità di lavoro che assume le contraddizioni delle tematiche affrontate per rovesciarne la comprensione». Il critico e curatore Adrian Hearthfield esamina – tra l'altro – le nozioni di tempo e di spazio nella performance in rapporto alle logiche capitaliste: se marxianamente «*il tempo è diventato una merce profondamente regolata: il suo valore primario è la velocità, perciò perdere tempo significa perdere denaro*» e «*La performance conduce la sua lunga disputa con le forze del capitale ricorrendo spesso a un uso contemplativo e antieconomico del tempo*», agli spazi urbani occidentali, ove «*la dimensione pubblica si è arresa a quella privata: la socialità è condizionata dall'individualismo imperante e l'agire è strettamente regolato e sorvegliato*», non può che far fronte una performance «*sempre più nomade*», che migra «*senza sosta verso altri luoghi, altri campi dell'arte e della vita, per collocarsi ovunque la necessità di espressione, relazione e sussistenza lo imponga*». Godibilissimo è il dialogo del 1984 tra la storica dell'arte e curatrice Lucy Lippard e l'artista Susanne Lacy, entrambe estremamente implicate nell'intreccio tra arte e attivismo e quindi consapevoli delle problematiche per cui l'una e l'altro non sempre si sposano alla perfezione, ma in quanto donne anche assai avvertite del peso delle pratiche femministe nello sviluppo della performance artistica attivista e non, tanto da scoprire come l'attività di un Vito Acconci possa descriversi come un cogliere «*al balzo l'opportunità offerta dalle pratiche di auto-coscienza femministe*», mentre una certa attenzione viene

Santiago Sierra, *7 forms measuring 600 x 60 x 60cm, constructed to be held horizontal to a wall*, 2010.

riservata alla genesi rituale-religiosa della performance ed il suo riemergere nel contemporaneo; del resto proprio in quel periodo la Lippard scrive *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (1985). Di grande spessore è anche l'appassionata, travolgente apologia della performance pronunciata da Guillermo Gómez-Peña: «*Tra di noi ci sono parecchi esuli delle arti visive, eppure raramente produciamo oggetti da esibire in musei e gallerie. Infatti la nostra opera è principalmente il corpo, carico di implicazioni semiotiche, politiche, etnografiche, cartografiche e mitiche. A differenza degli artisti visivi e degli scultori, creiamo oggetti da utilizzare senza limiti né cautele: non ci importa se nel corso della performance si consumano o si distruggono*» etc. Imprescindibile sul piano della performatività attivista, tipici nelle loro strategie di slittamento dei discorsi e delle pratiche aziendali, a partire dal nome – portato non estraneo all'eredità situazionista -, sono gli *Yes Men*. Le coloriture antagoniste dei loro fini fanno sì che essi risultino tra i casi, ad occhio e croce minoritari nella selezione, in cui le esigenze pratiche sono preposte a quelle teoriche anche sul piano delle definizioni: «*L'arte come categoria non è importante per quello che facciamo. In effetti, quando presentiamo il nostro lavoro a grandi platee non ci definiamo mai artisti. Non è politicamente vantaggioso. La gente, specie in America, detesta l'arte. Se ci chiamiamo artisti è solo per incoraggiare i giovani a rifiutare il sistema delle gallerie. E per ottenere fondi: definendoci artisti, infatti, possiamo ottenere dei finanziamenti*». Attivismo legato ad una realtà politico-sociale completamente diversa e quindi assai diversamente motivato e formalizzato è poi quello della afgana Kubra Khademi, che nel 2015 percorre da sola a piedi il quartiere di Kabul dove vive indossando sopra i vestiti una corazza di acciaio che le copre il seno ed il fondoschiena attirando l'attenzione degli astanti, tutti uomini. L'azione riecheggia, sia pure per antitesi, quella storica di Valie Export che invita vice versa i passanti a toccare le parti intime, ma forse proprio in tale scarto si può cogliere la misura della distanza geo-storica che divide queste due donne, per quanto la "nipote" mediorientale dichiari di avvertire grande affinità con la pioniera austriaca. Chiude Tania Bruguera con la sua proposta di un'*Arte Utile*, prospettiva che fin dall'espressione – incluso l'uso delle maiuscole - appare connotata da non lievi perplessità, in quanto immediatamente suggerisce che l'arte in sé abbia qualcosa da farsi perdonare. «*Arte Utile è rendersi conto che l'arte non può essere solo una proposta. Arte Utile è passare dalla fase di proposta a quella di applicazione nel mondo reale*», senonché il rischio è che quella utilità venga assimilata alla strumentalità della ragione capitalista e pertanto l'arte diventi – come peraltro spessissimo avviene – un utilissimo alleato di essa proprio nel momento in cui la ripulisce plasmando un presunto "*capitalismo dal volto umano*". «*Nell'era delle molteplici narrazioni, svolte e spesso determinate dai mezzi di comunicazione utilizzati, quello che resta o forse andrebbe riscoperto è dunque il piacere della lettura*», scrive Chiara Mu nei righi conclusivi della introduzione, rivendicando inoltre la felicità della scelta di rinunciare ad ogni supporto visivo – a parte l'immagine di copertina, sulla quale è riprodotta una performance di Pavlenskij. Si sa, del resto, che la riproduzione tecnica della performance, più ancora che quella della pittura o della scultura, è un inevitabile tradimento. Tanto più in un'era di saturazione dell'iconosfera, in grado di inibire con la sua prepotenza le capacità di immaginazione autonoma, la centralità della lettura diviene una sorta di invito a cogliere vice versa l'occasione di uno spazio vuoto affinché l'immaginazione del singolo, irritata dalla lettura, possa manifestarsi. Un invito, parafrasando Rancière, a dimostrarsi lettore emancipato!



TITOLO Performance Art - Traiettorie ed Esperienze Internazionali
AUTORE Chiara Mu & Paolo Martore
EDITORE Castelvecchi
PREZZO DI COPERTINA 18 €
PAGINE 233
ISBN 978-8869446092

SCRITTURE DEGLI ULTIMI MINUTI
ALFREDO BRUNI

A distanza di cinque anni dalla pubblicazione de *La Donna che Dio non Volle*, edito da La Mongolfiera, Alfredo Bruni si ripropone con un nuovo libro, *Scritture degli ultimi minuti*, stampato per i tipi della Grafosud di Corigliano Rossano, in tiratura limitata a duecento copie. La pubblicazione è stata voluta e sponsorizzata dalla *Sybaris Tour* di Sibari, e dalla Biblioteca Minnicelli di Corigliano-Rossano (in calce i recapiti dove il libro può essere richiesto). Lo scrittore calabrese, ha raccolto in questo libro quindici prose e poesie, della sua più recente produzione, e aggiunto a altre due sezioni, *Secoli* e *Epilogo*, dove ha riproposto alcune sue poesie scritte nel corso degli anni passati, che più lo rappresentano. Interessante è la *Prefazione come dedica*, dove l'autore fa un excursus della sua attività, tocca temi di attualità, e spiega i motivi e il senso di questa sua nuova pubblicazione, dedicando il tutto al figlio Luigi e all'artista rumena Alexandra Sand, la quale ha anche fornito la toto per la copertina. Il libro si conclude con una testimonianza del candidato al Premio Nobel Dante Maffia, che tra l'altro, scrive: "I versi di questo volume hanno nel profondo uno strazio, eppure sono intrisi di tenerezza, di quel sublime palpito che rende tutto un approccio interessante e proficuo. Non c'è mai nella poesia di Alfredo l'atteggiamento sordo della maniera, in lui tutto è trasparente, vivo, palpitante, anche quando affronta temi delicati o che hanno a che fare con la malattia e con la morte. E questo perché egli sa "riconoscere" il passo della vita, il canto che proviene dalle sfere celesti, la spinta ideale che sta alla base dei suoi scritti, di tutti i suoi scritti. Prego il lettore di soffermarsi con pazienza su ogni pagina e sono certo che sentirà il sussurro dell'anima di Alfredo, la sua alta dignità sempre presente, la sua moralità senza tregua, perché convinto che il mondo possa e deve migliorare. In fondo è una delle funzioni della poesia. Ma molta attenzione bisogna dare all'espressività di Alfredo, al suo modo garbato e semplice di esprimersi. Una lezione antica che gli viene dai classici e dietro la quale si nasconde un lavoro sottile, una ricerca della sintesi, un pensiero inquieto che a volte assume sembianze di trattatello filosofico. Il che non è un limite (si veda Giacomo Leopardi e nel Novecento si vedano Umberto Saba, Leonardo Sinisgalli e Mario Luzi). So anch'io che Alfredo ha migliaia di pagine inedite, ma so anche che egli, offrendo questi versi, ha scelto il nucleo del dolore per avvisarci della precarietà del mondo. Ma è consapevole che la poesia non è precaria, si presenta perentoria e nei momenti più impensati, non

Immagine di copertina di Alexandra Sand

si perderà nulla, perché ciò che nasce dall'anima resta come eternità in fermento, come viatico del futuro. Sono certo che questo libro ci dirà qualcosa di importante non solo per le tematiche trattate, ma soprattutto per il modo con cui sono trattate. E in poesia è quel che conta, la parola deve sempre illuminare e non sfocare, impallidire ciò che ci aggredisce, ciò che ci separa dal vivere. La poesia di Alfredo è adulta e temperata, frutto di esperienza e di amore, di studi "matti e disperati" e sono certo che resterà a testimoniare una esperienza che gioverà ai giovani del futuro per crescere, per imparare a sillabare i giorni senza diventare estranei a se stessi e alla vita. Una poesia ricca, lievitata, a tratti possente proprio per la semplicità e per la dignità espressiva, una poesia che sa di vita, di religiosa accettazione, di sensi nuovi e spesso inafferrabili."

Estratti dall'opera:

anticipazione

non mi accorgevo
che è già autunno,
guardo la foglia
appesa in cima al mondo
è sempre verde
di plastica scadente
i miei amori
sono tutti nel passato,
sotto la finestra
un po' vecchia di cucina
l'asfalto grigio
ha il sapore dell'oblio,
al muro un chiodo conficcato
dove appenderanno il quadro
della mia vita,
e questo è tutto
ho già finito.

Sibari 23 settembre 2019

senza titolo

ti affido al mare
trasporta anche
i miei pensieri
fragili
fatti di latte amaro
che piove dalle stelle
quando nella sabbia bianca
ritroverò la mia anima
seppellita da 3 secoli
nascosta tra una conchiglia
e una balena stanca
tornerò a prenderti
e se mi tieni per mano
cammineremo fino a una riva
che ancora non si vede

Sibari 9 settembre 2020

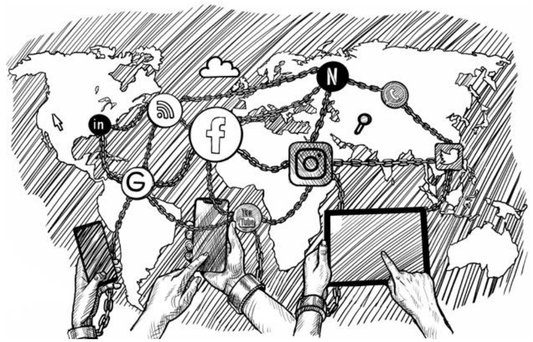
TITOLO Scritture degli ultimi minuti
AUTORE Alfredo Bruni
DISPONIBILE PRESSO Biblioteca Minnicelli
biblioteca.minnicelli@gmail.com

COLOR4ACTION
YOURBAN2030 & DOROTHY CIRCUS GALLERY

Yourban2030, in collaborazione con la Dorothy Circus Gallery, ha lanciato la campagna ***COLOR4ACTION***, una mobilitazione globale che coinvolge molti **street artist** internazionali. Il fine: raccogliere fondi da destinare a strutture mediche o ONG impegnate in prima linea sull'emergenza Covid. Partner di progetto la Dorothy Circus Gallery, un'istituzione nel mondo dell'arte contemporanea pop/surrealista, impegnata sin dalla sua nascita nella valorizzazione e nella promozione della street art: Ron English, Miss Van, Millo, Seth e SANER sono solo alcuni dei nomi che hanno esposto e che hanno donato alcuni dei più bei muri di street art che si possono trovare in Italia.

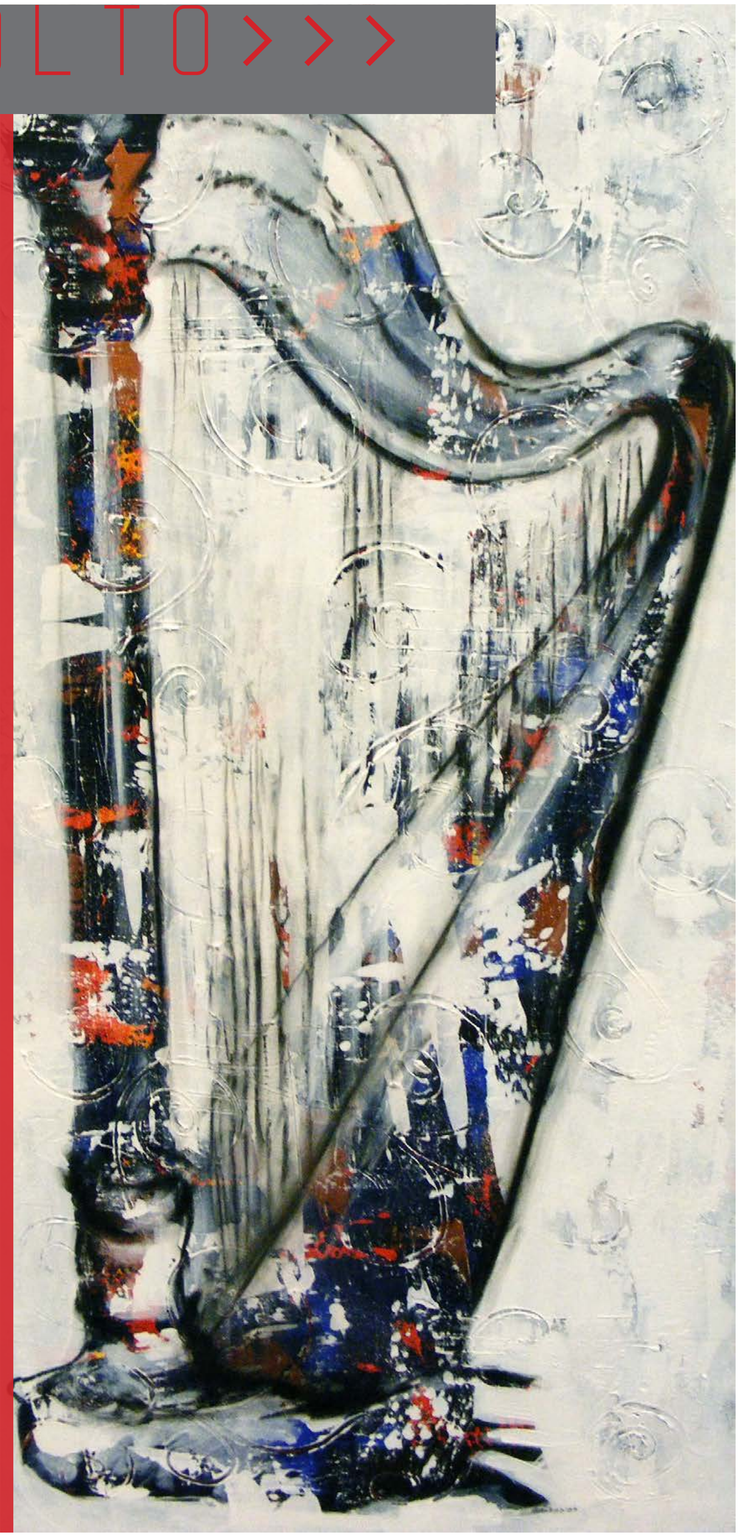
Tramite una donazione libera è possibile scaricare numerosissime opere di noti street artist in versione B/N da poter colorare e condividere in rete.

Per maggiori informazioni:
https://yourban2030.org/it/color4action.html



«Nella classe del nipote delmio fidanzato il quale senza saperlo ha visto il padre delbambino circa tre giorni fadalle12:30 alle16:00 e forse anche senza mascherina hanno trovato un bambino positivo…», segue pausa vitale di almeno cinque secondi, onde prevenire sicuro enfisema polmonare.
«Secondo te, possiamo stare tranquilli, oppure DOBBIAMO ANDARE A FARE LA FILA PER IL TAMPONE???».

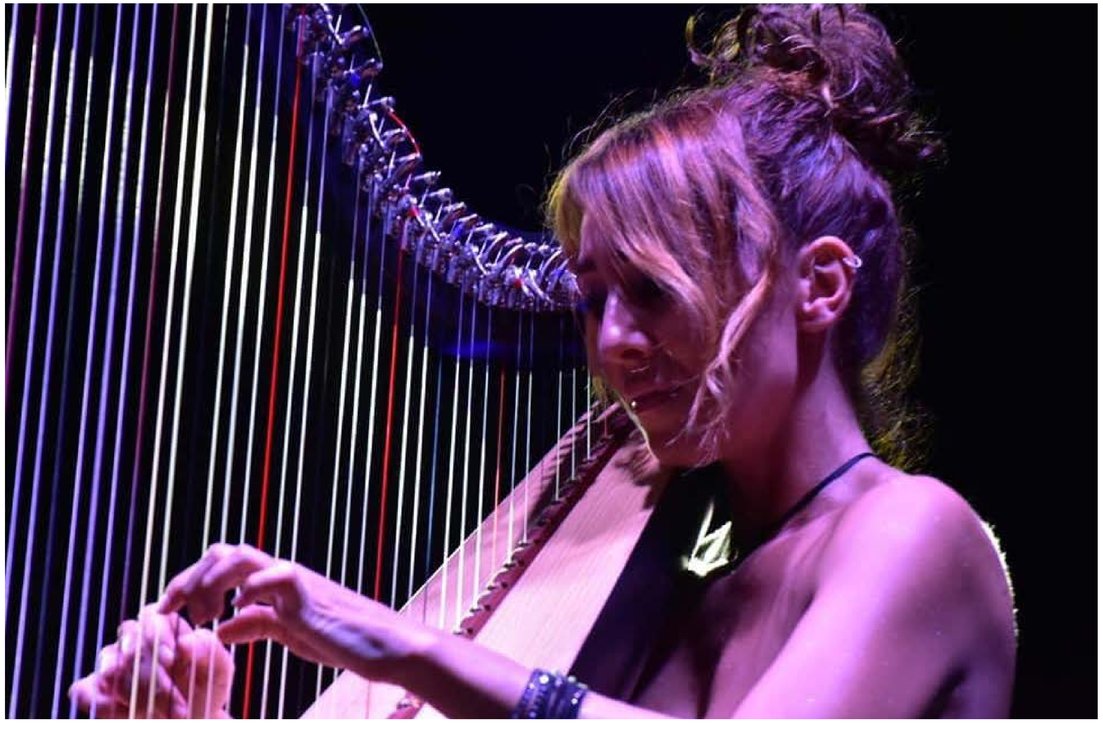
Maurizio Coira



UNA MICOL SCONFINARPA
MAURIZIO COIRA

Così è iniziata questa uggiosa giornata di ottobre: una telefonata discretamente inutile (non sono un medico), in un momento decisamente fastidioso (prima del caffè) e da parte di una persona particolarmente trasparente (ci sentiamo solo per il compleanno). Eppure, purtroppo, da qualche settimana è ormai l'argomento di fondo di qualunque comunicazione con altri esseri umani… il perché mi sembra inutile da sottolineare e risveglia anche dolori a fatica sopiti: mancano i film al cinema, il teatro e, ovviamente, i concerti. Si sono dissolte anche le passeggiate spensierate nei vicoli della Roma vecchia, gli sguardi gettati di sfuggita ai negozietti, i profumi dei caldarrostai pluristagionali e di umidità, la musica di strada. Ci riflettevo proprio l'altro giorno, dopo una necessaria toccata e fuga in un vuoto centro, molte saracinesche abbassate, poche persone (con la mascherina), zero caldarrostai, la musica della mia autoradio. Eppure, pensavo guardando da lontano piazza Navona, anni prima lì avevo conosciuto la decima Musa. Ebbene sì. Non so se voi abbiate mai fatto questa esperienza, ovvero quella di prendere improvvisamente piena consapevolezza di se' come esseri umani, solo in seguito all'epifania di una Divinità con la quale perdere il confronto. E' stato così in quella sera di gennaio 2014, le dita ghiacciate dal freddo, in testa un cappello di lana e le orecchie incantate da una musica lontana. Decisi di seguire quel non-pifferaio di Hamelin che, ero convinto, stesse eseguendo "*Compite d'un autre été*" di Yann Tiersen (colonna sonora del film "*Il favoloso Mondo di Amelie*") e mi ritrovai davanti a una piccola ragazza in piedi che danzava suonando un'arpa blu: anche lei le dita ghiacciate dal freddo, si capiva dalle nocche quasi trasparenti, ma che volteggiavano velocissime sullo strumento; anche lei con la testa avvolta da un berretto di lana, ma i suoi pensieri tutti concentrati sulla melodia. No, non solo. Era intenta a rendere quel pezzo il mio preferito, anzi, il preferito di tutto l'assembramento davanti a lei (oggi non si potrebbe) e mi faceva sentire stranamente geloso, poiché mi ero convinto che lo stesse suonando solo per me. Cioè, per lo meno lei me lo stava facendo credere… Lo avvertivo da come muoveva le mani, il corpo, dal ritmo scandito con la testa e dagli sguardi che lanciava al suo pubblico… In realtà, innocua sirena ammaliatrice, stava facendo l'amore con l'arpa e noi eravamo caduti nel tranello. Tutti, anche i poliziotti che avrebbero dovuto vigilare sull'ordine in una delle piazze più famose di Roma. Eppure, non si poteva resistere. Ecco ripetersi di nuovo il ritornello: stavolta velocissimo, però… Avevo paura si spezzasse qualche corda. Mi sembrava una giostra rotante, un'onda impetuosa, una galoppata… arpeggio finale e inchino. Si sentivano ancora le particelle dell'aria propagare l'onda delle ultime note, quando una signora orientale vicino a me prese ad applaudire e lì, risvegliati dalla magia, ci unimmo ad omaggiare tanta bellezza. Lei, come se avesse appena suonato un triangolo, sorrise un po' dolce un po' maliziosa e ci ringraziò. Cercai di avvicinarmi per conoscerla, ma era già ripartita con un altro brano: "*Teardrop*" dei Massive Attack. Non potevo crederci, un brano trip hop suonato con l'arpa… E sì che di arpisti ne avevo sentiti tanti, ma nessuno che suonasse brani contemporanei in modo così accattivante… Neanche Alan Stivell o Loreena McKennitt mi avevano dato tanta emozione in meno di dieci minuti. Concluse il brano, era tardi, venne sommersa di gente che chiedeva contatti, prometteva recensioni, garantiva passaparola. Mentre tornai a casa maledicevo la mia timidezza, mi rimproveravo e recitavo promesse di ritorno. Passò il tempo, tornai effettivamente, ma lei non era lì ad aspettarmi… Sogno di una sera di mezzo inverno… Passati due anni, la roulette della vita mi diede una seconda

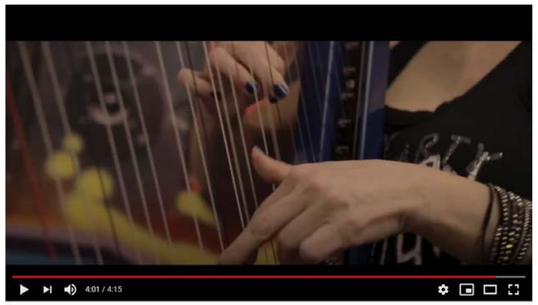
possibilità e la rincontrai. La mia musa era in verità ***Micol Arpa Rock***.
Micol si è diplomata in arpa a soli 18 anni presso il conservatorio Morlacchi di Perugia ed è stata scelta niente meno che dal Maestro Riccardo Muti per la sua orchestra Luigi Cherubini (mica pizza e fichi…). «*Una sera, mentre suonavo in orchestra*», mi ha confidato una volta, «*ho avuto una sorta di sogno ad occhi aperti: io che suonavo musica rock con arpa e band e davanti a me una folla di giovani che ballavano… ero colma di felicità! Poi, sono tornata in me e ho osservato il pubblico un po' assopito in sala. Lì, mi sono chiesta chi fossi e cosa volessi veramente. Penso che la mia vita sia radicalmente cambiata da quell'episodio*». In effetti, dopo qualche tempo, Micol si è effettivamente ritirata dall'orchestra e ha cominciato a suonare in varie piazze d'Italia, dove ha ammaliato me e ha permesso a molte persone di conoscerla; tra queste una giornalista de *La Repubblica*, che le ha dedicato un bellissimo articolo, scatenando un effetto domino fondamentale per la sua carriera. Sono cominciate anche le numerose apparizioni televisive in trasmissioni dedicate prettamente alla musica e non, che continuano tuttora. Dopo una pletora di concerti in giro per l'Italia e dintorni, con la sua band è sbarcata finalmente all'Auditorium Parco della Musica, dove a maggio del 2018 ha agguantato direttamente un soldout e ha visto il sogno fatto anni prima concretizzarsi. In quest'occasione ha presentato anche il suo primo album, "*Arpa Rock*", un fin troppo breve sunto dei suoi più bei arrangiamenti come "*Stairway to heaven*" dei Led Zeppelin, "*Smells Like Teen Spirit*" dei Nirvana, "*Firth of Fifth*" dei Genesis (che vanta una collaborazione col bravissimo Sergio Cammariere), "*Space Oddity*" di David Bowie e altri. A rendere uniche le cover di Micol è il fatto che lei riesce a cogliere l'essenza di ciascuno brano e a presentarlo all'ascoltatore come se fosse completamente nuovo, un profumo mai incontrato. Micol trascina l'arpa fuori dai rigidi confini della musica tradizionale, pizzicando le corde con l'energia e il vigore tipici di una batteria.
«*Sai cosa mi ha reso veramente felice quella sera, al di là di aver riempito la sala e delle persone lì per me? L'idea di avercela fatta, di essere uscita dagli schemi, diventando la prima arpista rock del mondo! Sai quanti mi hanno presa per pazza, ridendomi alle spalle e apertamente? Non sono certo una Madre Teresa o un Obama, ma ho potuto lanciare ai giovani il messaggio di credere nelle proprie forze fino a rendere veri i propri sogni*». Proprio per questo suo



esempio, lo scorso anno Micol è stata chiamata come madrina della Notte Bianca del Liceo Classico presso un ginnasio di Roma. «*Sono stata felicissima di ricevere l'inaspettato invito del preside*», mi racconta a telefono, «ma il fatto di condividere la mia storia e la mia musica con quei ragazzi così giovani mi ha reso ancor più orgogliosa del mio percorso e mi ha dato quella carica che avrei sperato mi trascinasse nell'impegno del tour per tutta Italia che mi avrebbe atteso di lì a poco… se il lockdown non ci avesse fermato». Infatti, Micol è stata una delle tantissime artiste che, causa pandemia, ha dovuto annullare o posticipare quasi tutte le date del suo nuovo tour, con una perdita in termini economici e artistici enorme. «*Certo, sono stata molto attiva sui social e… alla finestra, insieme ad altri musicisti. Mi sono trovata a suonare in videoconferenza, ma non avere il pubblico davanti, per un musicista, è qualcosa di devastante… E il suono? Vogliamo parlarne? Sono molto demoralizzata. Fortunatamente, non tutto il male viene per nuocere e ho colto l'occasione per utilizzare maggiormente i canali digitali, inventando anche rubriche musicali che sono state trasmesse poi su una tv locale. Ne è emersa anche una casualissima ma entusiasmante collaborazione con un notissimo conduttore televisivo di musica rock, tuttora viva, il quale mi ha contattato dopo aver visto un breve video della mia esecuzione di* "Bella Ciao" *tratta dal Concertone del Primo Maggio del 2019, diventato virale proprio in occasione dello scorso primo maggio caduto durante il lockdown…*». In quei giorni sono stati resi noti anche i due primi inediti di Micol, che vantano la collaborazione del produttore musicale di Zucchero, Max Marcolini, e tratti dall'album "*Play*", registrato con l'ingegnere del suono Fabrizio Simoncioni (che ha collaborato coi Litfiba). «*La gestazione di* "Freestyle" *e* "Arpa Libre" *è stata lunga e sofferta, un alternarsi continuo di riscritture e arrangiamenti via via più maturi. Nel suonare i brani di altri mi sento sempre un po' come un traduttore che dà la propria impronta personale a un testo già noto… A un certo punto, avverti un bisogno che nasce spontaneamente, un gioco, un divertimento che si esprime in note. Quando senti un brano conosciuto in radio pensi subito: "Ah, questo è di Tizio… sì, quest'altro è di Caio… Volevo che un eventuale ascoltatore dicesse: "questo è sicuramente di Micol Arpa Rock!". In realtà, ho iniziato a scrivere musica prima di arrangiare brani famosi, quindi li avevo già dentro, il problema è che per affermarsi con lo strumentale il pubblico ha avuto prima bisogno di un appiglio... la gente ha bisogno di appigli, di paragoni, in questo modo mi sono costruita una mia identità forte e molto credibile. A questo punto, ora, posso rischiare e fare uscire i miei brani scritti proprio da me, farli conoscere sperando che piacciano al grande gruppo… ma, del resto, la propria identità è difficile nasconderla, quindi… buon ascolto!*».
"*Freestyle*" è un mix di musica rock, dance, hip hop con una melodia orientaleggiante, «*che già dalle prime intenzioni sarebbe dovuto essere un brano orecchiabile e ritmato, piacevolmente ballabile e dal sound vintage, che coinvolgesse senza venire a noia. Non a caso ha visto la prima luce verso fine maggio: era il momento in cui la pandemia sembrava affievolirsi e le persone si stavano dando coraggio per ripartire… Considerando la vivacità del brano, ho pensato che potesse accompagnare la quotidianità delle persone, una sorta di colonna sonora della rinascita di questo grande paese*», mi spiega mentre ascoltiamo i suoi inediti davanti a un mare agitato. «*Con* "Arpa Libre" *cambiamo completamente scenario e ci trasferiamo sul lungomare di Cuba, il Malecón, dove, accompagnata dalla mia band e da una sezione di fiati (sax, tromba e trombone), ci scateniamo in un ritmo caliente ed estivo, adatto sia a un ballo ammiccante, sia a un cocktail tra amici. Sono contenta che questo brano sia uscito proprio nel pieno di questa strana estate, quando tanti italiani sono*

stati costretti a rimanere a casa… Volevo che, chiudendo gli occhi, le mie note potessero farli viaggiare con la fantasia verso luoghi esotici». E questo è proprio l'effetto che si ha ascoltando "*Arpa Libre*", soprattutto quando, a rompere il ritmo fluido del brano, interviene un assolo di tromba che evoca i rumori di fondo delle strade di L'Avana e viene spontanea la voglia di ordinare un Arp.. pardon, un Cuba Libre.

«*Cosa vedo nel mio futuro? Non è la domanda più adatta a me… Vivo profondamente l'antico motto del carpe diem e cerco di trascorrere ogni giornata nella sua pienezza, come se fosse l'ultima. Spero, tuttavia, di continuare a rinnovarmi, di essere sempre fiamma che guizza… Temo la fissità e continuerò ad aggirarmi curiosa tra i banchi della fiera di Scarborough, come dice la ballata, cercando nuovi stimoli e utilizzando l'arpa come "strumento" per far librare la mia anima. Certo, il periodo che stiamo vivendo è denso di nubi per la musica, ma dobbiamo tenere duro per quando l'emergenza sarà passata e potremo riappropriarci del nostro pubblico, il vero futuro di un musicista*».



Micol Arpa Rock - Freestyle

ARPA LIBRE - Micol Arpa Rock

*[**Maurizio Coira** è nato ad Anagni nel 1983 e vive a Roma. Dopo aver conseguito due lauree e un dottorato nel settore scientifico, decide di lasciare ricerca e carriera universitaria per inseguire il suo sogno artistico. Coltiva la passione per l'arte figurativa ed espone in varie gallerie della Capitale; nel frattempo, si fa coinvolgere nel turbinio del mondo teatrale, prestando il suo volto a vari personaggi della commedia classica. Contando spesso solo sulla resistenza delle proprie gambe, comincia le sue peregrinazioni in giro per il mondo, interessandosi alle tradizioni locali e, in particolare, alla musica popolare. Con la cocciutaggine che lo contraddistingue, intraprende lo studio dell'arpa celtica assistito da insegnanti di spicco del panorama musicale internazionale. Oggi si trova povero, ma incredibilmente felice, circondato dalle sue arpe, da pile di libri e CD e da orde di studenti. Collabora attivamente con riviste e blog di ambito artistico, spaziando dalla musica alle belle arti.]