



Accademia
Albertina
di Belle Arti
di Torino

VOCE SILENZIO

Numero 1

Presidente
Paola Gribaudo

Direttore
Edoardo Di Mauro

Vicedirettore
Laura Valle

Vicedirettore per l'internazionalizzazione
Salvo Bitonti

EDIZIONI ALBERTINA PRESS

Comitato scientifico
Salvo Bitonti, Edoardo Di Mauro, Luca Beatrice, Antonio Musiari,
Andrea Balzola, Franco Fanelli

La rivista è stata realizzata nell'ambito del progetto didattico speciale
2021/22 della Scuola di Didattica dell'arte, coordinatore Gian Alberto
Farinella.

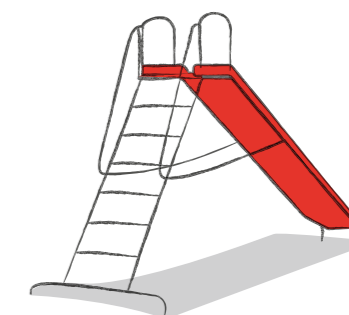
L'editore si scusa se per cause indipendenti dalla propria volontà ha
omesso alcune referenze fotografiche ed è disponibile ad assolvere
eventuali diritti omessi.

© Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, gli autori

2022 prima edizione

ISBN 978-88-94843-53-8

Printed in Italy



La r-esistenza della voce e del silenzio

Fate silenzio! È uno dei primi ordini che i bambini ricevono quando cominciano la scuola. La voce dell'alunno in classe può manifestarsi solo quando è interrogato, in quel caso invece il silenzio costa caro, ed è punito col voto peggiore. Il silenzio e la voce sono disciplinati dalla "buona condotta", diventano una pratica di obbedienza e autocontrollo. Il valore emotivo ed espressivo del silenzio e della voce, che nel bambino tendono spontaneamente all'anarchia, sono incanalati all'interno di un sistema di regole che è alla base del mondo adulto, un mondo minuziosamente codificato, organizzato, programmato. Da quel momento la voce si iscrive e si delimita nella parola, a cui sfugge solo la pratica del canto, e il silenzio, che nasce come spazio aperto e infinito, comincia a far paura, spesso è stigmatizzato come reticenza, afasia, timidezza, introversione, vuoto. Un vuoto che intimorisce e destabilizza (*l'horror vacui* di cui parlavano i latini), un vuoto che quindi deve essere riempito costantemente, da parole, da suoni, da rumori. Così come l'urbanizzazione moderna ha abolito il buio naturale della notte con l'illuminazione artificiale permanente, le società cosiddette "avanzate" hanno abolito il silenzio. Solo i morti tacciono, e quindi un paradossale sillogismo ci suggerisce che il silenzio si accompagna alla morte, non a caso si usa ritualmente per commemorare le persone scomparse, il silenzio per i

mortali diventa allora sinonimo di perdita, costrizione, chiusura, imbarazzo, difficoltà e difetto di comunicazione. Eppure le emozioni più forti, di dolore o di gioia, sono inesprimibili, non trovano nella parola un'espressione adeguata, hanno bisogno di attingere alla sorgente primordiale della voce pura: urlo, pianto, gemito, oppure del silenzio. Voce e silenzio sono complementari. Appartengono al Mistero dell'esistenza umana, non spiegano e non sono spiegabili, ma sono fonte e veicolo di energia vitale, dimensioni che conducono alla massima intensità della presenza e della relazione con sé stessi e con gli altri. I mistici, i filosofi e gli artisti, insieme ai bambini, lo sanno e sanno farne buon uso. Per questo abbiamo deciso di dedicare il secondo numero (il primo dopo il numero zero) della nostra rivista a questo binomio **Voce/Silenzio**, dopo aver affrontato il tema del binomio **Menzogna/Libertà**, in un contesto contemporaneo dove la comunicazione manipolata ingabbia e inquina la libertà di esprimersi. La voce e il silenzio sono strumenti di libertà, in quanto resistono a ogni tentativo di confinamento. Nei regimi autoritari, ma anche nelle democrazie incompiute, le voci degli oppositori e quelle dei giornalisti indipendenti che cercano di raccontare verità scomode (come dimostra l'attuale persecuzione

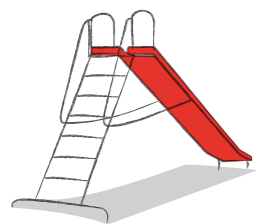
di Julian Assange e di Wikileaks) sono ridotte al silenzio, con l'intimidazione, la repressione violenta, la prigionia o l'annientamento psichico e fisico. Però anche il silenzio può dare voce alla disobbedienza e alla ribellione, un esempio recente ed emblematico viene dalla Birmania, dove gli attivisti hanno deciso di fare lo "sciopero del silenzio" (*Silent Strike*): "Abbiamo bisogno di mandare un messaggio al mondo intero, riguardo la terribile violazione di diritti umani in Myanmar. Il silenzio è il grido più assordante. Vogliamo indietro i nostri diritti. Vogliamo la rivoluzione. Nel silenzio vogliamo esprimere tristezza per i nostri eroi caduti" (Tayzar San, uno dei leader della protesta). La libertà ha bisogno di ritrovare la voce e sperimentare il silenzio per essere autentica, l'una e l'altro si potenziano a vicenda. Scoprendo ed esplorando la voce l'essere umano si è evoluto: è stata la voce ad unire le menti delle comunità primitive sviluppando le strategie di sopravvivenza e di comunicazione, aprendo la strada all'invenzione del linguaggio verbale. Scrive Demetrio Stratos, uno dei massimi sperimentatori della vocalità del Novecento: "Tuttora non si sa esattamente da dove venga la voce. Oggi si parla della voce come di uno strumento difficile da suonare; e contrariamente a qualsiasi altro strumento che può essere riposto dopo l'uso, la voce non si separa mai dal suo proprietario e quindi è qualcosa di più di uno strumento. (...) Concepisco la voce come uno strumento pulsionale, dietro il quale esiste un intero universo di desideri: per esempio quello che ogni persona ha di an-

dare a verificare i propri limiti." Gli fa eco Carmelo Bene, Maestro della phonè, e artefice di un teatro che si sottrae alla rappresentazione: "Nella scrittura vocale, poesia è la voce. Il testo è la sua eco. (...) Il VISIVO sulla scena è un SILENZIO musicale (lungo o breve spazio di tempo) della VOCE." I grandi poeti compongono versi per conquistare il silenzio, Mallarmé lo ha portato sulla pagina (*Un colpo di dadi non abolirà mai il caso*). Il silenzio è la loro più profonda vocazione perché è la voce della contemplazione, in questo si accompagnano ai mistici, tant'è vero che molti mistici erano poeti (come S.Giovanni della Croce, S.Francesco, Milarepa e tutti i sapienti Sufi). "Il silenzio monastico non vuol dire essere intontito o ammutolito. Il silenzio monastico è quello che è perché ha superato il mentale, è andato oltre le parole, perché ha trascorso i pensieri» (Raimon Panikkar) Un filosofo del linguaggio come Ludwig Wittgenstein raggiunge il culmine della sua consapevolezza quando afferma: "Di ciò di cui non si può parlare si deve tacere". Nei testi canonici si racconta che Buddha di fronte alle domande che gli furono sottoposte su alcuni temi fondamentali: l'eternità del mondo, la sua finitezza, l'esistenza dopo la morte e l'identità tra anima e corpo, rifiutò di rispondere e rimase in silenzio. In realtà la sua risposta fu proprio il silenzio. La comprensione profonda e la sapienza trascendono la parola e richiedono un'apertura all'ascolto piuttosto che l'affermazione di verità indimostrabili. John Cage, musicista e filosofo della musica, considerava *4'33"* (1952) la sua composizione più

importante, sullo spartito l'esecutore trova l'indicazione di non suonare nulla (*tacet*) per tutta la durata del brano. Concepita per qualsiasi strumento e registrata anche su disco, questa "composizione" invita a mettersi in ascolto dei suoni dell'ambiente, perché "il silenzio puro non esiste", tutto è permeato di suoni, il nostro corpo e lo spazio, naturale o artificiale, in cui viviamo. La dimensione generativa dell'arte, e della vita stessa, è un silenzio-vuoto in cui si manifestano e si dissolvono tutti i fenomeni, impermanenti e in costante trasformazione, una moltitudine interconnessa e mutante di esperienze sensoriali. Fondamentalmente, fare silenzio, al di fuori dei precetti scolastici, è fare spazio: a livello interiore insegna a svuotare la mente dal suo incessante chiacchiericcio; a livello relazionale favorisce l'ascolto e una comunicazione non verbale, dando voce ai sensi e al corpo; a livello sociale spegne o sospende il rumore incessante del vano e vanitoso talk show mediatico, come segno di dissenso, di resistenza, di purificazione, di liberazione e di rigenerazione.

(a.b.)

INDICE



editoriale

4

FILOSOFIA 13

Il silenzio. I quattro momenti distinti del silenzio

Estratto da *La dimora della saggezza* (1991) di RAIMON PANIKKAR



FILOSOFIA 14

Loquacità. Diagnosi e cure secondo Plutarco

/ ANNA VERGOT

POESIA 16

Taciti accordi, suoni evocanti

/ ALESSANDRO BERGONZONI

FOTOGRAFIA 17

Listen Silent

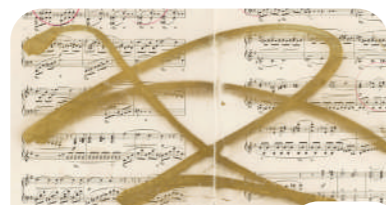
/ PAOLA MONGELLI



FILOSOFIA 18

Il suono del silenzio, tra John Cage e Thich Nhat Hanh

/ CRISTINA MELI



ESTETICA 20

Il silenzio non esiste l'utopia del silenzio nelle arti

/ FRANCO PRONO

MUSICA 23

Voce al silenzio che abbiamo dentro

/ ROBERTA TERCHI NOCENTINI



ESTETICA 24

Voce e silenzio

/ ARTEMISIA LIVERIERO LAVELLI



INTERVISTA 28

Du silence! Reload... Intervista a LUISA CASTELLANI

/ PAOLO MASERA

ESTETICA 31

Solennità ribelle

/ CHARLOTTE SANTAMARIA



WORKS OF ART 32

L'assenza impossibile

■ Silenzi irregolari

/ GERARDO DE PASQUALE



WORKS OF ART 36

Eco [Sulla messa in scena del silenzio]

/ LORENZO PELUFFO

■ Eco

/ FORTUNA DE NARDO / LORENZO PELUFFO



ESTETICA 38

Azzurri silenzi

/ FEDERICO ROSA

FILOSOFIA 41

La corporeità dei silenzi

/ LIVIA MARIA ARALDO

MUSICA 42

La voce spazializzata, tra celesta e spettro sonoro. Dalla fonometrografia di Satie alla spazializzazione della voce di Wishart

/ GABRIELE PERRETTA



MUSICA 44

Demetrio Stratos. Canto per te che mi vieni a sentire, suono per te che non mi vuoi capire...

/ ANDREA CAJELLI

MUSICA 52

Dalla voce a Lucio

/ CARLOTTA THIONE

PSICOLOGIA 54

Il coro interno

/ FRANCESCA GUALANDRI

PSICOLOGIA 56

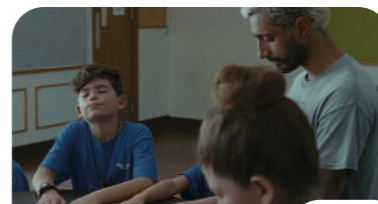
Quando la voce abbatte i preconetti

/ DANIELA FLORIDUZ

FILOSOFIA 59

La voce del silenzio e il silenzio della voce

/ ELENA CHANTAL SQUILLARI



CINEMA 62

Ha voce anche chi vive nel silenzio. Recensione del film *Sound of Metal*

/ BEATRICE MONACO

CULTURA 64

Vedere voci. La lingua silenziosa dei segni (LIS)

Estratto da *Vedere Voci* (1989) di OLIVER SACKS

POESIA 65

I silenzi e il tempo

/ ANGELO MISTRANGELO

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

POESIA VISIVA 66

Schweigen – Silenzio – Silence.
Note sulla poesia visiva di EUGEN GOMRINGER

/ CAMILLA INTINI

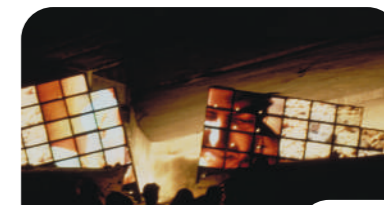


FOTOGRAFIA 68

Immagini di voci e di silenzi

■ Balsiglia 1989
■ Armungia 2005

/ GABRIELLA PEYROT



ARTI VISIVE 70

Ascoltare i [] silenzi dell'arte

/ SARA LIUZZI



ILLUSTRAZIONI 73

- Silenzio
- Voce

/ ONOFRIO CATAACCHIO

ARTI VISIVE 74

Monologhi e Corali dalla Voce e dal Silenzio: fenomeni artistici

/ GABRIELE ROMEO



CINEMA 77

Silenzi assordanti. Il suono delle/nelle immagini

/ BRUNO DI MARINO



CINEMA 79

La nostalgia del cinema muto. I valori del cinema dei primi del Novecento persi nell'evoluzione dal cinema muto a quello sonoro.

/ GIANLUCA VIGHETTI

POESIA 82

Ipnos.
Il poema del sonno

/ MARIELLA DE SANTIS

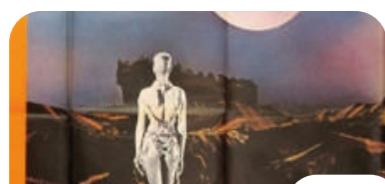


ILLUSTRAZIONI 88

Un silenzio *shakespeariano*

- Il sonno di Elena
- Incantamento di Titania
- Disincanto di Titania

/ STEFANO FARAVELLI



TEATRO 90

L'archivio Carmelo Bene. Maestro della *Phonè*

/ SALOMÈ BENE



TEATRO 93

Il silenzio come dramma dell'incomunicabilità.

Cafè Müller di Pina Bausch

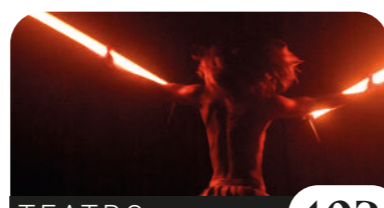
/ ANDREA PAPA



TEATRO 97

Memorie del silenzio nella ricerca teatrale. Remondi e Caporossi, Marce-lì Antunez Roca, BeAnotherLab, Balletto Teatro Torino, Elio Germano, e altri.

/ ANTONIO PIZZO



TEATRO 102

Tutto brucia.
Perché la fine del mondo non è che la fine di un mondo.
Recensione dello spettacolo Tutto brucia di MOTUS

/ AGNESE FALCARIN

INTERVISTA 106

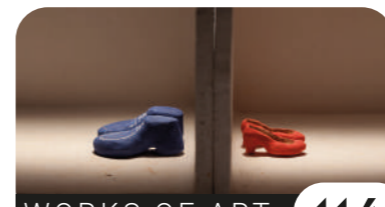
Uno spettacolo che si può vedere ad occhi chiusi. Dialogo con DANIELA NICOLÒ / MOTUS sullo spettacolo *Tutto Brucia*

/ AGNESE FALCARIN

TEATRO 109

KOTEKINO RIFF // Esercizi di rianimazione reloaded. Breve estratto del testo teatrale

/ ANDREA COSENTINO



WORKS OF ART 114

Metonimie

/ CHIARA CASORATI

📷 LUCIJA HRVAT

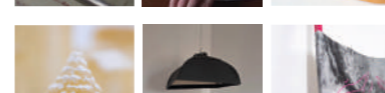
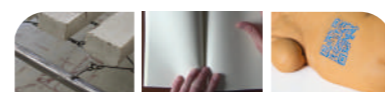


WORKS OF ART 116

Libri silenziosi

- Paroles en couleurs

/ JOHANNES PFEIFFER



WORKS OF ART 118

RESISTENZA!!!

/ FRANKO B
/ GRUPPO ARTISTI DI SCULTURA



WORKS OF ART 122

- Muta

/ ORIETTA BROMBIN

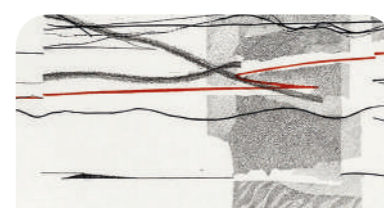


WORKS OF ART 125

«PALEOSTOM BEZIAZY»
Le pietre parlanti

- Litica I
- Litica II

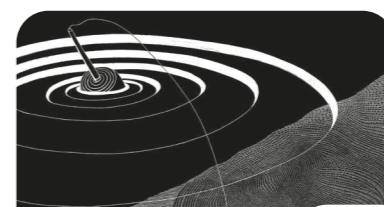
/ FRANCO FANELLI



ARTI VISIVE 127

Francesco Franco: Tra lo spazio e il silenzio, il segno

/ FRANCESCA DE SANTIS
/ MARTINA POËT



WORKS OF ART 130

- L'attesa
- L'angue offeso mai riposa

/ GUIDO NAVARETTI

WORKS OF ART 132

- Silence

/ ELEONORA FRACCHIA

WORKS OF ART 133

- L'uomo che cammina nell'universo I e II

/ ANNA COCCOLI

POESIA 134

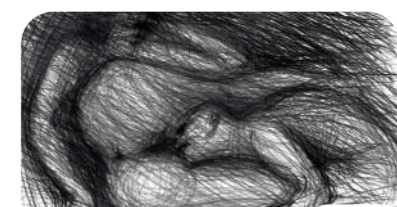
Se le parole prendessero il largo

/ GIAN PAOLO CAPRETTINI

POESIA 135

Nausicaa e Ulisse

/ LUCETTA FRISA



WORKS OF ART 136

Studi per Arca (fuori e dentro)

- Fuori dall'Arca
- Dentro l'Arca

/ CARLO MICHELE SCHIRINZI

WORKS OF ART 138

Silenzi e voci del paesaggio. RAGAMALA

/ STEFANO FARAVELLI

- Miniature

/ MICHELE PARTIPILO

WORKS OF ART 140

■ Noli me tangere

/ VIOLA BAROVERO



WORKS OF ART 142

■ Che cosa è vero

/ ZHANG ZHAO PENG



WORKS OF ART 144

Il silenzioso blues della maternità, tra gioia e dolore

Testo di **ANDREA BALZOLA**

- Senza titolo
- Tassello 9388

/ LAURA VALLE

DIRITTI UMANI 146

Silenzio assenso. Il silenzio come strumento della violenza di genere, l'assenso come voce di una società sorda

/ VALENTINA ZUCCA

- Silenzio/Assenso

/ LAURA AVONDOGLIO



FOTOGRAFIA 148

Demetra. La resistenza delle donne e delle piante

/ MARTINA BOVO

📷 CHIARA AGOSTINETTO



GRAPHIC NOVEL 150

Il silenzio della scimmia

/ ALDO AZZARI

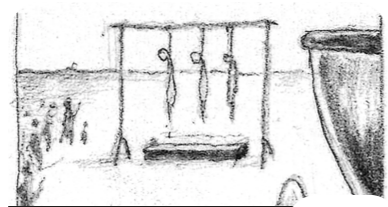
/ GINEVRA AZZARI



ILLUSTRAZIONI 153

- Prima di vedere le stelle

/ KEZIAT



GRAPHIC NOVEL 154

Gulen

/ DONG HAIRUO

/ MEHDI KHAJAVI

CULTURA 158

Voce nello spazio

/ RICCARDO INCAMPO



ARTI VISIVE 161

Il silenzioso regno degli odori

/ FRANCESCA CASALE

- Solitudine

/ SHENGJIE HAN

- An angel descends on Babel

/ ZEHRA DOĞAN

- Oh No. Saturno strappato

/ ERIC PASINO

POESIA 164

Una voce che si accampa nel silenzio

Poesie di **ANDREA CASCINI** e **GIOVANNI VANACORE**

/ LUIGI COLAGRECO
direttore di **SINESTETICA**



POESIA 167

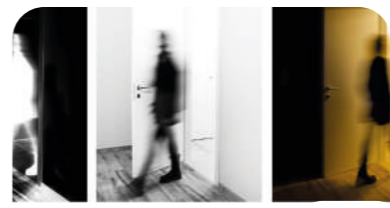
ASCOLTAMI

/ ASJA FEMIA

ILLUSTRAZIONI 168

- Distanze virali

/ EZIO CAMPESE



FOTOGRAFIA 169

Il silenzio della pandemia. Tre haiku fotografici

/ DESIREÈ CORDERO
/ XIANGYU MENG
/ ELEONORA BONETTO



DIRITTI UMANI 172

Testimonianze silenziose di storie incomplete. Per una risignificazione delle tracce presenti nel tessuto urbano del rimosso coloniale italiano

- Haiku fotografico

/ NEMI FERRARA

DIRITTI UMANI 175

Silent Strike

/ 📷 LUCIA SEVERINO

DIRITTI UMANI 177

La forza del silenzio / Il silenzio, una forza. La centralità del silenzio attivo all'interno delle manifestazioni e nell'attivismo postmoderno

/ SARA DAVALLI

STORIA 179

Un silenzio molto rumoroso. Le ultime lettere di mio nonno, deportato e ucciso ad Auschwitz

/ MASSIMO VOGHERA

NARRATIVA 181

Il silenzio del pittore, la parola dell'interprete

/ PINO MANTOVANI



WORKS OF ART 185

Il silenzio. Atto sacrificale

/ ALESSANDRO MANCA

- Sensitive self portrait

/ MANUELA MACCO

NARRATIVA 186

Note di una logorroica

/ GIORGIA ALDERUCCIO

NARRATIVA 187

Anna allo specchio

/ CHIARA BOLLA

NARRATIVA 189

03.03 A.M.

/ LUCA MARMELLO

ARTE e TERRITORIO



RORÀ (TO) 190

Manifesto di una CASA. Stone Oven House a Rorà (TO)

/ SERGEY BALOVIN
/ CLAUDIA BECCATO

TORINO 194

Affollata solitudine. Investire in educazione e bellezza nei contesti carcerari

/ MARIA GRAZIA TASSONE

TORINO 196

La voce della memoria rompe il silenzio della storia.

Opere della allieva dell'Accademia Albertina per le celebrazioni del 25 aprile 2022, Torino.

A cura di **CITTÀ DI TORINO** e **FONDAZIONE PER LA CULTURA TORINO**

TORINO 202

Incontri illuminanti con l'arte contemporanea.

A cura di **CITTÀ DI TORINO** - Ufficio Luci d'artista, **FONDAZIONE TORINO MUSEI**, Francesco Maltese, Dipartimenti educazione di **GAM, PAV, MUSEO RIVOLI, FONDAZIONE MERZ**, Andrea Balzola

“La parola è ciò che si tace (...) più noi parliamo e meno le parole hanno un significato”

Jean-Luc Godard

Il silenzio

I quattro momenti distinti del silenzio

di Raimon Panikkar

1. **Il soffocamento delle parole.** Si tace nonostante si abbia molto da dire. Si tace per prudenza, per accortezza o per paura. Tale silenzio è un ammutolire. Esercita una violenza, mozza il respiro (...).
2. **Lo sbigottimento delle parole.** Si tace per la mancanza di parole adeguate. Si tace per smarrimento, per inadeguatezza o per insipienza. E' un silenzio che produce distanza, che rifugge il contatto. Lascia atrofizzare e consumare il rapporto vivo.
3. **L'inadeguatezza delle parole.** Si tace perché si avverte di essere alla presa con qualcosa di inesprimibile. Si tace per l'impossibilità di esprimere ciò di cui si è avuta esperienza. Si ha sentore dell'indicibile e se ne è consapevoli. E' il silenzio di chi rimane senza parola. Lo stupore dinanzi al mistero. Il suo pericolo è l'irrigidirsi e il rimanere bloccati. Qui l'uomo, per lo più inconsapevolmente, è posto dinanzi a una decisione: affermare la vita o scegliere la razionalità. La razionalità: il tentativo di tradurre l'indicibile in parole e in concetti. La vita: il rischio di lasciarsi prendere dall'indicibile rimanendo nel silenzio.
4. **L'assenza di parole.** La parola non è più presente. Resta solo il silenzio. Il silenzio qui non è uno "stare in silenzio", un azzittirsi in mezzo al frastuono. E non è neppure un tacere perché non si ha niente da dire; piuttosto si tace perché non c'è nulla da dire (...) Qui la parola non esaurisce la realtà. Il silenzio è il silenzio *della* parola: "Ciò di cui non si può parlare è proprio ciò che dev'essere *sperimentato* in quanto silenzio" (Wittgenstein).

R. Panikkar, *La dimora della saggezza*, Mondadori, 1991.
Estratto dall'omonimo capitolo, pp. 97-123.

Loquacità: diagnosi e cure secondo Plutarco

di Anna Vergot



Viviamo nell'epoca delle comunicazioni, della libera circolazione delle parole: tutti parlano con tutti e possono parlare di tutto, in una democrazia di idee ed espressioni; sui social network il linguaggio scritto è sempre più simile a quello parlato, e l'uso di parole a sproposito e senza misura è sempre più comune, per non parlare di ciò che ci propone la televisione, come i reality show, i dibattiti politici e i talk show, dove i partecipanti parlano gli uni sugli altri senza un dialogo costruttivo, mentre i

conduttori, incapaci di riportare l'ordine, alimentano lo sproloquio. Molti di noi ormai si sono abituati a questi modelli, e ciò che ne consegue sono discorsi insignificanti, racconti di qualsiasi avvenimento della propria vita senza curarsi dell'interesse dell'interlocutore, o, quasi peggio, l'abitudine di commentare tutto subito, in maniera anche arrogante, senza possedere le conoscenze adeguate e senza rispettare il pensiero altrui. Di "parole a sproposito" parlava già quasi duemila anni fa Plutarco, biografo,

scrittore e filosofo greco antico, vissuto sotto l'Impero Romano, che nell'opera *Vite parallele dei Greci e dei Romani* scrive un saggio intitolato *Sulla loquacità*, nel quale descrive umoristicamente quel chiacchierare vano e incessante come una malattia, indica i rimedi ed elogia l'arte del silenzio. La cura che egli propone sarebbe "indurre i chiacchieroni, attraverso il dialogo, a riflettere sul loro vizio. La terapia vuole persone capaci di ascoltare: peccato che questi non sappiano farlo!". Anche la diagnosi è chiara: "il chiacchierone è tale perché il suo orecchio non è collegato al cervello ma alla lingua." Il problema è quindi che queste persone non sono capaci di ascoltare. Il primo esercizio proposto dall'autore è quello di esercitarsi a non rispondere quando sta parlando qualcun altro; non bisogna assolutamente anticipare chi è interpellato e si può intervenire solo se chi è stato interrogato non è capace di rispondere. Ci sono tre modi per rispondere: limitarsi allo stretto necessario, dare una risposta gentile con le giuste spiegazioni e dare una risposta eccessiva. Il terzo modo è sempre sbagliato, gli altri due vanno adeguati alla situazione. Al giorno d'oggi sembra che le esigenze siano apparire competenti davanti agli altri e parlare a tutti i costi, e sono entrambe cose rischiose: la perenne autoreferenzialità non produce alcun apprezzamento dagli altri, mentre l'intervenire su ogni argomento ci rende meno credibili. Chi parla troppo lo fa per indurre gli altri a stimarlo, ma in realtà difficilmente trova chi sia disposto ad ascoltarlo e a prestargli fiducia. Spesso le chiacchiere sfociano poi in pettegolezzi e maldicenze, che portano queste persone a non essere mai credute, anche quando stanno dicendo il vero, mentre discrezione e silenzio suscitano approvazione, di solito la loquacità non è apprezzata e spesso porta brutte conseguenze.

Teofrasto, illustre discepolo di Aristotele, distingue varie categorie di chiacchieroni: il chiacchierone instancabile, che divaga perdendo il filo del discorso senza finire mai; il presuntuoso, che parla continuamente interrompendo sempre gli altri; il mitomane, che racconta storie inventate e che parla unicamente allo scopo di ferire e infangare chiunque.

Alcuni consigli che si possono trarre dagli scritti di Plutarco sono:

Non autoelogiarsi ma lasciare che siano gli altri a parlare bene di te;

Ascoltare molto e crearsi una propria opinione prima di esprimerla;

Imparare a dosare le parole, imparare ad apprezzare il silenzio;

Non anticipare le risposte altrui e parlare quando è il proprio turno;

Non interrompere i discorsi altrui e cercare di attirare l'attenzione su di sé;

Non rispondere immediatamente ma riflettere su ciò che si vuole dire;

Rispondere alle domande in modo cortese e non aggiungere informazioni non richieste o inutili;

Rispettare l'argomento della discussione;

Mantenere la riservatezza di ciò che qualcun altro dice e non trasmetterlo ad altri.

Per Plutarco il silenzio e l'ascolto sono arti che ognuno può apprendere e perfezionare, sono ciò che porta ad un arricchimento personale e una conoscenza interiore, per poter così correggere i propri difetti e superare i propri limiti. In questa società che ha perso la dimensione del silenzio, che ci sta facendo perdere la capacità di ascoltare, dovremmo imparare a spegnere tutto e stare solo in silenzio, spegnere anche la nostra mente, che lavora sempre a ritmi frenetici e dispersivi, che invece di arricchirci ci affatica e confonde. Dovremmo imparare, attraverso il silenzio, ad ascoltarci e ascoltare, per poter davvero capire noi stessi e gli altri, trovare un nuovo equilibrio e riappropriarci della nostra capacità di comunicare.

Nella pagina accanto:

Dosso Dossi, *Giove pittore di farfalle, Mercurio e la Virtù*, 1524.

Taciti accordi, suoni evocanti

di **Alessandro Bergonzoni**

Voce del silenzio fammi dire, ma non darmi la parola.
Fammi tacere, non mutare.
Dammi da pensare ed io mi darò da fare.
Sarò l'ombra sola del r'umore, che sparisce alla vista dell'udito e al tatto dell'olfatto, con gusto.
Pura apologia di creato che non si ode, si gode.
Pedinando farfalle
Medicando pulviscolo
Assiepando sguardi
Sfiorando l'indicibile
Festeggiando anniversari d'attimi detti.
Ma prima del compleanno del silenzio consentito ma non sentito, devo dare un volto a certe voci.
Voglio creare un tavolo delle trattative, che al posto delle gambe abbia arti inferiori artificiali, quelli degli uomini dalle gambe amputate perse a causa delle trattative che non hanno portato ancora a niente, se non a questo, in tutte le guerre.
L'urlo, si sente da qualsiasi Qui e fino a ogni Lá.
Fate Silenzio (entità del mistero dell'inudibile bacchetta magica in aere, che ancora poco riescono a fare per incantesimo).
Tocca a noi, toccare.
Siamo noi a dover esser loro, non facendo tacere nessuna bocca, se non quella di cannone e di fuoco.
Per tornare ad un silenzio pineale, forza contante del genio premortale.
Ma non come il popolo degli Zittiti: solo per gente con la voce rotta, rotta che si può invertire per andare verso versi che suonino bene.

Ego me dissolvo in nomine artis sine forma et in expansionis eterna. Uman

Alessandro Bergonzoni



Paola Mongelli, *Listen Silent*, 2022.



Il suono del silenzio, tra John Cage e Thich Nhat Hanh

di **Cristina Meli**

Nel 1952 il musicista sperimentale John Cage crea *4'33"*, una composizione in tre movimenti, al tempo unica nel suo genere. Noi oggi possiamo fruire la *performance* attraverso l'esecuzione del pianista William (Bill) Marx in una documentazione video filmata al The McCallum Theatre, a Palm Desert, in California. Il musicista veste in frac e si siede elegante davanti al pianoforte, con aria solenne sistema gli spartiti, poi indossa gli occhiali da vista e, contrariamente a ciò che il pubblico si aspetta, gli unici suoni che riecheggiano sono quelli del coperchio della tastiera dello Steinway & Sons che si chiude, e l'avvio di un timer. Il pianista quasi immobile mantiene il silenzio fino alla fine dei *4'33"*, chiude lo spartito, si leva gli occhiali e si alza per ringraziare il pubblico che nello stesso istante applaude rompendo il silenzio. Pare però che durante la prima esecuzione, presentata dallo stesso Cage, le reazioni del pubblico non siano state altrettanto favorevoli, in un contesto solenne come le sale da concerto per musica classica la sua performance fu accolta come una provocazione e duramente contestata. Cage ha anche inciso su disco *4'33"*, considerandola come la sua "opera più importante". **Il silenzio dei suoni della tastiera è un invito all'ascolto di tutti i suoni e i rumori** (ma Cage non ama distinguere gli uni dagli altri) dell'ambiente circostante, anche quelli che solitamente ci sfuggono, anche i pensieri che affollano sempre le nostre menti come un rumore permanente. E' proprio di questo che il monaco buddista **Thich Nhat Hanh**, candidato nel 1967 al Premio Nobel per la pace da Martin Luther King, scrive in uno dei suoi numerosi libri dal titolo *Il dono del silenzio*. Ci propone una riflessione importante sul silenzio: "spesso descritto come

l'assenza di suono, eppure è anche un suono molto potente". Se solo facessimo tacere i nostri pensieri, se solo smettessimo di fare rumore e iniziassimo ad ascoltare, potremmo ascoltare il vero silenzio. Infatti nella dottrina buddista esistono 5 veri suoni, capaci di sanare il mondo: il primo suono è quello della vita, come il suono degli uccelli o della pioggia; il secondo è il *Suono del silenzio di colui che semplicemente ascolta*; il terzo è il trascendentale *Om*, suono da cui è nato e di cui è permeato l'intero cosmo, secondo la cosmogonia induista e buddista, e che ha il potere di cambiare il mondo; il quarto è il *Suono della Marea che Sale*, simbolo della voce del Buddha, che può trasformare ogni cosa; infine il *Suono che Trascende Tutti i Suoni del Mondo*, quello dell'impermanenza, che ci ricorda come ogni cosa è in continua evoluzione e trasformazione. Eppure il silenzio è una condizione così estranea nelle nostre vite contemporanee, turbolente e trafficate, siamo abituati a vivere in un "flusso costante di rumore e informazioni". Riceviamo continuamente messaggi e chiamate, abbiamo incessanti impegni e difficilmente riusciamo a trovare un attimo di quiete. E spesso, quando si creano rari momenti di silenzio, in compagnia o in solitudine, molti lo vivono con imbarazzo e ansia cercando immediatamente di riempirlo. Thich Nhat Hanh afferma che "il silenzio è essenziale. Abbiamo bisogno di silenzio tanto quanto abbiamo bisogno di aria, tanto quanto le piante hanno bisogno di luce", ed è proprio quando fermiamo ogni pensiero e distrazione, che possiamo realmente giungere verso la consapevolezza che ci rende vivi, senza rimandi al passato, o preoccupazioni per il futuro, senza aspettare che accada qualcosa, ma semplicemente vivere il presente, perché è qui



In foto: John Cage

che inizia la vita e tutto diventa più reale. Spesso evitiamo il silenzio così da sfuggire al dolore, quando in realtà è proprio la quiete che ci permette di acquisire la consapevolezza necessaria per sanare il nostro travaglio. Secondo il monaco buddista **imparare a riconoscere la sofferenza, abbracciarla e trasformarla è un'arte.**

Bibliografia:

John Cage, *Silenzio*, Feltrinelli, Milano, 1971.
Thich Nhat Hanh, *Il dono del silenzio*, Garzanti, Milano 2015.

Il silenzio non esiste l'utopia del silenzio nelle arti

di **Franco Prono**

Il concetto di silenzio è stato quasi sempre caratterizzato da considerazioni positive anche a livello del senso comune: esso è un elemento che caratterizza la tranquillità, la serenità, il riposo, la possibilità di meditare, di raggiungere la compassione e l'armonia interiore. È stato via via considerato un sintomo di saggezza (Voltaire, Nietzsche), il miglior modo di comunicare con i propri simili (Thoreau), uno strumento efficace per raggiungere la pace (Schopenhauer), l'obiettivo ultimo a cui tende implicitamente ogni opera d'arte (Duchamp).

Silenzio è il titolo del libro straordinario – pubblicato nel 1961 – in cui John Cage ha raccolto alcuni suoi scritti e conferenze-performances che hanno per argomento, oltre alla musica, anche la danza, la pittura, la filosofia zen. L'idea fondamentale espressa in questo testo è che «non esiste una cosa chiamata silenzio. Accade sempre qualcosa che produce suono». I suoni di qualsiasi genere, anche i «rumori» (che ci disturbano quando vorremmo ignorarli, ma ci affascinano se li ascoltiamo con attenzione) devono essere liberati – secondo Cage – dall'intenzione, dal gusto, dalla storia, dalla memoria, per vivere di vita propria, in quanto sono elementi costitutivi della musica alla pari delle note. La musica dei suoni è pertanto ovunque «nel mondo che ci circonda, in una macchina per scrivere, o nel battito del cuore, e soprattutto nei silenzi», o meglio nei presunti, immaginari silenzi che crediamo di sentire. In realtà non ci è assolutamente possibile avere esperienza alcuna del silenzio perfetto, assoluto. Esso esiste soltanto in un vuoto pneumatico in cui l'orecchio dell'uomo non può entrare. Ovunque vi siano persone o qualche forma di vita c'è qualche tipo di

suono, anche in una camera anecoica capace di sottrarre ogni suono dall'ambiente l'uomo non può non sentire il battito del proprio cuore e il pulsare del sangue nella propria testa. La ricerca del silenzio da parte nostra è dunque assolutamente utopica. Per qualsiasi essere vivente *il silenzio non esiste*.

Cage ha fornito la dimostrazione pratica di queste sue considerazioni in vari brani musicali, ma soprattutto nel notissimo *4'33"*, composizione in tre movimenti per qualsiasi strumento o *ensemble*. Per 4 minuti e 33 secondi l'esecutore non suona nulla, resta fermo davanti al proprio strumento, ma l'ascoltatore nella sala da concerto non ha esperienza del silenzio, bensì ode i suoni, i rumori casuali dell'ambiente, dallo scricchiolio delle sedie al ronzio di qualche insetto, dai colpi di tosse alle espressioni di nervosismo del pubblico. Questa *performance* provocatoria che in un primo momento provoca smarrimento in chi ascolta, ha l'obiettivo di dimostrare che i suoni dell'ambiente in cui noi viviamo, nel momento in cui siamo costretti a sentirli distintamente e ad accettarli, diventano una musica – che ha fine soltanto quando termina il tempo prescritto dal compositore – molto più interessante di quella di un concerto tradizionale. Questo discorso può generare una serie notevole di conseguenze pratiche e teoriche in ogni campo espressivo, affermando la natura ludica dell'arte la quale accetta la casualità, rifiuta le regole e realizza la coesistenza di valori apparentemente opposti tra loro i quali, al di fuori dalle dicotomie del pensiero occidentale, producono significazioni altre, realizzando così l'incontro paradossale tra silenzio e suono, reale e fantastico, visibile e invisibile.

Cage stesso riconosce lo stretto legame che le proprie considerazioni su suono e silenzio hanno

con quelle su spazio e vuoto sollevate dai dipinti monocromatici di Malevič e Rauschenberg: «I quadri bianchi sono arrivati per primi, il mio brano silenzioso più tardi». Una tela dipinta uniformemente di bianco non è affatto «vuota», ma al contrario è piena di luce, di spazio libero, di possibilità infinite. Ricordo una dichiarazione in questo senso di Piero Manzoni: «non riesco a capire i pittori che si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e di forme. [...] Perché invece non vuotare questo recipiente? Perché non liberare questa superficie? Perché non cercare di scoprire il significato illimitato di uno spazio totale, di una luce pura e assoluta?» Spostando queste riflessioni nel campo del cinema, ricordiamo come l'infanzia della settima arte sia identificata con il cosiddetto «cinema muto». Dal 1895 al 1929/1930 il cinema era «muto» nel senso che non aveva i mezzi tecnici per riprodurre i dialoghi tra gli attori di un film, e così li sostituiva con didascalie. Non era però «silenzioso»

in quanto il pubblico riceveva stimoli sonori a diversi livelli durante le proiezioni: c'era sempre un accompagnamento musicale «dal vivo» (tramite un'orchestra, un piccolo gruppo di strumentisti o un pianista solista), talora non mancava chi accanto allo schermo riproduceva alcuni dei rumori inerenti le immagini o leggeva le didascalie ai numerosi analfabeti presenti, infine la sala era fonte di rumori d'ogni genere e molti spettatori intervenivano con battute, osservazioni, proteste. Il «silenzio» nel cinema muto, dunque, non esisteva. Secondo Robert Bresson il silenzio è stato inventato dal cinema sonoro. Non dimentichiamo inoltre che lo spettacolo cinematografico ha sempre avuto la grande capacità di stimolare l'immaginazione e la fantasia degli spettatori, al punto da suggerire loro suoni inesistenti ma *immaginati*.

Le caratteristiche spettacolari del cinema hanno progressivamente indotto registi e produttori a riempire le inquadrature di musiche coinvolgenti



Giuseppe Chiari, *Weisse Rose 4*, 1974.

e orecchiabili e di immagini accattivanti, piacevoli, sorprendenti, mettendo in scena una ricchezza sonora e visiva talvolta sovrabbondante: un *horror vacui* utile per garantire gli incassi al botteghino. Non mancano però gli autori che si sono mossi in direzione opposta, smontando la becera spettacolarità, rifiutando la banale messa in scena di una sceneggiatura, togliendo di scena tutto ciò che non è essenziale a livello espressivo. Pensiamo ad esempio ai film di Michelangelo Antonioni, alla loro scarnificazione narrativa, alle loro sobrie colonne sonore – soprattutto quelle di Giancarlo Fusco – costituite soltanto o soprattutto da rumori e suoni registrati dalla realtà, alla ricerca incessante dell'inquadratura più semplice e povera, quasi vuota e perciò stesso significativa ed espressiva. Si tratta proprio di un cosciente e programmato *amor vacui* (così si intitola, tra l'altro, un bel libro di Nicola Ranieri su Antonioni).

Occorre notare che sono radicalmente diverse le considerazioni che generalmente vengono fatte sul silenzio e sul vuoto. Mentre – come già rilevato – l'idea del silenzio è quasi sempre accompagnata da elementi concettuali e percettivi positivi, accattivanti e piacevoli, per lo più il concetto di vuoto provoca negli esseri umani un profondo senso di inquietudine e angoscia che spesso emerge anche a livello onirico. Disegni, dipinti, incisioni, iscrizioni, bassorilievi di ogni epoca e paese testimoniano un diffuso *horror vacui* che viene esorcizzato grazie alla raffigurazione di una folla di segni geometrici, simboli, elementi naturali, esseri viventi. D'altra parte l'agorafobia, l'acrofobia e la kenofobia costituiscono forme di disagio provocate nella psiche umana da uno spazio

percepito come vuoto. Esse possono configurarsi come vere e proprie patologie, o accompagnare patologie di diverso tipo, ma in generale la diffusa paura del vuoto pare provocata nell'uomo dalle sue proprie condizioni esistenziali: senso di perdita e di isolamento, disillusioni, crisi di identità, incapacità di controllo, terrore per la morte come annullamento totale.

Peraltro il silenzio e il vuoto hanno in comune una caratteristica fondamentale: per quanto vengano da noi percepiti talvolta con grande evidenza, non possiedono alcuna reale consistenza nell'ambito dell'esperienza umana. Il silenzio non esiste, abbiamo già detto; ma nemmeno il vuoto esiste: già Aristotele affermava che «la natura rifugge il vuoto e perciò lo riempie costantemente», così che il mondo è “pieno” di elementi naturali, è esso stesso natura. Gli uomini, dal canto loro, si sono sempre impegnati a riempire qualsiasi tipo di spazio che potesse sembrare vuoto, fino agli eccessi che spesso vediamo nelle metropoli contemporanee. Secondo alcuni astrofisici gran parte dello spazio intergalattico è costituito da un vuoto quasi perfetto, in quanto vi è presente un piccolissimo numero di molecole per metro cubo. Altri ipotizzano addirittura che in certe regioni dello spazio non esistano atomi e molecole di alcun tipo, per cui lì ci sarebbe il vuoto perfetto. Ma anche in questo caso non potrebbero non essere presenti radiazioni, campi gravitazionali ed elettromagnetici, flussi di energia potenziale, curvature spazio-temporali: una enorme quantità di realtà fisiche che comporterebbe ovviamente l'assenza del vuoto assoluto.

Bibliografia:

John Cage, *Silence*, Westleyan University Press, Middletown, Usa, 1961; Ultima edizione italiana:

Silenzio, Il Saggiatore, Milano, 2019.

Nicola Ranieri, *Amor vacui. Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Meta Editore, Treglio, 2013.

Voce al silenzio che abbiamo dentro

di **Roberta Terchi Nocentini**

Nel silenzio notturno scrivo sulla voce. Non quella della Callas o quella che Massimo Ranieri canta ne *“La voce del silenzio”*, ma la nostra *“inner voice”* quel suono interiore che troppo poco spesso ascoltiamo circondati dal rumore del silenzio di questa società odierna. Tante volte siamo stati condotti dai grandi musicisti a concentrarci sui silenzi (un esempio eclatante è *4'33”* di John Cage), ma nessuno ci insegna a essere noi stessi la *“Voce nel Silenzio”*. Partiamo da una data: 7 maggio 1824. Quel venerdì per la prima volta la *Sinfonia n. 9* di Ludwig Van Beethoven fu eseguita a Vienna. Non starò qui a parlarvi della sinfonia. Voglio piuttosto focalizzare la mia attenzione sul fatto che dal 1819 il compositore tedesco era totalmente sordo, eppure fu in grado di scrivere quello che ancora oggi viene considerato il Capolavoro della musica occidentale. Riflettendo spesso su come lui e gli altri geni dell'arte abbiano fatto la differenza, sono giunta a una mia personale conclusione. Chi fa la differenza ha due forti caratteristiche: saper osservare e non semplicemente guardare e soprattutto saper ascoltare e non sentire solamente. L'apice di questo ascolto è appunto trovare la nostra voce interiore. Questo discorso non interessa solamente un ambito musicale, ma tutto ciò che giornalmente possiamo realizzare attraverso l'ascolto di noi stessi. C'è un metodo che più degli altri a mio avviso ci aiuta in questa fantastica scoperta: la

Musicoterapia. Lo scorso anno ho avuto modo di seguire un corso di Musicoterapia online tenuto dalla *Barklee University* di Boston. In poco tempo il mio modo di vedere e vivere la musica è cambiato radicalmente, diventando “globale”. Da professionista del settore, spesso sono la prima a crearmi barriere dovute alla tecnica esecutiva o alla ricerca della perfezione, tra gli strumenti richiesti per praticare questo lavoro. La Musicoterapia invece ti libera. Libera le tue idee, le tue ansie trasformandole in energia positiva, il tuo approccio verso l'altro. La visione di ciò che hai intorno a te cambia. Credo che tra gli approcci di crescita personale, sia una materia ancora un po' sottovalutata. Si parla e si praticano molto la meditazione e lo yoga, senza pensare che queste due pratiche sono legate al ritmo e al suono (e quindi alla musica). Pensiamo a una vita che nasce. Il primo segnale è il battito del cuore. Noi siamo per prima cosa “ritmo”. Il suono arriva prima del resto. Allora mi chiedo: perché nella società odierna è diventato così difficile saper ascoltare gli altri e noi stessi? Vorrei che ognuno di noi trovasse la propria risposta a questa semplice domanda, magari fermandosi nel silenzio e iniziando ad ascoltare la propria “Voce”. Solo in questo modo la “gioia ricongiunge ciò che la moda ha rigidamente diviso e tutti gli uomini diventano fratelli” come Schiller scrisse nel suo Inno della Nona Sinfonia. Senza quell'ascolto solo silenzio, silenzio assordante.

Voce e silenzio

di Artemisia Liveriero Lavelli



Alberto Tadiello, *25L*, 2010.

John Cage quando presenta l'opera *4'33"* porta in concerto l'assenza di musica, dimostrando che un silenzio assoluto non può esistere, dal momento che in una sala si confonderebbe ai rumori del pubblico, del traffico all'esterno, a fruscii e bisbigli; persino in una stanza insonorizzata si riuscirebbe a sentire il proprio battito cardiaco o un vociare indistinto nella testa.

Cage, con i suoi studi, arriva a considerare addirittura il silenzio come un "rumore di sottofondo".

Per meglio intenderci possiamo ragionare sul

silenzio e sulla voce su due piani interpretativi, quello fisico e quello mentale, metaforico.

Iniziamo considerando il silenzio fisico: questa (quasi) assenza di suono ci permette di acuire gli altri sensi; quando guidiamo, per esempio, abbassiamo il volume della radio per vedere meglio - del resto percepiamo in modo sinestetico: ascoltiamo i colori, tocchiamo la musica.

Il suono, il rumore può essere destabilizzante sia a livello psichico che somatico; ce lo ricorda Alberto Tadiello nel suo ciclo di tre opere sulle armi sonore: una è l'installazione *25L* che si trova alla Fondazione



Artemisia Liveriero Lavelli, 15 ottobre 2021, Locarno.

Sandretto Re Rebaudengo e rappresenta una tromba, un fiore pericoloso di tubi e vibrazioni tossiche, che venendo azionato ci disturba (anche se minimamente rispetto alle vere *Sonic Weapons*, usate per esempio nella guerra in Iraq, o durante le proteste no global al summit del G20 nel 2009 in cui la polizia di Pittsburgh impiegò il *Sonic Cannon* per disperdere i manifestanti).

La voce e il suono possono essere analizzati e quantificati in termini minimi, in battiti: sul piano fisico la voce è caratterizzata da timbro, intonazioni, pause, mentre su quello linguistico consideriamo la conversazione come un insieme di discorsi, che possiamo scindere in frasi, fatte di parole, composte da fonemi. Percepiamo sia la voce (rumore esterno) che il pensiero (rumore interno) in una dimensione cronologica, consequenziale. Il linguaggio, infatti, si fonda sulla causalità, sul poi che dipende dal prima, sul rapporto causa-effetto. Noi esseri umani, nascendo già nel linguaggio, viviamo questa

concezione anche nel pensiero logico-razionale. Questa concezione di un tempo lineare viene espressa anche nella dottrina cristiana che ricerca una salvezza nel futuro come espiazione del peccato del presente.

Considerando il silenzio nella sua accezione più metaforica, mi collego a molte pratiche meditative che si basano sulla ripetizione di un mantra o sull'attenzione al respiro proprio con l'idea di placare la mente, di riequilibrare la sensazione di transitorietà di un presente che sfugge. Marie-Louise von Franz, sulla linea di pensiero di Mircea Eliade, in *Psiche e Materia* (1988) sostiene che lo yogi "mediante esercitazioni respiratorie cerca di superare il tempo abituale e sciogliere tutte le catene cosmiche. Allora respira all'unisono col grande tempo cosmico."

Il silenzio come spazio mentale ci fa affacciare in modo più profondo a questa eternità del tempo presente, diversamente dalla voce, dal rumore, dal vociare indistinto e mutevole che si scioglie nell'istante



Jacques-Louis David, *Leonida alle Termopili*, 1814.

in cui si presenta, sovrastandosi continuamente come nel tempo lineare rappresentato dal dio *Chronos*, che divorava i suoi figli perché questi l'avrebbero inesorabilmente spodestato.

La totalità del tempo intesa ciclicamente, la fusione di attimi inscindibili che attingono dall'eternità in un presente senza estensione viene assimilata al tempo *Aion* (in greco "forza vitale", "durata", "eternità") che è immobile e immutabile.

Roland Barthes sostiene che in ogni fotografia ci sia una co-presenza di ciò che è rappresentato nello scatto (i soggetti, l'ambiente) che chiama *studium* e un "particolare" pungente, il *punctum*, che invece ci colpisce, ci ferisce quasi, nel porci di fronte a una verità assoluta che sta oltre l'aspetto visibile. Barthes nel suo libro *La camera chiara* (1980) ci racconta di aver trovato poco dopo la morte della madre una fotografia che la ritraeva, all'età di cinque

anni, col fratello: "Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre. La luminosità del suo viso, la posizione ingenua delle sue mani, il posto che essa aveva docilmente occupato senza mostrarsi e senza nascondersi [...]".

In quella foto il *punctum* ha svelato la verità del volto della madre che l'autore stava cercando.

Nel libro, lo studioso non riporta lo scatto di cui sta parlando, probabilmente perché quel che lo ha colpito è prettamente soggettivo e non toccherebbe particolarmente noi.

Io credo di aver riconosciuto una sensazione analoga a quella provata da Barthes in un mio scatto che raffigura una bambina al centro, che silenziosa ma con ancora l'ombra di un sorriso, guarda altrove. Mi sembra sospesa quasi in un tempo eterno e indefinito, diversa dalla folla vociante che la circonda, su cui il nostro sguardo vaga attratto, ma soprattutto distratto prima da uno sguardo, poi da un movimento.

Mostrando questa foto alcuni hanno creduto fossi io da bambina, o mi hanno provocatoriamente chiesto se fosse un'autorappresentazione.

Forse mi ha attirato poter percepire in lei uno spazio di silenzio, espressione di un tempo che si estende a un passato e a un futuro nel presente, come quello dell'attimo pregnante di cui ci parla Gotthold Ephraim Lessing e che ritroviamo per esempio in *Leonida alle Termopili*, di Jacques-Louis David, ma anche in molti dipinti di Caravaggio (come *Matteo e l'angelo*) e nelle sculture di Canova.

Forse la bambina per me è la manifestazione del bisogno di un tempo altro, che non scorre senza essere goduto.

Talvolta, nelle nostre esistenze distratte - rivolte costantemente o a un futuro incerto o alla memoria del passato, nella nostra abitudine a quantificare il tempo in ore di lavoro o in denaro - troviamo il bisogno di fermarci, di allontanarci dal tempo cronologico che ci sfugge dalle mani e lasciarci immergere nel silenzio, così da estraniarci, almeno momentaneamente, dal caos della voce già muta nell'attimo del suo affiorare.

DU SILENCE! RELOAD...

Intervista a Luisa Castellani

di Paolo Masera



■ Come mai hai messo questa pagina di fumetti a mo' di introduzione per questa nostra conversazione?

Eh già, scherzi a parte, la gustosa pagina di strips che abbiamo scelto di abbinare al nostro contributo a questo secondo numero della rivista *R-esistenze*, riassume esattamente il messaggio che da anni cerco di far passare ai miei studenti: tutto nasce, si manifesta dal silenzio, e quindi, senza silenzio non c'è né suono, né musica, né voce.

■ Stai andando in una direzione filosofico-escatologica? Vuoi dire che "dal suono della Hung, creatività propria della Vacuità" ...?

Senza scomodare le tibetane sillabe generatrici di complesse visualizzazioni, restando solo al mio ambito musicale, penso al motto di John Cage "Happy new ear" che raccomandava di aprire le orecchie in modo nuovo per percepire (felicitemente!) un nuovo mondo sonoro... La sua celebre partitura 4'33" è fondata proprio su questa capacità del silenzio di generare attesa, aspettativa di qualcosa, che, in musica, si traduce in emozioni, che, al di là persino del suono stesso sono poi l'essenza dell'esperienza musicale. Intendo dire che la reazione a 4'33", così come a molte altre partiture provocatorie di John Cage, può essere il nervosismo, l'ansia, persino l'avversione, oppure un senso di pace e rilassamento nel vuoto creato da questo momento di attesa collettiva condivisa con un pubblico. Sia le emozioni "positive" che quelle apparentemente "negative" scaturiscono dal silenzio, che pertanto va appreso come parte integrante della partitura musicale.

■ Cosa intendi per "apprendere il silenzio"? Tu lo insegni?

Sì, sempre, soprattutto quando affrontiamo con i ragazzi partiture contemporanee di Berio, Kurtag, Cage, Aperghis passo intere lezioni a spiegare come "eseguire" il silenzio, che a volte, nelle partiture di questi ed altri autori del periodo dell'Alca, non è nemmeno

notato in maniera convenzionale, cioè non è scritto con appositi segni sul pentagramma, come nella musica tradizionale, eppure riveste un'importanza anche maggiore!

■ Beh...curioso! E come si insegna il silenzio?

Un ottimo modo è cominciare con qualche elemento base di meditazione o mindfulness come usa chiamarla adesso in Occidente... Il nostro mondo occidentale è diventato così convulso nella sovrapposizione di attività, stimoli e informazioni della natura più disparata, che è diventato molto difficile sapersi fermare ad ascoltare anche solo lo stormire delle foglie degli alberi, le onde in riva all'acqua o le cicale in una pineta d'estate. Quindi comincio con insegnare loro principalmente ad ascoltare. L'ascolto è un'attività tutt'altro che passiva.

■ Cosa intendi con questo? Ti riferisci all'ascolto attivo insegnato dal metodo Tomatis?

Sì, esattamente, Tomatis ad esempio nel suo testo *L'orecchio e la voce* ci ricorda come sia complessa l'attività di ascoltare da parte dell'orecchio, all'interno del quale numerosi muscoli si devono mettere in moto affinché gli ossicini dell'orecchio interno si dispongano nella giusta posizione per realizzare l'ascolto migliore di tutte le frequenze, in particolare quelle acute, che ci circondano. E, guarda caso, quando l'orecchio è nella posizione migliore, anche la laringe trova il suo rapporto più fruttuoso con la colonna vertebrale per emettere la voce più ricca di armonici nel suo proprio timbro specifico per ciascuno, preciso, individuale come le impronte digitali!

.....
Nella pagina accanto:

Christian Binet, *Du Silence*, in *Haut de gamm*, Dargaud, 2015.
.....

■ Torniamo alle partiture di cui accennavi prima, vuoi parlare un poco del silenzio in *Sequenza III* di Luciano Berio?

Nella *Sequenza III* di Luciano Berio, il suo più importante brano per voce sola, il rischio, che tante volte ho visto correre alle voci che la studiano, è quello di una sovrapposizione eccessiva, turbinosa e quasi isterica di effetti, che non hanno (e non danno) tregua, né respiro neppure a chi ascolta. In questo caso insegno il silenzio come respiro. Inteso non solo come sospensione di gesti sonori, ma come scandaglio profondo delle proprie impressioni e sensazioni che sono poi, nel caso particolare di *Sequenza*, anche le dinamiche musicali. Qui Berio difatti non adopera i tradizionali segni di p, pp, mf o f per indicare i pianissimi o il mezzoforte, bensì indicazioni di emozioni, anche piuttosto ambigue come *distant and dreamy* o *wistful*. Non sai con sicurezza se si tratta di qualcosa di bello o di brutto da cui sei *distant* o verso cui sei *wistful*...



John Cage e Luisa Castellani, Torino, 1984

■ Dunque possiamo concludere questa nostra conversazione dicendo che "il resto è silenzio"?

... Mi sembra il modo migliore!

Luisa Castellani, cantante lirica interprete tra gli altri di Berio, Boulez, Bussotti, Cage, Nono, Scelsi, professoressa SUPSI, docente di canto al Conservatorio di Lugano.
(<https://luisacastellani.ch/>)

Solennità ribelle

di **Charlotte Santamaria**

**Cosa significa
essere sedotti
dai suoni?**

Lo chiediamo soprattutto a chi concede maggiori premure alla vita notturna, con evidente disappunto degli abitanti del giorno. Siamo perciò biologicamente portati a pensare che i ritmi del buio e della luce non possano coesistere nel rispetto reciproco. I suoni, tuttavia, per come li conosciamo noi, sono inclusivi e inaspettati, si mescolano con il caso "a fuoco lento" in qualsiasi ambiente. Il primo ad averlo dichiarato al pubblico fu il musicista John Cage che ritrovò proprio nella casualità uno schema più che valido per comporre un'opera concertistica, 4' 33" appunto. Di eredità senza dubbio orientale, la scelta del compositore fu quella di elogiare il tempo che stava vivendo sul palco, senza alterarlo con suoni intenzionali. Un silenzio orchestrato dalla massima fiducia verso lo spazio. Assistervi nel 1952 fu un atto di solennità ribelle. Quel tipo di quiete che ogni artista conosce molto bene, perché si manifesta nella personale contemplazione di un progetto volto al termine. Si tratta di una rivelazione così immediata che non vi è giudizio, commento o narrazione che

possa scalfire il suono della propria opera. Diviene a questo punto, l'espressione artistica, un dialogo tra le parti, tra parola e silenzio, un conflitto lasciato volutamente irrisolto. Cage abbatte tutte le gerarchie musicali, sostituendo il rigore compositivo alla drammaturgia sonora, pone le basi per quella che diverrà in futuro la musica concreta. Una delle più alte dimostrazioni di quanto l'assenza di suono incida sulla teatralità è il viso di Maria di Cleofa nella *Deposizione* di Caravaggio. Nel disegno l'effetto verosimilmente tragico è dato dagli schizzi anatomici effettuati in loco dal pittore. È noto che quegli scenari saranno oggetto di studio per i sipari giustapposti che filtrano la luce nei suoi quadri. Caravaggio, attraverso le sue opere, ha dimostrato come l'illuminazione sa interferire anche a favore delle zone d'ombra creando un legame armonico e decisivo. Nel microcosmo caravaggesco convivono i suoni più gravi e acuti di un'immagine, si danno del tu, rivelando quanto l'intensità di un'emozione alterni momenti di coinvolgimento ad attimi di stasi.

Estratto pag. 11, partitura *silenzi irregolari* per due voci femminili, **Gerardo De Pasquale**, 2018.

non è fonte di luce ma illuminato dalla luce, il suono, invece, al pari della luce origina da una fonte ed è la fonte. E non è neanche la metafora suono oggetto visivo o la commistione tra eterogenei elementi. Le differenze limitanti sono da identificarsi in una decodifica del linguaggio. Il suono, a differenza dell'immagine già oggettivata per ciò che è, perde la sua superiorità metafisica nell'essere, appunto, razionalmente oggettivato. È un aspetto ancestrale legato alla necessità dell'uomo di capire cos'è quel suono e quale la causa per individuarne un eventuale pericolo. Si inficia così il suono ad un mero segnale che rinvii ad un senso. Pierre Schaeffer nel *Traité des objets musicaux* teorizza la *musica acusmatica* per poter analizzare il suono senza i vincoli semantici o linguistici legati alla fonte e restituire al suono la condizione di oggetto a sé stante. Acusmatico deriva dall'*akusmatikoi* di Pitagora. Il metodo del filosofo greco si basava su un ascolto totalizzante che consentisse l'utilizzo dell'udito scevro da distrazioni visuali parlando ai suoi discepoli celato da un velo, così da restituire "all'udito la totale responsabilità di una percezione che normalmente si appoggia ad altre testimonianze sensibili" ⁶. Nei suoi studi Pierre Schaeffer ha adottato tale concetto per poter analizzare il suono e restituirlo all'ascolto svincolato dalle proprie cause; la musica

acusmatica è la musica creata per essere ascoltata tramite altoparlanti. Il velo è per Pitagora ciò che l'altoparlante è per Schaeffer. In-concludendo, il silenzio può solo non essere che utopia perché mai possibile ne avverrà l'assenza fenomenica, filosofica o scientifica, che non si compia già in un atto, come in questo attimo, anche se infinitesimamente minimo come già da "sempre" in qualsiasi ipotetico primo moto vitale. Scrisse altrove, il silenzio è come un dio trascendente che si sottrae ad ogni sforzo conoscitivo: è un *Deus absconditus* che rende vano ogni tentativo della ragione di svelarne l'essenza, restando inaccessibile e mostrandosi come vero e proprio paradosso. L'infinità divina coincidente nel socratico so di non sapere: una *docta ignorantia*.⁷



silenzi irregolari.

Il testo seguente è tratto dal programma di sala della prima esecuzione assoluta di *silenzi irregolari* (2018) di **Gerardo De Pasquale**, per due voci femminili, Giulia Zaniboni e Felicità Brusoni soprani, 29 maggio 2019, Palazzina Liberty Dario Fo e Franca Rame, Milano.

"Tutto teso al limite della percezione delle sue pianissime dinamiche; **silenzi irregolari** è l'anelare utopico e ricorrente ad un brano 'invisibile', una estrazione estrema delle quasi impercipienti frequenze dell'intimo silenzio.

*Le impreviste ed ineluttabili irregolarità,
che irrompono sulla dilatata e quasi quieta assenza di suono,
si manifestano come violenti abbellimenti
sovrapposti alla già ricca polifonia del silenzio.
Un immobile canto dall'articolazione quasi inesistente."*

Note:

1. R.M. Rilke, *Die Stille*, Das Buch der Bilder, Axel Juncker Verlag, Berlin, 1906.
2. E. Varèse, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Unicopli, Milano, 1985.
3. J. Cage, *Silence*, in R.M. Schafer, *Il paesaggio sonoro, cit.*, Ricordi Lim, Milano, 1985.
4. C. Bene, *Uno Contro Tutti*, programma TV, Maurizio Costanzo Show, Mediaset Canale 5, 1995.
5. R. Murray Schafer, *Educazione al suono - 100 esercizi per ascoltare e produrre il suono*, Ricordi, Milano, 1998.
6. P. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.
7. G. De Pasquale, in *Parva Naturalia, Sguardo Sospeso: Rifrazioni*, A.A.V.V., Società Piacentina di Scienze Naturali, Milano, 2014.

Eco [sulla messa in scena del silenzio]

di **Lorenzo Peluffo**

ECO.



L'attualizzazione della tragedia nel contesto delle cosiddette 'new media arts' è pratica assai stimolante, che richiede un certo metodo ed altrettanta libertà di pensiero.

Era lo scorso ottobre quando tra le mura di questa Accademia ci veniva chiesto di fornire una personale interpretazione di alcuni episodi legati alla mitografia di età ellenistica.

Venivamo, fortunatamente, da diverse esperienze rivelatesi poi utilissime oltre che di sorprendente coerenza con il tema in questione: laboratori didattici sull'ascolto, riflessioni sul silenzio [e riflessione del

silenzio], considerazioni sulla semiotica del vacuo e sulla deformazione - in fase di montaggio - della struttura narrativa.

Credo inoltre sia d'uopo considerare il fatto che il corso di studi da noi frequentato titoli *Nuove tecnologie dell'arte - arte e linguaggi della comunicazione*, da cui si evince che *linguaggio* e *comunicazione* ricoprono un ruolo di primaria importanza in questo percorso formativo. Tali concetti possono assumere tinte molto differenti a seconda del contesto in cui si opera e la nostra condizione di studenti di belle arti ci pone in una posizione di assoluto privilegio poiché



possiamo permetterci il lusso di *comunicare* senza il fardello di dover essere compresi a tutti i costi e da chiunque.

La scelta di inscenare la vicenda della ninfa Eco, deuteragonista nel tragico mito di Narciso, è dovuta proprio ad alcuni aspetti legati ai due temi di cui sopra.

Eco è la persistenza della materia sonora sopra tutto il resto, è il morire della viva-voce, il suo venir meno. A lei è affidato il canto, delirante e deviato che si spinge oltre il verbo, nel superamento della parola. Eco descrive la parola (dove quel *de* è particella privativa). Il lento degradarsi dei flatus vocis lascia il posto, come elemento ultimo e finale, al suono: solitario, diafano, riflettente sé stesso.

È bene specificare che voce e silenzio non sono l'una il contraltare dell'altro. Sono elementi la cui alternanza genera musicalità. Ecco, volendo parlare per opposti si possono citare musicalità e musicistica. A noi, però, interessa soprattutto la prima. Certi esercizi di ricamo linguistico, di trasfigurazione

della morale del senso e di smarginatura della pagina per mezzo della materia sonora sono fondanti della pratica artistica *tout court* e, in particolare, di ciò che chiamiamo, per abitudine, modernità.

L'uso consapevole - tra concetto e tecnica - che si fa dello strumento voce, dall'ellenismo allo *sprechgesang* schonbergiano, dal recitar cantando del XVII secolo a Cage, fino al nostrano Carmelo Bene, ci porta in dote una fondamentale lezione su ciò che si dovrebbe intendere con l'abusatissimo e mortificato termine *comunicazione*.

La ninfa Eco non ci invita a seguire alcun filo del discorso. Ci conduce, insieme a lei, verso l'abbandono, verso la rinuncia all'io, verso la piena accettazione della divina volontà. Ciò che resta è soltanto suono riflesso.

ECO,

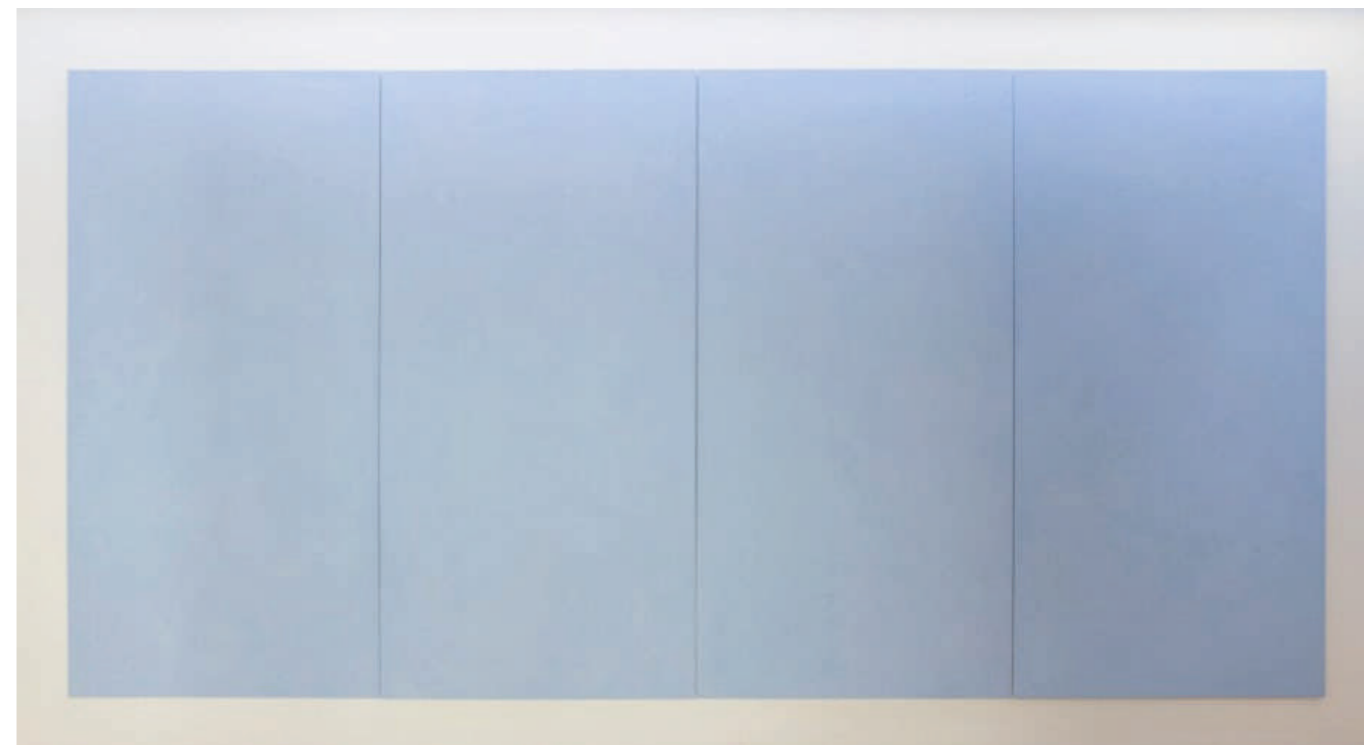
*Fortuna De Nardo, Lorenzo Peluffo,
Docente di riferimento Prof. Gerardo De Pasquale.
Biennale Ars Captiva, Rotonda Talucchi,
Torino, 2021.*

Azzurri silenzi

di Federico Rosa



Ritratto di Ettore Spalletti.



Ettore Spalletti, *Carte di azzurro verso il mare*, 1998.

Sono infinite le sfumature di azzurro che prendono vita al variare impercettibile ma continuo della luce; la stessa, unita al tipico divenire molteplice del mare e dell'atmosfera, crea ogni giorno dei punti di azzurro che difficilmente rivedremo con la stessa esatta sfumatura. Le varianti che questo colore può assumere, sia in mare, sia in cielo, sono tantissime e queste dipendono da altrettanti fattori. Per molti psicologi l'esposizione alle onde elettromagnetiche che scaturiscono dal colore del mare, aiutano a dormire e a pensare, oltre che a gestire in modo più saggio le nostre emozioni, portandoci ad una dimensione meditativa particolare.

Ettore Spalletti (Cappelle sul Tavo, 26 gennaio 1940 – Spoltore, 11 ottobre 2019), scultore del colore, faceva grande uso di monocromi nelle sue opere, adoperando il bianco, il grigio, il rosa, il porpora e in particolare l'azzurro, caratteristico di una grandissima parte delle opere dell'artista. Colori che Spalletti spalmava a più riprese attendendo l'asciugatura, per poi levigare e quindi scolpire il colore. Il colore azzurro, più spesso utilizzato, proprio come succede con il mare, permette un'immersione completa nelle

sue opere. Al contempo, le sfumature di questo colore seguono il variare della luce e dell'atmosfera stessa, dalla mattina al crepuscolo, quando, come dice Spalletti «il rosso del tramonto ridà colore ai colori». Di fatto, l'artista nelle sue opere insegue la luce, proprio come fa il mare. Con la sua leggera curvatura, l'orizzonte - a volte ambiguo per via della fusione tra l'azzurro del cielo con quello del mare - rincorre sempre la luce. In particolare al crepuscolo (tramonto o all'alba che sia) viene quasi voglia di camminare fino a dove arriva il sole, inseguendo instancabilmente all'infinito quella linea retta che ci separa. Spalletti ritiene che l'azzurro non sia un colore di superficie poiché siamo sempre immersi nell'azzurro: ci è sempre addosso, modificandosi, come detto in precedenza, attraverso le radiazioni. L'azzurro immateriale di Spalletti, come il mare e le atmosfere mediterranee (in particolare adriatiche), ci fa prendere parte ad un'esperienza emozionale portandoci ad una dimensione meditativa che non può che essere silenziosa, la stessa che stava tanto a cuore all'artista e su cui ha basato anni di ricerche. "Silenzi lunghissimi ma di una grande vicinanza": questo ciò che si avverte stando in compagnia del

maestro, come spiega Azzurra Ricci, assistente dell'artista. Le sue opere sono quindi luoghi di introspezione e di meditazione. Denominato anche "poeta del silenzio", Spalletti ci rende partecipi di una tensione metafisica, tipica di tutte le sue opere. Spalletti, dunque, porta il **volume** ad un livello **stabilmente silenzioso**, tenendo fuori le urla della società contemporanea.

I colori "plastici" di Spalletti quindi, si interfacciano con la **scienza**, in quanto indissolubile unione tra *tecnica* (conoscenza) e *tecnologia* attraverso l'uso di strumenti, procedure e possibilità operative, proprie del suo *modus operandi* (di stampo riduzionista), che gli hanno permesso di poter arrivare ad un **codice operativo concettualista**. L'artista mette da parte le parvenze per dare maggior risalto al concetto stesso che si rende materia nelle sue opere, **prive di vezzosità**, trasmettendo un messaggio profondo che può essere ascoltato solo individualmente aprendo la nostra mente. Allo stesso modo, il **mare** - di natura sinonimo di voce e silenzio, di calma e di tempesta - diffonde dei messaggi nel nostro interiore, invitandoci a **lasciare** la dimensione legata alla **materialità** e stimolando il nostro **pensiero**.

Riferimenti:

Dal Sasso Davide, *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.

<https://artslife.com/2019/10/14/ettore-spalletti-video-documentario-maestro-del-colore/>

<https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2019/10/morto-nel-suo-abruzzo-ettore-spalletti-aveva-79-anni/>

<https://www.tribune.com/report/2015/05/inseguendo-la-luce-ettore-spalletti-a-venezias/>

<https://www.emettiladaparte.com/ettore-spalletti-il-poeta-del-silenzio/>

<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/il-silenzio-di-ettore-spalletti-azzurro/138167.html>

<https://lagallerianazionale.com/mostra/ettore-spalletti-il-cielo-in-una-stanza>

<https://www.madrenapoli.it/mostre/ettore-spalletti-un-giorno-cosi-bianco-cosi-bianco/>

<https://semisottolapietra.wordpress.com/2019/11/11/ettore-spalletti-il-mare-addosso/>

Documentari:

Ettore Spalletti - *Così com'è* (Rai): <https://www.raiplay.it/video/2019/10/ettore-spalletti-cosi-come-970212b6-64ac-4d04-9c3e-0449ec624c23.html>

Ettore Spalletti (Pappi Corsicato): https://www.youtube.com/watch?v=GT6gUR_Mpv0

La corporeità dei silenzi

di **Livia Maria Araldo**

Il silenzio è la mancanza totale di rumori, dunque il silenzio non è, ma ha un peso.

Il momento d'intervallo tra la voce ed il silenzio non può essere che la realizzazione.

Alcuni fugaci silenzi sono l'allestimento di silenzi più lunghi e consapevoli, fungono da chiasmo tra rumore e quiete, non dell'animo ma del movimento: dall'attimo del movimento lineare si ottiene un quasi impercettibile momento di stasi prima della caduta libera che porta l'assenza di suono interiore ed esteriore. Tale picco emotivo si sperimenta in innumerevoli eventi e sotto ancor più svariate modalità: non esiste continuità tra voce e silenzio senza il climax di coscienza.

Il lutto è il più chiaro esempio: passa dal chiasso della vita alla caduta della morte, non è però possibile questo passaggio senza l'aver appreso l'accaduto e aver avuto quell'attimo in cui tutto si ferma con una fitta allo stomaco.

Ci sono realtà che contengono in esse questa pesante analogia senza mai contraddirsi, come le arti. Sono la massima espressione di movimento senza produrre un singolo passo, suonano e colorano i silenzi, provocano rumori senza mai contraddirsi: un blocco di marmo è più espressivo e passionale degli uomini che hanno scelto di vivere senza cultura; la pausa tra una strofa e l'altra è l'equivalente del *Sabato del villaggio*; uno schizzo sulla tela è l'intera umanità che collassa su sé stessa.

Per quanto il silenzio non sia, è. Ed è sacro ed è profano, lode e disprezzo, divino e tremendamente concreto. Basti pensare alle rappresentazioni delle Deposizioni di Cristo, esso è stato privato delle sue sacralità ed aveva quindi cessato di essere linearità, prendendo invece le sembianze del vuoto. Realizzazione.

Perché è per la prima volta corporeo, è tangibile ed un corpo morto non è più sacro ma è silenzio.

La voce spazializzata, tra celesta e spettro sonoro

Dalla fonometrografia di Satie alla spazializzazione della voce di Wishart

di **Gabriele Perretta**

Se guardando la vetrina di un negozio di strumenti musicali, vi capitasse di osservare una specie di piccolo pianoforte, non pensate che si tratti di un modello per i più piccoli. Si tratta invece di un altro strumento dallo strano nome femminile: *la Celesta*. Questa sorellina minore del pianoforte, dalla tastiera che si estende per quattro ottave, è, come abbiamo detto, molto somigliante al suo grande fratello, ma ne differisce, oltre che per le dimensioni, per una piccola variante nel meccanismo: i martelletti, anziché battere sulle corde, colpiscono lamine metalliche, e il suono che se ne sprigiona è tenue e dolcissimo come la voce del dire poetico, del segno vocale etereo.

La celesta non è infrequente nelle orchestrazioni moderne dove il pieno degli strumenti tace in pause, che vengono scandite dalla «piccola voce minoritaria». Particolarmente adatta nell'operetta, nella pantomima e nell'affabulazione danzante, per accompagnare il teatro dell'immagine, la celesta compare nelle grandi orchestre come voce minore, come strumento micro/sensibile, ossia la voce sussidiaria che si fa centrale: respiro! Un celebre esempio di voce sola della celesta, si ode nel balletto *Schiaccianoci* di Cajkovskij. Il piccolo vocalizzatore materico che sembra aver zittito gli altri per farsi ascoltare, leva la sua voce ricamando nell'aria una melodia che ricorda fraseggi moderni. Nella suite *Gli Uccelli* di Ottorino Respighi, la voce della celesta imita invece quella del respiro o il mormorio della poesia. E si potrebbero elencare voci musicali molto note, ma forse, riascoltandole, preferite divertirvi

e riconoscere da soli la presenza della voce nello strumento, o meglio come segno strumentale. L'avventura che apre gli *Scritti* di Erik Satie recita così: "A chiunque/ vieto di leggere, ad alta voce, il testo durante l'esecuzione della musica. Ogni inosservanza di questo ammonimento determinerebbe la mia giusta indignazione verso l'impudente./ Non sarà accordato nessun lasciapassare". Nelle *Memorie di un amnesiaco*, facendosi l'autoritratto, Satie continua a scrivere: "Fin dall'inizio della mia carriera, mi sono immediatamente situato tra i fonometrografi. Le mie opere sono pura fonometria.[...] Credo di poter dire che la fonologia è superiore alla musica". Per cogliere a pieno il valore magico della voce, è però necessario porre attenzione alla struttura interna del linguaggio e al processo che porta l'umanità alla nomina del suono.

Il suono e i suoi interpreti: interpretante vale qui nel senso di proto-accordo; interpretante è il segno sostitutivo di un altro segno, quello che ne determina l'espressione, che lo comprende appunto, che permette di sostituire una parola a un suono. Voce è infatti tutto ciò che può essere detto, sostituito con altre voci, cioè i suoi interpretanti, i suoi vocalizzatori, le sue significazioni, le sue performance! **Fonometrografare** non è solo produrre segni, ma anche essere segnicamente prodotto: vocalizzo tramite i suoni e ne sono fonetizzato.

Considerare la voce come segno non vuol dire solo che essa rinvia a qualcos'altro, sta in luogo di qualcos'altro: ciò che occulta, ciò che rappresenta, ciò che armonizza. Come segno la voce ha anche

qualcosa che sta, che può stare, in un suo spazio. Una voce è tale non solo in quanto sonorizza, ma anche in quanto è sostituibile, in quanto ha un interprete, una serie aperta di espressioni. Una voce è segno di qualcosa, e qualcosa è segno della voce. Il suono umano è segno non solo per ciò che è nella sua invisibilità, perché ha un dietro, ma anche perché ha qualcosa di spazializzato, rinvia direttamente all'immateriale, lo rende concreto, umano, materico e invisibile. Questa duplicità della voce, il suo essere, al tempo stesso presente e assente, viene perduta di vista ma agisce sull'orecchio dell'altro come ciò che prende il posto di qualcosa che è anteriore, originale rispetto ad essa.

Non si tratta soltanto del rapporto fra strumento e voce: la voce è un segno solista, e come tale può cantare sull'invisibilità della parola e s/parlare sulla visibilità del *fonometrografo*. Trevor Wishart non è soltanto un compositore, che ha dedicato parte della sua carriera alla composizione di musiche attraverso il calcolatore, ma risulta una figura di grande interesse anche per il contributo che ha dato e continua a dare alla disciplina attraverso l'insegnamento dell'esperienza vocale e la promozione dell'espressione come voce altra. Trevor Wishart nasce a Leeds, in Gran Bretagna, nel 1946. Wishart non ha mai occupato un posto ufficiale nel mondo accademico, che fosse un'Università o un Conservatorio, scegliendo una carriera indipendente. In Wishart, la vocalità e l'improvvisazione scorgono un ambito di applicazione collettivo attraverso l'uso degli apparecchi elettronici, sia analogici che digitali. Wishart, ben presto, intuisce che le sue ricerche sonore potevano essere diffuse e unificate in ambiente informatico. È vero, infatti, che l'attenzione di Wishart verso il computer non nasce per un arbitrario interesse verso il "mezzo informatico", ma piuttosto si basa sulla consapevolezza che il computer riporta a miglior resa i processi già attuati con mezzi analogici. La produzione elettronica di Wishart spazia anche nell'ambito teatrale, confermando il rapporto tra "vuoto, astrattezza e espressione". Tra questi lavori ricordiamo, oltre *Tuba Mirum* (1978), in particolare *Fidelio* (1977) e *Pastorale* (1980) per il loro uso dei mezzi elettronici. Si tratta di lavori di cui Wishart sottolinea la

distinzione rispetto all'opera musicale tradizionale, facendoci immaginare una struttura di Celesta ideale che scorre sull'impianto e la performance di tutto il corpo attoriale plurimo. Il musicista inglese preferisce parlare di musica per teatro, ovvero come un'esecuzione musicale in cui anche la gestualità, l'azione, i costumi e tutte le altre convenzioni teatrali svolgono un loro ruolo: **spazializzazione della voce**. A cavallo tra la produzione analogica e quella digitale troviamo il ciclo di composizioni intitolato *VOX*. L'intera sequela è stata organizzata in sei lavori, perché l'intenzione di Wishart era di cercare di scoprire differenti tecniche vocali. Un posto speciale è occupato, visto l'utilizzo del pc, da *VOX 5*. Per l'effettuazione di questa composizione Wishart ha incrementato dei software che gli hanno permesso di svuotare i dati analitici ottenuti con il *Phase Vocoder*. Tra i più apprezzabili ricordiamo quelli che gli hanno permesso di sganciare, lungo lo spettro sonoro, *stretching* e *morphing*.



Pablo Picasso, *Ritratto di Erik Satie*, 1920.

Demetrio Stratos

Canto per te che mi vieni a sentire, Suono per te che non mi vuoi capire...

di **Andrea Cajelli**

“Canto per te che mi vieni a sentire/
Suono per te che non mi vuoi capire/
Rido per te che non sai sognare/
Suono per te che non mi vuoi capire...”

Queste erano alcune delle parole del brano *Gioia e Rivoluzione* degli **Area**, band di cui è stato cantante l'indimenticato Demetrio Stratos. Una sorta di manifesto di intenzioni di Demetrio, un vocalist e un personaggio unico nel panorama italiano, e non solo, che non temeva di sfidare i limiti delle proprie possibilità. Nessun altro cantante infatti, tra quelli a noi noti, ha approfondito e sperimentato quanto lui lo studio delle potenzialità di quel meraviglioso strumento che ciascuno porta con sé: la voce. Si faceva chiamare Demetrio Stratos ma il suo vero nome era Efstràtios Dimitriù (Εφστράτιος Δημητρίου), un nome già di per sé traboccante di suoni, di intrinseca musicalità. Un nome indissolubilmente legato agli **Area**, gruppo protagonista della scena *progressive rock* italiana degli anni '70, musicisti d'eccellenza che seppero andare oltre quella cornice, svincolandosi dai canoni prevalenti del genere e incamminandosi sui nuovi percorsi del nascente *jazz-rock* americano, antesignano della *fusion*. Nell'evoluzione artistica degli **Area**, Stratos ebbe una funzione importantissima. Possiamo valutare il suo spessore

e la sua complessità culturale, prima ancora che la sua tecnica vocale, solo conoscendo le sue origini e i suoi principali percorsi artistici e di vita. Stratos nacque il 22 aprile 1945 ad Alessandria d'Egitto, da una famiglia greca; già dalla nascita fu presente in lui un certo cosmopolitismo che più avanti si sarebbe accentuato ulteriormente. Alessandria d'Egitto, culla della cultura e crocevia d'incontro di etnie e culture diverse, era anche luogo di iniziative musicali, una posizione ideale per un appassionato di musica. La famiglia di Demetrio era cristiana ortodossa e lui, fin da bambino, imparò a conoscere i canti religiosi bizantini oltre alla musica araba tradizionale. Demetrio iniziò così ad assorbire anche le influenze musicali arabe. Nell'arco di tredici anni, riuscì ad inglobare uno straordinario caleidoscopio di suoni, accenti, intonazioni. Cominciò subito a frequentare il conservatorio studiando il pianoforte e la fisarmonica fino ai dodici anni, quando il colpo di stato di Nasser ai danni di re Faruq cambiò sensibilmente la situazione politica in Egitto. Si trasferì a Cipro dove continuò i suoi studi al Collegio Cattolico di Terra Santa e vi rimase per tutta l'adolescenza. A diciassette anni,

ormai giovane universitario, si trasferì a Milano per iscriversi alla Facoltà di Architettura. Ma la sua vera passione era ancora e sempre la musica, e fin dal 1963, ad appena diciotto anni, formò vari gruppi musicali per poi approdare alla band dei **Ribelli**.

I **Ribelli** erano il gruppo che originariamente accompagnava Adriano Celentano nelle sue performance live e diversi di quei musicisti parteciparono anche alla realizzazione dei suoi dischi. Di quel gruppo facevano parte, tra gli altri, il mitico Gianni Dall'Aglio alla batteria (che collaborò anche con Lucio Battisti in diverse produzioni) e Gino Santercole alla chitarra. Dopo aver partecipato alla registrazione di un disco di Ricky Gianco e a molte altre collaborazioni, nel '64 la band intraprese una carriera autonoma. Fu in quel momento che Demetrio Stratos entrò a far parte della band in qualità di cantante e tastierista. Demetrio si era già creato una solida formazione *rhythm and blues* e *rock and roll*, conosceva i classici di quei generi, li aveva suonati e cantati con diversi gruppi precedenti (Chris Farlowe - degli **Atomic Rooster** prima e dei **Colosseum** dopo - partito dal *soul*, compì un percorso di esperienze e di studio sulla vocalità analogo a quello del primo Stratos). Demetrio, con i **Ribelli**, trasferì quegli insegnamenti e quell'impronta vocale alla musica *beat* italiana del momento. Contribuì in modo determinante a dare ai **Ribelli** un brand musicale assolutamente distintivo rispetto a tutte le altre band, più "americano" e meno "anglosassone". Il successo arrivò con *Pugni Chiusi* e fu riconfermato con *Chi Mi Aiuterà* (cover di *You Keep Me Hanging On* delle **Supremes** e poi dei **Vanilla Fudge**). Nel 1968 pubblicarono il loro primo album che conteneva altre importanti cover come *Get Ready* (**Temptations**) e *La Nostra Favola*, tradotta da *Delilah*, di Tom Jones (cantata anche da Jimmy Fontana). Incisero *Nel Sole Nel Vento Nel Sorriso Nel Pianto* di Lucio Battisti e altre canzoni ancora, fino ad arrivare all'ultima cover del '70, *Oh! Darling* dei **Beatles**. Dopo lo scioglimento del gruppo, Demetrio provò brevemente la strada solista con la realizzazione di un 45 giri per la Numero Uno di Battisti (sul lato *A Daddy's Dream*, una canzone molto *soul*, alla Marvin Gaye - Sul lato B, *Since You've Been Gone*). Stratos, musicista di formazione classica, ebbe modo nel frattempo di approfondire lo studio delle avanguardie musicali

di Luciano Berio, Luigi Nono, John Cage, Mauricio Kagel e Iannis Xenakis. Lo showbiz e la canzone non erano propriamente i terreni a lui più congeniali, anzi in quel momento li percepì come una gabbia sempre più stretta e insopportabile. Decise così di abbandonare definitivamente la musica *pop*. Arrivò il 1972, l'anno che cambiò tutto: insieme al batterista di origini turche Giulio Capiozzo, Stratos fondò gli **Area** (International POPular Group). Inizialmente entrarono a far parte della band il futuro bassista della Pfm Patrick Djivas, il tastierista Leandro Gaetano (tutti e due provenienti dal gruppo di Lucio Dalla), il sassofonista belga Victor Edouard Busnello e il chitarrista italo-ungherese Johnny Lambizzi. Con quella formazione registreranno il primo disco solista di Alberto Radius, nel quale peraltro è contenuto un brano/improvvisazione dal titolo *Area*. Parteciperanno nel 1972, come spalla, al tour dei **Nucleus** e, visto il successo, subito dopo apriranno anche una lunga serie di concerti dei **Gentle Giants** e di Rod Stewart. Fu in quel periodo che Paolo Tofani (proveniente dai **Califfi**) e Patrizio Fariselli, sostituirono rispettivamente alla chitarra e alle tastiere, Lambizzi e Leandro. Con quest'ultima formazione collaborarono strettamente Gianni Sassi e Sergio Albergoni, in arte Frankenstein, soprattutto nella stesura dei testi ma anche come "supervisor" di progetti e sperimentazioni. Gli **Area** parvero subito una band eclettica e dirompente che riuscì ad imporsi grazie ad una innovativa e sperimentale fusione di generi. Al rock progressivo mescolarono *jazz*, *free jazz*, *funky*, *pop*, *elettronica* e importanti influenze etniche (dalla musica balcanica a quella araba e magrebina). A ciò si aggiunse un esplicito impegno politico e sociale, una militanza che inserì perfettamente la band all'interno della controcultura giovanile degli anni '70. Gli **Area** furono praticamente un unicum nella storia della *popular music* italiana; un concentrato di talento, tecnica, commistione, sperimentazione, avanguardia, rivoluzione. A sovrastare le complesse trame strumentali, l'incredibile, funambolica voce di Demetrio che divenne essa stessa strumento in grado di imitare altri strumenti: una voce di straordinaria fisicità, una voce primordiale, ormai libera di slegarsi dal significato veicolato dalle parole. Cinque gli album in studio del gruppo: il folgorante debutto, dal

provocatorio titolo *Arbeit Macht Frei* (1973); *Caution Radiation Area* (1974); *Crac!* (1975); *Maledetti (maudits)* (1976); *Gli Dei Se Ne Vanno Gli Arrabbiati Restano!* (1978), quasi tutti pubblicati dall'etichetta Cramps di Gianni Sassi.

Arbeit Macht Frei (il lavoro rende liberi), il titolo del primo album degli Area del '73, fa riferimento esplicito alla scritta che i deportati ebrei potevano leggere una volta giunti ai cancelli del terribile campo di sterminio di Auschwitz. "Il lavoro rende liberi", in quel momento, oltre a riportare alla mente quei tragici eventi, assumeva una nuova connotazione: il '68 era passato da poco e ci si preparava al '77, erano anni di lotte studentesche ed operaie, di critiche serrate al capitalismo, ai suoi valori borghesi, alla sua morale e alle sue istituzioni. Erano gli anni delle avanguardie e dei tentativi (pragmatici ed intellettuali) di creare un mondo nuovo. La musica degli **Area** era un atto consapevole di avanguardia, musicale ma anche politica. Il pensiero gramsciano di "egemonia culturale" sembra quanto mai adatto ad inserire quest'opera in un preciso contesto storico e in un determinato progetto: la rivoluzione doveva essere attuata in primo luogo in ambito culturale, facendo diventare egemoni nuovi valori, nuovi costumi, nuove prospettive ideali. Nel 1973, a seguito del golpe militare in Cile, gli **Area** si fecero promotori di una tournée in supporto del popolo cileno e delle forze che tentavano di resistere al regime di Pinochet. Stratos, parallelamente al suo impegno con il gruppo, a partire dal 1972 fino al 1979, intraprese una personale ricerca sperimentale sulla voce umana come strumento musicale, accolta e sostenuta dal CNR, il Consiglio Nazionale delle Ricerche, nella sua sezione di Padova. Demetrio fu motivato dall'interesse e dallo studio sull'uso della voce che storicamente appartiene a determinate culture tradizionali della Mongolia e del Tuva, piccola repubblica della Federazione Russa (tecniche similari le ritroviamo anche in Tibet tra i monaci Gyuto, in alcune zone dell'India, del Pakistan e del Rajasthan, nelle tribù Xosa in Sudafrica e nel "canto a tenore" sardo). "Cantare gli armonici" della voce, in un certo senso, rappresentava l'approdo naturale per chi veniva, come Stratos, dalle tecniche del canto arabo e balcanico. Il canto armonico, detto anche canto difonico, diplofonico e triplofonico, ed in

inglese *overtone singing*, è una tecnica nella quale il cantante sfrutta le risonanze che si creano nel tratto vocale (tra le corde vocali e la bocca) per far risaltare gli armonici presenti nella voce. In questo modo una singola voce può produrre simultaneamente due o più suoni distinti. *Khoomei* o il canto di gola, è il nome usato in Tuva e in Mongolia per descrivere diversi stili di canto e tecniche in cui un solo cantante produce contemporaneamente due (o più) toni distinti; il più basso è il tono fondamentale della voce e suona come un ronzio costante simile al timbro della cornamusa scozzese, il secondo corrisponde ad una delle parziali armoniche ed è come un fischio che risuona a tonalità molto elevate. Stratos nel 1973 fu chiamato a partecipare alla Biennale di Parigi e nel 1974 ebbe modo di incontrarsi a Cuba con alcuni musicisti mongoli. Nello stesso anno gli **Area**, con la nuova formazione Stratos/Capiozzo/Tavolazzi/Fariselli/Tofani, parteciparono ad un eccezionale esperimento/evento intitolato "Concerto Terapeutico" all'Ospedale Psichiatrico di Trieste (all'epoca diretto da Franco Basaglia). Soprattutto realizzarono il difficile, ostico e spigolosissimo secondo album: *Caution Radiation Area*. Il nuovo disco rappresentò un superamento netto dei confini già ampi del *prog* per eliminarli quasi del tutto, incorporando elementi improvvisativi tipici del *jazz* e di *Industrial/Elettronica*, che all'epoca muoveva i suoi primi passi in ambito essenzialmente tedesco e che rendeva *Caution Radiation Area* un disco estremamente moderno a prescindere dai contenuti politico-testuali. Demetrio intanto non smise mai di studiare la voce in tutte le sue possibilità e potenzialità. Se i suoi primi riferimenti furono i cantanti più avanzati della *black music* americana come Leon Thomas, fondamentale nell'incoraggiarlo alle nuove sfide fu l'incontro con quella che possiamo definire la sua guida spirituale, il compositore performer John Cage, allievo di Schoenberg e radicale innovatore del pensiero e delle pratiche musicali del secondo Novecento. Appena ebbe modo di ascoltarlo, Cage rimase immediatamente rapito dalle potenzialità di Stratos, tanto che lo invitò a esibirsi al Roundabout Theatre di New York e nel 1974 lo volle nel suo album *Nova Musicha N.1*. Stratos accettò, lasciandoci in eredità l'eloquente *Sixty Two Mesostics Re Merce Cunningham* (Frammenti), un concentrato

di sapienza vocale ed estro creativo. I suoi studi continueranno di pari passo al suo impegno con gli Area, realizzando nel 1975 il terzo disco: *Crac!*, una conferma delle scelte musicali, culturali e politiche degli esordi, ma con la volontà di comunicare a un pubblico più ampio possibile. Coesione e sinergia ai massimi livelli, canzoni destinate a diventare slogan generazionali, come la memorabile *Gioia e Rivoluzione*, furono fuse con la sperimentazione e gli usuali spunti jazz di gran classe. Demetrio, con tutto il background musicale e culturale che già si portava dietro, decise di dare una svolta ai propri studi frequentando il Dipartimento di Musicologia presso il Musée de l'Homme di Parigi alla corte del maestro Tran Quang Hai, considerato il più grande specialista del mondo di canto difonico. Alcune tecniche di canto difonico, Stratos le aveva già apprese anni addietro dall'amico Nicola Bernardini, ma a Parigi le perfezionò e le ampliò. Contemporaneamente si occupò - in particolare al CNR di Padova - delle "diplofonie" e "triplofonie", che si differenziano dal canto difonico per l'uso particolare della laringe come strumento in grado di emettere suono sollecitando o meno le corde vocali.

Sempre nel 1975 uscì il live della band, *Are(A)zione*, con una versione stravolta e per certi aspetti dissacrante dell'*Internazionale*, mentre nel 1976 si tennero due concerti memorabili a Parigi e Lisbona (da quei concerti venne tratto l'album live "Parigi Lisbona", che uscirà però soltanto nel '96). Nello stesso anno vide la luce *Maledetti*, un concept album particolarissimo e atipico per i contenuti provocatori al limite della fanta-politica e per il fatto che venne inciso da una formazione "allargata" rispetto al consueto quintetto. Con questo capitolo la componente jazzistica diventa assolutamente predominante nel sound generale, grazie anche alla collaborazione con il sassofonista statunitense Steve Lacy. Il disco si apre con *Evaporazione*, un'introduzione parlata di Stratos che interpreta a modo suo un breve testo surreale ("Abbiamo perso la memoria del XV° secolo, quindi, XV° il, abbiamo secolo perso..."), accompagnato dal kazumba di Eugenio Colombo e un rasoio elettrico di Paolo Tofani. *Maledetti* non era solo un disco di avanguardia, era ricerca applicata alla musica, nel tentativo di infrangere ogni limite imposto dalle

regole di mercato e dai luoghi comuni sul concetto di musica. Nel contesto di una tale propensione alla ricerca sperimentale, nel 1976 Demetrio lavorò al suo primo progetto da solista: *Metrodora*. L'album non è un disco di canzoni, ma di sola voce (o quasi). Contiene pochissime parole, per lo più suoni. Non mira a comunicare tramite moduli espressivi tradizionali, ma a liberare l'uso voce dall'idea che essa debba veicolare significati verbali ed esprimersi secondo certi canoni. Stratos è convinto che si possa cantare la voce esattamente come si suona uno strumento e *Metrodora* è il suo primo esperimento compiuto in cui il canto è espressione di pura libertà: è il suono del sabotaggio dell'uso tradizionale della voce, che diventa forza primitiva e infantile. Come lui stesso ebbe modo di spiegare, "il contenuto di *Metrodora* non ha nulla a che vedere con la tecnica di espressione, è più che altro una tecnica di controllo mentale, è un microcosmo ancora da esplorare". *Metrodora* prese il titolo dall'autrice di un trattato di medicina vissuta nell'Impero Bizantino del VI secolo d.C. e uscì per la collana della Cramps chiamata *DIVerso*. La comunicazione di tipo verbale in *Metrodora* viene accantonata da Stratos a favore di una dimensione non-narrativa. La prima facciata è occupata da quattro *Segmenti*. Nel primo, Stratos passa da acuti, una specie di *yodel* che apre l'album, a suoni ora gutturali, ora soffiati. Nel secondo segmento, all'alternanza brutale di registri, si aggiungono sovraincisioni e suoni bizzarri prodotti tramite piccoli stratagemmi. Attorno alla voce c'è il silenzio assoluto che viene rotto nel terzo segmento dal riverbero per simpatia delle corde di un pianoforte: Stratos registrò infatti urlando nella cassa di risonanza dello strumento. L'ultimo segmento è costruito sulla sovrapposizione di cinque tracce vocali, fra cui una che funziona da bordone: un gioco di glissati che dà vita a uno spiazzante effetto ipnotico e ad una formidabile resa sonora. Il timbro della voce non è alterato in sala di registrazione. Stratos si limita a usare la deglutizione di acqua, un bicchiere, una corda, la vibrazione di cartine per sigarette. La seconda facciata si apre e si chiude con due *Mirologhi*, reinvenzioni di lamentazioni funebri appartenenti alla tradizione greca. Come spiegato nelle note di copertina, i canti esprimono "un

atteggiamento di primitiva energia rivissuto intensamente dal profondo, al di fuori di idealizzazioni posticce o scaltri sfruttamenti di una tradizione". Stratos improvvisa e poi con l'aiuto del tecnico in studio, taglia e rimescola la performance, offrendola in versione naturale e/o manipolata. Per la prima volta si ascolta uno strumento, il sintetizzatore di Paolo Tofani degli Area, e si hanno linee melodiche compiute. Stretti fra i due mirologhi vi sono i 9 minuti di *Metrodora*: si ascoltano finalmente delle parole di senso compiuto tratte dal ricettario di *Metrodora* per il mal di gola, ma i significanti sono privati dei significati e usati come puri suoni. Due diverse voci sono sovraincise creando sovrapposizioni ritmiche spiazzanti che possono ricordare il lavoro del minimalista americano Terry Riley, ma il concetto base è l'opposto, nota all'epoca Stratos: "Qui non si tende a narcotizzare l'ascoltatore, ma al contrario ad aumentare la tensione, pur con un'impostazione ripetitiva". *Metrodora* è un disco difficile, quasi un canto di protesta verso la "ipertrofia vocale occidentale" che "ha reso il cantante moderno pressoché insensibile ai diversi aspetti della vocalità, isolandolo nel recinto di determinate strutture linguistiche". Sempre nel 1976 Demetrio partecipò a *La Cantata Rossa per Tall El Zaatar* (strage di palestinesi per opera delle milizie falangiste cristiane in Libano), album di Gaetano Liguori (pianista jazz) e Giulio Stocchi (poeta). Demetrio registrò la propria voce in *Amna*, un racconto agghiacciante sulle violenze subite da una adolescente palestinese (Amna). Nel brano, pianisticamente ispirato al Pierrot Lunaire di Schoenberg, la voce di Stratos è lasciata libera di vagare e dar corpo alla storia della ragazza, per poi impennarsi, esaltarsi, sdoppiarsi, squartarsi, fino a farci diventare parte viva del dramma. Straziante. Nell'ottobre dello stesso anno Demetrio registrò in studio a Milano una poesia in greco, *O Tzitziras o Mitziras*, che verrà inclusa nell'album *Futura-Poesia Sonora* del '78. Quel disco fu un'importante antologia storico-critica della "poesia sonora" a cura di Arrigo Lora Totino, fra i primi che si cimentarono nel secondo dopoguerra con quel tipo di poesia derivata dalle esperienze di futuristi italiani e russi, dadaisti tedeschi, simultaneisti e letteristi francesi. La "poesia sonora" è un'arte interdisciplinare dove scrittura, vocalità, musica, gestualità e arti

visive, si interfacciano in un unicum dialettico. Stratos dette un eccellente contributo alla diffusione e alla conoscenza della poesia fonetica. *O Tzitziras o Mitziras* è la storia di una cicala, contenuta in uno scioglilingua di 21 parole pronunciate in tre secondi a ciclo continuo (come spiegò Stratos stesso, quello scioglilingua può avere un effetto anestetizzante, agendo sul nervo simpatico, se ripetuto almeno per venti minuti o più). Nel 1977 Demetrio, oltre a registrare con gli Area un doppio disco live (uscito postumo nel 1996), studiava a Parigi sotto la guida di Tran Quang Hai e fu chiamato dall'Università della Nouvelle Sorbonne a tenere un corso di sociolinguistica. Fu una grande opportunità per lui, ma anche un impegno ulteriore che si andò ad aggiungere ai suoi studi privati, a quelli per il CNR di Padova e all'attività degli **Area**, con i quali nel 1978 realizzò l'ultima uscita discografica: *1978 / Gli Dei Se Ne Vanno, Gli Arrabbiati Restano!*. In questo concept album, Stratos si rivelò anche un grandissimo autore di testi, grazie anche al suo immenso background culturale. In corrispondenza del decennale del '68, gli Area volevano dare un senso alla chiusura definitiva di un'epoca e nello stesso tempo suggerire una prospettiva nuova, trasparente netta la voglia di chiudere i conti col passato di pari passo ad una strisciante nostalgia di futuro. Il progetto fu tradotto in musica attraverso un'illuminata contaminazione fra il jazz rock - che aveva raggiunto livelli di maturità e consapevolezza tali da essere assimilabile alla *fusion* della prima ora dei Weather Report - e le forti influenze di matrice mediterranea disseminate ovunque. Complessivamente in *1978 Gli Dei Se Ne Vanno, Gli Arrabbiati Restano!* c'è meno avanguardismo, meno sperimentazione rispetto al passato e il minutaggio medio delle tracce è stato ridotto in favore di una fruizione potenzialmente più "radiofonica". Pur restando i brani tutt'altro che "POPular", era evidente che gli **Area** sentissero il bisogno di tornare a parlare ad un pubblico il più ampio possibile, un po' come avvenne con *Crac!*. Probabilmente se Stratos non fosse venuto a mancare, oggi parleremmo di un disco di assestamento verso un nuovo percorso. Resta invece purtroppo l'ultimo album di Demetrio con gli Area; un capolavoro però, che è riuscito a miscelare quanto di meglio veniva in quel momento da oltre



In foto: Demetrio Stratos

oceano con la musica di ispirazione mediterranea. Non ci furono altri che riuscirono a farlo meglio di loro. Dopo questo disco, Demetrio fece ancora in tempo a lasciarci alcune perle da solista di inestimabile valore. La sua ricerca scientifica e etnomusicologica lo portò a dare un seguito a *"Metrodora"*. Quando uscì *Cantare la voce*, questo il titolo del nuovo disco da solista, Stratos era già una leggenda mondiale. Tra le molte attività che gli avevano procurato attenzione in campo internazionale, vanno ricordati soprattutto il concerto su invito di Cage al Roundabout Theatre di New York e l'evento teatrale con Merce Cunningham e la Dance Company diretto da Jasper Johns, sulle musiche di Cage e la collaborazione attiva di Andy Warhol per i costumi. Ma con Cage, in quel periodo, furono sempre più fitte le forme di collaborazione a 360°. Nel giugno del '78 venne realizzata la performance ferroviaria chiamata "Treno Di John Cage - Alla Ricerca Del Silenzio Perduto". Demetrio svolse i suoi esperimenti vocali, vagone per vagone, su un treno in viaggio munito di futuristiche installazioni audio/video. Un computer (nel 1978!) rielaborava sequenze da un tema di Tito Gotti sulle quali Demetrio, e altri

"compagni di viaggio", interagivano con proprie improvvisazioni, il tutto sotto la direzione di Cage e la supervisione di Juan Hidalgo e Walter Marchetti. *Cantare la Voce*, più di ogni altra performance o incisione, rappresenta la summa di tutti gli esperimenti vocali condotti fino a quel momento da Stratos. Quell'opera fu un disco/non disco, privo di melodia, una sperimentazione pura, una provocazione ed un documento scientifico, in cui le possibilità della voce umana vennero spinte oltre i limiti. Lo stesso Stratos disse: "...della voce sappiamo pochissimo, quasi niente... e il primo pezzo che si trova sulla prima facciata di..." Cantare la voce", si chiama *Investigazioni (diplofonie e triplofonie)*, e utilizza l'orecchio come microscopio per estrarre dei brandelli di suono o dividere dei brandelli di suono per cercare di spezzarlo in due e in tre parti, entrandoci dentro. "Come funziona, secondo il mio parere: la voce... qui funziona come un veicolo che ogni tanto dà delle occhiate a destra e sinistra, in... piccole camere, e... queste occhiate rimbalzano come delle palline da ping pong. Queste palline da ping pong, che rimbalzano per simpatia, possono essere controllate". Su questo concetto del controllo

Dalla voce a Lucio

di **Carlotta Thione**



In foto: Lucio Dalla

Nell'estate 1980 Lucio Dalla decide di presentarsi al pubblico con un album che porta il suo nome, *Dalla*. L'unicità del disco risiede nell'offrire all'ascoltatore la possibilità di scoprire sé stesso, rintracciando in lui situazioni, abitudini, amori e passioni. Il primo brano di apertura è *Balla balla ballerino*, storia di un giovane che senza troppa paura del destino, balla sulle onde del mare. La voglia di danzare è tale da spingerlo a prendere il primo treno, senza tornare indietro. Poi è la volta de *Il parco della luna*, graziosa ballata in cui il giovane Sonni Boy, sul suo cavallo come un principe azzurro, conquista la bella Fortuna, sullo sfondo di

una Ferrara metafisica. *La sera dei miracoli*, invece, è ambientata tra i vicoli di Roma ed è proprio tra queste strade che si svela il mistero della città che si muove insieme alle persone tra le piazze e i bar. Ed è proprio in questa sera veloce che gli innamorati sciolgono le vele come i pirati.

Impossibile poi resistere al ritmo incalzante di *Mambo*, motivo tanto frenetico quanto struggente. *Meri Luis* è un brano in cui i protagonisti riescono a riscattare la propria condizione sociale e Meri Luis finalmente ha capito che l'amore è bello, e chiudendo gli occhi si è lasciata andare. Si giunge poi a *Cara*, intimo racconto in cui l'amore del protagonista è

talmente grande da lasciar andare la sua amata, libera nel vento come una farfalla. *Siamo dei* è un tentativo di dialogo con il divino, ma nel senso ancestrale, pagano, degli dei olimpici.

Futura è l'ultimo brano che dimostra l'abilità di Lucio nel creare un disco che rimarrà per sempre contemporaneo. Narra la storia di due giovani amanti berlinesi, divisi dal muro che separa la città. I protagonisti immaginano come sarà il domani e tra un sospiro e un gemito trattenuto nascerà Futura.

La vocalità espressa di Lucio all'interno di quest'album trova un perfetto accordo musicale con la base strumentale. Dalla, famoso per i suoi vocalizzi derivanti dalla formazione jazz, riesce ad imitare il suono del sax con sillabe, prive di senso. Lucio padroneggia questa tecnica da virtuoso, unendola abilmente alla più alta forma di comicità e la usa non solo nella musica ma anche nella vita di tutti i giorni per spiazzare, come ha fatto tutta la vita, i suoi interlocutori. La voce aspra, volutamente soul, di Dalla, è una forte stonatura nella tradizione del canto melodico dominante in quegli anni. Il silenzio che di per sé è melodia, conserva tracce di quell'interessante poetica tipica di Lucio. Nel

silenzio percepito in *La sera dei miracoli* è possibile individuare quell'attimo sospeso tra riflessione e scoperta. Scoperta nel conoscere il vero destino dei due amanti. È un silenzio palpabile, talvolta anche mistico quello presente in *Futura*: da un moto dirompente si passa nel giro di pochi secondi ad un andamento lento, calmo, di quiete. Come se Lucio volesse darci il tempo di capire che i due amanti sono impegnati nel dar vita ad un nuovo respiro, ancora conservato nella dolcezza di un giglio bianco. Lo stesso silenzio è presente nei primi istanti del brano *Meri Luis*: il basso che fa da sfondo è intervallato da quel silenzio che ci porta in una situazione sospesa, in cui ancora non sappiamo chi e che cosa avverrà. Insomma, il silenzio poetico di Lucio è utile per capire le singole situazioni, tanto diverse quanto incredibilmente vere. Ed è qui che risiede la poetica dalliana: l'ascoltatore riesce misteriosamente ad identificarsi nell'io protagonista. Questo è possibile perché Lucio con la sua bravura sa raccontare i nostri attimi quotidiani, di cui noi stessi molte volte siamo ignari. Ora non ci resta che provare ad ascoltare questo silenzio colmo di poesia.

Riferimenti:

E. Assante, G. Castaldo, *Lucio Dalla*, Mondadori, Milano, 2021.
<http://www.luciodalla.it/lucio-e-il-jazz/>

Quando la voce abbatte i preconcetti

di Daniela Floriduz

Avvicinarsi alla sfera del visivo attraverso la voce? Sfida non impossibile. Gli attori o i cantanti fanno riferimento all'espressione "i colori della voce" per intendere la necessità di discostarsi da un timbro monotono e piatto, al fine di imprimere al canto o alle parole una suggestione evocativa, riconducibile per l'appunto ai colori. Secondo uno dei più famosi doppiatori italiani, Ciro Imparato, il giallo sarebbe il colore e la voce della simpatia, il verde della fiducia, il blu dell'autorevolezza, il rosso, ovviamente, della passione (*La tua voce può cambiarti la vita*, Sperling & Kupfer Editore, Milano 2015). **Questo legame tra colore e voce, che le neuroscienze stanno ancora indagando, rappresenta una delle vie d'accesso alla sinestesia**, quella produttiva contaminazione tra i sensi che, favorendo lo sconfinamento dai rispettivi ambiti di competenza, ne attiva il reciproco arricchimento. La sinestesia non è soltanto un fenomeno artistico (Rimbaud, Baudelaire, Skrjabin) o addirittura patologico. Non è un fatto arbitrario o soggettivo, nella misura in cui ogni atto di rappresentazione del mondo rimane sempre e comunque un'interpretazione, una costruzione di tipo culturale. Come scrive Marco Mazzeo: "la stimolazione di un senso fa scattare automaticamente una percezione in una seconda modalità senza che questa sia stata stimolata direttamente." (*Storia naturale della sinestesia*, Quodlibet, Macerata, 2005, p. 266). Insomma, gli esseri umani sarebbero per natura sinestetici, senonché il predominio della vista, che ingloba il 90% delle percezioni quotidiane, lascia gli altri sensi silenziosi, inutilizzati e apatici. Con il grave risultato, ad esempio, che sui ciechi, fino a Diderot, ha gravato il pregiudizio della minorazione mentale, dell'ineducabilità, perché solo la vista darebbe la

comprensione chiara e distinta delle idee. Tornando alla voce: la mancanza di un senso importante come la vista fa scattare quasi immediatamente meccanismi legati alla sinestesia; pertanto, poiché in natura non esiste un timbro di voce umana uguale all'altro, ogni voce spalanca un mondo di ipotesi, che poi è interessante e arricchente confrontare sia attraverso un tessuto intersoggettivo, vale a dire con altre ipotesi, sia con la concretezza dei dati di realtà. "La persona che ha appena parlato avrà i capelli biondi o neri?" "Sarà alta o bassa?" "Di che corporatura sarà?" "È giovane o avanti con gli anni?" "I suoi lineamenti sono armoniosi o spigolosi?" La personalità, anche fisicamente, si palesa attraverso la prosodia vocale, attraverso le pause e i silenzi, lo spazio dei respiri e la qualità della tonalità timbrica. Il tatto, che pure rappresenta il senso principale nell'esplorazione del mondo da parte dei non vedenti, cede qui il passo all'udito per vari motivi. Innanzitutto quest'ultimo è più discreto e meno invasivo, anche se l'atto di origliare viene solitamente associato al passatempo delle comari pettegole! Secondo un luogo comune, i ciechi hanno bisogno di tastare il volto delle persone per farsi un'idea dei lineamenti di coloro che incontrano per la prima volta. Nell'ultimo romanzo di Alessandro D'Avenia (*L'Appello*, Mondadori, Milano, 2020), il protagonista, l'insegnante cieco Omero, conosce i suoi alunni esplorandone tattilmente il volto. Ebbene: questa non è la norma. **La voce rivela anche ciò che un volto non esprime, perché dice il non detto, nonostante provi talvolta a non farlo, perché è carica di sfumature e di striature, di ritorni e nascondigli**, per chi abbia un orecchio e una sensibilità allenati, ovviamente. Inoltre, in tempi di pandemia, il tatto ha ritrovato la sua veste di tabù,

non nella forma del sacro totemico descritta da Freud o da Mircea Eliade, bensì a causa delle necessità dovute al distanziamento sociale. La voce ha ripreso la scena, entrando nelle case attraverso i programmi per "incontrarsi da remoto", espressione ossimorica dietro la quale si nasconde, quasi involontariamente, il bisogno di socialità che appartiene agli esseri umani. Per un vedente, però, in queste forme di incontro, è sempre stato molto difficile far risuonare questa voce senza attribuirle un volto: c'è sempre la necessità di attivare la telecamera, di inquadrare il viso correttamente, di trovarsi all'interno di una stanza adeguatamente illuminata, insomma, di soggiacere a tutti i dettami richiesti dalla dittatura del visivo. Si teme quasi che il suono della pura voce possa distrarre, disorientare, addirittura risuonare poco trasparente, come se si giocasse sporco, se ci fosse qualcosa da nascondere a telecamere spente. Probabilmente la voce intesa come significante può distogliere l'attenzione dal significato, ma questo è un pericolo insito in ogni forma di manifestazione sensoriale. Fin dai tempi di Parmenide, l'unica risorsa affidabile per l'umanità sta nel pensiero, non nei sensi, che risultano del tutto opinabili. Ci ritroviamo allora catapultati nuovamente a riflettere sul rapporto tra la voce e i suoi colori, su come accada che un aspetto prettamente visivo possa essere utilizzato per descrivere la voce e possa essere compreso attraverso la voce. Evidentemente entrambi – voce e colore – non sono un fatto naturale, ma culturale, convenzionale. Possiamo trovare dei parametri definitivi per distinguere i colori chiari da quelli scuri; parallelamente possiamo discriminare con sicurezza i timbri vocali tra chiari e scuri. L'interpretazione e il valore emotivo dell'aspetto cromatico, in entrambi i casi, però, rimandano sempre ad un fatto culturale. Intreccio di significati, che sarà compito dell'ascoltatore provare a sbrogliare, magari attraverso il dialogo. Già, perché la voce è, per eccellenza, il medium del dialogo, letteralmente la parola che attraversa, che getta ponti laddove ci sono fiumi di incomunicabilità di tutti i tipi, naturali o artificiali, difficili o impossibili da attraversare. **Si potrebbe dire: "il calore della voce" in luogo del deserto dell'esclusione e dell'indifferenza**. Eccoci allora al significato del titolo: per abbattere i

preconcetti è indispensabile conoscere, formarsi, osservare, guardare e non solo vedere. La voce sarà poi ricettiva rispetto alle suggestioni esplorative di un'esperienza carica di stimolazioni produttive, inclusive, aperte, dialoganti. Si tratta di una cura di sé che richiede tempo, per sfuggire alla quale ciascuno di noi trova mille pretesti, il più vero dei quali – e anche il più nascosto – è che lo scavo interiore fa paura, porterebbe a dissepellire delle certezze conformistiche di comodo, legate all'abitudine, che, anche se ci fanno tenere lo sguardo in una direzione sola, come accade ai prigionieri della caverna di Platone, ci rassicurano. Meglio dormire ricoperti dei propri pregiudizi e idoli piuttosto che ascoltare la voce di qualche rappresentazione che, pur provenendo dall'esterno, potrebbe rivelarci delle sezioni di noi stessi che è meglio tenere in ombra. Perciò viviamo nella società dell'immagine, ne abbiamo esasperato la forza fino al paradosso di renderla immateriale, virtuale. **Non esiste polifonia, parliamo tutti all'unisono perché, inevitabilmente, guardando nella stessa direzione, diciamo tutti la stessa cosa**. Come possiamo sprigionare la voce e con essa la parte più autentica di noi stessi? Quali spazi di espressione possono essere affidati alla voce intesa in modo non filtrato e passibile di essere accolta e raccolta dagli altri? I suggerimenti possono essere tanti, ammantati di esperienze significative, che restano e incidono. La lettura ad alta voce lascia tracce indelebili sia in coloro che la esercitano, sia nei destinatari, che associano la trama e la vita dei personaggi alla voce di quel particolare lettore: un'esperienza corale che, se vissuta dai tempi dell'infanzia, mette radici profonde nel tessuto esistenziale della persona. Anche la realizzazione di *audioquadri* attraverso valori cromatici legati alla voce, secondo i riferimenti al colore indicati all'inizio, può arricchire l'esperienza artistica ed estetica, così come le audiodescrizioni, quando non si limitino alla ricostruzione verbale del contenuto, ma siano il risultato di un confronto fra le suggestioni emotive richiamate dall'immagine. Il tutto può essere arricchito dal contributo proveniente da stimolazioni di carattere olfattivo o gustativo. Anche il mondo del teatro ha molto da insegnare in fatto di apertura all'altro e di comunicazione verbale e non verbale, dato che coinvolge la gestualità, la corporeità, le

emozioni. Una voce che resta, disegna ricordi, incide immagini e scolpisce dettagli, se intendiamo l'immagine come rappresentazione, non solo visiva, non solo concettuale, ma prima uditiva, poi mentale. **Una voce che abbatte i preconcetti e costruisce un noi che ci accomuna in un archivio fatto di memorie sonore che rimandano ad altrettante scene di vita, da vivere in tutti i sensi e con tutti i sensi.** Proviamo ad ascoltare queste voci ad occhi chiusi, per fare *epoché* di ciò che non ci appartiene in quanto ci distoglie da noi stessi e non ci aiuta ad essere veri, ad essere vivi, quelle troppe voci di consumo, prestazione, competizione, omologazione che, se qualche volta ci permettono di cantare, ci inducono a farlo all'unisono e non in un coro. Per farlo bisogna avere il coraggio, ciascuno di noi, di studiare e cantare in modo approfondito e intenso la propria parte. Perché nel coro la diversità è necessaria.



La voce del silenzio e il silenzio della voce

di **Elena Chantal Squillari**

“La voce del silenzio – è un suono che ricarica, che ricorda qualcosa di antichissimo e di perduto e nutre un bisogno senza nome insegnandoci ad abbandonarci anziché ad andare a caccia. Insegna senza contenuti, si torna più saggi dopo averlo frequentato, ma non si sa di cosa.”¹

La comunicazione come relazione fra gli opposti. La Voce e il Silenzio sono opposti ontologicamente disposti in una relazione, da cui si genera un tutto. La condizione di esistenza della Voce è il Silenzio, a sua volta il Silenzio è, esiste come, mancanza di Voce. Scrivendo le lettere si dispongono sulla pagina bianca che le incornicia, le definisce, le rende uno spazio comunicativo aperto, infinito. Sulla vuota e silenziosa pagina le nere lettere si definiscono e si pronunciano. Il rapporto fra le parole scritte e la pagina (sulla quale e grazie alla quale esse sono), rendono significante anche il silenzio della pagina bianca, in un'espressività la cui condizione di esistenza è data dagli a capo, dai vuoti che rendono significanti i pieni e viceversa.

“Il silenzio che precede la musica e quello che la segue sono musica”²

Nella relazione che inevitabilmente intercorre fra gli opposti, nel dialogo tra la Voce e il Silenzio, si definisce il loro essere, nella loro reciprocità ontologica si reifica la loro essenza. Il dialogo, il porsi in relazione e quindi la comunicazione, sono elementi costitutivi della relazione che intercorre fra la Voce e il Silenzio. Ma a loro volta necessitano strutturalmente della Voce e del Silenzio per potersi attuare. Quando noi parliamo, la voce si dà innanzitutto come *phoné*, come canto o atto, quando emettiamo una voce non è ancora l'io che parla. L'io parla solo nel silenzio che precede e segue la voce. La *phoné* diventa *logos* nel

silenzio che la circonda.

“Caro silenzio, aiutami a non parlare di te, aiutami ad abitarti. Addestrami. Disarmami. Tu mi insegna a parlare. Eccomi, mi lascio rapire. Non lascio niente a casa, niente di intentato. Ci sono. In te. Arte del congedo per ritrovare. Arte dell'a-capo che insegna a lasciarsi scrivere. Il silenzio semina. Le parole raccolgono. Il silenzio è cosa viva”³.

La questione della comunicazione e del rapporto fra Voce e Silenzio, inevitabilmente ci costringe a riflettere sul Linguaggio - forma di condotta comunicativa atta a trasmettere informazioni e a stabilire un rapporto di interazione che utilizza simboli aventi identico valore per gli individui appartenenti a uno stesso ambiente socioculturale⁴.

“Il linguaggio è come l'atmosfera, si respira e si vive in esso in modo trasparente, e ne percepiamo l'esistenza soltanto quando ci mancano le parole o l'ossigeno. Il linguaggio può essere oggettivato soltanto se si ascolta, per così dire, dal di fuori.”⁵

La definizione di Linguaggio sopracitata, pone l'accento sulla presenza dell'Altro, infatti il passaggio attraverso l'Altro da sé è ciò che dà alla voce significato. La parola ha senso soltanto se qualcuno la recepisce, per cui la dimensione dell'Ascolto è dunque fondamentale perché vi sia una qualsiasi forma di comunicazione. Il rapporto con l'Altro mediante la voce è ciò che permette la costituzione

del soggetto che per necessità si indirizza verso il suo opposto, questo perché il soggetto necessita di un confronto per potersi identificare e definire, tale confronto avviene grazie alla voce, che si inserisce nel dominio dell'altro per poi ritornare al soggetto che si è espresso, la voce diventa così voce dell'Altro, che ritorna al soggetto definendolo. Il soggetto parlante non si appropria mai della propria voce, se non quando ascoltata dall'Altro, per cui se da una parte la voce permette il riconoscimento di sé, dall'altra è sempre esterna. Pensare è sempre pensare con un Altro, anche se quest'Altro siamo o crediamo di essere noi stessi.⁶

*"Non solo c'è chi non sa o non può parlare, ma c'è anche chi decide di non sentire. Prestiamo ascolto gli uni agli altri, poiché senza un tu non c'è parola. Se accettiamo come facciamo ora, che la comunicazione – e non l'espressione – è la funzione fondamentale della libertà di opinione, allora presupponiamo un destinatario per ogni emissione"*⁷.

La definizione di *Linguaggio* evidenzia anche come oggi la comunicazione fra i soggetti implichi l'utilizzo di un codice fatto di "simboli aventi identico valore", spesso e volentieri il linguaggio si dà come testo scritto. Con la scrittura alfabetica sono rese visibili le cellule fonetiche elementari, la voce veicolata dalla scrittura non si coglie più unicamente mediante l'udito, ma la si percepisce grazie alla vista. Con la percezione visiva della voce si perde il rapporto con il Parlante e l'aleatorietà dei suoni. Già Platone nel *Fedro* sosteneva che chi ha inventato la scrittura ci ha condannato all'oblio, alla perdita della memoria. Stiamo perdendo la capacità mnemonica perché abbiamo consolidato in noi l'idea di poter ricordare leggendo. La parola scritta è (quasi) permanente, al contrario della comunicazione orale che è fuggevole e necessita quindi di una capacità di ascolto attento, capace di cogliere le sfumature sonore del silenzio e i dettagli silenti della voce. La voce ha una forza che precede, genera ed eccede la comunicazione verbale, forse è anche per questo che il sonoro, la voce nella miriade di sfumature che può assumere, è un aspetto della percezione acustica destinato a sfumare, per lasciare dominare il concetto e la sequenzialità logica, l'immediatezza e la facile fruizione, il significato condiviso.

*"Le conversazioni nel nostro quotidiano si intersecano le une con le altre, come se danzassero insieme: le parole che diciamo e ascoltiamo formano sequenze, storie, abitudini, consolidano credenze e identità"*⁸.

A proposito di linguaggio è bene anche ricordare che esso è ciò che delimita il pensiero e le sue possibili concatenazioni. La lingua secondo U. Galimberti, stabilisce un'identità strettissima fra la parola e la cosa, rendendo impossibile la separazione fra la denominazione di una cosa e il riconoscimento di essa.⁹

La celebre frase *"nessuna cosa è dove la parola manca"*¹⁰ di Stefan George (1919), evidenzia come la parola è ciò che porta in luce e definisce l'esistenza di una cosa, di un avvenimento, di una persona (e della sua identità).

Oggi oltre ad aver perso la dimensione dell'Ascolto e quindi la sensibilità rispetto alla *Phoné*, pare che il fenomeno della perdita della memoria come conseguenza all'alfabetizzazione si stia ulteriormente amplificando. Infatti con la digitalizzazione e con il progressivo dominio delle immagini sulla parola, la visione come mezzo di comunicazione e di interazione domina sull'ascolto e sulla lettura. Il problema non è la visione in sé - perché dall'osservazione visiva della realtà l'uomo apprende, fa esperienza per poi relazionarsi, con le cose e con gli altri, per mezzo della voce - ma è che il dominio della visione tende ad escludere e a rendere minoritari gli altri mezzi percettivi ed espressivi.

La visione nel XXI secolo ci appare, per lo più, mediata da dispositivi digitali, in una dimensione virtuale, in cui l'uomo proietta la sua esistenza e definisce la sua identità grazie a delle immagini che sono simulacri di se stesso. Viene a mancare la *lentezza*, la *profondità*, la *selezione del sapere*. In favore della *velocità*, della *superficialità* e dell'*opulenza informativa*.¹¹

Mediante i Social Network, prendono vita costantemente miriadi di contenuti di ogni sorta (conversazioni, dialoghi, sorrisi, volti, notizie, ecc), attraverso uno schermo l'uomo si illude di poter potenzialmente *ascoltare* o meglio *vedere* tutto. Ma vedere - ascoltare tutto è impossibile, perché

la parola, la voce come precedentemente detto necessita della pausa, del silenzio. In rete ci sono così tante "voci visive" che difficilmente ci possiamo rendere conto dell'equilibrio perduto fra Voce e Silenzio, forse proprio perché nella comunicazione dominata dalla visione, sono le dita, lo schermo, il T9, che dispongono segni, estremamente slegati dalla dimensione della Voce come espressione intima e relazionale, spontanea, fuggevole e densa di contenuti. Di conseguenza anche "l'ascolto visivo" rende nullo il bisogno del silenzio, non ci fa sentire il chiasso che fanno tutte le immagini che ci circondano.

Risulta chiaro come la percezione visiva, di sé e dell'Altro, che oggi tende a diventare dominante, scardini l'equilibrio fra gli opposti, che sono il tutto e condizione dell'esistenza. La visione sottomettendo gli altri sensi genera uno squilibrio percettivo e quindi cognitivo ed espressivo.

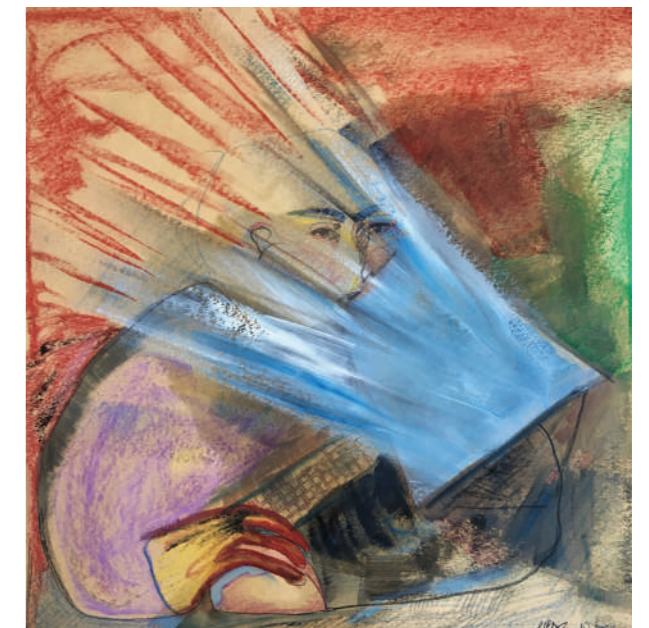
"Gli smartphone, le reti sociali e il populismo semplificatore contribuiscono all'accumulo, alla fugacità e al carattere effimero di ciò che si dice e si scrive. La quasi completa alfabetizzazione della società è traboccata in "infossicazione".¹²

Abbiamo perduto la voce del silenzio e il silenzio della voce, il dialogo, la comunicazione, la nostra identità. Siamo mutilati, "infossicati", persi nell'era del post, costretti a vedere, a *postare*, a prendere posizione, senza memoria e senza capacità di ascolto. Diamo quasi unicamente importanza a come appariamo e a ciò che appare, siamo dimentichi del valore delle parole. Un saggio diceva: *"non è un caso se abbiamo due orecchie e una lingua soltanto, la ragione è che dobbiamo ascoltare di più e parlare di meno."* Per ritrovare la dimensione dell'ascolto, la parola significativa, per scardinare la visione e l'infossicazione bisogna cercare di sviluppare un senso critico, ripristinare la dimensione del silenzio in ogni sua forma perché solo dal silenzio può originarsi una voce che sia degna di stimolare nel passivo *fruitore di parole visive* la dimensione dell'Ascolto, del dialogo con l'Altro da Sé.

La voce del silenzio ha bisogno di essere ascoltata, il silenzio della voce necessita di suoni che lo parlino, che lo riportino in vita.

Note:

1. Chandra Livia Candiani, *Il silenzio è cosa viva*, Einaudi, 2018.
2. Chandra Livia Candiani, op.cit.
3. Chandra Livia Candiani, op. cit.
4. Oxford Languages, <https://languages.oup.com/google-dictionary-it/>, [ultima consultazione 08/04/2022]
5. Daniel Gamper, *Le parole migliori*, Treccani, 2021.
6. Daniel Gamper, op. cit.
7. Daniel Gamper, op. cit.
8. Anna Lisa Tota, *Ecologia della parola*, Einaudi, 2020.
9. Umberto Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, 2013.
10. Stefan George, *Das Wort*, 1919.
11. Paolo Ercolani, *Social? Soggetti in rete, oggetti nella realtà*, Festival della filosofia 2019.
12. Daniel Gamper, op. cit.



Elena Chantal Squillari, *Http*, 2020.

Ha voce anche chi vive nel silenzio

di **Beatrice Monaco**



Nel 2021, tra i film candidati agli Oscar, si è fatto strada silenziosamente il film di Darius Marder, *Sound of Metal*, interpretato da pochi ma eccellenti attori che mai prima d'ora avevano interpretato ruoli da protagonisti.

Con sei candidature, il film racconta la vicenda di Ruben interpretato da Riz Ahmed, un batterista che insieme alla compagna Lou (Olivia Cooke) ha dato vita ad un duo metal e ad un tour che li porta ad esibirsi ogni sera in un luogo diverso. Entrambi hanno fatto della loro musica cantata, suonata, urlata e talvolta esasperata, un'ancora di salvataggio, un guscio di protezione dal turbine feroce della loro vita e per Ruben, in particolare, è stata la via d'uscita dalla tossicodipendenza.

La pellicola si apre con una carrellata di suoni che caratterizzano la quotidianità dei due giovani: primi fra tutti i suoni dei loro concerti e del pubblico che li acclama, ma anche il banale e fastidioso frullatore

con cui Ruben prepara la colazione, il dolce suono del giradischi con cui i due si concedono balli romantici, le gioiose chiacchierate durante i loro viaggi in camper. Tutto ciò che il protagonista ancora ignaro sta per perdere.

Di lì a poco infatti il mondo intorno a lui comincia a farsi ovattato, distante, incomprensibile trascinando con sé lo spettatore che, da questo momento in avanti, sarà portato a sentire il mondo circostante con le orecchie del protagonista, in un percorso di continua immedesimazione e allontanamento che gli renderà tangibile il senso di angoscia, rabbia e impotenza provati dal batterista.

La diagnosi infatti per Ruben è chiara: l'aggravarsi dell'acufene gli ha lasciato un residuo minimo di udito che lo porterà alla completa sordità. Vi è la possibilità di sottoporsi ad un intervento per ottenere un impianto cocleare che amplifichi i residui minimi di udito ma i costi da affrontare sono molto alti.



Il mondo intorno a lui si frantuma: il silenzio comincia ad avvolgerlo con le sue maglie strette, tutta la sua vita intorno alla musica, alla creazione del suono, ai concerti, sfuma rapidamente lasciandolo in un baratro vuoto e solitario.

Comincia così il suo percorso nel mondo della sordità. Ruben è costretto a lasciare tutto per entrare in una comunità di sordi che possa aiutarlo a riprendere in mano la sua vita. Qui conosce Joe, interpretato da un magnifico Paul Raci, attore e figlio di genitori sordi, che per la prima volta porta un ruolo di rilievo sul grande schermo. Joe è un ex alcolista sordo che gestisce la comunità fondata su ideali forti e da tutti condivisi, primo tra tutti l'accettazione della propria condizione che in nessun modo deve essere intesa come un handicap, un qualcosa "a cui rimediare" o "da sistemare". Le persone della comunità non sono non-udenti, ma semplicemente sordi.

Il processo di immedesimazione attuato dal regista si fa qui assolutamente eccezionale. Lo spettatore che ha cominciato a "perdere l'udito" con Ruben, ora lo affianca nella conoscenza della lingua dei segni americana. Marder sceglie infatti di non sottotitolare le prime conversazioni in lingua dei segni in cui il protagonista si trova coinvolto e spaesato, facendoci esattamente sentire partecipi di questo percorso, immersi in questo senso di alienazione che ci porta al desiderio di voler conoscere la lingua.

Il mondo ci viene presentato solo attraverso i primi piani delle espressioni facciali di Riz Ahmed, dal suo

sguardo attonito e perso.

Dopo un primo inizio ostico, Ruben si inserisce pienamente nella comunità divenendo un punto di riferimento non solo per gli adulti ma anche per i bambini sordi con cui ha intrapreso le lezioni in lingua dei segni e ai quali ha insegnato a suonare le percussioni. Ma nonostante questa apparente felicità, in lui ribolle incessante il desiderio di poter ottenere l'impianto cocleare nella speranza di riavere indietro la sua vecchia vita, il fremito della musica, il suono della batteria a cui ha dedicato tutto. Questa sua volontà non può che scontrarsi duramente con gli ideali della comunità, dalla quale sarà costretto, su invito di Joe, ad allontanarsi.

Ruben si sottopone quindi all'intervento ma una volta ottenuto l'impianto, le sue aspettative vengono drasticamente deluse, e insieme a lui ancora una volta, lo spettatore. Suoni dolci e duri diventano un tutt'uno, indistintamente metallici e fastidiosi, le voci perdono di calore ed emotività.

Il film si chiude quindi con un primo piano del protagonista che, insoddisfatto e turbato da questa nuova realtà percepita attraverso l'apparecchio acustico, ritorna volontariamente al silenzio del mondo in cui tuttavia può risiedere la sua vera voce. Il film pone sicuramente un delicato sguardo sul mondo della sordità di cui forse si parla sempre troppo poco, basti pensare che in Italia la LIS, ossia la Lingua dei Segni Italiana, è stata legalmente riconosciuta soltanto nel 2021 benché dal 2006

l'assemblea generale dell'ONU con la convenzione sui diritti delle persone con disabilità, intimasse gli stati membri a riconoscere, sostenere e diffondere la lingua dei segni del territorio nazionale. Ma quanti interpreti troviamo in luoghi pubblici come i comuni, le poste, gli ospedali o semplicemente incontri letterari o conferenze? E nelle scuole, quanto un bambino sordo riesce effettivamente ad entrare in contatto con i propri compagni? Nelle scuole italiane infatti è raro trovare un interprete Lis poiché è più diffusa la presenza dell'assistente alla comunicazione, un professionista esperto della comunicazione con l'alunno sordo, presente tuttavia soltanto 10 ore a settimana. Ancora, se si pensa agli eventi culturali, a quanti di questi una persona sorda può partecipare?

Soltanto dal 2020 ad esempio la Rai ha introdotto in occasione del festival di Sanremo la presenza dei LIS Performer, i quali non sono soltanto traduttori ma veri artisti che impiegano il proprio corpo e le loro espressioni del viso per cercare di restituire alle persone sorde anche solo in piccola parte quelle emozioni e sensazioni che noi proviamo ogni giorno ascoltando la musica o assistendo ad uno spettacolo.

Iniziare a introdurre conoscenze di base della Lis anche agli udenti potrebbe essere ad esempio un grande passo avanti per tamponare tutte queste mancanze ma soprattutto per permettere a tutte queste persone *di farsi sentire*.

Vedere voci: la lingua silenziosa dei segni (LIS)

in **Oliver Sacks**, *Vedere voci*, Adelphi, Milano 1990. Estratto dalle pp.15-16, p.174.

Le potenzialità compensative del linguaggio visivo, iconico e simbolico, sono sempre più riconosciute da tutti gli studi neuroscientifici e psicologici, e rivelano la loro ricchezza funzionale ed espressiva in un linguaggio ampiamente codificato come la *lingua dei segni*, utilizzata dai non udenti:

L'esistenza di un linguaggio visivo, quello dei Segni, e degli straordinari potenziamenti della percezione e dell'intelligenza visiva che ne accompagnano l'acquisizione, ci rivela che il cervello è ricco di possibilità che non avremmo mai immaginato, ci fa apprezzare la plasticità e le risorse quasi illimitate del sistema nervoso, dell'organismo umano quando è posto di fronte al nuovo e deve adattarsi. [...] Usare i segni non è solo manipolare simboli seguendo certe regole grammaticali, ma è dar voce, in modo che non ha eguali, al segnante – una voce dotata di una forza speciale proprio perché a esprimerla è il corpo, con tutta la sua immediatezza.

I Silenzi e il Tempo

di **Angelo Mistrangelo**

Silenzi

Le immense piazze vuote, irreali immobili in un tempo metafisico

La solitudine nei viali spalancati verso improbabili approdi

Il profondo silenzio delle stanze rievoca memorie e stagioni e luoghi

E sono luoghi di intense e disperse esistenze di sguardi e incontri nello spazio virtuale

E nel silenzio assoluto, immanente, penetrante le voci dell'umanità migrante in cammino

Torino, 27 marzo 2020

E il tempo

E il tempo assume le sembianze delle stagioni, dei silenzi, dei sogni che si perdono lungo le strade dei ricordi

E il tempo assume il valore della sofferenza dei giorni scanditi da lunghissime attese dalle emozioni che si liberano nello spazio

E il tempo assume una leggerezza atmosferica nel segno del suono insinuante della parola nel dialogo con notti sconfinite e assurde

E il tempo assume la magia delle stelle nel gioco delle parti e delle percezioni nella scoperta di uno sguardo assoluto e impercettibile

E il tempo cancella volti, attese, parole rimane il fascino di una visione che attraversa i territori di incommensurabili silenzi

Torino, 27 marzo 2022

Schweigen – Silencio – Silence

Note sulla poesia visiva di Eugen Gomringer

di **Camilla Intini**

Silenzio, ovvero Assenza?

Il poema di Eugen Gomringer, scritto nel 1954, è capace di dialogare con il contemporaneo attraverso l'utilizzo di una semplice, e al tempo estremamente potente, parola: *Silenzio*.

Insieme alle versioni in tedesco *Schweigen* e in inglese *Silence*, esso fa parte di una raccolta di poesie concrete il cui titolo *Konstellationen* prende ispirazione da un verso della poesia *Un coup de Dés jamais n'abolira le hasard* di Stéphane Mallarmé (considerato dai più il padre della Poesia Visiva): "rien n'aura lieu/excepté/peut-être/une constellation". L'opera di Gomringer è dunque un esplicito richiamo al nuovo utilizzo dello spazio testuale inaugurato dal poeta francese alla fine dell'Ottocento, che si basa su un numero esiguo di parole appartenenti alle più diffuse lingue europee, articolate in una struttura spaziale e, di conseguenza, percepite in simultaneità. La poesia è composta da un'unica parola ripetuta tre volte su cinque righe con l'eccezione della terza riga in cui, al posto del secondo "silencio", c'è uno spazio vuoto grazie al quale l'opera assume il suo significato. È interessante notare come l'inchiostro nero comunichi il contenuto insito nello spazio lasciato in bianco, il quale senza l'aiuto della sua "cornice", non potrebbe essere veicolato. Il concetto di Silenzio nasce quindi dalla scrittura dello stesso, che però non la rappresenta a pieno in quanto spazio non vuoto.

La vera forza della composizione è data non tanto

dalla parola scritta, quanto dalla sua collocazione e dal suo rapporto visivo con lo spazio, ribaltando così le tradizionali modalità di lettura, in cui il testo va letto dal basso verso l'alto, da sinistra verso destra, e rendendolo fruibile a tutti istantaneamente data l'estrema semplicità del contenuto semantico.

Questo tipo di interpretazione richiede un impegno da parte del fruitore che non si limita a considerare ciò che è scritto, ma anche il modo in cui viene trasmesso. Ciò crea una tensione tra la struttura della composizione e il concetto che esprime, introducendo altre numerose chiavi di lettura: anche la parola "silencio" è strutturata intorno a una mancanza, e le parole non riempiono mai quello spazio...

Eugen Gomringer (1925), scrittore svizzero legato al movimento della Poesia Concreta. Nel 1953 ha fondato insieme a Dieter Roth e Marcel Wyss la rivista *Spirale*, nella quale ha teorizzato e proposto un modello visivo di poesia costruita sulla parola, da lui denominato "costellazione", in cui l'estrema semplificazione del linguaggio corrisponde a un progetto di leggibilità immediata.

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

Immagini di voci e di silenzi

di **Gabriella Peyrot**

Balsiglia 1989

La foto fa parte di un reportage sulla comunità delle Valli Valdesi durante le celebrazioni per il trecentesimo anniversario del "Glorioso Rimpatrio" che si sono svolte nel 1989. Il canto e la predicazione sono la "voce" del "popolo chiesa" delle Valli Valdesi.

In mostra e catalogo al Museo Nazionale della Montagna di Torino nel 1991.



Armungia 2005

Armungia è un paese sardo della provincia di Cagliari che ha dato i natali a Emilio Lussu. La foto è stata scattata per una ricerca che portò alla mostra *Frammenti e rovine* che si tenne nel 2013 alla Galleria Civica d'arte contemporanea F. Scropo di Torre Pellice. Una ricerca sulla "poetica" del degrado, dello sfascio, dello sgretolamento, del rudere, delle macerie... e del silenzio.



Ascoltare i []¹ silenzi dell'arte

di Sara Liuzzi

“Cosa sappiamo del silenzio? Quanti tipi di silenzio conosciamo?”².

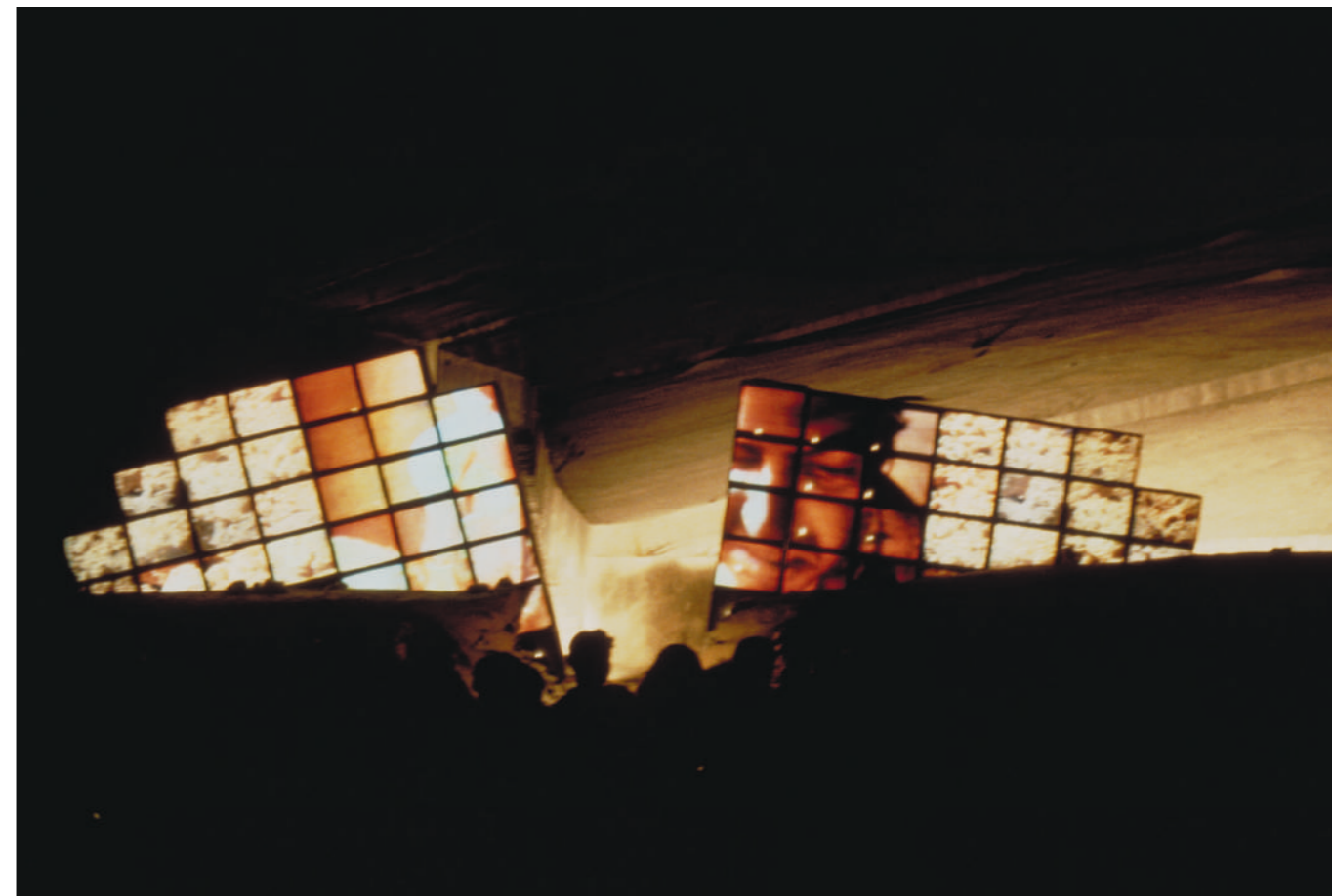


Studio Azzurro, *Ultima forma di libertà, il silenzio*, 1993.
Opera videoteatrale per canto, suoni e immagini.
Courtesy Osvalda Centurelli e Studio Azzurro.

Queste sono solo alcune delle domande che, in maniera diretta e indiretta, pongo al lettore e che introducono il mio saggio *Il Silenzio. Nei linguaggi installativi, performativi e multimediali* (Gangemi Editore, 2019). Avviare e sviluppare un tema così vasto e complesso come il silenzio è impresa abbastanza ardua. Il tema del silenzio è stato, ovviamente, oggetto di tanti studi e ricerche, teorie umanistiche e scientifiche, in diverse discipline e scuole di pensiero - dall'arte alla musica, dalla filosofia alla linguistica, dalla letteratura alla scienza, dalla religione alla poesia e così via - e in tutti questi linguaggi il silenzio assume infinite sfumature, punti di vista, interpretazioni, percezioni

emozionali che, inevitabilmente, differiscono tra di loro. Il silenzio non è da intendersi come un semplice “vuoto”, tanto meno come condizione ambientale definita dall'assenza di perturbazioni sonore, e infine non è mai un mero tacere, ma, al contrario, serba in sé un proprio codice genetico, che va osservato, vissuto e interpretato.

“Come affermava Socrate, l'etimologia è sempre la più vicina alla vera natura della parola. Da dove viene dunque il silentium dei latini? Una interpretazione di Sesto Pompeo Festo allude alla *s* prolungata con cui si chiede di tacere; altri accennano al *si-nomi* o *si-nami* che evoca il sanscrito *legare*. Cosa legherebbe



Studio Azzurro, *Ultima forma di libertà, il silenzio*, 1993.
Opera videoteatrale per canto, suoni e immagini.
Courtesy Osvalda Centurelli e Studio Azzurro.

o collegherebbe dunque il silenzio? Molte potrebbero essere le risposte”³.

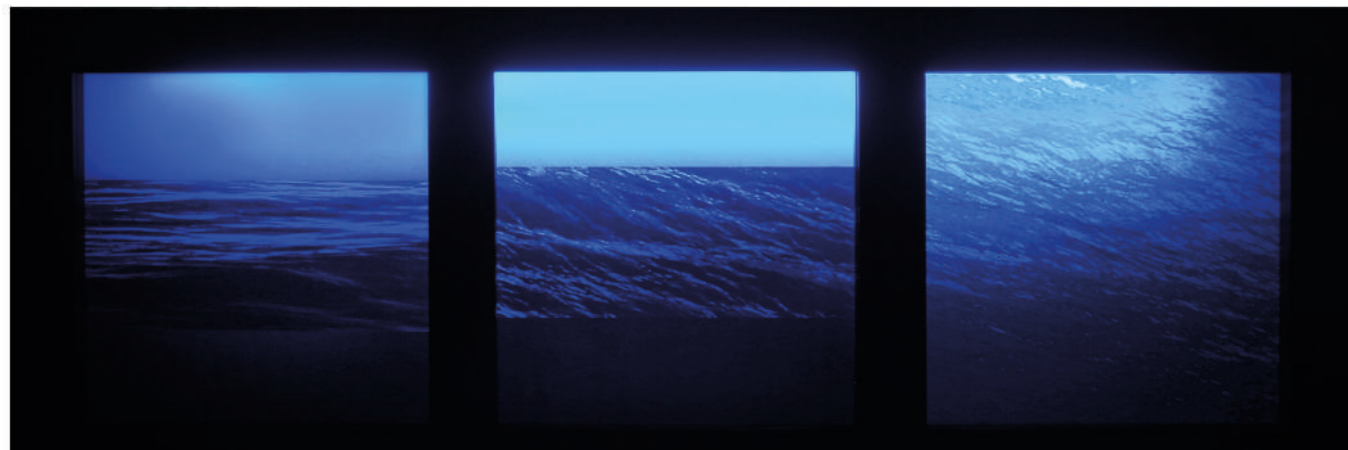
Tra le molte risposte possiamo *collegare* il silenzio all'arte, pur affermando che è alquanto utopistico ed effimero focalizzarsi sulle differenti e numerose declinazioni del ‘silenzio’, a eccezione di alcuni singoli fenomeni che, come in questo caso, hanno suscitato in me un particolare interesse.

La ricerca svolta qualche anno fa mi ha condotto ad analizzare alcune tra le diverse e articolate declinazioni del tema, ovvero trattasi di un *percorso emozionale*, dove, in ogni capitolo, mi sono soffermata su un particolare ‘silenzio’ in relazione a uno o più artisti contemporanei, proponendo un costante dialogo tra silenzio e arte.

A conferma di ciò, posso affermare che ci sono artisti che durante la loro carriera artistica si sono occupati prevalentemente del silenzio e artisti,

invece, che *attraverso* le loro opere hanno trasmesso il Silenzio: da Giotto a Michelangelo Buonarroti, da Jean-Baptiste-Siméon Chardin ad Adolfo Wildt, da Giorgio Morandi a Giorgio de Chirico, da Marc Rothko a Ettore Spalletti, da Yves Klein a Simon Heijdens, da Bill Viola a Chiharu Shiota, per citare qualche esempio; senza tralasciare i numerosi artisti che, con il mezzo della luce, hanno ricreato silenti atmosfere fortemente suggestive e immersive, come Dan Flavin, James Turrell e molti altri⁴.

Il silenzio si declina in vari linguaggi artistici e nel mio saggio ho cadenzato binomi che, sincronicamente, scandiscono la *voce del silenzio*, come cantava Mina: Il silenzio di un amore infinito/Marina Abramović; Il silenzio del suono bianco/Vincenzo Agnetti; Il silenzio come identità/Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Elmgreen & Dragset, Vettor Pisani, Claudio Parmiggiani; Il silenzio non esiste/John Cage; Il silenzio dell'assenza/Sophie Calle; Il silenzio



Giulio De Mitri, *I silenzi*, 2009.
Fotografia, smalto, plexiglas, corpo illuminante, multistrato di betulla.
Courtesy Giulio De Mitri

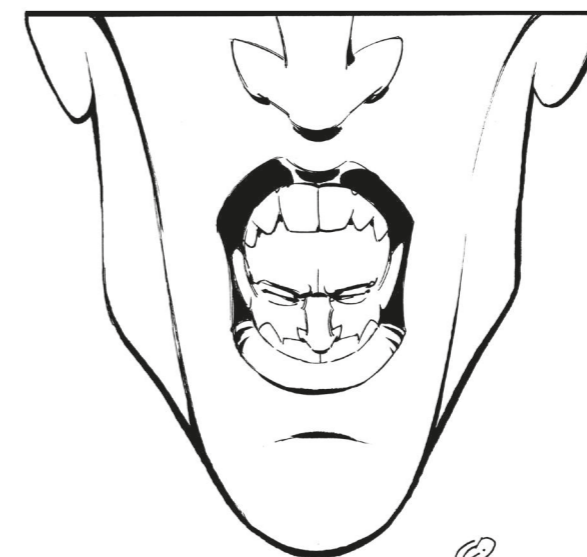
della trascendenza/Giulio De Mitri; La struttura metrica del silenzio/Giuseppe Chiari, Arrigo Lora-Totino, Eugenio Miccini, Filippo Tommaso Marinetti; Il silenzio sacrale/Giuliano Mauri; Abitare il silenzio/Massimo Uberti; Il silenzio della memoria/Alberto Burri, Studio Azzurro.

Rimarcando l'importante sinergia che intercorre tra l'ascolto e il registro linguistico a più voci, posso affermare che ogni potenziale lettore, con la propria storia, può fondersi con il Silenzio e, perché no, ricevere anche delle risposte.

"Saper ascoltare - come afferma il noto compositore Luigi Nono - Anche il silenzio. Molto difficile ascoltare nel silenzio gli altri l'altro. Altri pensieri altri segnali altre sonorità altre parole altri linguaggi"⁵.

Note:

1. La parentesi quadra e vuota sta a indicare una quantità numerica infinita dei vari tipi di silenzio.
2. S. Liuzzi, *Il Silenzio. Nei linguaggi installativi, performativi e multimediali*, Gangemi Editore, 2019, pag. 9.
3. F. Loi, *Il silenzio*, Mimesis. Accademia del Silenzio, 2012, pag. 8.
4. S. Liuzzi, op.cit., pag. 10.
5. L. Nono, A. I. De Benedictis, V. Rizzardi, *Scritti e colloqui - Volume 1*, Ricordi Editore, 2001, pag. 395.



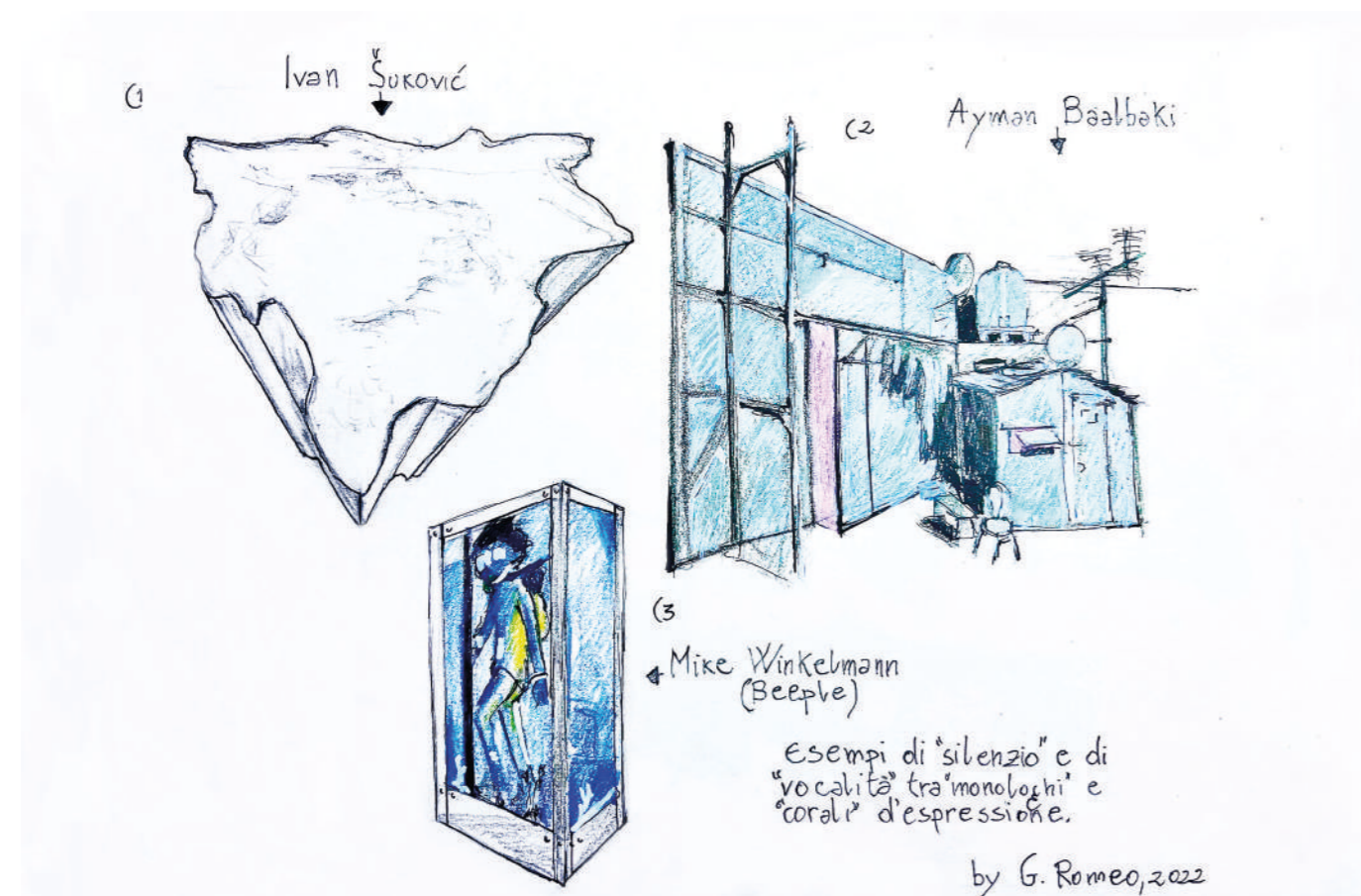
Onofrio Catacchio,
Silenzio, 2022.



Onofrio Catacchio,
Voce, 2022.

Monologhi e Corali dalla Voce e dal Silenzio: fenomeni artistici

di Gabriele Romeo



Gabriele Romeo, 2022.

A poco più di un mese dall'apertura della 59° edizione della Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, ho deciso di tracciare una breve riflessione sulle neo-contestualizzazioni narranti della "voce" e del "silenzio" rappresentate da alcune mie analisi e deduzioni ragionate in questi mesi.

Le opere rappresentano per me, almeno in questo contesto fenomenologico, le "voci", mentre mi appaga poter immaginare il "silenzio" dato dallo

spazio, il luogo nel quale concretamente si manifesta l'opera in una determinata azione circoscritta o aperta alla successione temporale.

Questo aspetto sussultorio sul quale dialogano, a loro modo, le arti visive ed uditive tra rappresentazioni "a solo" e "corali", era già stato sdoganato a partire dagli anni '60 grazie agli studi mappali sugli "intermedia" da Higgins (poesia, teatro, cinema, scienza, etc.), dalla lunga stagione del Fluxus, soprattutto in scultura, e nella sempre più dominante pratica della

"site-specific art". Ai giorni nostri una resa esplicitiva nelle recentissime parole di Antony Gormley¹ mi fanno riflettere sulla concezione corporale della configurazione "voce vs silenzio":

"Considero il corpo la nostra dimora primaria. Accedere a questo spazio interiore e imparare a conoscerlo, è necessario coltivare il silenzio e l'immobilità, una condizione che contrasta nettamente con quella del corpo che agisce. Questo silenzio e questa immobilità sono principi fondanti della contemplazione, ma anche della scultura."

Il pensiero gormleyano è quindi una "dominanza" sulla riflessione del silenzio monologo dedotto dal corpo e dall'anima, una pausa alle riflessioni mediatiche, alla velocizzazione ultra-sensoriale delle pratiche analogiche e digitali che si evincono da quegli artisti collocati oggi tra la generazione Xennials (i nati tra il 1977-1983) e la Zoomer (1998 ca. -2003 ca.). Inversamente, circa cinque secoli prima, in una rima incompiuta di un giovane Michelangelo Buonarroti² potevamo leggere quanto segue:

"Sol io, ardendo, all'ombra mi rimango,
Quand'il sol de' suoi' raggi il mondo spoglia;
Ogni altro per piacere, e io per doglia,
Prostrato in terra, mi lamento e piango."

Questa quartina è distesa, e nella sua semplicità lessicale sembra restituirci un inno al tramonto, una diapositiva del sentimento visivo, grazie alla voce che Michelangelo sottraeva dal suo silente e sofferto scrivere, parallelamente alla scultura e alla materialità fisica che diede alla sua rigogliosa ricerca artistica. Ivan Sukovic (b. 1981, Podgorica) invece ci fa riflettere sul concetto dell'esistenza di un "geospazio vocale e sonoro", materializzando e fornendo alla sua scultura una nuova configurazione semantica ed estratta - nel caso della sua partecipazione a "The Art of Holding Hands"³ - da riflessioni suggestionate in lui dal Manifesto Surrealista del 1924 di André Breton.

Sara Liuzzi nel suo saggio *Il Silenzio* suggerisce la seguente sintesi sul manifestarsi di tale azione sulle pratiche artistiche: "Parlare di silenzio nell'arte, nell'accezione più ampia del termine, è infatti cosa assai complessa e relativa poiché comprende e mette in atto una serie di interpretazioni, punti di vista, emozioni che possono differire da fruitore a

fruitore."⁴

Mentre tematiche sociali che convivono tra la cronaca urbana di Beirut, tra l'intimità dello spazio e del percepire il "silenzio" tra la "vocalità corale" di una folla globale - immaginata a intrattenersi tra dialoghi e conversazioni intrecciate - si possono certamente intuire nell'installazione site-specific presentata all'interno del Padiglione Libanese, da Ayman Baalbaki (b.1975, Aadasyt Marjaayoun) in *Janus Gate* (2021): un abitacolo fatiscante, come una capanna vuota, nel quale poter spiare al suo interno dall'esterno. In questi termini si esprime l'artista, ascoltiamo la sua voce condivisa:

"Beirut è da centinaia di anni un mosaico, una sorta di laboratorio per le minoranze, dove le persone vivono insieme. Questa città è diventata in qualche modo un esempio del crollo della globalizzazione, un'immagine di un mondo frammentato in cui le nostre frontiere interne sono state imposte e hanno preso il posto delle nostre frontiere esterne. Altrimenti, come si giustifica il ripetersi di questi confini nel nostro mondo globalizzato? La mia installazione riassume il lavoro d'archivio della geopolitica regionale che ho iniziato diversi anni fa, ma questa volta in un contesto geografico più ampio."⁵

Ed è così che la voce "a solo" dell'arte si intreccia alla "voce corale" che convive tra la politica e la società. Questo lo riscontriamo storicamente in Emilio Vedova, il quale con orgoglio affermava:

"Sono vissuto nell'atmosfera nazi, ho combattuto contro il fascismo, combatto oggi contro tutti i fascismi. Questa è stata la mia filosofia, perché io credo che un artista, essendo una cosa profonda e che tocchi nel profondo l'umano non può accettare la sopraffazione. Voi direte cosa c'entra questo con la pittura? Bene. Io vi dico ... Questa è la mia pittura."⁶

Libertà della voce come ragionamento, alternative comportamentale nel pesare l'arte traendola dal tessuto sociale geo-politico, e aggiungendovi non per ultima la pratica tecnica della "pittura" intendendola

come collante per sollecitare la mente umana. Per concludere, Al Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, lascia riflettere l'inscatolamento in alluminio dell'opera di Mike Winkelmann (b. 1980, Fond du Lac, Wisconsin) alias *Beeple* per la sua versione grafica e digitale in un NFT dinamico data alla sua opera intitolata *Human One*⁷ (2021). Un box a 16 LED da 16K, un'opera d'arte generativa e dinamica che può essere controllata e cambiare a distanza, grazie al controllo dell'artista. Un uomo è interamente vestito da astronauta e in lui si evidenziano i fluorescenti braccialetti sui polsi (giallo e blu) - un chiaro riferimento all'Ucraina - cammina ininterrottamente tra le macerie perse nel vuoto e tra le ombre degli scheletri dei palazzi. C'è un profondo silenzio, nessun rumore, se non quello dei passi. Il viandante sembra muoversi in un'ampolla insonorizzata. E noi al di fuori di essa, guardiamo incuriositi alla nostra storia, alla battaglia della resilienza, annullando parole, offese, pianti, altresì immaginiamo con facilità l'astronauta come un *supereroe corale* che milita pacificamente e in *silenzio* per la salvezza dell'umanità verso l'ignoto.

Note:

1. Luca Massimo Barbero (a cura di), *Luca Massimo Barbero in conversazione con Antony Gormley*, in "Lucio Fontana, Antony Gormley", Venezia, Marsilio, 2022, p. 124.
2. Valentino Piccoli (a cura di), *Michelangelo Buonarroti - Le Rime*, Torino, UTET, 1930, p. 18.
3. Jelena Bozović (a cura di) *The Art of Holding Hands*, catalogo del Padiglione del Montenegro, pubblicato in occasione della 59 Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Podgorica, Centar savremene umjetnosti Crne Gore, 2022, pp. 38-40.
4. Sara Liuzzi, *Il Silenzio, nei linguaggi installativi, perforativi e multimediali*, Roma, Gangemi Editore, 2019, p.10.
5. Nada Ghandour (a cura di) *The World in the Image of Man*, catalogo del Padiglione Nazionale del Libano, Édition Skira Paris, 2022, p. 86.
6. Dalla mostra *Rainer - Vedova: Ora. Venezia*, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia, 2022.
7. Per un maggiore approfondimento si rimanda al seguente link con la conversazione di *Beeple* insieme al Direttore del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Carolyn Christov-Bakargiev:
8. <https://www.castellodirivoli.org/mike-winkelmann-beeple-season-second>

Silenzi assordanti

Il suono delle/nelle immagini

di **Bruno Di Marino**

“ I cinema sonoro ha inventato il silenzio”. Si potrebbe partire da questa straordinaria definizione di Robert Bresson per esplorare l'importanza del suono (ma anche della sua assenza) nella dimensione visuale. E non parliamo solo delle immagini in movimento, dove la parte sonora è connessa in modo automatico e naturale a ciò che vediamo (i suoni ambientali), ma anche delle immagini fisse: dovremmo domandarci se in alcuni quadri o in alcune fotografie prevale il silenzio o il suo contrario, fino al “rumore”, inteso anche nel suo significato entropico-comunicazionale. E poi, naturalmente, esistono anche film in cui la mancanza di colonna sonora è una scelta ben precisa. Pensiamo al cinema sperimentale che, in diverse occasioni, vi rinuncia del tutto: la maggior parte delle centinaia di film di Stan Brakhage è senza suono, così come *silent* sono i primi film realizzati da Andy Warhol. Uno sperimentatore italiano come Paolo Gioli preferisce ad esempio definire i suoi cortometraggi in 16mm “**silenziosi**” piuttosto che “**muti**”. Non è solo un vezzo lessicale, ma in questa precisazione c'è anche un grande scarto concettuale. Del resto John Cage nel suo celebre brano *4'33"* ci ha dimostrato come si possa comporre musica senza suono, esaltando i vuoti anziché i pieni, il levare anziché il battere. Il rapporto tra i suoni e le immagini ci offre una vasta gamma di possibilità cui vale la pena almeno accennare. Potenzialità che, soprattutto con l'evoluzione delle



Artemisia Gentileschi, *Giuditta e la fantesca dopo la decapitazione di Oloferne*, 1615 ca.

forme audiovisive, si sono moltiplicate. Ci sono registi che usano i dialoghi, i suoni e la musica al minimo, e allora il silenzio diventa un elemento denso, che ha un suo peso specifico, che diventa protagonista. Se dovessi nominare un film non avrei dubbi: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, Bruxelles*, il capolavoro di Chantal Ackerman. Ma poi esistono anche film in cui il silenzio si accompagna allo svuotamento di campo, alla sospensione: il cinema di Ozu in questo senso è esemplare; con

le vedute della casa vuota, che ci viene mostrata nella sua autonoma esistenza rispetto alla presenza e alla vita dei personaggi. Il vuoto, del resto, è un concetto tutto orientale che un cineasta giapponese comprende bene. E il silenzio domina anche in tanti film di Mizoguchi. Ma **le cesure, gli svuotamenti, i silenzi, possiamo trovarli ovunque, in qualsiasi film di qualunque regista.** Possiamo provare a metterli insieme, a legarli tra loro. E' quanto hanno fatto Muller e Girardet in *Phoenix Tapes* (1999), omaggio al cinema di Hitchcock realizzato nel centenario della sua nascita. Nella prima parte del film, soprattutto, quest'opera di *found footage* assembla tutti i momenti in cui il cinema del maestro inglese interrompe l'azione oppure i campi lunghi che servono da raccordo. Rimettendo insieme i vari pezzi ne risulta un film di Hitchcock totalmente diverso da quello che ci saremmo attesi. Ma d'altronde c'è un cinema tra le righe, negli interstizi. E in queste visioni risuona spesso il silenzio. E nella fotografia? Nella pittura? E' azzardato forse dire che un paesaggio è sempre silenzioso e una scena di battaglia sempre rumorosa? E un ritratto, invece? E' dominato dal silenzio o dalle parole e dai suoni? Quando guardo

una delle fotografie di Robert Capa dello sbarco in Normandia sento il fischio delle pallottole? Roland Barthes ne *La camera chiara* non ci parla del suono nella fotografia in modo esplicito, ma ci parla del "fuori campo". E ciò che non vediamo nell'immagine possiamo evocarlo sotto forma di suoni. Suoni di cui non vediamo la fonte, suoni *acusmatici* per usare una definizione di Michel Chion. E non c'è forse film più potente in questo senso de *Il figlio di Saul* di Laszlo Nemes, dove dell'orrore dei campi nazisti ascoltiamo solo i suoni strazianti che provengono dai bordi dell'inquadratura, perché per tutta la durata la macchina da presa ci mostra quasi solo il volto o la nuca del protagonista. Il dipinto più sonoro? Una delle versioni della *Giuditta e Oloferne* di Artemisia Gentileschi, anch'esso fondato su un fuori campo (o fuori quadro): dopo aver decapitato Oloferne, Giuditta e la sua ancella guardano timorose verso destra, probabilmente perché hanno udito il rumore dei soldati che si trovano fuori dalla tenda del generale. **Il silenzio, in molti casi, può essere assordante. Lo è quando diventa il motore di una drammaturgia che si volge dentro e fuori l'immagine e ne cambia totalmente il senso.**



Stan Brakhage, *Window Water Baby Moving (frame)*, 1959.

La nostalgia del cinema muto

I valori del cinema dei primi del Novecento persi nell'evoluzione dal cinema muto a quello sonoro.

di Gianluca Vighetti



Joaquin Phoenix nel ruolo di Joker, 2019.

Il cinema ci mise molti anni a nascere e, come in molti casi succede con le grandi invenzioni del 1800, questo processo di creazione fu caratterizzato da molti *step*, concatenati uno all'altro fino ad arrivare al brevetto dei Fratelli Lumière. Nelle sale dove venivano proiettate le prime pellicole era solito sentire un grande "rumore", che adesso invece è un suono *vintage* e soave, generato dal cinematografo che proiettava lo scorrere delle immagini su grandi teli bianchi. Ma non era solo lo strumento di proiezione a riempire il vuoto lasciato dal "silenzio" del film, ebbene sì, essendo

il cinema un'invenzione spaventosamente geniale per il pubblico del tempo, gli spettatori tendevano a spaventarsi e gridare o semplicemente a parlare col vicino alla vista di certe immagini, ciò creava solitamente un brusio facilmente avvertibile fuori dalle sale dove venivano organizzati i primi spettacoli. Quindi potremmo dire che il "cinema" come luogo fisico non è mai stato muto, infatti nei primi teatri o sale di proiezione dove venivano distribuiti i film all'inizio del 900 spesso si poteva assistere con l'accompagnamento musicale di un pianista o, per le produzioni più grandi, immaginiamo per esempio

Cabiria (1914) del regista italiano Giovanni Pastrone, oppure *The Birth of a Nation* (1915) ed *Intolerance* (1916) del grande D.W. Griffith, si esibivano in accompagnamento alla pellicola intere orchestre.

Lo step successivo della grande invenzione del cinema era quindi quello di eliminare il fastidioso rumore generato dal cinematografo, questo fu uno degli step più complicati, il vero problema non era la tecnologia, che già all'alba degli anni Dieci avrebbe permesso di registrare e riprodurre i suoni, ma la paura delle case di produzione verso questi investimenti tecnologici definiti pericolosi, perciò si preferì mantenere le soluzioni sopra citate per distogliere l'udito del pubblico dal rumore dello scorrere della pellicola.

Il cinema muto, nonostante non raggiungesse l'ideale del cinema concepito come "finestra sul mondo" ovvero un'arte che dovesse riprodurre la realtà fenomenica, come teorizzava Rudolf Arnheim, garantì una collezione di pellicole che rimarrà alla storia, come gli stessi attori, capaci di mantenere la struttura della vicenda sulle proprie spalle, affidandosi solamente alla loro interpretazione totalmente fondata sul linguaggio non verbale. Uno dei più grandi dei tempi d'oro di Hollywood, fu sicuramente Charlie Chaplin (1889 - 1977), al secolo Charles Spencer Chaplin, ma meglio conosciuto dal pubblico come *Charlot*, nato in Inghilterra e sbarcato negli States dove da capo comico diventò una celebrità del cinema muto, grazie alla sua capacità di interpretare parti comiche senza nemmeno poter pronunciare una parola. La comicità di Chaplin infatti era fondata sul suo modo di muoversi nell'inquadratura, sull'uso di gesti, espressioni e smorfie e sul suo rapporto con gli oggetti di scena. Altri grandissimi esponenti del cinema muto furono il padre della nuova comicità Buster Keaton (1895 - 1966) e "l'uomo che si amava odiare", come lo definì il pubblico, Erich Von Stroheim (1885 - 1957).

Si arriva poi agli anni della svolta, la Warner Brothers, sull'orlo della bancarotta decide di compiere una decisione che segnerà la storia del cinema e con il film *Don Giovanni e Lucrezia Borgia*, diretto da Alan Crosland nel 1926, dà inizio all'era del cinema sonoro.

A questo film, accolto favorevolmente dal pubblico, seguirà l'anno successivo, *Il cantante di Jazz* sempre di Crosland, che ottenne un enorme successo,

successo che spinse poi le altre case di produzione a seguire l'esempio della Warner, facendo sì che già dall'inizio degli anni Trenta il cinema muto sparisse dalle sale americane e a distanza di due anni accadde lo stesso in quelle europee.

Questo cambio radicale portò registi, attori e teorici del cinema ad interrogarsi sull'entità del cinema sonoro e sui vantaggi o sugli svantaggi che avrebbe potuto portare alla struttura narrativa. Tra chi supportava l'introduzione di questo nuovo mezzo troviamo: Béla Balázs, che elaborò una teoria sul corretto utilizzo del sonoro in funzione dialettica rispetto all'immagine e al montaggio, e i grandi registi e teorici sovietici come Sergej Ejzenštejn e Vsevolod Pudovkin. Mentre ci furono studiosi che criticarono questo nuovo cinema, per esempio Arnheim, che nel libro *Film als Kunst* (1932) nega valore artistico al cinema sonoro perché, nel suo "naturalismo", annulla gran parte dei caratteri peculiari del cinema come linguaggio espressivo autonomo.

Oltre alle critiche, sorgeva un altro problema nelle nuove produzioni sonore, che vedevano un grande arretramento rispetto alle conquiste linguistico-espressive alle quali era arrivato il cinema muto, questo problema era soprattutto dato dalle attrezzature per registrare, che limitavano molto la libertà di movimento degli attori e delle macchine da presa sul set.

Il regista e critico cinematografico Gianfranco Bettetini dichiarerà:

"La storia del cinema vede forse coincidere il suo punto di crisi maggiore con la scoperta delle tecniche di registrazione sonora e di sincronizzazione; tutta la produzione si orientò allora verso l'allestimento di spettacoli ricchi di dialoghi che non si staccavano per niente, nell'intenzione di chi li dirigeva, dalle formule della commedia teatrale."

L'introduzione di queste tecnologie portò infatti un grande cambiamento all'interno del cinema, soprattutto perché molti attori non riuscirono ad adattarsi al nuovo modo di fare cinema e furono costretti ad abbandonare, altri sopravvissero ma il loro successo presto scemò e altri invece come Chaplin riuscirono a mantenere il loro status di *Star*. Ma oltre agli attori stessi troviamo dei grandi cambiamenti sul piano delle interpretazioni. Esse



Charlie Chaplin, dettaglio di un'inquadratura del film *Il monello*, 1921.

infatti si incentrarono sempre di più sulla parte verbale della performance, tralasciando spesso la parte non-verbale, seppur di uguale importanza. Ma questo non è un problema che dopo pochi anni venne risolto, anzi, spesso lo riscontriamo tutt'ora nei film che escono nelle sale, basti pensare ai Cinecomic della Marvel, dove gli attori usano il loro corpo in rapporto con lo spazio oppure la loro mimica facciale per esprimere emozioni e sentimenti solo durante le scene di combattimento, mentre nelle normali scene dove i supereroi parlano tra di loro gli attori sono statici, finendo per sembrare delle statue e la vicenda viene narrata semplicemente dalle loro parole. Ma non dev'essere solo dell'attore la responsabilità di farcire la propria performance con un mix di comunicazione verbale e non; lo stesso regista dev'essere colui che, rispettando la struttura del film da lui sviluppata, deve dare precise indicazioni sul comportamento che l'attore deve assumere a seconda del contesto e del personaggio, con l'obiettivo di riuscire a trasmettere la tensione, la gioia, la paura anche senza far pronunciare parole all'attore. Prendiamo come esempio il regista britannico Peter Greenaway che nel suo film *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989), chiede ad uno degli attori principali di stare in silenzio per tutta la parte introduttiva del film, ma lo spettatore comunque riesce a capire i suoi stati d'animo, i suoi

desideri e soprattutto riesce a scoprire qualcosa su di lui. Oppure potremmo citare il personaggio di Joker, che troviamo nell'universo di Batman, e nei film derivati: come villain in *The Dark Knight* (2008) del regista Christopher Nolan, interpretato da Heath Ledger; e come protagonista del film *Joker* (2019) diretto da Todd Phillips con Joaquin Phoenix ad interpretare il disturbato comico che si veste da clown. Questo personaggio, che è uno dei più grandi "cattivi" della storia dei Cinecomic e del cinema in generale, vede in questi due film le sue più grandi interpretazioni, che non sarebbero state tali se due grandi attori come Ledger e Phoenix non si fossero affidati a tutti e tre i linguaggi (verbale, para-verbale e non verbale) per trasmettere nel personaggio i problemi mentali, la follia e le stranezze che lo contraddistinguono. In conclusione questo intervento non si pone come obiettivo quello di screditare il ruolo del linguaggio verbale nel cinema, ma quello di sensibilizzare il pubblico sulla perdita che sta avvenendo nelle produzioni odierne di quelle tecniche, quegli ideali e quegli stratagemmi che facevano parlare il cinema muto. Nel corso dello scorso secolo e in quello attuale siamo passati da un cinema che non potevamo ascoltare ma che riuscivamo a sentire, ad uno che vuole solo farsi ascoltare dimenticandosi di farsi sentire. 91

IPNOS

il poema del sonno

di **Mariella De Santis**

Nella mia camera buia ascolto
ogni secondo d'argento tintinnare,
un suono lontano di pompa pulsare.

Immagino in alto e in basso i letti
dei vicini, i loro volti
dalle tenebre avvolti.
Li seguo col passare delle ore
sino al primo trillo di sveglia.

Il bagno, la cucina, la nebbia sul balcone
la città bocca vorace attende di succhiare
i residui gesti lenti del mattino.

Incontro nelle ante dell'armadio
la mia immagine allo specchio
dal grigio intorno agli occhi
dalla ruga alla radice del naso
e dalle labbra esangui mi accorgo
che anche stanotte ho vegliato.

Forse.

O invece ho sognato di simili
immaginati da una donna insonne
e recito *Quando tu dormi io non so se m'ami*¹
al cuscino gonfio accanto al mio.

Rigiro la casa da destra a sinistra
avanti, indietro chiedo e non risponde
come non fossi io la sua padrona
ma solo un'ospite incerta
sempre prossima al saluto.
E' lei, è lei che ruba il mio sonno
lo respira, se ne nutre
e mi guarda vegliare.
*Io continuavo ad essere insonne
mentre le notti di luna fredda,
avvolgevano di silenzio le ginestre del giardino*²

Eppure da una lunga tenebra
inizia il nostro viaggio,
un'umida sosta lacerata da grida,
segno per un mare d'acque feci e sangue
che s'apre e noi in breve
trattenuta caduta
liberi tra abili mani,
con un sano pianto a salutare il mondo.
*Noi siamo infinitamente persi tra l'urlo della nascita
e la sua ripetizione ultima.*³
Ci saremo noi a salutare
l'estremo grido?
E dove siamo quando
la piccola tenebra del sonno
ci cinge senza arti e vince?

Voglio per capire ma se sono in veglia
non conosco il sonno e se la coltre
di piombo liquido m'avvolge
non sono presente a quell'altra vita.
*Jesce sole, jesce sole nun m' fa cchiù disperà.*⁴

Alfa, teta, complessi kappa
poi terzo e quarto stadio
infine sonno paradosso.
Ondulazioni armoniose
nelle zone occipitali
immagini complesse
occhi in movimenti
lenti e poi rapidi.
Cuore polso e respiro
quasi inascoltabili,
così in stato assai simile alla morte
si arriva immersi in confusione.
Erezioni incontrollate,
campi elettrici, flussi chimici
questo sa del sonno la scienza.

In tanto tumulto si fa largo il sogno.
*Noi siamo fatti della stessa materia dei sogni*⁵
e il sonno conclude la nostra breve esistenza.
Alti picchi di noradrenalina e dopamina
nessun segno, nessun rumore
è la morte che nel corpo si muove
abbranca la vita alla gola
dando inizio alla lotta
o forse a un amplesso,
alterna vicenda
tra dolcezza e violenza

conclusa dal sogno.
Così noi siamo solo
spiaggia, landa desolata
terreno di confine
o ombre vaganti
in campo d'oppio.
Senza alcun potere
su corpo, mente
o quello spasmo d'apnea
che qualcuno chiama anima.

A ritroso raggiungo
prima della storia il mito:
sulla sponda di levante del mediterraneo
viveva nel vestibolo degli inferi
una famiglia scura.
Dolore, Lutto e Sonno con sua sorella Morte,
da orgia incestuale nacque la tragedia.
Nel fianco d'occidente invece
figlio della Notte, fratello di Speranza
era *Sonno riposo degli esseri, il più dolce⁶*
degli dei, pace dell'anima, parente di Poesia.

E così accade che chi dorme
non pecca, non piglia pesci ma pesca....
ma pesca sogni spesso voluttuosi.

Non è più tempo – mi hai detto-
di andare, tornare.
C'è bisogno che almeno uno di noi
resti fintamente fermo, zitto
a guardia delle troppe parole.
Questo fu il sogno,
uguale te lo racconto.
Continuasti: *il sonno della ragione genera mostri⁷*
e vidi i grandi molli seni di Lenòr⁸
confusi con la spiaggia della Chiaia
a nutrire con gocce povere il sogno
di una rivoluzione mancata.
Io mi svegliai e piansi.

Meraviglie, miracoli o previste
funzioni fisiologiche accadono
a volte liberate altre controllate
da Tavor, Darkene, Roipnol.

*Allora l'Eterno Iddio fece cadere un profondo sonno
sull'uomo⁹.*
Al risveglio gli fu accanto Eva,

da costola a persona
la prima clonazione.
Il sonno di Adamo
fu solo anestesia?
O artificio atto a nascondere
un terribile segreto?
Quello, poniamo
della maternità di Dio?
Un dio che spalanca le cosce
contrae i muscoli della pancia
dei glutei, spinge e genera.
Un dio che dopo il parto
sfinito riposa e scivola nel sonno.
Se Dio c'è.
E se c'è, essendo eterno
lunghe eterne ore dura il suo sonno.
Così gli uomini inventarono
un disegno di moltitudine,
il canto in coro, la risata,
l'applauso per scuoterlo alla vita.
Ma lui dorme e sogna
un creatore onnipotente
che dà fiato al suono,
luce agli occhi,
materia ai corpi.
Dalle mani gli sfuggono
guerra dolore e fame.
Tardi se ne avvede
e per riparo al torto
dona la tregua del sonno.

Vorrei poter credere
a un dio dormiente
vigile come una madre,
poter sperare nel suo risveglio
al grido del figlio *Padre, Padre perché mi hai abbandonato?¹⁰*
Dopo quel grido anche per lui
un sonno di tre giorni e noi
Gesù dorme, cosa posso sperare?¹¹
Coscienza delle tenebre è lo sbadiglio,
di resurrezione temporanea ogni risveglio.

San Nicola che vai per mare¹²
questo bambino non vuol fare la nanna
e ninna nanna e ninna oh
questo figlio a chi lo do?
Ninna nanna, ninna oh
il lupo s'è mangiato la pecorella.
Insensatezza di nenie

per sopire neonati
spesso odiati
per l'imperterrito urlare
che terrorizza, paralizza.
Da dove tutto quel fiato,
quella smorfia d'orrore
su visi che vogliamo
specchi d'innocenza?
Ma l'innocenza è a malapena
*una isola di amnesia*¹³,
nel corpo noi portiamo
i segni di millenni
assai pesanti.

*Solo le parole salvano il tempo dall'oblio*¹⁴
e permettono alla fine di risvegliarsi un poco.

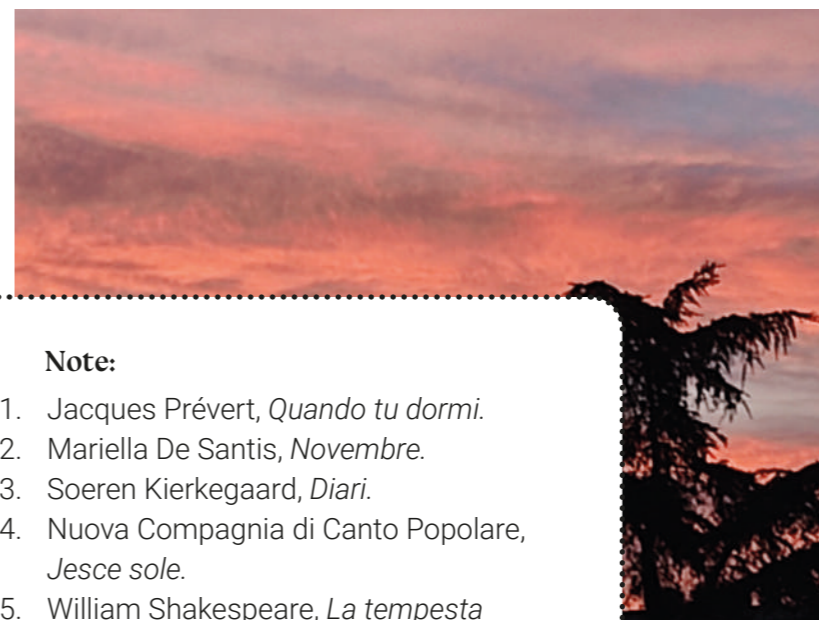
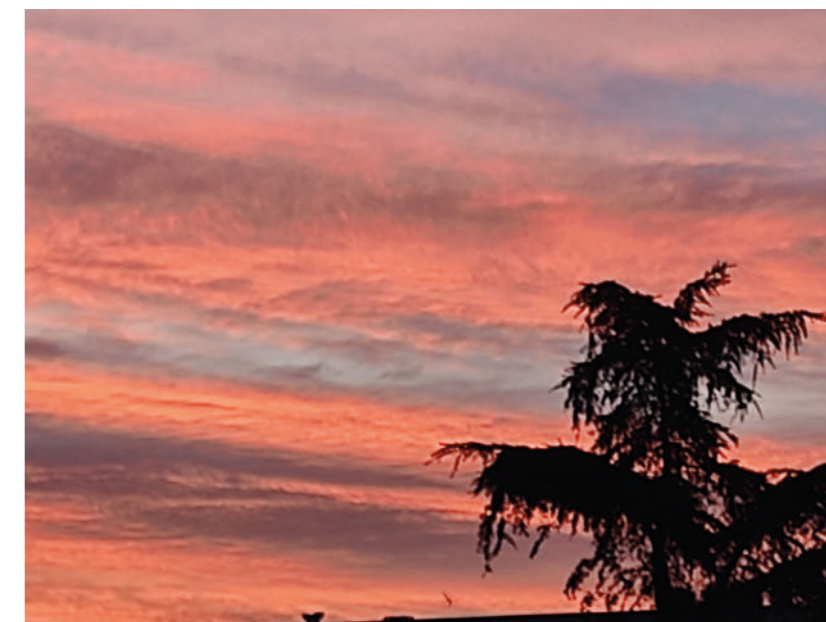
Come il sogno dei gatti
– mi dicono –
è quello dei neonati.
Cosa darei per conoscere
quello del dinosauro
o del sapiens mio antenato.
Ci accompagna dalle origini
una spasmodica fame di sapere
appagata da estroverso immaginare.
Si produsse il segno, poi la parola
col racconto tutto si affolla
sogno, mito, archetipo, ragione.
Sopra il sonno, sotto la veglia
la scrittura spartisce
origini, confini, dimore.

Se è regola sociale
il tempo del dormire
nessuno di noi in esso
è eguale.

Gli odori, le posture
visi beati o smorfie
gemiti, sospetti a fior di labbra
verità che evade.

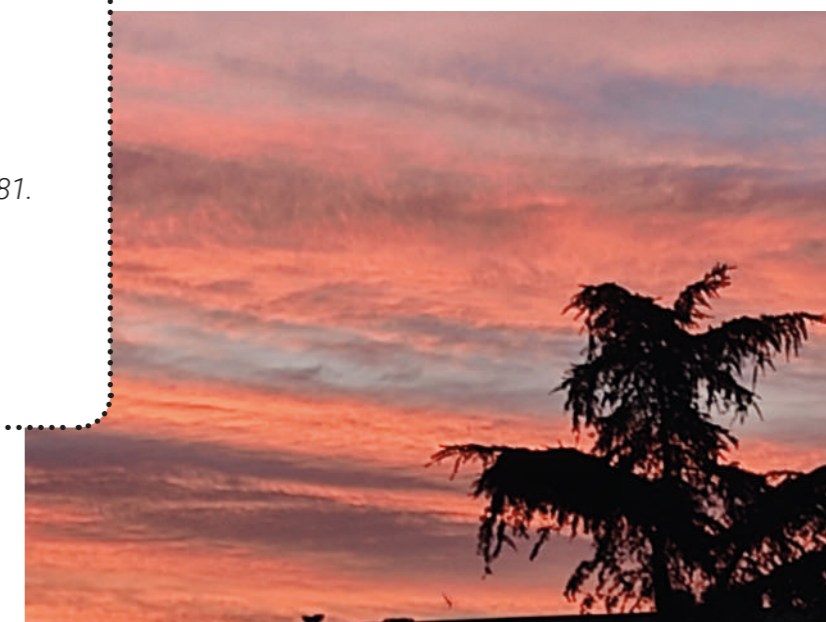
*Ah, come potrei lamentarmi,*¹⁵
Come, cuore mio, vederti tanto greve,
Se il sole perfino deve disperare,
Se persino il sole deve tramontare?

Al risveglio tutto pare
simile al giorno innanzi
mentre vive silente in noi
un boato d'anarchia.



Note:

1. Jacques Prévert, *Quando tu dormi*.
2. Mariella De Santis, *Novembre*.
3. Soeren Kierkegaard, *Diari*.
4. Nuova Compagnia di Canto Popolare, *Jesce sole*.
5. William Shakespeare, *La tempesta*
6. Ovidio, *Metamorfosi*.
7. Francisco Goya, *Scritti*.
8. Eleonora de Fonseca Pimentel.
9. Libro della Genesi.
10. Vangelo secondo Matteo.
11. Johann Sebastian Bach, *Cantata nr. 81*.
12. Tradizionale *Ninna nanna barese*.
13. Saul Steinberg, *Lettere a Aldo Buzzzi*.
14. Claire Goll, *Inseguire il vento*.
15. Richard Wagner, *Schmerzen*.



Un silenzio shakespeariano

di **Stefano Faravelli**

I tre quadri qui riprodotti sono accomunati dalla suggestione fortissima che ha esercitato sulle mie creazioni il shakespeariano *Sogno in una Notte di Mezz'estate*.

Vero magnete dell'immaginazione, come testimonia la galleria di John Boydell (1790) e la straordinaria efflorescenza dei temi shakespeariani nella pittura *fairy* nell'età vittoriana, confluita anni fa nella memorabile mostra alla Royal Academy (1997-98). Sento da sempre una solidarietà fraterna con quei pittori del tardo Ottocento, i Damby i Paton, il veggente pazzo Richard Dadd, il Bosch in sedicesimo John Anster Fitzgerald... Pittori forse minori ma membri di una più vasta confraternita che annovera tra le sue fila anche giganti come Fussli, Reynolds, Blake, Turner.

Questa vocazione a cantare i notturni tripudi, a narrare le meraviglie del *Regno Segreto*, (come lo aveva battezzato il reverendo Kirk), mi appartiene in nome di un lascito aureo, racchiuso in memorie infantili, molto precise, del *fatato* e del *fatale*.

Questo nucleo originario, davvero fondante, l'ho poi sviluppato in ambito filosofico (Gaston Bachelard...) ma soprattutto orientalistico.

Alla domanda che Dante rivolge all'*immaginativa*: "chi muove te, se'l senso non ti porge?" (*Purgatorio XVII, 12*), il pensiero occidentale non ha risposto in modo organico, non ha elaborato una *teoria* dell'immaginazione attiva,

salvo forse qualche neoplatonico rinascimentale o rari ed ermetici teosofi nordici. Lo hanno fatto invece, da secoli e *sottilmente*, i metafisici dell'Islam e le dottrine psico-fisiologiche del buddismo e dell'induismo.

Devo ai primi soprattutto la nozione di *mundus imaginalis*, lo *'Alam al Khayal*: un mondo *autonomo* che ha un'esistenza oggettiva totalmente indipendente dall'uso che noi facciamo della nostra facoltà immaginativa. L'intera mia opera indica a quel mondo con ostinazione e coerenza.

Va da sé che invito i decifrotori ad avvicinarsi a queste opere in punta di piedi per non svegliare le dormienti. Ponendo mente al fatto che in esse il silenzio è figura di quanto Titania promette a Bottom (*atto III, scena I*): "un rimedio che sappia purgare le nostre anime dalla mortal pesantezza" "And I will purge thy mortal grossness."



Il sonno di Elena, acquerello, 2000.



Incantamento di Titania, acquerello, 2000.



Disincanto di Titania, acquerello, 2000.

L'archivio Carmelo Bene, Maestro della Phonè

di **Salomè Bene**



L'Archivio Carmelo Bene è finalmente una realtà attiva, che ha alle sue spalle una lunga storia. Ritengo importante condividere le novità ed il percorso svolto per giungere a questo prezioso risultato. Il tutto ha origine molto tempo fa ed è il frutto di un costante lavoro che negli ultimi dieci anni ho svolto personalmente e condiviso con pochi collaboratori fidati. Nel periodo immediatamente successivo alla scomparsa di mio padre, la di lui eredità artistico-culturale è stata - almeno

inizialmente - oggetto di una confusa gestione e, conseguentemente, di una dolorosa dispersione. Parte del suo materiale era, infatti, conservato a Roma, altra parte in Puglia, altra ancora, purtroppo, non si è più trovata, proprio in ragione di una gestione in principio non direttamente riconducibile a me, né a persone a me vicine. Penso alle maschere del Pinocchio e ad altri costumi di scena preziosissimi. Tuttavia, intorno al 2005 mia madre Raffaella prima tra tutti (io all'epoca ero troppo giovane), e poi altre

persone, studiosi e collaboratori a noi molto vicini, come mia zia, Maria Luisa Bene, hanno dato inizio ad un grande lavoro di riordino e riassetto del materiale di Carmelo Bene. Insieme si è realizzato molto. Si è deciso di provare a riunire quanto più possibile materiale superstite per creare un fondo unitario. Ovviamente ho sempre voluto includere nei nostri progetti le istituzioni, credendo che lo Stato rappresentasse garanzia di serietà, di correttezza e trasparenza. Per fare questo c'è stato bisogno di un lavoro immenso, svolto silenziosamente e con assiduità per lungo tempo: per tessere le giuste relazioni, scegliere lo spazio adatto e dare una forma adeguata alle idee. Intorno al 2015 il materiale di archivio depositato presso la Casa dei Teatri di Villa Pamphili di Roma è stato trasferito a Lecce. Su richiesta del Comune di Roma, infatti, si è dovuto velocemente procedere al riordino degli spazi: a quel punto, all'incirca sette anni fa, mi sono ritrovata con l'intero archivio di Carmelo Bene da riallocare e mi sono domandata quale potesse essere la soluzione migliore da seguire. **Tenendo a riferimento le volontà di mio padre, in particolare gli obiettivi indicati con riguardo alla Fondazione L'Immemoriale, ho voluto perseguire quelle stesse finalità e riunire tutto il materiale in Puglia.** Ovviamente è stata scelta Lecce (città culturalmente viva e interessante) quale sede del fondo, anche in considerazione dello spazio offertoci dalla Regione Puglia, un luogo denso di cultura e di significato anche per Carmelo Bene: proprio quegli spazi, infatti, lo hanno visto formare in giovane età. Sul posto abbiamo progressivamente condotto la sua biblioteca, parte dei costumi di scena e degli arredi personali e, da ultimo, l'archivio. Tengo molto a precisare che i quasi seimila volumi componenti la biblioteca personale, sono stati custoditi, mantenuti per anni e anche inventariati in parte, dalle suore del Monastero Benedettino di Lecce, che con grande cura e devozione, per amore esclusivamente della cultura, hanno conservato nel migliore dei modi tanto materiale librario. Dopodiché io stessa, adoperando la mia formazione da giurista, ho deciso anche in questo caso di riprendere le volontà di mio padre e dare vita, così, ad una realtà innovativa, scegliendo però di formare un comitato. Trattasi in particolare di un comitato dotato di una duplice forma (istituzionale e tecnico- scientifica),

chiamato a presiedere l'attività di valorizzazione e di promozione del lavoro artistico di mio padre. A tal fine ho sottoscritto un accordo con la Regione Puglia e con le Sovrintendenze locali, mediante cui ha avuto luogo **l'acquisizione da parte della Regione dell'intera biblioteca custodita dalle Benedettine (all'incirca seimila volumi)** e, insieme con essa, di parte dei costumi di scena provenienti dalla nostra abitazione privata, unitamente ad una selezione di arredi. Il fondo, così composto, ha una composizione triadica, cui va aggiunto l'archivio, posto sotto vincolo di tutela della Sovrintendenza, di mia proprietà e concesso in comodato d'uso per ragioni di unitarietà. A completamento di ciò, come sopra accennato, abbiamo di recente costituito un comitato tecnico scientifico per il quale stiamo terminando la selezione delle personalità più preparate e, soprattutto, competenti (perché non mi stancherò mai di sostenere che, prima di ogni cosa, sono indispensabili studio e competenza per gestire il patrimonio artistico di Carmelo Bene). All'interno di tale comitato io rivesto il ruolo di vicepresidente e agisco quale membro attivo, fornendo un contributo operativo gestionale concreto. Ho seguito personalmente la nascita e l'evoluzione di tale struttura, cercando di garantirne sempre la crescita e lo sviluppo continui. A tal proposito stiamo allestendo un calendario di eventi, dal mio punto di vista molto interessante. Stiamo cercando di raccogliere il più possibile le istanze e gli interessi di tutte le persone, con particolare attenzione ai giovani. Un pensiero che sostengo di continuo è il seguente: **Carmelo Bene fu un grandissimo innovatore. Proprio per tale ragione non può essere relegato a mera istituzione della cultura, ma deve necessariamente essere reso contemporaneo, anche attraverso il ricorso a nuovi strumenti.** A tal proposito si sta lavorando con questo comitato, e in senso ampio con il fondo, anche a nuovi progetti che interessino l'arte contemporanea, le arti visive, settori innovativi, che intendo sperimentare per cercare di rendere Carmelo Bene vivo e avvicinarlo così più possibile ai giovani, affinché tutti possano approcciarsi a lui e interessarsi alla sua opera. Questo è il mio personale contributo e spero che tale progetto possa crescere sempre e nel migliore dei modi, con il contributo di tanti perché - tengo

a precisarlo - si tratta di un'operazione culturale di ampio respiro. Si sta lavorando tutti per la cultura, al fine di offrire al territorio, alla Puglia, ma anche all'Italia una realtà innovativa, capace di resistere nel tempo. Invito tutti a guardare con positività a tale iniziativa, perché si può fare tanto e, dal mio punto di vista, penso che sia un atto dovuto.

Si ringrazia Valeria Sampiere per la trascrizione dell'intervento.

Da sinistra a destra, p. 90:

Manifesto di *Salomé* (dettaglio), 1972.

Carmelo Bene nello spettacolo *Hommelette for Hamlet*, 1987.

Carmelo Bene, foto di scena da *Nostra Signora dei Turchi*, 1968.

Composizione a cura di Laura Di Teodoro.

Il testo è tratto dall'intervento all'evento *Il sommo Bene*, dedicato a Carmelo Bene nel 20° anniversario della sua scomparsa, presso l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, a cura di Andrea Balzola, Carlo Michele Schirinzi e del Collettivo Cabaret Voltaire (Chiara Crupi, Susanna Fadini, Luca Vonella), 16 marzo 2022.

In occasione dell'Evento svolto all'Accademia Albertina e in altre sedi italiane, è stato presentato il libro *Il Sommo Bene*, a cura di Rino Maenza, Kurumuny editore, 2021; e il docu-film omonimo *Il Sommo Bene. Appunti per un documentario*, da un'idea di Susanna Fadini, regia di Chiara Crupi, prodotto dal Collettivo Cabaret Voltaire.



Salomé Bene
all'Accademia Albertina,
16 marzo 2022.



Il Sommo Bene,
proiezione del docu-film all'Accademia Albertina,
16 marzo 2022.

Il silenzio come dramma dell'incomunicabilità

Café Müller di Pina Bausch

di **Andrea Papa**



Tanztheater Wuppertal, *Café Müller*. BAM Production. Fotografie di **Stephanie Berger**.

Avvolta dal buio e dal silenzio, una sagoma esile, muta, entra sul palco. Urta le sedie e percorre la scena ad occhi chiusi fiancheggiando una parete. Entrano altre figure. Una di esse, vestita in bianco come la prima avanza verso il pubblico. Ha i piedi nudi, ha gli occhi chiusi, è muta, sta per danzare. Così inizia *Café Müller*, la pièce più famosa della coreografa tedesca Pina Bausch.

Originariamente, lo spettacolo era parte di una serata che portava in scena, in uno stesso ambiente (un

bar), quattro spettacoli, indipendenti l'uno dall'altro, di quattro coreografi diversi: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Gigi Caciuleanu e Hans Pop.

Il successo della coreografia della Bausch ha portato questo breve spettacolo (circa 40 minuti) in tutto il mondo, stabilendo la raggiunta maturità artistica della coreografa, all'epoca trentottenne. *Café Müller* introduce il periodo delle coreografie originali della Bausch: dalla fine degli anni Settanta, infatti, i suoi lavori acquisiscono un taglio più personale, caricandosi di una forma più tragica e contemporanea. Questa visione è espressa nella



sala spettrale di Cafè Müller, testimone di drammi d'amore e incomprensione in cui i protagonisti si cercano e si sfuggono senza riuscire a comunicare se non con gesti ripetitivi e frenetici.

La scena si svolge su un palcoscenico disseminato di sedie posizionate in modo casuale su tutto il palco. C'è un'apertura dietro una quinta, a sinistra, che conduce a una porta girevole e altre due uscite, una per ogni lato. Le musiche presenti sono tre composizioni di Henry Purcell. Scene e costumi di Rolf Borzik (che prenderà parte come danzatore alle prime messe in scena dell'opera).

Sono presenti sei personaggi: tre donne, interpretate da Pina Bausch, Malou Airaudo e Nazareth Panadero, e tre uomini, Dominique Mercy, Jan Minarik e Rolf Borzik. Due degli uomini (Minarik e Borzik) indossano un completo elegante, il terzo (Mercy) indossa una camicia bianca larga infilata nei pantaloni. Due delle donne (la Airaudo e la Bausch) indossano lunghi abiti bianchi e danzano a piedi nudi, la terza (Nazareth Panadero), con una parrucca di capelli rossi e ricci, indossa un vestito azzurro, un soprabito nero e i tacchi. Anche Borzik indossa scarpe e occhiali.

Questi ultimi sembrano appartenere ad un universo concreto, palpabile, reale. Le altre due donne e gli altri due uomini sono parte di una realtà più onirica: ballano a piedi nudi, recitano tutto il tempo con gli occhi socchiusi, corrono sul palco cosparso di sedie mentre i personaggi "reali" si precipitano intorno a loro spostando i mobili creando confusione e un gran frastuono. È un'azione, quella presente sul palco, che mostra tratti angosciosi legati ad una rappresentazione grottesca e quasi fastidiosa dei fatti. La Bausch, infatti, inizia ad utilizzare una precisa cifra stilistica nelle sue coreografie, per denunciare una situazione sbagliata: attraverso una ricerca sui movimenti, svolta insieme ai suoi ballerini, Pina Bausch trova il gesto con cui si può comunicare un fatto e fa ripetere questo gesto a uno o più *danzatori*, a volte fino allo sfinimento (del ballerino e del pubblico sempre più coinvolto). Esempio chiave può essere l'abbraccio ripetuto da Malou Airaudo (la ballerina col vestito bianco) e Dominique Mercy (il ballerino con la camicia). Le braccia e le teste dei due vengono continuamente mossi e sistemati da un terzo uomo (Jan Minarik), infine la donna viene adagiata dallo stesso sulle braccia del



ballerino. Quest'ultimo però non riesce a trattenerla facendola cadere al suolo. Lei si rialza e lo stringe ancora. Il terzo uomo allora risistema le due figure ma scena si ripete, ancora e poi ancora, sempre più velocemente, finché il terzo uomo non esce dalla scena e i movimenti diventano automatici, come se fossero memorizzati da due automi, piuttosto che da due esseri umani.

Altri momenti violenti e ripetuti si alternano sul palco a frammenti di danza: la donna dai capelli rossi che si agita preoccupata e confusa lungo la scena, l'uomo con gli occhiali che sposta le sedie, il ballerino che fa roteare la danzatrice dell'abbraccio, Pina Bausch che sbatte contro il muro e avanza a braccia aperte, quasi come un fantasma, c'è perfino un momento in cui i due ballerini dell'abbraccio si tengono per la vita lanciando, ora uno, ora l'altra, il partner contro il muro o contro una finestra della scena. Questa ripetitività può intendersi come una tortura che libera angoscia e sfinimento in tutta la sala.

A livello registico è da notare la figura esile e fantasmatica, interpretata dalla stessa Bausch, che si aggira nella scena. A volte avanza verso il pubblico a braccia aperte e urtando le sedie, altre è distesa

per terra, poi si perde dentro la porta girevole. È interessante il fatto che compie tutti questi movimenti con gli occhi socchiusi e lo sguardo rivolto verso il basso, un particolare che ricorre anche nelle altre figure "oniriche" dello spettacolo che pare siano personaggi sonnambuli, quasi in trance. La vista limitata causa il suo continuo urtare sedie, tavoli, muri dando un senso di insicurezza e imprevedibilità al pubblico che assimila sconforto dal clima poco rassicurante e buio che la danzatrice affronta. Il messaggio contro la violenza, tangibile anche in *Cafè Müller*, è sempre molto presente nell'opera della Bausch. Quando la mostra al pubblico, violenta e cruda, a volte denigratoria, la condanna automaticamente. Allo stesso modo il pubblico non può fare altro che condannarla. Il contatto è una parte fondamentale nelle coreografie bauschane, un contatto che, quando è violento, è capace di trasmettere al pubblico una visione brusca e attiva dello *stück* – così la coreografa chiamava i suoi spettacoli.

L'impatto emotivo che la Bausch trasmette al pubblico con *Cafè Müller* è molto diverso, per certi

versi, dalle sensazioni provocate da altri spettacoli. L'oscurità che caratterizza la scena, gli ambienti spettrali, i rumori forti, ripetuti e violenti non possono che sottolineare un silenzio tanto irritante che è necessario coprirlo in qualche modo, nascondarlo, colmarlo. Ma i gesti, i pochi versi e persino la musica non riescono. Questo silenzio pesante non è altro che un sintomo di un rapporto tra esseri umani che si è irrimediabilmente rotto. Non per nulla Pina Bausch, in questo spettacolo, rappresenta il dramma dell'incomunicabilità. Chiarisce l'impossibilità di un rapporto profondo tra le persone che continuano a sfuggirsi.

che certi impianti restino così come sono stati concepiti dallo scenografo o dal regista originali. La scenografia è funzionale al testo, in questo caso. Ogni cosa in questa scena contribuisce ad amplificare la tangibile e orrida quiete che la Bausch ha cercato di comunicare al pubblico, perfino il bar, luogo di aggregazione e socialità per eccellenza, ha un suo valore. Ambientare uno spettacolo del genere in un auditorium o in un teatro sarebbe stata la stessa cosa? Suppongo di no.

Considerando l'intero percorso artistico della Bausch coreografa e ideatrice di spettacoli insieme alle caratteristiche del Teatrodanza, notiamo sempre una particolare attenzione al suono, alla musica e alla voce, a volte anche alle varie miscele tra queste. In *Cafè Müller*, questi tre elementi viaggiano su binari singoli. Anzi, la voce è omessa, sostituita da respiri affannosi, lamenti quasi accennati e suoni violenti. Il tutto è un insieme di dissonanze che non forniscono una soluzione al problema o trasmettono valori educativi – il che rende il teatrodanza di Pina Bausch lontano dal teatro politico. Lo spettacolo urla al pubblico: "guardate, questo dramma si sta abbattendo sul nostro modo di vivere: farete qualcosa per evitarlo?".

Sostanzialmente gli spettacoli della Bausch appartenenti a questo secondo periodo sono quelli più pessimistici. Già negli anni Settanta, come fecero i più grandi pensatori del '900, anticipava un dramma della società che oggi stiamo vivendo, 50 anni dopo. Chi aveva le competenze e il potere non ha fatto niente per concretizzare le soluzioni che avrebbero posto un punto al problema, nessuno è riuscito a creare una voce forte abbastanza da sovrastare il silenzio, fino ad ora. Quindi, che ne sarà di noi e della nostra voce?

Memorie del silenzio nella ricerca teatrale

Remondi e Caporossi, Marce-lì Antunez Roca, BeAnotherLab, Balletto Teatro Torino, Elio Germano, e altri.

di **Antonio Pizzo**



Remondi e Caporossi, Coro, 1990, fotografia di Cesare Accetta.

Sul finire degli anni Ottanta, i miei esordi nello studio del teatro coincisero con l'avvicinamento al lavoro di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi: due artisti del teatro che hanno segnato, con la loro lunga carriera, uno spazio originale nella sperimentazione italiana. Ancora studente, ebbi l'opportunità di osservarli al lavoro quando provavano *Coro*, uno dei loro capolavori

prodotto dal Festival di Santarcangelo nel 1990. Mentre guidavano il gruppo di giovani attori e attrici, li scoprii impegnati in un'operazione di sottrazione, in una pedagogia del silenzio dove lo sforzo era di togliere tutto per lasciar emergere il ricco intreccio di emozioni minime. E quando vidi lo spettacolo allo Sferisterio fu come una epifania, perché per la prima volta osservavo una serie di azioni, tutte mute, delle



Antunez Roca, *Afasia*, 1998, fotografia di Darius Kohelius.

quali mi sembrava di cogliere i dialoghi e i silenzi. Nella lunga scena iniziale gli attori e le attrici si muovevano all'interno di un ampio spazio scenico quadrato e individuato solo dall'illuminazione; entravano ed uscivano da soli o in gruppi, si incontravano e si separavano, depositando di volta in volta alcune valige al centro dello spazio, fino a costruire un muro, una sorta di skenè davanti alla quale si sarebbe svolta la seconda parte dello spettacolo. Ogni incontro e ogni separazione era una storia diversa; l'azione seguiva un copione dettagliatissimo, privo di parole ma pieno di voci che si materializzavano direttamente nelle menti di chi osservava. In quell'occasione imparai che la voce non è solo il frutto della vibrazione delle corde vocali, e che il silenzio è qualcosa di più dell'assenza di suono. Sono entrambi manifestazioni della materialità che costituisce la performance.

Nei decenni successivi la ricerca accademica mi ha portato a seguire lo sviluppo della performance digitale, o meglio di tutta quella sperimentazione che, dagli anni Novanta in poi ha inteso mettere a frutto

le potenzialità dei media digitali e degli algoritmi. Sebbene tanta parte di queste produzioni siano state affatto silenziose, anzi costruite su una proliferazione del tessuto sonoro, la lezione del silenzio sviluppata da una parte della sperimentazione performativa dagli anni Sessanta in avanti ha mantenuto la sua centralità. Le performance di Stelarc erano quasi interamente legate all'azione delle tecnologie sul corpo; il famoso *Epizoo* (1994) di Marcel·li Antúnez Roca era privo della voce del performer. La tecnologia invadeva a tal punto il corpo umano da lasciarlo privo di parole. Questa sorta di afasia ha dato infatti il titolo del successivo spettacolo di Marcel·li Antúnez Roca che però, in quella occasione, la manifestava con una sovrapproduzione di materiali sonori. In *Afasia* (1998), e in alcuni spettacoli successivi, l'artista catalano ha costruito una vera e propria drammaturgia dell'urlo, costituendo una ricerca di senso nell'universo tecnologico proprio a partire dalla produzione inarticolata di suono. Marcel·li Antúnez Roca è stato un altro incontro importante perché la sua carriera ha qualcosa di molto

singolare. Dopo aver lasciato la Fura Del Baus, si è impegnato in un percorso che riconquistasse la voce umana all'interno di un universo contemporaneo nel quale era stata condannata al silenzio dalla sovrabbondanza tecnologica.

Il Novecento teatrale ci ha insegnato che la dialettica voce/silenzio è fondamentale all'arte scenica perché costituisce la materialità dello spazio, la rende percepibile in quanto elemento dinamico nell'azione. E così anche quegli spettacoli con un alto contenuto mediale fanno i conti con questo principio e se ne servono per costituire la propria presenza. Un video muto sulla scena teatrale sarà sempre un'azione performativa al contrario dello schermo televisivo nel nostro salotto di casa.

Anche nei nuovi orizzonti della virtualità e della realtà aumentata queste dinamiche mostrano il loro valore in quanto attivatori di presenza.

Recentemente ho partecipato a una delle installazioni prodotte da BeAnotherLab di Barcellona. Invitati a Torino dal nostro progetto Officine Sintetiche,

hanno presentato nel 2021 il loro *The Machine to Be Another*. Si tratta di un'installazione in cui due partecipanti indossano visori di realtà virtuale sui quali sono montate anche due videocamere 360°. I due siedono uno di fronte all'altro e seguono una serie di istruzioni che gli operatori gli forniscono mediante il contatto fisico. Ogni partecipante vede nel visore ciò che in diretta è ripreso dalla telecamera dell'altro. La sensazione generale è di essere l'altro e l'azione culmina con un abbraccio in cui ognuno ha sensazione di essere un altro e di abbracciare se stesso. L'installazione non prevede parole, non c'è dialogo, ma quel silenzio è pieno di senso; anzi mentre gli operatori ci guidano a muoverci in sincronia, si crea un vero e proprio dialogo dei due corpi che si scoprono, si sintonizzano, si parlano. In quel mondo, reale e virtuale allo stesso tempo, ho avuto di nuovo la sensazione che voci e silenzi si alternassero senza che ci fosse alcuna produzione verbale.

Anche in un recente studio/spettacolo prodotto nel



BeAnotherLab, *Machine To Be Another*, 2021, foto di Maurizio Consolandi.



Balletto Teatro Torino, *Tiny Uppercase. Il nostro senso nascosto*, 2022.
Lavanderia a Vapore, fotografia di Angelo Bellotti.

2022 dal Balletto Teatro Torino, *Tiny Uppercase. Il nostro senso nascosto*, ho indossato i visori per svolgere un'esperienza multisensoriale tra ambienti in CG, video 360° in diretta e registrati, insieme all'azione dal vivo dei/delle performer. E anche in questo caso l'assenza di un tessuto verbale sembra aver materializzato una voce interiore, potente, che legava i partecipanti con coloro che danzavano.

Altri casi in cui ho indossato questo tipo di visori per eventi performativi e di spettacolo sono stati caratterizzati dalla sovrapproduzione sonora e visiva. La coraggiosa sperimentazione di Elio Germano con i suoi due spettacoli teatrali in VR, *Segnali d'allarme* (2020) e *Così è (se vi pare)* (2021), indica una nuova via di riproduzione e distribuzione dello spettacolo ma appare meno efficace nella costituzione della materialità della performance, oppure, per dirla in altro modo, non individua nell'effetto di presenza uno dei cardini dell'evento.

Il binomio voce/silenzio non ricalca quello presenza/assenza, anzi i due sono ortogonali tra di loro: la

voce può mostrare un'assenza così come il silenzio può diventare il modo più efficace per dare corpo alla presenza.

La recente esperienza della sospensione dello spettacolo dal vivo è stata un ulteriore stimolo a riflettere sulle pratiche sociali e sul sistema economico che regge il nostro teatro. Al silenzio delle sale ha corrisposto spesso un grande rumore sulle piattaforme web nelle quali si è riversata una enorme mole di proposte alternative di spettacolo. Il teatro italiano e i suoi circuiti hanno avuto un improvviso sobbalzo tecnologico invadendo con i propri contenuti tradizionali i canali social, ma, a volte, anche sperimentando soluzioni originali, a volte inedite. Speriamo che queste soluzioni, dagli spettacoli interattivi on line (*Sephirot* di Alessandro Anglani, del 2021, ad esempio), le performance sulle piattaforme di videoconferenza (come quelle su Zoom), possano continuare a ricevere attenzione così da avere spazio per ulteriori sviluppi. Anche perché queste forme di evento on line suggeriscono

che il binomio voce/silenzio è anche un paradigma di comunicazione e scambio con il pubblico. La performance digitale ha infatti spesso indicato una nuova forma di drammaturgia della partecipazione che, pur muovendosi da istanze novecentesche, si apre a prospettive interessanti per i grandi numeri capace di coinvolgere (il breve esperimento *Dream* della RSC nel 2021 ha avuto circa cinquantamila partecipanti in pochi giorni), e di conseguenza di riflessione politica sui temi che muovono le grandi comunità di ragazze e ragazzi sulle piattaforme social. I Teatri Nazionali che hanno ripreso a presentare testi e autori come beni culturali da proteggere corrono sempre il rischio di dare voce a un mondo sempre meno connesso con ciò che accade al di fuori delle loro porte; forse più silenziosamente tra le maglie dei sistemi di comunicazione social, dietro i milioni di follower dei grandi influencer, potremo magari veder emergere nuovi dialoghi e nuove presenze capaci di intercettare le voci e i silenzi della realtà in cui viviamo.

Tutto brucia / MOTUS

Perché la fine del mondo non è che la fine di un mondo

di Agnese Falcarin



Tutto brucia, fotografia di Claudia Borgia.

Uno spazio nero, la penombra, uno strato di cenere che ricopre tutto e R.Y.F. (Francesca Morello) con la sua chitarra: così troviamo ad accoglierci la scena di *Tutto Brucia*, con l'impressione che in realtà il fuoco abbia già distrutto il mondo e, con la certezza che chi è rimasto sia un sopravvissuto. È di vittime e superstiti che si parla, infatti, in questa nuova produzione dei Motus che ha debuttato a Roma nel settembre 2021. *Tutto Brucia* è una citazione diretta di Cassandra,

figura mitica e profetica che ha previsto le tragedie dell'oggi a cui i registi e ideatori del progetto, Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, hanno dato un ruolo centrale in questa produzione in quanto una delle donne protagoniste nella riscrittura di Sartre del testo *Le Troiane* di Euripide. Non è la prima volta che i Motus affrontano un testo tragico. Negli anni passati, per esempio, lavorarono sul testo di *Antigone* creando ben tre performance (*Let the Sunshine in*, 2009; *Too Late!*, 2009; *Iovadovia*, 2010) ed uno spettacolo



Tutto brucia, fotografia di Paolo Porto.

conclusivo (*Alexis. Una tragedia greca*, 2010) che ci racconta in maniera frammentaria e approfondita un tema che è troppo ampio e controverso per essere risolto con una drammaturgia lineare e cioè che Antigone è simbolo di rivolta, ora come allora, "È l'uomo o la donna della fraternità contro l'uomo o la donna della filialità. Antigone è dunque una figura politica, eminentemente politica." In *Tutto Brucia* la politica c'è, ma non è il tema dominante. Le parole antiche che vengono recitate, sussurrate, urlate e cantate aprono porte nel nostro immaginario collettivo. Mai come oggi le parole di Euripide, magistralmente rielaborate da Ilenia Caleo, che ci raccontano la fine di un'era, quella degli eroi omerici, il dolore delle donne, l'impotenza di fronte alla storia e lo strazio del lutto ci possono colpire nel profondo. Questo spettacolo bombarda continuamente di stimoli gli spettatori causando in alcuni momenti un certo disorientamento. Ritmo, dinamismo, ambiente sonoro e fluidità della scena sono quasi sempre le principali caratteristiche di questo gruppo teatrale. In maniera atipica questa volta non troviamo l'apparato video, tratto distintivo dei Motus, di cui

invece resta solo lo schermo nero e plastico dove i corpi vengono avvolti fino ad affogarci dentro. La voce e il corpo rotto e spezzato di Ecuba, la vecchia, le urla strazianti di Polissena, che sacrifica se stessa concedendosi al nemico, l'invocazione ai morti fatta da Andromaca, la vedova, le visioni mai credute di Cassandra, la pazza, e infine il corpo più fragile e inerme, quello del bambino naufrago, quello di Astianatte, rappresentano i soggetti più esposti e vulnerabili della nostra società. Il tema del lutto mi sembra uno di quelli su cui fermarsi a riflettere riprendendo il quesito posto da Judith Butler su quali siano le vite degne di essere vissute, su quali siano le vite degne di una sepoltura in un momento storico in cui sono ancora impresse nelle nostre cornee le immagini dei camion militari che trasportano le vittime di covid fuori dalla città di Bergamo, in un mondo in cui i morti nel mediterraneo non sono nemmeno numerabili, in un mondo che sta per finire a causa della crisi climatica di cui siamo vittime ma al contempo protagonisti. Il lutto viene elaborato attraverso i lamenti funebri strazianti di Ecuba / Silvia Calderoli, tipici delle veglie del sud descritte

da Ernesto De Martino, e le danze di Cassandra/**Stefania Tansini** che squarcia l'aria con un pesante coltello e un falchetto contadino, come nei riti collettivi di cordoglio scomparsi del sud Europa e gira vorticosamente su se stessa come un derviscio in preda al fervore divino illuminandosi con due barre led. E allora queste vite, queste donne troiane si trasformano in altro. La metamorfosi tanto cara al mito greco viene riproposta qui attraverso una serie di sculture/resti animali coperti da uno strato nero e lucido di vernice che ricorda il catrame delle petroliere che affondano in mare. La plastica e ciò che abbiamo prodotto invade il mondo. Ad Ecuba, che secondo la mitologia ha un forte rapporto con l'animalità e nelle *Metamorfosi* di Ovidio si trasformerà in una cagna che latra all'infinito perdendo a causa del dolore il suo lato umano, viene affidato l'onere di chiudere uno spettacolo pieno di domande e inquietudini.

"Ora è troppo tardi. Aspettiamo che il futuro torni di nuovo e tra duemila anni ancora il nostro nome sarà su tutte le bocche e quando saremo solo atomi e fiato voi maledetti non potrete fare niente, niente contro questa memoria che vi divora. Perché saremo tutto e saremo ovunque capaci di trasformarci in qualsiasi cosa e andare."



Tutto brucia, fotografia di Claudia Pajewski.

Credits dello spettacolo

Ideazione e regia **Daniela Nicolò** e **Enrico Casagrande**
con **Silvia Calderoni**, **Stefania Tansini** e **R.Y.F. (Francesca Morello)** alle canzoni e
musiche live
Testi delle lyrics **Ilenia Caleo** e **R.Y.F. (Francesca Morello)**
Ricerca drammaturgica **Ilenia Caleo**
Cura dei testi e sottotitoli **Daniela Nicolò**
Traduzioni **Marta Lovato**
Direzione tecnica e luci **Simona Gallo**
Assistente direzione tecnica e luci **Theo Longuemare**
Ambienti sonori **Demetrio Cecchitelli**
Design del suono live **Enrico Casagrande**
Fonica **Martina Ciavatta**
Assistenza tecnica **Francesco Zanucoli**
Props e sculture sceniche **_vxxxii**
Video e grafica **Vladimir Bertozzi**
Produzione **Elisa Bartolucci** con **Francesca Raimondi**
Organizzazione e logistica **Shaila Chenet**
Promozione e comunicazione **Marta Lovato** con **Francesca Lombardi**
Ufficio stampa **comunicattive.it**
Distribuzione internazionale **Lisa Gilardino**
Una produzione **Motus** e **Teatro di Roma – Teatro Nazionale** con **Kunstencentrum
Vooruit vzw (BE)**
Progetto di residenza condiviso da **L'arboreto – Teatro Dimora | La Corte Ospitale
Centro di Residenza Emilia-Romagna** e **Santarcangelo dei Teatri**
In collaborazione con **AMAT** e **Comune di Fabriano** nell'ambito di "MarcheinVita.
Lo spettacolo dal vivo per la rinascita dal sisma" progetto di **Mibact** e **Regione Marche**
coordinato da **Consorzio Marche Spettacolo**
Con il sostegno di **MiC, Regione Emilia-Romagna**
Si ringraziano **H&I black fashion, Gruppo IVAS**

Uno spettacolo che si può vedere ad occhi chiusi

Dialogo con Daniela Nicolò / MOTUS sullo spettacolo Tutto Brucia

di Agnese Falcarin



Tutto brucia, fotografia di Claudia Borgia.

■ *Tutto Brucia* è una delle ultime produzioni dei Motus, uno spettacolo particolarmente adatto al tema voce e silenzio.

È un lavoro molto concentrato sul suono, specialmente sulla voce: c'è il canto, c'è il grido, c'è la parola. Quale percorso è stato fatto per arrivare a questo risultato?

C'è anche un linguaggio inventato in un momento...

Rispetto ai nostri lavori precedenti, dove era sempre presente il video, che per noi non è mai stato un decoro ma una scelta drammaturgica sempre interrogata, qui è nato il desiderio di un azzeramento dell'immagine. Lo schermo in pvc nero che fa da fondale, è "accartocciato" come un rudere di quell'immagine digitale che non c'è più. È uno spettacolo che concede poco alla vista e questa è stata una scelta molto diversa per noi che, a volte, siamo arrivati a saturare e sovraesporre. Potrebbe anche essere solo ascoltato ad occhi chiusi, infatti a settembre, uscirà un vinile con Bronson Recording che verrà presentato alla triennale di Milano, dove lo abbiamo registrato. Il lavoro sul suono si è sviluppato su più livelli. Abbiamo coinvolto una cantautrice, R.Y.F., Francesca Morello, che non aveva mai lavorato in teatro. L'abbiamo incontrata ad uno dei-workshop preparatori dove lei ha iniziato a improvvisare con la sua chitarra e addirittura a cantare, a partire dalle azioni delle attrici. Le canzoni dello spettacolo sono nate proprio così, sul campo. Poi i testi scritti direttamente in inglese da R.Y.F. (che vengono tutti dalla tragedia di Euripide) sono stati rielaborati anche con Ilenia Caleo, che ha collaborato alla drammaturgia. È un canto interno, originale, che nasce proprio dal suo sguardo su ciò che accadeva intorno a lei durante le prove.

■ Si percepisce effettivamente, guardando lo spettacolo, la sintonia fra queste tre donne che vivono la scena.

È nata un'alchimia bellissima, dovevamo lavorare con più attrici all'inizio, poi, visto il rapporto che è nato fra R.Y.F. e Stefania Tansini con Silvia Calderoni, una presenza forte e importante, abbiamo deciso che loro bastavano. Tornando al suono, contemporaneamente al lavoro sulle canzoni, abbiamo lavorato anche con Demetrio Cecchitelli, un giovanissimo compositore di musica elettronica che improvvisava, anche lui, creando un background elettronico, rumori concreti e crolli di quella città che brucia intorno alle Troiane. A questo

si aggiunge l'intervento di Enrico Casagrande che si occupa dell'amplificazione, del tessuto sonoro generale. Le attrici, infatti, sono sempre microfionate e questo dispositivo apre la possibilità di un discorso sul suono, sul silenzio, sui respiri e sul rumore dei corpi che viene captato e amplificato oltre la parola e va costituire un secondo livello. Poi naturalmente c'è la voce delle attrici. Silvia diventa Ecuba in un passaggio molto profondo per lei. È diversa dall'Antigone che aveva interpretato con noi dieci anni fa, qui fa una ricerca importante di asciugatura della parola compensata dallo sforzo fisico. Stefania invece, in quanto danzatrice pura e coreografa, non aveva mai parlato in scena. Per farla entrare nella parte le abbiamo chiesto di lavorare prima su una lingua inventata, una lingua del dolore, una "lingua oltre". Il fatto di non venire ascoltata e compresa in questa dimensione quasi animale la avvicina subito al personaggio di Cassandra. E poi c'è il silenzio, la pausa, la sospensione... che non è mai un vero silenzio, c'è sempre un rumore di fondo molto lontano, c'è sempre la città che crolla.

■ Da spettatrice e studentessa dell'accademia mi sono ritrovata per la prima volta a dare la precedenza al suono rispetto all'immagine. Ci sono altri vostri lavori che hanno avuto una riflessione così profonda sul tema del silenzio?

Sul silenzio in sé è raro, per noi è sempre stato "noise". Tantissimi anni fa abbiamo fatto un progetto, nella serie *Rooms*, sul rumore bianco. Il silenzio non è mai davvero silenzio. Quello che c'è negli spazi chiusi può essere il ronzio di un frigorifero, o l'impianto di condizionamento che poi rappresenta il rumore dell'occidente, del consumismo, del sistema capitalistico. Poi abbiamo fatto un altro lavoro intitolato *Rumore Rosa*, termine che indica le frequenze artificiali utilizzate dai tecnici del suono per evidenziare la curva di equalizzazione ottimale in un ambiente, chiamato così in contrapposizione al rumore bianco. Qui il rumore è freddo e tagliente come la scenografia glaciale, realizzata in animazione, che lo ospita. È uno spettacolo ispirato all'intero

universo di Fassbinder e legato alla dimensione claustrofobica dei personaggi all'interno di una stanza. In realtà tutti i nostri lavori sono fortemente sonori. Un altro progetto per me molto importante come lavoro di passaggio è stato *Let the sunshine in*, uno dei contest sull'Antigone, dove non c'era colonna sonora ma tutto il suono proveniva dall'amplificazione dei corpi e dell'ambiente attraverso i radiomicrofoni. Il silenzio totale non lo abbiamo mai toccato. Forse c'è stato un solo momento, alla fine de *L'ospite*, il lavoro su *Teorema* di Pasolini, che finiva con un video girato nel deserto nel quale l'attore protagonista, che interpretava il padre di Teorema, si spogliava e si allontanava nel vuoto. Questo video partiva con l'audio dell'attore che urlava e progressivamente veniva abbassato il volume fino a diventare un film muto con un "grido inascoltabile", per citare Pasolini.

■ **Grido che torna in *Tutto Brucia*, Ecuba grida e porta fuori di sé un dolore di tutti, grida anche per il pubblico che però non è abituato a sentirlo... quali sono state le reazioni?**

Il grido è nato da un'azione di Silvia, è un urlo che esorcizza, mentre trascina fuori scena un corpo morto e sul quale si innesta quello di Francesca che lo armonizza. È un momento estremamente liberatorio anche per le attrici. Nelle *Troiane* effettivamente c'è il pianto. C'è tanto pianto, compianto, lutto. Però l'urlo di Ecuba è quasi animale, va da un'altra parte. Nel monologo finale di Silvia la sua voce viene effettivamente alterata, è un monologo che parla di trasformazione. E non è un caso che noi dopo *Tutto Brucia* abbiamo sentito la necessità di fare un focus su Ecuba con *You were nothing but wind*, che è una piccola performance con solo Silvia Calderoni/Ecuba concentrata sul divenire animale... La parola diventa latrato, nella performance ci sono resti di un testo che è quasi inascoltabile: è una fortissima improvvisazione sonora fra Silvia ed Enrico che lavora sui suoi versi disumani alterandoli e amplificandoli. Il pubblico ne esce davvero scioccato.

■ **Questo spettacolo mi sembra molto legato alle tragedie della realtà contemporanea...**

Il progetto era iniziato già prima del 2020, con tutto un altro intento, più documentaristico. L'idea era quella di andare a incontrare donne che sono arrivate dalla

Libia, donne uscite dal sistema della tratta e sexworkers provenienti dal continente africano. Poi la pandemia ha cambiato il percorso di questo lavoro, in primis perché non c'era la possibilità di mettersi in contatto con tutte queste persone. Abbiamo fatto diverse residenze per arrivare a questo risultato e sicuramente ne siamo molto soddisfatti. Il teatro deve sicuramente dialogare con il suo tempo e questo può avvenire in modi diversi. Nel caso di *Alexis. Una tragedia greca* avevamo fatto un lavoro legato alla raccolta di materiale sul posto. C'erano le rivolte, siamo andati in Grecia, abbiamo fatto interviste e video restando in contatto con gli attivisti in maniera più diretta. Nel caso di *Tutto Brucia*, invece, è stata più una forma di empatia emotiva con il contemporaneo a guidarci. Da un lato c'era la pandemia ma, dall'altro, sbarchi e naufragi continuavano ad avvenire. È stata una scelta quella di tenere i riferimenti al contemporaneo in sospeso. Abbiamo toccato le tematiche principali, emotivamente e politicamente, ma non le abbiamo mai nominate in maniera diretta. Chi vede lo spettacolo oggi, con la guerra in corso, associa immediatamente le immagini alle donne ucraine profughe, e si commuove: ci hanno addirittura chiesto se la gonna gialla con la camicia azzurra indossate da Silvia le abbiamo scelte apposta... ma il lavoro è nato ben prima di questa maledetta guerra, in reazione proprio alle tante guerre del mondo. Questo mi conferma che se un lavoro tenta di mettersi in contatto con il contemporaneo viene sentito dal pubblico in modi molto diversi, perché è stato concepito in forma aperta e non didattica e può prestarsi a differenti interpretazioni, che è poi quello che abbiamo sempre cercato nel nostro teatro. Per quanto riguarda il progetto iniziale più documentario, che abbiamo abbandonato, apre invece una nuova questione, assai delicata: riguarda il nostro essere dei bianchi, privilegiati che vanno a fare interviste e raccontano storie che non sono loro... Questo ci ha fatto arretrare, perché bisogna stare molto attenti a non sovrapporre le nostre visioni su mondi che hanno le proprie ed è giusto che emergano con la loro voce... Condividiamo la domanda qui, lasciandola come questione aperta...

KOTEKINO RIFF //

Esercizi di rianimazione reloaded

Breve estratto del testo teatrale

di **Andrea Cosentino**

L'INTELLETTUALE

Va bene, adesso però forse è il caso di riassumere la trama. La storia, c'è, evidentemente, magari un po' confusa, all'inizio c'è questa festa, allegria, trambusto, dove ci sono quest'uomo e questa donna che si innamorano, Alfredo e Violetta... Cioè si innamora prima l'uomo, poi lei di rincalzo. Funzionano così le donne: tu maschio ti innamori e loro di conseguenza, cioè sono un po' passive da un punto di vista sentimentale... Tu le dici ti amo, e allora anch'io. Insomma è un po' un saltare sul carro del vincitore diciamo, ora non è per parlar male delle donne ecco, non vorrei essere frainteso, vedo anche qui tra voi ci sono delle donne, insomma quindi vuol dire che non abbiamo pregiudizi, ne abbiamo fatti di passi avanti, in fatto di pensiero gender fluido lgbt...

La trama dicevo, che prima non ho concluso che mi sono fatto prendere da considerazioni politiche, loro si innamorano, però lei Violetta è una prostituta, per cui la famiglia osteggia... La famiglia di lui naturalmente, la famiglia della prostituta non osteggia, sono evidentemente famiglie permissive, e poi vedi le conseguenze...

Ma insomma non perdiamoci in considerazioni sociologiche. Il padre di lui va da lei e le offre dei soldi per lasciare il figlio, in quanto prostituta la pensa sensibile all'argomento. Lei però colpo di scena rifiuta, dice io lo amo davvero tuo figlio Alfredo, non ho con lui relazioni

di natura professionale diciamo... Però lui non demorde, dice che comunque la tacca della prostituzione rimane, e gli intacca la reputazione del figlio... E faccio notare che tacca osteggia e demorde sono i motivi per cui mi piace molto raccontare questa storia, mi piace dire tacca osteggia e demorde, perché sono termini che rientrano nel mio vocabolario linguistico, che ho fatto il liceo classico, però nella vita non capitano molte occasioni di sfoggiarlo, non è che al bar dici: un caffè per favore, se me lo intacca con del latte io non la osteggio, ancora latte non demorda...

Ma scusate mi sto dilungando in considerazioni onomastiche. Allora lei si lascia convincere, per amore di lui non per soldi dunque, lo lascia con una lettera, gli scrive non ti amo più, per non dovergli dire ti lascio perché ti amo, che poi lui potrebbe ribattere il discorso non fila, e lì giù a dovergli spiegare il discorso delle tacche dell'osteggiare e il non demordere, sarebbe impegnativo, e l'uomo è sempliciotto, per non dire male solo delle donne... Allora gli scrive non ti amo, tanto che lui la raggiunge a un'altra festa, confusione, e quella c'è sempre, si arrabbia e le getta addosso dei soldi con disprezzo, come dire sei prostituta dentro ancora, vagli a

spiegare delle tacche... Insomma molto drammatica come scena, poi in sovrappiù c'è pure la tubercolosi, che intacca lei, finché ecco lui viene a sapere non si sa come, ma viene a sapere che lei lo ama ancora, e lo ama talmente da preoccuparsi delle sue tacche, tanto che lui esclama enfaticamente me ne frego delle tacche, e maledizione a chi ha osteggiato senza demordere, e corre da lei... Ma troppo tardi, e intanto dappertutto si festeggia il carnevale gioia lazzi un bel contrasto, ma non troppo, diciamo lei non è completamente morta ancora, tardi a sufficienza quel tanto che lui arriva e lei gli muore in braccio, però cantando, e questo davvero ci interessa, direi che è proprio il fulcro tematico e poetico di quest'opera, che mentre muori canti, e mentre canti comunque muori...

E a questo punto facciamo entrare la soprano Irina Popovskaya che ci canterà questa struggente aria finale...

Non è arrivata la Popovskaya?...

Scusate, ma questo è il convegno sulle arie d'opera verdiane? No? Ah, scusate allora, come se non avessi detto niente...

LO SCIAANTOSO

Sono venuto qui con ottimismo sfoggiando orgogliosamente il mio colbacco da cosacco in occasione di questo Ted talk sulla caccia secca di pipistrello come risorsa ecocompatibile in alternativa allo sfruttamento del carbonfossile... Questo è il convegno sulla caccia secca di pipistrello come risorsa ecocompatibile in alternativa allo sfruttamento del carbonfossile? No? Vabbè tanto non è che mi interessasse davvero l'argomento caccia secca di pipistrello, era più che altro una scusa per socializzare sfoggiando il mio colbacco da cosacco. E invece qui di cosa si tratta? Che tipo di evento socio-culturale sarebbe?...

Non l'avete capito neanche voi?...

Vabbè, comunque socializzare ho socializzato e il mio colbacco da cosacco l'ho sfoggiato...

LA CASALINGA

Buonasera, io sono una persona semplice, però siccome volevo fare un discorso in pubblico mi sono un po' acchittata, noi persone semplici ci teniamo a presentarci bene nelle situazioni di prestigio. Ci acchittiamo. Comunque, siccome sono venuta qui a teatro attirata dal tema dello spettacolo che però finora mi sembra sia stato trattato in modo confuso se non addirittura reticente, allora ho deciso di fare un intervento estemporaneo per colmare la lacuna, che magari anche voi siete venuti qui attirati dal titolo e ancora non se ne parla in modo esaustivo.

Il cotechino, dunque. Che apparentemente è un argomento semplice. Tutti crediamo di sapere tutto sul cotechino, che è questa cosa fatta più o meno così, ma anche più grande, ma però anche piccola, dipende, magari ci sono anche grandissimi cotechini, ne esistono, però non è detto che più grande è meglio è... Eh, che poi voi ridacchiate, tutto quest'umorismo semplice di doppi sensi, non si può fare un discorso serio colle persone semplici, sempre a cercare il doppio senso... Che poi sono anche discorsi pericolosi questi delle grandezze, che magari qui tutti a ridere, ma poi nel segreto per qualcuno anche avvilenti, che poi sicuro quello che ride più forte è quello che ci ha il problema, è chiaro no? Per dire che alla fin fine anche se sono una persona semplice un po' di psicologia elementare la conosco. Comunque mi sono prevenuta e il titolo del mio intervento sarà **IL COTECHINO A PRESCINDERE DALLE DIMENSIONI**, così la smettete con questa ilarità francamente umiliante per tutti, e avvilito per qualcuno...

Anche perché dietro invece al cotechino ci sono discorsi importanti, temi etici. Per dire quando ti mangi un cotechino ti possono dire: ma lo sai che stai a fare? Sto a mangià il cotechino. Sì ma le implicazioni? Stai uccidendo un essere vivente.

Dobbiamo un attimo ragionare. Già la formulazione è tendenziosa, ti dicono essere vivente fa impressione, già se uno entra nello specifico, stai a uccidere un maiale, vabbè è un



Kotekino Riff, fotografia di Roberto Pavani.

maiale, non dico se lo merita ma insomma. Cioè secondo questa corrente di pensiero dovresti visualizzare, mentre mangi il cotechino dovresti visualizzarti che stai a uccidere un maiale. Come fai? Immagini tu che mozzichi un maiale?

Allora proviamo a ragionare con un ragionamento semplice ma veritiero: quanta gente ci mangia con un cotechino? A dir poco una decina. Quanti cotechini ci escono con un maiale? A dir poco una cinquantina, pure di più, ma diciamo una cinquantina per comodità matematica. Allora se vuoi essere serio devi visualizzarti tu con altri 499 che stanno a uccidere il singolo maiale. Come fai a visualizzare? Tu dove ti visualizzi? Tutti affollati in 500 magari, compresa tua suocera che fai non la inviti a capodanno? Magari tu ti trovi uno spazietto, gli mozzichi il culo. Gli mozzichi il culo a un maiale mica l'ammazzi, quello si volta: ma che stai a fare, ridicolo? Mi stai a mozzica' na chiappa? Che poi alla fine uno senza chiappa mica muore, al massimo come conseguenza vai al bagno ti siedi sulla tavoletta e scivoli... Oh mannaggia, mi hanno tolto una chiappa, vabbè mi riposiziono sull'altra...

Questo per dire che non è che mangi un cotechino e stai ad ammazzare un maiale, siamo in 500 che ammazziamo semmai il singolo maiale. Quindi chi è stato? Di chi è la colpa? Magari tua suocera sicuro alla gola attaccata alla giugulare... Chi si assume di questi 500 la responsabilità morale? Capisco se ti mangi una quaglia: l'hai uccisa tu, non c'è dubbio... Ma già il pollo, diciamo siamo in quattro... Che poi infatti a chiedere vuoi il petto o la coscia? Assolutamente la coscia, non ti assumi la responsabilità, mentre il petto capito? Ma invece senza coscia un pollo sopravvive. Uno chiede ma è ruspante? Eh insomma no, ruspante non ruspa più, diciamo ruspò, al passato remoto, ora allevamento a terra, ma campare campa, magari di ricordi: ah quando ruspavo... Se ti mangi una impepata di cozze stai a fare una strage non dico degli innocenti, perché le cozze poi secondo me ci hanno le loro magagne, ma insomma... Invece un maiale c'è condivisione, per dire che approfondendo questo discorso una scelta pressoché vegetariana ma



Kotekino Riff, fotografia di Roberto Pavani.

senza eccessivi fanatismi potrebbe essere quella di nutrirsi a livello di proteine esclusivamente di balene e capodogli per esempio... Ne ammazzi uno per nutrirne cinquemila...

E poi qui ci sarebbe anche tutto il discorso politico della massa e potere, la deresponsabilizzazione della folla, l'anonimato, che porta a cose anche d'attualità politica diciamo, gli hacker gli hater la rete... Che poi è la stessa logica di quelle cose orribili tipo adunate naziste, tutti assieme nell'anonimato a mano tesa a urlare heil Hitler, la folla si contagia... O ancora prima quelli: chi vuoi salvare Gesù o Barabba? E tutti assieme nell'anonimato: Barabba, Barabba.

Per dire che se adesso a voi in quanto diciamo folla amorfa – perché visti dal palco siete una folla amorfa sappiatelo, oddio magari folla è eccessivo ma amorfi sicuro - vi chiedo che volete mangiare dopo lo spettacolo? Sono sicura che in coro tutti: **COTECHINO COTECHINO**. Magari invece se lo chiedo a un singolo mi dice: no no, che cotechino, a me basta una fettina di tofu... Come pure lì, sicuro che lo chiedevi a un singolo

Ezechiele per dire, chi vuoi salvare? Sicuro ti diceva Gesù, che è una brava persona, lo salvo, pure un investimento per il futuro, conoscenze altolocate. Invece tutti assieme nell'anonimato: Barabba Barabba... Ma sono sicura a chiunque lo chiedevi, Elia oppure Zaccaria chiunque di quelli, Gianmaria, Mariapia che ne so... E' chiaro che una persona semplice quale vi ricordo io sono non potete pretendere che la mastica questa onomastica ebraica dell'avanti all'incirca dopo Cristo...

Che poi qui si aprirebbe tutto un altro discorso, che a scuola fin dalle elementari la storia te la dividono tra avanti Cristo e dopo Cristo, tutta la storia umana proprio, dal pitecantropo a Salvini, per dire anche la continuità... Avanti Cristo e dopo Cristo... Per cui rimane questo buco storiografico di questi trenta-trentatré anni del durante Cristo che nessuno sa davvero cosa è successo... Tutto quello che ci fanno sapere di quell'epoca storica è tipo: che è successo nel 27

durante Cristo? Ha moltiplicato pani... E nel 28? I pesci. E il 32? Ha camminato sulle acque... Ho capito, ma magari è successo anche qualcosa di più importante, che ne so battaglie conferenze concili, e quindi chissà che cosa ci vogliono nascondere sotto a queste favolette del durante Cristo...

Ma insomma sono argomenti anche rilevanti ma che direi esulano dal mio intervento dal titolo, giova ricordarlo, **IL COTECHINO A PRESCINDERE DALLE DIMENSIONI**, che magari ci siamo pure divertiti poco, ma almeno siamo certi che nessuno torna a casa avvilito...

91

Credits dello spettacolo

KOTEKINO RIFF - Esercizi di rianimazione reloaded

di e con **Andrea Cosentino**

musiche in scena **Michele Giunta** o di un musicista ospite

supervisore dinamico **Andrea Virgilio Franceschi**

assistente **Dina Giuseppetti**

produzione **ALDES**

in collaborazione con **CapoTrave/Kilowatt 2017**

con il sostegno di **MIBAC – Direzione Generale per lo spettacolo dal vivo,**

REGIONE TOSCANA / Sistema Regionale dello Spettacolo

Metonimie

di **Chiara Casorati**
Fotografie di **Lucija Hrvat**

Un giorno porto mio figlio al parco e incontriamo un gruppo di persone con un cagnolino, mio figlio si ferma ad accarezzarlo e io scambio due parole. Tempo dopo, nel dormiveglia, ripenso a quel momento e mi accorgo che, nelle immagini presenti alla mia mente, vedo distintamente i sorrisi, i denti, le labbra, le pieghe della pelle sulle guance e mi accorgo che questo è impossibile perché era l'inverno del 2021, Milano era zona rossa ed avevamo tutti la mascherina. La mia mente ha completato le informazioni mancanti e da alcuni dettagli - gli occhi, gli zigomi - ha ricostruito la figura completa.

In letteratura la figura retorica che esprime la parte per il tutto è la metonimia: per esempio dire "vela" anziché "barca". Per esempio posare in uno spazio scenico degli oggetti e delle scarpe anziché degli attori veri e propri. È quello che accadde diversi anni fa (ero un'attrice) ad un laboratorio a cui partecipai, condotto da Matteo Lanfranchi (Effetto Larsen). Gli attori in realtà c'erano, ma, in silenzio, entravano in scena solo per modificare la posizione degli oggetti e permettere al pubblico di decodificare gli elementi narrativi e ri-costruire la trama. Ciascun osservatore completava a suo modo la performance, immaginando anche la voce dei personaggi, che non era udibile se non nel proprio immaginario.

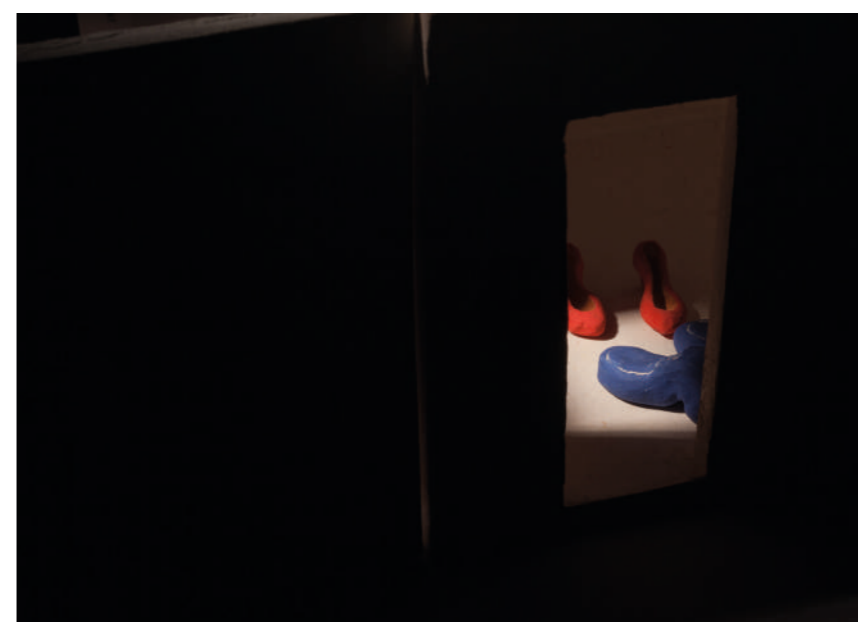
Le scarpe sono state sempre una sorta di contenitore di frammenti mancanti per me e in quanto tali interessanti. Ne ho indossate molte, da attrice: in uno spettacolo si vedevano solo i miei piedi e, cambiando scarpa, cambiavo personaggio (*Quando si racconta è niente*, regia Enya Idda). Molti sono i frammenti mancanti di me e ogni scarpa, modellando anche il modo con cui tutto il corpo ci stava dentro, mi consegnava informazioni. Ne ho riprodotte moltissime con l'argilla, grandi come quelle delle barbie, ma ruvide e pietrose: usai di proposito

la terra di Castellamonte, materiale in contrasto con la plastica perfetta e liscia. Ne venivano fuori scarpette-corpo come se tutto il peso dello scheletro fosse già nella scarpa (o almeno così sentivo io).

Costruii con argilla bianca spazi neutri dove guardarle, oppure accenni di mobilia, sempre metonimici: non vela per barca, ma tovaglia per cena. Infine il luogo più intimo e prosaico: il gabinetto, l'attrice in pausa. È così che è nato il progetto a quattro mani con la fotografa Lucija Hrvat: *Feelings creep up on you*, in cui abbiamo tessuto le carte di una trama fotografica. Gli attori continuano a non esserci, la voce è inudibile, ma nella mia mente i personaggi che indossano quelle scarpe hanno un respiro preciso ad ogni scatto, forse anche delle pieghe sulle guance mentre sorridono.



Chiara Casorati, *Attrice in pausa*, argilla bianca refrattaria, argilla di Castellamonte, engobbio rosso.



Tre foto dal progetto
Feelings creep up on you

Fotografie di Lucija Hrvat,
Opere di Chiara Casorati.

Il progetto completo a questo
link: [http://chiaracasorati.it/
wp/feelings-creep-up-on-you/](http://chiaracasorati.it/wp/feelings-creep-up-on-you/)

Libri silenziosi

di Johannes Pfeiffer



Il libro aperto è voce, il libro chiuso è silenzio, ma anche la pagina bianca è silenzio. Il libro bruciato, annegato, distrutto, è urlo. Il libro sepolto è ridotto a un silenzio che torna voce per chi lo dissepellisce. Nell'epoca di internet il libro diventa reperto archeologico, perciò dev'essere conservato in teche. Le teche proteggono i testi e li conservano in una specie di stato di transizione perenne e senza tempo, a cavallo tra l'oblio e la rinascita. Nel mondo virtuale la parola diventa immateriale, la lettura è veloce e distratta, non ha tempo di sfogliare il libro e scorrere lentamente sulla pagina, lo sguardo non

si sofferma e non si deposita, scivola via. Il libro appartiene ancora al mondo della materia, della terra, il libro è terrestre, internet è extraterrestre. Il libro è millenario, assorbe e porta voci antiche come un vento fermo, nel momento in cui è abbandonato sceglie il silenzio assoluto dell'inabissamento, ma è come se la sua voce si trasformasse in colore: le parole scritte nel libro diventano pigmento emotivo. Lo schermo ipnotizza, il libro incanta. Viene dagli alberi che nascono dalla terra, quando invecchia ingiallisce e si sbriciola, per dissolversi nuovamente nella terra. Ed è la terra che continua a leggerlo.



Johannes Pfeiffer, *Paroles en couleurs*, della serie *Il sapere ritrovato*. Libri con pigmenti naturali, in teche di plexiglass, 2017.

RESISTENZA!!!

Introduco qui questo gruppo di artisti emergenti con cui collaboro nella veste di docente presso l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino. A mio parere, nella loro pratica personale, politica e a volte intima, questo gruppo eclettico di artisti è un buon esempio di resistenza. Perché? Perché credo che

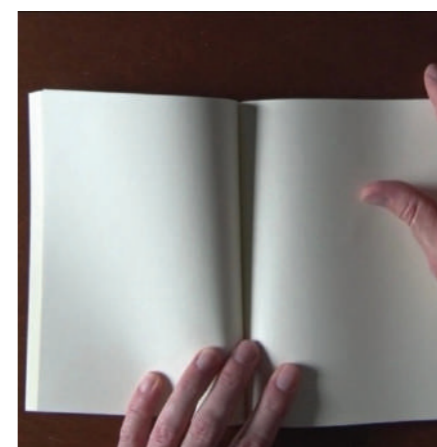
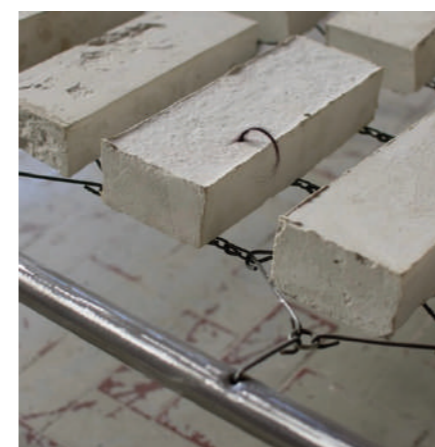
ognuno di loro, tutti i giorni, con il proprio lavoro, ponga l'attenzione su alcune domande che riguardano sia l'individualità che la collettività. Ciò mostra cosa vuol dire avere una voce oggi e decidere se e come utilizzarla. Il concetto di resistenza diventa allora intrinseco, perché la ricerca stessa degli artisti è una testimonianza. Una testimonianza di cosa vuol dire essere vivi nel XXI secolo. Il lavoro e la pratica di questi artisti sono indubbiamente contemporanei, ma non perché loro vivano e lavorino in questo periodo, bensì perché ciò che mettono in discussione è di fondamentale importanza e oggi più che mai è necessario parlarne, contestarlo e creare interrogativi a riguardo. La loro ricerca è, sì, individuale ma non isolata. Il loro modo di esprimersi è la prova del perché loro si alzano dal letto ogni mattina e dimostra che, metaforicamente, non si può scappare né dal contesto né dal tempo nel quale abitiamo. È questa per me la resistenza.

Ho voluto condividere con voi il pensiero qui sopra e le pagine a seguire per far sì che le loro importanti voci vengano ascoltate da tutti, perché la loro ricerca — anche quando potrebbe sembrare estremamente personale — parla agli altri in modo diretto, così da farci sentire tutti meno soli.

F R A N K O B



resistenzemag.com



Irene Calzavara
Fabio Celestre
Flaminia Cicerchia
Marco Curiale
Matilda Elia
Elisa Massimino
Volga Perez Jauregui
Gabriele Provenzano
Elena Ester Sementino
Lorenzo Tamburini

Muta

di **Orietta Brombin**

L'acqua, la insegna la sete.

La terra – gli oceani trascorsi.

Lo slancio – l'angoscia –

La pace – la raccontano le battaglie –

L'amore, i tumuli della memoria –

Gli uccelli, la neve.

Emily Dickinson

Muta è colei che non è in grado di emettere suono perché non ha voce. Eppure, la muta, poiché è l'effetto stesso del mutare, è ciò che cambia e si rinnova, ciclicamente, perciò continuamente: di stato, pelle, significato.

Muta è l'acqua stagnante del Po nei giorni torridi, privata della forza di fondersi nel vasto mare a cui è promessa. Mentre la muta dell'acqua - che non scorre (e non canta) - è *pelle di fiume*, fatta d'alghe, foglie e avanzi di città.

Succede spesso che l'acqua si ammutolisca, e muti. Capita così nel 2003, ad altra acqua di fiume di cui osservare il bizzarro e diffuso fenomeno, proprio sulla superficie. Ma, sotto la superficie? Niente, silenzio.

Gran parte dell'acqua è prosciugata. L'alveo, portato a nudo.

Dalla calura germina uno spesso strato di alghe simili a folta pelliccia riccia, di consistenza stabile, densa e robusta. Superficie vegetale grassa, filamentosa oppure spugnosa. A perdita d'occhio.

Colori del fenomeno? Giallo e verde umido per le nuove formazioni. Poi, a ben guardare, alghe scolorite fino al bianco latte. Già invecchiate, pallide e friabili, poste ai margini.

Così si presentano gli interstizi, normalmente occupati dall'acqua libera fra i massi.

Sul fiume vegetale avviene un fenomeno - certamente - passeggero, come scopriranno i pesci

che torneranno a nuotarvi. Passeggero, ma giusto in tempo per ricavarne trentasei diapositive a colori. La realtà - ciò che immaginiamo sia - non è riconoscibile, è già mutata.

Che l'acqua sia il *bene comune primario* per eccellenza è un assunto fisiologico di tutte le specie viventi del Pianeta, e viene urlato a gran voce dal Gruppo di Lisbona con il celebre *Manifesto dell'acqua* del 1998. Le risorse idriche sono al primo posto della scala di priorità di una ricerca di bene comune necessario alla vita stessa, a tutte le forme di vita esistenti nella biosfera. Così pure l'immaginazione è ritenuta essere un patrimonio primordiale, individuale e collettivo, necessario per lo sviluppo delle più diverse forme di conoscenza, capace di operare per sua natura alla risoluzione dei problemi dell'umanità, allo sviluppo di progetti che mettano in sicurezza le risorse necessarie a questa comune esistenza attraverso la condivisione e la solidarietà.

Se l'arte è un bene comune primario che appartiene alla categoria della conoscenza (e molto deve essere ancora conosciuto), *se l'acqua è insegnata dalla sete*, l'esercizio di traduzione può scorrere - come fosse acqua - anche grazie all'artificio dell'immaginazione. La finzione, l'inaspettato, avviene quando le immagini digitali - e verdi - vengono invertite nel colore opposto dal linguaggio macchina (RGB); opposto che, attraverso una ricerca di sistema, si rivela di una tonalità di azzurro tenero, proprio come fosse

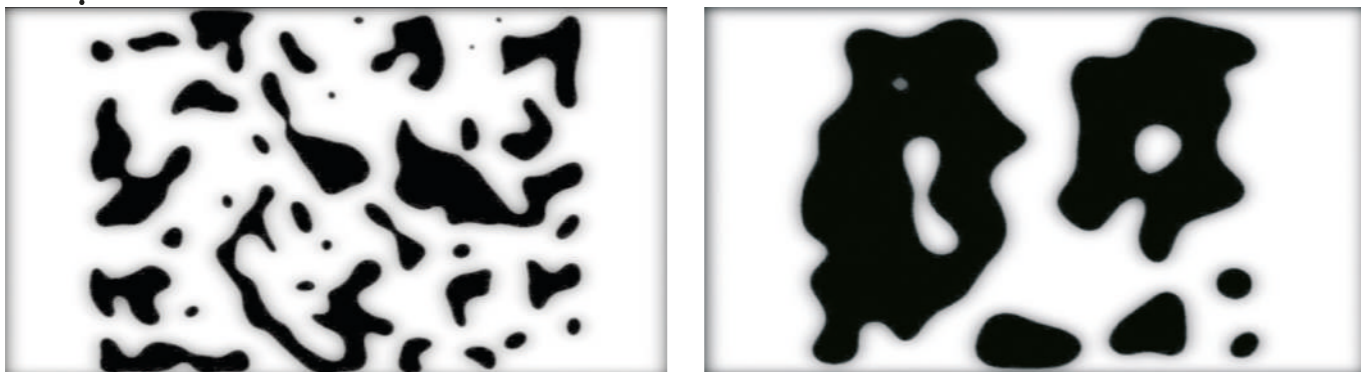
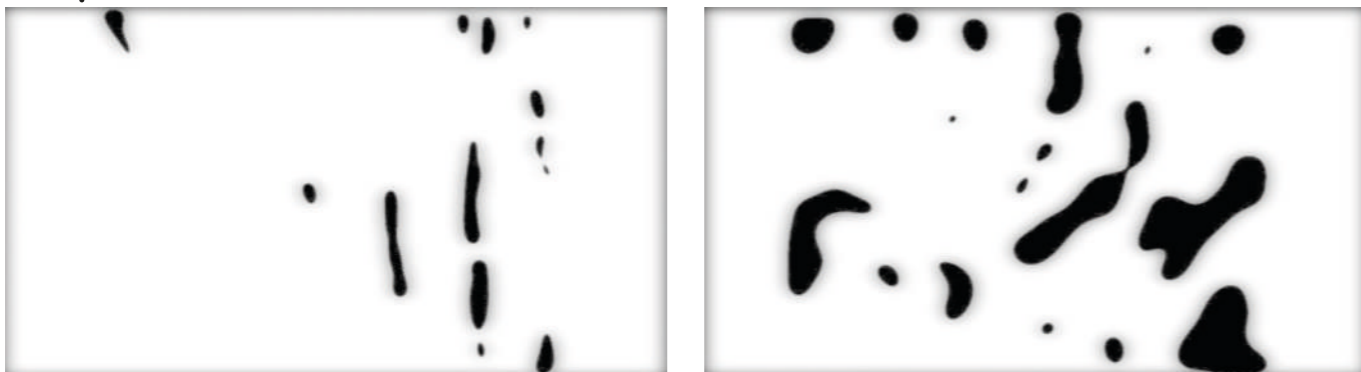
acqua. L'esercizio della traduzione diventa progetto che prevede di fissare un codice temporaneo di otto fenotipi tradotti in altrettante fotografie in bianco e nero. Otto parziali e dettagliate immagini della pelle di fiume, tanto anomale quanto reali.

Le immagini riportano alla luce la qualità traslucida e scivolosa dell'acqua perché sono protette in calotte di vetro. Uno dopo l'altro, i tondi ricreano un flusso, un'idea di fiume, di pozze lucide.

Sempre nel segno dell'artificio, attraverso un montaggio video, *Muta* compie un ulteriore atto di traduzione dove ciò che è fisso e cristallizzato si anima e torna a scorrere. Così come il movimento, anche la voce perduta dell'acqua rompe il silenzio attraverso una pulsante sonorizzazione in stile DUB.

Orietta Brombin,
Muta, 2012.
Tondi in vetro,
diametro 30 cm,
Fotografie digitali,
otto elementi.





Orietta Brombin,
Muta, 2012.
 Video, b/n, 3'.
 Sound: *Leopold*, Tito Sherpa.

Bibliografia:

Riccardo Petrella, *Il Manifesto dell'acqua. Il diritto alla vita per tutti*, EGA Edizioni Gruppo Abele, Torino, 2001.
 Stefano Rodotà, *Beni comuni*, Consorzio Festivalfilosofia, Modena, 2013.
 Emily Dickinson, *Silenzi* (c. 1859, postuma), Feltrinelli, Milano, 2014.

«PALEOSTOM BEZIAZY» Le pietre parlanti

di Franco Fanelli

Si dice che il pensiero eretico nel mondo tardo-antico fiorisse nei territori geografici dove la lingua greca, per la sua stessa complessità e molteplicità semantica, favoriva l'articolazione di concetti egualmente complessi e molteplici. Penso al prefisso dia-: etimologicamente, significa transito, tramite, ma anche separazione, diversità. «Dialogo», così, non significa soltanto conversazione, ma confronto tra posizioni diverse. Discussione e conversazione. Ho tenuto conto di entrambe le possibilità quando ho disposto su un territorio «neutro», il tavolo del mio studio, frammenti di geologie e culture diverse. Piccole pietre raccolte su alcune isole del Mare del Nord e antichi minuscoli perni di pietra provenienti dalla campagna laziale. Ignimbrite e leucitite, granito e tufo, forme accidentali e manufatti. Ho sperato che la comune origine vulcanica favorisse l'attivazione, tra di essi, di un silenzioso linguaggio comune scaturito, per entrambe le categorie di reperti, dal fragore del caos primigenio. Ho invocato l'intercessione di due straordinari cultori dei misteri geologici, il poeta Paul Celan e lo scrittore (e molto altro) Roger Caillois, e ho compiuto il rito consueto dell'incidere all'acquaforte e dunque inverare, attraverso una sorta di transustanziazione chimica, ciò che vedevo nel grande specchio inclinato sul tavolo dove quei frammenti accostati si convertivano in isole (Itacalitica, petroso approdo, la definì un poeta oggi poco di moda) micrometropoli avvistate dal mare, minime cattedrali. Il dialogo mi è parso non dissimile da quello che si crea, nelle epoche di transito e d'inquietudine, nelle architetture alla cui costruzione concorrono materiali antichi di spoglio. Il suono, forse, è in parte reperibile nella babelica (non



Franco Fanelli, *Litica I*,
 acquaforte e vernice molle
 su rame, 2019.

ermetica) e dunque umana «Preghiera della pietra» del poeta Vladimír Holan: memoria del tempo in cui la poesia non veniva letta ma cantata; umile rinuncia alla presunzione della glossa e della chiosa; ripudio dell'inautentico annidato in ogni traduzione.

Franco Fanelli, *Litica II*,
acquaforte e vernice molle
su rame, 2019.



Bibliografia:

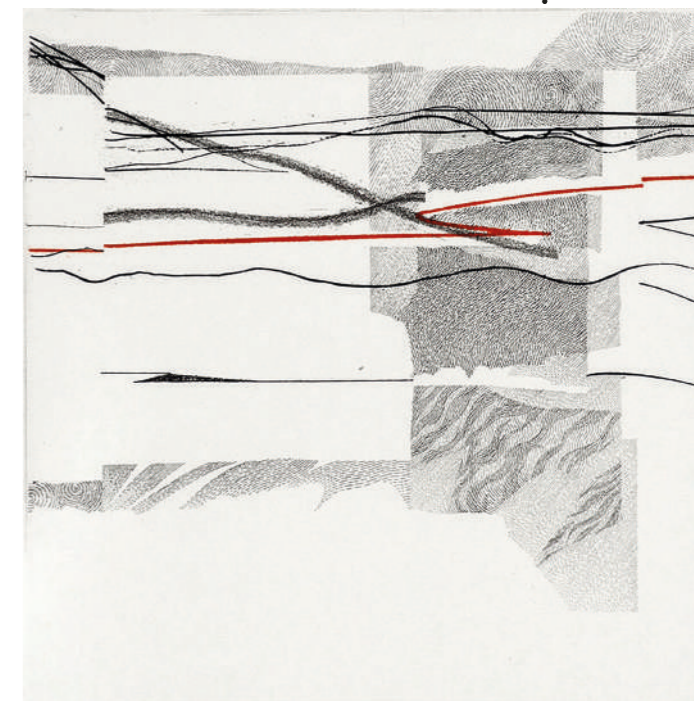
Roger Caillois, *La scrittura delle pietre*, Abscondita, 2022.
Vladimir Holan, *Una notte con Amleto e altre poesie*, SE, 2018.
Paul Celan, *Oscurato*, Einaudi, 2010.

Francesco Franco: Tra lo spazio e il silenzio, il segno

di **Francesca De Santis**
e **Martina Poët**

Il silenzio della carta che accoglie la voce dei segni.

Inteso come sospensione, il silenzio si associa all'opera di Francesco Franco in termini di spazio bianco sul foglio stampato. Come una pausa musicale, un "a capo" tra i versi poetici, l'assenza del segno è un elemento fondamentale all'interno delle incisioni di Franco, architettura invisibile della composizione. Aree bianche che si evolvono in vuoti sempre più ampi e abbaglianti, luoghi che accolgono la disgregazione delle strutture e la dispersione entropica dei segni incisi. Uno spazio colmo di significato, plasmato per amplificare gli elementi attigui. L'indagine analitica del dato reale, i ragionati studi preparatori e la rigorosa padronanza tecnica sono alla base del metodo di lavoro di Franco. Anche il suono viene preso in esame, con un approfondimento quasi scientifico delle sue dinamiche e interazioni. In tre incisioni intitolate *Riverbero* troviamo linee e scie che si scontrano con blocchi di tratteggi minuziosi o li oltrepassano con eleganti variazioni di energia. In *Rifrangenze* i fasci di segni si spezzano attraversando piani sovrapposti composti da tratti infinitesimali, mentre altri procedono sinuosi, plasmati da vortici di perturbazioni segniche. In *Eco*, opera realizzata con l'unione di stampa e controstampa della stessa matrice, i segni ricercano nel proprio riflesso la forma originale, ormai frammentati e dispersi dal silenzio ovattato del bianco del foglio.



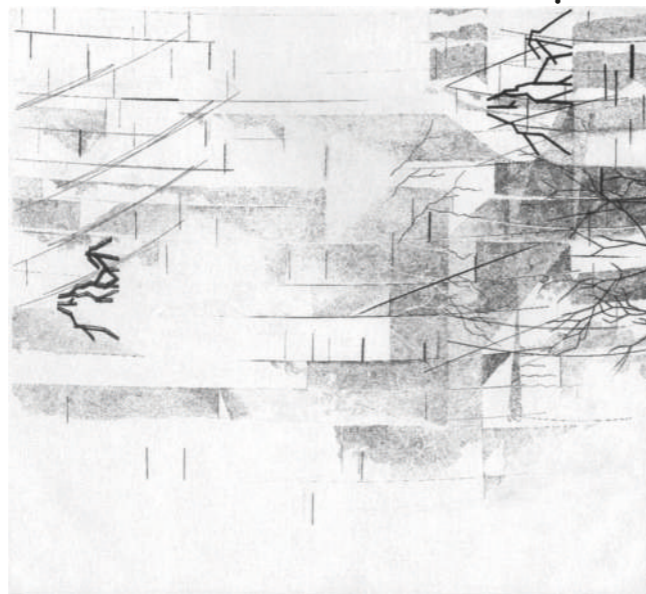
Francesco Franco,
Rifrangenze,
Acquaforte e vernice molle
su due matrici in zinco, 1977.

L'architettura del suono e la voce della pietra.

Mentre è in soggiorno a Bari, Francesco Franco assiste ad un concerto di musica sacra nella basilica romanica di S.Nicola: da questa esperienza nascono tre incisioni intitolate *Abside*, dove Franco dà prova delle sue capacità di osservazione, trascrizione e interpretazione. La contemplazione delle tre pareti absidali spinge l'artista ad una profonda riflessione sulla resa segnica della concavità percepita visivamente, nonché dal propagarsi delle note sulle superfici in pietra. Scrive Franco:

"Ascoltando il suono dell'organo la mente si concentra sulla costruzione delle note bachiane mentre lo sguardo indaga lo spazio che gli si oppone frontalmente. [...] La percezione dominante è di una continuità senza limite nel respiro di una lieve ondulazione riecheggiata dalle due contigue absidi minori. [...] Alcuni segni, subito direttamente annotati su un foglietto, saranno utili per un eventuale sviluppo, insieme alla memoria di suoni e forme che già nella mente stanno costruendo un disegno."

Un senso di spazialità in espansione permea tali opere. I toni assumono una consistenza impalpabile, mentre le tracce, leggere e rarefatte, costruiscono geometrie spezzate. L'occhio scivola nella composizione come in assenza di gravità, attirato e confuso dalla curvatura del muro e dalla sottrazione dei riferimenti prospettici. Questo movimento implicito rimarca un processo di disgregazione, un inesorabile divenire che suggerisce la presenza di un altro elemento chiave: il trascorrere del tempo.

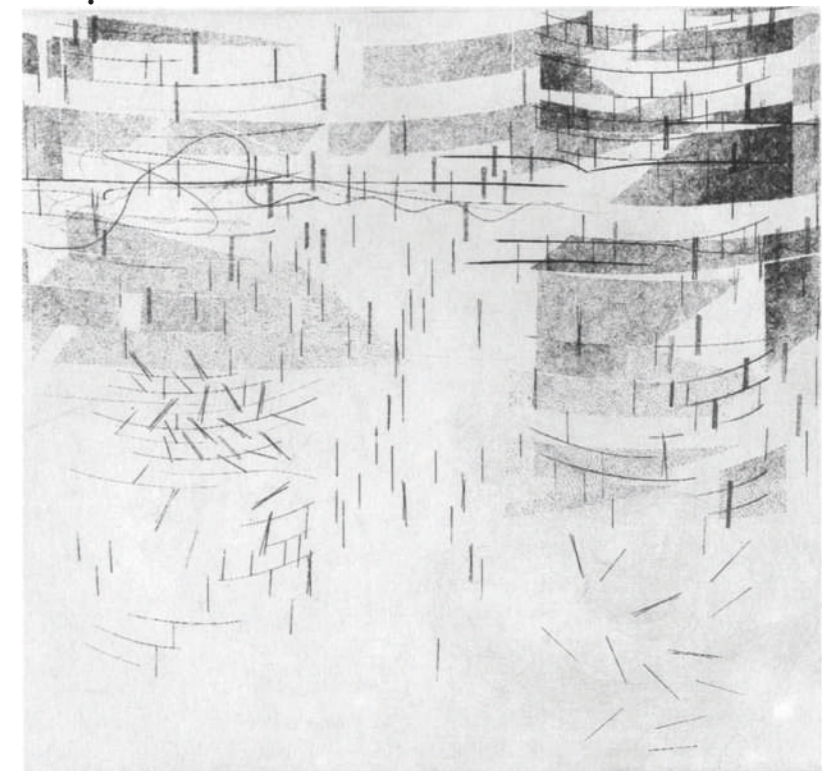


Francesco Franco,
Abside I,
Acquaforte e vernice molle
su zinco, 1979.

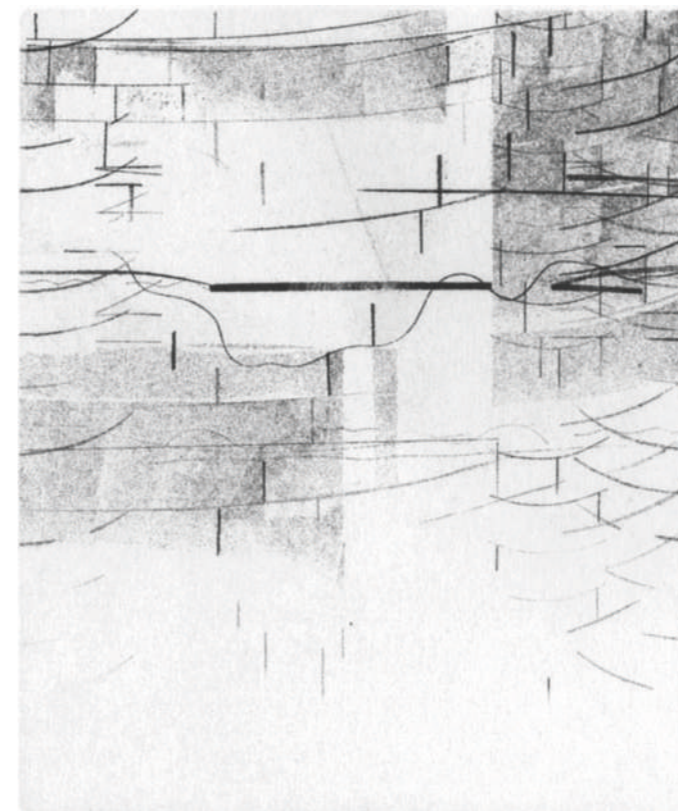
Bibliografia:

AA. VV., *A Francesco Franco*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», n. 159 - 2° semestre 2018.
A.Balzola, *Francesco Franco. Il rito e il progetto dell'incidere*, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino 1991.
F.De Santis F., M. Poët, *Francesco Franco. Il pensiero inciso*, Albertina Press, Torino 2022.
F.Fanelli, A.Griseri A., R.Maggio, P.Mantovani, *Francesco Franco*, catalogo mostra antologica della Regione Piemonte, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino 1992.
www.francescofranco-incisore.it

Francesco Franco,
Abside II,
Acquaforte e vernice molle
su zinco, 1979.

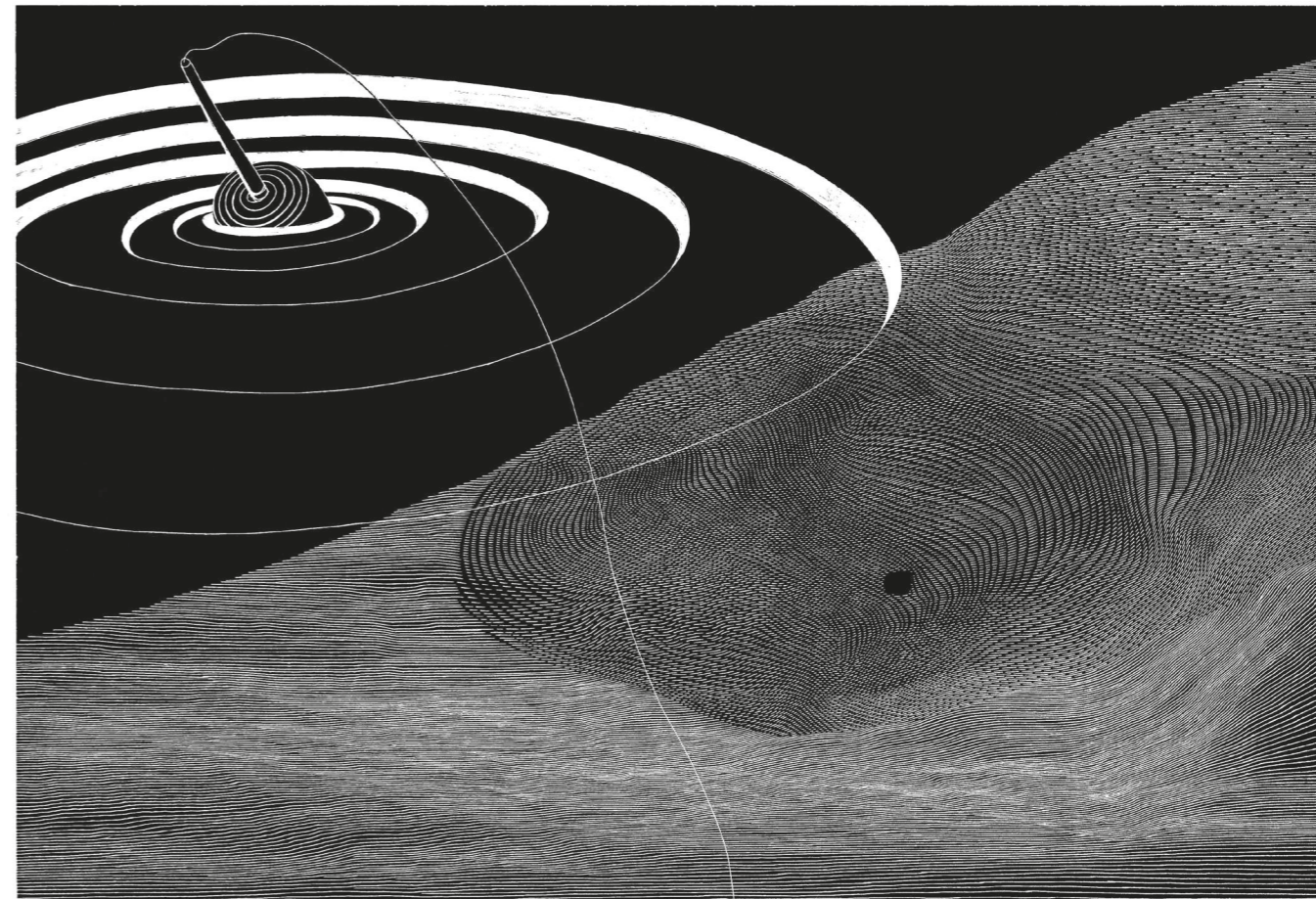


Francesco Franco,
Abside III,
Acquaforte e vernice molle
su zinco, 1979.



Francesco Franco (1924-2018) è stato un artista incisore, restauratore e docente. Allievo di Felice Casorati, Marcello Boglione e Mario Calandri, dal 1965 al 1988 è stato titolare del corso di Tecniche dell'Incisione all'Accademia Albertina di Torino. Stimato per essere un professore rigoroso ed esigente, Franco viene ricordato come un'anima gentile, un insegnante aperto al dialogo e attento alla crescita dei propri allievi. Figura artistica di spicco della Grafica d'arte del Novecento, Franco ha collaborato alla stesura di manuali, cataloghi e periodici. Nei suoi numerosi appunti, ricchi di insegnamenti e indicazioni tecniche, sottolinea come la Grafica d'arte non debba essere considerata "minore" alle altre arti, ma al pari di esse.

Guido Navaretti, *L'attesa*, 2017.
Bulino su metacrilato.



Guido Navaretti, *L'anguè offeso mai riposa*, 2019.
Bulino su metacrilato.



Anna Coccoli, *L'uomo che cammina nell'universo II*, 2021.
Acquaforte e cera molle.



Anna Coccoli, *L'uomo che cammina nell'universo I*, 2021.
Acquaforte e bulino.



P.d.s "Silence" Eleonora Fracchia

Eleonora Fracchia,
Silence, 2021.
Acquaforte e tecnica pittorica.

Se le parole prendessero il largo

di **Gian Paolo Caprettini**

Se le parole prendessero il largo
senza sperare in coste, in approdi,
se qualche suono
ora cadesse
come un frutto maturo,
in un giorno qualunque...
Se le parole si mettessero
in viaggio, alla deriva
con ali o con vele o con fiocchi di vento,
superando
la prigionia del tempo,
troverei il loro destino concluso
in quel gettarsi mute ed incerte,
nel buio o nel sole,
cercando un senso, un ascolto.

Nausicaa e Ulisse

di **Lucetta Frisa**

Qualcuno mi disse di un uomo diverso
che parla una lingua più aspra della nostra
simile a un singhiozzo?

Un uomo nudo e ferito in tutto il corpo
con mani scorticate ma con gli occhi
che tremano non so se per la gioia
di questo approdo o d'incertezza. Da dove
viene? Ha traversato a nuoto questo mare
infinito sempre in burrasca? È un dio
marino o un demone emerso dal fondo
messaggero di sciagure?

L'ho scoperto su questa spiaggia sassosa
che dormiva. Vinto da stanchezza, certo,
e nel sonno sembrava voler tenere con sé
tutte le voci e i silenzi del mare.

Dopo avere ascoltato giorno e notte il racconto
dello straniero accolto nel palazzo di mio padre
(sembrava felicemente stupito della nostra generosa ospitalità)
capii come ignorasse il nostro modo di essere e nulla
sapesse del sonno e dei sogni, nulla dell'isola dei Feaci.

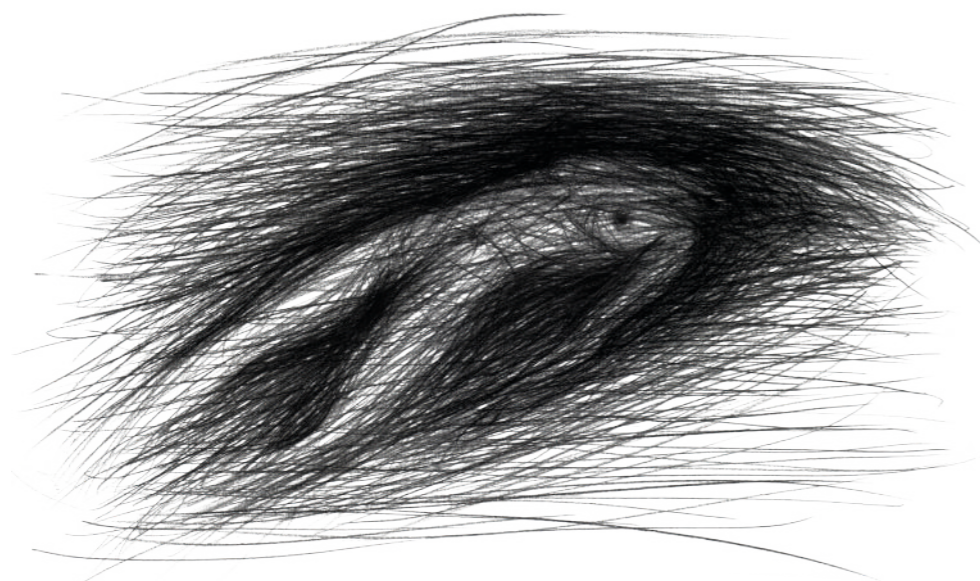
Ascoltavo come non avevo mai ascoltato prima
e giorno dopo giorno vedevo il nostro grandioso palazzo
disfarsi, le sue pareti volare come vele bianche di nave
ai soffi del vento, Il viso paterno perdere i tratti così quello dei fratelli
e delle mie belle schiave: non potevo toccare nessuno
perché tutto si scioglieva lieve come neve al sole
tutto diventava aria tutto tornava all'origine,

Al termine del racconto più nulla e nessuno esisteva.
Nausicaa figlia di Alcinoò, principessa di un'isola felice,
non c'era più. Ma solo chi avrebbe seguito
lo straniero per sempre, lottato accanto a lui, incontrato
divinità ostili, nemici astuti, spogliata dei suoi abiti
d'oro dei gioielli della sua vita inconsistente.
Sarebbe stata una donna che si feriva le mani.

Studi per Arca (*fuori e dentro*)

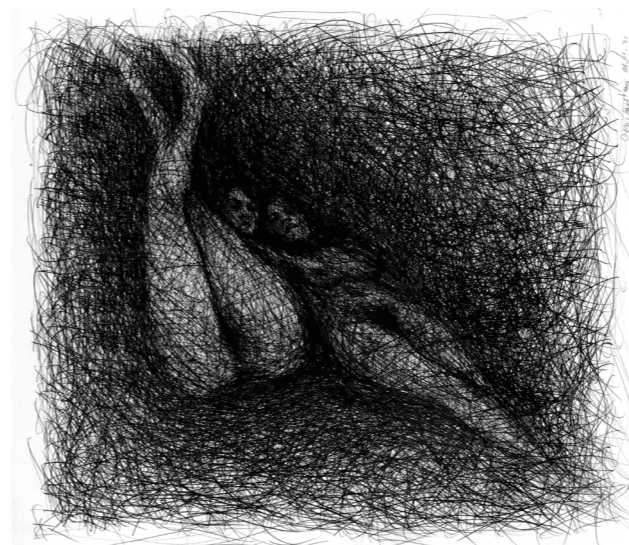
di Carlo Michele Schirinzi

Fuori dall'Arca, nella trama d'un velo acquatico annegato dai graffi – come il Cristo Velato della Cappella Sansevero –, *sacr'erotico* della morte fisica, nudi sconnessi, levitano in acque come feti morti ancor prima di nascere.



Carlo Michele Schirinzi,
Fuori dall'Arca, 2021, serie.
Grafite, biro nera, ira e
groviglio su carta.

Segno, al tempo stesso conoscenza e dimenticanza, archiviazione e cancellazione del visto e del vissuto, urlo implosivo conficcato tra le costole della carta – come frassino nel cuor vampiro – a ribadire “se non tocco non vedo” al posto di “se non vedo non credo”: la ferita è sempre occhio in lacrime che brama immersione di polpastrelli.



Dentro l'Arca, disperatamente orgiastici godono d'esser salvi. L'Arca affonderà? Chi l'ha comandata è fuggito lasciando i figli in balia di onde a cavallo dei corpi spenti dei fratelli: naufraghi, ancora in vita, cedono al sesso per spegnersi in definitivi coiti.



Carlo Michele Schirinzi,
Dentro l'Arca, 2021, serie.
Grafite, biro nera, ira e
groviglio su carta.

Di-segno, incessante nervosa carezza tesa a consumar la pelle – la mano è mente, non solo per Focillon –, grafite e china ripercorrono periferie di corpi e volti edificando nuovi sentieri. Portare su carta non è copiare ma riesumare in altra vita perché, pur restituendo un soggetto il disegno non è mai la sua copia: *ceci n'est pas une pipe* o “ferita era la benda e non il braccio” (Bene/Macbeth). Il (mio) segno è carezza e la carezza è sempre graffio a nervi allentati, lesione inferta a cancellar fattezze e riconoscibilità...mentre le voci annegano tra silenziosi grovigli e scarabocchi d'ira.

Silenzi e voci del paesaggio

Miniature di **Michele Partipilo**
Testo di **Stefano Faravelli**

RAGAMALA

Ho avuto la ventura di incontrare Michele giovanissimo negli anni Settanta, quando a seguito di un sogno ha acquistato il primo sitar. E ha scoperto di saperlo suonare. Solo successivamente ha intrapreso l'arduo studio del *raga*, che lo ha portato tra l'altro a "sedersi ai piedi" di un Maestro a Varanasi. Già i Raga. La tradizione musicale indiana (hindu e musulmana) ha da secoli creato scale ascendenti e discendenti, linee melodiche e timbriche per esplorare la relazione tra suono, colore ed emozione. Queste straordinarie strutture musicali hanno infatti la proprietà di "colorare" la mente, di tingere le nostre anime (*raga* significa appunto colore) in risonanza con il momento cosmico, con la stagione, l'ora del giorno e della notte. La musica indiana dipinge con il suono. Tant'è vero che praticando a livelli di estrema raffinatezza la sinestesia, al brano musicale veniva spesso associata un'immagine – solitamente una miniatura – che materializzava l'emozione corrispondente. Componendo un'ideale ghirlanda di dipinti che viene detta appunto *Ragamala*.

Ma cosa è musica? Cosa è pittura? Credo che l'amico Michele non si ponga affatto il quesito; l'ispirazione è sempre la stessa. Quando depone il sitar e prende la scatola dei colori dipinge paesaggi. Sono paesaggi dell'anima dove l'elemento figurativo è marginale (ma mai assente). Il ritmo conta più del disegno, l'atmosfera più della costruzione. Sono acquerelli per lo più, a volte inchiostri, o



tempere diluite. Paesaggi in miniatura dipinti su etichette, francobolli, striscioline di carta velina. Ma osservatele con attenzione meditante e le minute carte dipinte di Michele si espanderanno come le risonanti cascate di note di un sitar.

Stefano Faravelli,
marzo 2022



Michele Partipilo,
Acquerelli su francobolli
ed etichette, 2022.

Noli me tangere

di **Viola Barovero**

Artemide, gemella di Apollo, dea tutelare della foresta e degli animali selvatici, con le sue metamorfosi incarna il mistero imponderabile della natura e personifica la garanzia dell'equilibrio tra gli umani e il cosmo naturale, oggi compromesso. La sua azione – come già quella della dea celtica Arduina e delle sue omologhe, l'etrusca Artume e la romana Diana – è volta tanto a difendere la foresta e i suoi abitanti quanto a punire e castigare chi osasse profanarla e violarne le leggi. I suoi simboli sacri sono il cervo, il cinghiale e le orecchie, con le quali esercita un'attività di ascolto e di ricezione, capace di cogliere e udire ciò che la foresta sussurra o urla, i feedback che la natura ci consegna attraverso la polifonia intonata dai suoi elementi e dai suoi molteplici organismi. La riscoperta di quel mitico e arcaico sentire, comune a ogni essere vivente, e il recupero di quella capacità di ascolto e di cura della natura, costituirebbero forse un utile strumento per fronteggiare l'attuale catastrofe ecologica.

«L'antichissima idea della Natura, visibile e invisibile, ha attraversato il mondo mediterraneo, con la figura divina di Iside, fonte di riverente stupore per il suo aspetto idilliaco foriero di fecondità e fertilità. È principio della luce e della vita. [...] Apre una narrazione eterna, mitica – con i suoi diversi racconti [...] –, portatrice di un messaggio rivolto al ritorno alla terra, alla sua cura e conservazione: al rientro nella Natura»

Massimo Venturi Ferriolo, *Oltre il giardino. Filosofia del paesaggio*, Einaudi, Torino 2019.



Viola Barovero,
Noli me tangere, 2022,
Acrilico su tela.

Che cosa è vero

di Zhang Zhao Peng



Zhang Zhao Peng, *Che cosa è vero*, 2022.
Olio su tela.

Nel 1993, per realizzare un progetto di generazione di energia idroelettrica, i lavori nell'area di *The Three Gorges* inaugurarono l'ondata di immigrazione più importante e più grande della storia cinese: la città di oltre 2.000 anni fu ridotta in rovina in soli due anni.

In Cina, nello stesso periodo, tali demolizioni abbondavano. Quando ero bambino, ho sperimentato anche io il reinsediamento e la demolizione.

Per soddisfare i propri desideri, i capitalisti trasformavano i villaggi in grattacieli.

Tra casa e scuola c'era una vasta area di macerie, proprio come si vede nel telegiornale sul Medio Oriente in tv, piena di mattoni rotti. Era difficile immaginare che fosse esattamente la stessa strada che percorrevo andando a scuola.

Quella fu la prima volta che capii cosa fosse la "guerra".

Sull'immagine

Nell'angolo in basso a destra ci sono io ora.

Ho incontrato me stesso da bambino in un sogno...

La mamma mi ha preso la mano e mi ha salutato quando sono tornato a casa da scuola.

A mio avviso, questo tipo di scena è raro, perché so che di solito è molto impegnata, parte presto e torna tardi ogni giorno.

Il me di ora, ovviamente, vorrebbe che mia madre avesse potuto accompagnarmi di più in quel momento.

Sono sempre solo, ma la buona notizia è che ho un buon amico, un cane nero. Sta proprio nel mezzo del quadro. Nel mentre è in riproduzione il video musicale di *Another Brick in the Wall* dei Pink Floyd. A proposito dell'album *The Wall*, ha avuto un forte impatto su di me. L'album è un lavoro completamente realistico sui danni causati alle persone dalla seconda guerra mondiale: le famiglie in lutto rendono i bambini insicuri e ritirati, la rigidità della scuola sopprime la natura degli studenti.

La storia dell'album ruota attorno a un cantante immaginario la cui solitudine è paragonata a un muro spirituale creato da lui in varie fasi della sua vita, incapace di superarlo. Una sorta di perdita spirituale del rifiuto, che non viene trasferita dalla volontà personale, ma si evolve e si sviluppa con la crescita della sua vita.

Il silenzioso blues della maternità, tra gioia e dolore

Opere di **Laura Valle**
Testo di **Andrea Balzola**

*Estratto rielaborato del testo nel catalogo della mostra
Laura Valle, Il Grande Blu, maternità tra arte e ricerca,
Civica Galleria d'arte contemporanea Filippo Scropo di Torre Pellice, 2020.*

Ci sono temi delicati su cui è difficile parlare e perciò si preferisce tacere, ma quel silenzio pesa come un macigno su chi vive sulla propria pelle la solitudine della sofferenza.

La retorica comune esalta la gioia della nascita, tende invece a mascherare le sofferenze del parto, che per la donna non sono soltanto fisiche ma anche emotive. Non solo prima e durante, ma anche dopo. Queste difficoltà psicologiche, che in casi estremi possono sfociare in esiti tragici, sia per la madre che per il neonato, hanno un nome: "maternity blues" e "depressione post-parto". Negli ultimi decenni si è finalmente focalizzata l'attenzione di medici e psicologi su questa sindrome: nella sua forma più lieve e più breve colpisce tra il 50% e l'80% delle partorienti, si manifesta 2 o 3 giorni dopo il parto (per questo è nota anche come "sindrome del terzo giorno") e può durare una decina di giorni, presentando i sintomi dell'ansia, dell'insonnia, dell'irritabilità, dell'incomunicabilità, dell'instabilità emotiva e di un senso di inadeguatezza al ruolo di madre; nella sua forma più grave si trasforma in una vera depressione, in cui tutti i sintomi permangono, si accentuano e possono sfociare in pensieri e volontà suicide e/o infanticide. Le madri non ne parlano volentieri, rinchiodandosi in un claustrofobico silenzio, i congiunti spesso non riconoscono una ferita psicologica che può rivelarsi ben più profonda e pericolosa di quella fisica. Partendo da una serie di fotografie scattate alle neo-madri con i loro figli (presso il reparto Ostetricia e Ginecologia dell'ospedale Maria Vittoria di Torino),

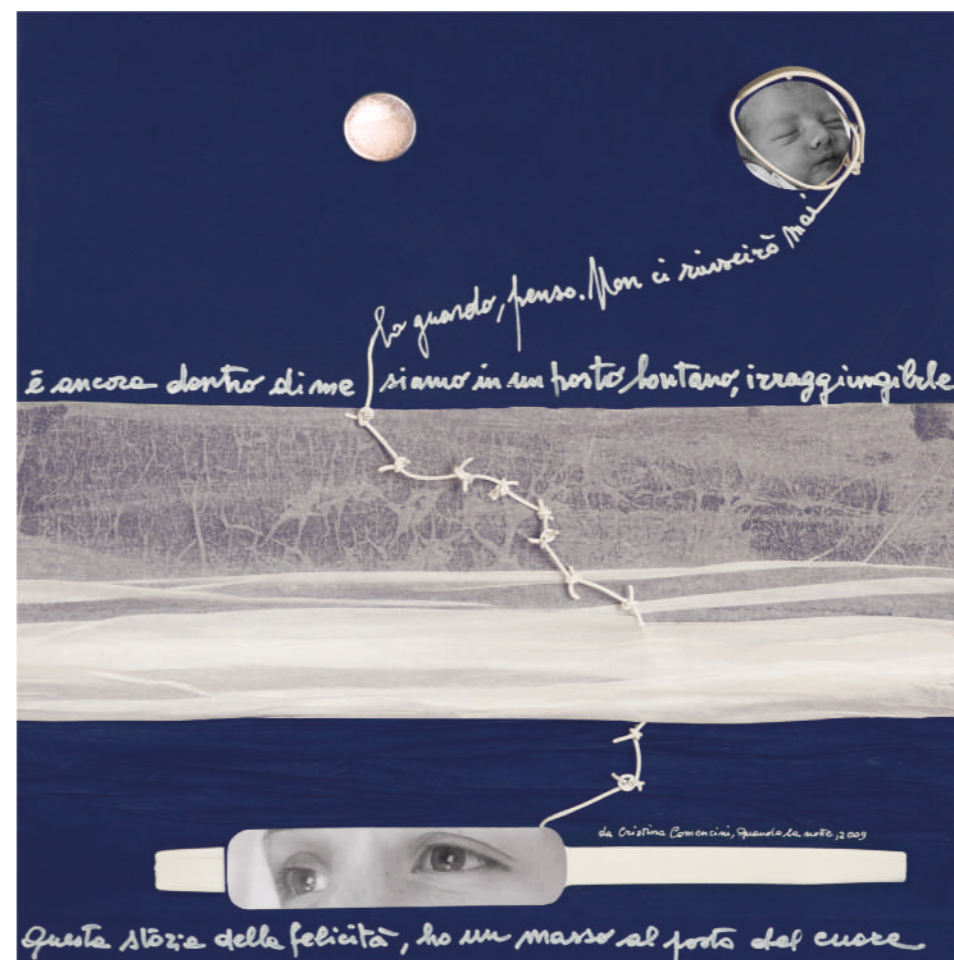
ispirate all'iconografia artistica delle Madonne con il bambino, Laura Valle ha elaborato il progetto artistico **Grande Blu**, costituito dall' "immagine madre" di un grande pannello composto da diecimila tasselli blu che rappresenta graficamente (infografica) l'insieme di diecimila casi di puerpere, monitorati tramite il più vasto screening mai realizzato a livello mondiale dall'equipe della psichiatra americana Katherine L. Wisner, utilizzando la cosiddetta Scala di Edimburgo EPDS (Edinburgh Postnatal Depression Scale) A questa "macrorappresentazione" del tema si associano delle "microrappresentazioni" che sono ingrandimenti dei singoli tasselli numerati, dove emerge la singolarità di ciascuna dimensione emotiva, messa in scena dall'artista con una stratificazione di senso, di sensi, di materiali e di tecniche. Partorire è separarsi da una parte di sé, scoprire che qualcosa che nasce in noi è altro da noi, ci attrae e ci spaventa, è stupore e nostalgia, meraviglia e malinconia, e l'arte forse può aiutare a capirlo perché la creazione di un'opera riflette come in uno specchio l'opera della creazione.

In alto, pagina seguente:

Laura Valle, *Senza titolo*
dal ciclo *Attraverso il blu*, 2017.
Stampa fine art su carta hahnemühle.

In basso, pagina seguente:

Laura Valle, *Tassello 9388*,
dal progetto *Il Grande Blu*, 2018.
Tempera acrilica e materiali vari su carta.



Silenzio Assenso

Il silenzio come strumento della violenza di genere, l'assenso come voce di una società sorda

di **Valentina Zucca**
Opera di **Laura Avondoglio**

“In Kafka tacciano le sirene. Forse anche perché in lui la musica e il canto sono un'espressione, o almeno un pegno di salvezza.”

Walter Benjamin

Lo statuto della violenza di genere si fonda anche e soprattutto sul silenzio, quale impossibilità di comunicazione che essa presuppone: la violenza, infatti, non attende risposte e anzi le nega, recidendo ogni possibilità espressiva della donna e creando attorno a lei uno spazio vuoto, “acusticamente” isolato. Una violenza, dunque, che si insinua in ogni aspetto della quotidianità, assorbendo ogni attimo dell'esistenza di chi la subisce, ogni parola e pensiero, abitando il privato come un ospite insaziabile. Ed è proprio nel privato che si incardina, sotto un certo punto di vista, la condizione del silenzio nel suo senso deterioro: non già come quiete ricercata e rassicurante (del privato come casa), ma come privazione della parola e coercizione all'interno dello stesso spazio “intimo”. Non è un caso che proprio lo spazio abitativo si rappresenti come dimensione della femminilità sin dall'antichità e che, sin da allora, si costituisca come luogo dell'espressione del femminile. Luogo *privato*, sì, ma della pubblica possibilità di autorappresentarsi, distante da uno spazio pubblico storicamente e strutturalmente permeato dal maschile. Alla luce di un'interpretazione del pubblico e, dunque, del politico come modo d'espressione patriarcamente

caratterizzato, è importante ricordare la posizione assunta dai movimenti femministi negli anni '70 a proposito di questo tema. Infatti, attraverso il grido e slogan “il personale è politico” questi intendevano sottolineare la necessità di inserire una prospettiva “femminile” nella politica, scardinando in tal modo le preesistenti modalità di discutere del pubblico. Ribaltando la condizione di relegamento della donna al ruolo di “angelo del focolare”, si voleva al tempo stesso rivendicare un'alterità legittima, propriamente femminile nell'affrontare il politico. Il “personale” si rivelava in questo senso come possibilità di portare la propria soggettività politica come donne nel discorso pubblico e, al contempo, come necessità di discutere politicamente di ciò che, nel privato, opprimeva maggiormente le donne. La possibilità di trasporre il privato nel pubblico si declinava come disvelamento dei modi ed emancipazione dei luoghi in cui la violenza veniva perpetrata, rivelando il **carattere sistematicamente violento di una reclusione del femminile sia all'interno che dall'interno delle mura domestiche. Rompere il silenzio, dunque, sia nel privato sia inserendosi come voce prorompente nella società.** Il silenzio, infatti, si configura come strumento della violenza



anche come silenzio della società che ammutolisce, che non risponde, che si rifiuta di accogliere le voci delle donne finendo per ridurre, con un ulteriore atto di violenza, il femminicidio e gli abusi a meri casi di cronaca isolati (spesso raccontati come “raptus improvvisi” o amori sfortunati) e non come conseguenza di un maschile sistematicamente violento e subordinante. In questo senso la società dà il suo Assenso rivelandosi propriamente Assente, disconoscendo le cause della violenza sulle donne, impedisce la costruzione di un maschile non abusante e limita la possibilità espressiva della donna stessa.

Laura Avondoglio,
Silenzio/Assenso, 2022.
Acrilico su tela.

Demetra

La resistenza delle donne e delle piante

Testo di **Martina Bovo**
Progetto Fotografico di **Chiara Agostinetti**

Il progetto Demetra nasce come fotoraconto dall'associazione di due mondi, quello umano e quello vegetale, accomunati da un aspetto sensibile e di reazione alle avversità. Le immagini che qui presentiamo sono un estratto di un lavoro più ampio, realizzato nell'ambito dell'Accademia Albertina nel 2021.

Il testo di partenza del progetto è il libro *Plant Revolution* di Stefano Mancuso, un'analisi del mondo vegetale che ne rivela i suoi aspetti più sorprendenti e ingegnosi. In questo testo sono presenti molti esempi di come alcune specie di piante reagiscono e si difendono da elementi esterni come animali, esseri umani e altre piante, anche essendo più deboli e indifese sono riuscite nel tempo a trovare metodi e strategie per vivere. Questo vivere oltre che sopravvivere è ciò che si cerca, nella vita, nelle relazioni, è un diritto di ognuno, ma nella realtà non è così. In Italia, secondo i dati dell'ultima indagine realizzata dall'Istat, ricavati attraverso circa 25.000 interviste a donne tra i 16 e i 79 anni, la violenza colpisce 1 donna su 3 (31,5%, 6 milioni 788mila donne). Il 21% delle donne intervistate ha subito violenze sessuali

e il 20,2% violenze fisiche. Attraverso queste immagini, che propongono un parallelismo tra le violenze alla donna e le sofferenze dei vegetali, è stata analizzata e narrata una storia di resistenza e di

forza di alcune piante e la storia di una donna vittima di violenza domestica. Avendo come punto di riferimento la pianta e le sue capacità di adattamento, essa diventa simbolo e metafora delle esperienze di violenza subite da molte donne, alle quali in alcuni casi sono riuscite a sopravvivere, elaborando la sofferenza e conquistando una vita libera e dignitosa. Forza, sensibilità, resistenza e determinazione sono le caratteristiche comuni ai due soggetti. La scelta del bianco e nero è stata importante per mettere in evidenza i soggetti, lasciando che essi parlino semplicemente attraverso

le loro forme, senza l'annessione del colore, un modo anche per rendere la storia più simbolica, onirica e introspettiva. Inoltre il bianco e nero esalta l'intensità drammatica ed espressiva di ogni scena del fotoraconto. La metafora vegetale aiuta a decifrare il dolore di molte donne nell'affrontare queste situazioni completamente sole.



Il silenzio della scimmia

Disegni di **Aldo Azzari**
 Soggetto e sceneggiatura di **Ginevra Azzari**



SO GIÀ COME ANDRÀ:
 VA TUTTO BENE?
 SONO STANCO...
 STANCO PER IL LAVORO?

STANCO.
 IN GENERALE.

...E POI IL SILENZIO.
 SEMPRE QUESTO MALEDETTO
 SILENZIO.

 NON GLIELO CHIEVO



VA
 TUTTO BENE,
 SCIMMIA?

FORSE DOVREI RIPROVARE, ALZARE LA VOCE MA NON TROPPO.
 NON VOGLIO SEMBRARE FORZATA, MA NEANCHE REMISSIVA.
 ME LO DICE SEMPRE:
 DOVRESTI LANCIARTI, UNA VOLTA TANTO.
 DOVRESTI DIRE TU A ME SE STO BENE...

...QUANDO SONO STANCO LE ENERGIE PER CAPIRE CHE COSA
 NON VA IO NON SO DOVE ANDARLE A PRENDERE, ED È IN QUEI
 MOMENTI CHE DEVI FARE TU LO SFORZO DI CAPIRLO AL POSTO MIO...
 E POI TROVARE IL CORAGGIO DI DIRMELLO

MA IO NON LO SO CHE COS'HAI. NON È IL
 CORAGGIO CHE MI MANCA: MI MANCHI TU CHE
 PROVI A RACCONTARTI, TU CHE PARLI CON ME. E
 ALLORA SÌ, POTREI CAPIRTI MOLTO MEGLIO DI
 QUANTO TU NON RIESCA A FARE.
 POTREI SPIEGARTI PERCHÉ STAI MALE E
 REGALARTI QUEL SOLLIEVO: RICONOSCERE IL
 DOLORE, L'ORIGINE DEL DOLORE



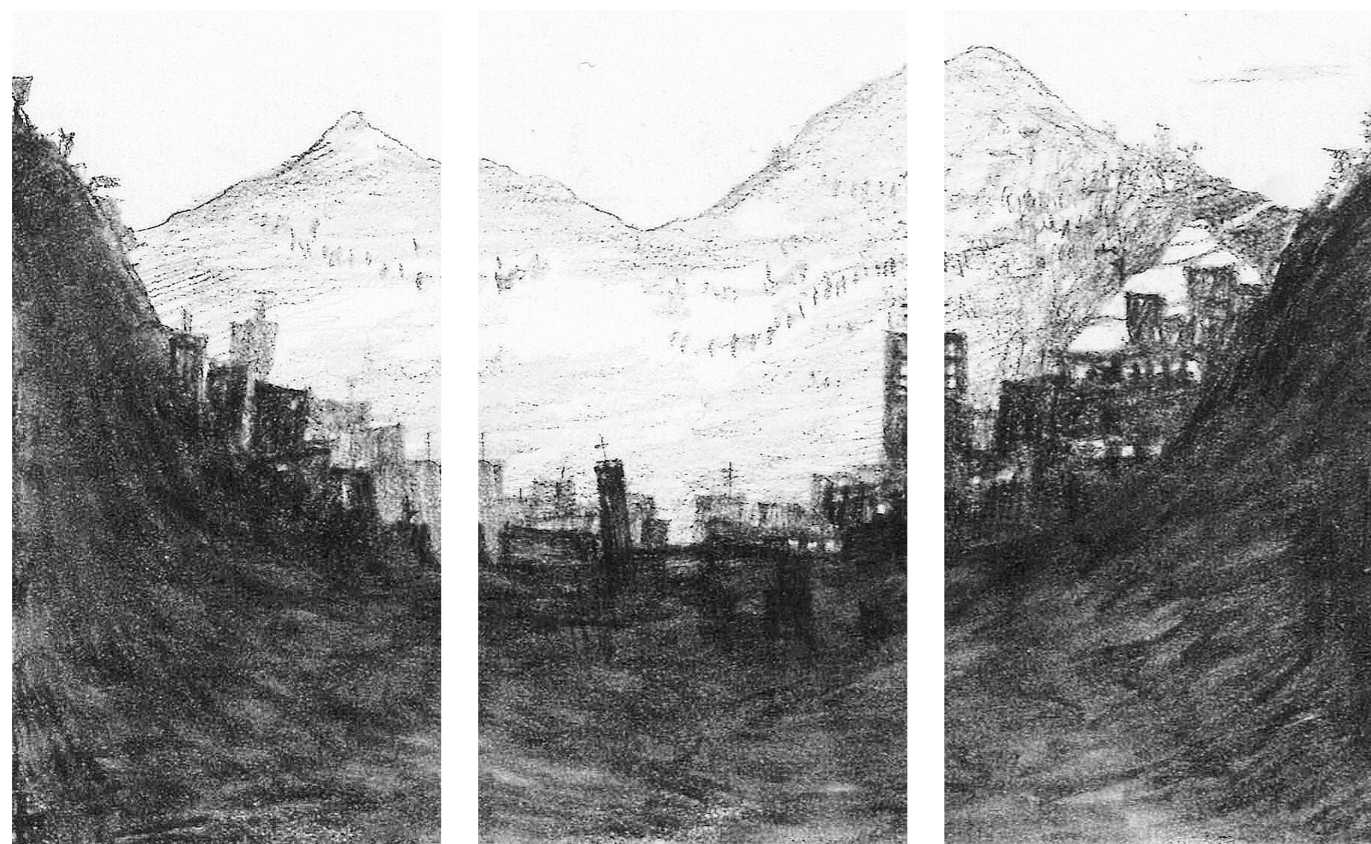
Keziat, *Prima di vedere le stelle*, 2021. Penna su tela.

Gulen

Un racconto ipertestuale

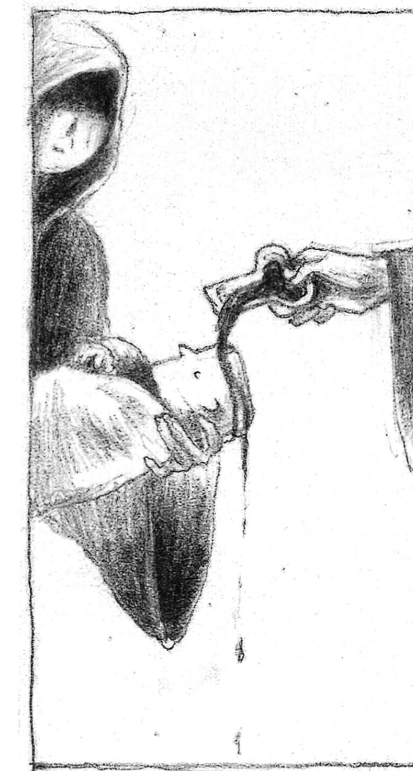
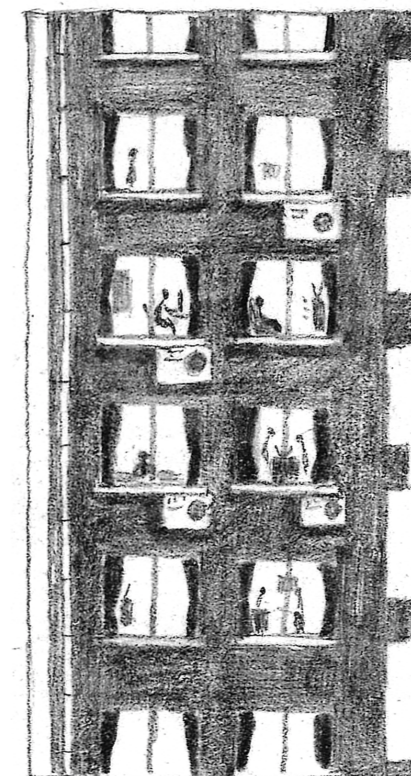
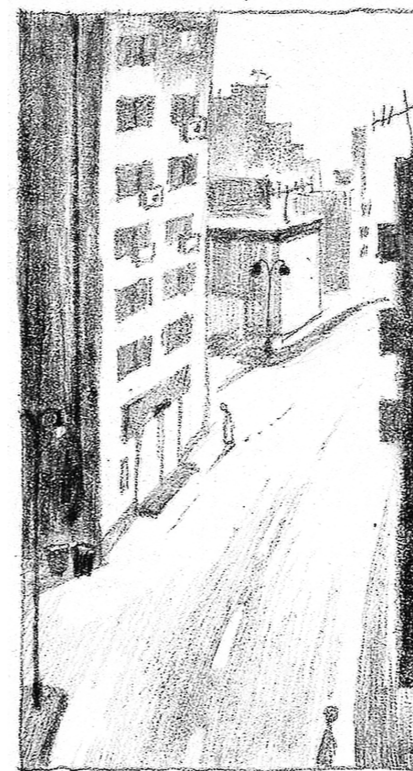
Testi di **Mehdi Khajavi**
Illustrazioni di **Dong Hairuo**

La storia tratta di una città isolata dal mondo, sotto il controllo di un regime totalitario che cerca di censurare e manipolare le informazioni per dare la propria forma voluta alla società. La storia racconta di una bambina che nasce in una città dove le persone seguono le superstizioni senza rifletterci. L'idea della graphic novel mi è venuta immaginando una madre che sta facendo una treccia ai capelli di sua figlia. La madre, paragonando la treccia simbolicamente a un ponte, racconta a sua figlia una credenza religiosa. Secondo questa credenza, il giorno del Giudizio universale, la gente attraverserà un ponte più sottile di un capello. Mentre le persone buone passeranno il ponte, i cattivi cadranno sotto nell'inferno.

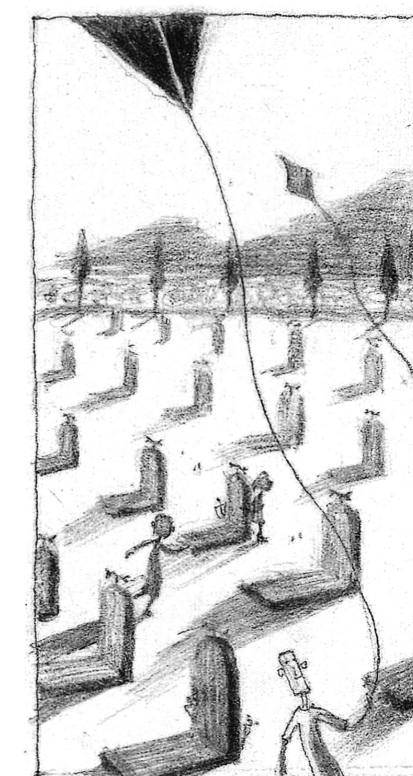
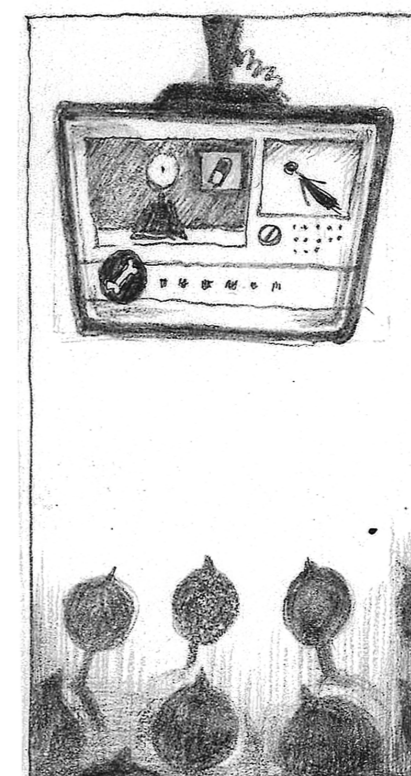
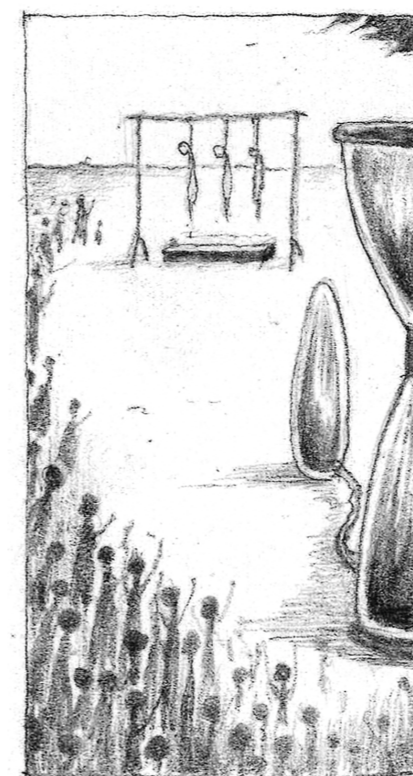


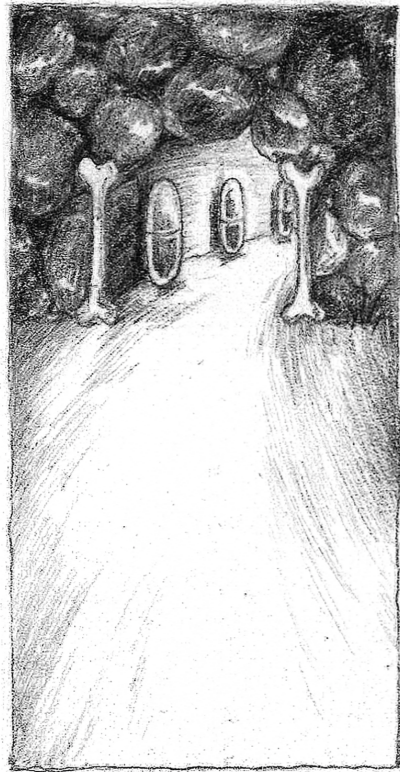
Ecco Gulen!

Una città circondata dalle montagne. Isolata dal mondo.
Ogni giorno la gente si sveglia alle 7 di mattina.
Gli adulti vanno al lavoro, i bambini a scuola. Dopo tornano a casa.

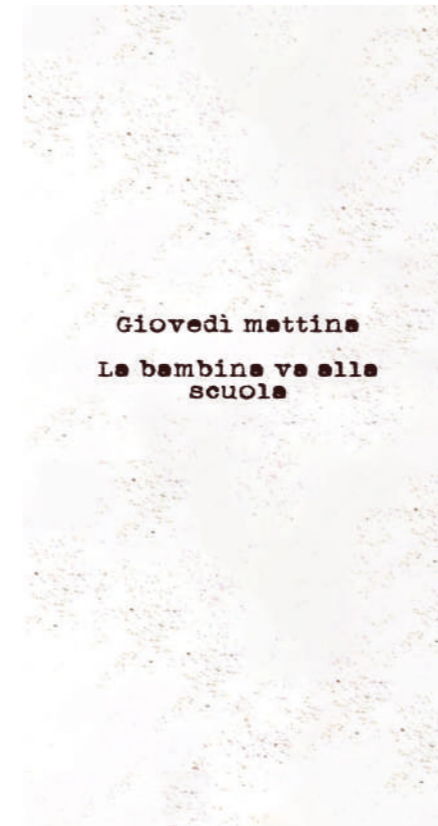
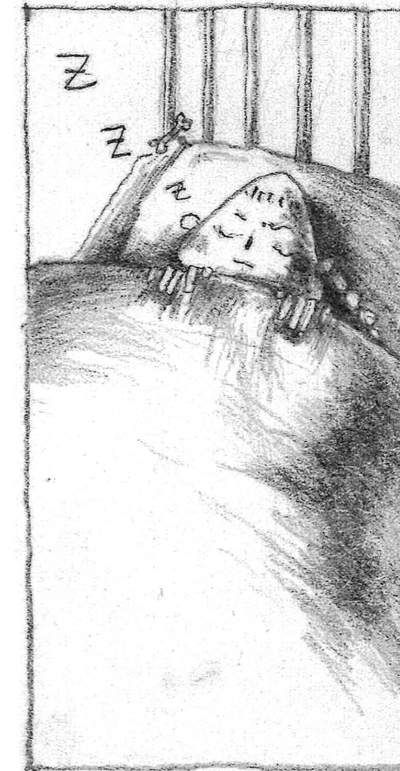
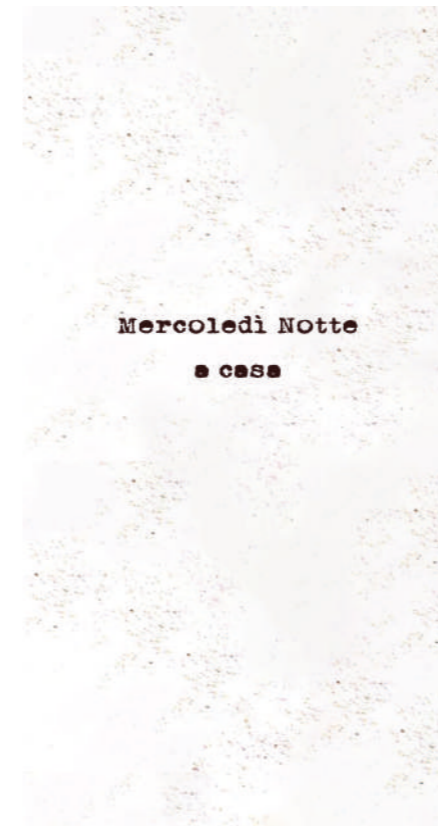
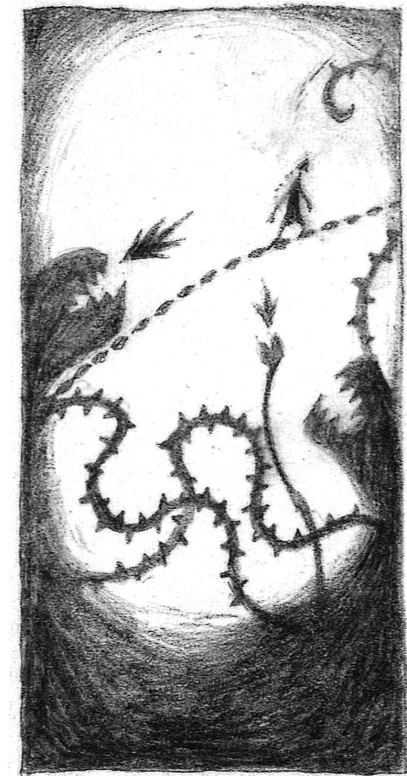
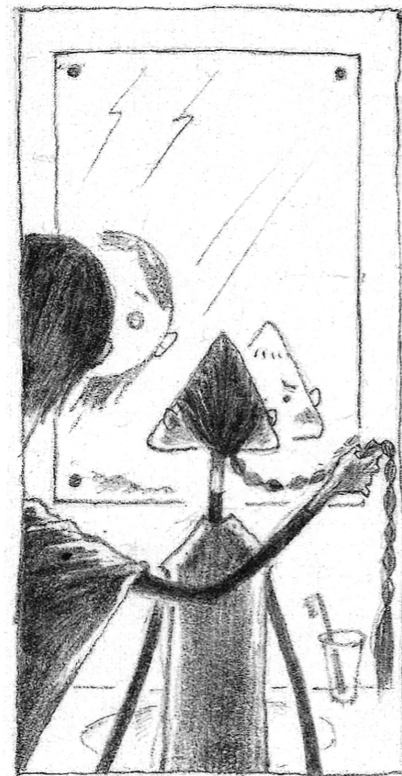


Nel tempo libero guardano la TV, puliscono e mettono in ordine le camere di casa.
A volte vanno a fare la spesa, ma non sentono molto la voglia di uscire.
La gente si fida di ciò che viene trasmesso dai Media: Internet, TV, giornali.
Tutte le trasmissioni sono statali. Solo alcuni bambini a volte hanno dei dubbi.
Tutti credono in un Dio a cui piace il sangue.
Dopo la nascita, il neonato viene portato nel Luogo Sacro e battezzato con il sangue diluito versato sulla sua fronte.





A volte le persone giudicate cattive sono uccise in un'esecuzione pubblica,
 poi vengono maciullate in un contenitore grande e trasparente.
 Il loro sangue, dopo esser stato purificato, viene inserito in apposite capsule.



Queste sono solo
 le prime tavole del
 racconto!

Continua a leggerlo
 scansionando il
 QR CODE



Voce nello spazio

di Riccardo Incampo



Immagini di Riccardo Incampo

La parola, la voce articolata in linguaggio, è ciò che ci ha resi umani. Se siamo all'apice della catena alimentare, lo dobbiamo alla nostra capacità di creare, nel corso delle generazioni, una "memoria collettiva", una serie infinita di esperienze che ogni generazione eredita dalla precedente. Questa conquista risale a circa 13 milioni di anni fa, quando alcuni CHLCA (*chimpanzee/human last common ancestor* - ultimi antenati in comune fra noi e scimpanzé), forzati per qualche ragione a scendere dagli alberi, hanno dovuto formare coalizioni affinché potessero sopravvivere ai predatori.

Il legante di queste coalizioni fu proprio la parola, uno strumento rapido e flessibile che potesse spiegare grandi concetti con il minimo sforzo. Per fare chiarezza: la parola non è una conquista rapida.

Anzi, prima di poter essere definita tale, è stata, per molto tempo, una serie di elementari codici vocali che, man mano, hanno acquisito profondità, fino a guadagnarsi la completezza che oggi le riconosciamo.

Contestualmente alla parola, nasce anche l'immaginazione e tutti i concetti che ne derivano. Nasce l'uomo. Da qui in poi, gli uomini non hanno mai smesso di dar voce ai propri pensieri. Hanno, anzi, ampliato le proprie possibilità comunicative. Le innovazioni, possibili grazie alla parola, ci hanno concesso il lusso di comunicare con tutto il mondo. Rimangono certamente alcune barriere, specie quelle di tipo linguistico, ma possiamo ritenere il mondo finalmente e totalmente, nel bene e nel male, interconnesso.



E se, però, non ci fermassimo a noi?

E se volessimo cominciare a comunicare con altre forme di vita al di fuori del mondo?

Le limitazioni tecnologiche non ci permettono ancora una ricerca a larghissima scala (relativamente alla grandezza dell'universo), ma numerosissimi sono stati gli esperimenti condotti negli anni. La maggior parte di questi consiste nel lanciare messaggi audio nello spazio. Infatti, un'onda lanciata direttamente nell'universo non cessa mai di esistere, se non fino al raggiungimento di un bersaglio. Il più famoso di questi esperimenti è sicuramente quello del *Messaggio di Arecibo*, un radiomessaggio lanciato nello spazio nel 1974 dal radiotelescopio di Arecibo e indirizzato verso l'Ammasso Globulare di Ercole, a 25000 anni luce di distanza.

L'audio, tradotto in codice binario, è composto da 1679 cifre che, se disposte su una griglia da 23 righe e 73 colonne, compongono il *crittogramma di Drake*, un'immagine che cerca di spiegare ad un interlocutore alieno cosa è un essere umano. In pochi bit, vengono rivelate informazioni riguardo la nostra forma, il nostro DNA, il nostro sistema numerico e il

nostro sistema solare.

Può un alieno interpretare tutto questo?

La risposta è chiaramente sconosciuta. Seppur il messaggio utilizzi, come base, l'unica lingua comune a tutto l'universo, la matematica, è innegabile che sia di difficile comprensione e interpretazione.

Questo messaggio non conosce le fattezze del proprio ipotetico interlocutore: ammesso ne trovassimo uno, saremmo abbastanza simili affinché questi possa vedere nel crittogramma qualcosa al di fuori di rumori casuali?

A questa critica si potrebbe tranquillamente obiettare che lo scopo del messaggio è quello di cercare forme di vita simili e che si presuppone conoscano, in partenza, quantomeno l'utilizzo della matematica. Avrebbe senso stabilire una comunicazione con qualcosa-qualcuno con cui non condividiamo nulla?

Un'altra domanda possibile, però, guarda il problema più da lontano: dovremmo cercare altre forme di vita nell'universo o dovremmo restare in silenzio?

Il contatto con una civiltà aliena potrebbe essere distruttivo per il nostro pianeta.

Secondo una parte della comunità scientifica,

dovremmo smettere di lanciare segnali nello spazio finché siamo in tempo.

Prendiamo come esempio la storia dell'umanità: quando due civiltà si sono incontrate, la più avanzata in termini tecnologici ha sempre calpestato (se non annientato) la più primitiva. "Una civiltà che riceve i nostri messaggi potrebbe essere miliardi di anni avanti, e potrebbe non vederci più valenti di come noi giudichiamo i batteri." – queste le parole di Stephen Hawking al lancio di Breakthrough Listen, un'iniziativa da 100 milioni di dollari lanciata nel 2015 il cui scopo è cercare vita nello spazio.

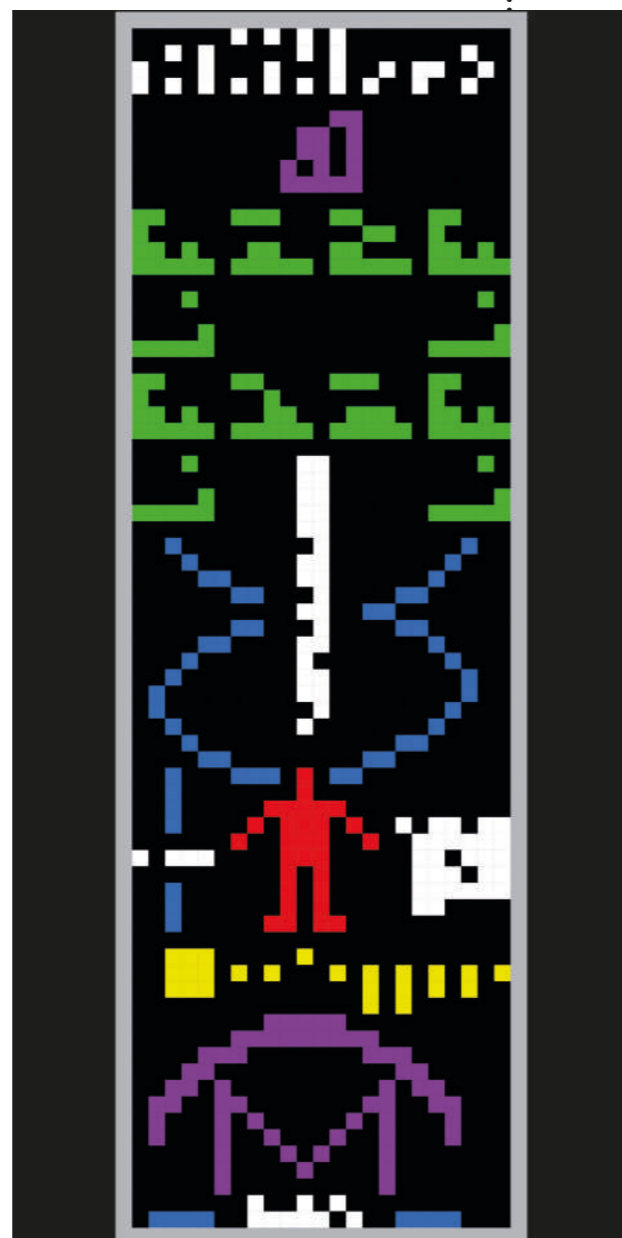
D'altro canto, però, potrebbe essere ormai troppo tardi per questo tipo di osservazioni. Da mezzo secolo circa, ormai, l'uomo produce in continuazione onde radio che avrebbero già segnalato la nostra presenza a forme di vita lontane e in ascolto. In ogni caso, lo stesso Stephen Hawking, nel corso dello stesso intervento, ha poi aggiunto:

"Sono qui perché credo che [trovare forme di vita aliene] sia di cruciale importanza.

Per conoscere l'universo, dobbiamo conoscere gli atomi e tutte le forze che agiscono su di loro. [...] ma ciò non è abbastanza. [...] Per conoscere la luce, devi conoscere la vita, le menti. [...] Da qualche parte nell'universo, qualcuno potrebbe star guardando la nostra luce. [...] E' tempo che troviamo la risposta, che troviamo vita al di fuori della terra.

Noi siamo vita. Siamo intelligenti. Dobbiamo sapere."

Messaggio
di Arecibo



Il silenzioso regno degli odori

di **Francesca Casale**

Shengjie Han,
Solitudine, 2022.
Olio su tela.



Patrick Süskind, con la sua più importante opera *Il profumo*, porta alla memoria un illustre figura, Jean-Baptiste Grenouille. Nato nella Francia del XVIII secolo, nel quartiere più povero e maleodorante di Parigi, Grenouille è dotato di un olfatto sovrumano ed era considerato tra le figure più geniali e scellerate del tempo. Di seguito, una breve descrizione, estrapolata dall'opera, che ci porta alla memoria gli odori di quell'epoca.

Isolata e riflessiva sprofonda al silenzioso frastuono dei pensieri che si dipanano al sorgere della luce nella stanza.

Le linee raggomitolate del corpo custodiscono con decoroso riserbo un cuore in fiamme.

Se avesse un odore saprebbe di muschi cristallini connotati da tocchi di porcellana e inflessioni umide di rugiada.



*Donne dagli sguardi severi
e cupi pari alle grida di
sofferenza provate in
reclusione.*

*Se avesse un odore saprebbe
di aria consumata, nebulizzata
con acque sulfuree mista
all'agghiacciante ferrosità del
sangue.*

Zehra Doğan,
An angel descends on Babel, 2021.
Mixed media painting.
Materiali: sangue mestruale, caffè,
penna a sfera su tessuto.

«[...] nella città regnava un puzzo a stento
immaginabile per noi moderni.

**Le strade puzzavano di letame, i cortili
interni di orina, le trombe delle scale di
legno marcio e di sterco di ratti, le cucine di
cavolo andato a male e di grasso di montone;
le stanze non areate puzzavano di polvere
stantia, le camere da letto di lenzuola bisunte,
dell'umido dei piumini e dell'odore pungente
e dolciastro di vasi da notte.**

**La gente puzzava di sudore e di vestiti non
lavati, dagli stomaci un puzzo di cipolla e dai
corpi, quando non erano più tanto giovani,
veniva un puzzo di formaggio vecchio e latte
acido e malattie tumorali. Puzzavano i fiumi,
puzzavano le piazze, puzzavano le chiese,
c'era puzzo sotto i ponti e nei palazzi. [...]**»

L'odore pronuncia potenti scatti che la nostra mente
ingloba attraverso ricordi olfattivi. È in grado di
descrivere luoghi, ancorarci al ricordo di persone o
anche illustrare culture di certi popoli se pensiamo,
ad esempio, al cibo fortemente speziato delle
culture orientali. Qui, in modo eccellente, l'autore

riesce a portarci indietro nel tempo descrivendoci
una società e come questa fosse dominata da un
puzzo generale.

Il tema dell'odore è un tema sempre più presente al
giorno d'oggi e diversi studi hanno dimostrato come
possiamo esserne influenzati inconsciamente. Se
pensiamo ad esempio alle strategie di vendita, viene
spesso adoperato all'interno di negozi come leva
di marketing. Sentire infatti un leggero profumo di
gelsomino o di lavanda modifica il nostro umore
e ci permette di essere più propensi all'acquisto.

All'interno delle panetterie viene addirittura utilizzato
per potenziarne l'odore del pane appena sfornato.
Questo avviene proprio perché gli odori sono
elementi decisamente più convincenti delle parole,
sono silenziosi ma inconfondibili.

Sono in grado di realizzare dentro la nostra mente
vere e proprie immagini, di ciò che custodiamo più
segretamente e tutto dipende dalla cultura, dalle
esperienze di ciascuno di noi. Il sistema olfattivo
rimane il più enigmatico dei sensi. È collegato in
modo diretto a parti del cervello che governano le
nostre emozioni.

Ecco, dunque che saper domare gli odori vuol dire

saper guidare ed influenzare il prossimo, conducendo
i consumatori ad imboccare certe scelte piuttosto
che altre.

Creando nuovi odori e nuovi aromi si può cambiare
una società orientandola a nuove forme di consumo.
La mente preferisce odori buoni a quelli sgradevoli,
così come siamo predisposti alla scelta del bello
estetico.

Un odore, quindi, potrebbe diventare un tratto
inconscio ma soprattutto distintivo a supporto di
un approccio artistico in grado di creare ancoraggi
olfattivi legati ad un'opera, evocandola e, perché no,
esaltandola.

*Rendere visibili le comunanze,
le correlazioni e i forti legami che sono
all'origine del mito di Saturno.
Continui richiami e rimandi a un tempo
da cui sia possibile trascendere in
figure dapprima astratte, creando un
distacco, per poi evolversi in
un'escrescenza cutanea, uno sfogo sulla
pelle con delle fioriture bianche quasi a
sembrare un fungo atomico. OH NO III
rimangono le mani, un'immagine
parassitaria e uno squarcio, da cui si
rivela l'unica parte restante del figlio
divorato.*



Eric Pasino,
OH NO. Saturno strappato, 2022.
Acrilico su tavola.

Una voce che si accampa nel silenzio

di **Luigi Colagreco** / SINESTETICA

Valerio Magrelli, parlando agli studenti del Liceo Mamiani di Roma, sostiene che la poesia "si deve accampare nel silenzio".

È forse questa la materia prima della poesia quando il soggetto o una pluralità di presenze vive nel rapporto personale e immediato con il lettore. Occorre capire, allora, se possono esistere davvero sguardi in grado di interagire con una visione altra proveniente da un'altrove. E se la poesia, così astratta, così evanescente, lontana dalla concretezza e dal nostro mondo istantaneo raccontato dai media, può avere ancora un suo spazio. Nel suo discorso in occasione della consegna del Premio Nobel per la Letteratura, Eugenio Montale sosteneva che "le comunicazioni di massa, la radio e soprattutto la televisione," avevano tentato "non senza successo di annientare ogni possibilità di solitudine e di riflessione". Montale chiamava in causa i media di allora. Oggi la connettività e la reperibilità, la velocità delle comunicazioni e delle interazioni sociali, assicurate dai dispositivi multimediali e dagli smartphone, hanno senz'altro peggiorato le cose. Solitudine e riflessione necessitano di pausa, di buio, dimensioni che si legano allo stare soli con se stessi. La possibilità di fermarsi, soprattutto in occasione dei passaggi importanti dell'esistenza, riconduce alle pratiche di meditazione, a quelle oasi di pace che a volte vengono immesse nel bel mezzo delle vite frenetiche, dentro un *pieno* che sovrasta e sommerge. Occorrerebbe riappropriarsi dello spazio vitale. Ma non ci sono fermate. Si scrive, si pubblica, si parla (e ci si parla addosso) e, di contro, si legge poco e, soprattutto, si ascolta poco tutto ciò che proviene dall'esterno, dall'altro. Un *pieno* di informazioni, una massa audiovisiva caotica e avvolgente, invasiva e onnipresente che, invece

di aprire al mondo circostante, crea uno schermo di isolamento. E in questa condizione, continua e ininterrotta, avviene l'incontro con la poesia che, inevitabilmente, è il genere letterario che soffre di più. E i lettori sono pochi. Troppo difficile fermare il flusso indistinto di immagini ed entrare nella visione del poeta, sintonizzarsi con la sua voce. Troppo difficile interagire con l'alterità e aprire le proprie porte remote. Anche perché l'operazione potrebbe coinvolgere più del dovuto. La risposta più comoda, allora, è evitare di addentrarsi nel profondo, proprio lì dove sarebbe possibile trovare le chiavi del silenzio nell'ascolto della voce della poesia.

Sitografia:

<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Valerio-Magrelli-la-poesia-spiegata-ai-ragazzi-9d779416-fda7-47c2-8113-5bec4829b99b.html>

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/>



Due fotogrammi da *Sordo*, videopoesia di Giovanni Vanacore. Segnalata con una menzione della giuria (sez. B, cat. 3) del Concorso nazionale **SINESTETICA** nell'edizione 2021.



Sordo.

Il rumore di una parola

di **Andrea Cascini**

*Poesia vincitrice del 1° premio (sez. A, cat. 1) nell'edizione 2019.
Studente, nell'anno scolastico 2018/19, della classe II "D", Scuola secondaria di I grado "V. Antonelli" di Chieti.*

Ogni parola
diventa unica nel momento
in cui diventa voce.

Alcune le dico semplicemente,
senza impegno,
altre, quelle che grido in corridoio,
le lascio al vento.

Quelle che più amo
diventano silenzio,
come il tuo nome,
che sempre mi sussurro dentro.

Sordo

di **Giovanni Vanacore**

a casa non si sente
neppure un rumore
il silenzio è la nostra preghiera
da riversare dopo la sera

Papà non mi ha insegnato
a guidare per essere ancora lui
a venirmi a prendere la notte
e tacere assieme

*Le poesie di Cascini e Vanacore sono state premiate al Concorso nazionale **SINESTETICA** per poesia inedita e videopoesia, fondato e diretto da Luigi Colagreco.*

www.concorsosinestetica.it

ASCOLTAMI

di **Asja Femia**

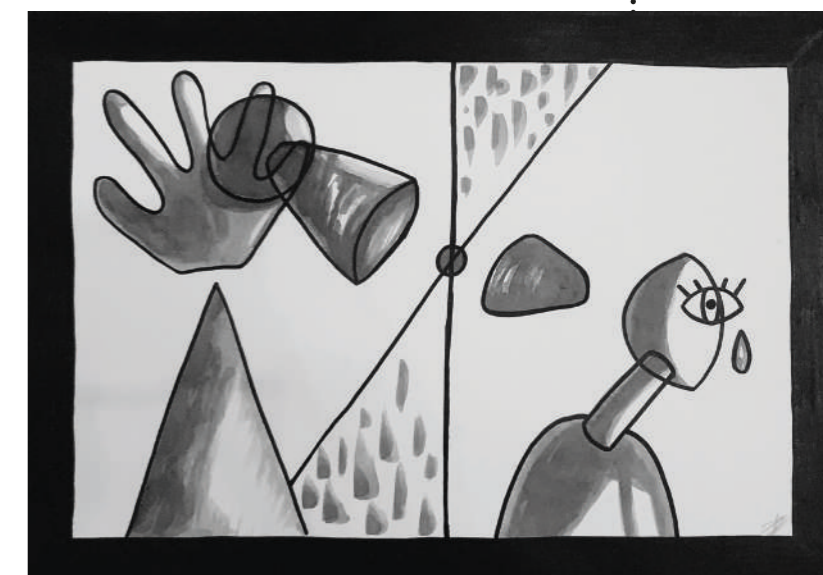
Non sento la mia voce
Tra il rumore degli altri
Della città in vita
Della mia vita che muore

Urla attutite da urla più forti
Meno forti
E sussurri

Tutto è sopra di me
Io sotto a me stessa
Dove sono?
Perchè non mi sento?

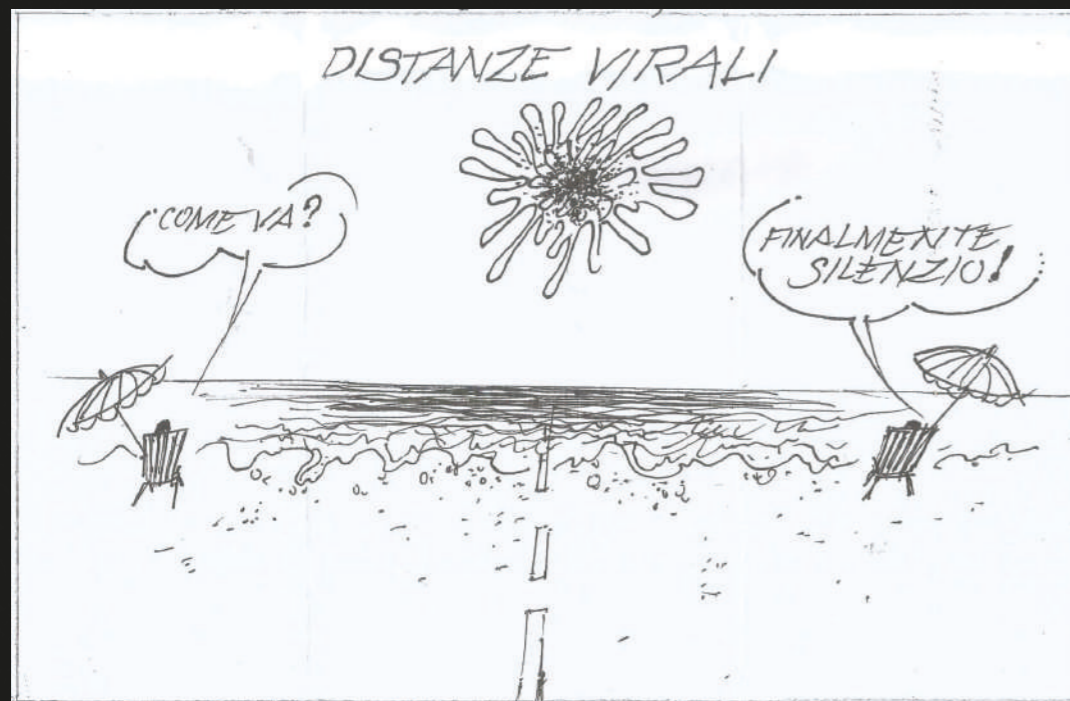
Dove sto andando?
Cosa rincorro?

E in silenzio
Nell'angolo di questa stanza
Piango
E neanche io mi ascolto

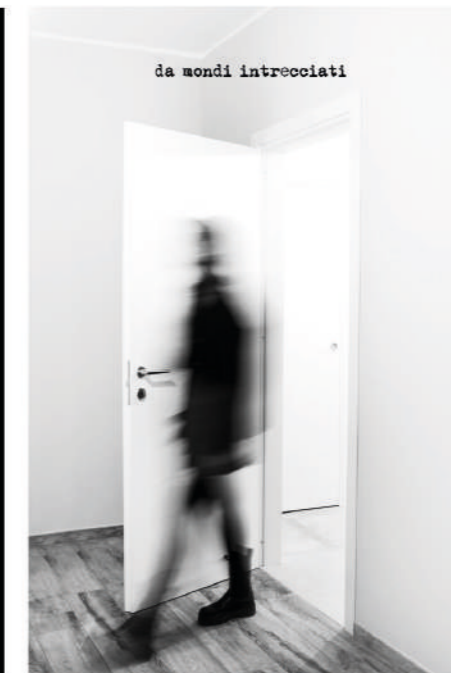


Il silenzio della pandemia

Tre Haiku fotografici



Ezio Campese,
Il Mese di Campese,
Distanze Virali.
Aprile 2020.



Desireè Cordero,
Haiku fotografico, 2022.

Durante l'emergenza sanitaria della Pandemia del 2020 e 2021 i corsi accademici si sono svolti in remoto, in condizione di isolamento e spesso di solitudine. Nell'ambito del corso di *Teoria e metodo dei mass media* (prof. A. Balzola) per il biennio dell'Accademia Albertina di Torino è stato chiesto agli studenti di realizzare un progetto creativo sul tema della loro esperienza durante il lockdown, nella forma dell'*haiku fotografico*.

Nelle pagine seguenti, in ordine di apparizione:

Xiangyu Meng, *Haiku fotografico,* 2022.
Eleonora Bonetto, *Haiku fotografico,* 2022.

Nota:

L'*haiku* è un componimento poetico creato in Giappone nel secolo XVII ed originariamente è costituito da tre versi di diciassette sillabe (5-7-5). Per l'estrema brevità richiede una grande sintesi di pensiero e d'immagine e racchiude una visione della vita. La mancanza di nessi evidenti tra i versi lascia spazio ad un vuoto ricco di suggestioni, quasi come una traccia che sta al lettore completare.

L'*haiku* fotografico si ispira al componimento poetico Haiku e unisce due linguaggi: parola e immagine.

Tre fotografie associate a tre versi poetici originali: ogni immagine è associata a un verso.



In cammino tra libertà e ordine



Dalla confusione



Meno è di più



tutta l'aria che voglio



non è quella che voglio respirare forte



un pesce fuor d'acqua

Testimonianze silenziose di storie incomplete

**Per una risignificazione delle tracce presenti
nel tessuto urbano
del rimosso coloniale italiano**

di **Nemi Ferrara**

“Bisogna capire che il colonialismo non è affatto astratto: tutte le famiglie hanno qualcuno – padri, nonni, trisnonni, zii – che era finito in Africa orientale o in Libia [...]”

Igiaba Scego¹

Durante il lockdown iniziai a girovagare tra gli isolati vicino a casa e ad osservarli come non avevo mai fatto prima. In quelle passeggiate solitarie e liberatorie immaginavo la città come un grande archivio da decifrare e consultare. **Le strade di Torino, come in ogni altro luogo, sono “voci silenziose”, conservano memorie e informazioni spesso trascurate, seppure alla portata di tutti.** Non c'è limite di accesso, non serve un biglietto e possono essere condivise anche con chi non si conosce. Perciò gli spazi urbani, in cui ci muoviamo freneticamente, offrono il pretesto ideale per favorire lo scambio, il dibattito e l'ascolto. Se ci abbandonassimo alle molteplici narrazioni di pietre, mattoni e asfalto, scopriremmo tra i muri protetti da filo spinato e le videocamere di sorveglianza di via Tommaso De Cristoforis, la targa in pietra posta all'ingresso della caserma Vittorio Da Bormida. In questa traversa defilata di Corso Unione Sovietica, apprenderemo dunque del monferrino De Cristoforis che, al comando dei “500 di Dogali”, perì in battaglia nella prima grande sconfitta dell'impresa coloniale italiana in Africa

nord-orientale. Il sito del Quirinale lo ricorda tra gli insigniti della medaglia d'oro al valor militare: “Per aver spontaneamente impegnato il combattimento contro forze sproporzionatamente superiori e per aver in seguito opposta eroica difesa nella quale egli fu ucciso e tutti i suoi dipendenti rimasero morti o feriti. Dogali (Africa), 26 gennaio 1887”².

E ancora, grazie al testo della lapide commemorativa un tempo posta nei Quartieri Militari juvarriani, appureremmo che nel 1901: “Municipio e Governo/ vollero intitolare questa caserma/ dal nome del prode generale/ conte vittorio dabormida/ da torino/ caduto alla testa della sua brigata/ illustrando coll'esempio di militari virtù/ la giornata di Adua [...]”³.

La Via e la Caserma sono chiari esempi di “topografia coloniale”, entrambe infatti rievocano le vicende del Regio Esercito Italiano nella campagna dell'Ottocento. Se la storia la scrivono i vincitori, qui si tratta di una commemorazione dei vinti, un'operazione attraverso la quale la storia ufficiale giunge a noi in forma parziale e semplificata. L'imperialismo è un atteggiamento culturale e in opposizione ad esso nascono progetti di mappatura



Da vestigia d'oppressione



frutti inattesi



autori di nuove storie

digitale, come *Mapping Colonial Heritage in Italy*, azioni di "Guerriglia onomastica"⁴ e di decolonizzazione delle città. Come rimarca Ariella Aisha Azoulay, nel libro *Potential History: Unlearning Imperialism*⁵, il pensiero imperialista pervade le istituzioni che costituiscono il nostro mondo (tra cui gli archivi e i musei), perciò: **"Non è possibile decolonizzare il museo senza decolonizzare il mondo"**⁶. Per Azoulay cambiare prospettiva è fondamentale, per questo si definisce "ebra palestinese" e non israeliana, così da rivendicare la sua discendenza dagli avi in Palestina⁷.

Anche Igiaba Scego, sceglie di descriversi come italiana di seconda generazione, le origini somale e il passato familiare la ispirano nella tessitura di intrecci e parallelismi tra il passato coloniale e la situazione attuale in Italia (es. *Oltre Babilonia, La linea del colore e Adua*). Nei suoi libri ritrae lucidamente la complessità e le contraddizioni della società di cui facciamo parte, che è ancora priva di un immaginario popolare in grado di raccontare adeguatamente la storia coloniale e rappresentare i punti di vista dei tanti afrodiscendenti.

Accolgo la proposta del collettivo Wu Ming di anticolonizzazione del paesaggio, cioè: **"anticolonizzare il senso che diamo ai luoghi nell'atto di abitarli ogni giorno"**⁸ per rendere infine la società italiana davvero transculturale.

Note:

1. G. Menditto, *"Decolonizzare il nostro immaginario: intervista a Igiaba Scego"* in *31 Mag*, 7 novembre 2020. <https://www.31mag.nl/non-pubblicare-decolonizzare-il-nostro-immaginario-intervista-a-igiaba-scego/> (Ultima consultazione, 26/04/2022).
2. *"De Cristoforis Tommaso"* in *Onorificenze*, <https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/14439> (Ultima consultazione, 26/04/2022).
3. E. Pauletti, *"Vittorio Dabormida Barracks"* in *Mapping Colonial Heritage in Italy*, <https://www.google.com/maps/d/u/0viewer?mid=1HARvilqZD7x0DrrDdqEiWhFORzzoqvez&ll=45.04906789009202%2C7.666999217780659&z=14> (Ultima consultazione 26/04/2022).
4. *"Guerriglia Onomastica" in Resistenza in Cirenaica*, 4 dicembre 2018. <https://resistenzeincirenaica.com/della-guerriglia-odonomastica/> (Ultima consultazione 26/04/2022).
5. A. A. Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, Verso Books, London-Brooklyn, 2019. Ebook p.41 (citazione tradotta dall'autrice).
6. S. Alli, *"Ariella Aisha Azoulay: 'It is not possible to decolonize the museum without decolonizing the world'"* in *Guernica Mag*, 12 marzo 2020. <https://www.guernicamag.com/miscellaneous-files-ariella-aisha-azoulay/> (Ultima consultazione 26/04/2022).
7. Maria Nadotti, *"Che cosa sta succedendo in Palestina? Una conversazione con Ariella Aisha Azoulay"* in *Doppio Zero*, 25 maggio 2021. <https://www.doppiozero.com/materiali/che-cosa-sta-succedendo-in-palestina-2> (Ultima consultazione 26/04/2022).
8. Wu Ming 2, *"Una mappa per ricordare i crimini del colonialismo italiano"*, in *Internazionale*, 15 febbraio 2021, <https://www.internazionale.it/opinione/wu-ming-2/2021/02/15/mappa-colonialismo-italiano> (Ultima consultazione 26/04/2022).

Silent Strike

Testo e fotografie di **Lucia Severino**

"Abbiamo bisogno di mandare un messaggio al mondo intero, riguardo la terribile violazione di diritti umani in Myanmar. Il silenzio è il grido più assordante. Vogliamo indietro i nostri diritti. Vogliamo la rivoluzione. Nel silenzio vogliamo esprimere tristezza per i nostri eroi caduti."

Tayzar San

Uno dei leader delle proteste della città di Mandalay

Cosa accadrebbe se un intero Paese si mettesse d'accordo in modo tale che per un giorno nessuno uscisse di casa, così da creare una forma di silenzio nelle strade delle città, solitamente trafficate e affollate? E' ciò che hanno deciso di attuare cittadine e cittadini della Birmania, il 10 dicembre 2021 in occasione della Giornata dei Diritti Umani.

Dal primo febbraio del 2021, a seguito del colpo di stato della giunta Militare, il Tatmadaw, si sono diffuse in tutto il Myanmar proteste di massa e azioni di disobbedienza civile non violenta, che fin dai primi giorni sono state represses con durezza dai militari. Il format dello sciopero silenzioso aveva già avuto luogo il 24 marzo 2021, in conseguenza all'escalation di reazioni brutali da parte dei militari



Lucia Severino, *Lonely Walk*.

durante le manifestazioni quotidiane. Da allora l'opposizione rimane diffusa e le persone continuano a trovare modi nuovi e pacifici per sfidare la giunta, ma è nata anche una resistenza armata composta da forze di difesa popolare. Alcuni giorni dopo che i militari hanno preso il potere il 1° febbraio, è nato il movimento di disobbedienza civile CDM (*Civil Disobedience Movement*), che ha visto scioperare dipendenti governativi di ogni categoria.

“Possediamo la nostra città. Rimanere attivi o in silenzio, è la nostra scelta. A loro [giunta militare] non sarà assolutamente permesso di governare”.

Uno slogan associato allo sciopero

Anche il personale medico ha lasciato il lavoro, e a seguito della terza ondata di COVID_19, il sistema sanitario pubblico del Paese è allo sbando. La mancanza di acqua aggrava la situazione di emergenza. Sono già in atto eventi meteorologici estremi, tra cui inondazioni, cicloni, tsunami, forti piogge monsoniche, mareggiate e siccità. Infatti, un'ulteriore sfida per il Paese è quello di essere uno dei paesi più vulnerabili al mondo in termini di impatto dei cambiamenti climatici.

Ad oggi, secondo i dati dell'AAPP (Assistance Association for Political Prisoners) del 6 aprile 2022, ritenuti tra i più attendibili, dall'inizio del colpo di stato sono stati arrestati circa 13.112 civili, inclusi politici, attivisti, e giornalisti e le vittime sono circa 1.730, anche se probabilmente la cifra è sottostimata (secondo l'ONG "Altsean Burma", i morti sarebbero almeno 2.053).

Se si considera che:

La più lunga guerra civile nel mondo sta avendo luogo in Birmania (Il conflitto di Karen, dal 1949); i cittadini birmani sono tra i più perseguitati al mondo; (I Rohingya non sono riconosciuti tra le 135 minoranze ufficiali della Birmania, di conseguenza, sono soggetti a diverse discriminazioni); I militari birmani hanno violato i diritti umani internazionali innumerevoli volte (ad esempio la tortura è una pratica diffusa e sistemica) commettendo in passato e perpetrando ancora oggi

genocidi, crimini contro l'umanità e crimini di guerra; la più lunga interruzione di Internet al mondo, si è verificata proprio in Birmania.

Allora verrebbe spontaneo chiedersi: perché non se ne parla? Come mai non c'è un'attenzione internazionale sulla "questione birmana"?

Il quesito però non sorge e questa situazione sta in cima alle priorità soltanto delle persone che vivono in Birmania. Più sono distanti le questioni più sembrano fumose e incomprensibili.

Questa condizione in Birmania, infatti, è tutto meno che normale. Ma nel contesto politico attuale, sembra che ci si stia abituando sempre di più alle realtà censorie e autoritarie di vari governi. Il rischio è quello di dimenticare come questo tipo di oppressioni spietate dovrebbero generare una reazione nel resto del mondo.

Il silenzio delle persone in Birmania, simbolico, di protesta, in forma di dissenso e di lotta perpetua, contrasta con il nostro silenzio indifferente e forse anche colpevole di non riuscire a metterci in ascolto del grido di aiuto, di non riuscire a considerarlo degno di attenzione e di un'azione consistente verso un popolo sofferente.



Lucia Severino, *Sign* (dettaglio).

La forza del silenzio / Il silenzio, una forza

La centralità del silenzio attivo all'interno delle manifestazioni e nell'attivismo postmoderno

di Sara Davalli

Lo psicologo statunitense, ideatore della Comunicazione Non-violenta, Marshall Rosenberg (1934-2015), sosteneva che "Le parole sono finestre oppure muri". Ossia, vi è una posizione di ambiguità assunta dalle parole, le quali possono essere utilizzate - a qualsiasi livello comunicativo - per due scopi: aprire finestre di dialogo attraverso una comunicazione non violenta, oppure erigere muri divisorii innescando una comunicazione conflittuale.

Partendo da queste analisi di Rosenberg, sembra naturale pensare che la parola-finestra sia uno specchio limpido che riflette le nostre intenzioni, e per questo, un efficace *medium* per sciogliere ogni conflitto ed abbattere i muri che ci dividono. Tuttavia, è fondamentale tenere in considerazione che la parola è sì il *medium* della comunicazione verbale ma, in quanto *medium*, non è mai neutra, si presta più di quanto immaginiamo a manipolazioni e narrazioni distorte dalla plurima interpretazione. Date queste caratteristiche sfaccettate e complesse della parola, per niente trasparenti e univoche, è necessario allora spostare la nostra attenzione sullo sfondo da cui la parola emerge: il silenzio. Si tratta



quindi di cercare i diversi modi di darsi del silenzio, e del ruolo che può avere quest'ultimo nell'attivismo insieme alla comunicazione non verbale. Questa riflessione risulta più fluida se mettiamo a fuoco le caratteristiche della nostra civiltà postmoderna: una civiltà globale e multiculturale, in cui l'espressione

del pensiero è veicolata principalmente dai media, che connettono o spesso iperconnettono gli individui, sostituendo le relazioni di scambio con i collegamenti virtuali.

La fitta gabbia di codici della nostra società favorisce ed esalta una partecipazione al dibattito vuota e per questo sterile, segnata dalla passiva visualizzazione, dalla continua dispersione di energie e attenzioni, dalla superficialità nei giudizi e dalla ambigua fusione di vero e falso. Anche soltanto rispetto a qualche decennio fa, il paradigma entro il quale la nostra società si presenta è cambiato. Tutto muta sempre più rapidamente. Basti pensare alla crisi della gran parte dei soggetti di mediazione sociale, dal sistema dei partiti politici all'informazione giornalistica, alla scuola come luogo d'incontro. Dunque, per poter essere efficace, anche l'attivismo deve prendere coscienza di questi cambiamenti e adattarsi alla nuova situazione.

Se viviamo immersi nella giungla di suoni, voci, immagini e notizie della città-metropoli, se si è di fronte ad una saturazione di stimoli grottesca e paradossale, dove ogni possibile critica è già stata mossa, detta o scritta, allora è qui che potrebbe entrare in campo il tema del silenzio e l'universalità dei linguaggi non verbali, capaci di contrastare questa situazione satura e apatica, e riattivare il coinvolgimento emotivo attivo di chi partecipa. A differenza della parola che si impone tempestivamente con violenza, il silenzio è una condizione sempre più rara, che però conserva ancora intatta la sua gentilezza e la sua forza nel momento in cui diventa espressione consapevole.

Nella società odierna è possibile rintracciare molte manifestazioni del silenzio. Il primo è il silenzio degli indifferenti, l'assenza di pensiero critico di coloro che credono di essere ininfluenti: resi esausti dalla vita rinunciano ai loro desideri, smettono di cercare, di credere. Il secondo è il silenzio imposto dai regimi che generano paura e panico, questa è la condizione di chi è stato disinnescato come individuo scomodo ed è costretto a non esprimersi. Un ulteriore esempio di silenzio, è quello generato dall'accumulazione di voci provenienti simultaneamente da più fonti, le quali non si ascoltano tra loro; ne è un chiaro esempio la modalità comunicativa social o del talk show, in cui tutte le voci di chi prende parte

allo pseudo dibattito si accavallano con irruenza senza portare ad alcuna riflessione o conclusione critica. L'estrema deriva di questo atteggiamento è il "movimento generale di scomparsa di ogni autentica competenza", fenomeno per cui chiunque può parlare di qualsiasi argomento senza alcuna preparazione specifica. L'ultimo e sicuramente il più significativo, è rappresentato da chi sceglie di fare del silenzio attivo la propria forma di manifestazione non violenta. Ne è un esempio la protesta silenziosa a sostegno del movimento *Black Lives Matter* guidata dall'artista Jo'Artis Ratti il 31 maggio 2020, a Beverly Hills, a seguito degli scontri tra manifestanti e polizia armata. In questa esibizione, la musica è il rumore della strada, è creata dalle persone che applaudono o partecipano, è il cuore dell'artista che batte alimentato dalla tensione del momento e dall'adrenalina.

Tutte queste energie trovano espressione nella danza. Lo stile con cui ha danzato Jo'Artis Ratti è il *krumping*, una modalità espressiva che permette di contrattaccare e rispondere pacificamente al sistema che alimenta la disumanità e l'odio. Questa danza nasce durante gli anni '90 negli Stati Uniti, si articola in un vocabolario espressivo molto dirompente basato su gestualità, mimiche e pose istintuali connesse a stati emozionali intensi: braccia protese verso il vuoto, piedi che battono a terra, pugni alzati e un susseguirsi di energie che esplodono o implodono nel corpo del performer. Il *krumping* porta alla luce con grande forza il dolore vissuto dalle comunità più colpite dalle discriminazioni razziali, nel rispetto della distanza interpersonale e senza creare alcun contatto fisico.

L'arte del silenzio attivo impiega come arma principale la grande potenzialità del non detto; è così che riesce ad insidiarsi nelle crepe del grottesco, aprire nuovi varchi e mettere a nudo la struttura che regge i paradossi, la violenza, l'ingiustizia, di cui vorremmo silenziosamente fare a meno.

Nella pagina precedente,
immagine di Sara Davalli.

Un silenzio molto rumoroso

Le ultime lettere di mio nonno, deportato e ucciso ad Auschwitz

di Massimo Voghera

Gino Voghera, figlio di Benedetto Salvatore Voghera e Anna Salom è nato in Italia a Padova il 24 maggio 1889. Coniugato con Gaetana Nejrotti. Arrestato a Torino il 19 marzo 1944. Deportato nel campo di sterminio di Auschwitz. Ha avuto tre figli : Giorgio (mio papà), Anna, Mario. Non è sopravvissuto alla Shoah.

“Parto calmissimo e sanissimo, armato di rassegnazione e di volontà fanatica di ritornare tra voi a guerra finita - è questo il miserabile modo per me di combattere questa guerra, è questo il prezzo che io devo pagare per il trionfo della giustizia - speriamo che la pace non sia ormai troppo lontana e che possiamo presto riuniti raccontarci queste dolorose vicissitudini.”

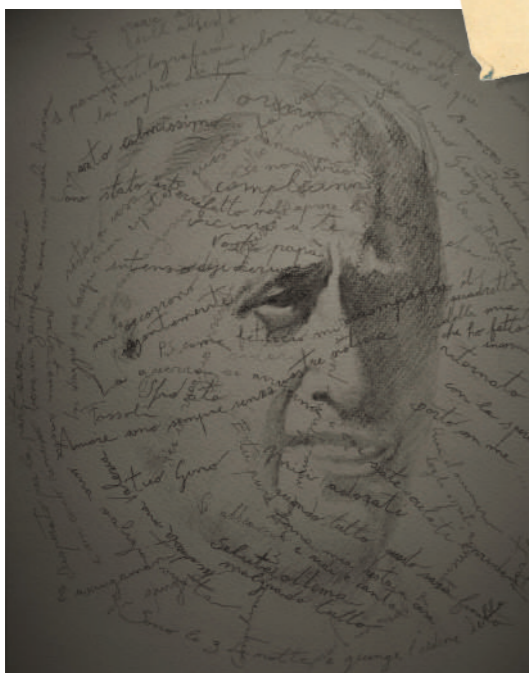
Sono otto lettere, quelle scritte da Gino Voghera dal campo di concentramento di Fossoli, che riportano indicazioni, richieste, raccomandazioni a moglie e figli, insieme ad una rassicurazione costante ripetuta alla fine di ogni lettera: "salute ottima".

Le parole rimangono sulla carta silenziose ma allo stesso tempo provocano un frastuono continuo, assordante, come tutte le lettere scritte in carcere dalle vittime del genocidio della seconda guerra mondiale. In corso Matteotti 31 rimane la "pietra d'inciampo" (una delle tante ahimè) che ricorda che lì ha abitato questo tranquillo e distinto signore ebreo con la moglie e i tre figli, arrestato il 19 marzo 1944 dai fascisti, deportato in un primo momento nel campo di Fossoli e poi caricato sul carro bestiame all'alba del 1 agosto del 1944 con destinazione Auschwitz, da cui non è più tornato. Ciò che maggiormente colpisce dalla lettura di queste lettere, scritte con un

tono dapprima tranquillo poi sempre più concitato e drammatico, è il parlato quotidiano di un uomo che, scaraventato di colpo in una situazione di prigionia e di incertezza per il futuro, si rende conto via via che i treni che partono dalla stazione di Carpi per la Germania rappresentano un percorso di non ritorno verso destinazione ignota (Auschwitz fino a quel momento era una località assolutamente sconosciuta). Gino Voghera salì su uno di quegli stessi convogli che a febbraio portarono da Fossoli al campo di sterminio di Auschwitz anche Primo Levi, di lui rimangono otto fogli che con il loro rumoroso silenzio continuano a chiedere per sé, per suo fratello Ferruccio, la sua compagna e la di lei figlia: "...vestito gabardina pullover impermeabile giacca a vento scarpe grosse molti mangerecci conservabili et danaro abbondante. Per Ferruccio vestito blu, 1 paio scarpe impermeabile, per Ada, biancheria 1



Lettere e una fotografia di Gino Voghera



Ritratto del nonno, di Massimo Voghera

vestito 1 paio scarpe, per Thea scarpe impermeabile calzettoni calze oggetti toilette-1 sacco viaggio... mio rasoio 1 paio forbici-4 scodelle galalite-1 catino latta-1 spazzola abiti..."

Gino Voghera parte per Auschwitz con in tasca un piccolo quadro di sua figlia Anna studentessa all'Accademia di Belle arti di Torino: " PS: Come feticcio mi accompagna il quadretto della mia Anna che ho fatto rozzamente incorniciare qui e che avrà il posto d'onore nella nostra casa ricostituita, papà" Mentre scrivo queste poche righe sullo schermo scorrono le immagini dell'Ucraina e mi viene in mente il più velenoso, e purtroppo vero, fra gli aforismi di Karl Kraus: "Il diavolo è un ottimista se pensa di poter peggiorare gli uomini".

Il silenzio del pittore, la parola dell'interprete

di Pino Mantovani

NARRATIVA

L'abbandono della cittadina, bellissima, dove finalmente aveva trovato ottima dimora con la famiglia, fu traumatico. Perché comportò l'interruzione di consuetudini, di care amicizie e rapporti intellettuali che si ramificavano ben oltre il circuito delle mura. Due fatti avevano sconvolto la vita dell'artista, anzi ne avevano sospeso poi reciso la prosecuzione: la guerra mondiale (prima di un secolo disgraziato) lo aveva sottratto ai suoi esclusivi interessi scaraventandolo in una bolgia senza speranza; una morte violenta in famiglia (per giunta nel momento più confuso e drammatico del massacro generale) lo aveva straziato nella sua carne più segreta e profonda. Questi fatti assurdi, incontrollabili da una intelligenza capziosa ma fragile, sancirono la fine di una stagione felice/infelice secondo una natura sensibile e appassionata, che poteva carezzare l'idea della morte come una sempre reversibile fantasia, coltivare la malattia o abbattersi senza perdere il filo di un destino segnato, sostanzialmente "bello". Furono dunque eventi oggettivi, fuori misura fuori senso, a scardinare quel certo modo di esistere del quale aveva fin allora goduto, estraneo per carattere e coltivata aristocrazia al viver comune, ma in esso accovacciato come nel suo giusto nido. Si può dire che la giovinezza prolungata dell'artista sia finita così, urtando in una brutalità che gli negava tutto ciò che per anni lo aveva commosso fino all'esaltazione o alla depressione (al limite dell'eccesso, ma non oltre). La vita ulteriore fu un'altra, che prima nemmeno avrebbe immaginato. Di fatto, si trovò ad affrontare pratiche incombenze, sempre scansate, e a prendere decisioni da capofamiglia; quanto all'arte (già magnifica sofferenza, sofferto divertimento) fu

necessario rifondarne il senso, che era venuto a mancare in assoluto e rispetto ad una discontinuità fin qui vissuta come ingegnosa sperimentazione e curiosità di brillanti variazioni, più come inquietudine che ricerca mirata ad un chiaro obiettivo. A distanza di anni gli piacque affermare, e non si può dire che sia falso, che fu un pittore d'oltralpe a rivelargli che l'arte è rinuncia, che l'arte è un fatto morale, che la forma deve farsi strada attraverso le drammatiche vicende dell'esistenza, anche a costo d'essere impura e imperfetta; mentre aveva sempre pensato che caratteri imprescindibili della forma fossero, almeno in prospettiva, la purezza e la perfezione. La vicenda del nostro pittore fu comunque diversa. La città che lo accolse era più grande complicata dura di quella dolce e coerente che aveva dovuto lasciare, a lui non del tutto ignota per certi parenti e qualche esperienza da giovanissimo; lontana per dislocazione geografica nonché appartata per una sofferta centralità, prima militare e politica poi industriale, la quale aveva sviluppato nei suoi abitanti un naturale atteggiamento di sospetto e resistenza alle novità specialmente dall'esterno, avvertite come pericoloso assedio o indiscreta intromissione. Alquanto a margine anche per cultura ma non provinciale, tanto che all'inizio del secolo - ma non era la prima volta - era stata sede di un evento straordinario tra scienza e arte che aveva avuto peso nella modernizzazione della nazione intera, una di quelle Esposizioni Universali che non di rado determinano svolte epocali. Quando vi si stabilì, forse non aveva altro obiettivo che trovare pace e silenzio, per sé e la sua cara famiglia di donne. Un silenzio che gli avrebbe permesso di riaffermare con maggiore consapevolezza certi fili che aveva dovuto abbandonare a metà dell'opera, anche perché

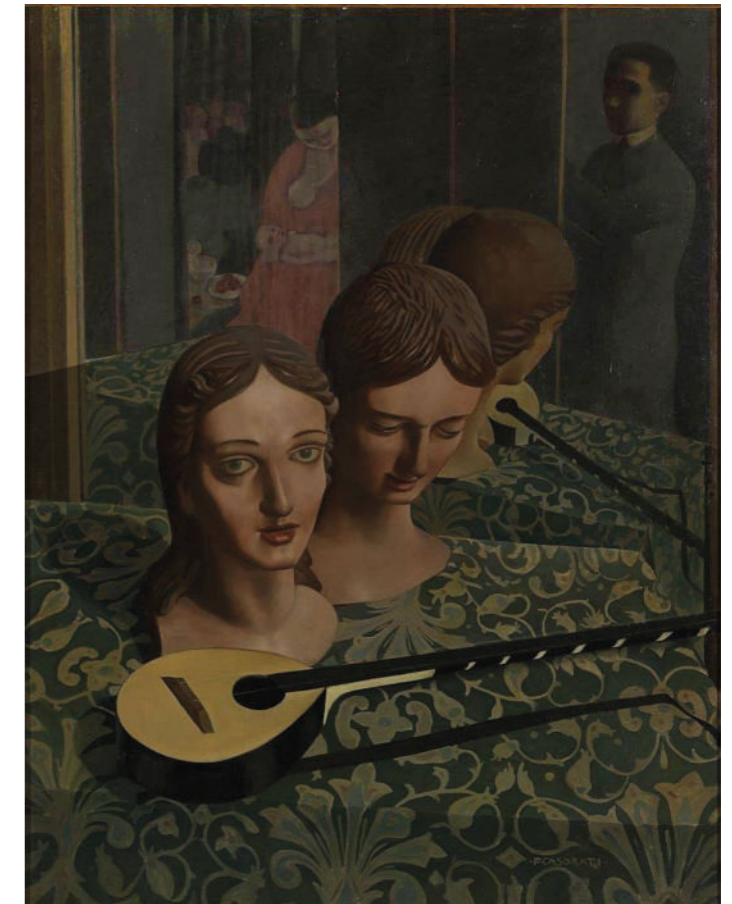
avevano preso a tirarlo in una direzione che sul momento gli riusciva quasi incomprensibile, a meno che non desse credito ad una vena ironica, addirittura sarcastica che non gli era estranea, e di tanto in tanto lo stuzzicava ma anche lo allarmava: sempre più burattini, gli uomini, appesi ad un filo, e pecore/giocattolo condotte da pastori di taglio grezzo. Alla fine di quella strada, intravedeva un mondo ridicolo e pericoloso come tiro al bersaglio per il divertimento dell'idiota di turno. Ma di tutto questo non poteva parlare con nessuno tranne che con se stesso, a meno di recuperare qualche vecchio amico, che ancora sentiva da lontano, al quale comunicava l'impossibilità di inserirsi in un presente che avvertiva radicalmente estraneo. Invece, nella città piuttosto grigia che aveva scelto, forse supponendo che fosse adeguata al suo umore, incontrò un imprevisto interlocutore. Di una specie che non aveva mai conosciuto. Fu un incontro strano (a distanza di anni assumerà l'alone del miracolo), che poteva verificarsi solo in un momento del tutto particolare come quello che stava attraversando (lui, certo, ma con lui una società in affanno dopo una guerra più persa che vinta), che tra disperazione e speranza poteva anche covare straordinarie occasioni: tra un uomo che si avviava ai quaranta e uno sbarbatello di nemmeno vent'anni. Sapiente per intelligenza e controllata passione, ignorante di arti figurative ma curiosissimo di tutto e positivamente proiettato su orizzonti aperti, il "fanciullo"; maturo l'artista, deciso a ricominciare daccapo, da una "ingenuità" che aveva conosciuto solo come esercizio intellettuale e che ora gli appariva unico sbocco possibile. Fu un donarsi senza risparmio, perseguito da entrambi con piena convinzione e reciproco vantaggio: al pittore maturo d'età e d'esperienza serviva specchiarsi in una curiosità vorace, in una intelligenza fresca e libera da pregiudizi, e misurarsi con un moralismo inflessibile



Felice Casorati,
Piero Gobetti, 1961.

e innocente, per ridare sangue ad un corpo anemico, voce ad una disillusione che poteva cedere ad asfittico isolamento; al fanciullo serviva constatare che qualsiasi idea, per tradursi in azione efficace, doveva assumere forma concreta chiara ed asciutta, che ne sintetizzasse il senso e ne facilitasse la diffusione senza banalizzare (dunque, i linguaggi dell'immaginazione creativa erano fondamentali). A tutti e due era necessario verificare il valore delle proprie scelte in una didattica rivolta a spiriti vergini, mirata ad una nuova società politica ed estetica fondata sull'etica. Traccia di questo incontro e delle sue conseguenze troviamo in un testo pubblicato dal pittore in memoria dell'amico, morto giovanissimo. Un tratto specialmente significativo recita: "... l'amicizia che mi legava a lui era tenace completa perfetta". Sottolineo che l'affermazione si dà fra parentesi, come un inciso che si pone nel centro del breve emozionante discorso, arginando ogni commozione, che pur vorrebbe farsi strada nelle parole: in nome non della razionalità che esclude pianti e rimpianti, e nemmeno della storia che esigerebbe l'elencazione rigorosa di meriti disillusioni patimenti, invece del definitivo riconoscimento di una dimensione etica che ha legato per sempre gli amici in un rapporto di reciproca fedeltà. La morte di uno consegna al sopravvissuto, che a questo punto diventa testimone, la responsabilità di proseguire la via intrapresa, da discepolo fedele. Se diamo credito all'affermazione che l'amicizia fu "tenace completa", potremo supporre che l'incastro dei contributi dell'una e dell'altra parte sia stato, appunto, "perfetto": non nel senso di concluso, finito, ma senza imperfezioni giochi o scarti, a voler utilizzare la metafora del "capolavoro" tecnico; alla lettera, esente da segreti o progetti non condivisi, gelosie invidie o altri sentimenti meno che puri. All'insegna di una complementarità dove gli apporti dell'uno e dell'altro

realizzano un incastro paritario, dove il disinteresse del singolo genera un interesse comune. Valgono anche le tracce che del rapporto ha lasciato il fanciullo: alcuni articoli e un saggio sul pittore, pubblicati nell'arco di circa tre anni. Sorprende l'incisività delle interpretazioni e la durezza dei giudizi. Ci si domanda come il giovane, che riconosce la propria iniziale ignoranza sull'arte, abbia potuto raggiungere una consapevolezza così alta in tempi così brevi ed abbia osato prendere posizioni tanto esplicite; ma anche come il pittore, sempre attento a controllare selezionare dominare le interpretazioni che lo riguardino, abbia accettato tanto affermativa severità. Viene il sospetto che nel gioco il pittore abbia parte notevole, nemmeno importa se da protagonista o deuteragonista, comunque impegnato a portare contributo a quel rinnovamento che gli appariva necessario e urgente. La consapevole strategia dell'artista sarebbe quella di affidare la responsabilità di decostruzione e ricostruzione della propria opera ad un testimone scelto, mettendo a sua disposizione tutte le informazioni tecniche e gli elementi di giudizio, in fin dei conti la propria esperienza e le proprie idee sul lavoro compiuto e sulle direzioni che intende prendere nell'immediato futuro. Una delega? piuttosto l'esito di un dialogo, dove ciascuna delle parti, tra scienza e ignoranza ugualmente tese dall'intelligenza, s'impegna a tenere sotto controllo il filo del ragionare; concedendo sì l'artista all'interlocutore d'essere l'interprete ma solo a patto che verifichi, con la sua presenza critica proiettata sul mondo, la plausibilità di elucubrazioni pratiche e teoretiche che l'isolamento dell'autore potrebbe minare alla radice. Perché così soltanto potrà oggettivamente compiersi quel processo di "purificazione" che il pittore avvertiva necessario per accedere ad uno sviluppo non tarato da resti che avrebbero potuto condizionare il seguito. Serviva pertanto una figura forte, intelligente e tutt'altro che disposta a subire diktat. Anzi, a sua volta impegnata nella ricerca di un personale arricchimento che solo un dialogo stretto e impegnativo, onestamente compromesso, avrebbe consentito. In particolare al "fanciullo forte puro vincitore" (caratteristiche che l'artista avverte, in un certo senso, estranee alla



Felice Casorati,
Natura morta o Manichini, 1924.
Olio su tavola.

propria natura e che peraltro lo seducono; altri potrebbero esserne respinti: "lo si ama o lo si odia" avrebbe detto), si presenta subito e nel tempo si chiarisce un problema altrettanto oggettivo e originale quanto quello che si poneva all'amico pittore: la necessità di costruire una "vera critica" che rispondesse alle esigenze interpretative, consapevole ma non dipendente dalla teoria, e fosse capace di indicare vie da intraprendere e modi efficaci di percorrenza, non costretti dall'ideologia. Straordinaria, allora, l'occasione: di poter attingere direttamente alla fonte, l'artista che concepisce ed elabora un processo creativo, e di verificare, in stretto contatto con una intelligenza ed una cultura mirate ad obiettivi precisi, non senza dubbi e ripensamenti, quali siano i meccanismi mentali ma anche materiali che, in problematica spesso intricata e anche contraddittoria successione, si vengono sviluppando dalla prima intuizione fino alla conclusiva realizzazione. Naturalmente tutto questo comporta

una piena corrispondenza, ma non esclude una separata responsabilità dell'interprete rispetto all'artista, una distinzione di metodi ed obbiettivi dell'atto critico rispetto all'atto formativo. In particolare da parte del critico la capacità di elaborare un linguaggio adeguato, che non è filosofico ma sa di filosofia, che non è letterario ma sa di scrittura creativa, che non è scientifico ma ha la stessa precisione, che deve saper utilizzare tutti gli strumenti che la modernità ha messo a punto per cogliere la specificità dell'oggetto preso in esame, che sappia la parola ma anche il silenzio, l'attesa. Insomma l'apporto separato ma complementare di chi faccia e di chi legga è il fulcro dell'incontro tra l'artista e l'interprete, che realizza perfezione nell'apporto separato ma unitariamente mirato.

L'artista sopravvisse per decenni al più giovane amico. Per quasi quarant'anni, quel sodalizio rimase sommerso, come si trattasse di un tesoro nascosto, inaccessibile agli estranei. Riaffiorando solo quando l'artista, vicino alla fine, ripensò per l'ultima volta la sua storia.

Nota dell'autore

Ho lasciato anonimi il maturo artista e il giovane geniale, per consentire alla narrazione di scorrere come un apologo esemplare. Escludo anche note documentarie; corrette, però, le citazioni ed esatti i riferimenti storici. Preciso - per chi ne avverta necessità - che i due protagonisti sono Felice Casorati, da Verona a Torino, e Piero Gobetti, nella Torino dopo la grande guerra; che il pittore di riferimento per la svolta è Cézanne.



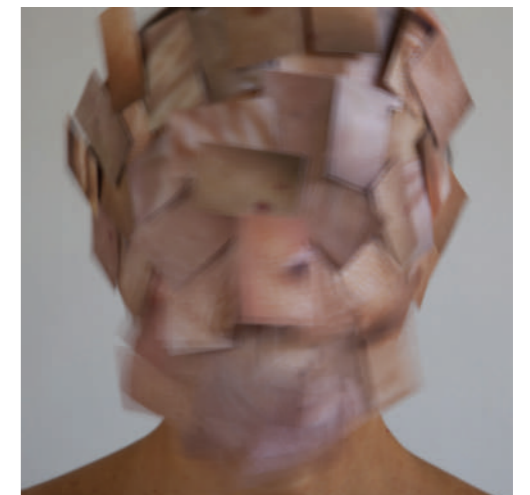
Il silenzio. Atto sacrificale

Testo di **Alessandro Manca**
Opera di **Manuela Macco**

dove la bocca si fa muta / stupito, conserva / il rettangolo osserva / traccia-rinserrata / soggiace sigillato / barriera levigata-pellicola / cieco, tasta la scorza / dentro e fuori, niente e nessuno, trionfa / all'inseguimento, i margini laterali / stanchezza/sollievo / preludio dell'abbandono dell'esistenza, che abbraccia / presenza-resiste / pervasiva, genera / tende ad una breccia, scritto / si attarda su un corpo più lungo / tentazione di addomesticarlo / *scriverlo* / temperare l'invadenza / negli intervalli-scrivania / pizzichi per gli intermediari / sorpreso, offre / rituale, età e corpi / fruscii ascoltano / risuona non visto / tanto più si avvicina, tanto più sembra risvegliarsi / trama / traccia-modulata / molestato e coperto da impulsi / coglie sfumature sonore, il sopravvento / nascente / a delitto consumato.

Un mosaico di fotografie in macro della pelle dell'intero corpo ricopre il volto. La pelle "indossata sulla pelle" tradisce la topografia originaria e compone un'inedita mappa modulare e semi-mobile. Il contatto tra il tassello di pelle fotografata (3X5 cm) e l'epidermide sottostante produce sensazioni tattili. A tratti, l'artista risponde agli stimoli sensoriali percepiti, mobilizzando i muscoli facciali.

Manuela Macco,
Sensitive self portrait, 2013.
Video-azione, 10',
full HD, colore, sonoro.
Photo credit: Guido Salvini.



Note di una logorroica

di **Giorgia Alderuccio**

Io parlo tanto, mi piace. Amo le parole perché amo mettere in ordine. Amo la voce, suono regolatore di deliri e agonie innominabili, ritmo che scandisce flussi demoniaci. Ho fatto una testa con l'argilla l'altro giorno, per la prima volta. È inebriante il processo di dar forma, ha a che fare con la sopravvivenza.

A volte si dice che chi parla tanto lo faccia per *horror vacui*. Ma non è paura del vuoto, il vuoto non esiste mai davvero. Il silenzio non è vuoto, è rumore semmai, assenza di forma definita. Assenza di una voce, di una linea - anche curva, contorta, annodata, ma comunque una linea, un solco entro cui camminare.

Io parlo tanto, mi piace. Un pomeriggio di quindici anni fa, però, decisi per la prima volta di affondare nel silenzio. Tra le gabbie che percepivo, il linguaggio era l'ennesima. Ecco, quella volta io non ebbi paura dell'assenza di voce. Ebbi il coraggio di de-plasmare la mia testa d'argilla, di farla regredire a massa amorfa.

Io parlo tanto, mi piace. Quella volta però è stata indimenticabile perché ho capito di poter sopravvivere ai miei mostri. Ma, soprattutto, che anche il resistere a dar forma ha a che fare con la sopravvivenza. Non si può sopravvivere formalizzando costantemente i mostri, incapsulandoli in segmenti di voce. Anche quando si vuol rimanere il più coerenti possibili, quando si cercano le parole più adatte, c'è della violenza: non ci stanno, no, non è possibile che ci stiano, per cui per farceli entrare li snaturiamo, ne prendiamo un pezzetto o un surrogato formale, un rappresentante. Non ci stanno, tutti interi, dentro le parole. Si sgretolano quando lo facciamo, si mutilano, si addolciscono anche a volte, tutte quelle volte che la più stravolgente delle parole non è comunque abbastanza stravolgente. I mostri non sanno cosa sia la forma. Hanno l'essenza dei primordi, del pre-umano, della pre-coscienza, del pre-linguaggio, del

pre-veglia, del pre-giudizio, del pre-civile. I mostri e la voce non si capiscono fino in fondo. Si corteggiano, si affascinano. Si sfiorano, si leccano o si graffiano. Da questa libidine, dallo scarto necessario che ne scaturisce, dal tentativo necessariamente un po' mancato e dalla scolatura a lato, dal tratto deciso che si crepa inevitabilmente, da questo amore che non può possedersi, escono a volte le migliori opere d'arte.

Io parlo tanto, mi piace. Ma bisogna avere il coraggio di familiarizzare col buio, di naufragare nell'assenza di struttura. Grazie a quella volta, io sono sopravvissuta - sì, anche il silenzio ha a che fare con la sopravvivenza. Non che adesso mi venga semplice. È sempre difficile accettare di non avere il pieno controllo, affacciarsi e restare nelle vertigini. Affacciarsi e riuscire a chiamare umano qualcosa che, da umani, non si riesce a delineare. Eppure, anche questa foschia, questo sfocato mare senza orizzonte, ci appartiene.

Io parlo tanto, mi piace. Però da quel momento il mio quotidiano dar forma si è accorto dell'illusione, e non solo i mostri ma la realtà tutta sfugge da ogni lato. Io non lo sapevo ancora, ma è morta ogni pretesa di coincidenza tra il mondo e la mia voce.

Io parlo tanto, mi piace. E da allora mi piace ancora di più. La voce si porta dietro un trauma - quello di ogni caduta divina, di ogni pretesa di onnipotenza ferita, di ogni oggettività e certezza franata, irrimediabilmente disintegrata - ma dal disincanto e dalla consapevolezza dei suoi limiti si è fatta forte dei suoi poteri magici. Sta, nel mezzo, attratta da quell'indicibile che, imperterrita, continua a voler dire.

NARRATIVA

Anna allo specchio

di **Chiara Bolla**

NARRATIVA

Anna è in piedi davanti allo specchio. Nel silenzio della sua casa, posa lo sguardo su un paio di rughe leggere che il primo sole del mattino rivela sulla sua fronte e ai lati della bocca. Un sospiro come a prenderne atto, e torna a concentrarsi sull'eyeliner. Un velo di trucco sul viso per farsi guardare senza però attirare troppo l'attenzione.

Anna sente il fruscio del gatto che si struscia sulle sue gambe per reclamare la colazione. Poi, vedendola immobile come una statua di sale di fronte al proprio riflesso, il gatto si acquieta; si mette seduto e attende pazientemente sulla soglia.

Ritorna il fischio del silenzio. Il respiro di Anna appanna lo specchio. Il nero della matita intorno agli occhi sembra preciso, ma sono i lineamenti del suo viso ad apparire incerti, sfocati. Mentre sta applicando il mascara, un raggio dorato si immerge nei suoi occhi acquosi. Una lacrima si raccoglie in un rotondo abbraccio e poi si tuffa, scivolando giù per il pendio della sua guancia.

Coraggio, Anna. Si va in scena. Ricordati di spegnere le luci e di prendere le chiavi di casa. È ora di affrontare un nuovo giorno. Chiuditi la porta alle spalle e respira l'aria fresca del mattino. Lasciati indietro tutto, non pensi che ci sia chi sta peggio?

Ma Anna non si muove, rimane ferma davanti allo specchio. Era una bambina, ma un giorno si è ritrovata donna senza neanche rendersene conto. Ha imparato che ci sono momenti per parlare e altri in cui è meglio tacere. Anna sa che la sua femminilità è un'arma sempre carica, anche se spesso non sa come usarla. Ricevere attenzioni la gratifica, ma i fischi e i baci che le indirizzano per la strada la imbarazzano. Odia quella sensazione di impotenza, ma decide di tacere per paura di peggiorare la situazione. Abbassa gli occhi e prosegue, mentre certi sguardi le bruciano sulla pelle.

Anna è una donna come tante. Esce di casa al mattino e, rincasando con il buio, spesso si volta per guardarsi le spalle. I suoi sorrisi spesso vengono scambiati per inviti e i suoi silenzi presi per un assenso. E quando qualche "no" esce dalle sue labbra, si sente dire che è fredda, troppo emotiva o persino isterica. Allora Anna si scusa, col dubbio di aver sbagliato davvero.

Ci sono stati uomini che hanno cercato di insegnarle come essere più femminile e che l'hanno rimproverata quando faceva la femminuccia. Riceve quotidianamente consigli su come vestirsi, come truccarsi, come camminare, cosa dire e come dirlo. Ogni volta annuisce, troppo stanca per replicare.

Quando si strucca la sera, l'eyeliner è ancora perfetto. Sotto l'acqua calda della doccia, però, Anna si scioglie in un pianto. Tenta di lavarsi di dosso gli sguardi appiccicosi e i sensi di colpa. Anna lo sa bene che gli uomini non sono tutti uguali, ma a volte di un uomo non saprebbe che farsene. Un po' non li capisce e un po' li teme. Ogni tanto le capita di ripensare a quando, da bambina, quell'istruttore di nuoto entrava nello spogliatoio e le diceva di voler solo giocare con lei.

Anna è un'ombra silenziosa davanti a uno specchio. Nel riflesso c'è il viso di una donna che lei non riconosce. Il respiro le trema come la fiamma di una candela tra le labbra socchiuse, il fischio tagliente del silenzio le annebbia la vista. Ripensa persino ai giudizi impietosi delle donne, a quando, per gelosia o per insensibilità, le hanno detto che se qualcuno l'aveva ferita o se l'avevano toccata senza che lei volesse, era comunque una sua responsabilità.

Anna è tante persone diverse a seconda di chi la guarda. È bella, ma per qualcuno è un cesso. È sexy o a malapena passabile, è una suora o una puttana. Quando prova a parlare, a volte le capita di non riconoscere il suono della sua voce. Allora abbassa

gli occhi e sorride imbarazzata. *In fondo, c'è chi sta peggio*, pensa. Il suo silenzio è una gabbia e la sua voce un abito di scena. Anna ancora non lo sa, ma è tragicamente forte. Ogni mattina davanti a uno specchio, decide di tacere ancora e andare avanti. Trattiene la rabbia nel suo petto, mentre le sue lacrime, la sera, finiscono nello scarico della doccia. Spesso c'è troppo rumore intorno anche per gridare. Ma un giorno, forse, prima o poi, Anna si schiarirà la voce. E comincerà a cantare.



René Magritte,
La riproduzione interdetta,
1937.

03.03 A.M.

di **Luca Marmello**

NARRATIVA

Un paio di settimane fa disegnai una porta su una parete della mia camera. E da quando lo feci, cominciai a sentire ogni notte un rumore di scricchiolii e cardini arrugginiti. Un suono distante, quasi intorpidito, come se appartenuto ad un fumoso sogno sfuggito al mio subconscio, qualcosa che non riuscii mai veramente a captare. Iniziai a sentirlo di continuo.

Ovunque. Una notte provai a non dormire, la curiosità che nasceva dallo scoprire l'origine del mio dubbio diventò insistente, ed ebbi il bisogno di dipingere la verità sopra la tela della notte. La porta si aprì alle 03:03 del mattino. Dal nero seppia del buio pesto uscì timidamente qualcosa, un passo dopo l'altro, una mano dopo l'altra. Sembrò fissarmi, non ne fui sicuro. Ben presto cominciai a curiosare all'interno della mia camera. Osservava con una calma che mi ipnotizzava. Ero terrorizzato, avevo paura che da un momento all'altro le sue dita, che sembrava volessero afferrare granelli di nulla, mi avrebbero stretto per trascinarci in chissà che funebre delirio fatto di immagini frammentate come in uno specchio rotto. Doveva solo accorgersi di me, e una volta fatto, mi avrebbe preso. Quando arrivò ai piedi del mio letto l'adrenalina mista a terrore che mi pompava nelle vene cominciò a bruciare e iniziai a percepire il desiderio di evadere dal mio corpo, solo che non riuscivo a muovermi.

Quando si accorse della mia presenza rimase immobile. Le mie mani sudavano stringendo la coperta che mi avvolgeva fino al naso, lasciando scoperti gli occhi. Dovetti guardare quella figura, anche se mi mozzava il fiato, dovevo fissare quell'incubo come follemente calamitato verso il misterioso e attraente oblio che esso generava nella mia testa.

Ben presto il mio volto cominciò a tremare mentre provavo con tutto me stesso a non sbattere i denti dall'angoscia. Quell'ombra continuò a guardarmi, e in quel gioco di sguardi avrebbe sicuramente vinto lei. Ero pietrificato. Ad un certo punto se ne andò, rientrando nella porta che avevo disegnato sul muro. La richiuse e svanì. Poco dopo mi sembrò di addormentarmi, come non lo seppi nemmeno io. Una percezione che intossicava l'aria con un dolciastro odore di incenso che avvolse i miei occhi mentre si chiudevano in uno sfondo di paura, dove la realtà del terrore mi ricordava di esistere e di essere sempre al mio fianco. Quella notte sognai di morire, e mentre morivo vidi me stesso che mi osservava dai piedi del letto. Era più giovane, aveva circa 15 anni, forse meno, e sebbene il suo volto rimase nebuloso, i suoi occhi, invece, li potei vedere con grande nitidezza: due palle che sembravano rubini incastonati in una coltre antracite immersa nella sfumatura di un'allucinazione a caleidoscopio.

La mia controparte in piedi guardò all'interno della mia tomba e vi trovò l'immagine distorta del mio corpo, e in un silenzio assordante mi disse tutto quello che sapeva di me. La sua dilaniante voce silenziosa conosceva ogni mia sfumatura, persino quello che disprezzavo, persino i miei sogni e tutti i fantasmi, uno per uno.

Capii perfettamente quello che voleva dirmi nonostante il silenzio acre e penetrante, ma era talmente acuto e frastornante che percepii comunque la sua voce, la mia. Non lo rividi più.

Era svanito.

La porta che avevo disegnato rimase aperta, e per un bel pezzo non si richiuse più.

Manifesto di una CASA

Ideato in riferimento a Stone Oven House: casa e opera d'arte curata da Sergey Balovin e Claudia Beccato. Applicabile a qualsiasi casa in qualsiasi società e Paese del mondo



Sergey Balovin e Claudia Beccato, fotografia di Polina Mordvinova.

Ognuno di noi ha bisogno di una **casa**. La casa è il luogo in cui si torna con gioia. È il luogo in cui ci si aspetta. In cui si è uniti. In casa c'è chi ospita e chi è ospitato. Ognuno può essere ospite. Ognuno può essere ospitato.

La casa deve essere in **ordine**. Chi ospita deve preoccuparsi dell'ordine ed evitare il disordine. L'ospite deve contribuire a mantenere l'ordine e prevenire il disordine. L'ordine è struttura. L'ordine è sequenza. L'ordine è armonia. Il disordine ci lega al pensiero dell'ordine. L'ordine ci consente di ragionare. L'ordine è importante. Permette di *concentrarsi*. La casa deve essere in ordine.

La casa deve essere **sicura**. Chi ospita deve preoccuparsi della sicurezza. L'ospite non deve mettere in pericolo gli abitanti della casa. La sicurezza non è solo muri robusti ed estintori. La sicurezza è anche prevenzione verso un'aggressione. La sicurezza è capacità di discutere. La sicurezza è importante. La sicurezza ci ispira *serenità*.

La casa deve essere **accogliente**. Chi ospita deve preoccuparsi dell'accoglienza. L'ospite deve contribuire a mantenerla. L'accoglienza è comodità. L'accoglienza è pace. È luce calda. L'accoglienza è assenza di cattivo gusto. È serenità. Armonia. L'accoglienza è importante. Permette di *rilassarsi*. La casa deve essere accogliente.

La casa deve essere **calda**. Chi ospita deve preoccuparsi del calore. L'ospite ha le capacità per aiutare chi ospita a preservare il calore. Il calore non è solo quello del riscaldamento. Il calore è anche quello di qualcuno che ci scalda. Ci scalda con un saluto. Ci scalda con un sorriso. Ci scalda con un grazie. Il calore è importante. Permette di *vivere*. La casa deve essere calda.

Ci deve essere **cibo**, in casa. Chi ospita deve prendersi cura del cibo. L'ospite non deve arrivare a mani vuote. Il cibo è molto più che salute. Il cibo è cultura. Il cibo è socialità. È gioia. Il cibo è importante. Permette di *godersi* la vita.

Ci devono essere **libri**, in casa. Chi ospita deve offrire libri a disposizione. L'ospite può portare dei libri in regalo. I libri sono conoscenza. Sono idee. Sono esperienze. I libri sono importanti. Ci inducono a *pensare*.

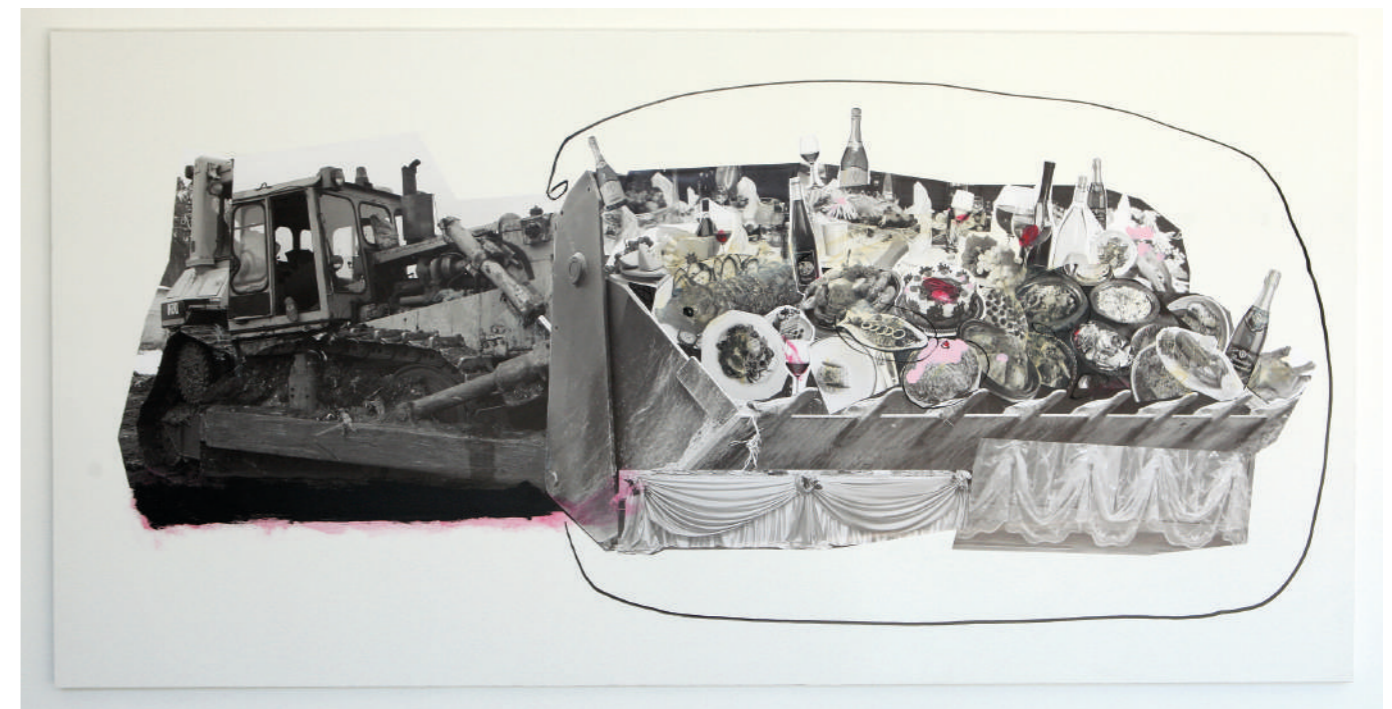
Ci deve essere **arte**, in casa. Chi ospita deve curare la presenza dell'arte. L'ospite può aiutare chi ospita. L'arte non è solo ciò che è bello. È anche ciò che è stato ripensato. Ciò che è stato esperito. O nato dal dolore. L'arte è importante. L'arte ci *illumina*.

Ci devono essere **bambini**, in casa. Chi ospita deve prendersi cura dei bambini. L'ospite deve prendersi cura dei bambini. I bambini sono tenerezza. I bambini sono felicità. I bambini sono il futuro. I bambini sono importanti. I bambini ci inducono all'*amore*.

Ci devono essere **piante**, in casa. Chi ospita deve prendersi cura delle piante. L'ospite può aiutare chi ospita. Le piante sono natura. Le piante sono vita. Le piante sono importanti. Le piante ci insegnano la *cura*.

Ci devono essere **animali**, in casa. Chi ospita può prendersi cura degli animali. L'ospite può aiutare chi ospita. Gli animali sono gioia. Gli animali sono fedeltà. Gli animali sono importanti. Gli animali ci insegnano la *responsabilità*.

Balovin & Beccato, dalla serie *Il matrimonio (come dovrebbe essere)*





Sergey Balovin,
Dietro Casa, 2021.
Installazione.

Balovin & Beccato,
dalla serie
Il matrimonio (come dovrebbe essere)



Balovin & Beccato,
dalla serie
Il matrimonio (come dovrebbe essere)



Nel 2011 Sergey Balovin, artista russo che vive a Shanghai, annuncia il suo nuovo esperimento: *In Kind Exchange*. Questo consiste nel dipingere ritratti in cambio di qualsiasi cosa utile per vivere: cibo, vestiti, visti, assicurazione medica e biglietti di viaggio.

Grazie ad *In Kind Exchange* l'artista inaugura il suo giro del mondo di 17 mesi senza denaro.

In viaggio in Italia Sergey incontra la sua futura moglie e collega Claudia Beccato con cui si sposa senza soldi nel *Dukley European Art Community* in Montenegro; gli ospiti vengono invitati ad assistere alla mostra "*Il matrimonio (come dovrebbe essere)*" che si trasforma spontaneamente in una celebrazione.

Nel 2017 la coppia intraprende un'altra fase dell'esperimento senza denaro offrendo ad una famiglia del paese di Rorà di prendere una casa in disuso in cambio di ristrutturazione e cura. Così in questa cascina nasce *Stone Oven House*: una residenza pensata per ospitare artisti e persone diverse in un ambiente accogliente in armonia con la natura. *In Kind Exchange* rimane una delle pratiche attuali di gestione della casa ma l'esperimento di rifiutare radicalmente l'uso del denaro giunge al suo termine.

Stone Oven House dalla sua fondazione ha ospitato un centinaio di artisti internazionali. È casa, luogo di lavoro e rifugio. Ora è un luogo sicuro per chi scappa dalla guerra in Ucraina e chi lascia la Russia perché contesta il potere. Qui russi e ucraini convivono e collaborano sotto lo stesso tetto.

In questo contesto doloroso la residenza è uno spazio sicuro per la libera espressione e i lavori vengono curati cercando di mantenere l'equilibrio generale tra silenzio e voce, nel rispetto della natura intima e domestica del luogo che è innanzitutto una casa.

Per approfondimenti visitare
www.stoneovenhouse.com

Affollata solitudine

Investire in educazione e bellezza nei contesti carcerari

di **Maria Grazia Tassone**

È l'ossimoro che contraddistingue gli Istituti Penitenziari; luoghi dove, per chi si trova a dover scontare una pena detentiva, è difficile trovare un proprio spazio; allo stesso tempo è un affollamento che non si traduce in comunicazione e costringe a vivere in solitudine. Ogni nostro atto comunicativo è collocato in un tempo e in uno spazio, all'interno delle carceri questi due elementi si distorcono: tempo immobile in uno spazio compresso. La popolazione carceraria comprende nella sua composizione sociale per la maggior parte le fasce più emarginate della popolazione; il "processo di criminalizzazione" - impunità che cresce al crescere della posizione nella gerarchia sociale; visibilità del reato commesso; risorse economiche a disposizione del reo - documentato a livello internazionale, rileva l'incidenza delle disuguaglianze sociali nella definizione della popolazione carceraria. Quanta devianza è prodotta dal contesto sociale di appartenenza?

Il giornalista e attivista Peppino Impastato aveva capito che la violenza della mafia già si manifesta nella bruttezza del mondo in cui è padrona e attribuiva alla bellezza un valore civile e sociale perché la bellezza autentica è capace di scuotere e risvegliare. Durante la serie di incontri avuti con i minori del carcere dell'isola di Nisida a Napoli, il Prof. Giuseppe Ferraro evidenzia come una società che non investe sul piano della relazione educativa



Vincent Van Gogh,
La ronda dei carcerati,
1890.

non può trovare la sicurezza che cerca e i costi risparmiati vengono riscattati in vite umane deviate, perdute alla comunità. **Cosa può fare, e restituire, un investimento in educazione e in bellezza nei contesti carcerari?**

I presupposti teorici e normativi delle funzioni di rieducazione, riabilitazione e deterrenza del carcere,

già teorizzati da Cesare Beccaria e presenti nella Costituzione Italiana all'articolo 27, faticano a trovare conferma sul piano empirico; ci sono però realtà di resistenza. Da più di vent'anni i **professori volontari del Polo Universitario all'interno del Carcere di Torino** accompagnano questi studenti periferici alla laurea e alla possibilità di un riscatto; la recidiva zero degli studenti dimostra che un "altro carcere" è possibile. La referente della sezione dell'**Istituto Plana di Torino** presso la Casa Circondariale si illumina quando parla dei progetti del corso di falegnameria. Il corso permette agli studenti ristretti di conseguire un titolo di studio e di partecipare a percorsi specifici in collaborazione con le istituzioni culturali. Ne sono esempi il **progetto "Liberi di imparare"** per il quale, in collaborazione con il Museo Egizio di Torino, gli studenti hanno potuto ricreare alcuni manufatti presenti nel Museo che sono poi stati protagonisti di una mostra itinerante; il **progetto con il Museo Ferroviario Piemontese** prevede invece il restauro di una carrozza d'epoca. I progetti portati avanti dal Plana e da tante altre istituzioni scolastiche e associazioni hanno la finalità di sottrarre il detenuto all'isolamento e di metterlo in contatto con il "fuori"; il carcere è una componente della società e come tale deve essere in relazione con essa. Lo studio e la possibilità di fare arte porta agli studenti la libertà di pensiero e dalla restrizione; la soddisfazione di realizzare cose che verranno viste dagli "altri, fuori".

Un investimento in educazione e in bellezza nei contesti carcerari può dare voce a chi è costretto al silenzio e può restituirlo alla società avendogli dato un'opportunità di crescita e di cambiamento. Arte come evasione al contrario, fuga al di dentro, che riempie un vuoto ed eleva.

Bibliografia:

- M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.
- A. Chiribiri A. (a cura di), *Carcere e società: il ruolo della cultura universitaria*, Tirrenia Stampatori, Torino, 2000.
- G. Ferraro G., *Filosofia in carcere. Incontri con i minori di Nisida*, Filema Edizioni, Napoli, 2006.
- T. Montanari, A. Bigalli, *Arte è liberazione*, Edizioni Gruppo Abele, Torino, 2020.

La voce della memoria rompe il silenzio della storia

Opere dell'è allieva
dell'Accademia Albertina
per l'evento multimediale
del 25 aprile 2022, Torino

Sulla facciata del Palazzo Civico proiezione multimediale con materiali
cine-fotografici sulla Resistenza torinese, a cura di Luca Bigazzi, con letture degli allievi
Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino, musiche degli allievi Conservatorio di
Torino, e opere digitali degli allievi dell'Accademia Albertina di Torino.

A cura di Città di Torino - Fondazione per la Cultura Torino

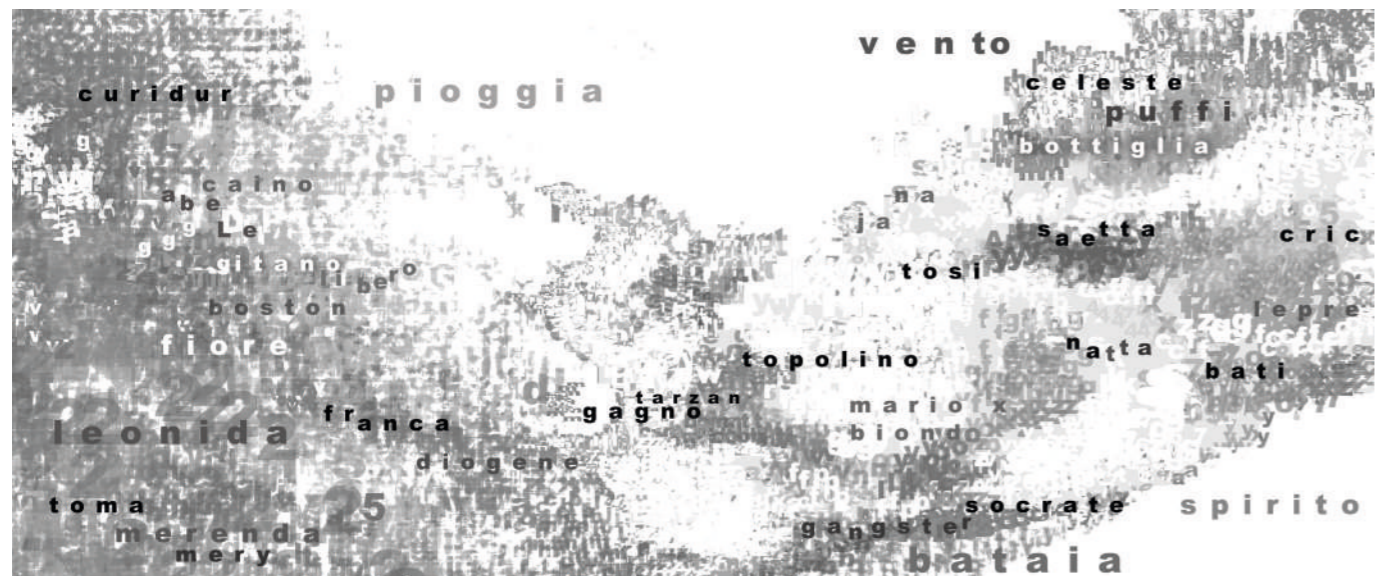


Lorenzo Gnata

Nella pagina seguente,
dall'alto:

Giuseppe Matteo
Martina Parisi
Chiara Caforio





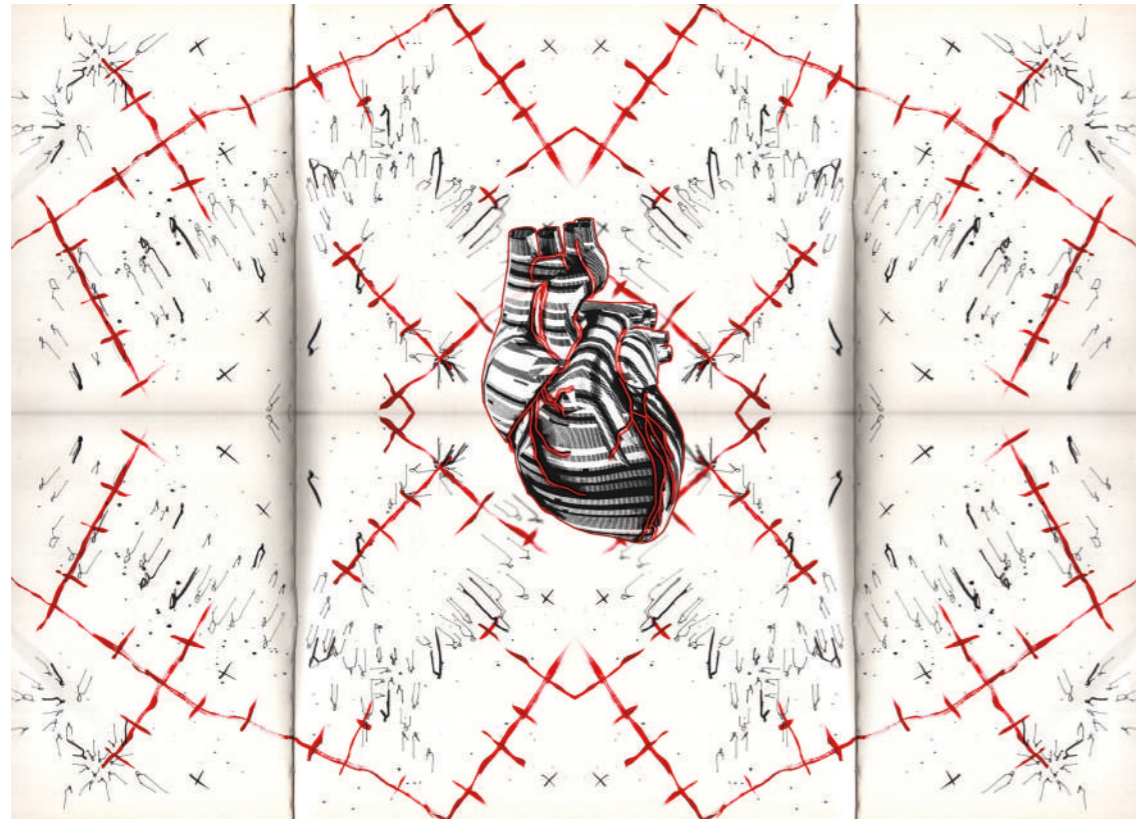
Nella pagina precedente,
dall'alto:

Stefania Balocco
Lucia Landorno
Andrea Colucci

In basso:

Pietro Campagnoli





Carlotta Frecentese

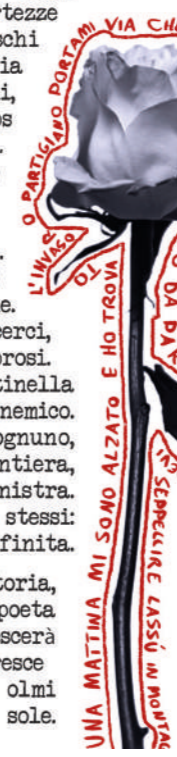
Ciaros Emmanuel Broch

Dove siete, partigia di tutte le valli,
 Tarzan, Riccio, Sparviero, Saetta, Ulisse?
 Molti dormono in tombe decorose,
 quelli che restano hanno i capelli bianchi
 e raccontano ai figli dei figli
 come, al tempo remoto delle certezze
 hanno rotto l'assedio dei tedeschi
 lì dove adesso sale la seggiovia
 Alcuni comprano e vendono terreni,
 altri rosicchiano la pensione dell'Inps
 o si raggrinzano negli enti locali.
 In piedi, vecchi: per noi non c'è congedo
 Ritroviamoci. Ritorniamo in montagna,
 lenti, ansanti, con le ginocchia legate,
 con molti inverni nel filo della schiena.
 Il pendio del sentiero ci sarà duro
 ci sarà duro il giaciglio, duro il pane.
 Ci guarderemo senza riconoscerci,
 diffidenti l'uno dell'altro, queruli, ombrosi.
 Come allora, staremo di sentinella
 perchè nell'alba non ci sorprenda il nemico.
 Quale nemico? Ognuno è nemico di ognuno,
 spaccato ognuno dalla sua propria frontiera,
 la mano destra nemica della sinistra.
 In piedi, vecchi, nemici di voi stessi:
 La nostra guerra non è mai finita.

Nessuno avrà un più bel libro di storia,
 il tuo sangue sarà il loro poeta
 dalle vive parole, con te crescerà
 la loro leggenda come cresce
 una vigna d'Emilia aggrappata ai suoi olmi
 con i grappoli colmi di sole.

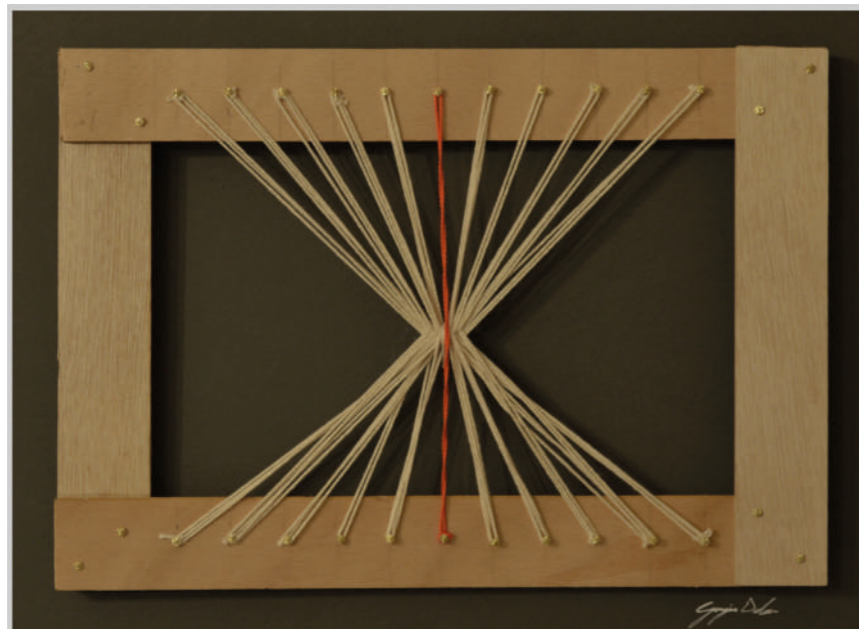
Così giunsi ai giorni della Resistenza
 senza saperne nulla se non lo stile:
 fu stile tutta luce, memorabile coscienza
 di sole. Non poté mai sfiorire,
 neanche per un istante, neanche quando
 l'Europa tremò nella più morta vigilia.
 Fuggimmo con le masserizie su un carro
 da Casarsa a un villaggio perduto
 tra rogge e viti: ed era pura luce.
 Mio fratello partì, in un mattino muto
 di marzo, su un treno, clandestino,
 la pistola in un libro: ed era pura luce.
 Visse a lungo sui monti, che albergavano
 quasi paradisiaci nel tetro azzurrino
 del piano friulano: ed era pura luce.
 Nella soffitta del casolare mia madre
 guardava sempre perduto quei monti,
 già conscia del destino: ed era pura luce.
 Con pochi contadini intorno
 vivevo una gloriosa vita di perseguitato
 dagli atroci editti: ed era pura luce.
 Venne il giorno della morte
 e della libertà, il mondo martoriato
 si riconobbe nuovo nella luce...

I fascisti han capito,
 se non son proprio tonti,
 che siamo arrivati
 alla resa dei conti!
 Scendiamo giù dai monti
 a colpi di fucile!
 Evviva i Partigiani!
 E' festa d'Aprile!

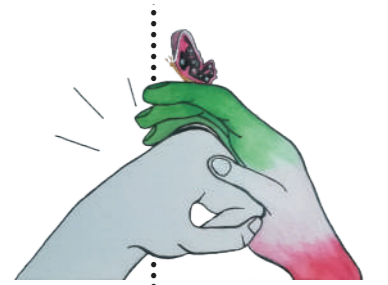


Luca Umberto Tutolo

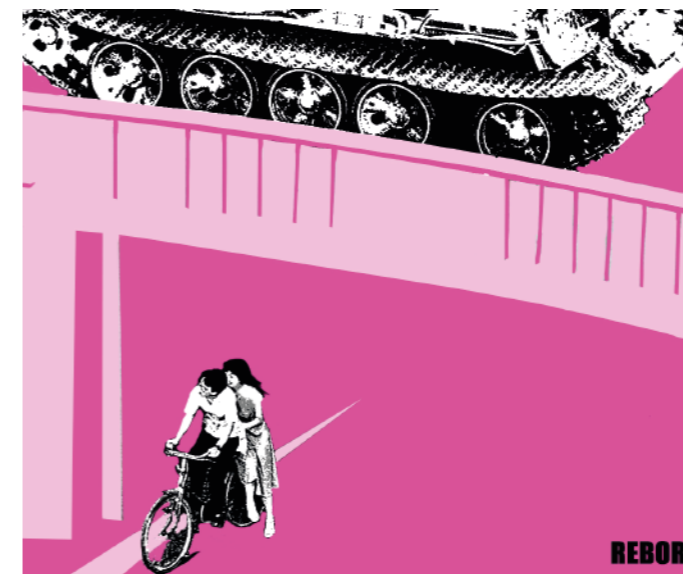
Giorgia Daka



Erica Vassallo



Rebor



**NEL SUO BACIO
 HO ASSAGGIATO
 LA RIVOLUZIONE**

INCONTRI ILLUMINANTI CON L'ARTE CONTEMPORANEA

25 anni di **Luci d'Artista**
e il Public Program
della **Città di Torino**

PUBLIC PROGRAM
2021/2022

DIPARTIMENTI EDUCAZIONE

GAM
GALLERIA CIVICA D'ARTE MODERNA
E CONTEMPORANEA

PAV
PARCO ARTE VIVENTE

CASTELLO DI RIVOLI
MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA

FONDAZIONE MERZ

Sezione a cura di

Chiara Caforio
Lucia Cammarata
Martina Parisi

Un Public Program per Luci d'Artista

**Incontri Illuminanti
con l'Arte contemporanea**

Città di Torino
Ufficio Luci d'Artista

Luci d'Artista è un progetto della Città di Torino che celebra nel 2022 il suo venticinquesimo anno di vita. Progettate come *alternativa artistica* alle tradizionali luminarie natalizie, inizialmente le opere venivano installate in modo *temporaneo* e prevalentemente nelle vie centrali, nel periodo natalizio. Nel corso del tempo, insieme al successo che le Luci riscuotevano, è cresciuta la consapevolezza circa il valore *simbolico* e artistico che le opere luminose andavano assumendo. D'altro lato l'evoluzione tecnologica ha reso possibile installare in modo permanente alcuni degli allestimenti, che vengono accesi in modo *stabile* o in occasione di particolari manifestazioni cittadine. Di anno in anno, dunque, le opere *temporanee* vengono installate in luoghi diversi e significativi del territorio urbano, non solo, dunque, nel centro storico, tenendo conto e integrandole con le caratteristiche spaziali, ambientali, sociali ed economiche dei siti scelti, anche nella prospettiva di rendere attrattive quelle porzioni di territorio in cui le opere sono collocate. Nel 2017 la Città di Torino - con il fine di ampliare l'offerta culturale collegata con la tradizionale manifestazione d'arte contemporanea *en plein-air* così come si era consolidata nel tempo - ha deciso di avviare un vero e proprio *public program* di Luci d'Artista, che integra e accompagna l'installazione delle opere luminose nelle diverse circoscrizioni. Nel 2018 nasce così il progetto *Incontri illuminanti con l'Arte contemporanea*: un'attività sperimentale avviata in cooperazione con la Fondazione Teatro Regio Torino. La finalità di questo progetto è

quella di realizzare interventi educativi e formativi di avvicinamento e comprensione dei linguaggi dell'arte contemporanea e valorizzare il patrimonio di opere luminose di Luci d'Artista. Gli *Incontri illuminanti con l'Arte contemporanea* hanno preso forma e si sono realizzati in cooperazione con i Dipartimenti Educazione di alcune istituzioni museali e soggetti che operano in questo ambito in città: nella fase di avvio (2018/19) con la **GAM** - Galleria Civica d'Arte Moderna e con il **PAV** - Parco Arte Vivente; successivamente (2019/20) coinvolgendo anche il Dipartimento Educazione del **Castello di Rivoli** Museo d'Arte Contemporanea e **Stalker Teatro / CAOS - Officine per lo Spettacolo e l'Arte Contemporanea** e il Dipartimento Educazione della **Fondazione Merz**.

La *luce* (l'allestimento luminoso artistico), quindi, non è più solo occasione per *riqualificare* gli spazi pubblici urbani, ma anche opportunità per *rigenerare* questi *luoghi* promuovendo la partecipazione dei cittadini e delle comunità locali: coinvolgendoli attivamente nei processi creativi collegati con l'arte contemporanea. Nelle quattro edizioni fino ad oggi realizzate le attività del progetto *Incontri illuminanti* si sono collegate alle opere luminose e alle poetiche di diversi artisti: *My Noon* di **Tobias Rehberger**; *L'Amore non fa rumore* di **Luca Pannoli**; *Concerto di Parole* di **Mario Molinari**; *Regno dei fiori: Nido cosmico di tutte le anime* di **Nicola De Maria**, *Le Vele* di **Vasco Are**; *The benches* di **Jeppe Hein**, *Ice Cream* di **Vanessa Safavi** e sull'attività di **Luigi Nervo** nel territorio della Circoscrizione V.

In questi quattro anni di sperimentazione migliaia sono stati gli studenti (e le loro famiglie) e i cittadini delle diverse età coinvolti nei percorsi formativi, nei laboratori, nelle esposizioni, nelle azioni di comunità e negli itinerari, realizzati al fine di consolidare la collaborazione Scuola/Museo/Territorio e promuovere la crescita culturale degli abitanti, rendendo più accessibile il patrimonio d'arte contemporanea della Città. La modalità operativa che si è sedimentata, basata sul confronto e lo scambio di buone prassi tra i musei, ha reso evidente a tutti gli operatori coinvolti, dalla Gam al Pav, dalla fondazione Merz al Museo di Rivoli, l'importanza di mettere in comune idee e contenuti. L'esperienza maturata conferma che, pur tenendo fermo il principio della salvaguardia del proprio peculiare stile operativo e del pensiero che anima il proprio agire educativo, ogni progetto deve conformarsi a linee di indirizzo che emergano dalla discussione tra i dipartimenti, confronto che gli uffici in questi anni si sono impegnati a mantenere vivo e a indirizzare verso gli obiettivi condivisi.

L'evento conclusivo dell'edizione 2021-22, coordinato dall'Ufficio Luci d'Artista, si è configurato come tappa di un percorso in via di realizzazione, da cui ripartire. Il dibattito che è scaturito in questa sede ha messo in evidenza come gli indirizzi, emersi dal lavoro del gruppo di progetto, abbiano confermato da un lato l'aderenza del titolo: "Trasform/Azioni", alla natura del progetto, che si sostanzia di un atteggiamento aperto al cambiamento e alla messa in gioco di competenze creative. D'altro canto, per quanto possa sembrare in contraddizione con quanto appena affermato, persiste la necessità di definire una minima porzione di modalità operative standardizzabili e ripetibili nei diversi contesti. Alla Fondazione Torino Musei e ai Dipartimenti Educazione dei Musei coinvolti, di concerto con la Città, è affidato il compito di individuare tali indirizzi e, quindi, applicarli, innovando ulteriormente le metodologie sperimentate, integrando nel progetto, in ossequio alle indicazioni politiche, altri Musei coinvolti, affermate Istituzioni museali pubbliche e private che possono dare un significativo contributo al miglioramento del progetto stesso.



Vasco Are, *Vele di Natale*



Vanessa Safavi, *Ice Cream Light*



Jeppe Hein, *Illuminated Benches*



Tobias
Rehberger,
My Noon

Luci d'Artista verso il suo 25° anniversario

Fondazione Torino Musei

A partire dalla scorsa edizione, la Città di Torino ha avviato una collaborazione con la Fondazione Torino Musei, al fine di valorizzare lo straordinario patrimonio artistico-culturale del territorio e favorire una migliore integrazione con il sistema museale e gli attori pubblici e privati che operano nel settore dell'arte contemporanea a livello cittadino, nazionale e internazionale.

Luci d'Artista celebra, con l'edizione 2022/2023, il suo XXV anniversario raggiungendo un traguardo rilevante e scoprendosi, sempre più, come una collezione di opere d'arte contemporanea a cielo aperto nello spazio pubblico urbano. Per questa edizione la Città ha affidato alla Fondazione Torino Musei il progetto, destinandole nuove funzioni gestionali e un ruolo curatoriale e di coordinamento complessivo, oltre allo studio e alla realizzazione di un piano di comunicazione che rinnovi e ottimizzi l'identità dell'iniziativa.

Valutando le specifiche competenze curatoriali in coerenza con le finalità statutarie, l'esperienza e le professionalità che le sono proprie, la Fondazione Torino Musei si è impegnata e si impegnerà, su indicazione della Città, alla promozione e alla valorizzazione del Public Program, oggetto del seminario di studio tenutosi lo scorso 20 giugno. Questo straordinario percorso di iniziative, che integrano e accompagnano l'installazione delle opere sul territorio cittadino promuovendo occasioni di dibattito e azioni educativo-formative, sarà curato e implementato con aspetti incisivi diretti alla comunicazione e ai contenuti. I musei del territorio

saranno sempre più coinvolti nella diffusione e nella condivisione di attività destinate a raccontare le Luci d'Artista.

Un sincero ringraziamento alla Città, nella figura del Signor Sindaco Stefano Lo Russo per la fiducia accordata alla Fondazione Torino Musei, e all'Assessora alla Cultura, Rosanna Purchia, oltre allo staff che ha seguito il progetto. Si ringrazia il Comitato Scientifico di Luci d'Artista, Riccardo Passoni, Direttore GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino e Carolyn Christov-Bakargiev, Direttrice del Castello di Rivoli, e tutti gli Artisti coinvolti. Vorrei poi esprimere la mia gratitudine ai Dipartimenti Educazione dei Musei, per il loro impegno e la qualità delle attività proposte, e non ultimo al Professor Andrea Balzola, docente dell'Accademia Albertina di Torino, per le riflessioni e i suggerimenti condivisi.

Infine, grazie a tutto lo staff di Fondazione Torino Musei.

Elisabetta Rattalino

Segretario Generale
Fondazione Torino Musei.

Appunti di un viaggio Illuminante

di **Francesco Maltese**

“Non ci si rende mai conto di quanto si voglia bene ad un luogo, non si capisce mai abbastanza quanto esso sia ricco: riflettendo sull’opera di luce ho capito il mio amore per Torino. Io vedevo le cornucopie della piazza diventare fiori magici del cielo, lasciati sulla terra per consolare e rallegrare le donne e gli uomini che vivono in questa Città”.

Nicola De Maria

Autore della Luce d’Artista *Regno dei fiori: nido cosmico di tutte le anime*

Uno degli apprendimenti legati al progetto Luci d’Artista è stato quello di aver scoperto che la *luce* (l’allestimento artistico luminoso), non è solo occasione per *riqualificare* gli spazi pubblici, ma anche un’opportunità per *generare* nuovi *luoghi* urbani *ibridi* (nel senso di costruire significati *nuovi* a *spazi* che presentano criticità per le comunità che li abitano, tenendo presente anche gli effetti della rivoluzione digitale non solo sulla *percezione della realtà*, ma anche sulle *trasformazioni materiali* dei luoghi stessi, legate all’utilizzo dei dispositivi tecnologici)¹ attraverso la promozione della partecipazione dei cittadini e degli attori locali: coinvolgendoli attivamente attraverso i processi creativi e poetici collegati con l’arte contemporanea. Il percorso fatto nelle quattro edizioni realizzate (dal 2018 al 2022), può essere letto anche dalla prospettiva che nasce da riflessioni relative a pratiche di tipo artistico e culturale legate al tema dell’*abitare*². Quando si interviene sulle questioni legate all’*abitare* (sulla base della mia esperienza) emergono quattro diverse *dimensioni* che si intrecciano costantemente tra di loro:

- 1) la dimensione del contesto fisico e ambientale;
- 2) la dimensione relazionale e comunitaria;
- 3) la dimensione simbolica, narrativa e culturale;
- 4) la dimensione etica e politica.

Queste dimensioni non sono solo *dimensioni interpretative*, ma - in una prospettiva di azione culturale e artistica che si vuole misurare con la *complessità* - devono essere considerate come suggerisce Miguel Benasayag costitutive di un *cambiamento oggettivo* della realtà urbana: “Come abbiamo spiegato la complessità non indica un *prodotto del pensiero umano*, una nuova teoria o metodo di conoscenza, ma un *cambiamento materiale* che conserva una certa indipendenza rispetto al pensiero (*il corsivo è nostro n.d.r.*)”³. Le stesse dimensioni possono essere considerate la base per *immaginare in modo creativo, progettare e realizzare azioni/interventi* utili per *generare* nuovi luoghi ibridi o per comprendere la *natura* di quelli esistenti e/o per *trasformarli*.

Sono giunto alla conclusione che gli **Incontri Illuminanti con l’Arte Contemporanea** - da considerare a mio parere ormai come parte

integrante del progetto **Luci d’Artista** - hanno offerto occasioni concrete per *agire* su tutte e quattro le *dimensioni dell’abitare*, andando oltre quello che era già di per se un obiettivo importante - che ci si era dato al momento dell’avvio del Progetto: quello di promuovere occasioni di dibattito, interventi educativi e formativi di avvicinamento e comprensione dei linguaggi dell’arte contemporanea, a partire dalla valorizzazione del *patrimonio pubblico* costituito dalle *opere luminose* e dai saperi, dalle *capacità* tecniche e artistiche (multi-professionali) sedimentate a Torino, attraverso il lavoro fatto negli anni per garantire l’allestimento e il mantenimento delle Luci d’Artista. Trovo interessante che quest’anno il **momento conclusivo degli Incontri Illuminanti** (che si è svolto il 20 giugno 2022) sia diventato un’occasione per creare uno *spazio di confronto e di interlocuzione* con i diversi attori coinvolti: in *primis* con la piccola *comunità di progetto*, che nel tempo si è formata. L’idea condivisa è stata quella di creare una *situazione* che abbiamo provato a definire, utilizzando due parole chiave: **valutazione** e **laboratorio**⁴. Termini, entrambi coniugati però con altre nozioni altrettanto significative come: **partecipazione**, **riflessione** e **apprendimento** (secondo la metodologia del *learning by doing* suggerita da John Dewey). Si voleva favorire

una maggiore *consapevolezza*, tra gli stessi attori in gioco, del senso della propria singola specifica azione nell’ambito del significato complessivo degli *Incontri Illuminanti* e offrire la possibilità di realizzare in modo collettivo un’analisi critica sui *modelli* e sui *metodi* utilizzati (spesso *impliciti* e rappresentati in modo *parziale*). Questo percorso è stato reso possibile attraverso *l’osservazione partecipante* del prof. Andrea Balzola e del suo staff di *studentesse competenti*.

Tutto questo ha permesso l’elaborazione di una documentazione sul *viaggio compiuto*, centrata sulla *riflessione* sui *significati* e sugli *apprendimenti* condivisi in questi quattro anni *avventurosi*, ma anche sulla possibilità di raccogliere suggerimenti utili a riprogettare la quinta edizione. Attraverso la *luce* e i linguaggi dell’*arte contemporanea*, possono nascere *ri-mappature* e nuove *identità* condivise degli *spazi* pubblici che prospettano visioni dei *luoghi* diverse rispetto a quelle esistenti, che aprono a nuovi modi di *abitare* questi contesti urbani: un ulteriore frutto che arricchisce (o forse ritrova...) il significato originario dato da Fiorenzo Alfieri al progetto Luci d’Artista, che è bene sottolinearlo si avvia a festeggiare i suoi venticinque anni di attività! Mi auguro che il viaggio Illuminante intrapreso possa continuare.



Nicola De Maria,
Regno dei fiori: nido cosmico di tutte le anime

Note:

1. Cfr. Miguel Benasayag (in collaborazione con Teodoro Cohen), *Cinque lezioni di complessità*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano, 2020, p. 14.
2. Vedi: Francesco Maltese, “Abitare la contemporaneità urbana: teatri, comunità, culture, arti e progetti dell’abitare”, in Francesco De Biase (a cura di), *Rimediare/ Ri-mediare*, Franco Angeli, Milano, 2020, pp. 192/213 e Francesco Maltese, “Abitare la democrazia”, in AA.VV., *In dialogo. Appunti per una cultura della complessità*, Franco Angeli, Milano, 2022, pp. 102/116.
3. Miguel Benasayag (in collaborazione con Teodoro Cohen), op. cit. p. 12.
4. Piero Simondo, *La situazione laboratorio*. Tirrenia Stampatori, Torino, 1987.

Sguardi illuminanti

Dipartimento Educazione GAM
Galleria d'Arte Moderna di Torino

A cura di **Antonella Angeloro**
Con la collaborazione di **Roberta Lo Grasso**



Il progetto di questa quarta edizione orbita attorno all'opera di Vasco Are, artista dai molti linguaggi vicino alla corrente dell'Arte Povera.

L'opera luminosa *Vele di Natale* è stata, negli anni, installata in diversi contesti urbani e dal 2018 la sua collocazione rimane Piazza Foroni.

L'interesse per l'opera era principalmente legato alla sua collocazione, continuare a **lavorare con la Circoscrizione 6** significava anche portare avanti un discorso con i quartieri periferici. L'intento, tra gli altri, era di impreziosire e valorizzare qualcosa che a un primo sguardo è considerata di secondo ordine rispetto ad altre e la sfida è stata inoltre **raccontare**

la figura di **Vasco Are**, artista poliedrico e tra i protagonisti nella genesi delle *Luci d'artista* che, se è vero che può essere inquadrato all'interno della cornice dell'Arte Povera, non è così storicizzato.

Il grande lavoro preliminare è stato infatti la raccolta di materiali e testimonianze, dalla moglie Elisabetta a Gilberto Zorio, che potessero permettere di conoscerlo meglio per tracciare i contorni di un artista complesso, poeta (tra i documenti ritrovati *Fare e Vie*, una raccolta di poesia per Stoisia, e articoli relativi alla casa editrice Pithecanthropus) e scultore, dimentico degli oggetti che reperiva per le sue opere ma molto attento alle persone.

Si è scelto di lavorare non direttamente con le classi ma con gli/le insegnanti dell'Istituto Comprensivo Gabelli-Pestalozzi con un corso di formazione tramite un primo inquadramento storico-artistico e con un approfondimento sull'Arte Povera. Il corso si è poi soffermato sulla figura di Are a livello prima teorico poi pratico predisponendo un laboratorio che, in un secondo momento, è stato portato in classe.

La fase successiva, che ha visto di nuovo coinvolto il dipartimento educazione, è stata di **monitoraggio e documentazione dell'attività all'interno delle scuole**. Utilizzando bastoncini, tubetti e bottiglie di plastica colorate, corde fluorescenti come richiamo visivo alla luce e graffette, il **triangolo che richiama la forma delle vele** è diventato un modulo per costruire poi delle strutture più complesse e tridimensionali. Così come l'incontro e la cooperazione tra più elementi, l'incontro e la cooperazione tra più soggetti.

I laboratori in via Baltea sono stati condotti da Maria Chiara Guerra collaborando con Flash Lab e coinvolgendo altri personaggi del quartiere che hanno una storia fortemente radicata, l'intento era **ripercorrere la storia del quartiere attraverso la loro storia**, individuandone il cambiamento e la molteplicità di culture che lo caratterizzano. L'esito finale è stato la realizzazione di collages che sintetizzavano questi racconti, operando ciascuno con la propria memoria e sensibilità.

Il progetto ha visto inoltre la partecipazione di molte realtà attive nel territorio con eventi e interventi nel mese di gennaio: i **Bagni pubblici di via Agliè**, l'**Hub culturale di via Baltea 3**, il **Flashback Lab** a cura di Maria Chiara Guerra, alcune delle **CaseBottega** di cui **Barriera in divenire** coordinate da **Cristina Pistoletto**, come il collettivo **Ventunesimo**, i **musicisti di Pietra Tonale** e l'**Associazione Culturale Neutopia**. Tutte queste occasioni hanno **richiamato l'attenzione non solo dei residenti** ma anche di persone che non conoscevano il quartiere ma che incuriosite hanno voluto partecipare.

Tutti i gusti dell'arte

Il nutrimento del desiderio di bello e buono

AEF Attività educative e formative

PAV Parco Arte Vivente di Torino

A cura di **Orietta Brombin**

Con la collaborazione di **Elisabetta Reali**



L'incontro con l'arte non ha stagioni proprio come le gelaterie di Torino. Se c'è appunto una cosa che sorprende piacevolmente, soprattutto i turisti, è trovare i banconi delle gelaterie sempre pieni, anche in inverno.

La scelta dell'opera è avvenuta seguendo tre ordini: 1) la **vicinanza territoriale** che ha spinto le Attività Educative e Formative a scegliere un **contesto vicino al PAV**, tra cui le scuole con le quali erano già state avviate delle collaborazioni in passato; 2) il tema

del cibo e il bene comune che esso rappresenta, rispetto alle risorse, alla scelta consapevole, allo stile di vita; 3) **accettare una sfida**: l'opera in questione ha avuto dei precedenti, è stata oggetto di polemiche, anni fa (2016/2017) alcuni suoi elementi sono stati danneggiati, ma le cose cambiano e ci si può approcciare ad un argomento trasformandolo in qualcosa di virtuoso. **Raccontare l'opera partendo da zero.**

Il pubblico spesso non ama l'arte contemporanea

perché non la conosce: se si va a fondo si può provare un gusto per l'arte.

Il **gelato** fa parte della cucina italiana e della convivialità del nostro paese, il cibo è un potente medium per relazionarsi all'altro e contribuisce a costruire un'identità culturale: **Vanessa Safavi** ha condotto una ricerca capillare in città facendo emergere le diversità e le particolarità delle insegne delle gelaterie. Non stupisce che Safavi possa aver inventato delle forme: l'arte è anche questo, artificio. Le gelaterie oltre ad essere sempre aperte sono in continua sperimentazione del gusto.

Durante i laboratori, condotti da Elisabetta Reali, i **ragazzi delle scuole hanno indagato il gusto, anche un po' esulando il discorso del gelato come prodotto o manufatto, partendo dalle materie prime e associandole a colori e forme.**

I laboratori si sono tenuti partendo da un **kit di materiali fornito dalle AEF del PAV**, in maniera tale da rendere **possibile anche il lavoro a distanza**: si è lavorato con della **carta principalmente alimentare, tovaglette da colazione strappate e tagliate per comporre dei segni grafici**, linee irregolari utilizzate per ricalcare i disegni degli studenti applicati poi su grandi dischi che sono in realtà dei sottotorta. **Ciascuno ha disegnato il suo gusto preferito e successivamente si sono creati dei piccoli gruppi**: si è passati dunque dal singolo ad una negoziazione dove si potesse trovare un denominatore comune, **un gusto in cui riconoscersi**. La scelta quindi è stata per affinità, un **principio di piccola comunità**.

È stato affrontato il **fenomeno fisico della luce, dunque dei colori in relazione ad essa**, presentando alcuni artisti che lavorano in questo senso: Gerhard **Richter** con i suoi **Farben** e la sua ricerca sul colore industriale, Damien **Hirst** che sposta il problema sanitario sul piano estetico con le sue organizzazioni cromatiche tramite contenitori, blister, compresse farmaceutiche e i colori che ne derivano. Il retro di questi grandi dischi è stato così colorato creando una palette cromatica che potesse contribuire a completare le associazioni legate alle scelte dei gruppi di lavoro.

Questo processo, che parte da un discorso di **critica del cibo come lo viviamo oggi**, traccia un percorso di cultura alimentare, informazione, educazione; vi è un richiamo al principio che associa ciò che è bello e sano, nel senso filosofico del termine, a ciò che è buono.

Mare di luce

Dipartimento Educazione

Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea

A cura di **Paola Zanini**

Con la collaborazione di **Anna Pironti**



Le *Luci d'Artista* allestite nello spazio pubblico costituiscono un'ottima opportunità per avvicinare i cittadini ai contenuti dell'arte contemporanea, lavorando nei quartieri in sinergia con gli enti, con le realtà culturali e con il mondo della formazione, come il Dipartimento Educazione è solito fare, fin dalla sua fondazione, con la propria progettualità che si realizza sia all'interno che all'esterno del Museo, sempre in stretta relazione con il territorio.

Per queste ragioni il Dipartimento Educazione Castello di Rivoli ha aderito con entusiasmo al progetto, traendo ogni volta spunti di grande

interesse dalle opere selezionate, sempre in linea con la finalità degli Incontri Illuminanti, e attraverso il coinvolgimento attivo dei partecipanti ha promosso interventi educativi e formativi anche di carattere teorico.

Il progetto *Mare di Luce*, ideato per il Public Program di Luci d'Artista 2021/22, mentre consente di riflettere sull'opera *Illuminated Benches* di **Jeppé Hein**, risponde all'invito della Città di Torino, di avviare una collaborazione con la **Circoscrizione 4** dove l'opera è allestita.

Hein invita a rallentare e a prendere coscienza dell'atto di sedersi. Poiché, sotto le sedute, che

connotano l'opera *Illuminated benches* di **Jeppé Hein** in piazza Risorgimento, il colore si espande come materia liquida evocativa del Mare di luce. L'opera d'arte è di per sé inclusiva, pensata per accogliere comodamente gli spettatori, in un ambiente luminoso, suggestivo e colorato.

Il percorso proposto dal Dipartimento Educazione del Castello di Rivoli si è sviluppato con **azioni in situ, oltre che con attività nelle scuole e presso il Museo, anche di carattere performativo, grazie al coinvolgimento di Stalker Teatro con la performance Steli**, per enfatizzare l'aspetto magico del fascio luminoso, nell'interazione tra colore, spazio e presenza delle persone.

Luce/ colore/ interazione, elementi chiave nell'arte contemporanea, qui hanno assunto una forte valenza metaforica: il Mare di luce, riverberato **nell'oscurità dei giorni del Covid**, ha contribuito a rendere tangibile il senso di rigenerazione, rinascita e riappropriazione della Città e in particolare del quartiere, attraverso l'azione creativa finalizzata a configurare un nuovo orizzonte di senso.

Il coinvolgimento della comunità nel progetto Mare di luce è avvenuto a tutti i livelli, sempre in linea con l'obiettivo di espandere l'intervento culturale del Museo fuori dalle proprie mura promuovendo elementi di cultura contemporanea nel contesto urbano, attraverso la creazione di una reale interazione tra Città e Museo, lavorando con il mondo della scuola a partire dalla formazione insegnanti.

Numerose famiglie infine hanno partecipato ai Weekend'arte, occasioni per trascorrere il tempo libero al Castello di Rivoli in modo piacevole e stimolante con attività correlate ai progetti a cura del Dipartimento Educazione, che ha riservato il primo appuntamento dell'anno 2022 al progetto Mare di Luce per Luci d'artista, frequentato dalle famiglie del **Gruppo Abele-Genitori & Figli**.

In laboratorio grandi e piccini guidati dalle Artenaute hanno realizzato un caleidoscopio di colori ispirato al lavoro di **Jeppé Hein** in Piazza Risorgimento e all'universo poetico dell'artista **Nicola De Maria** - in particolare all'opera *Cinque o sei lance spezzate* a favore del coraggio e della virtù - parte della Collezione del Museo. Le famiglie sono state invitate a proseguire il percorso iniziato al Castello di Rivoli seguendo l'itinerario di Luci d'Artista e in particolare con la visita delle *Illuminated benches* di **Jeppé Hein** in Piazza Risorgimento.

It's Pink O' Clock

Dipartimento Educazione
Fondazione Merz di Torino

A cura di **Mario Petriccione**

Con la collaborazione di **Michela Curti, Tecla Latella e Rasha Shokair**



Anche per questa edizione è stata rinnovata l'indagine sull'opera luminosa *My Noon* di **Tobias Rehberger**, che dal 2020 è collocata nel cortile dell'Istituto Comprensivo King-Mila.

Nella scorsa edizione, il progetto si è concentrato maggiormente sugli aspetti di luce e buio, intesi come polarità, semplificando agli estremi il discorso sulle immagini, a partire dal fatto che l'opera di **Rehberger** si propone come un **sistema di segni semplificato**, attraverso il quale è possibile percepire lo scorrere del tempo e, quindi, leggere l'ora.

Il titolo del progetto di quest'anno, *It's Pink O' Clock*, gioco di parole il cui suono rievoca il ritmo scandito

dalle lancette, **ribadisce il tema del tempo e apre ad una riflessione sul colore come elemento di alterazione percettiva dello spazio.**

Su questo aspetto dell'opera di Rehberger, abbiamo proposto una serie di attività orientate allo studio del colore e dei **principi dell'anamorfosi**, che ci ha permesso di recuperare il tema già trattato della proiezione delle ombre e arricchire un percorso, dal titolo *Pink*, già presente nella proposta formativa del nostro Dipartimento Educazione.

La continuità è stata in qualche modo dettata dalla scelta di **ricollocare l'opera di Rehberger all'interno del cortile dell'Istituto King-Mila, determinando**

la ripresa e l'estensione del percorso già svolto con le classi. Se l'opera è collocata all'interno di un istituto scolastico, naturalmente determina la partecipazione delle classi alle attività proposte. I laboratori sono momenti extra-ordinari, di incontro, che possono smuovere situazioni che in altri momenti sembrano sclerotizzate in forme fisse e variano il ritmo di un tempo conosciuto, introducendo una discontinuità costruttiva, sul piano della relazione e dell'apprendimento.

Nel fare, manipolare, costruire ci si trova in una condizione di attenzione diversa che favorisce versioni inedite di se stessi e si manifesta, in qualche modo, un'aderenza a un tempo che non è quello scandito fuori di noi, piuttosto un tempo soggettivo, *organico*.

Attraverso la realizzazione di **pitture collettive**, le classi hanno sperimentato **le qualità del colore riconducibili alla tonalità, luminosità e saturazione** e hanno osservato come, agendo su questi tre caratteri, sia possibile determinare diversi rapporti cromatici, percepibili in modo soggettivo.

Oltre all'indagine sul colore è stata proposta una **riflessione sui sistemi di rappresentazione fondati sulla prospettiva**, attraverso una serie di attività che hanno permesso di esplorare i principi dell'anamorfosi, del formare di nuovo, disgregando e ricomponendo le immagini: proiettando sopra delle scatole delle immagini, queste risultavano complete ed unitarie solo se osservate da un punto di vista determinato, quello da cui originava la proiezione.

L'attività rivolta ai ragazzi viene sempre proposta anche ad insegnanti e genitori: questo permette uno scambio e arricchisce il confronto, non solo nel contesto laboratoriale scolastico, ma anche fuori dalle aule, a casa.

Il Public Program di Incontri illuminanti mira sempre più al coinvolgimento di gruppi estranei all'ambito artistico.

Dal nostro punto di vista, l'esperienza con le classi dell'Istituto King-Mila sull'opera My Noon può considerarsi completata. Se dovesse ripresentarsi la possibilità di partecipare alla costruzione del Public Program di Luci d'Artista, sarebbe per noi **importante intercettare, oltre ai gruppi scolastici, altre realtà culturali operanti nel territorio e costruire reti più ampie di collaborazione.**

Accendere la luce. Educare all'arte e tramite l'arte nel territorio urbano

Le *Luci d'artista* e il Public Program

Incontri illuminanti con l'arte contemporanea 2022

di **Andrea Balzola**

Estratto dalla Relazione al Seminario di studio e riprogettazione del Public Program.

A cura di Fondazione Torino Musei e Ufficio Luci d'artista - Città di Torino, 20 giugno 2022

Quando il compianto Fiorenzo Alfieri (presidente dell'Accademia Albertina dal 2013 al 2019) fu nominato Assessore al Commercio e alla Promozione della città nella giunta del sindaco Castellani, pensò al rilancio del commercio torinese, in particolare durante le festività natalizie, introducendo l'idea del coinvolgimento degli artisti per una proposta innovativa in grado di sensibilizzare la cittadinanza all'arte e attrarre il turismo. Il progetto *Luci d'artista*, avviato nel 1998 con la collaborazione di Stefano Valenzano e la neonata agenzia Turismo Torino, vide l'adesione di 14 artisti (Are, Borghi, Casorati, De Paris, Ferrero, Giammello, Luzzati, Mainolfi, Molinari, Nervo, Paolini, Pannoli, Stoisa, Tabusso), pionieri e sperimentatori di un'inedita esperienza creativa. Il successo dell'iniziativa, poi rilanciata da altre città italiane e apprezzata anche all'estero, favorì l'ampliamento della collezione con la partecipazione di altri rinomati artisti e segnò un appuntamento ricorrente nei decenni seguenti. L'installazione delle opere luminose, che inizialmente era temporanea e prevalentemente situata nel centro cittadino,

con il tempo ha avuto uno sviluppo anche nella sperimentazione di un loro decentramento periferico e di alcuni allestimenti permanenti.

Con un duplice scopo: non solo suscitare curiosità e attrarre attenzione a beneficio del commercio e del turismo, ma far uscire l'arte contemporanea dai musei, dalle gallerie e dagli studi e offrirla alla cittadinanza, in un'occasione rituale come le festività. Un dono dell'amministrazione alla città, con una modalità inusuale e di forte impatto. Nel 2022 questo progetto compie venticinque anni ed è diventato emblematico di una **vocazione innovativa del modello culturale torinese: unire la promozione dell'arte contemporanea con la mission educativa per stimolare una cittadinanza attiva**. Un esempio concreto è la promozione e lo sviluppo del **Progetto Luci d'artista attraverso il Public Program Incontri illuminanti con l'arte contemporanea**, avviato nel 2018 dalla Città di Torino mediante il coordinamento e la gestione operativa dell'**Ufficio Luci d'artista** (responsabili Francesco Maltese e Giovanni Limone), e dal 2021 coordinato dalla **Fondazione Torino Musei** (Arianna Bona e Delia Malfitano),

coinvolgendo progressivamente i Dipartimenti Educazione di GAM (Antonella Angeloro) e PAV (Orietta Brombin) (dal 2018-19), del **Castello di Rivoli-Museo d'Arte Contemporanea** (Paola Zanini e Anna Pironti) (dal 2020) e della **Fondazione Merz** (Mario Petriccione) (dal 2021). Un efficace e articolato progetto-pilota che dopo quattro anni di attività e il successo delle iniziative può proporsi come **modello metodologico di relazione educativa all'arte, e tramite l'arte, con il territorio urbano**, veicolato da una fondamentale **cooperazione fra Circoscrizioni, istituti comprensivi scolastici, istituzioni formative artistiche e Musei d'arte**. L'obbiettivo dell'iniziativa è quello di favorire un decentramento delle opere della collezione nelle zone urbane periferiche, realizzando attraverso i Dipartimenti Educazione dei Musei d'arte contemporanea dell'area metropolitana una serie di attività ed eventi territoriali capaci di coinvolgere la popolazione e in particolare i più giovani: da un lato aprire i Musei al territorio agendo su di esso con le proprie risorse e conoscenze, e dall'altro lato stimolare gli abitanti a scoprire e frequentare le attività museali. **L'arte contemporanea spesso non è di immediata comprensione per la popolazione** e non è sufficiente decidere dall'alto l'installazione permanente o temporanea di opere di grandi dimensioni nelle piazze e nelle strade per suscitare un maggiore interesse verso la proposta artistica, anzi in alcuni casi questi interventi possono risultare invasivi, suscitando indifferenza o addirittura disagio. Sorge quindi l'esigenza da parte degli amministratori più avveduti di accompagnare queste operazioni con delle **"buone pratiche" di informazione, sensibilizzazione e coinvolgimento attivo degli abitanti delle aree interessate**. Le Circoscrizioni offrono il loro supporto logistico e di orientamento operativo nelle comunità locali, mentre i **Musei d'arte** presenti sul territorio assolvono la **funzione di ideatori, coordinatori e motori di progetti**, trovando nelle scuole un veicolo privilegiato di attività laboratoriali e aggregando su specifici progetti realtà produttive, associative e commerciali disponibili, e anche singoli o gruppi di cittadini. I **Musei e le Fondazioni** non sono e non dovrebbero essere percepiti dalla popolazione come delle entità misteriose, austere o poco accessibili, riservate ad addetti ai lavori o al turismo culturale, ma sono veri e propri **agenti culturali territoriali in grado di favorire**

processi di integrazione, di offrire a tutti opportunità informative accessibili, esperienze formative e un intrattenimento di qualità.

La città di Torino è stata protagonista e apripista della volontà di integrare l'innovazione educativa e la ricerca artistica. Francesco De Bartolomeis, pioniere dell'"antipedagogia" e fautore del valore primario dell'arte, fin dagli anni '60 aveva avviato a Torino un radicale mutamento dei modelli formativi ispirato alle intuizioni di Dewey e Freinet, trasformando le sue lezioni universitarie in laboratori aperti con gli artisti. Un'esperienza emblematica poi estesa sul territorio e nelle scuole di vario grado, attraverso molti suoi allievi e collaboratori, tra cui il Movimento di Cooperazione Creativa e lo stesso Alfieri. Il tema centrale di quell'esperienza e dei suoi sviluppi conteneva il **progetto e la promozione di un'educazione diffusa**, quindi non solo circoscritta all'ambito scolastico, ma **estesa nel tempo**, come premessa delle attuali teorie sul *Lifelong Learning*, l'educazione permanente e continua, ed **estesa nello spazio**, con il coinvolgimento del territorio, inizialmente i quartieri e poi le Circoscrizioni, le realtà produttive e associative. Uno degli aspetti più innovativi e attuali di quella vivacissima stagione era la **scoperta del valore educativo dell'arte, in un contesto culturale e scolastico dove la formazione artistica era invece considerata marginale e irrilevante** (una condizione purtroppo ancora attuale), nonostante le indicazioni opposte date dai grandi innovatori del pensiero pedagogico. **Gli artisti stessi uscivano dai loro studi per generare nuove esperienze sociali, politiche e anche terapeutiche**, come ad esempio i laboratori artistici creati da Piero Gilardi nei manicomi sull'onda della rivoluzione basagliana, precorrendo l'arte-terapia, oppure le pitture murali partecipate nei quartieri popolari, precorrendo il fenomeno del Graffiti e della Street Art, o, ancora, l'introduzione dei laboratori creativi nelle scuole. Con risultati straordinari, capaci di coinvolgere e animare vaste zone urbane e differenti generazioni in una cittadinanza attiva. **"Educare all'arte ed educare attraverso l'arte" non era solo uno slogan, ma una pratica virtuosa e rigorosa che mirava ad integrare, gramscianamente, la formazione dell'uomo con lo sviluppo delle sue facoltà creative, delle sue percezioni sensoriali e delle sue attitudini relazionali**. In questa prospettiva,

assume una funzione sempre più rilevante il ruolo dei *Dipartimenti Educazione* di musei pubblici e fondazioni di arte moderna e contemporanea, che, sul modello anglosassone, si avvalgono di esperti con le competenze e le abilità dei *curatori educational*. *Educare all'arte* richiede infatti una formazione e un'esperienza professionale specifiche per mettere a punto un'arte di educare. L'area torinese offre oggi una validissima presenza di queste figure, in grado di creare reti territoriali di collaborazioni e contribuire all'offerta formativa della scuola dell'obbligo e secondaria, con una sinergia crescente con le Accademie e le Università. **La formazione artistica va ripensata** non solo come un luogo e un percorso dove insegnare l'arte – in questo i licei artistici e le Accademie d'arte restano un riferimento ineludibile e sempre più aperto all'interazione con le istituzioni museali - ma **come un laboratorio diffuso di idee e di tecniche dove si può scoprire che l'esperienza artistica può essere formativa per tutti.**

Si tratta di favorire, anche con un uso intelligente e creativo dei dispositivi tecnologici, le condizioni affinché tutti i soggetti possano sperimentare *l'esperienza dell'arte*: workshop, seminari, visite negli studi e dialoghi diretti con gli artisti, percorsi urbani ed extraurbani, public program e progetti di arte relazionale, interattiva e partecipata, interventi di public art e trasformazione di siti degradati. Come suggerisce **Orietta Brombin** (PAV) bisogna far scoprire il gusto dell'arte, come elemento catalizzante di valori culturali ed etico-sociali. Molto significativa è l'esperienza fatta dai Dipartimenti Educazione di focalizzare l'attenzione e il lavoro su singole opere luminose per approfondire la loro interpretazione e trarre spunti per affrontare temi più ampi di interesse pubblico: educazione costituzionale, ambientale, relazionale, alimentare, sanitaria, etc – **l'arte è infatti uno straordinario veicolo di simbolizzazione del presente, di visione del futuro, di sensibilizzazione etico-sociale.** **Mario Petriccione** (Fondazione Merz), ricorda che **"I laboratori sono momenti extra-ordinari, di incontro, che possono smuovere situazioni sclerotizzate in forme fisse, e variano il ritmo di un tempo conosciuto, introducendo una discontinuità costruttiva, sul piano**

della relazione e dell'apprendimento". **Anna Pironti** e **Paola Zanini** (Castello di Rivoli) lo ribadiscono: **Educare è un atto politico**, e anche l'arte – di fronte alle gravi emergenze sociali attuali – può assumersi la responsabilità di agire politicamente, non nel senso di un'azione propagandistica, ma nel senso di **un'azione al servizio della comunità.**

Quando non si chiude ermeticamente in un olimpo esclusivo per addetti ai lavori o in logiche di puro mercato, l'arte alimenta le capacità di osservare e di ascoltare, favorisce lo scambio interculturale e interdisciplinare, stimola la libertà di pensiero e lo spirito critico, si fa veicolo di eventi e attività partecipative, apre porte e ponti per manifestare ed elaborare il disagio sociale. Come afferma **Antonella Angeloro** (GAM): occorre **agire con il territorio, e non sul territorio**, conoscerlo e farsi conoscere, con un'apertura e un'indagine attenta sulle risorse (realtà associative e produttive) che esso può offrire. Occorre **applicare il concetto stesso di Laboratorio creativo anche al contesto sociale**, e questo presuppone una **strategia d'insieme e di lungo periodo** per integrare una politica culturale fondata prevalentemente sugli eventi occasionali o periodici con una **visione più radicata nel sostegno e nella promozione delle attività territoriali permanenti.** Utilizzando e mettendo *in rete* le strutture museali, le fondazioni, le istituzioni di formazione artistica, e anche realtà non istituzionali, in divenire e autogestite, si può configurare un incrocio permanente di binari e percorsi, che io e Paolo Rosa di Studio Azzurro abbiamo definito **stazione creativa: cioè un sistema di centri di sperimentazione, produzione culturale e aggregazione sociale permanenti nel territorio metropolitano e provinciale**, nelle periferie, nei comuni satelliti, nelle aree di grande potenzialità espressiva.

ALBERTINA **GRESS**

Edizioni dell'Accademia Albertina
e della Pinacoteca Albertina
Via Accademia Albertina, 6 - 10123 Torino
Tel. 011.88.90.20 - Fax 011.812.56.88
www.albertina.academy

Stampa e rilegatura a cura di
Pixartprinting
Finito di stampare nel mese di ottobre 2022