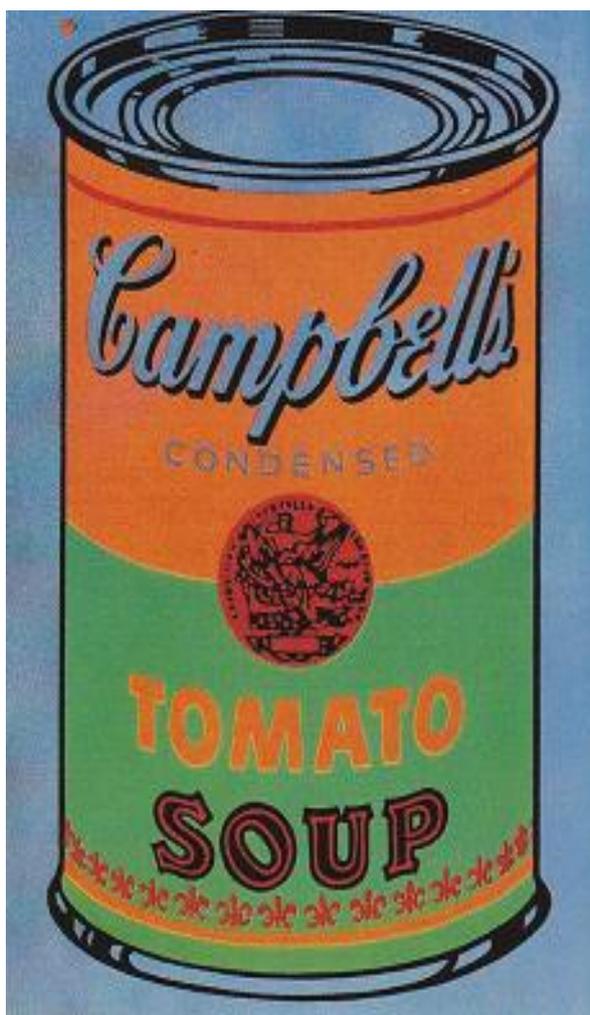


ART...NEWS

Periodico d'Arte nelle sue molteplici manifestazioni... dal 300 ad oggi



2° anno N°3
Settembre 2013

Cristina Pietrobelli

In copertina: Andy Warhol

Comitato fantastico:

Alexander Calder
César
Vladimirov Christo
Le Corbusier
Joan Mirò
Pablo Picasso
Arnaldo Pomodoro
Andy Warhol

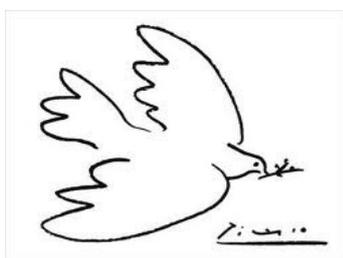
Redaz.

Jolanda Pietrobelli, Katia Profeti, Tiziano De Martino, Massimiliano Pegorini

Art...News - Periodico d' Arte nelle sue molteplici manifestazioni dal 300 ad oggi -Settembre 2013

è scaricabile in pdf gratuitamente dal sito www.libreriacristinapietrobelli.it anno 2°

La nostra redazione



Picasso



Warhol



Mirò



César



Le Corbusier



A. Pomodoro



Calder



Christo



K. Profeti



J. Pietrobelli



M. Pegorini



T. De Martino

Sommario

Ricordo di Orina Fallaci		4
Andy Warhol : una storia americana		5
Il Beato Angelico		13
La Capri ballerina di Fortunato Depero		14
Messaggio dall'Italia: Luciana Matalon		16
Cristofani e l'albeggiare di un universo diverso	D. Carlesi	23
Leonardo Cohen il poeta		31
Mchela Radogna e le metamorfosi dell'anima	J. Pietrobelli	34
Il distinto pediatra poeta ispirò la beat generation	A. Paleari	37
Residents il Freak fantaprimativo	M. Saran	40
Il teatro di narrazione	M. Pegorini	56
Personale di Blue and Joy -Poleschi Pisani-		63
Il valore intrinseco della cultura	A. Scurati	64
I segreti della scrittura di Candida Livatino		66
L'ultimo libro di Naomi Wolf <Vagina>		69
Renzo Bergamo <atomo luce energia>	D. Cohen	74
Il guerriero della luce	P. Coelho	80
La lingua come riflesso del pensiero...	E. Caputo	82
Tolstoj vegetariano		87
Shakespeare: omaggio alla donna		95
Maria Letizia Gangemi un'artista a tutto tondo	J. Pietrobelli	96
Piccolo antiquariato, modernariato Pisa	J. Pietrobelli	101
Bijoux Azzurro Terra di Adriangela	J. Pietrobelli	105
Divina...Creatura di Jolanda Pietrobelli		110

Un mito grande nei nostri cuori
RICORDO DI ORIANA FALLACI
E dopo di lei?



Oriana Fallaci (Firenze, 29 giugno 1929 – Firenze, 15 settembre 2006) è stata una scrittrice, giornalista e attivista italiana. Fu la prima donna in Italia ad andare al fronte in qualità di inviata speciale. Come scrittrice, ha venduto oltre venti milioni di libri in tutto il mondo.
<Grande Oriana sei un mito, a 7 anni dalla tua scomparsa, impossibile evitare di ricordarti e lo faccio molto volentieri e con me, credo, tutti coloro che ti hanno seguita attraverso le tue opere>

Oriana Fallaci

Palazzo Blu il magnifico contenitore pisano
apre al < mito>

ANDY WARHOL : UNA STORIA AMERICANA

Il re della Pop art in esposizione
12 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014



A cura di Jolanda Pietrobelli

Dopo le mostre dedicate a Chagall, Mirò, Picasso, Kandinsky, <Blu- Palazzo d'arte e cultura> apre dall'11 ottobre 2013 a 2 febbraio 2014, all'arte di Andy Warhol, che si annuncia come un nuovo straordinario evento nel panorama delle offerte espositive del prossimo autunno.

Oltre centocinquanta opere, provenienti dall'<Andy Warhol Museum di Pittsburgh>, e da numerose collezioni americane ed europee, proporranno il percorso creativo del papà della Pop Art.

La mostra è curata da Walter Guadagnini e Claudia Beltramo Ceppi, nella ricca esposizione troveranno collocazione anche <20 fotografie Polaroid>.

Oltre al Museo dedicato all'artista, l'organizzazione si è avvalsa del supporto di storiche collezioni, delle gallerie Sonnabend, Feldman, Goodmann di New York, di luoghi deputati al culto d'arte europei, vedi il Museo d'arte moderna e contemporanea Berardo di Lisbona, il Museo d'arte moderna di Nizza, l'Albertina e il Mumok di Vienna, la Collezione Lucio Amelio e la Collezione Unicredit.

I temi salienti nel percorso <le scatole Brillo Box, i barattoli di zuppa Campbell, le grandi tele dedicate ai Most Wanted Men e alle Electric Chair, i ritratti di Marylin, Liz Taylor, Mao>. In mostra troveranno locazione alcune tele di grande formato Miths, Dollar, Skull, i rarissimi portfolio dedicati a Marylin Monroe e alle zuppe Campbell, e alcune serie che parteciperanno la sua

evoluzione stilistica, a partire dalla fotografia, attraverso il disegno per approdare all'opera su tela. L'evento è promosso dalla Fondazione Palazzo Blu, prodotta in collaborazione con GAmM Giunti e The Andy Warhol Museum - Pittsburgh, curatori Walter Guadagnini e Claudia Beltramo Ceppi, patrocinio del Comune di Pisa, contributo della Fondazione Pisa, coordinamento artistico e segreteria scientifica di Claudia Zevi & Partners.

Cosimo Bracci Torsi Presidente della Fondazione Palazzo Blu: <La mostra su Kandinskij ha iniziato a Palazzo BLU un nuovo ciclo espositivo, dedicato ad artisti che hanno rappresentato una novità rivoluzionaria, in luoghi e momenti socio-culturali assai diversi rispetto alla tradizione artistica europea, principalmente parigina, che ha caratterizzato un lungo periodo a cavallo fra Otto e Novecento. La personalità e l'opera di questi artisti sono state inoltre fortemente influenzate dalle culture, ideologie e costumi particolari dei loro paesi, così da divenire in qualche misura, un'immagine rappresentativa di quelle società, un aspetto interessante che le nostre mostre cercano mettere in evidenza.

Dopo l'oriente della Russia di Kandinskij e delle avanguardie dell'inizio del Novecento e dell'alba rivoluzionaria, abbiamo l'estremo occidente dell'America di Warhol della seconda metà del secolo; dopo la spiritualità dell'astratto che nasce dalla necessità interiore dell'artista, abbiamo il "pop" di un artista che interpreta lo spirito dell'egualitarismo consumistico americano e sembra considerare "il mercato" come suo vero committente.

La nuova mostra, patrocinata dal Comune di Pisa e sostenuta dalla Fondazione Pisa, che si avvale della ormai tradizionale collaborazione di GAmM - Giunti Arte Mostre Musei e della curatela di Walter Guadagnini e Claudia Beltramo Ceppi, si aprirà l'11 ottobre prossimo per terminare il 1° febbraio 2014; con essa Palazzo Blu continua il programma di diffusione della conoscenza dell'arte contemporanea, un impegno che si armonizza con la grande presenza di giovani nella nostra città e che ormai al suo quinto episodio è divenuto una tradizione.

Nonostante Pisa non goda della notorietà e popolarità turistica di città come Firenze o Venezia e abbia conseguentemente un bacino di utenza assai più modesto, mi piace sottolineare che, grazie alla originalità e alla qualità delle sue proposte, Palazzo Blu ha ormai raggiunto, come dimostra il numero di visitatori delle sue mostre, una collocazione di livello più che nazionale fra i centri espositivi italiani e conferma, anche in questa occasione, le collaborazioni di prestigiose istituzioni internazionali.



I prestiti del Museo Andy Warhol di Pittsburgh, dell'Albertina e del Museo d'Arte Moderna di Vienna e di molte altre importanti raccolte americane ed europee, ci permetteranno infatti di portare a Pisa una cospicua e importante selezione di opere che credo susciterà l'interesse ed incontrerà il gradimento del pubblico com'è accaduto con la mostra di Kandinskij che ha superato gli ottantamila visitatori.

Mi fa in fine piacere annunciare che nella primavera del 2014, in occasione del 450° anniversario della nascita di Galileo Galilei, Palazzo Blu ospiterà una mostra, realizzata in collaborazione con lo INFN (Istituto Nazionale Fisica Nucleare) e l'Università di Pisa, per illustrare come il "metodo galileiano" rappresenti il vero fondamento della scienza moderna, ma anche come esso non la ponga al riparo da abbagli ed errori, talvolta clamorosi. Dopo "storie dall'altro mondo", questa rappresenta una nuova incursione nel mondo della scienza così importante per la nostra città, e sono sicuro che la vivacità e l'interesse degli allestimenti dei nostri amici scienziati saranno in grado di rinnovare il successo dello scorso anno>.

Walter Guadagnin & Claudia Beltramo Ceppi Curatori della mostra

Andy Warhol: una storia americana

<Nessun artista è stato capace di incarnare le contraddizioni degli Stati Uniti come Andy Warhol.

Figlio di immigrati cecoslovacchi, nasce a Pittsburgh e si trasferisce a New York, si forma al Carnegie Institute of Technology in Pennsylvania e fonda il laboratorio creativo della Factory; cresce nell’America conservatrice degli anni Quaranta e anticipa la liberazione dei costumi degli anni Sessanta, attraversa le tensioni del decennio successivo fino allo scioglimento della Guerra fredda: la sua stessa vita scorre veloce come un grande racconto americano, tanto da costituire un modello per i romanzi di Don DeLillo e una fonte di ispirazione primaria per una recente serie televisiva di successo mondiale come *Mad Men*.

Creativo della pubblicità e artista di ricerca, mescola i due livelli fino a sovrapporli, dando l’impressione di sciogliere – esaurire – il secondo nel primo: viene esaltato dalla critica come un Bertolt Brecht nell’età del capitalismo avanzato e allo stesso tempo criticato a causa della sua totale fascinazione per l’estetica commerciale, per la ricchezza. A distanza di cinquant’anni dalle sue opere più celebri e a più di trenta dalla morte, il suo gesto artistico resta comunque ambiguo, “reazionario” e “rivoluzionario”. Vicino e lontano, al contempo, attrattivo e repulsivo come il sogno americano stesso.



Osservare l’evoluzione degli Stati Uniti nella filigrana dell’opera di Warhol significa dunque ripercorrere le grandi serie tematiche che hanno caratterizzato la sua produzione, tentando di farle interagire l’una con l’altra, confrontandole con i materiali preparatori, con le immagini del divismo da rotocalco, con la cronaca giornalistica e con gli oggetti comuni della società dei consumi che hanno provocato alcuni capolavori dell’arte del XX secolo.

È Warhol stesso a introdurre e guidare lo spettatore nel percorso espisitivo attraverso il tema ricorrente dell’autoritratto: dalle fototessere degli anni Sessanta alle serigrafie su carta dei Settanta, fino alle celebri tele degli Ottanta. Dietro l’oggettività della serigrafia e delle altre tecniche industriali adottate da Warhol, dietro la produzione di un’arte deliberatamente *impersonale*, si esprime il più inquieto narcisismo artistico del Novecento, inteso come sovrapposizione e cortocircuito tra la ricerca della fama e la ricerca del sé: «Tutti ricordano che andavo sempre in giro a lamentarmi: “Oh, quando sarò famoso, quando succederà?”», scrive ironicamente l’artista nella sua autobiografia.

Se, come in un celebre aforisma di Warhol, «la Pop art è amare le cose», per comprendere l’estetica americana occorre tornare a osservare le “cose” della Pop Art. Contro alcuni luoghi comuni critici che hanno inteso il gesto warholiano come un remake del *ready-made* duchampiano, le celebri tavole della Campbell’s Soup e i Brillo Boxes vengono restituiti allo spettatore nella loro realtà di *trompe l’oeil* o, ancora meglio, in quanto *monumentalizzazioni del quotidiano* considerato nella sua trivialità iterativa, seriale. A differenza di Duchamp, infatti, Warhol ricrea o fa ricreare *ex novo* (con

materiali diversi) gli oggetti della società dei consumi, non accontentandosi di firmarli. Dietro l'impersonalità della copia e della serigrafia si nasconde quella concezione laboratoriale e "artigianale" della produzione artistica che Warhol non rinnegherà mai. Nella stessa sezione trova spazio anche la bellissima serie dei *Flowers* dalle tinte accese, che non appassiscono mai. È qui, è nel colore pulsante e ossessivo dei petali che l'estetica del Pop inizia a manifestare qualcosa come un lato oscuro, una componente velenosa o cancerogena che la assale dall'interno e la disgrega e che assumerà altrove le sembianze della morte individuale e della tragedia collettiva.

Osservare l'America attraverso Warhol significa infatti guardare negli occhi gli eventi che sconvolgono la cronaca e la storia: dalla serie dedicata ai *Most Wanted Men* a *Gun*, da *Knives* alla serie di sedie elettriche, fino alle immagini dell'assassinio di John Kennedy. «Il pop viene dall'esterno», scrive l'artista, re-incornicia, filtra, scompone e rimonta le immagini mediatiche sotto gli occhi di tutti, vi pone sopra una patina estetizzante, che allo stesso tempo *vela e rivela* tratti non immediatamente percepibili. Coetaneo di Truman Capote e maestro di David Cronenberg, Warhol restituisce il lato oscuro del mito americano nei suoi risvolti spettacolari: la storia degli Stati Uniti diventa letteralmente *A History of Violence*.



Realizzata a partire dal 1962, la celebre icona di Marilyn Monroe costituisce il punto di convergenza delle diverse linee della ricerca artistica e filosofica di Warhol. Marilyn costituisce l'espressione massima dello *star-system* hollywoodiano, quello stesso sistema del quale Warhol costruirà un "controcampo" nella *East Coast*, da indipendente, con i suoi film. Marilyn definisce il canone della sensualità occidentale del suo tempo; palesa la compromissione tra sesso e potere che caratterizzerà tutto il Novecento; muore misteriosamente a soli trentasei anni. Se in molti autoritratti dell'artista troviamo la figura dello scheletro a ricordare la caducità della vita e delle cose mondane, il ritratto di Marilyn è allo stesso tempo l'immagine di una bellezza cosmetica e un teschio agghiacciante. La monoplanarità del ritratto sottrae l'incarnato naturale dal volto e tinteggia i capelli e le palpebre, marca gli zigomi. È in questa icona, forse la più celebre del XX secolo, che l'estetica Pop stabilisce la massima criticità e allo stesso tempo la massima connivenza con l'immaginario dell'*american dream*. Nell'icona di Marilyn, tale sogno si riproduce e si infrange, ogni volta, di nuovo, a *ripetizione*. Non a caso, è il lavoro su Marilyn ad aprire a Warhol l'ampia prospettiva seriale e lucrativa che caratterizzerà la sua carriera e che troverà massima espressione nelle serigrafie ritoccate delle celebrità del mondo Occidentale.

Ma la principale caratteristica dello sguardo americano del Novecento è stata quella di sapersi proiettare oltre i propri confini, facendo valere le proprie categorie e decostruendo i sistemi ideologici alternativi. Quando negli anni Settanta Warhol pone sul proprio tavolo di lavoro l'icona di Mao Tse-Tung e poco dopo il simbolo con falce e martello, si pongono le condizioni per una sorta di "perestrojka iconografica" *ante litteram*. I colori saturi del Pop solarizzano l'immagine

auratica del primo e ne manifestano lo statuto di pura calcomania, mentre i marchi di fabbrica presenti sulla falce e sul martello comprati in ferramenta e utilizzati per realizzare la serigrafia commercializzano definitivamente il simbolo sovietico. *Critico* verso l'esterno, verso "il fuori" del sistema americano, il Pop warholiano non si esime tuttavia dall'esprimere un potenziale *autocritico*: alla serie di immagine di Mao si accompagna infatti quella del Presidente americano Richard Nixon. Alla massificazione del consenso nei regimi comunisti non si oppone un mondo di pura libertà e democrazia naturale: «In Russia lo fa il governo. Qui sta accadendo in maniera spontanea. Siamo tutti uguali e ci comportiamo allo stesso modo, e sarà così sempre di più», dichiarerà l'artista stesso in un'intervista con un certo compiacimento.

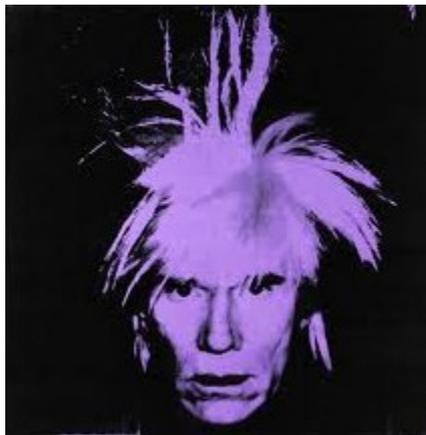
Dal mondo della pubblicità ai miti di Hollywood e dello star system occidentale, dalle catastrofi della cronaca alle icone del potere assoluto oltre cortina, lo sguardo warholiano approda infine all'Italia e cerca di fare i conti con *il mito* considerato nella sua arcaicità, quasi un ritorno alla natura e alla sua forza distruttiva. Temi, questi, che si ritrovano nell'ampia serie dedicata al Vesuvio, realizzata due anni prima della morte dell'artista.

Chiude il percorso un excursus nel Warhol meno conosciuto, dove la *ripetizione* della stessa immagine, tante volte sperimentata dall'artista, si trasforma in *astrazione* e sembra addirittura anticipare i risvolti dell'arte elettronica.

Andy Warhol: una storia americana, si diceva all'inizio. Molto più di una semplice testimonianza storica, le icone del genio di Pittsburgh sono il "corpo del reato" dell'ascesa della più grande potenza economica e culturale del Novecento.

Tornare a osservarle, in questo momento, significa tornare a riflettere su quell'ideologia della felicità che caratterizza l'*american way of life* e che tanto ha influenzato il mondo occidentale. Significa fare i conti con il principio di democratizzazione dell'esistenza insito nel sistema americano e con i suoi limiti. Significa infine riflettere e tornare a riflettere sul ruolo delle immagini, *le belle immagini*, che oggi, più che mai, definiscono l'alveo di senso nel quale in carne ed ossa viviamo>.

Andrew Warhola Jr.

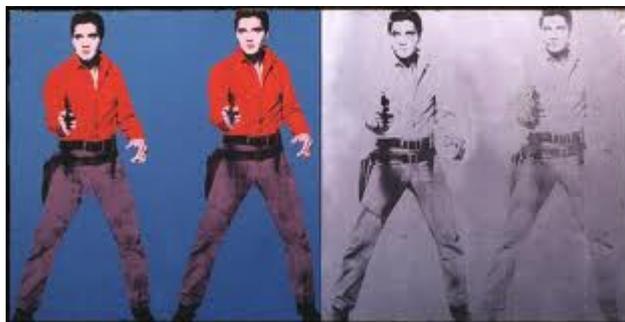


Andrew Warhola Jr. conosciuto come Andy Warhol (Pittsburgh, 6 agosto 1928 – New York, 22 febbraio 1987), è stato un pittore, scultore, regista, produttore cinematografico, direttore della fotografia, attore, sceneggiatore e montatore statunitense, <re incontrastato> della Pop art.

Figlio di immigrati Ruteni della Slovacchia, mostrò subito il suo talento artistico, e studiò arte pubblicitaria al 'Carnegie Institute of Technology', l'attuale 'Carnegie Mellon University' di Pittsburgh. Dopo la laurea, ottenuta nel 1949, si trasferì a New York. La <Grande Mela> gli offrì molteplici possibilità di affermarsi nel mondo della pubblicità, offrendogli di lavorare per riviste

tipo Vogue e Glamour.

La sua attività artistica si snoda attraverso un numero impressionante di opere, che produceva in serie con l'ausilio dell'impianto serigrafico. Tra le più famose, si ricordano Marilyn, Mao Tse-Tung, Che Guevara, Michael Jackson. La ripetizione era il suo metodo di successo: su grosse tele riproduceva moltissime volte la stessa immagine alterandone i colori.



Elvis

Prendendo immagini pubblicitarie di grandi marchi commerciali, famose le sue bottiglie di Coca Cola, o immagini d'impatto come incidenti stradali o sedie elettriche, che riusciva a svuotare di ogni significato pur provocando emozione. Eccellente provocatore, rivisitò le grandi opere del passato come L'ultima cena di Leonardo non risparmiando altri capolavori...Paolo Uccello, Piero della Francesca, per esempio. Fu ideatore e fondatore della Factory, luogo in cui giovani artisti newyorkesi potevano trovare uno spazio collettivo per creare: qui sono nati o passati per un breve periodo altri famosi artisti come Jean-Michel Basquiat, Francesco Clemente, Keith Haring.

La Factory diventa uno "spazio ideologico" dove molte nozioni sulla pop art si trasformano in stile di vita. Il gruppo forma un nucleo che stabilisce un linguaggio comune, uno stile comune che basa i propri principi sull'accettazione di qualsiasi comportamento, senza pretendere di giudicarlo.

Il 3 giugno 1968, una femminista radicale nonché artista frequentatrice della 'The Factory', Valerie Solanas, sparò a Warhol e al suo compagno. Entrambi sopravvissero all'accaduto, anche se Warhol in particolare riportò gravi ferite e si salvò...per grazia ricevuta! Le apparizioni pubbliche dell'artista dopo questa vicenda diminuirono, che passò quasi inosservata per via dell'assassinio di Bob Kennedy avvenuto due giorni dopo.

Morì a New York il 22 febbraio 1987, in seguito a un intervento chirurgico alla cistifellea, dopo aver realizzato 'Last Supper', ispirato all'"Ultima Cena' di Leonardo. I funerali si svolsero a Pittsburgh, sua città natale e a New York venne celebrata una S. Messa commemorativa.

Nella primavera del 1988, 10.000 oggetti di sua proprietà furono venduti all'asta da Sotheby's per finanziare la <Andy Warhol Foundation for the Visual Arts>. Nel 1989 il MOMA di New York gli dedicò una grande retrospettiva.



Alcune opere



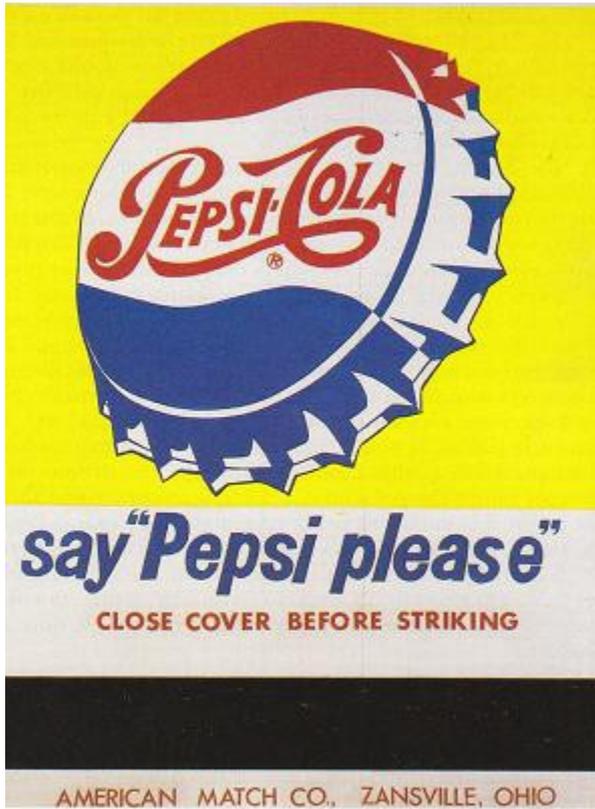
Brillo



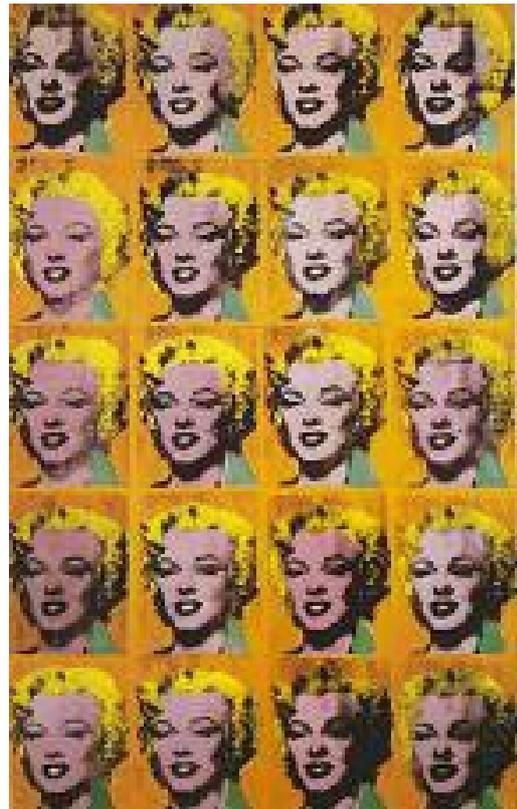
zuppe



Campbell's



pepsi



Marilyn

Dipingere e pregare in comunione celeste
IL BEATO ANGELICO
Artista della fede e del misticismo medioevale



Annunciazione

di
Jolanda Pietrobelli

Giovanni Angelico detto "Beato,"(387-1455) chiamato così per la purezza religiosa della sua arte, è considerato l'ultimo artista della fede e del misticismo medioevale, è il primo del 400. Dipingere per lui voleva dire pregare, vivere in comunione col Celeste Impero, uomo mite era sereno e semplice.

I suoi paesaggi sono pacati, i prati fioriti, beati gli angeli e i santi, il suo è un mondo di paradiso.

Fra le opere di questo massimo artista cristiano si ricordano:

L'Annunciazione del museo vescovile di Cortona e del Museo S. Marco a Firenze. L'Incoronazione di Maria agli Uffizi; gli affreschi del Convento S. Marco, le storie dei santi Lorenzo e Stefano, dipinte a Roma. Fu sepolto a Roma (dove trapassò) nella Chiesa di S. Maria sopra Minerva.

Il Beato Angelico è il vero angelo della pittura, fedele alle finalità antiche e didattiche. la sua fu una pittura interiore, mistica, celestiale, dai colori tenui e diafani su fondo oro, ancora legata al gotico fiorito. L'espressione rivela interiorità pura e l'intensa bontà di questo pittore, ritenuto beato, benché non ufficialmente innalzato agli onori degli altari.

(Pio XII) " *le sue Madonne sono estasi serene, di un'anima santa e nelle sue mistiche visioni, bellezza e armonia quasi trascendono i vertici dell'umano per aprire come uno spiraglio nei cieli.*"

Ritenuto fino a qualche decennio fa, un artista istintivo e senza studio, è oggi riconosciuto dalla critica un anticipatore audace, creatore di belle forme celesti e terrene. gentile e amorevole, mai vittima della collera, casto, generoso, condusse la sua vita nel profumo della santità e le sue opere portano il gesto dell'uomo di Luce.

Anima misericordiosa, mite, incline alla decenza, il Beato Angelico era Giovanni Angelico, detto Guido, Guiduccio.

Fu un faro nella difficile epoca sua, improntata più che altro alla corruzione e al malessere. La gente sopravviveva ed ogni mezzo impiegato era quello giusto. Pittori ve ne erano tanti ed anche potenti, che si servirono delle potenze.

Giovanni Angelico da Fiesole, dipinse e lavorò sempre in armonia con la sua anima, rifiutò onori e ricchezze e le sue opere furono davvero toccate da Dio, per bellezza, serenità e amore.

Si spense in castità, liberandosi dai lacci della vita a cui lui aveva regalato il più bello di sé.

12 rappresentazioni a Roma con grande successo
LA CAPRI BALLERINA
DI FORTUNATO DEPERO
I balli plastici realizzati nel 1917



di Flavia Matitti

<Conobbi lo scrittore Gilbert Clavel, che poi divenne mio carissimo amico, e fu chiacchierando con lui, un giorno d'afa soffocante, sdraiati sulle sabbie roventi della marina di Capri, che ebbi un lampo d'intuizione: applicare le mie ultime soluzioni plastiche al teatro delle marionette. Liberandomi dall'elemento uomo, conseguì la massima autonomia e la massima libertà nelle mie amatissime costruzioni viventi, e così nacquero i miei balli plastici, primo organico tentativo, realizzato in collaborazione con Clavel, della rivoluzione e ricostruzione plastica teatrale del mondo; balli che ebbero dodici rappresentazioni a Roma, con magnifico successo". Così Fortunato Depero rievocava in un articolo del 1919, dedicato al Teatro Plastico, quella magica estate del 1917, trascorsa a Capri ospite di Gilbert Clavel.

Giunto a Roma alla fine del 1913, poco più che ventenne, Fortunato Depero era entrato in contatto con i futuristi e nel 1915 aveva pubblicato con Giacomo Balla il manifesto intitolato Ricostruzione futurista dell'Universo, nel quale i due firmatari, che si dichiaravano astrattisti futuristi, affermavano di voler "ricostruire l'Universo rallegrandolo". Sempre nella capitale, all'inizio del 1917, avviene l'incontro con il poeta, egittologo ed esoterista svizzero Clavel, più grande di lui di una decina di anni. Il giovane artista stava lavorando alla realizzazione delle scenografie e dei costumi per un balletto su musiche di Strawinsky commissionatogli da Sergej Diaghilev, l'impresario dei Ballets Russes, da rappresentare in primavera a Parigi. Grazie al segretario di Diaghilev, Depero conosce Clavel. "Semenoff conduce nel mio studio un suo amico: un signore piccolo, gobbo, con un naso rettilineo come uno squadretto, con denti d'oro e scarpette femminili, dalle risate vitree e nasali. Un uomo di nervi e di volontà, dotato d'una cultura superiore... Entra nel

mio studio e rimane sorpreso. Si trova inaspettatamente nel mondo dei suoi sogni. Mi dice che stava scrivendo una novella che si svolge in un'isola coperta da una flora irrealista di cristallo dai colori incantevoli e cangianti, di uno stile meccanizzato sulla quale si svolge una vita chimerica. Appena vede il bozzetto dello scenario plastico che creai per i Balletti Russi, rimane colpito e pensoso. E' l'isola fiorita del suo sogno che ritrova costruita e a portata di mano. Così ci conosciamo e diventiamo amici. Dopo pochi giorni la nostra comprensione diventa fraterna e profonda e mi invita suo ospite a Capri>.

Gilbert Clavel soffriva di malattie polmonari e perciò passava gran parte dell'anno in Italia, sia sulla costiera amalfitana, dove a Positano abitava in una torre normanna, la torre del Furnillo, sia a Capri a Villa La Sada nelle alture di Anacapri. Invitato dunque con la moglie Rosetta, Depero resta nell'isola, in una casa affittata da Clavel, dalla primavera all'autunno del 1917. La guerra che sta sconvolgendo l'Europa non è che un eco lontana. In settembre Depero tiene persino una personale allestita in una sala del Caffè Morgano, presentando numerosi lavori di ispirazione caprese, diversi ritratti di Clavel e alcuni studi che preludono ai

Balli Plastici. Sempre durante questi mesi estivi Depero ha l'opportunità di cimentarsi con la grafica, illustrando la novella di Clavel intitolata Un istituto per suicidi, una prova che si rivelerà importante quando in futuro si dedicherà alla grafica pubblicitaria. Il soggiorno caprese rappresenta dunque un'esperienza fondamentale per tutta la sua successiva attività. I Balli Plastici, forse il frutto più importante di questo incontro, andranno in scena a Roma il 14 aprile 1918 al Teatro dei Piccoli e, a testimoniare il debito di riconoscenza contratto nei confronti dell'amico sulla locandina comparirà la scritta: Coreografia in collaborazione con Gilbert Clavel .

L'artista italiana approda in Giappone con due mostre importanti

MESSAGGIO DALL'ITALIA DI LUCIANA MATALON

Una selezione di dipinti e sculture:dagli anni 80 ad oggi



Dopo il successo ottenuto a Hong Kong, il viaggio di Luciana Matalon in Oriente prosegue alla volta del Giappone, con due mostre personali di notevole interesse, dal titolo “Messaggio dall’Italia”, curate da Nello Taietti.

Dal 2 al 7 luglioospite della Galerie Paris a Yokohama, mentre dal 9 al 25 luglio alla Orie Gallery di Tokyo. E oltre.

In mostra l'artista ha esposto una vasta selezione di dipinti e sculture dagli anni '80 ad oggi, oltre alle particolari opere grafiche ritoccate a mano e alle più recenti ed esclusive creazioni orafe.

Il critico d'arte Vittorio Sgarbi scrive di lei: *<I suoi dipinti e le sue sculture parlano la stessa lingua dei graffiti e dei geroglifici e sono attraversati dalla stessa fascinosa energia delle remote espressioni primordiali. Energia sublimata da uno sguardo onirico ed espressa attraverso una raffinata tessitura compositiva e cromatica. Artefice di suggestioni visive e affabulatrice di tracciati criptati, Matalon costruisce racconti estetici e cosmici, che risalgono a una temporalità antica e indefinita. Ricama, cesella, impasta i colori e i materiali alla ricerca di modalità espressive e narrative che mettano in scena i personaggi che abitano l'inconscio>*.

Luciana Matalon, veneta di nascita, milanese d’adozione, è un'artista poliedrica.

Si dedica a pittura, scultura e creazione di gioielli.

Ha compiuto gli studi artistici principalmente a Milano all’Accademia di Brera e nel corso di vari soggiorni in diversi paesi stranieri.

Numerose sono le mostre cui ha partecipato a partire dal 1966 e le personali allestite in Europa e America. Tra le ultime, è stata invitata nel 2011 alla Biennale di Venezia e al Festival dei Due Mondi di Spoleto.

Molti critici europei e americani si sono interessati alla sua produzione artistica, e tra le personalità della cultura italiana hanno scritto di lei: Vincenzo Accame, Giovanna Bonasegale, Martina Corgnati, Giuseppe Curonici, Ferruccio De Bortoli, Floriano De Santi, Armando Ginesi, Ermanno Krumm, Alberico Sala, Roberto Sanesi, Arturo Schwarz, Vittorio Sgarbi, Claudio Strinati, Leo Strozzi, Miklos N. Varga, Silvio Zanella.

Dal 2000, l'artista istituisce a Milano la Fondazione a lei intitolata, aspirando a creare uno spazio museale che sia crocevia internazionale di nuove idee e di nuovi orientamenti artistici. La Fondazione promuove mostre, convegni e iniziative di scambi culturali a livello internazionale.

Mostre



- 1968 Galleria Il Pilastro, Milano
- Galleria La Luna, Perugia
- Galleria San Vidal, Venezia
- Galleria Il Cigno, Milano
- 1969 Palazzo Serbelloni, Milano
- Galleria Il Centro, Jesi (Ancona)
- Galleria Magna Grecia, Taranto
- 1970 Zegri Gallery, New York
- Art+Art Gallery, Miami (Florida)
- Galerie Cardo Matignon, Paris
- 1971 Galerie L'Angle Aigu, Bruxelles
- Galleria La Piccola, Santa Margherita Ligure (Genova)
- Galleria Boni & Schubert, Lugano
- 1972 Walkup Gallery, Miami (Florida)
- Galleria dello Scudo, Verona
- Galleria S'Art, Huesca (España)
- Palacio del Los Argensola, Barbastro (Huesca, España)
- 1973 Asam Galleries, Washington
- Palazzo Oliva, Sala Omaggio, Sassoferrato (Ancona)
- 1974 Galeria Berdusan, Zaragoza (España)
- 1975 Galerie Bürdeke, Zürich (Schweizer)
- 1976 Galleria d'Arte Quaglino, Torino
- 1977 Galleria d'Arte Cortina, Milano
- 1978 Latemse Galerij, Sint-Martens-Latem (België)
- 1979 Galerij la Orana, Dilbeek (België)
- 1980 Galerie Cle, Oberhausen (Deutschland)
- Galerij la Orana, Dilbeek (België)
- EP-Galerie, Dusseldorf (Deutschland)
- 1981 EP-Galerie, Dusseldorf (Deutschland)
- 1982 CBA's Studio, Paris

1983 Art Meeting Center, Amsterdam
 1984 EP-Galerie, Düsseldorf (Deutschland)
 1985 La Linea Galerie, Köln (Deutschland)
 1987 EP-Galerie, Düsseldorf (Deutschland)
 1988 La Linea Galerie, Köln (Deutschland)
 1990 Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate (Varese)
 1991 Galleria Il Prato dei Miracoli, Pisa
 1993 Vigadó Galéria, Budapest (Magyarország)
 1994 Banca Popolare di Milano, Bologna
 1995 Kunstgalerij Kauterveerne, Sint-Katelijne-Waver (Antwerpen, België)
 Rechtsanwalt Gebauer, Köln (Deutschland)
 2000 "Spazi infiniti e simboli inquietanti" Fondazione Luciana Matalon, Milano
 2002 "Tracce, segni, antichi alfabeti raccontano" Palazzo Racani Arroni, Spoleto (Perugia)
 2003 "Sculture a quattro mani di Pino Di Gennaro e Luciana Matalon... per cogliere alfabeti mentali alla deriva del tempo...", Fondazione Luciana Matalon, Milano
 2004 Kunsthandel Frans Jacobs, Amsterdam
 "Vengo dal mare... ti porto un messaggio" Fondazione Luciana Matalon, Milano
 2006 "Segni, tracce, simboli di Luciana Matalon" Galleria d'Arte Aura Rupestre, Vieste (Foggia)
 "Inediti di Luciana Matalon" Fondazione Luciana Matalon, Milano
 2008 "I silenzi del tempo", Fondazione Luciana Matalon, Milano
 2009 "Nei labirinti della memoria", Palazzo Venezia, Roma
 2011 Padiglione Italia, Biennale di Venezia, Venezia
 Festival dei due Mondi", Palazzo Racani Arroni, Spoleto
 "L'origine della Forma", a cura di Vittorio Sgarbi, Galleria Phydias, Cortina
 "L'origine della Forma", a cura di Vittorio Sgarbi, Galleria Cavour, Padova
 "L'origine della Forma", a cura di Vittorio Sgarbi, Monte-Carlo Art Gallery, Montecarlo, Principato di Monaco
 "L'origine della Forma", a cura di Vittorio Sgarbi, Primo Piano Venice Art Gallery, Venezia
 "L'origine della Forma", a cura di Vittorio Sgarbi, Galleria Phidias Antiques & Interiors, Reggio Emilia
 "L'origine della Forma", a cura di Vittorio Sgarbi, Galleria Ca' Doro, Roma
 "L'origine della Forma", a cura di Vittorio Sgarbi, Aria Art Gallery, Firenze

Mostre collettive



1962 Incontro Jazz-Pittura al Derby Club con Enrico Intra e Gian Franco Cerri, Milano
 1966 Premio di Pittura "Citta di Pordenone"
 1968 LXVIII Annuale d'Arte, La Permanente, Milano
 Premio AVIS "Città di Jesi" (Ancona)
 Palazzo delle Esposizioni, Roma
 Mostra Internazionale Città di Bitonto
 1969 Selezione Italiana del "Prix Signatures", Milano
 Première Exposition des vainqueurs du "Prix Signatures", Galerie Cardo Matignon, Paris
 "Artistes Internationaux", Galerie d'Art L'Angle Aigu, Bruxelles
 "Europe's Artist", Art+Art Gallery, Miami (Florida)
 Second Exposition dei vainqueurs du "Prix Signatures", International Meeting "Cité de Mimizan" (Landes, France)

Premio Internazionale "Città Eterna", Roma
 Group's exhibition, Richard Foncke Gallery, Gent (België)
 1970 Trofeo di Pittura "La Capitale", Palazzo delle Esposizioni, Roma
 "Europe's and South America's Artist", Zegri Gallery, New York
 Permanent show, Mitch Morse Gallery, New York
 Tre pittori alla Galleria Il Vertice, Milano
 II Rassegna Internazionale d'Arte Contemporanea di Avanguardia "Piero Manzoni", Rocca Sforzesca, Soncino (Cremona)
 1971 Idee per una collezione, Accademia G. Marconi, Roma
 III Bial Internacional del Deporte en Las Bellas Artes, Reales Atarazanas, Barcelona
 Mostra di Fantascienza, Comune di Ferrara, NASA e agenzia sovietica TASS, Ferrara
 Galerie L'Angle Aigu, Salon D'Été, Bruxelles
 1972 Triennale Ex Libris, Palazzo Oliva, Sassoferrato (Ancona)
 XXIII° Grand Prix International de Peinture, Deauville (France)
 "Spazialismo e strutturalismo", Arte Centro Quaglino, Torino
 1973 "Official Grand Opening", Asam Galleries, Washington
 IV Bial Internacional del Deporte en Las Bellas Artes, Palacio de Cristal del Retiro, Madrid
 XV Triennale, Palazzo dell'Arte, Milano
 1974 Permanent show, Galleria Bürdeke, Zürich (Schweizer)
 Group's exhibition, Atrium Artis Gallery, Genève (Suisse)
 1975 V Bial Internacional del Deporte en Las Bellas Artes, Reales Atarazanas, Barcelona
 1976 "Europe's Artist", Galleria Bürdeke, Zürich (Schweizer)
 1977 International Meeting, Jamco Design Centre, Washington
 VI Bial Internacional del Deporte en Las Bellas Artes, Palacios de Exposiciones del Retiro, Madrid
 1978 Premio Nazionale di Pittura "Giacomo Balla", Milano
 1979 "Grafica Italiana a Bogotà", Columbia
 "Les Artistes Italiens a Paris", Biennial d'Art Contemporain, Mairie du 1er Arrondissement, Paris
 "40 Artisti per l'A dell'Avanti", Circolo di Via De Amicis, Milano
 VII Bial Internacional del Deporte en Las Bellas Artes, Reales Atarazanas, Barcelona
 Group's exhibition, EP-Galerie, Düsseldorf (Deutschland)
 1980 32 Proposte "E", Zarathustra Arte Incontro, Milano
 10 Jahre EP-Galerie: "Junge Internationale Kunst Malerei, Grafik, Plastik aus den Jahren, 1970 bis 1980", Düsseldorf (Deutschland)
 1981 "Artistes de France et d'Europe", sous le haut patronage du Ministère de la Culture, Centre des Congrès, Québec (Canada)
 Festival de l'Art, Galerie Martinez, Cannes
 AZ Galerie Hutse, Bruxelles
 "Panorama di Grafica Contemporanea", Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate
 1982 "Young Artists from Europe" Art Expo '82, New York Coliseum
 1983 Permanent show, Jamco Design Studio, Washington
 III Biennale d'Arte Città di La Spezia
 XVII Prix International d'Art Contemporain, Musée National, Principauté de Monaco
 "Young artists from Europe" Art Expo '83, New York Coliseum
 II International Ausstellung, EP-Galerie, Düsseldorf (Deutschland)
 "Young Artists from Europe", Dallas Market Centre
 "Segnalati dalla Biennale di Venezia 1983", Rassegna Internazionale, La Promotrice di Belle Arti, Torino
 VI Bial Internacional de Arte, Museo Municipal de Bellas Artes, Valparaíso (Chile)
 XXX Fine Art Meeting CEIC, "Contemporary Italian Graphic Art", Tokio-Kioto
 "Pittori Italiani e Stranieri", Abbazia di San Zeno, Pisa
 1984 III International Ausstellung, EP-Galerie, Düsseldorf (Deutschland)
 XXXI Fine Art Meeting CEIC, 14th Italian Art Exhibition, Schloß Charlottenburg, l'Orangerie, Berlin
 1985 VII Bial Internacional de Arte, Museo Municipal de Bellas Artes, Valparaíso (Chile)
 1986 Seconda Biennale Nazionale d'Arte Sacra, Pescara
 1987 Permanent show, La Linea Galerie, Köln (Deutschland)
 1989 Galleria Sugarte, Milano
 1992 Galleria Ghiggini, Varese
 Galleria De Clemente, Brescia
 Galleria Milesi, Lecco
 Studio G7, Bologna

Galleria Steffanoni, Milano
 Galleria Il Gelso, Lodi
 Galleria Le Muse, Bari
 1993 International Art Competition, New York
 “Bagaglio culturale”, Torre Colombera, Gorla Maggiore, Varese
 “Watching The Life”, Galleria 9 Colonne, Venezia
 1994 Arte Fiera '94, Bologna
 TEFAF - The European Fine Art Fair '94, Maastricht (Limburg, Nederland)
 International Art Fair KunstRAI '94, Amsterdam
 Permanent show, Kunsthandel Frans Jacobs, Amsterdam
 “100 Bronze Sculptures”, Forum Gallery, Ostende (Belgique)
 FIAC '94, Paris
 Tresors Art Fair, Republik Singapura
 Lineart '94, Gent, Belgium
 “Pro Domo Tua”, Galleria 9 Colonne, Bologna
 1995 TEFAF - The European Fine Art Fair '95, Maastricht(Limburg, Nederland)
 International Art Fair KunstRAI '95, Amsterdam
 Kunsthandel Frans Jacobs, Amsterdam
 FIAC '95, Paris
 RAI Exhibition Center, Amsterdam
 PAN '95 - Netherlands Art and Antiques Fair, Amsterdam
 LINEART '95, Gent (België)
 Galerie Van Der Planken, Anvers (Belgique)
 Galerie Schweitzer, Luxembourg (Belgique)
 Winterausstellung '95-'96, EP-Galerie, Düsseldorf (Deutschland)
 1996 AF'sH - Art & Antiques Fair's-Hertogenbosch 1996, Breda (Nederland)
 International Art Fair KunstRAI '96, Amsterdam
 “International Skulptur Ausstellung der 25 Jahre”, EP-Galerie & Management Center, Schloß Elbroich, Düsseldorf (Deutschland)
 HDB Fine Arts, Antwerpen (België)
 Residence Woonbeurs '96, Liempde (Nederland)
 FIAC '96, Paris
 Art Cologne '96
 ICC - International Conferences Center, Amsterdam
 LINEART '96, Gent (België)
 PAN '96 - Netherlands Art and Antiques Fair, Amsterdam
 RAI Exhibition Center, Amsterdam
 1997 Art Miami 1997
 AF'sH - Art & Antiques Fair's-Hertogenbosch 1997, Breda (Nederland)
 International Art Fair KunstRAI '97, Amsterdam
 PAN '97 - Netherlands Art and Antiques Fair, Amsterdam
 1998 XLVIII Rassegna Internazionale d'Arte “G. B. Salvi”, Sassoferrato (Ancona)
 AF'sH - Art & Antiques Fair's-Hertogenbosch 1998, Breda (Nederland)
 International Art Fair KunstRAI '98, Amsterdam
 Prima Biennale d'Arte Contemporanea, Trevi Flash Art Museum, Palazzo Lucarini, Trevi (Perugia)
 1999 “15.000 International Artists”, Sharjah Art Museum, United Arab Emirates
 Nederlandse Kunst-en Antiekbeurs 1999, 's-Hertogenbosch (Nederland)
 International Art Fair KunstRAI '99, Amsterdam
 Art Paris 1999
 2000 “Ten Artists - Ten Faces”, Galerie Amsterdam, Amsterdam
 Nederlandse Kunst-en Antiekbeurs 2000, 's-Hertogenbosch (Nederland)
 Art Paris 2000
 2001 VI Rassegna Nazionale di Arti Visive “Pueri et Magistri, Pianella, Pescara
 “La scuola italiana dell'Astrattismo maturo”, idea di Riccardo Barletta e cura di Elio Santarella, Fondazione Luciana Matalon, Milano
 AF'sH - Art & Antiques Fair's-Hertogenbosch 2001, Breda (Nederland)
 PAN '95 - Netherlands Art and Antiques Fair, Amsterdam
 2002 “Immagini italiane a Bengasi”, a cura di Armando Ginesi, Consolato Generale d'Italia, Bengasi (Libia)
 Pinacoteca D'Arte Contemporanea, Prata d'Ansidonia, L'Aquila
 “Gioielli d'acqua”, VII Edizione “Arte da mangiare& mangiare Arte”, Milano

“Tra immagine e scrittura: carte dipinte, disegnate, impresse, scritte”, Area Banca Milano
 2004 “Quattro sculture per Rozzano città d’arte”, concorso vinto da Luciana Matalon, Centro Culturale Cascina Grande, Rozzano (Milano)
 Nederlandse Kunst-en Antiekbeurs 2004, 's-Hertogenbosch (Nederland)
 “Schegge d’Autore”, IV Edizione ENAP, Teatro Tor di Nona, Roma
 2005 Collettiva dei vincitori del concorso “Rozzano città d’arte”, Centro Culturale Cascina Grande, Rozzano (Milano)
 “Un ricordo per Giò Pomodoro”, Palazzo Broggi, Milano
 “L’Arte in Piazzetta”, 62 opere d’autore per il Monte di Portofino



2007 XVI Triennale Internazionale di Arte Sacra, Castello Piccolomini, Celano (L’Aquila)
 2008 “Altrove: omaggio a Joan Mirò”, Castello Estense, Ferrara
 Convivio - Fiera della moda e dell’arredamento, ideata da Gianni Versace, Milano
 “Metamorfosi del fantastico. L’immagine ritrovata”, nell’ambito del XLI “Premio Vasto” di Arte Contemporanea, Istituto Filippo Palizzi, Vasto (Chieti)
 Artisti per l’Unicef, Pietrasanta, Lucca
 “San Francesco e il Cantico delle creature”, Palazzo Ducale, Massa
 “Jean Cocteau, le joli coeur: omaggio alla moda di un seduttore”, Centre Culturel François de Milan
 2009 “Arte da mangiare” per Telethon
 Premio Terna, categoria Terawatt
 2010 IMMAGINA 12, Arte in fiera, Reggio Emilia
 Donazione della scultura “Per raggiungere un’isola stellare, abitata dagli alfabeti del vento, e inventare la vita”, Istituto Auxologico Milano
 Il Metaformismo ©2010, idea e cura di Giulia Sillato, Palazzo Ducale, Sale del Castellare, Urbino
 2011
 Il Metaformismo ©2010 Presentazione del volume di Giulia Sillato, Museo Fondazione Luciana Matalon, Milano
 2012 “Il Raccolto” a cura di Artedamangiare, Chiostro dei Glicini, L’umanitaria, Milano
 Il Metaformismo ©2012, idea e cura di Giulia Sillato, Mu.ma, Genova

LUCIANA MATALON

Opere in mostra al Consolato Italiano di Hong Kong

Dal 25 giugno al 10 settembre 2013



A seguito dell'ottimo riscontro ottenuto durante **LINK Art Fair - Hong Kong** svoltasi dal 24 al 26 maggio 2013, **le opere di Luciana Matalon saranno esposte al Consolato Italiano fino a settembre.**

Un'artista, Luciana Matalon, sulla quale hanno scritto importanti critici e che ha avuto molti riconoscimenti ma che **non ha mai abbandonato l'idea di avvicinarsi all'arte come a un "mestiere"**. Assai vicina, in questo, alla tradizione classica, che attraversa all'insegna di uno sguardo contemporaneo. Le sue indagini si coniugano con la memoria di un passato, la cui esperienza è comunque presente nelle opere.

Nei lavori di Luciana Matalon, le **tecniche miste e gli assemblaggi polimaterici** rendono sempre più labile il confine tra pittura e scultura, una continua **commistione tra tradizione e sperimentalismo** che da sempre ne caratterizza l'opera.

Il concetto di infinito è un richiamo costante in tutte le opere di Luciana Matalon; la sua lunga e prolifica carriera inizia proprio tra le fila del movimento spazialista milanese.

Luciana Matalon, veneta di nascita, milanese di adozione, esordisce a Milano nel 1968.

Artista poliedrica, si dedica a pittura, scultura e creazione di gioielli.

Ha compiuto gli studi artistici principalmente a Milano all'Accademia di Brera e nel corso di vari soggiorni in diversi paesi stranieri. Numerose sono le mostre cui ha partecipato a partire dal 1966 e le personali allestite in Europa, America, Giappone.

Molti critici europei e americani si sono interessati alla sua produzione artistica, e tra le personalità della cultura italiana hanno scritto di lei: Vincenzo Accame, Giovanna Bonasegale, Martina Corgnati, Giuseppe Curonici, Ferruccio De Bortoli, Floriano De Santi, Armando Ginesi, Ermanno Krumm, Alberico Sala, Roberto Sanesi, Arturo Schwarz, Vittorio Sgarbi, Claudio Strinati, Leo Strozzi, Miklos N. Varga, Silvio Zanella.

Dal 2000, l'artista istituisce a Milano la Fondazione a lei intitolata, aspirando a creare uno spazio museale che sia crocevia internazionale di nuove idee e di nuovi orientamenti artistici.

Ufficio Stampa

Chiara Belli, Nadia Vitari
Museo Fondazione Luciana Matalon
Foro Buonaparte 67 – 20121 Milano
www.fondazionematalon.org
fineart@fondazionematalon.org
Tel. 02 878781 – 02 45470885

Organizzazione:

arte
Ipse dixit

Una pittura liberatrice accorata vissuta
CRISTOFANI E L'ALBEGGIARE
DI UN UNIVERSO DIVERSO
L'uomo come elemento unificante e sublimante



di
Dino Carlesi

Un pittore colmo di problemi e di inquietudini: come deve essere, del resto, se il pittore vuole essere credibile e non desidera che tutto finisca nel gioco più sterile. La sua è una pittura “di necessità”, intendo dire, liberatrice e accorata e vissuta.

All’inizio non passò come la solita esperienza toscaneggiante e post-impressionistica, ma, per dare consistenza al suo autobiografismo e non cadere nella narrazione banale, ebbe bisogno delle prime allusioni simboliche e delle prime deformazioni espressionistiche: grotteschi con la satanica volontà di ribellione e di manomettere i luoghi sacri come il bosco, il sesso, la natura. Poteva rifarsi a Toulouse-Lautrec o alla *Salomè* di Beardsley o al Cagli dei *fauni*, ma si trattava solo di incontri fortuiti tanta era forte la disposizione all’incontro con quelle scoperte, l’urgenza di far coincidere mondi ed esperienze e, soprattutto, di ingentilire ogni forma (sua e non sua) dentro un *liberty* carico di elegia e di amorosa passionalità.

Ma la prima ricerca Cristofani dovette condurla dentro di sé, anche per appurare il tasso di autenticità che avrebbe dovuto caratterizzare la sua interpretazione del mondo: l’evasione dalla sua città natale rappresentò l’atto finale e iniziale di un’indagine da condurre dentro i suoi “nodi” del vivere, di cui la pittura avrebbe rappresentato l’esteriore manifestazione visiva. Era l’unico modo

per ricondurre l'esercizio grafico alla sua polla originaria, dargli consistenza umana, presentarlo come totalità. Nasceva il "racconto di sé", amaro e crudele, in bilico tra il grottesco (come forzatura dei dati naturali) e l'elegante decorazione (come estrema salvezza dal male e dall'ossessivo), anche nel recupero di certe "periferie" dove l'ambigua tensione dei luoghi non affollati e aperti al capriccio consentiva di cogliere figure più libere nei giochi amorosi.



Era l'inizio di un nuovo scavo dentro la "realtà", panteisticamente colma di idoli nascosti, dove tra fiori uccelli e alberi l'uomo si poneva come elemento unificante e sublimante, un giovane dio capace di dare giustificazione al mondo stesso, ai suoi intrighi, alle sue follie.

In questa operazione di scandaglio Cristofani usava (e usa) il segno come costante ricerca di armonia, come superamento di un disordine nascosto in nome di un ordine diverso e più scandaloso. Figure, composizioni, simboli: tutto si sta ordinando in questa logica rigorosa e sistematrice, a cui non manca il piglio di una obbligata aggressività contenutistica.

Una aggressività mascherata dal preziosismo formale, evidente quando le sue passioni motrici prendono strade sottili, s'inarcano per sentieri sotterranei, fino a rarefarsi in controllati rigori grafici: pare che sia la sua vita a tendersi fino allo spasimo del segno, la sua ansia quotidiana a trasferirsi sulla punta del pennello per declamare una sua sofferta e sontuosa problematicità, anche se attenuata dalla leggiadra memoria di antiche stampe indiane e giapponesi.

Il suo segno morbido attende che la punta metallica vi incida un idillio, un colloquio tra persone o animali, ma anche l'insidia del male, quel montaliano punto *dell'anello che non tiene o del filo da disbrogliare* nascosto nell'animale strisciante che sogghigna da un ramo o da una veste: un suo "male" fuori etica, posto al di là di qualsiasi frontiera, ma incombente come una spada e una maledizione.

Forse è quella sete di autenticità che moralmente salva, come risultato formale, ogni suo tema scabroso o ambiguo, è quell'essere tutto nel suo gesto, condividendolo e pagandolo, a far sì che quel gesto si identifichi col segno e lo riscatti da qualsiasi avvilente compromesso.

Il torbido e il misterioso divengono così una "ferita" entro cui purificare se stessi, come accade

quando l'artista ricercò nel *Satyricon* di Petronio una affinità di compiaciuto abbandono al vizio sublime dell'uomo di sapersi smarrire con letizia nei simboli di una ininterrotta decadenza. Questo declino incessante nella "maniera" e nel "voluto" è il segno di un'estasi esistenziale (tutta cosciente, però) ed espressiva che sa realizzarsi fuori dei moralismi di comodo.

Cristofani recupera in purezza ciò che smarrisce in vizio e cerca disperatamente di giustificare la ribellione alle leggi convenzionali di un super-ego sociale che tenta di imporre sempre una vetrina di apparenti modelli umani per nascondere, in realtà, la gamma dei comportamenti riprovevoli di un'esistenza infame.

Ma egli va oltre. In luogo di contrapporre perfezione a peccato (uso impropriamente i termini cari a certa cultura cattolicheggiante), evidenzia quasi un bisogno di crudeltà e una inquietante sete di voragini sensuali, al punto di rendere di nuovo rischiosa ogni posizione e ogni gesto compiuto dai suoi efebi bellissimi, dai suoi vecchi corrotti, dai suoi ambigui ermafroditi.

Questa sua nudità, sventolata come una bandiera, non sai mai se sia desiderio di orgia o sublime olocausto da offrire per il nostro martirio prima dell'avvento di Thanatos.



Sembrano storie private, quelle di Mauro, ma si presentano come "segnali" per tutti, avvertimenti per sottolineare la magia di certi incontri umani, di certe presenze o accostamenti o sconfitte.

Tutto appare bloccato per l'eterno nelle sue composizioni, fermo dentro un tempo voluto, per dire che il fatto esiste, è lì, è anche "tuo": una *Marina* è dilatata come un mare, in un *Alter ego* s'intrecciano più le tenerezze e le menti che i corpi sospesi tra lune e arabeschi, l'amplesso delle *Biches* si estenua nel ricordo di un Baudelaire rivisitato con serenità, nella *Canzone alla luna* il gioco dei segni si fa sontuoso e solenne come un rito.

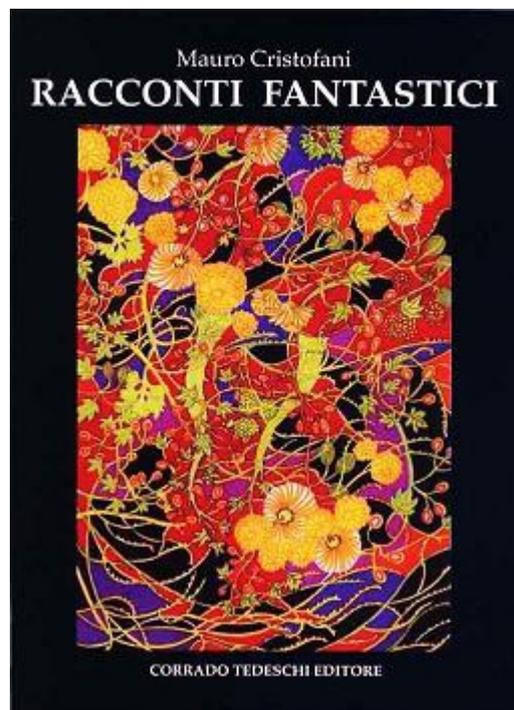
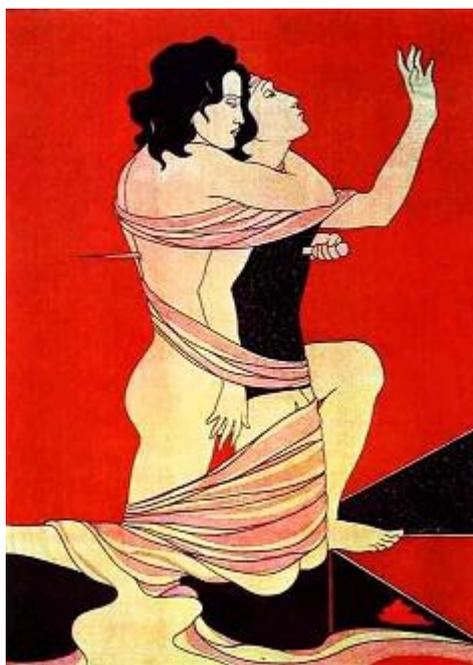
E poi i gatti, felini protagonisti di molti lavori di Cristofani; gatti pavesati di rombi e quadrati come guerrieri, gatti che si aggirano sospettosi tra gomitoli e scenografie...

Ma dovunque soffia il respiro di un'assorta meditazione, condotta tra l'intrico sottile di pensieri e forme, e snotantesi tecnicamente dentro luci sommesse, ora rosate ora azzurre, cromatiche continuazioni di grafie penetranti che abbisognano di ricami e merletti e musiche sottintese, in un classico convivio amoroso.

Ma anziché la gioia, pare che sia la disperazione a fare da controcanto a queste scene di vita. Perfino gli uccelli variopinti, ora calmi ora audaci ora inquieti, depongono sulla pelle nuda una loro maestosa malinconia, fredda per colori e geometrie, quasi a neutralizzare la strisciante insidia della tentazione: una tentazione comunque "attesa" come una condanna a cui non poter sfuggire, descritta con maestria da questo artista "indifeso", solo con la sua autenticità umana, nei dipinti e nella vita.

Mi auguro che il senso della sua Toscana medievale e morente, lussuriosa e accesa, non vada smarrendosi, e che neppure Mauro abbandoni mai l'inquietudine della ricerca. Il dualismo tra grottesco e narrazione decorativa tende ora ad attenuarsi, anche per l'avvertita esigenza di non sovraccaricare di eccessivo simbolismo le sue ultime tavole dipinte: ma il discorso estetico è legato a questo suo evolversi concettuale e artistico.

E' chiaro che se calano le polemiche e le rabbie si attenua anche l'uso delle simbologie, col rischio di rendere preminente l'accademia e la decorazione.



Ma il gioco, come sa bene Cristofani, non può esser mai fine a se stesso e la bellezza apollinea deve essere di continuo insidiata dai gorgi di un'esistenza profana: è la partecipazione diretta al dramma delle "umane cose" a rendere sanguigne le "grazie" foscoliane.

Al "bello" c'è sempre un "non bello" da contrapporre, e non mi pare che quest'artista sia uomo di quiete, anche se il dipingere è per lui lietezza piena e gratificazione sublime.

Un gallo deve seguitare ad essere fuoco e sensualità, un gatto riverberare dubbi e minacce e il corpo deve porsi sempre come altare o sconcezza: è la sua condanna e felicità quella di cogliere i propri fantasmi interiori ed esorcizzarli nelle forme, dissaccarli e reinventarli, come se ogni atto e ogni dipinto rappresentassero l'albeggiare di un universo diverso.

**< Pittore raffinato e sensibile parla all'anima, artista di vasta cultura e ricchezza interiore >
di B. Di Monaco**

(...) Si resta col fiato sospeso. La pittura di Cristofani che sembra rifarsi ad alcuni maestri del passato, come e soprattutto Aubrey Beardsley (1872 – 1898), ma anche Gustav Klimt (1862 – 1918), l'autore del famoso "Il bacio", in realtà è una pittura tutta sua, il cui stile rispecchia perfettamente la sua personalità.

Cristofani è persona raffinata, dotato di una sensibilità ragguardevole, capace di parlare all'anima di chiunque. Chi, come me, ha potuto conversare a lungo con lui, ha imparato ad apprezzarne le doti singolari. Schivo, più amante della solitudine che del chiacchiericcio, se hai la fortuna di ottenere il

dono della sua amicizia, Cristofani è pronto a donare tutto se stesso. E allora scopri la sua cultura e la sua ricchezza interiore.

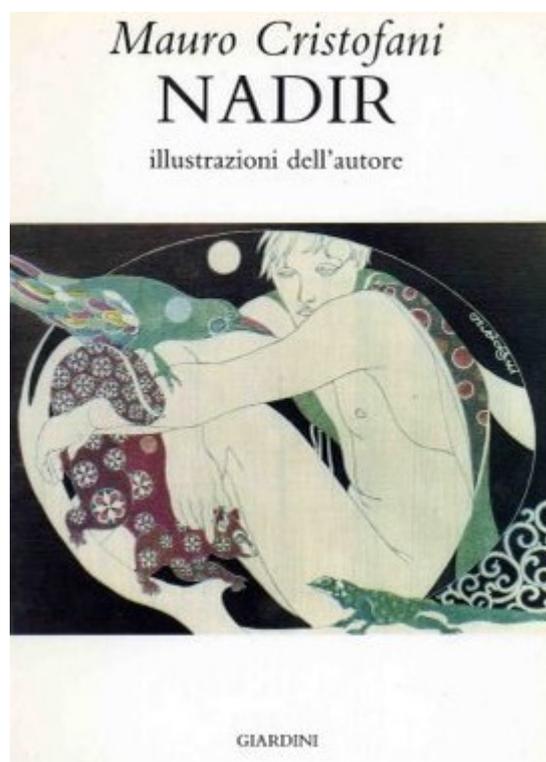
Non per niente Mauro sa anche scrivere con la stessa sapienza e raffinatezza presenti nei suoi quadri. Nulla in lui, e uscito da lui, è mai banale.

Chi segue i suoi racconti sulla rivista *Parliamone* avrà imparato ad apprezzarlo come un maestro.

Cristofani non ha nulla a che spartire con Beardsley che nemmeno conosceva, se non al momento che qualcuno gliene parlò per accostarlo a lui. La pittura sgorga dalla sua naturale, spontanea intimità. I suoi colori e le sue suggestive invenzioni figurative sono talmente originali ed intense che casomai si dovrà dire che egli ha raggiunto un livello altissimo nella rappresentazione di figure e colori, la cui simbiosi, nonché complessità, saranno difficili da superare.

Qualcuno ha già scritto che nella sua ispirazione Eros e Thanatos si combattono per imporre l'uno la supremazia sull'altro. In realtà, essi si fondono in unico respiro, il solo che, secondo l'artista, può dare senso alla vita.

Cristofani è uno dei pochi che riesce a fondere armoniosamente la delicatezza del sentimento individuale con l'esplosione cosmogonica di esso. La natura e il paesaggio non sono mai neutri osservatori, ma sono attratti dalla forte intimità delle figure, fino al punto di amalgamarvisi in una compiuta ed omogenea espressione.



(...)Difficile davanti ai quadri dell'artista non essere colti dai molti interrogativi esistenziali. Se Eros muove la vita e allo stesso tempo compulsivamente l'avvia alla consunzione, Thanatos sta lì, nascosto o in vista, sotterraneo o arrogante, pronto a trasformarla in devastazione, non tanto fisica quanto morale e intellettuale. Vita e morte procedono guardinghe l'una dell'altra e non si riesce mai a sapere chi delle due prevarrà. Il mistero è la sola risposta che si riceve dai quadri di Cristofani. Ossia, vi si esprime una lotta che non ha scontato il suo esito finale. Poiché Cristofani non si pone mai la domanda di come finirà il nostro cammino, bensì si interroga e affronta il mistero non per risolverlo, ma per viverlo intensamente.

Direi che i suoi gatti, un po' furbi e un po' sornioni, sono la rappresentazione più efficace e

artisticamente rilevante di questa vitalità intessuta di raffinatezza e di voglia di vivere. Con i gatti l'artista rifiuta la morte. Con i colori dei gatti, dal manto sempre fantastico e straordinario, Cristofani risponde a modo suo ai tentativi di Thanatos di sorprenderci, di aggredirci e di graffiarci. La risposta è la smagliante simbologia che i gatti rappresentano, orgogliosa di sé, che non si nasconde ma astutamente si esibisce come per una sfida.

Alle tele dove Eros e Thanatos si affrontano tenacemente per poi congiungersi nello smarrimento e nella malinconia, condizione immutabile, ossessiva ed eterna della vita, l'artista risponde con la esuberante rotondità e carnosità dei gatti, i cui sguardi maliziosi, i cui colori variegati e luminosi, suggeriscono un epilogo diverso e migliore della nostra esistenza.

I gatti di Cristofani sono unici. Nessuno potrà mai imitarli. Non solo perché complessi nella loro fattura, ma perché nessuno vi potrà introdurre, negli occhi, nei colori, nella postura, quella gioia e quella malizia del vivere che ambiscono a superare la morte. Ciò che rappresenta la misura più ragguardevole dell'arte di questo pittore.



**<Inquieto bello e affascinante autore di un mondo straordinario è anche scrittore di talento>
di Jolanda Pietrobelli**

Conosco <Cristofani> da quando feci il mio ingresso nel mondo dei critici d'arte, fine anni 60.

Il mio rapporto di cordialità con lui si è sviluppato sul tappeto di vellutata stima ed apprezzamento. Inquieto, bello, colto, affascinante, gentile, insomma non aveva nulla a che vedè...con certi pittori rozzezzetti che si atteggiavano a maestri, quando avrebbero fatto bene a nascondersi.

Cristofani, credo che sia stato sempre al corrente del suo valore, ma da signore quale è non si è mai posto con arroganza e stupidità.

Veniamo al punto: ho visto e recensito diverse mostre sue, sempre una più bella dell'altra e alla fine nel 1992 si allestì negli splendidi ambienti della galleria pisana <Il Prato dei Miracoli> una magnifica mostra che spopolò. Questo fu un <incontro ravvicinato> tra la sua esuberanza artistica e il mio modo di pensare e scrivere d'arte.

Nel 2003 anno in cui detti vita alla libreria <Cristina Pietrobelli> presentai il suo libro <Racconti fantastici> ed. Corrado Tedeschi. Cristofani me ne dedicò una copia:

à Jolanda
dolcissima
criticonna
2003 Mamma Cristofani

Lui scrive come dipinge con la stessa eleganza, lo stesso rigore, la stessa libertà, si apre alla meraviglia del mondo fantastico dove la favola tantrica si insinua nella dimensione dell'artista. Sensibile, sottile, alleato del lettore/fruitoro, lo prende per mano e lo porta nel suo morbido mondo di fantasia. Cristofani è tutt'altro che un pittore crudele, io lo vedo e lo assaporo come un <tantrico>, il suo modo di usare il pennello lo riscontriamo in anonimi orientali del XIII. La sua arte contiene aspetti peculiari dell'universo tantrico:

- Immanenza: l'universo di Cristofani è permeato dell'energia divina, personalizzata come una [dea](#)
- Trasmissione: l'artista diventa iniziato e trasmette la sua <dottrina>
- Mandala: il pantheon, sempre vasto, è organizzato in mandala



(Egidio Innocenti)< Cristofani ha il dono di calamitare con sottili e allettanti sortilegi il lettore tanto da indurlo ad andare avanti, fino ad immedesimarsi in una storia infinta di sensazioni e sentimenti, avvolti in un alone di sogno e di mistero>.



Notizie

Pittore e illustratore, nonché scrittore, ha partecipato alla vita delle ultime stagioni artistiche, ottenendo ovunque apprezzamenti lusinghieri per la sua opera.

Citiamo alcune mostre particolari:

- *Per Satyricon (Blue Chips -Lucca)*
- *Les vieux chapeaux (Cercle de la Librairie- Parigi)*
- *Erotica/Eroica da Catullo a Virgilio (Ghelfi -Verona)*
- *Idillio Orientale (Maison Von Asshe Bruxelles)*
- *La stanza del Gatto e altri ambienti (Gall. Il Prato dei Miracoli -Pisa)*
- *Ephebeia (Bergé studio Amsterdam)*
- *Estasi e altre storie (Pierotti Tirrenia)*

Ha disegnato <Austerità> una satira sugli anni- crisi, <Villa Marforia> poemetto di Anonimo Renano, <Nadir> allegoria fantastica di cui è autore, <Una dozzina dispari di rose scarlatte> di J. Rame, <Racconti fantastici> di cui è autore.

Cantautore e compositore canadese
LEONARD COHEN: IL POETA

Amore, sesso, depressione, religione, musica < i temi preferiti >



Leonard Norman Cohen (Montréal, 21 settembre 1934) è un cantautore, poeta e compositore canadese.

« Vorrei dire tutto ciò che c'è da dire in una sola parola. Odio quanto possa succedere tra l'inizio e la fine di una frase »

Stile e temi

I temi ricorrenti nei suoi lavori comprendono l'amore e il sesso, la religione, la depressione psicologica, e la musica stessa. Ha inoltre scritto alcuni brani con temi politici, anche se talvolta in modo ambiguo. "Suzanne" mescola a una malinconica canzone d'amore la meditazione religiosa, temi che sono mischiati anche in "Joan of Arc". "Famous Blue Raincoat" è scritta dal punto di vista di un uomo il cui matrimonio è finito per infedeltà della moglie con il suo più intimo amico, ed è scritto in forma di una lettera all'amico, a cui egli scrive, "penso che mi manchi.... Conosci il tuo nemico è addormentato / E la sua donna è libera", mentre "Everybody Knows" si occupa in parte delle disuguaglianze sociali e della dura realtà dell'AIDS.

"Sister of Mercy", in base alle note nel suo Greatest Hits evoca l'incontro con due donne di nome Barbara e Lorena in una camera d'albergo a Edmonton, Canada. "Chelsea Hotel # 2" tratta della sua relazione con Janis Joplin senza sentimentalismo, ma il brano rivela la presenza di un certo amore. Cohen descrive la canzone in un'intervista filmata per il concerto-tributo a lui dedicato. Egli conferma inoltre che il soggetto è effettivamente Janis con qualche evidente imbarazzo. "Lei non mente", egli dichiara, "ma mia madre sarebbe inorridita". Il titolo di "Don't Go Home with your Hard-On" (che si può tradurre "non tornare a casa con un'erezione") parla da sé.

Cohen proviene da una cultura ebraica, questo si riflette, ovviamente, in "Story of Isaac" e anche in "Who by Fire", le cui parole e la melodia rievocano il "Unetaneh Tokef", una poesia liturgica dell'XI secolo su Rosh Hashana e Yom Kippur. Ma i temi giudaico-cristiani spiccano soprattutto nell'album Various Position: ne è un palese esempio la celeberrima "Hallelujah", che inizia evocando il biblico re David mentre compone un brano per "il piacere del Signore", e prosegue con

i riferimenti a Betsabea e Sansone.

Cohen ha anche avuto a che fare con il buddismo, almeno dal 1970 e nel 1996 ne è stato ordinato monaco. Tuttavia, egli si considera ancora un ebreo: "Non sto cercando una nuova religione. Sono molto felice con la vecchia, con l'ebraismo."

Egli è descritto come un ebreo "attento" in un articolo del New York Times: "mantiene anche il sabato come giorno di riposo e si è esibito per i soldati israeliani nel corso del 1973 durante la guerra arabo-israeliana."

Dopo aver sofferto di depressione durante gran parte della vita (anche se in modo meno spiccato con l'inizio della vecchiaia), Cohen ha scritto molto (in particolare nella sua opera giovanile) sui temi della depressione e del suicidio. La moglie del protagonista di Beautiful Losers si suicida; Seem so long ago, Nancy parla di una ragazza (veramente esistita e conosciuta da Cohen) che si spara alla testa con una 45 Magnum; il suicidio è menzionato anche nella cupamente comica One of us cannot be wrong; Dress Rehearsal Rag tratta della decisione di non uccidere se stessi presa un minuto prima di commettere l'atto, un generale clima di depressione pervade canzoni come Please Don't Pass Me By e Tonight Will Be Fine. Come nella suddetta Hallelujah, la musica stessa è il soggetto di numerose canzoni, tra cui Tower of song, A Singer Must Die e Jazz Police.

La giustizia sociale spesso si presenta come tema fondamentale nel suo lavoro, dove, soprattutto nell'ultimo periodo, spiega la politica di sinistra, anche se con elementi culturalmente conservatori. In Democracy, lamenta, "le guerre contro il disordine / ... le sirene il giorno e la notte / ... gli incendi dei senzatetto / ... le ceneri dei gay", egli conclude che gli Stati Uniti in realtà non sono una democrazia. Ha osservato (in Tower of Song) che, "i ricchi hanno i loro canali nelle camere da letto dei poveri." Nel brano dal titolo The Future prevede un futuro oscuro per il mondo, ma getta una speranza, un pensiero ottimista verso l'amore, il quale potrà salvarci: "Ho visto il luogo e le nazioni in autunno / ... / Ma l'amore è l'unico motore di sopravvivenza".

Diverse canzoni parlano poi di aborto, come qualcosa di sgradevole o addirittura atroce. Il brano Diamonds in the Mine declama che, "la rivoluzione dell'orgoglio / ha addestrato un centinaio di donne / pronte a uccidere un bambino non ancora nato". In The Future, canta sarcasticamente "Distuggi ora un altro feto / non comunque come i bambini". In Story of the Street Cohen recita "L'età della lussuria è il parto / ed entrambi i genitori chiedono / all'infermiera di raccontare loro favole / da entrambi i lati del vetro."

In The Land of Plenty, egli stigmatizza gli Stati Uniti (se non l'intero opulento occidente) dicendo: "Possa la luce della terra dell'abbondanza / riflettere sulla verità prima o poi".

Anche la guerra è uno dei temi cardine. Si ricordano Story of the Street, nella quale un verso annuncia l'inevitabile scoppio di una terza guerra mondiale: "Prima o poi la guerra arriverà". Durante un'intervista, dopo un concerto del 1974, Cohen ha addirittura annunciato di non considerarsi un uomo, bensì un soldato. In Field Commander Cohen arriva appunto a immaginare se stesso, benché metaforicamente, come un soldato / spia della socializzazione con Fidel Castro a Cuba.

Profondamente toccato da incontri con entrambi i soldati israeliani e arabi, ha lasciato il paese per scrivere Lover Lover Lover, che è stato spesso interpretato come una rinuncia personale di prendere qualsiasi parte in tale conflitto, tuttavia, il brano termina con la speranza che la sua canzone servirà all'ascoltatore come "uno scudo contro il nemico."

La sua strategia recente è stata di adottare una vita sottotono, come in Beautiful Losers. Sia la registrazione di The Partisan, una canzone francese sulla Resistenza di Anna Marly ed Emmanuel d'Astier, sia la sua The Old Revolution, scritta dal punto di vista di una sconfitta realista, mostrano come tutta la sua carriera abbia espresso simpatia e sostegno per gli oppressi.

Cohen unisce una buona dose di pessimismo politico-culturale con una grande dose di umorismo e (soprattutto negli ultimi lavori) l'accettazione e la comprensione. Il suo umorismo si sostiene tramite un'analisi autoironica, come per esempio in Tower of song, brano nel quale canta ironicamente che era "nato con il dono / di una voce d'oro". A volte, per marcare maggiormente l'ironicità del brano,

canta con voce volutamente sporca e arrocchita, ne è fulgido esempio *Diamond in the Mine*, oppure lo stonatissimo urlo che chiude *One of Us Cannot Be Wrong*.

Musicalmente, i primi brani di Cohen sono radicati nella musica popolare europea. Nel 1970, ha impregnato il suo materiale di sonorità pop, cabaret e musica world. Dal 1980 la sua voce alta e baritonale si è adattata a registri più bassi, con l'accompagnamento di sintetizzatori elettronici e il sostegno di cori femminili.

È stato inserito nella "Music Hall of Fame" e insignito del titolo di ""companion" dell'Ordine del Canada", la più alta onorificenza civile che la nazione conosca. Nel giorno della sua introduzione al Rock and Roll Hall of Fame americana, avvenuta il 10 marzo 2008, Lou Reed lo ha descritto come il "cantautore più grande e più influente".

Influenza in Italia

In Italia, Leonard Cohen è stato tradotto e cantato negli anni settanta da Claudio Daiano, che gli ha dedicato un intero album, *Io come chiunque* (Sulla pista di Cohen), e da Fabrizio De André in alcune occasioni: *It Seems So Long Ago, Nancy* (tradotta con semplicità "Nancy"); *Suzanne*, (stesso titolo) *Joan of Arc* ("Giovanna d'Arco"). La stessa Suzanne ha conosciuto molti altri interpreti, mentre un altro suo classico *Famous Blue Raincoat* ("La famosa volpe azzurra", con il testo italiano di Fabrizio De André e Sergio Bardotti) è stata incisa da Ornella Vanoni; altre sue traduzioni sono state curate da Francesco De Gregori, Luigi Grechi, Francesco Baccini ed Enrico Nascimbeni.

Ma molteplici sono i cantautori italiani che devono - consapevolmente o meno - la propria ispirazione artistica a Cohen: Roberto Vecchioni nel suo album *"Milady"* include una canzone intitolata "Leonard Cohen" (col titolo che include le stesse virgolette), la cui melodia si ispira palesemente alla stessa Suzanne.

Francesco De Gregori ha spesso citato canzoni di Cohen nei suoi primi dischi: si ricordano *Alice* (nella quale viene nominata Lili Marleen, personaggio presente nel disco *"Song of Love and Hate"*) oppure *Marianna al bivio* nel verso "ma Suzanne non l'ho dimenticata", o ancora un verso di *Buonanotte fratello* che recita "invece era soltanto una stazione" stessa frase della canzone *Lady Winter*, o *La casa di Hilde'* che riprende più versi o immagini da *Story of Isaac*. Si può affermare che le canzoni dei primi due lavori *Theorious Campus* (dove i 'dischi di Leonard Cohen' sono nominati) e *Alice* non lo sa siano immerse in atmosfere palesemente coheniane [2].

Un più recente tributo italiano a Cohen è arrivato nel 2006 da Stefano Cisco Bellotti, ex cantante dei *Modena City Ramblers*, nel suo primo album da solista *La lunga notte*, in cui ha reinterpretato la famosa canzone di Cohen dal titolo *Sisters of Mercy*.

Dal tennis alla creatività: l'artista pisana in pieno fermento
MICHELA RADOGNA
E LE METAMORFOSI DELL'ANIMA
Il suo grande studio/bottega tipo 1400



L'artista nel suo studio

di
Jolanda Pietrobelli

Parlare di Michela Anelli al secolo **Radogna**, mi piace molto perché la nostra storia di <critico io, artista lei>, inizia quasi contemporaneamente, dopo un vissuto molto giovane nella prima scuola di tennis pisana. È lì che giovanette ci siamo conosciute e tra un palleggio e l'altro, sotto il vigile occhio della più grande campionessa di tennis degli anni 50, Nicla Migliori, imparavamo uno sport appassionante, bello ed elegante.

Non pensavamo certo di emulare la nostra maestra, almeno non io, però dal confronto vagamente agonistico nacque la nostra amicizia, che si è sviluppata nel tempo, portandoci a lavorare entrambi nel campo dell'arte.

Michela che in un primo momento della sua storia artistica, ha indossato con disinvoltura il nome coniugale, di seguito poi è tornata al suo **-Radogna-** per necessità di cambiamenti e di rinnovo.

Ricordo negli anni 80 di averle presentato una mostra presso la nota galleria Il Navicello a Pisa. Una esposizione di sculture di degno rispetto, importanti per il suo sviluppo nel tempo.

Da quel momento le nostre strade si sono sempre incrociate e numerose sono le mostre che ho presentato o recensito.

Ma la sua attività comincia ben prima degli anni 80, nel 1973 si fa notare al Premio di arte Figurativa a Fauglia e da lì prenderà il via la sua creatività.

Nel corso di questi anni ha messo in piedi diversi atelier, che si sono susseguiti nel tempo, man mano che lei cresceva ed anche i suoi spazi crescevano con lei.

Alla fine degli anni 80 occupava un bellissimo studiolo su due piani, nella parte dell'antica Pisa, dove aveva installato un forno per cuocere la ceramica...nel tempo Michela oltre a curare la scultura, scopriva la ceramica creando con essa le sue "*terre toscane*".

Siamo nel 1991. espone con frequenza ben calcolata sia in Italia che all'Estero specie in Svizzera dove si è creata un mercato. A Pisa prende parte ad un Evento ideato dal critico d'arte Nicola Micieli: *Sculptori a Pisa nel secondo 900*. Viene pubblicato un catalogo curato dallo stesso Micieli con una prefazione di Enzo Carli.



Formella dedicata a San Rossore

Lei è sempre in fase di rinnovamento e quindi ogni volta che evolve, anche i suoi atelier evolvono, ovvero cambiano.

Ad oggi ha soggiornato in 7 studi diversi.

Nel 2000, finalmente Michela trova il suo grande studio/bottega tipo 1400, non contenta del salto di qualità, è qui che riprende possesso del suo nome: **Radogna**.

Quel nome rappresenta le sue radici, la sua infanzia, il suo inizio di artista, la sua nascita di artista!

In questo grande e bellissimo studio Michela dà sfogo alla sua creatività abbracciando il mondo dell'arte in molte delle sue espressioni.

Così riscopre la pittura, torna a disegnare, progetta sculture in creta, gesso, bronzo, scopre il raku, la cartapesta.

Ad oggi ha al suo attivo un centinaio di esposizioni tra partecipazioni e personali.

Questo è un po' il filo conduttore dalla sua nascita come artista (fino ad ora) che vanta una maturità piuttosto importante.

Cosa penso di lei?

È creativa, le piace variare, non si fossilizza, tira dritta portando avanti le sue convinzioni. Ed ha avuto ragione. È un'artista completa, non c'è strada che non abbia battuto, tecnica in cui non si sia cimentata, ed in ogni cosa lei riesce.

Il suo stile inconfondibile è maturato con lei, le sue tele, vive, forti, di impaginazione robusta, decise, si pongono nell'universo pittorico come pegni di amore di un'arte in continuo sviluppo, mai trascurata e rassicurata dalla mano esperta dell'artista.

E le ceramiche con i colori unici, suoi, esclusivamente suoi.

(Elisabetta Caporali) <Michela Radogna nelle opere (...)ci accompagna nel suo mondo metafisico pieno di mistero, la sua pittura è pervasa da un'accesa campitura cromatica dai toni caldi di libera ispirazione espressionista, resa però meno dinamica dalle visioni del soggetto: simboli magici tra occidente e oriente uniti da fasci di luce che attraversano la tela in tutta la superficie. La visione che scaturisce è quella di una scenografia esistenzialista. L'artista è da oltre vent'anni che crea opere scultoree, pittoriche e ceramiche di notevole pregio, la sua indagine non è mai stata di tipo accademico ma sempre alla continua ricerca di nuove invenzioni poetiche. Il suo studio è un'officina artistica, è la bottega dei maestri del '400 fiorentino, dove imparare a dipingere ed a istruirsi era un impegno costante. Potremmo chiamarle metamorfosi dell'anima che lei ascolta profondamente e che le servono per sperimentare ed approfondire nuove tematiche, legate all'es.>

La famiglia (bronzo)



L'abbraccio (bronzo)



Oggi tra gli artisti che se ne "vanno" e quelli che smettono...perché non vale più la pena sacrificarsi per l'arte, c'è lei costante, puntuale, serena, innamorata dell'arte:

<Michela Radogna>

La professione medica dà l'occasione di conoscere
attraverso strade imprevedibili la vita
**IL DISTINTO PEDIATRA/POETA
ISPIRO' LA BEAT GENERATION**
La «doppia vita» di William Carlos Williams
primario nel New Jersey, amico di Allen Ginsberg



di
Alberto Paleari

Milano. Da scrittore, sono stato medico, e da medico sono stato scrittore. Quasi un'epigrafe, la dichiarazione in cui William Carlos Williams racchiuse il senso della propria vita. Williams seppe trovare tra le sue vocazioni la giusta compresenza, come nella poesia *Complaint*, che così si conclude: «Ecco una grande donna / che giace su un fianco nel letto. È malata / forse sta vomitando, / forse è in travaglio / per dare alla vita / un decimo figlio. [...] / Le scosto dagli occhi i capelli / e osservo la sua pena / con compassione». E ancora: «L'ala nascosta / dell'ospedale / dove mai / nulla crescerà / là vi è cenere / e lo splendore / dei cocci d'una verde / bottiglia».

Viva Carne. Alcune poesie le creava sui fogli per le prescrizioni mediche, altre le batteva a macchina nei pochi minuti tra una visita e l'altra: «Una frase mi si palesava per un istante, e la buttavo giù su qualunque pezzo di carta avessi sotto mano».

Anni dopo William Carlos Williams dirà: «La professione medica dà l'occasione di conoscere attraverso strade imprevedibili la vita, e questa conoscenza per lo scrittore è viva carne, i miei malati sono stati un nutrimento per la mia musa ... ero presente all'atto della nascita e a quello della morte... la medicina dà l'opportunità di capire cosa è la vita». Fu anche medico condotto, alzandosi nel cuore della notte per accorrere presso chi che aveva invocato il suo aiuto.

Williams era nato nel 1883 nel New Jersey, a Rutherford («dove andavo a cacciare anatre e topi

muschiati»), da padre di origine inglese e madre portoricana. Il padre gli leggeva Dante e Shakespeare, e lui, William Carlos, amava Dante e il romantico John Keats ma anche i versi "liberi" dello statunitense Walt Whitman, che sentiva come «una spinta verso la libertà».

Gli studi. Giovanissimo fu dominato dal terrore di non essere all'altezza delle aspettative dei genitori. Per un certo tempo fu in Europa a studiare. Al liceo iniziò coltivare interesse per l'uso e le possibilità espressive della lingua. Studiò anche a New York poi si iscrisse all'Università della Pennsylvania. Nel 1906 si laureò in medicina, specializzandosi in pediatria. All'Università si era legato di fraterna amicizia con Ezra Pound, che lo introdurrà nel mondo dell'Imagismo, una corrente poetica tipicamente statunitense. Di quell'incontro Williams scrisse: «Fu per me uno spartiacque, una sorta di prima e dopo Cristo». Nel 1912 sposò Florence Herman, la Flossie delle sue poesie. Ebbe inizio e si sviluppò una vita che scorreva su due binari. Quella di poeta - il primo libro, *Poems*, era uscito nel 1909 - e quella di medico, con l'internato al French Nursery Child's Hospital di New York, poi con il ruolo di primario di pediatria e quindi di direttore dell'ospedale nella cittadina industriale di Paterson, nel New Jersey.

Qui assistette allo sciopero degli operai; vide le cariche della polizia e gli arresti in massa; vide l'esistenza nella fame di tante famiglie e fu dalla loro parte. I figli di quella gente lui li aiutava a venire al mondo.

L'opera. Intanto i suoi interessi letterari si ampliavano: non solo poesia ma anche teatro, critica, racconti, romanzi, saggi e più tardi un'autobiografia. Al centro, l'amore per l'America (*In the American Grain - Nelle vene dell'America* - è del 1925) e la ricerca di un innovativo metodo per comporre in versi, fino alla messa a punto di un linguaggio poetico che definì «piede variabile». Dall'imagismo passò al modernismo.

Il contemporaneo successo raggiunto con *The Waste Land* dal futuro naturalizzato inglese Thomas S. Eliot tenne a lungo in ombra il nome di Williams, che non si scoraggiò. Nemmeno a Paterson e a Rutherford, suoi stabili habitat, erano in molti a sapere di questa "altra" attività dedicata alle lettere.

Lavorò per decenni quasi in preparazione della sua opera più importante, *Paterson*, un ritratto in versi e prosa della città, intesa come rappresentazione dell'Uomo, perché «l'uomo stesso è una città». Diviso in cinque parti - la prima uscirà nel 1946 e l'ultima nel 1958 - il lavoro gli valse un riconoscimento di rilievo nazionale, il National Book Award, preludio al Pulitzer, postumo, del 1963.

Ginsberg. Nel 1952 gli era stato offerto un posto di prestigio alla Library of Congress di Washington, offerta che venne immediatamente ritirata per l'accusa (rivelatasi falsa) di essersi iscritto al partito comunista e - in palese controsenso - a causa della sua stretta amicizia con Ezra Pound, per le dichiarate simpatie di questi nei confronti del nazismo.

Nel 1956 la piccola casa editrice di San Francisco appartenente al poeta Lawrence Ferlinghetti, *City Lights Books*, pubblicava il poema di Allen Ginsberg, *Howl*, Urlo: «Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia, affamate, nude isteriche, / trascinarsi per strade di negri all'alba in cerca di droga rabbiosa». La prefazione era firmata da William Carlos Williams. I due poeti si conoscevano da tempo: «Quando lui era più giovane, e io ero più giovane, conoscevo Allen Ginsberg, un giovane poeta che viveva a Paterson, New Jersey, dove - figlio di un ben noto poeta, era nato e cresciuto».

I Beat. Il vecchio e ormai affermato Williams, un distinto signore dall'aspetto perbene, con gli occhiali e la calvizie incipiente, vestito di grigio in giacca e cravatta, si era incontrato con la nuova generazione dei poeti americani, in particolare con quella Beat, dove militava Ginsberg. Questi «ragazzi» lo consideravano loro «padre spirituale» e lui cercava da sempre nuove idee, nuovi modi d'esprimersi, nuovi fermenti.

Williams indicava una strada alternativa all'accademismo di Eliot. *Howl*, il poema di Ginsberg, scatenò accuse e processi, ma Williams non ne fu toccato. Nella lunga gestazione di *Paterson* trovò modo di inserirvi lettere di Ginsberg e di Pound, la cartella clinica di un paziente, articoli di giornali, e di insistere su quello che era il suo credo: «Nessuna idea, se non nelle cose». Il

linguaggio doveva essere lo stesso in uso tra la gente.

La morte. Dal 1948 Williams cominciò ad avere problemi di salute, che più tardi lo renderanno disabile e quasi cieco.

La fedele Flossie leggeva ad alta voce e lui ascoltava e continuava imperterrito a scrivere e a creare (l'ultima parte di Paterson è di quegli ultimi faticosi anni). Venne un altro capolavoro, dall'incipit memorabile: «Dell'asfodelo, quel fiore verdeggiante / come un ranuncolo / sopra il gambo che si dirama - / solo che è verde e legnoso - / vengo, mia dolce, / a cantarti». C'era l'amore e c'era la speranza in qualche cosa al di là della vita. Morì a 79 anni, il 4 marzo 1963. Il poeta beat Jonathan Williams lo ricorderà così: «Sono contento / che tu sia morto / il mese / in cui viene primavera».

L'avventura rock dei fantastici clown dell'utopia universale

RESIDENTS IL FREAK FANTAPRIMITIVO

Le maschere dei quattro senza nome



di Michele Saran

Insaziabili ricercatori di suoni e fonti sonore a tutt'ondo, i Residents sono alla base della riscoperta del battito primordiale e della sua disumanizzazione alienata. Massimi fondatori dell'iconoclastia retro-futuristica, nobili istruttori della new wave, sono clown fantastici dell'utopia universale. Il loro è anche un complesso percorso che reinventa concept-album, multimedialità e semantica musicologica, fino a trascendere la stessa idea d'identità

Quella dei Residents, più che una vera e propria biografia rock, è un'avventura fantastica imbastita da diverse, quasi eterogenee componenti. Tra i fattori che più hanno fatto la fortuna della loro ardua proposta musicale, c'è sicuramente l'estetica dell'oscurità. Sorta di sofisticata versione dell'occultismo tradizionale, questa decisiva scelta appare oggi (anche a distanza di tempo) dettata da un'incrollabile volontà anti-divistica che tiene in compartimenti stagni i rapporti tra icona (espressione) e sostanza artistica (contenuto), relegandoli a insiemi non-comunicanti, o comunicanti solo in una dimensione sovranaturale.

Le maschere dei quattro senza nome - accasatisi nei sobborghi downtown di San Francisco - sono costruzioni ardite di onirismi inquietanti, o di riproduzioni di presenze inconse nell'immaginario collettivo. Se il rock fino a quel punto era stato anche uso del corpo come totem lascivo (glam), o

come veicolo di nuove percezioni sensoriali (psichedelia), o ancora come guida per una problematica rilettura dei tempi presenti (cantautori e folksinger), i Residents lo trasformano in emblema astratto, insistendone all'exasperazione i contorni grotteschi dell'apparenza. In questo senso, le fondamenta della filosofia della band stanno tutte in quel loro proporsi in qualità di clown immaginifici e fantastici che non ridono e non piangono, e di marionette surreali del non-senso che blaterano un fittizio ritorno alla purezza delle origini nel bel mezzo della dissoluzione ultramoderna, o in una non meglio precisata (ma distruttiva) era futura.



Questa comica utopia ha però un fondamento di serietà quasi scientifica. I Residents non evitano affatto il presente, ne attingono anzi a piene mani per ripescarvi le viscere degli scarti consumistici andati a male. La loro è una meticolosa ricostruzione dell'apparato antropologico della società contemporanea: media, pubblicità, intrattenimento, industria culturale; tutto è mischiato e riprodotto ossessivamente sfruttando fino in fondo il concetto di riproducibilità spersonalizzante del consumo massificato. Proprio per questo l'emittente del messaggio artistico dovrà allora mantenere celata la propria identità: la musica rock per i Residents è ormai un fantasma che non agita nemmeno più la controcultura, ma agisce invisibile nelle pieghe infinitesimali della società.

Questa teoria (ardita ma rigorosa, a metà via tra musicologia e sociologia) acquista dunque il nome di "teoria dell'oscurità", ed è ragionevole supporre che sia stata inculcata loro dall'altrettanto oscuro personaggio che rimarrà il chiodo fisso della band per tutta la loro vita, N. (Neil o Nicolas) Senada, compositore bavarese di dubbia provenienza (e di dubbia esistenza). Forse Beefheart in uno dei suoi travestimenti, forse Harry Partch, forse un guru-sciamano, Senada accende il meccanismo fondamentale della band: sostituire al griugiume quotidiano appiattente un nuovo mondo, completamente inventato, che agisca in direzione contraria rispetto ai sogni della controcultura hippie, che anzi lo deformi brutalmente, lo imbruttisca fino al terrore claustrofobico, lo renda grottesco senza alcuna inibizione (per Senada c'è anzi l'esaltazione mitologica delle terre sud-polari, culla suprema dell'intelligenza, habitat favorito del cervello umano in quanto super-circuito elettrico che trova miglior funzionamento con le basse temperature).

Oltre alla musica in senso stretto, che spessissimo verterà sulla contaminazione radicale di avanguardia percussiva-microtonale, motivetti beceri da music-hall e Broadway-style e variegata manipolazione sonore, fa la comparsa - in un'opera colossale ma incompiuta quale "Vileness Fats" -

tutta una serie di elementi iconografici e lessicali inquietanti, dai personaggi da incubo ai mostriciattoli, dai non-sense infantili alle sciarade irriverenti.

Per i Residents si parla per la primissima volta di “devoluzione”. La razza umana ha invertito la rotta della sua progressione millenaria: il naturale equilibrio con la natura, ormai schiantato da decenni, è stato definitivamente trasformato in perverso gioco di sopravvivenza nell’ostile ambiente post-industriale minacciato dalle scoperte nucleari. Prima che i prodromi riconosciuti della new wave, come Devo e i “Robots” dei Kraftwerk la portassero a ottimismo, quasi entusiastico appunto sul nuovo modo di vita (o comunque a un suo più armonico inglobamento), la devoluzione dei Residents fa leva su una sorta di regressione dei mezzi espressivi tecnologici, e li riscopre come risultante della più beffarda delle applicazioni del postulato McLuhan (“il medium è il messaggio”): nel loro suonare così amatoriali, un po’ fuori sincronia e un po’ spartani, e soprattutto con una definizione audio che nei primi capolavori rasenta una qualità quasi mediocre, risiede buona parte della loro missione.

La loro è una tecnica, un’arte, una filosofia indubbiamente mista. Misto è il modus operandi, quasi sempre fondato su di un sostrato percussivo (tanto elementare quanto insistente) imbastito da strumenti costruiti ad uopo alla maniera di Harry Partch, e strutturato da armonie vocali completamente deformi, o da imbruttite, grottesche performance di crooner scimuniti, invasati, isterici, la cui estensione canora non supera lo stato larvale, e da sorgenti automatiche di derivazione surrealista, quali sampling primigenio su nastro, rozzi sintetizzatori scordati, sadici timbri elettronici. Non meno importante è però l’apporto degli strumenti tradizionali da parte dei due maggiori collaboratori della band (questi altresì con identità ben precise): Hardy Fox, multistrumentista che aggiunge sax, piano, cornetta, kazoo e fanfare (a riprendere le nobili esperienze di Faust, Magic Band, Mothers Of Invention e della scena di Canterbury nella sua quasi totalità), e Philipp “Snakefinger” Lithman, chitarrista d’ispirazione nuovamente Canterbury-iana (Fred Frith su tutti) il cui tipico wah-wah riuscirà ad ampliare al parossismo l’apparato dissonante della band.

La sperimentazione incontra poi il collage di nastri e field recordings di suoni reali, secondo una tecnica elettroacustica del tutto originale, per pervenire a una visionaria (ma prima di tutto arcaica) interazione con l’esperienza naturale. A questo si aggiunge il già citato uso straniato di canto e voci sub-umane, pure traviate da una serie di elementi in grado di trasfigurarla all’epoca remota pre-verbale (suoni gutturali, falsetti pigolanti, canto nasale lamentoso) basata su una non-lingua presa a prestito dai cantori folk dell’epoca tribale-aborigena. Lungi dall’essere semplici etno-musicologi, i Residents dotano le loro suite di un sorta d’alea informale, materica e ben poco zen, non più affidata al caos preconizzato da John Cage ma nondimeno istintiva e scaturente da pulsioni volontarie come reazione ad agghiaccianti repressioni vitali.

Se medium è messaggio, i mezzi espressivi primitivi, rielaborati con la tecnologia attuale, convogliano il corrotto mondo contemporaneo ridiventato bruscamente primitivo. L’elemento naturale, per la band, è un potente collante espressivo che si esprime sia in senso auditivo-visivo che in senso programmatico-profetic, ed è iperrealismo dada-surreale come vivida giustapposizione, e mai proclama esplicito.

Com’è intuibile, questa premessa teorica ha più a che fare con questioni filo-musicologiche (se non antropologiche tout-court) che con la musica rock. Eppure, tanto il loro retroterra quanto il loro lascito sono strettamente imparentati con la musica popolare; se gli act tardo-psichedelici, le macerazioni stilistiche di Canterbury (e del secondo album dei Soft Machine in particolare), il rock teutonico di confine, il demenziale caustico di Holy Modal Rounders, Godz, Fugs e Cromagnon, e l’avanguardia “corporea” di Harry Partch sono le rampe di lancio, le loro intuizioni faranno quindi terra bruciata in ambito new wave (blank generation, dark-punk, body music, industrial, no wave e noise-rock). Ma la loro inestricabile mistura di generi, stili, strumentazione e tecniche e la loro materia prima (i registri comici calibrati sulla muzak da sbeffeggiare fino allo sfinimento), oltre a ispirare buonissima parte della new wave rilanciando, allo stesso modo dei futuri Tuxedomoon,

Suicide, Pop Group e Pere Ubu, la grande lezione di Velvet Underground, Zappa e Beefheart, è un pretesto per mandare in orbita la maratona del freak storico nei decenni a venire: nell'ordine, Butthole Surfers e They Might Be Giants (80), Primus e Bugskull (90), Black Dice e Animal Collective (2000), per non parlare di molti altri artisti da loro direttamente influenzati (Slava Ranko, Dogbowl, Mnemonist, Ween, Birdsongs Of The Mesozoic, Violent Femmes, Negativland, Camper Van Beethoven, etc.).

Tra i maggiori esponenti di sempre della produzione indipendente (di loro fondazione sia la Ralph Records che la Cryptic Corporation, con cui producono la loro intera produzione) e della pratica del concept-album (che ha forse in Eskimo il suo apice filosofico-artistico), che riescono a far focalizzare su quadri narrativi comici al limite della parodia infantile-cartoonesca, i Residents realizzano un'impeccabile fusione iconoclasta di antico e di futuribile. Quindi, a partire dalla cosiddetta Mole Trilogy, riusciranno a sfondare definitivamente le barriere del mezzo auditivo per imboccare la strada radicale del trattamento visivo e della performance live a tutto tondo.

Negli anni 90 i Residents, specie da Freak Show in poi, continueranno a esplorare le possibilità del microcosmo grottesco così creato, fino a spingersi oltre la multimedialità, e a configurarsi come pionieri delle tecnologie interattive e telematiche applicate al pop, con un entusiasmo tale da far perdere di vista la qualità del mero fatto musicale. Le recentissime esperienze (a cavallo della metà del decennio Duemila) dimostrano un monotono ripiegamento su modi e forme autoindulgenti, e una pressoché totale inadeguatezza di polso artistico.

Accantonato dunque il faraonico progetto filmico di Vileness Fats, istigato dal guru Senada ma mai portato a termine (solo anni dopo risorgeranno alcuni frammenti musicali della colonna sonora in Whatever Happened To Vileness Fats), e scartati alcuni demo casalinghi, la carriera dei quattro è all'inizio piuttosto improntata a un più consona formato breve. Santa Dog, il loro primo Ep del '72, fa ancora leva sui meccanismi del kraut più vorace. Eppure, tra le filastrocche maniacali alla Zappa (con accompagnamento a cappella, stacchetti stomp-comedy dell'assurdo e una sorta di pozza di cacofonie metalliche, già embrione dei montaggi sonori della maturità) di "Fire", il fischietto jazzy con percussioni casuali (oltre a mormorii animaleschi, rielaborazioni da Henry Cow androidi e tocchi tribali in crescendo) di "Lightning", la parodia del jingle bell (vituperata da marcia inquietante con chitarra lamentosa e sax squinternato alla Faust) di "Explosion" e il pastiche per abba e percussioni trottranti (e una parentesi di voci una contro l'altra che sfuma in una parodia delle Salvation Army) di "Aircraft Damage", la personalità della band è già pienamente in nuce.

Non stupisce quindi che Meet The Residents (Ralph, 1974), il debutto di nuovo improntato alla parodia totale (fin dagli sfregi della copertina di "Meet The Beatles", in qualità di artwork), e sia uno dei dischi più rilevanti dell'art-rock, e uno degli illustri padrini della new wave. L'attacca, con la citazione del ritornello di "Boots Are Made For Walking" di Hazlewood, per annunciatore in esaurimento nervoso, cori doo-wop e ottoni sfiatati, è già una dichiarazione d'intenti; ad essa vi si sovrappone un motivo sfasato di clavicembalo a tre (una stilizzazione del beat e di Tin Pan Alley), e una danza mediorientale enunciata dal sax con canto nasale armonizzato. Un inciso di piano è portato a esasperazione da sonagli, clangori dissonanti e distorsioni in cortocircuito, mentre sopraggiunge un ritornello di coro femminile; tutto è divorato da un complesso poliritmo, a sua volta scarnificato da un ritmo meccanico di strappi percussivi. Il numero finale della suite, "Smelly Tongues", è uno dei brani mitici dei Residents: decerebrati fraseggi di tastiera free destabilizzano lentamente il moto del compressore noise, e un motivo sardonico di clavicordio si trasforma in incalzante movenza da incantatori di serpenti, che prelude a una declamazione a mo' di litania debosciata, in un'avvilente bassa qualità sonora.

La seconda suite ("Rest Aria") è parimenti debordante; un tema di piano (un livido lacerto melodico a mo' di passacaglia russa) prende ad agitarsi ritmicamente con metallofono autocostruito e asimmetrie dei fiati; le variazioni mutano in vere e proprie storpiature sopra l'insistente pulsare delle note gravi del piano, e le marching band dell'assurdo terminano con un assolo di kazoo. Quindi "Spotted Pinto Bean" passa in rassegna, via piano sfigurato e spezzone di coro maschile e

femminile (un vero commercial d'altri tempi), una serie d'intromissioni farfuglianti: brusii aleatori di tromba, cicalecci di piano, moleste sovrapposizioni dell'apparato elettromagnetico e fanfare sfasate con grancassa e vocalizzi allungati. "Infant Tango" all'inizio è un canto di un vocalist scat incattivito su danza di wah-wah chitarristico e tam-tam pellerossa, quindi il mixing dei quattro lo riduce a rimbombo infernale con chitarra squittente, vi sovrappone gli ottoni, lo vira a hare krishna diafano e lo chiude in un caotico rovistio di suoni elettronici.

Così per le straordinarie "Seasoned Greetings" e la finale "Crisis Bles"; la prima è una nuova sconcertante rilettura dei tempi ribattuti, sormontati da fanfare oldies hollywoodiane, accenti demoniaci e scatti ritmici alla Beefheart e nuove degenerazioni timbriche, la seconda accorpa un remix ante-litteram di una canzone beat (poi letteralmente annientato dalle distorsioni elettroniche) a motivetti bambineschi e staccato volutamente imprecisi, che culminano con un inno che biascica una nuova litania.

Con Meet The Residents, la band approda a un'idea compositiva dettata da una sconcertante instabilità: ogni idea non dura più di un minuto, laddove ogni idea assume i liberi connotati di leitmotiv, cellula melodica, casuale agglomerato di note. Spunti a volontà - tutti prodigiosi - sono qui mischiati, intrecciati, variati all'inverosimile per costituire una mirabile idea di moderno caos primordiale.

E' la prima visione allucinata del mondo contemporaneo: grazie a quest'album, le basi della "danza moderna" sono definitivamente gettate.

Third Reich'N'Roll, di due anni dopo, è l'opera più rappresentativa del loro modus operandi. Dimostrativa e inconcludente, la band in quest'opera organizza (o meglio, de-organizza) una giostra mostruosa di lacerti putrefatti di hit da billboard (con predilezione per beat-garage e rhythm'n'blues). In "Swastikas On Parade", il primo brano, sfilano: un paio di battute di "Let's Twist Again", una versione ossessivamente sub-umana di "Monster Mash", una "Horse With No Name" scandita da un coro di zombie, un remix mortifero di Joe Cocker (il cui imitatore, al limite dell'intelligibile, anticipa Waits), il riff smembrato di "Psychotic Reaction" dei Count Five, una "Little Girl" tra scenari di mitra stile "Luftwaffe" e fanfare scadute, una hit di James Brown intonata da un soprano teutonico anni 30 (uno dei loro affronti più pungenti di sempre), varie canzoni garage virate ad altrettante danze macabre, e due note della "Heroin And Villains" Beach Boys-iana su un carosello di mix rumoristici.

"Hitler Was A Vegetarian" inizia mettendo in fila un honky-tonk su tastiere ribattute, un fischiello cinese e una ragazza ye-ye che mima un motivo di Lesley Gore. Quindi mette in riga: una versione di "Light My Fire" in forma di litania demoniaca, una canzone patriottica ululata da un cantore d'osteria, un motivo bubblegum che diventa stilizzazione di cantilene contorte, le famose melodie di Them e Iron Butterfly (scheletriche e mitragliate dalle percussioni) e quelle arcinote di Rolling Stones ("Sympathy For The Devil") e Beatles ("Hey Jude", a ironizzare sulla sua fama di "coda eccellente", ma qui al limite dell'inascoltabile).

Di tutte le invenzioni di Meet, Reich'N'Roll prende relativamente poco: il citazionismo iconoclasta (che in Meet era limitata all'iniziale "Boots"), che replica all'infinito, e l'attitudine al mixing primordiale d'ignote sorgenti sonore. Per quanto si tratti di evento inaudito, tecnicamente parlando Reich'N'Roll è soltanto un collage di cover. Musicalmente parlando, è il corrispettivo di "Lumpy Gravy" per Zappa (che a sua volta era la sua "Sagra della primavera"). Artisticamente parlando, è un divertissement che supera di quel tanto la mera curiosità.

Fingerprice, dello stesso anno, introduce però una perversa idea di ordine. Per metà, l'opera si compone di schizzi miniaturizzati che abbracciano più decisamente l'avanguardia (specie la gestualità di Alvin Lucier e la paterna just intonation di Harry Partch). Tracce come il preludio di "You Yesyesyes" (la "prima" della drum machine Residents-iana, quasi pre-Suicide, con cori da gruppo vocale e chitarra psicotica, una delle primissime declinazioni del verbo retro-futuristico degli anni a venire), il rap filtrato di "Godsong", con crescendo di horror tremebondo, il rituale voodoo stemperato da synth aerei di "March de la Vinni", le parodie dei rocker e degli shouter con

svirgole di ottoni di “Tourniquet Of Roses” sono prodigiose vignette che costituiscono un piccolo record nel loro grottesco alienante.

Sono, in ogni caso, solo degli atti introduttivi a “Six Things To A Cycle”, il vertice artistico dei Residents: con questa suite la rappresentazione ciclonica della disumanizzazione arriva a un punto già quasi terminale. Qui comincia un vero e proprio excursus astratto nel mondo della variazione (pur mantenendo costante il continuum inquietante dell’alienazione sub-umanoide); in essa spariscono i residui comici e si attinge a piene mani nel grottesco, nei registri insistenti da incubo cosmico, persino nell’ossessione satanica. Il brano è stranamente pervaso pure da un’assurda calma piatta quasi elegante, finora inedita per la band e soprattutto discretamente lontana dalla frenesia insaziabile di Meet.

L’epopea di diciassette minuti comincia con richiami della foresta (debitori della “Virgin Forest” dei Fugs di quasi dieci anni prima); i tamburi emergono quietamente catartici dal nulla, e approciano un accelerando-decrescendo incalzante. Quindi svaniscono bruscamente per lasciare il posto al tema, un pattern ribattente di fanfare, percussioni argentine e rullate free, più avanti sottoposto a una dissonanza selvaggia che richiama direttamente i poemi elettronici di Stockhausen. Nella seconda parte si fa largo una variazione per percussioni equatoriali e rumore gutturale, secondo un nuovo crescendo. Nella terza parte (un misto “remixato” della prima e della seconda) sono protagonisti suoni analogici da cartoon alla Raymond Scott, fino a sconfinare in una danza sgraziata e a una stasi grave. Nella quarta una nuova variazione, ancor più sgraziata, sfaldata e stonata s’immette in un groove per synth, quindi passa il testimone a un coro confabulante che mima il leit-motiv. Una nota tenuta annuncia la quinta parte, in uno sfumato ventoso che preannuncia Eskimo, a cui tosto si sovrappone una melodia enigmatica, ripresa da una fanfara allarmata. Un crescendo di caos orchestrale e corale lascia poi spazio, nell’ultima parte, a una variazione per pizzicati orientali e sottofondo di archi da camera, laddove il basso continuo non è altro che la presenza minacciosa delle percussioni che si fa sempre più evidente fino alla pura dissonanza.

A metà via tra le “King Kong” di Zappa, una fuga barocca e una piece minimalista di Steve Reich, “Six Things To A Cycle” inscena - di più e meglio di Reich’N’Roll - il loro modus operandi, costituito da un refrain insistente e da una serie di rielaborazioni incoerenti strutturate a mo’ di quadri armonici. In quest’opera, la questione diviene totale: forse la stessa carriera dei Residents è una gigantesca “Six Things To A Cycle” (per estensione analogica, anche l’intera esistenza è una complessa suite musicale).

Con Not Available, un poemetto sinfonico corale confezionato a mo’ di opera lirica, e una delle punte alte dell’arte postmoderna, i quattro pervengono a una dimensione radicale (a cominciare da titolo d’opera e data di pubblicazione, ultimi ritrovati in fatto di oscurità: composto e realizzato di fatto nel 1974 - e spacciato appunto come “non disponibile” - è pubblicato solo nel 1978 per ragioni inspiegabili), rimuovendo anche le ultime inibizioni parodistiche del recente passato. Fin dall’inizio - via colpo di piatti iniziale, complesso pattern cubista, asfittiche fanfare e cori raccapriccianti - crea una densissima atmosfera di paludosa inquietudine. Un nuovo scenario, sottolineato da percussioni snervanti e da fasce singhiozzanti di synth, conduce a un canto psicotico di un’anima disperata, in una straniante rielaborazione del catastrofico tempo primo. Una straordinaria cesura di stampo wagneriano conduce quindi a nuove storpiature dei tempi principali, laddove coesistono soliloqui sgraziati e contrappunti che tentano di portare tocchi d’umanità (forse le salmodie degli infelici del cosmo).

In “The Making Of A Soul” i suoni, giustapposti con una sorta di collage spaziale, sembrano provenire da diverse dimensioni, e introducono dapprima un coretto malefico, quindi una parentesi sognante affidata al piano che disperde ulteriormente la cognizione uditiva, effetti provenienti dal centro della terra e una sorta di valzer luciferino. Ogni cosa poi tende perdersi in un errabondo galleggiare entro lo spettro acustico: il canto si attutisce quasi soffocato da un’entità sovranaturale non meglio precisata, e il marasma fonico intona una sinfonia per caos e farfugliamenti di litanie muguguate prima del sonno totale.

“Ships A’Going Down” è l’adagio di quest’ideale sinfonia. Le corse dei fiati glaciali in apertura sono quasi un’apologia panteistica annunciata foneticamente dai maledetti, e gli impasti timbrici coinvolgono vorticosamente elementari strutture ritmiche e sinistre note ribattute di piano, che sembrano accennare a un qualche elemento melodico, e che invece proseguono la compilazione di quest’antologia di frammenti sconnessi. Compare un nuovo sinistro (anti)tema su cui s’innesta un coro polifonico - forse i Beach Boys delle Malebolge dantesche - che sembra cantato dai pochi eletti in preda alla premonizione della distruzione cosmica (il capolavoro nel capolavoro). Il tutto è attorniato da una fitta nebbia che scarnifica la qualità del suono e proietta immagini d’innocenza invisibilmente corrotta.

L’incipit di “Never Known Questions” è shockante: grumi di note e lamentazioni di sax (il personaggio più benevolo, forse il saggio); un inno all’assurdo che assume tinte sensibilmente fosche, esposto con sapiente uso del gioco delle tonalità armoniche. La quasi-citazione delle “Promenade” di Mussorskj è un povero tentativo di far ricordare il senso di carità così perso dalla corruzione dell’era moderna; sembra che tutte le forze maligne cedano alla compassione dei dannati: è l’unico momento di pietas, ma pur sempre innervato dell’amara disillusione di menti devastate.

“Epilogue”, la ripresa dell’attacca, è la conformazione ciclica implacabile: il tema d’inizio opera, qui ancor meno accomodante, lancia la catastrofe. Tutti i mezzi a disposizione della band sono impiegati a far smuovere masse inerti di magma sonoro secondo un disegno ben preciso. Il tema femminile di pianoforte ritorna a dare un quieto, illusorio beneplacito di terribilità quasi infantile: è la fine, la fine di tutto, come rilevato dalla chiusa (con agghiacciante glissando di arpa), pieno contraltare del lieto fine, a sancire l’assoluta mancanza di speranza.

E’ un disco dotato di una tensione interna prossima al collasso della devastazione, pressoché perfetto in ogni sua parte, ma è soprattutto l’opera della dissoluzione universale, del cordoglio cosmico, un lungo testamento d’iniziati, di eletti alla conoscenza del terrificante mistero dell’esistenza. Grandiosa, inafferrabile, sconsolata preghiera sconsolata, landa desolata senza via di uscita e disturbata da puntate sardoniche (e quasi sadiche), l’opera è un punto cardinale della composizione a tecnica mista, o a metodologia combinata. Ancor più sconvolgente il suo messaggio universale; definitivamente fuoriuscito dal flower-power (che ormai ha isolato nelle sue ingenuità), il rock si addentra nell’era dei ripensamenti perenni: i Residents non potevano trovare modo migliore per annunciarlo in via ufficiale, un messaggio realmente “non più disponibile”.

Duck Stab (1978) è invece un Ep che prevede un’altra sfilata di caricature grottesche che contiene nuovi gioielli in formato breve nello stile di Fingerprice: la litania di “Constantinople”, il brusio percussivo sull’incalzare di strati industriali di “Sinister Exaggerator”, il baccanale chitarristico a mezza voce di “Blue Rosebuds”, il finto coro gregoriano su battimenti metafisici di “Bach Is Dead” (una delle loro migliori parodie dei gruppi vocali), la piece contesa tra Lucier, Zappa e una sonora presa per i fondelli di “Laughing Song” e il tintinnio con basso funky e chitarra sferragliante di “Elvis And His Boss” (con ritmo calipso e un crescendo di suoni scoordinati che diventa cacofonia soverchiante).

Buster & Glenn, l’Ep gemello, contiene ancora la pantomima elettronica di “Lizard Lady”, la parata melodica con musique concrete di “Semolina” (un “inno” sui generis), il quasi industrial di “Birthday Boy”, con coro di castrati folli, la lounge tribal-electro di “Krafty Cheese”, la danza persiana in rima di “Hello Skinny” e la bizzarra garage orchestrale di “The Electrocuter”.

Goosebump si fregia di “Plants” (un divertissement analogico da videogame), “Disaster” (poliritmo con vocine stidule e folate elettroniche), “Farmers” (mini-suite per scene armoniche, tra cui una parodia irriverente de “L’allegra fattoria”) e di una sorta di estasi salmodiante per tastiere trillanti (“Twinkle”).

Babyfingers (1978) è un Ep che contiene scarti di Fingerprice, e Santa Dog ’78 commemora l’Ep di debutto con un breve remix di “Fire”.

Il periodo d’oro (che più avanti i Residents stessi chiameranno “Album Era”) prosegue e si chiude

con Eskimo e Commercial Album, rispettivamente apice e canto del cigno del decennio. In Eskimo (1979), da molti considerato il capolavoro della band (o comunque il loro album-mito), si compie il perfezionamento della transizione da musicanti-guru a maestri cantori dell'assurda apocalisse della società occidentale. In realtà, rispetto alla poesia totalizzante di Not Available, la band qui compie un ripiegamento (anche sancito dal look divenuto simbolo dei quattro: il frac e la maschera di bulbo oculare) che ha dell'estremo: sempre più distante dalla musica rock, Eskimo impagina vere e proprie ambientazioni sonore di elementi auditivi primordiali. Questo snodo compositivo, facile solo a uno sguardo superficiale, permette loro sia di giocare con la natura della narrazione che di fingersi osservatori diretti della terra ideale tanto vagheggiata (quella artica), e infine di costruire storie ad hoc fatte di sorgenti pure (e poco altro).

In Eskimo il loro continuo gioco di sottrazione previene a un'incontaminata sobrietà, al limite del registro documentaristico.

Sei sono i pannelli armonico-narrativi (non più o non solo suite) che lo compongono. L'inizio di "Walrus Hunt" espone uno scenario rabbrividente fatto di bufera, sciacqui disordinati e mantra alieni con grancassa; una dissonanza improvvisa innesta nuove fonti sonore (versi subumani, acqua, tormenti etc.) all'insegna di una suprema angoscia. Nella transizione al secondo quadro, "Birth", la bufera e le percussioni si moltiplicano e intensificano l'atmosfera; nel silenzio assoluto compare un'aurora boreale di synth ambientale, la quale - via performance vocale sciamanica sovrastata da forti mugolii - serve al gruppo per esprimere una suggestiva idea di travaglio.

Un terribile uragano annuncia quindi "Arctic Hysteria", il brano cardinale dell'opera. Uno strumento a corda atonale e un canto nasale in trance lanciano una serie di miasmi ultrasonici che arrivano a confondersi in toto con il vento, e accelerano la scena fino a un crescendo di rincorse sonore noise. Quindi riemerge il fragore collettivo in tam-tam, su dissonanze elettroniche in forma di cigolii e una spettrale nota d'organo. Una parata di percussionismo totale (che non si distingue dal rumore puro) incalza fino a incitare cori battaglieri di guerra. "The Angry Angakok" riparte da "versi" elettronici in dialogo, soverchiandoli da un coro acuto e un poderoso apparato tribale, da dove emergono strati su strati di formule corali invocanti, fino a che la ramanzina dello sciamano mette a tacere tutti. Un crescendo di suoni indefiniti prelude a un "numero" da parte del vento (il vero protagonista dell'opera) in sub-frequenza, a compiere espansioni timbriche al limite dell'udibile.

"A Spirit Steals A Child" all'inizio è un galop di percussioni e xilofoni primitivi; un'esplosione vocale deforme apre un'oasi di brusio infernale, con pianto e voci sataniche; in una nuova comparsa, lo sciamano brutale prende a recitare un oscuro rosario a furia di latrati. La risposta del coro è una litania propiziatoria e irridente sulla società occidentale e i suoi simboli-slogan ("Money-Money...", e "Coca-Cola Is Life..."). La litania incessante diventa confuso, terrificante vociare cui si aggiunge un cupo rimbombo vocale, nuovamente a confondersi con il vento.

Il gran finale, "The Festival Of Death" (dieci minuti), riparte dalla bufera, più assordante che mai. Tra rintocchi funebri e voci in lontananza, la scena si arricchisce di cori diafani con improvvise impennate tribaloidi, miasmi di sottofondo e accenni di fanfare. Tutto sfuma in vocette flebili e fiati che espongono melodie elementari. Un coro a più voci biascica nuovi slogan commerciali, cui si aggiungono xilofoni e armonie lontanissime, quasi generate dal vento. Nel momento in cui l'atmosfera sembra farsi rasserenata, tutto si scioglie al vento, a sfumare nel nulla.

Debitore di avanguardia colta e field recordings avanzato, Eskimo è un altro punto di non ritorno per i Residents. Con un solo album, hanno importato la musica a programma nel cosmo rock, dato il via alla riscoperta della world-music, impartito un impulso decisivo alla musica ambientale, insegnato una delle più grandi lezioni di arte combinata, anche se non sempre compresa appieno dalle generazioni future, e avviato il rock decostruzionista (Mnemonists, Negativland, Slava Ranko, e forse anche i concittadini Matmos ripartiranno da qui).

Diskomo (1980), poi riveduto e ampliato in Diskomo 2000, è un Ep che contiene un colorito remix di spezzoni di Eskimo per strumenti giocattolo: così come le intenzioni dell'opera originaria erano

una sorta di parodia delle intenzioni di Harry Partch, la musica di questo Ep è una sorta di (alleggerita) parodia della loro stessa proposta.

Se Eskimo è stato il maniacale nadir del loro pensiero socio-filosofico, Commercial Album (1980) è - di contro - un'opera semiseria che inanella spezzoni dell'esatta durata di un minuto ciascuno (alla stregua dei veri commercial televisivi), e che rapprende le intuizioni delle opere intermedie, da Duck Stab a Third Reich 'N' Roll, secondo studiate pillole non-sense. Si spazia con meccanica programmatica dal duetto-filastrocca patafisica di "Amber", al paludoso tempo binario (con pizzicati del sol levante) di "Die In Terror", dal cupo vaudeville di "Simple Song" al motivetto beat di "The Nameless Souls", alla stilizzazione garage con invocazioni psichedeliche di "Dimples And Toes". I momenti migliori si hanno quando la band fuoriesce dalla rigida griglia dell'impostazione progettuale per fornire invenzioni bizzarre ai tempuscoli: la screziatura post-punk di "Ups and Downs", l'espressionismo abulico di "My Work Is So Behind" e "Loss Of Innocence", il jingle ossessivo di "Give It To Someone Else", il cabaret svilente di "Act Of Being Polite", l'andatura mostruosa di "Margaret Freeman", il tango cartoonesco di "La La", il phasing di synth meccanici di "Handful Of Desire", la danza industriale di "Love Leaks Out", lo stridente, quasi malinconico motivo di "Tragic Bells", e la melodia quasi Pachelbel di "When We Were Young", un inno elettrificato (che, come al solito, stona invece di armonizzare) che aggiunge persino minute dosi di romanticismo Schubert-iano.

Curatissima in ogni dettaglio, è un'opera basata su una contraddizione in termini: dotare di struttura altamente prevedibile (la pantomima dei palinsesti televisivi) un ammasso musicale altresì privo di forma. La gelida analisi dei Residents, sebbene nuovamente arguta, rifinita e qua e là eccitante, stavolta è pure parziale.

Chiuso il decennio 70, e affacciatisi agli 80 con un carnet discografico più che superbo, la band inaugura la "Live Era". In realtà il progetto capitale della decade è la Mole Trilogy, in primis una nuova occasione per definire la loro visione della teoria dell'oscurità. Nella "trilogia" di album manca infatti la terza parte (mai pubblicata, o mai realizzata), mentre il vero e proprio terzo album di chiusa, Big Bubble, prende l'assurdo sottotitolo di "part four of the Mole Trilogy".

Al di là del lapalissiano non-sense (una lettura divertita della loro oscurità), la Trilogy consta propriamente di tre opere: Mark Of The Mole (1981), Tunes Of Two Cities (1982) e - appunto - Big Bubble (1985). In seconda battuta, la Trilogy si configura come informe, confuso coagulo narrativo (una lotta ancestrale tra due credenze, da cui emerge un messia-marionetta che parla una lingua arcana dai poteri magici), che è in realtà pretesto per sbizzarrirsi in improvvisazioni sulle vicissitudini del loro universo di personaggi alteri.

Mark Of The Mole riprende la complessità e il denso fascino di Eskimo, con la differenza che al posto degli scenari naturalistici, qui i Residents installano spazialità metafisiche a incastro, gangli post-industriali che moltiplicano ad libitum le loro fenditure, spasmi elettronici in crescendo che si confondono uno con l'altro; le voci diventano veicoli espressionisti sempre più abbruttiti, mentre le percussioni - ancor più stilizzate - sono ora elementari trasfigurazioni del ciarpame cosmico.

Nel primo quadro (un autentico puzzle di assurdità armoniche, tra le più argute della loro carriera), dopo un'introduzione in tempo di balera che funge da stolta dichiarazione di guerra, un nuovo motivetto acidulo subisce cataclismi di rumore e distorsione fino a mutare in moto perpetuo di percussioni elettroniche (che degenerano in suoni horror pur mantenendo un'andatura cibertronica) e in mazurka androide. Nel secondo, "Migration", si affrettano un'armonia da teatrino elettronico e un tempo insistito, che sfuma in furia meteorologica (un temporale di radiazioni) e in corale stonato in lo-fi (un'anti-melodia Beefheart-iana); quindi attacca un funk meccanico su cui s'innesta un nuovo coro, primeggiato da un vocalist ringhioso.

In "Another Land" emerge, in un fondale noise, un'invocazione melodica di nuova "danza moderna" incastonata tra synth atmosferici e sfrigolanti, che accumula tensione secondo un subdolo crescendo. Con il quarto quadro, "The New Machine", si delineano quasi per intero i tratti caratteristici dell'opera, a scomporsi via via fino alla più inconcludente cerebralità. Una intro

diafana in pianissimo scatena l'ennesimo tempo androide, quasi galleggiante su sospensioni armoniche. Quindi un battito argentino metronomico rimbomba su vapori elettronici nuovamente percussivi e un confuso vociare collettivo. Il nuovo crescendo accentua le percussioni, mentre i rumori eterei si fanno sempre più demoniaci; compaiono jingle spettrali e una declamazione in recitar cantando; un ritmo grandemente fratturato si dissolve infine in un crescendo analogo a "Another Land".

Nel conclusivo "Final Confrontation" si scontrano tutti questi elementi, e il caos raggiunge qualità trascendentali. Riprende il ritmo concitato, stavolta più introverso che mai, pure pervaso di scarabocchi circensi analogici; una cantilena distorta (dal piglio punk) prende il sopravvento, ma è tosto scansata da corde nipponiche su liberi suoni trovati (una musique concrete arruffata che qui diviene l'opposto dell'oculato bilanciamento di Eskimo). A questo punto, un mix techno di precisa fattura Kraftwerk-iana intervalla il coro con un nuovo canto propiziatorio, ma oscillazioni cosmiche e caotiche zone dissonanti lo trasformano a sua volta in cerimoniale involgarito, sopra arpeggi a mo' di carillon e marcette elettroniche.

Primo e più stratificato capitolo della Trilogy, Mark Of The Mole è un'autentica primizia della discografia dei quattro occhiuti di San Francisco. Mosso da nuova ispirazione, persino da nuovo sentimento narrativo-compositivo, diventa un'esperienza spesso debordante di catarsi universale. Non è difficile scorgervi, seppur impigliato tra le intricate pieghe del non-sense, l'influsso della "Mikrophonie" Stockhausen-iana.

Se con Mark Of The Mole i Residents rendono meditazione orientale elementi della muzak occidentale, Tunes Of Two Cities - di contro - ripiega su percussioni, motivi e ricami ritmici, vertendo più che altro sull'intrattenimento colto (vaudeville, cabaret melodico, formato breve dei pezzi). Il mood è più tradizionale, quasi orchestrale, e gli innesti elettronici suonano confusi, quasi monotoni; il lavoro sulle temperature timbriche rimane però convincente.

Quasi interamente strumentale, l'album brilla soprattutto per un nuovo canone di "Six Things To A Cycle" che si dipana via "Smack Your Lips" (una vera e propria caricatura di quel capolavoro, inframezzata da una chitarra storpia alla Kurt Weill), "Praise For The Curse" (una variazione del tema precedente ottenuta con percussioni ribattenti su accordi catastrofici), "The Secret Seed" (un nuovo lavoro su percussioni elettroacustiche e note angosciose), "Smokebeams" (un cabaret Broadway-style con ottoni sintetizzati) e "Mourning The Undead" (l'ennesima degenerazione di percussioni e accordi che qui lambisce una natura morta di suoni spettrali).

Quindi la chiusa di "Happy Home" riprende taluni spezzoni di questa suite e la vira a marcia popolar-civile (con cori angelici al limite dell'udibile) resa inquietante da un'accentuata enfasi orchestrale. I brani di contorno sono "The Evil Disposer", una danza tribale macabra (con pochi istanti di voce flebilissima) fatta detonare da battiti iper-industriali, "God Of Darkness", un tam-tam paludoso su cui sveltano manipolazioni acustiche di cori animaleschi, e "Song Of The Wild", una piece da film-music strumentale, forse il brano più umile di tutta la Trilogy.

Sebbene eterogeneo e frammentario (e quasi auto indulgente), Tunes funge da catalizzatore dell'intero progetto, a metà tra il mosaico ultracosmico di Mole e gli affreschi fonetici di Big Bubble.

Big Bubble, ultimo capitolo della saga, è dunque incentrato sulla voce (umana, sub-umana, animalesca, umanoide, robotica) e sulle sue possibilità espressive verbali e anti-verbali (se non pre-verbali). Il suo tono sinistro riprende l'atmosfera cervellotica (ma da fine del cosmo) di Mark Of The Mole, ma è ancor più imparentato con Tunes (se non altro per la brevità dei brani), di cui costituisce sorta di antitesi: un album pseudo-vocale laddove il predecessore era un album pseudo-sinfonico.

Tutto inizia con una declamazione su una corsa di note scandite, drum machine e crepitii di chitarra ("Sorry"); la declamazione diviene elegia orrorifica per voce bofonchiante e synth magniloquenti ("Hop A Little"), e successivamente sciamanismo confabulante, al limite del non-sense, con i soliti synth solenni stavolta allarmati da una processione che si ingigantisce nei rintocchi della grancassa

(“Go Where Ya Wanna Go”).

Da “Gotta Gotta Get” in poi l’atmosfera si appesantisce ulteriormente, quasi delegando alle sole voci l’intera responsabilità compositiva dei loro costrutti musicali. In “Cry For The Fire” primeggia un “solo” di risata che richiama quello di “Prelude To The Afternoon” in “Weasels Ripped My Flesh” di Frank Zappa, quindi una voce ululante e un parlottio declamante invia una marcia funebre ampia e piena d’inquietudine; rimane una sola vibrazione grave e una performance virtuosistica di un cantore svogliato; tutto si risolve in lenta canzone da cabaret espressionista (quasi anticipando i nostrani Cccp). La stessa teatrante “Gotta Gotta Get” riprende il Nick Cave furioso di “From Her To Eternity”, con uno sciamano che latra come uno strumento free, e moltiplica moltitudini di voci in lontananza su di una suspense di scariche distorte. Lo sciamano duetta poi con synth atmosferici alla John Barry in “Vinegar”, quasi a farne la regola canora di tutta l’opera, mentre parte a tutta birra una cavalcata a mo’ di grindcore.

In “Firefly” un poeta infernale recita refrain in mezzo a distorsioni, synth e batterie marziali, e quindi evoca una presenza sotterranea nel silenzio generale. Tale presenza, nella title track è crooner (nasale come più avanti Les Claypool avrà a imitare) che sovrasta un cabaret post-punk (una delle loro migliori stilizzazioni), mentre nella titanica, quasi beethoveniana sfuriata electro-sinfonica della finale “Kula Bocca Says So” diventa formula magica che modula in pianissimo gli archi e amalgama piano e synth, in un tutto indistinto corale.

In Big Bubble dunque coesistono i Residents più radicali (o quantomeno gli esegeti più intransigenti) che si focalizzano sull’amplificazione del messaggio, e una band d’avanguardia che isola fonemi, lessemi e grafemi di epoche remote (probabilmente inventati o liberamente tratti dalle lingue pre-indoeuropee) per farne un avvincente poema di desolante, visionaria attualità.

Intermission (1983) è un mini-cd che raccoglie scarti e riempitivi dei tre capitoli della Trilogy (utilizzati soprattutto in sede live) in forma di balletti buffi, soprattutto desunti da Mark Of The Mole e Tunes: dall’intro di “Lights Out”, un poco ispirato poemetto elettronico in forma di collage, agli interludi come “Shorty’s Lament”, danza ostinata con svarioni alla “Six Things”, agli stacchetti di commiato (la cantillazione barbershop di “The New Hymn”).

L’appellativo di “Live Era” si deve ai primi album dal vivo della formazione (The Mole Show Live At The Roxy, del 1983 e The Mole Show Live In Holland, 1987, senza contare i due celebrativi 13th Anniversary Show, del 1986 e 1987), che testimoniano il gran lavoro fonico (nonché scenografico) delle intricate partiture della Trilogy.

In parallelo, George & James, Stars & Hank Forever (entrambi per la breve serie degli American Composers, realizzata tra il 1984 e il 1986) e The King & Eye (1989) coverizzano - in modo ben più convenzionale rispetto a Third Reich’N’Roll - classici di Gershwin, James Brown, Hank Williams, Philipp Sousa ed Elvis Presley, e li attestano come nuovi anti-filologi degli standard della musica popolare statunitense (così come l’american primitive di Fahey e Basho nella sua fase reazionaria aveva fatto per gli standard folk). L’ardore dell’approccio è suggellato anche da un progetto riassuntivo, il mastodontico live Cube E (1990).

Title In Limbo (1983) è invece una collaborazione con i loro allievi britannici Renaldo And The Loaf (in cui spiccano “Horizontal Logic”, una superba caricatura dell’Aor, “Mahogany Wood”, The Sailor Song”); molto intimiditi, i Residents dimostrano in ogni caso di eccellere nei campi più disparati, persino in musiche di compromesso. L’operazione, in sé, non è grandemente artistica (a questo filone si iscrive anche “For Elsie”, pubblicata in un Ep del 1987, rilettura della nota “Per Elisa” nuovamente sullo stile di “Six Things To A Cycle”).

Altro leit-motiv del decennio è costituito dalle colonne sonore: Whatever Happened To Vileness Fats (1984), Census Taker (1985) e soprattutto God In Three Persons (1988).

Whatever Happened To Vileness Fats, come già accennato, riprende cocciutamente il maggior progetto incompiuto della loro carriera, il mediometraggio “Vileness Fats”, per portarne quantomeno a compimento la compilazione delle parti della colonna musicale. Presa in sé, quest’opera suona quasi come un meta-concept sul naufragio dell’opera originaria (e, in fondo, sui

loro rimpianti artistici), e una nuova incarnazione della teoria dell'oscurità (l'opera "Vileness Fats" continua ad essere effettivamente "non disponibile").

Così, nella title track d'apertura convivono un moto perpetuo tchaikovskiano dai toni truci e fantasie timbriche eterogenee (vibrato elettronici, pattern variopinti, ritmiche scaltre), e in "The Knife Fight" un audace balletto orientaleggiante si mischia liberamente a filastrocche in rima. "Adventures Of A Troubled Heart" è un poema elettronico costruito su borbottii dimessi e frasi melodiche di synth, mentre "Atomic Shopping Carts" si sviluppa su di una nota tenuta e fraseggi dilatati, variazioni animalesche e tintinnii a mo' di cabaret, e "Eloise" riproduce un assolo vocale di shouter (che, a quanto pare, si tratterebbe forse per la prima e unica volta di Senada in persona).

Quindi sfila un nuovo campionario grottesco ("Broccoli And Saxophone", "Lord It's Lonely", "Disguised As Meat"), che dimostra che i Residents hanno appreso ormai definitivamente l'arte della variazione. Meglio ancora, mostrano come la variazione sia stata da sempre una delle loro grandi passioni (al limite dell'ossessività). Grandemente cinematografico, perfettamente costruito a norma di colonna sonora (al punto da utilizzare il leit-motiv di "Vileness Fats" in luogo di scusa per propinare i loro ripetitivi refrain fino allo sfiancamento), il disco mette in fila intuizioni strepitose, eretiche e smargiasse, anche se non perfettamente coagulate. Strettamente confinante con l'elementare astrazione, conteso con il catalogo dimostrativo, subdolamente imparentato con il vaudeville d'antan, l'insieme delle trovate - anche se improntato a un divertimento serio e meno concentrato di un tempo - riesce a togliere il respiro, e a scardinare la fruizione e l'idea stessa di musica d'accompagnamento.

Census Taker è un'altra formidabile score (per un film oscuro del 1985) che esaspera le intuizioni di Vileness Fats fino a renderle veri e propri paradigmi sonori. L'iniziale "Creeping Dread", ad esempio, con il suo addensamento di palpiti in crescendo a partire da una cupa subfrequenza, ne è spietato emblema. Ancora meglio fanno il groove galoppante tribale della title track, con un flaccido fraseggio delle tastiere, la solenne melodia subacquea di "Emotional Music", forte di un beat quasi disco-music (ma stranamente catartico) e un'atmosfera cangiante che si frantuma di continuo, il cabaret nuovamente Kurt Weill di "Easter Woman" (ma più creativo, grazie a un'eretica massa di suoni stordenti), e soprattutto "Hellno", un numero orchestrato a guisa di parata music-hall Broadway-iana, con basso funky in slap e performance canore alla Billie Holiday.

Ma i Residents si mantengono fedeli all'assunto iniziale pure in "Where Is She", sorta di commercial scaduto virato a ossessione wave-industriale sugli spasmi del cantante asmatico, e in "End Of Home", una "glacialità" alla Not Available su tonfi di ritmi cabarettistici. "Romanian" riprende la loro idea originale di "danza moderna" (ulteriormente svilita da soliloqui timbrici indecifrabili) e il medley di "Lights Out/Where Is She", una versione riveduta e corretta di quella già edita su Intermission, inizia da un organo che genera distorsioni e rimbombi fino a volgere a un'armonia catastrofica, accompagnato da un ritmo puntuto e un tipico assolo di Snakefinger. "Innocence Decayed" imposta un florilegio medievale per poi catapultarlo in una marcia meccanica (quasi automatica), mentre "Margaret Freeman" importa gli stessi ostinato grotteschi in luogo di contrappunti per strumenti a corda, e "Passing the Bottle" è una piccola prova di fattucchieria timbrica.

Meno ambiziosi nei loro impasti sonici, i Residents di Census Taker si dimostrano in grado di raggiungere una forma di pura ascesi, soprattutto riscoprendo il piacere delle libere associazioni compositive (un po' adombrate dalle rigorose esigenze narrative della Trilogy).

Invece, God In Three Persons è il lavoro più personale del decennio. Più che una colonna sonora (che comparirà propriamente nella riedizione in doppio cd del 2000, con il bonus disc aggiuntivo di Instrumental Excerpts, allo stesso modo di Intermission per la Trilogy), è una vera opera buffa basata sui "monologhi cantati" di Robert Ashley (ma parimenti influenzato dal synth baroccheggiante di Wendy Carlos). God In Three Persons è anche la prima vera svolta commerciale dei Residents (pure suggellata dall'eresia della produzione sofisticatissima in luogo del loro tipico, liturgico lo-fi), e il modello per i due decenni successivi, l'inizio della decadenza.

La scena si apre con la squillante (ma dissonante) ouverture delle due voci femminili armonizzate, e un preludio con refrain orchestrale da musical. Quindi "Hard & Tenderly" propone un tango per piano e effetti storpi, e un duetto di voci in falsetto da spot commerciale, che agevola l'entrata l'irruzione in scena del narratore, sottolineata da un ritmo concitato (e il tango iniziale si arricchisce dei più svariati arrangiamenti). Ma è soprattutto a partire da "Devotion" che si entra nel vivo della narrazione (in cui un certo Mr. X tenta di plagiare gli strani poteri guaritori di due misteriose gemelle siamesi, ma ne resta a sua volta plagiato), con una declamazione di oracolo su effetto vento alla Eskimo, e un ritmo cinese progressivamente montante, ottoni ululanti e una marce (l'ennesima ripresa di "Six Things") che scardina lo scenario fino a farsi totalmente rarefatto.

Di scena in scena, l'operetta si fa sempre più paradossale. In "The Thing About Them" un moto bonario di synth, drum machine e ottoni e scardinato in pulsazione ipercinetica (che ben contrasta con la placidità del narratore), e "Their Early Years" è una processione cupa da antico Egitto che s'ispessisce di tamburi, fagotto e piano. Quindi la complessa piece di "The Service", che si stempera nel teatrino di note ribattenti metalliche di "Confused", con strepiti di tastiera e chiose di tuba (e il narratore più impassibile che mai), la drum machine brutale con piano da colonna sonora di horror anni 40 di "Time", il cyber-punk con raggi laser di "Silver Sharp And Could Not Care", diventano autentici proverbi sonori.

La doppia chiusa è affidata a "Kiss Of Flesh", una variazione del leit-motiv di "Hard & Tenderly" con sospensione atonale, galoppata e finale sovrapposizione (quasi onirica) delle declamazioni narranti, e a "Pain And Pleasure", un doo-wop anni 50 altamente atmosferico che - via narratore colloquiale e maremoti di produzione - funge quasi da conciso excursus della loro carriera.

Forte di una vera orchestrazione, di una voce narrante finalmente assennata, di vocalist femminili in pianta stabile (non più gli eccentrici soprani a comparsate sporadiche dei passati capolavori), di un granitico apparato ritmico (di batteria finalmente suonata, ma non mancano i consueti apparati elettronici) e di una rosa sinfonica di tutto rispetto (seppur dosata), l'opera diventa una piana dichiarazione programmatica, anche se permane la proverbiale vena isterica nell'assurdità della storia. E' il primo album dei Residents senza il chitarrista storico, Snakefinger (scomparso nel 1987 dopo aver pubblicato album con i Chilli Willi & the Red Hot Peppers e a nome proprio, i notevoli "Greener Postures" e "Against The Grain").

Santa Dog '88 e Santa Dog '92 sono nuove commemorazioni del mitico debutto (ma contenenti nuovi remix di "Fire"), mentre Our Finest Flowers (1992) è una collezione di scarti di breve durata (il lento rhythm & blues con gag cacofoniche di "Fourty-Four No More", la danza mediorientale di "I'm Dreaming Of A White Sailor", la piece estatica con arpa di "Perfect Goat", il gospel di "Blue Tonges", l'ennesima citazione di "Six Things To A Cycle" di "Six Amber Things", il coro satanico su stridori e sincopi di "Kick A Picnic", il cupo synth-pop di "Gone Again", il pastiche armonico di "Or Maybe A Marine") che appartengono ancora al decennio 80 (e alle sessioni di God in particolare).

Gli anni 90 dei Residents, la cui identità è stavolta oscurata da computer, tecnologia e iconografia da (e per) videogame, si aprono piuttosto con Freak Show (1991) e Gingerbread Man (1994), due gallerie di personaggi che valgono più per la portata tecnologica che per l'effettivo contenuto musicale. Quasi dimenticandosi della catastrofe consumistica da loro preconizzata, i Residents si tuffano con sommo autocompiacimento (pur mantenendo, qua e là, la solita vena caustica) nel movimentato universo della modernizzazione, pure rileggendolo obliquamente.

Freak Show è una specie di appendice facile a God In Three Persons, e - a suo modo - un umile affresco di umanità forsennata. In ogni vignetta i Residents si sbizzarriscono in gag ad effetto che impiegano tutti i mezzi dell'avanguardia tanto analogica quanto orientata al calcolatore (Midi, Moog, sequencer, programmazione ritmica etc.), fino al delirio schizoide.

All'inizio, una marcia eroica da kolossal storico muta in giostrina circense (con radiocronaca, vocine femminili e ritmo pesante), ma "Harry The Head" è un saltarello cabarettistico con le sembianze di teatrino di marionette (e decorazioni di synth aerei e refrain delle coriste). Quindi si

odono filastrocche esagitate su armonie bislacche che importano montaggi sonori orientati al ritmo ostinato (“Wanda The Worm Woman”), sorta di tarantelle macabre con vocalist rabbuiato (“Herman The Human Mole”), soundscape crepuscolari con voci melliflue e clangori di ogni sorta (“Jack The Boneless Boy”).

Soprattutto, l’album si fregia dei collage di “Benny The Boucing Bump” (un moto buffonesco accoppiato alla voce narrante e a cambi di tempo con oasi inquietanti), e di “Mickey The Mumbling Midget” (ritmo snello con contrappunti polifonici dei synth, organo, percussioni alla Tom Waits e concertazioni confusionarie).

L’opera, dopo la parodia delle disco queen che chiude “Lillie”, sfocia infine nella salmodia irrequieta di “Nobody Laughs When They Leave” (su accelerazioni di piano ribattuto e volute barocche-corali).

Meno freak di God In Three Persons, che a sua volta era meno freak dei classici dell’epoca d’oro, infonde dignitose (e un po’ subdole) dichiarazioni d’intenti in sketch spassosi di seconda mano. L’album sarà accompagnato da un cd-rom che importa musiche e interludi da fruire come ipertesto navigabile, e da un secondo cd di estratti strumentali (poi radunati in The Freak Show Special Edition, 2002).

Gingerbread Man, forte del successo di Freak Show, esce direttamente come cd-rom interattivo e attinge a piene mani all’animazione digitale. La musica, un nuovo surrogato del deliquio timbrico di God In Three Persons approssimato secondo un grigio computer-generated, è una sfilata di tetri ritratti monomaniaci, talvolta tragicomici. Ogni personaggio è presentato secondo una stantia matrice: una promenade con variazioni (valzer macabro in “The Ascetic”, numero pseudo-sinfonico in “The Old Soldier”, inflessione nipponica in “The Aging Musician” etc.), seguita da un nuovo motivetto, seguito a sua volta da un ritmo sincopato (specie le danze orientali di “The Butcher”, il miglior montaggio dell’opera che si rifà direttamente ai Can di “Peking O”, e il ritmo subliminale di “The Old Woman”). E’ soprattutto una diligente sfilata di prevedibili eccentricità.

Modi e forme di Census Taker diventano semplici clichè in Hunters (1995) e Have A Bad Day (1996), le colonne sonore della nuova decade dei Residents.

Hunters è un lavoro minore che colleziona le musiche commissionate loro dalla Discovery Channel per la serie di documentari a tema, “Hunters: The Worlds Of Predator And Prey”. Ampiamente didascalico, il disco si fregia di una produzione sofisticata e di arrangiamenti commerciali che ben discernono le atmosfere naturalistiche di cui abbisogna la materia filmica di partenza. Piece sahariane (“Tooth And Claw”), dark-ambient (“Rulers Of The Deep”), balletti fantasmagorici (“The Crawling Kingdom”), alchimie tipicamente stridenti (“The Dangerous Sea”) su basi ritmiche incalzanti (“Eye Of The Serpent”, “Track Of The Cat”) e magniloquenze para-sinfoniche (“The Deadly Game”), alla fin fine non sono che il (poco avventuroso) corrispettivo non-vocale dei brani-personaggio di Freak Show. Qualche cambio di tempo, qualche trucco compositivo e qualche complicazione armonica non rendono la raccolta paragonabile ai loro migliori lavori strumentali.

Have A Bad Day, colonna sonora di un videogame da loro stessi concepito e immesso nel mercato (“Bad Day On The Midway”), risollewa di un po’ le sorti grazie alle cariche atmosfere di “Daddy’s Poems” (una intro maestosa alla Wendy Carlos che lancia una nenia sonnambula via via demoniaca, su sfondi tridimensionali ronzanti), “Ugly Liberation” (una fantasia strumentale in stile musical) e il collage di “Marvels Of Mayhem” (vociare isterico, sirene e conguaglio Ebm di sibili, scoppi, sfumature e suoni trovati), oltre al cangiante numero di apertura, al minimalismo fluttuante di “Dagmar” (con campioni creativi e colpi di scena esilaranti), alla rarefatta piece di “Tears Of The Taxman”, la giuliva “God’s Teardrops” (rock’n’roll rallentato, adagio orchestrale, battito tribale), le allucinazioni timbriche di “The Seven Tattoos” e la scenetta di hillbilly sintetico di “Lottie The Human Log”.

Quest’opera, una volta disgiunta dal fatto ludico (quale puro evento scatenante della sua concezione), rivela come i Residents siano sempre in grado - seppur in modo ormai traballante, finanche farraginoso - di scatenare entusiasmo compositivo basato su fantasia caricaturale di livello

se non altro superiore alla media.

Nel 1998 la band recupera una leggendaria partitura di pugno del loro guru Senada (l'unica sua composizione accertata), "Pollex Christi", un patchwork di citazioni burlesche di temi classici alla maniera di Reich'N'Roll e ne incidono una suite in cinque parti su Ep (che rimarrà forse la cosa più intelligente del decennio 90 residentsiano). Una nuova suite (le sette parti della dissacrante "Disfigured Night") compare in Live At The Fillmore (1998), per lo più volto a celebrare i venticinque anni di attività.

I Residents ritornano all'album vero e proprio (e al concept album in particolare) in Wormwood (1998), opera che inaugura anche la "Band Era". Nuovo derivato di God In Three Persons, quest'insieme di goffi brani melodici carichi di colpi scenografici e olografie sonore riscopre la pienezza della musica pop del grado zero. Soprattutto rimpinza le basi teoriche - curiosità prese direttamente dalla Bibbia, così come recita il sottotitolo dell'opera - di elementi di musical ("How To Get A Head", "Tent Peg In The Temple", "How To Get A Head"), innesti sinfonici ("Cain And Abel", "Brigedroom Of Blood") e rigurgiti folk ("God's Magic Finger", "Burn Baby Burn").

Il nocciolo della musica dei Residents è ormai diventato una sfida personale, o una questione d'onore: le loro esistenze artistiche in cambio di un'asettica spigliatezza, qualsiasi sia il contenuto preso in esame.

Wormwood Live (1999) e Roadworms (2000) sono orrendi live (il primo dal vivo, il secondo in studio) conseguenti al tour di Wormwood, che testimoniano la banalità di questa "Era" residentsiana.

Icky Flix (2001), in cd e Dvd, è un'altra auto-commemorazione che raccoglie musiche e clip degli anni passati ("Kick A Picnic", la sintesi del Reich'N'Roll e soprattutto i pochi spezzoni disponibili di "Vileness Fats", che denotano un forte coinvolgimento nell'elaborazione filmica originale, al limite del kitsch).

Il nuovo millennio apporta ben poco al loro canone pionieristico di tecnologia applicata; sul piano artistico, i Residents si limitano a produrre musica generica che non rende alcun merito del loro magistrale passato. "High Horses" è la suite del decennio, come per "For Elsie" e "Pollex Christi" incisa su Ep, che mima l'articolazione delle grandi piece dei tempi passati. Più in generale, le opere migliori (o quelle più d'avanguardia) dei Residents dei 90 e dei 2000 sono quelle meno strombazzate; la qualità non esaltante della musica di opere teoricamente avanzate (cd-Rom, concept, videogiochi, colonne sonore), contrapposta a quella più che dignitosa di opere effettivamente colte (la forma suite fantastica alla "Six Things"), dimostra come la questione delle tecnologie applicate sia in fondo un mero palliativo.

Demons Dance Alone (2002) è uno scipito concept che per la prima volta si affaccia alla realtà circostante. Vuoi per la gravità dell'evento (l'attacco terroristico dell'11 Settembre), vuoi per la stanchezza artistica delle ultime prove, la band tralascia in parte l'elemento fantastico per farsi osservatrice diretta delle conseguenze di un terribile fatto di cronaca, per rileggere o isolare un nuovo periodo storico (l'era del terrorismo).

Da un punto di vista intellettuale, l'album è fallimentare; come per le torri gemelle, anche il monolite Residents non esiste più, schiantato dalle speculazioni su teoria dell'oscurità e identità celata (ormai antipatiche). Dal punto di vista strutturale, l'opera mostra segni di franchezza nei complessi snodi della tracklist (che ancora favorisce il formato breve: "Mickey Macaroni", "My Brother Paul", e la fiaba irriverente di "Wolverines").

WB: RMX (2003) è una commemorazione che stavolta passa per remix di nastri antiquati ("Maggie's Farm", "Christmas Morning Foto", "Peace & Love", la polemica "Love Theme From A Major Motion Picture", la sacrilega melodia di "Sweat Meat", "Oh Mommy Oh Daddy", "Sell American", "Pie In The Sky"), ma che spesso si tramuta in patetica commiserazione da band di musica leggera.

12 Days Of Brumalia (2004) è un album disponibile via web che sfrutta fino in fondo le possibilità

del download digitale (pure mettendole alla berlina): una canzone scaricabile al giorno, a partire dal Natale 2003, è postata dalla band stessa (o da quel che ne rimane) fino a chiudersi con il giorno dell'Epifania, per un totale di tredici brani. "Day 6", "Day 8", "Day 5" e "Day 11", a parte l'originale stramberia del progetto, la presentazione professionale, la qualità del suono ormai prossima all'hi-fi, e la cura del missaggio (ora praticamente il centro del discorso), sono copie sfatte di Babyfingers.

I Murdered Mommy (2004) è di nuovo una colonna sonora per un cd-rom interattivo che non apporta alcunché al loro canone di dissacrazione fisiognomica. Il cd-rom non verrà mai realizzato, ma l'evento fortuito è ben lungi dalla satira cosmica del "not available" di trent'anni prima: il cd contenente le musiche del progetto fa il paio con il pop da classifica, ma il fatto di appartenere a una band "oscura" lo pone in un ambiguo limbo di pura e semplice aurea mediocritas.

Animal Lover (2005) timbra ancora il cartellino del concept album (il mondo visto dagli animali, non più dai freak), laddove il contenuto musicale è una stantia miscela d'intrattenimento melodico e monotone forme-canzoni mascherate da scherzetti impertinenti (di dubbio gusto): "My Window", "Elmer's Song", "Two Lips". I Residents hanno finalmente rotto gli indugi, e creato il mostro (artistico) da loro stessi paventato agli esordi.

Con quest'opera, i Residents chiudono la "Band Era" (una ripresa dell'entusiasmo per i concerti dal vivo della vecchia "Live Era", come attestato dal Dvd 33rd Anniversary Show del 2005, ma in modo per nulla originale) per dedicarsi a una "Storyteller Era" di boriose narrazioni macabre in forma varia (radiodramma, successioni di memoriali, canovacci dell'assurdo), che ha quantomeno il merito di riportarli pienamente al passo con i nuovi modi di fruizione audiovisiva (digitale e telematica).

Nel giro di mesi appaiono così Timmy (2006), ciclo di microclip disponibili via YouTube costruito attorno a un personaggio animato già comparso su Have A Bad Day, River Of Crime (2006) una serie pseudo-radiofonica in cinque parti disponibile via iTunes, Tweedles (2006), l'unico vero album del periodo, scadente collezione di reading e loro successive rielaborazioni, che verte sulle visioni bambinesche di un unico personaggio (il contrario della "Multimedia Era" degli anni 90, e lontanissimo parente della Trilogy degli 80, laddove una moltitudine di visioni si fondeva con una moltitudine di personaggi o di situazioni paradossali), Night Of The Hunters (2007), una lecture di fanta-psicologia sugli effetti emozionali del buio (versione alla frutta della teoria dell'oscurità), e The Voice Of Midnight/The Sandman Waits (2007), un melodramma in atto unico e dodici scene in collaborazione con Carla Fabrizio e Nolan Cook (anche interpreti). Non sta certo qui l'attitudine alla musica colta dei Residents (che chiudono così anche quest'ultima "Era").

Cube E Box Set (2006) raduna in un doppio cd il progetto live di riscoperta delle radici pop statunitensi di vent'anni prima. I tre volumi della serie Best Left Unspoken (tra 2006 e 2007) raccolgono ogni sorta d'inediti (soprassedibili) e rarità (preziose).

In fondo, anche le degenerazioni scellerate del nuovo millennio sono parte del "not available" residentsiano; la loro aliena armata brancaleone delle origini si è semplicemente riversata su loro stessi, dopo aver fatto incetta degli orpelli della civiltà occidentale che li circondava, lasciando terra bruciata.

Gli stessi collaboratori della "Storyteller Era" confezionano quindi Bunny Boy (Santa Dog, 2008), abbandonando le pretese noir per cercare di dare il definitivo Commercial Album dei 2000, in realtà finendo per scadere in un nuovo ammasso di triviali banalità alla Wormwood (la pur pregevole mini-operetta "The Bunny Boy" e gli scenari minimalisti-caotici di "I Killed Him", la strampalata "The Dark Man", ma anche "Pictures From a Little Girl", "Butcher Shop", e la pallida imitazione di Al Yankovic in "It Was Me"). Pur cercando di calibrare hip-hop, spazz-punk, film music e elettronica cartonesca, l'album è un funesto assemblato delle loro degenerazioni.

IL TEATRO DI NARRAZIONE

Quando l'attore non indossa maschere



(Battello sul Po 2012)

Quando si nomina la parola attore ci vengono in mente scene cinematografiche, teatri allestiti con luci di ogni genere, scenografie in grado di ricreare situazioni che prendano per mano gli spettatori catturati da questo o quel personaggio che l'attore interpreterà per farci vivere una storia.

Non sempre è così. A metà degli anni ottanta del XX Secolo l'attore si è tolto la “maschera” per esser se stesso e raccontare non solo nei teatri ma anche sulla strada la vita di tutti i giorni, le disgrazie, i cambiamenti, i ricordi di un'Italia popolare fatta di uomini, di semplici comparse, che hanno comunque caratterizzato o vissuto eventi e cambiamenti epocali.

Questo tipo di teatro nasce dal DNA teatrale. Una molecola importante è sicuramente il monologo (per citare un esempio “Il mistero Buffo” di Dario Fo) a cui se legano altre molecole caratterizzanti derivanti da sperimentazioni Europee (Peter Brook, Thierry Salmon per citarne alcuni).

L'autore-attore decide di abbandonare lo schermo del personaggio e di vestire la propria identità per raccontare storie, senza rappresentarle. Praticamente con la semplice affabulazione saprà rievocare ed emozionare l'ascoltatore.

In Italia ci sono state due generazioni che hanno dato vita al Teatro di Narrazione nella prima vi sono Artisti quali: Marco Baliani, Marco Paolini, Laura Curino, Mariella Fabris, Lucilla Giagnoni e Gabriele Vacis. La seconda generazione invece vede Carlo Presotto, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta e Giulio Cavalli.

Tutti nomi che hanno dato vita e seguito ad una nuova corrente Teatrale non meno efficace, interessante e culturalmente di peso confronto ai classici dei grandi cartelloni che si dispiegano all'ingresso dei teatri di tutto il Mondo.



(Giornata della Memoria 2012)

Fra i più conosciuti ci sono sicuramente Marco Paolini e Ascanio Celestini, due grandissimi artisti che hanno saputo portare ovunque questa forma di Teatro rendendola fruibile a molti. Essi sono andati oltre la semplice narrazione affrontando tematiche socialmente scottanti per far riflettere l'uomo. Per non dimenticare che, nonostante creda di essere una macchina perfetta, sia semplicemente un uomo, un uomo fatto di carne, ossa, acqua e peccato.

Questo passo “oltre”, che ben hanno saputo fare questi due attori, ha dato vita al Teatro Civile.

Tale forma teatrale viene spesso confusa ed estremizzata in un contesto politico, ma non è così. E' l'essenza pura della presa di coscienza dell'uomo sull'uomo ed è questo che, probabilmente, fa paura, è la semplice riflessione sugli errori che l'uomo continua a ripetere nonostante la storia insegna che certe strade vadano percorse ed altre no,

Non sto parlando di strade politicizzate ma di strade civili! L'egoismo, l'interesse...non sono politicamente decifrabili ma umanamente si e l'uomo non è stato ancora in grado di “vaccinarsi” contro questi parassiti sociali.

Le guerre, Ustica, il Vajont, le violenze sulle donne, le vite in camicia di forza...sono tutte monete finite nel salvadanaio popolare Italiano e loro ne hanno parlato. Hanno denunciato situazioni passate, messe nell'ombra per quiete apparente. Ci hanno raccontato di “Vite indegne di essere vissute” (per citare uno spettacolo di Paolini da “Ausmerzen”), maltrattamenti dell'uomo sull'uomo prima, durante e dopo conflitti Mondiali.

Questo è il Teatro civile: il raccontare quello che è accaduto e porsi delle domande perché quando l'uomo smetterà di porsi domande per evolversi...terminerà la sua esistenza.

Gli spettacoli di questi due Autori-Attori sono reperibili in rete anche se io consiglio il DVD. Ne ho presi alcuni e credo che ne valga la pena perché Oltre a poter (ri)vedere lo spettacolo, c'è la

possibilità di leggere il libro che lo accompagna. Non è un semplice libro o copione dello spettacolo ma spesso, è il diario che gli stessi Paolini e Celestini hanno stilato durante la ricerca, i contatti sui luoghi con persone ancora viventi insomma, la ricostruzione tramite le testimonianze. Probabilmente per chi le vive è la parte più interessante, è quell'essenza emozionale che smuove tutto.

Ci si reca sui luoghi, si cerca di capire cosa accadde, come, perché...si ascoltano racconti di chi c'era e ci si comincia a porre domande. Non si trovano risposte ma si fanno considerazioni. Infine si annota, si fotografa, si esplora, si tenta di ricostruire con l'immaginazione quello che ora non c'è più. E' un viaggio molto intenso ma che il più delle volte vale veramente la pena di fare.

Io mi sono appassionato a questo tipo di teatro vedendo rappresentazioni di Paolini e Celestini appunto. Mi hanno fatto riflettere molto ed è per questo che la passione per questo tipo di spettacoli, è diventata una missione mista a passione. Vuoi scoprire cose o approfondirne il caso per poi farlo conoscere.

Era il 1993 ed io ero uno studente dell'I.T.I.S. Di Cremona. La nostra insegnante di Storia e Letteratura ci portò in gita a Marzabotto, a pochi chilometri dall'uscita autostradale di Sasso Marconi in Emilia.

Questo paese sorge ai piedi di Monte Sole dove oggi c'è uno dei parchi storici più importanti a livello Nazionale.

Quella gita fu vissuta inizialmente come la gita "goliardica e primaverile", quel premio tanto atteso dopo la chiusura del primo quadrimestre fatto di verifiche ed interrogazioni per aggrapparsi al giro di boa annuale. Una volta giunti sul posto ci rendemmo conto che la realtà era ben altro. Dai nostri spensierati quindici anni, fatti di motorini elaborati e di primi approcci al gentil sesso, ci ritrovammo davanti alla realtà della vita, a quello che l'uomo durante il secondo conflitto Mondiale era stato in grado di fare. Visitammo il Sacrario occupato per la maggior parte da vittime civili...quasi tutte donne, anziani e bambini. La reazione fu il silenzio. Poi nuovamente tutti sull'autobus e via su a Monte Sole dove ci trovammo davanti a case, chiese, piccoli borghi fatti esplodere con la macabra melodia delle bombe a mano...lasciate a testimonianza di un passato nemmeno tanto remoto.



(Vittime innocenti di Cerpiano -Foto M.Pegorini)



Cerpiano



La maestra orsolina Antonietta Benni, maestra dell'asilo di Cerpiano, insieme ad alcune bambine in una fotografia dell'inizio degli anni Quaranta.

Maestra Antonietta Benni, Ursuline nun and teacher at the nursery school at Cerpiano, with some little girls, in an early 1940s photograph.

Cerpiano

In 1944 Cerpiano was a tiny hamlet with a large three-storey building, an oratory named after the Guardian Angels, a farmhouse and some rural buildings. It housed several families, some of which had moved from the River Setta valley to flee from the allied bombings on the railway. The hamlet also included a nursery-school and a mixed-level primary school class. The fields were cultivated with cereals, grapevines and fruit trees, especially cherry trees, while the forest to the south provided firewood and chestnuts. It was one of the places where the Stella Rossa partisan brigade was active. Here, as in many other areas of the Park, Nazi violence emerged with utmost brutality. On September 29, 1944, the German troops gathered about fifty people, mostly women and children, in the oratory at Cerpiano and slaughtered them with hand grenades; on September 30, to make sure they were all dead, they fired some more shots inside the oratory, then proceeded to loot personal belongings from the poor dead bodies. The victims were among the 770 people killed between September 29 and October 5, 1944 during the Monte Sole Nazi massacre. Two children and the schoolteacher Antonietta Benni survived by hiding under the corpses of kin and friends.

The buildings were quite damaged during the war (massacre and bombings) and during the subsequent extended period of neglect. The structures still standing were strengthened by a number of recovery works, with a final, conclusive intervention by the Park authorities in 2007.



Nel 1944 Cerpiano era un piccolo borgo con un grande edificio a tre piani, un oratorio dedicato agli Angeli Custodi, una casa colonica e alcuni edifici rurali. Vi abitavano diverse famiglie in parte sfollate dalla valle del Setta per sottrarsi ai bombardamenti alleati che colpivano la ferrovia e vi funzionavano un asilo infantile e una pluriclasse elementare. I campi erano coltivati a cereali, vite e alberi da frutta, in particolare ciliegi. Verso sud si estendevano i boschi per il taglio della legna e i castagneti da frutto. Fu una delle sedi della brigata partigiana Stella Rossa che operava nella zona. Qui, come in tante altre località del Parco, la violenza nazista si manifestò con estrema brutalità. Il 29 settembre 1944 i soldati tedeschi radunarono nell'oratorio di Cerpiano una cinquantina di persone, quasi tutte donne e bambini, e le massacrarono con bombe a mano; il 30 settembre, per assicurarsi che tutti fossero morti spararono di nuovo dentro l'oratorio, poi sottrassero gli oggetti personali ai poveri corpi. Furono queste tra le 770 persone uccise dal 29 settembre al 5 ottobre 1944 nella strage nazista di Monte Sole. Sotto i cadaveri di conoscenti e familiari si salvarono due bambini e la maestra Antonietta Benni.

Gli edifici hanno subito distruzioni durante la guerra (eccidio e bombardamenti) e a causa del successivo lungo abbandono. Diversi successivi interventi hanno consentito il consolidamento delle strutture ancora esistenti, tra questi l'ultimo e definitivo è stato realizzato dal Parco nel 2007.

L'eccidio di Cerpiano nelle parole di una superstite.

Prima delle 8 del 29 settembre i nazisti piombarono tra le case, ci fecero uscire tutti all'aperto e ci rinchiusero nell'oratorio. Eravamo in molti, quarantanove, tutti donne, vecchi e bambini. Dalla porta e dalla finestra cominciarono a scagliare su di noi le bombe a mano: noi si urlava, piangeva, implorava, le madri stringevano a sé i figlioli, i bimbi si rannicchiavano sui petti delle madri, nascondendo il viso e cercando scampo. Io caddi svenuta.

Da Renato Giorgi, *Marzabotto parla*, Venezia, Marsilio editore 1991, p. 91

(Quello che accadde a Cerpiano -Foto M.Pegorini)



(Chiesa adiacente all'Oratorio di Cerpiano dove vennero radunati donne e bambini -Foto M.Pegorini)

Ora sono passati un po' di anni da quel giorno ma una scintilla, quei luoghi, la innescarono. Un paio d'anni fa infatti mosso da questa scintilla, questo bisogno interiore del “rivivere”, tornai per ripercorrere quelle strade alla ricerca di quelle emozioni vissute da studente. Naturalmente il primo luogo che affrontai fu proprio il Sacrario di Marzabotto ed in quel luogo, accadde qualcosa di straordinario. Mi ritrovai in mano un piccolo libricino dal titolo “La Staffetta”. Tra me e quelle pagine nacque da subito un rapporto strano e magico. Con questo libro nello zaino mi diressi poi a Monte Sole e rivisitai tutti i luoghi comprese le trincee. L'auto mi riportò a casa ma avvertii un cambiamento a causa di quel libro. Al mio ritorno lo divorai in fretta e mi colpì talmente che decisi di far diventare la storia della Staffetta uno spettacolo di narrazione. Detto fatto...mi misi in contatto con i gentilissimi editori (con i quali tuttora ho un buonissimo rapporto di stima ed amicizia) che acconsentirono ed appoggiarono questo mio progetto con tutte le liberatorie del caso, ma soprattutto, mi fecero conoscere Franco Fontana (quell'ottantatreenne in forma strepitosa nella foto sopra).

Tornai altre volte sui luoghi con Franco così da poter scambiare qualche parola di persona sul progetto che lo entusiasmò da subito ed in quel momento, guardandolo negli occhi, colsi l'emozione di un bambino ed il lavoro di stesura dello spettacolo diventò “missione” di riconoscenza umana. La storia di Franco mi colpì particolarmente perché non era la storia classica di un partigiano, “del buono contro i cattivi”, “del Comunista contro i Nazifascisti”. La sua storia è un'altra cosa! Dimentica i luoghi comuni e si sposa con i diritti dell'uomo...spogliato di appartenenze e bandiere.

E' la storia dei danni che la guerra si porta al seguito anche dopo la fine del conflitto e puntando il dito, lo direziono ben saldo contro qualsiasi conflitto, qualsiasi situazione di aggressione al diritto umano che sia dettato da razzismo, religione o qualsiasi forma di discriminazione umana e sociale! Questo è quello che ho scritto nel foglio di sala in occasione del debutto di "CUBICAMENTE" (così decisi di chiamare lo spettacolo...) avvenuto a Cremona il 21 Marzo 2013 con enorme felicità per la presenza in prima fila di Franco e dei ragazzi dell'Associazione "Oltre i Portici" (che tantissimo hanno fatto per permettere la realizzazione di questa bellissima avventura):

**“La Guerra c'è chi ha deciso di farla e chi invece l'ha dovuta fare...
ed è diverso...
ed è diverso...
ed è diverso...”**

“...Passano i giorni, passano i mesi, passano gli anni, ma il nostro lavoro è sempre lo stesso. Il nostro compito è quello di mettere ordine, il nostro compito è quello di gestire i ricordi e non fargli prendere polvere.

Per questo ogni mattina prima che l'uomo si svegli riposiziono i ricordi, alcuni li butto via, ma non questi. Riposiziono le immagini, le date...in modo che l'uomo possa ricordare, in modo che l'uomo possa migliorare. Oggi ci ha chiesto di preparare i ricordi a cui tiene di più, quei ricordi che l'hanno fatto più civile...”

Ogni mattina Franco si sveglia. Nella sua testa due infaticabili “operatori della memoria” cominciano a riordinare tutti i suoi ricordi in modo che lui, nell'arco della giornata, possa essere testimonianza vivente per tutte quelle persone che guiderà sulle strade di Monte Sole.

La guerra uccide durante ma anche dopo e le vittime non sono unicamente soldati ma, nel suo caso, semplici civili.

Quello che mi ha colpito di questa storia toccante, è capire quanto a fine Guerra non sia scontato poter riabbracciare i propri cari. La guerra lascia germi di casualità che non concedono scampo.

Tutte queste cose “LA STAFFETTA” Franco Fontana le ricorda molto bene. ..e se leggiamo tra le righe delle sue emozioni non possiamo che dire: “Grazie Franco...ora cercheremo di raccontare anche noi la tua storia...dobbiamo imparare a pedalare per essere buone staffette come te.”



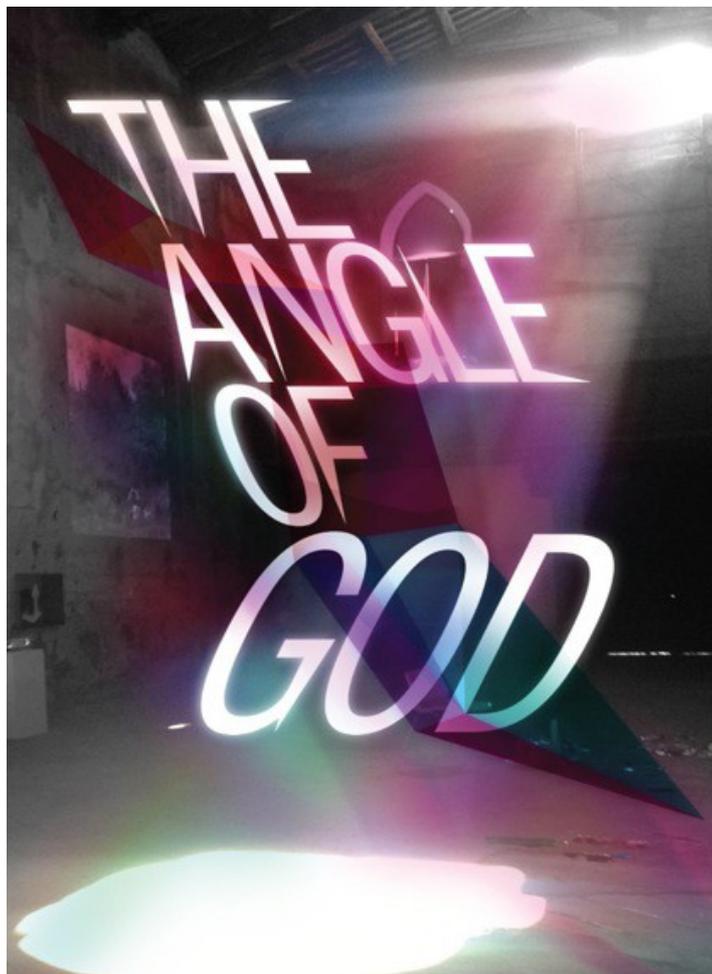
“La Prima di - CUBICAMENTE - da sinistra: il Maestro Andrea Ragazzini autore delle musiche, Massimiliano Pegorini, Franco Fontana e Roberta Taino”

Concludendo posso dire che questo lavoro è stato frutto di un lungo viaggio. Un viaggio nei ricordi di un uomo che mi ha insegnato molto. Innanzitutto l'essenza dell'amore per l'umanità ma soprattutto l'importanza del ricordare i propri sbagli e cercare di non farne altri...ma si sa...l'uomo ha occhio, gamba e memoria corta.



Buona vita.
Massimiliano P.
per info sullo spettacolo: massimiliano.pegorini@gmail.com

Claudio Poleschi Arte Contemporanea Lucca
e Prometeogallery di Ida Pisani
PERSONALE DI BLUE AND JOY
Una creazione di straordinario impatto



dal 27 luglio al 14 settembre 2013

<“*The Angle of God*”, è un dispositivo riflettente e cromaticamente rivelatore, e nel suo essere un archetipico mandala, annuncia la presenza divina nella stessa luce sia della creazione, sia della visione. Un angolo immateriale, vibrante, che come una sorta di letterario “raggio verde”, è il performativo atto di una scultura che posizionata sul pavimento irradia la propria immagine che ora, quasi miracolosamente, coincide con il suo stesso messaggio>

Cosa c'entra la finanza con l'istruzione? IL VALORE INTRINSECO DELLA CULTURA

Finanza un perverso antimodello che aggrava le nostre crisi



di
Antonio Scurati

(la Stampa) Assistiamo a un paradosso rivelatore. Non passa giorno senza che il mondo della finanza non si dimostri un perverso anti-modello, incline ad aggravare le nostre crisi economiche e a precipitare la nostra crisi morale. Eppure, quando finalmente l'opinione pubblica pare allarmarsi per il drammatico calo di iscrizioni alle nostre università, ecco che gli opinion maker corrono in soccorso dell'università applicando al suo caso il linguaggio della finanza. «Il rendimento del capitale per laurearsi è circa pari al 10%, molto maggiore del rendimento di un portafoglio medio di azioni e obbligazioni (3,6 %)». Frasi come questa ci hanno costretto a leggere nei giorni scorsi – accanto ai titoli sullo scandalo Mps – i grandi quotidiani nazionali di questo nostro bizzarro Paese.

A questo punto è necessario prendere posizione. La mia è la seguente: l'applicazione al mondo universitario di questa logica finanziaria, di questo linguaggio da mutui subprime e da derivati, non lo soccorre ma gli assesta il colpo letale. Anzi, proprio questa colonizzazione dei territori del sapere (e della vita) da parte di una logica basso mercantile e speculativa è all'origine della loro desertificazione. Vale lo stesso per la cultura. Tra l'affermare che «con la cultura non si mangia» e l'affermare che «con la cultura si mangia» non corre molta differenza: sono entrambe figlie della stessa visione e degli stessi errori strategici che portano i drammatici tagli dei finanziamenti pubblici perché non immediatamente redditizi.

Non si motivano i docenti costringendoli tutti, che insegnino fisica nucleare o filologia romanza, ad applicare improvvisate logiche di marketing al proprio lavoro. Soprattutto non si motivano gli studenti alla scelta universitaria dandone un'idea meramente strumentale, utilitaristica e mercantile. Si motivano, invece, ribadendo che in essa risiedono valori superiori, intrinseci e finalizzati a sé stessi: l'acculturazione, l'emancipazione dell'individuo, la conoscenza dell'uomo e mondo, l'intelligenza del proprio tempo. Che questi valori si declinino attraverso l'acquisizione di una cultura economica, scientifica o umanistica, poco importa. Dalla valorizzazione di questi valori discenderanno, poi, in via indiretta, grandi vantaggi economici – in termini di crescita e sviluppo –

per l'individuo e la società.

Ma il sapere deve essere desiderato come premio a se stesso perché il sistema universitario possa prosperare. Gli studenti che vivono l'università come un vergognoso «parcheggio» sono proprio i delusi da una sua concezione meramente strumentale. Quelli che invece si appassionano allo studio di là di ogni calcolo, sono i migliori (e i più redditizi e profittevoli). Dovrebbe essere proibito per legge applicare all'università termini orribili e incongrui come «spendibilità». In un Paese povero di etica pubblica come il nostro, il dilagare linguistico del «market» evoca sempre di più la marchetta. Se tutto si riduce a «fare i danè», visti i modelli sociali dominanti, è molto probabile che i nostri potenziali studenti all'istruzione preferiscano lo spaccio, l'estorsione e la prostituzione. Sono conti sbagliati i conti della serva.

E veniamo alla bottega artigiana. Non sto qui riproponendo il divorzio tra la teoria e la pratica (quello c'è già), ma una nuova (antica) alleanza. I saperi teorici senza la pratica sono monchi, ma quelli pratici senza la teoria sono ciechi. Torniamo, allora, ai padri nobili. Un solo esempio. Il Rinascimento italiano nacque dalla sublimazione in arte dei secolari saperi coltivati nelle botteghe artigiane. Nella Firenze del '400 tutti i grandi artisti che sono ancora oggi il nostro vanto impararono il mestiere in botteghe artigiane. Sandro Botticelli fece il suo apprendistato in quella di Filippo Lippi, ma rimase un ottimo facitore di Madonne finché non frequentò l'Accademia Platonica di Marsilio Ficino (finanziata da Cosimo de' Medici, il più abile banchiere del suo tempo), aprendosi, così, a una conoscenza superiore che riscopriva le scuole dei millenni fondendole in un'unica, grandiosa visione dell'uomo e del suo posto nel cosmo. Dalla frequentazione di quella «università» scaturirono capolavori come «La primavera» e «La nascita di Venere». Sua e nostra gloria.

Un manuale ideato per introdurre il lettore
alla scienza della scrittura

I SEGRETI DELLA SCRITTURA

DI CANDIDA LIVATINO

Ogni piccolo segno che tracciamo sul foglio
porta con sé un significato nascosto

CANDIDA LIVATINO

*Attraverso l'esame
che le caratterizza
e gli altri aspetti di
ogni persona, di una persona
con gli altri, le
situazioni, infatti, l'a
scrittura può contener
o fissare anche se, e impec
che come utile sotto u
che impressione a la*

i segreti della scrittura

CONOSCI TE STESSO
E GLI ALTRI
CON LA **GRAFOLOGIA**

Prefazione di
MARIO GIORDANO

*certo di risolverli. Da più
manifesta nella scelta*

Sperling & Kupfer

«Dimmi come scrivi e ti dirò chi sei», parola di Candida Livatino, perito grafologo, siciliana di origine ma da tempo trapiantata a Milano. Nell'epoca degli sms e delle e-mail, la scrittura a mano — unica e irripetibile — è ancora un'alleata preziosa per scoprire il carattere degli altri e approfondire la conoscenza di noi stessi».

In <I segreti della scrittura>, un manuale ideato per introdurre il lettore alla scienza della scrittura, la grafologa Candida Livatino ci guida a esplorare un mondo di margini ristretti, lettere allungate e scritture angolose. Grazie a un linguaggio semplice e a esempi pratici, impareremo che cosa significa quello scarabocchio che abbiamo fatto sui nostri appunti, perché il nostro collega non rispetta mai i margini, o che cosa nasconde la grafica incomprensibile di nostro figlio.

Descrizione

Nessuno ci pensa, nessuno ci fa caso. Ma quando scriviamo a mano, ogni piccolo segno che tracciamo sul foglio porta con sé un significato nascosto e riflette ciò che il nostro inconscio detta alla penna. Come un'impronta digitale, unica e irripetibile, può essere studiato e analizzato, e può

aiutarci a scoprire il carattere di chi ci sta a fianco e ad approfondire la conoscenza di noi stessi. In questo manuale, ideato per introdurre il lettore alla scienza della scrittura, la grafologa Candida Livatino ci guida a esplorare un mondo di margini ristretti, lettere allungate e scritture angolose. Grazie a un linguaggio semplice e a esempi pratici, impareremo che cosa significa quello scarabocchio che abbiamo fatto sui nostri appunti, perché il nostro collega non rispetta mai i margini, o che cosa nasconde la grafica incomprensibile di nostro figlio. L'autrice ci insegnerà a riconoscere i principali tratti grafologici, anche attraverso le analisi esemplificative di scritture di personaggi famosi (da Fiorello ad Alessia Marcuzzi, da Barbara d'Urso a Gerry Scotti) e dei protagonisti dei fatti di cronaca (come Michele e Sabrina Misseri, Olindo Romano e Salvatore Parolisi). Tra una accartocciata e uno svolazzo spavaldo, scopriremo che nemmeno le correzioni possono cancellare ciò che abbiamo scritto, perché ogni segno è un'indelebile marchio della nostra personalità.

I Segreti della scrittura per capire la propria personalità



Candida Livatino

(Romina Liuzza) Vi siete mai chiesti il perché quando siamo al telefono facciamo dei disegni, degli scarabocchi? Oppure, perché firmiamo in un certo modo? Come mai c'è chi scrive sempre in stampatello? Sono solo alcuni dei quesiti che emergono leggendo il libro di Candida Livatino "I segreti della scrittura. Conosci te stesso e gli altri con la grafologia", editore Sperling & Kupfer (costo 17 euro).

Un manuale semplice, adatto a chiunque voglia avvicinarsi al mondo della grafologia: una scienza straordinaria che viene sempre più utilizzata nelle aule di tribunale per interpretare anche la personalità degli imputati, nei colloqui di lavoro per accertare il carattere del candidato, nel settore dell'infanzia per verificare se il bambino ha o meno disagi interiori.

E' stato proprio quest'ultimo esempio che ha spinto l'autrice ad avvicinarsi al mondo della grafologia. ":-Mio figlio scriveva malissimo, si temeva che avesse dei problemi, invece, afferma Candida, nulla di tutto ciò. La sua mente era più veloce della sua mano e quindi scriveva troppo velocemente e di conseguenza, non curava la calligrafia-". Il libro contiene nel primo capitolo una parte didattica nella quale si prendono in considerazione i segni facilmente riscontrabili anche ad un occhio non esperto. Nei capitoli seguenti viene analizzati i diversi modi utilizzati per firmare. Un capitolo a parte riguarda invece, gli scarabocchi che si fanno al telefono dove la mente regredisce e ci porta al passato. Vengono analizzati anche i tratti fondamentali della scrittura del goloso, del fedele. C'è anche una parte dedicata ai vip e ai fatti di cronaca.

C'è da sottolineare infatti, che l'autrice è stata chiamata ad analizzare le scritte di alcuni protagonisti di fatti di cronaca nera come: Michele e Sabrina Misseri, Olindo Romano e Salvatore Parolisi. Leggendo il libro, grazie al suo linguaggio semplice e ai suoi esempi pratici, impareremo ad dare un senso alla nostra scrittura e a quella degli altri. Si imparerà a riconoscere i principali tratti grafologici, anche attraverso le analisi semplificate di alcuni personaggi famosi.

Candida Livatino è perito grafologo, specializzata in analisi della scrittura, dei disegni dell'età evolutiva e valutazione grafologica finalizzata alla selezione del personale. E' stata ospite fissa del programma Sipario, durante il quale esaminava le scritte dei personaggi dello spettacolo. Attualmente collabora con i rotocalchi di informazione Mattino Cinque, Pomeriggio Cinque e Domenica Cinque, e i telegiornali del gruppo Mediaset. Scrive per Panorama e cura alcune rubriche su AZ Franchising e Business People. Per chi volesse incontrare l'autrice e ascoltare dal vivo la presentazione del suo libro, potrete visitare il suo sito: www.livatnocandida.it

...una storia culturale della celebre femminista americana
L'ULTIMO LIBRO DI NAOMI WOLF:
<VAGINA>!

Ode comica all'organo genitale femminile. Vagina della discordia?
La <dea> come la chiama lei e la connessione col cervello



Il nuovo libro della femminista americana Naomi Wolf «Vagina. Una storia culturale» Mondadori pp. 382, € 19,50 accende un dibattito oltre oceano. Vagina della discordia? Il libro è stato contestato da giornaliste parecchio seccate dagli intendimenti della scrittrice:

dunque per la Wolf <una donna è la propria vagina>.

Però *Vaginawolf* si ribella:< mi sono limitata a diffondere nuove scoperte sul corpo e sul piacere femminile>.

Dato il clamore che queste 382 pagine suonate al ritmo di <vagina> hanno suscitato nel mondo, proponiamo tre articoli usciti in Italia su tre quotidiani di tendenze diverse. Così la par-condicio è salva...

Noi dal canto nostro, di nascita toscana, regione del parlar forbito, penseremmo seriamente in un prossimo futuro di emulare questa intellettuale impegnata <*Vaginawolf*>, con un'opera dal titolo :

<TOPA-Biography>

Maria Corbi La Stampa

La donna è la sua vagina? Il motore del desiderio, della creatività, della felicità?

Sì, secondo Naomi Wolf, una signora cinquantenne, che prima di questo libro si poteva definire post femminista, qualsiasi cosa questo oggi significhi, un tempo, famosa teorica dei limiti che la bellezza impone alle donne.

Oggi esegeta della vagina in un trattato di 400 pagine che fa discutere e che sembra accreditare il desiderio neanche troppo nascosto di molti uomini, quelli che pensando con il pene desiderano una

donna che lo faccia con la vagina. Anzi, la «Dea» come la chiama la Wolf per rendere più mistico e leggero almeno il lessico. Il nodo della questione è, scrive la Wolf, «l'esistenza di una connessione profonda tra il cervello e la vagina».



O meglio: «La vagina è parte del cervello femminile e quindi della creatività. Dell'autostima e persino del carattere delle donne». Capito? Se volete conoscervi a fondo è «li» che dovete cercare. Se non lo fate sono guai: «Quando una donna impara a identificare e a coltivare la consapevolezza di quella che chiamo "la Dea", il suo atteggiamento verso se stessa e la propria vita migliora».

E ancora: «L'autodistruttività, la vergogna e la tolleranza dei maltrattamenti non possono convivere con questo tipo di esperienza». E qui occorre fermarsi, soprattutto in un momento storico in cui i maltrattamenti tollerati dalle donne si trasformano troppo spesso nella loro condanna a morte. Veramente si può sostenere una tesi del genere?

Coltivare la consapevolezza della propria vagina insegna alle donne a non tollerare maltrattamenti? Una tesi e una domanda poste in questo modo non facilitano certo il rapporto con questo libro che ha in sé due anime. Una, interessante, che esplora i meccanismi del piacere femminile, con digressioni letterarie, scientifiche religiose, culturali.

L'altra, quella che pone la vagina in strettissima connessione con il cervello e l'anima delle donne («la vagina non è soltanto un'estensione del cervello femminile, ma anche parte dell'anima della donna, la porta d'ingresso alla conoscenza e al subconscio femminile»), è francamente irritante. E molto, molto, antifemminista, con l'unico significato che questo termine può avere: a favore delle donne.

«Un'ode involontariamente comica all'organo genitale femminile», la liquida Michelle Goldberg sul settimanale Newsweek, diretto da Tina Brown. Una completa «idiotia», bolla il libro Suzanne Moore del Guardian dopo aver ironizzato sul sollievo provato nell'aver appreso che la Wolf ha degli orgasmi favolosi.

Eh sì, perché la scrittrice nelle 400 pagine racconta di come è iniziata questa sua lunga riflessione sul luogo dove tutto ha origine. Non riusciva più a sentire gli uccellini dopo aver fatto l'amore con il suo compagno e così preoccupata è andata dalla ginecologa scoprendo che tutto era dovuto a un problema di spostamento delle vertebre.

La pressione sbagliata sui nervi era la causa del disagio (anzi secondo la sua teoria del male di vivere). «Mi sembrava di assistere a un film dell'orrore, in cui la luce e lo sfavillio del mondo si attenuavano sempre di più, ormai non soltanto dopo l'amplesso, ma anche nella vita quotidiana». «Sentivo di perdere, senza sapere come, ciò che mi rendeva donna e sentivo che non avrei sopportato di vivere così per il resto della vita».

Un'operazione e gli uccellini sono tornati a cantare. Lei, la Omero della vagina, si difende dagli attacchi spiegando che il suo intento era quello di onorare la tradizione femminista parlando con franchezza del piacere femminile. Il punto è un altro. L'essenza della donna è il suo piacere? Forse messa i questi termini si potrebbe dire (ironizzando) che sì, le teorie della Wolf raggiungono

l'obiettivo della parità dei sessi. Loro ragionano con il pene. Noi con la vagina. Parità assoluta?



Enrico Franceschini la Repubblica

Parlare, anzi scrivere, della vagina significa essere femministe o lasciarsi opprimere dal machismo? Sembra questo il nocciolo della questione, nella polemica scoppiata tra Naomi Wolf, scrittrice americana e femminista militante, e altre autrici, intellettuali, giornaliste, sulle due sponde dell'Atlantico. Al centro del diverbio c'è il libro appena pubblicato dalla Wolf negli Stati Uniti e in Gran Bretagna: *Vagina. A New Biography*.

La sua fama di capofila di quella che è stata definita la "terza ondata" del femminismo e il titolo volutamente provocatorio hanno assicurato grande pubblicità al volume.

Ma ben presto è arrivata anche la reazione critica. «Un'ode involontariamente comica all'organo genitale femminile», la descrive per esempio Michelle Goldberg su *Newsweek*, il settimanale diretto dall'icona del nuovo giornalismo Usa Tina Brown. «La vagina non è soltanto un'estensione del cervello femminile, ma anche parte dell'anima della donna, la porta d'ingresso alla conoscenza e al subconscio femminile».

Commentando questo estratto dall'introduzione del libro, la giornalista di *Newsweek* taglia corto, «in altre parole, per la Wolf, una donna è la propria vagina». E nient'altro.

Attacchi del genere hanno spinto ora l'autrice a rispondere. In un articolo pubblicato dal *Guardian*, Naomi Wolf osserva: «Parlando del corpo, non intendo certo affermare che una donna è soltanto il suo corpo. Né mi pare che, scrivendo con franchezza sul tema del desiderio femminile e sulle connessioni ormai ben stabilite dalla scienza tra cervello e vagina, sto allontanandomi dalla grande tradizione femminista. A me sembra piuttosto di onorarla».

La scrittrice continua dichiarando di continuare nel solco tracciato prima di lei da Germaine Greer, la femminista inglese autrice di *L'eunuco femmina*, e della studiosa americana Shere Hite, fra le prime a «insistere che il modello freudiano di rapporti sessuali non era sufficiente a soddisfare i due terzi delle donne».

Conclude la Wolf: «Nel libro mi sono limitata a diffondere nuove scoperte sul corpo e sul piacere femminile, per aumentare la nostra comprensione della sessualità. Vengo da una scuola femminista convinta che la conoscenza sia potere. Conoscenza della vagina compresa, se vogliamo entrare nel mondo moderno».

La ruggine tra i due campi, in realtà, non è limitata soltanto a questo. Molte femministe accusano la Wolf di superficialità, «le basta seguire un corso di una settimana di massaggi tantrici a New York per proclamare che la sessualità orientale è più rispettosa verso i desideri della donna, quando qualunque studioso potrebbe spiegarle che ciò non è esatto», la punzecchia la recensione di *Newsweek*.

Insomma il dibattito è aperto: il suo libro vuole davvero affermare che le donne ragionano con la vagina, come gli uomini con il pene, oppure è soltanto un riassunto di nuove teorie e scoperte al

confine tra neurologia e sesso?



Libero Quotidiano

I monologhi sulla vagina della Wolf tra scienza, consigli da zia e banalità. La femminista dedica un gigantesco tomo alla storia dell'organo genitale

Titolo originale: <Vagina, a new biography>.

Biografia autorizzata?

Non si sa e comunque sia in Italia il libro è uscito così: Vagina, una storia culturale. Proprio così, un saggio di 400 pagine suonate sull'organo femminile. E solo perché tratta unicamente di donne occidentali, etero e convenzionali, altrimenti avremmo una trilogia scienti-fica dalle 50 sfumature di grigio Dormicum.

Apprendiamo con sommo sgomento che l'autrice Naomi Wolf, vicina ai 50 anni di sfumature della menopausa, non riesce più a raggiungere lo strepitoso orgasmo in technicolor d'antan, si deve accontentare di vedere il mondo in bianco e nero, come la Dorothy del Mago di Oz, a causa di una lesione del nervo pelvico da trauma alla schiena. Per fortuna esiste la scienza e il problema si risolve brillantemente con l'inserimento nella zona lombo-sacrale di una piastra metallica di 36 centimetri. (Poi dicono che le dimensioni non contano...).

Il supremo voto - Ma, udite udite, che cosa ci confessa dopo essere ricorsa al chirurgo: «Ho promesso che se Dio mi avesse guarito, restituendomi ciò che avevo perduto (l'orgasmo selvaggio, per inciso), avrei scritto un libro sull'argomento».

Che i terremotati e i disoccupati si siano dimenticati di rivolgersi lassù? Di certo è un castigo divino se ora abbiamo pure un'opera fondamentale sulla vagina per grazia ricevuta. Ma tant'è.

Riconoscente alla scienza salvi-fica, la Wolf dedica i primi capitoli alla raccolta di nozioni «indispensabili» per godere come dio comanda: cervice, utero, tube di Falloppio, perineo e ano, ovaie con ovuli-sorpresa, e senza nemmeno il pelo nell'uovo, forse perché son quasi tutte depilate. A pilotare questi organi i muscoli pelvici e un tale groviglio di terminazioni nervose da fare invidia alla rete autostradale tedesca. E quindi scopriamo (ma tu pensa) che è il cervello a gestire l'attività sessuale, grazie agli ormoni e a un micidiale cocktail di neurotrasmettitori: noradrenalina, ossitocina e dopamina, sostanza chimica, quest'ultima, che la Wolf (femminista non per caso ma per un caso inspiegabile) definisce femminista.

Segue l'exkursus vaginale storico da occidente a oriente, ma l'orientamento vien meno dinanzi alla «scienza» tantrica, dove il maestro Lousada, un ex investment banker diventato terapeuta sessuale, rivela: «Attraverso la palpazione e il massaggio orgasmico della yoni (cambia il nome, non cambia l'organo) ho visto il divino attraverso la vagina, mi si è presentata l'immagine della Vergine».

Si tratterà di un'accelerata evoluzione darwiniana, teoria spesso citata dalla Wolf, che infatti non si scompone minimamente, si scandalizza solo quando in suo onore viene offerta una cena a base di pasta dalla forma vaginale, tante belle vulvette fatte a mano da gustare voluttuosamente alla sua salute.

E qui, ritenendo infangati gli umori vaginali, le prende un colpo tale da abbandonare la scrittura per sei mesi, pausa nemmeno utile a sviluppare in lei un elementare sense of humour. Sprovvista sia dello spirito di una Simone Weil sia di una seria preparazione scientifica, l'autrice si aggrappa come una cozza allo scoglio delle cosiddette «nuove scienze».



Una dilettante ammantata di autorevolezza inesistente, e pure irresistibilmente comica quando riporta con candida enfasi i riscontri alle sue intuizioni illuminate, una su tutte: «La vagina è collegata al cervello». Siii, la terra è rotonda, dai che ci sei.

Il frullato di scienza, evoluzione, religione, tantrismo, morale spicciola e piacere sessuale è il risultato di un saggio-midcult, un assemblaggio maldestro di nozioni altrui, scevro da un pensiero personale originale. Anzi, da un pensiero.

E dalle pseudoscienze la Wolf sconfinava in campo erotico elargendo consigli su come capitolare sotto la «pioggia di stelle» (il piacere), con suggerimenti ai maschietti del tipo «ditele che è bella; niente urla ma carezze; individuate il punto sacro» e così via: un'acqua calda che ridurrebbe all'impotenza un erotomane in astinenza da due lustri.

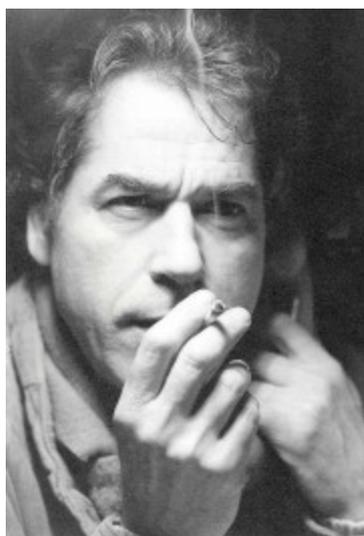
Che cosa leggere - «Donna non si nasce, lo si diventa», diceva la de Beauvoir, e più che il femminismo di terza generazione la Wolf rappresenta un gap nell'evoluzione del gentil sesso, ma si sa: non tutte le Vagine riescono col buco.

A questo punto, e stavolta seriamente, vi rimando a Innocence, la short story del 1973 di Harold Brodkey: nessuno scrittore o scrittrice ha mai descritto meglio un orgasmo femminile. Oppure La mandorla, di Nedjma (Einaudi), quintessenza araba del piacere carnale, intrigante e sessualmente istruttivo.

Lasciamo pure alla Wolf la soddisfazione di doparsi con dopamine e affini per illudersi di godere, anziché compartire con un California Dream Man un hot dog bollente con Corona a canna.

Nell'editoria tira più un pelo di Vagina che un carro di scienziati, ma questa non è la collana Adelphi Biblioteca Scientifica, forse non saranno nemmeno vendite orgasmiche, ma un trattato parascientifico comico è qualcosa di profondamente innovativo che meriterebbe persino una collana dedicata: «Farfalline cosmiche».

Una grande retrospettiva al Castello Forzesco Milano
RENZO BERGAMO:
<ATOMO LUCE ENERGIA>
Dipinse la grammatica dell'universo



(Daniela Cohen) "Atomo Luce Energia" è il titolo della mostra dedicata alle opere di Renzo Bergamo, artista scomparso nel 2004 a Milano senza che il suo genio fosse riconosciuto universalmente, come spesso accade coi grandi talenti. Nella prestigiosa sede del Castello Sforzesco, all'interno delle Sale Panoramiche, scorrono con 55 opere le immagini grandiose di una pittura modernissima che oggi, grazie ai tre curatori della mostra, permettono un dialogo che scorre ininterrotto fra il visitatore e la sensibilità dell'artista, inducendo a riflettere inesorabilmente sul tipo di visione che l'autore possedeva e sapeva trasmettere in modo così potente. I curatori sono Simona Morini, Professore associato di Teoria delle decisioni e dei giochi, Claudio Cerritelli, Professore di Storia dell'Arte contemporanea e Giulio Girello, Filosofo della Scienza e Professore.

Renzo Bergamo nasce a Portogruaro nel 1934 ed espone i suoi primi disegni a soli 13 anni. Rimasto orfano durante la prima adolescenza, conosce lo scrittore Giovanni Comisso, con il quale si crea un rapporto quasi filiale. Nel corso degli anni Cinquanta, determinanti per la sua formazione, a Treviso Bergamo conosce e frequenta gli intellettuali di quel "Veneto felice" descritto da Comisso, come Andrea Zanzotto, Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati e il musicista Gian Francesco Malipiero. Dopo aver vissuto e lavorato, sempre da autodidatta, a Parigi e a Zurigo, nel 1960 si stabilisce a Milano, dove Comisso lo introduce a esponenti del mondo culturale come Giorgio Strehler e Bruno Munari. Vive e lavora in via Madonnina, a due passi da quel Bar Giamaica dove con gli amici artisti Lucio Fontana, Piero Manzoni, Gianni Dova ed Emilio Scanavino si disserta sulle forme del concettuale nell'Arte.

In questi anni la sua pittura si orienta verso la ricerca che diventerà la sua costante intellettuale:

affascinato dalle scienze e dalla matematica, Renzo Bergamo definisce un mondo che anticipa immagini e concetti dinamici come le esplosioni cosmiche, gli scontri tra particelle, le trasformazioni della materia, la genesi delle galassie, la forma delle cellule...

Nel 1965, insieme ad altri artisti, si reca a New York per una collettiva voluta dal comune di Milano e patrocinata dal Ministero degli Esteri, finalizzata a far conoscere oltreoceano l'Avanguardia Italiana. Agli inizi degli anni '70, con altri artisti e intellettuali partecipa alla formazione di un movimento che prenderà il nome di Astrarte, dove si discute sul rapporto tra Arte e Scienza. Il gruppo viene presentato nel 1979 in una mostra dedicata alle avanguardie del Novecento: Futurismo - Spazialismo - Astrarte. L'anno successivo, Bergamo sente la necessità di staccarsi dal gruppo e matura l'idea che esporre sia divenuta un'operazione puramente commerciale, si ritira così definitivamente dal circuito pubblico.

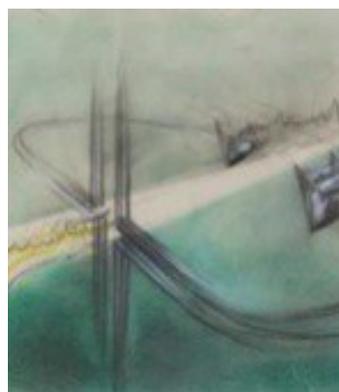
Agli inizi degli anni '80, cinquantenne, si trasferisce in Sardegna, dove prosegue la sua sperimentazione pittorica in un contesto ambientale ricco di natura, di colori forti e di luce. Qui sperimenta una serie di opere sul tema del caos, indagando il colore che sta dietro e dentro la materia. Scrive ed esegue al pianoforte musiche che tradurrà in immagini, in estrema libertà, dedicandosi a quella che chiama la ricerca di una "sincerità di pensiero" esente da contaminazioni.

La sua pittura è impossibile da imprigionare: passa dall'acquarello alla china, dall'acrilico all'olio, mescolando materiali e tecniche assieme, pur prediligendo l'uso del pastello. Sperimenta in continuazione, attingendo da qualsiasi cosa e in particolare da un'attenta osservazione di quello che lo circonda, sempre alla ricerca continua dell'essenza delle cose.

Nel 2000 inizia una nuova ricerca pittorica in cui sperimenta una sorta di linguaggio fatto di segni e s'interessa al fenomeno della radioattività, che vorrebbe tradurre in progetti artistici.

Il 10 maggio 2004 muore improvvisamente. Soltanto pochi giorni prima, a una giovane artista che gli chiedeva consiglio sull'Arte di fare Arte, aveva risposto: "Per fare l'artista ci vuole grande amore, grande forza di volontà, grande coraggio e sincerità. L'Arte insegna il coraggio di osare."

Castello Sforzesco Milano 16 gennaio 31 marzo 2013



La mostra segue Renzo Bergamo nei periodi che scandirono la sua vita di artista; dopo un primo periodo giovanile e una fase "arcaica", più strettamente figurativi, a partire dagli anni '60 Bergamo si è concentrato sul rapporto che da allora segnerà tutta la sua vita artistica, quello tra l'Arte e la Scienza. Il percorso espositivo prende pertanto l'avvio con le opere del periodo dei Concetti Cosmici, che coincide con il suo arrivo a Milano negli anni '60. Pochi colori e semplicità di forme dedicate alla creazione di un compendio visivo della genesi delle Galassie.

Segue a questo l'imponente studio sull'energia e sulla materia che occuparono Renzo Bergamo per

tutti gli anni '70, periodo chiamato Astrarte. Il tratto di Bergamo è uno di quei tratti che sa rendere situazioni che noi siamo portati a riconoscere, ad esempio, in alcune lastre della fisica atomica, oppure quando vediamo una “fotografia” di uno stato più antico dell’Universo rispetto a quello in cui noi siamo collocati come spettatori coscienti (Giulio Giorello).

Negli anni '80 Renzo Bergamo prosegue le sue sperimentazioni, dà sfogo a ricerche di colore, crea una geometria di sogno. Di questo periodo di transizione fanno parte alcune opere che saranno poi oggetto nel 1994 di una mostra personale a titolo Immagine e somiglianza - nome che rimane simbolo dell’intero periodo.

Nel 1985 Bergamo si trasferisce in Sardegna e inizia il periodo più fondamentale del suo percorso pittorico, chiamato Estetica del Caos. Un decennio da cui prendono forma una serie di opere sulla ciclicità del divenire nel Cosmo, dove la luce si confonde con la materia, la geometria con l’energia, il tempo con lo spazio, il colore con la sua rappresentazione, la matematica con la fisica. Una sorta di danza Cosmica con la quale il fenomeno del Caos crea un Universo sempre in divenire.

L’ultimo capitolo della sua vita vede Renzo Bergamo iniziare una sperimentazione che riprende il linguaggio primordiale del segno grafico, che lo porta a tracciare una complessa grammatica dell’Universo, creando un alfabeto segnico, frutto delle sue riflessioni su nodi e stringhe cosmiche. Interessatosi al fenomeno della radioattività, inizia una serie di opere più “materiche” che chiama Archeologia Cosmica.

Curatore artistico



Claudio Cerritelli

Dal 1986 è titolare di una Cattedra di Storia dell’Arte contemporanea presso l’Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dove vive e lavora. Dal 1988 è curatore del Premio di pittura, scultura e arte elettronica “Guglielmo Marconi” promosso dall’Università di Bologna, dalla Fondazione Marconi e dal Circolo Artistico di Bologna. Dal 1993 dirige la rivista di critica e teoria delle arti Nuova Meta.

Curatori scientifici



Giulio Giorello



E' professore ordinario di filosofia della scienza all'Università degli studi di Milano. I suoi principali interessi riguardano i rapporti tra filosofia e matematica, tra scienza e fede, nonché tra autonomia della ricerca scientifica e modelli di organizzazione sociale e politica. Autore di numerose pubblicazioni, dirige la collana Scienza e Idee per Raffaello Cortina Editore ed è editorialista del Corriere della Sera.

Simona Morini

E' professore associato di teoria delle decisioni e dei giochi all'Università IUAV di Venezia. Si occupa di razionalità, incertezza, rischio, filosofia morale, epistemologia sociale, storia della probabilità, scetticismo filosofico. Dirige il magazine online Rescogitans e l'unità di ricerca "Decisioni e design del futuro" allo IUAV. Autrice di numerose pubblicazioni, scrive per il quotidiano economico Il Sole 24 Ore e per altre testate e riviste.

Un magnifico catalogo edito da 24OreCultura accompagna l'esposizione, che gode di un percorso cronologico per opere datate dagli anni '60 fino alle ultime degli anni 2000, con video, foto e i commenti esclusivi di studiosi, scienziati e personaggi che apprezzano e offrono parole di lusinga. Come la lettera all'inizio del catalogo e firmata da Mina, una delle cantanti italiane più amate al mondo, che scrive: "Una vertigine. Se è vero come è indubbiamente vero, che non si dipinge, non si fa musica, non si scolpisce, non si canta con gli strumenti specifici ma con il cervello, mi sarei potuta facilmente innamorare della fiammeggiante mente di Renzo Bergamo... anche se non l'ho mai conosciuto. Renzo è un ordigno esplosivo, una bomba che ti lascia senza fiato e ti obbliga a riflettere, a pensare, a capire...".



Senza saperlo, Mina ha espresso ciò che chiunque abbia conosciuto per davvero il Bergamo ha sempre pensato di lui. Eppure qui parlano di lui soprattutto studiosi d'arte e di estetica, quasi senza averlo mai incontrato. A parte Andrea Bisicchia, docente all'Università del Sacro Cuore e collaboratore decennale del Teatro Franco Parenti che scrisse su di lui e su altri artisti degli anni '70 un bel libro che si accompagnò a una mostra d'arte collettiva per presentare il fenomeno dell'Astrarte, costola dello Spazialismo, a sua volta figlio del Futurismo. Poiché ora il Bergamo impressiona per la sua visione del Cosmo come fosse una capacità unica, dimenticando che già altri fecero lo stesso percorso in gruppo, come i pittori De Gasperi, Lattuada e altri, tutti amici di Renzo per giunta.

Per spiegare il paradosso della capacità espressiva che sembra offrire chiavi di alta scienza, dalla quantistica alla matematica ad altro ancora, Bisicchia afferma: "L'estetica significa trovare materiale per la creazione. L'artista ha bisogno di interrogare la natura e lo fa con la sua immaginazione, a differenza di chi opera nel campo delle scienze, come matematici e fisici. Lo stesso accade a teatro, dove si può mettere in scena uno spettacolo che tratti argomenti scientifici in vari modi e il pubblico non è tenuto a conoscere le formule matematiche, però gli si offre questa conoscenza. Così l'artista non offre formule matematiche ma immagini, così che il binomio arte-scienza venga compreso. Il mistero della figuratività di Renzo è la capacità di scegliere un soggetto, destrutturarlo e ricostruirlo, sempre alla ricerca del bello". Le molte parole, frasi e scritti lasciati dall'artista potrebbero confondere ancor di più, ma sono frutto di autoanalisi, come quella bellissima, usata in copertina: "Io, figlio della Galassia".

Per scoprire un aspetto davvero nascosto di Renzo Bergamo ho realizzato quello che nessuno ha pensato di fare: ho trovato i parenti più stretti dell'artista e mi sono fatta raccontare parti della sua storia giovanile, quella che ha prodotto tutto ciò che poi è risultato, specie se si considera che,

secondo molti, i quadri degli anni '70 e '80 sono fra i più interessanti in assoluto, benché quelli degli ultimi anni di vita siano i più riccamente colorati. Ho intervistato il fratello maggiore Gianni Bergamo, che ha parlato con ritrosia, per innata timidezza ma infine con l'orgoglio e l'affetto di chi ha da sempre apprezzato il congiunto. "Mio fratello era dotato di talento artistico fin da piccolo, era una cosa innata, aveva questa particolarità. Nostro padre dipingeva come hobby e in casa c'erano pennelli e colori. Anche una nostra zia era un'artista importante, viveva tra Venezia e Padova".

Chiedo di parlarmi anche della madre e così si scopre che "la mamma era una donna bellissima, veramente molto speciale. Ma a 37 anni ha avuto un brutto male e l'abbiamo persa, è triste. Fino al '29 eravamo una famiglia benestante, avevamo case, ville e terreni ma la depressione prima e il crollo delle banche del '35 ci ha mangiato tutto. Abbiamo perso tutto, anche in seguito ad affari mal condotti per cui io sono emigrato in Svizzera, dove mi sono sposato e ho vissuto 40 anni". Aveva tentato di farci andare anche i fratelli, ma Renzo e Gino non riuscirono a resistere e tornarono in Italia. "Ho sempre lavorato" continua Gianni, "fino alla pensione. Poi sono tornato in Italia e oggi vivo a Como, mentre in Sardegna ho una porzione della casa che Renzo ha costruito per tutti noi fratelli, tanti anni fa. Ci vado d'estate, ormai è una seconda casa per noi. Renzo ci manca tantissimo".

"Mio padre" continua Gianni, "aveva idee molto diverse rispetto a Mussolini e a Hitler e abbiamo avuto delle storie coi fascisti e con le SS. Lui è morto a circa 50 anni per le difficoltà". C'erano sei figli, quattro maschi e due femmine e i più grandi si occupavano dei più piccoli. Renzo, nato a novembre del 1934, era il penultimo ed è sempre stato molto attaccato alla famiglia di origine, sebbene la guerra prima e la vita poi li abbia separati. Sono sempre rimasti in contatto, come mi conferma la sorella Maria Bergamo, che vive a Como con le figlie e i nipoti. "Dipingeva sempre, Renzo, papà gli fece una mostra quando aveva appena 11 anni e a 13 già vinse dei premi. Faceva quadri di Gesù e della Madonna che ho ancora qui a casa, io. Eravamo molto attaccati, io ero più grande di lui di soli due anni, ci siamo sempre tenuti in contatto e visti. Lui mi adorava, mi portava regali, eravamo spesso insieme. Era generoso con tutti, era divertente e tutti gli volevano bene".

Resta ancora Gino, il più giovane, residente a Piacenza ma grande compagno di giochi del fratello appena più grande di lui e per il quale aveva una specie di adorazione. I suoi ricordi sono molto vividi: "Nostro fratello Livio, il maggiore, era un tipo molto speciale che morì giovanissimo per colpa di cozze e ostriche, che venivano da Caorle coi pescatori in bicicletta. A quei tempi il tifo non si curava ancora e lui se n'è andato in una notte. Credo che siano stati i dispiaceri a portarsi via pure papà; prima le camice nere, poi le camice rosse hanno depredato la nostra casa, siamo rimasti nudi e crudi. Papà era un ottimo artista e durante la prigionia in campo di concentramento aveva iniziato a dipingere, proprio per le conoscenze fatte là: pare ci fossero grandi artisti. Papà trasmise a Renzo le sue conoscenze, imparate dai grandi artisti durante la prigionia: gli ha insegnato le tecniche del colore, dono che Renzo ha sempre portato avanti, aggiunto al dono che aveva in se, cioè la capacità di mescolare i colore, renderli visibili. Questo ha portato Renzo a rendere armoniosa la sua pittura".

Eccoci a parlare con Gino del Renzo pittore: "Da giovanissimo imparò a usare il pennello e a quei tempi si girava, si facevano mostre in tutti i paesini del Veneto dove lui riscuoteva un buon successo, per il tempo di allora. E un ricordo molto significativo che conservo è quello di un ambasciatore d'Israele a Roma, che nostro padre aveva sottratto dalle mani degli Ustascià. Era successo che in Croazia, durante la guerra in Jugoslavia, papà tagliò con la sua spada da bersagliere un orecchio a un Ustascià. Lui era un ufficiale e ha liberato questo uomo, che poi è diventato un diplomatico, riuscendo a farlo fuggire. Dopo, finita la guerra, mio padre ha scoperto che questo personaggio era a Roma in Consolato e gli ha inviato per regalo un quadro di Renzo e lui in cambio gli ha mandato 5000 lire, tutti fogli grossi, enormi pagine di denaro in lire dell'epoca!". Insomma la sua pittura piaceva sempre? "Non solo" ricorda sorridendo Gino. "Renzo piaceva su tutta la linea, a uomini e donne, era simpatico e tutti se lo contendevano alle feste, era molto richiesto perché era molto di compagnia e tutti lo trovavano così divertente. Credo che abbia regalato disegni e ritratti a mezza Italia!".

“E’ vero” conferma Gianni. “Era molto buono, molto umano. E’ un genio della pittura, ho qui delle chine, cose stupende, ritratti di mia moglie che sono cose splendide. Noi Bergamo abbiamo avuto un cognome che in passato ci ha creato dei problemi e oggi, se Renzo lo tramanderà con la sua arte, sarà una cosa bella. Ne sarebbe tanto orgogliosa pure Evelina, nostra sorella scomparsa pochi anni fa, come se non avesse potuto sopportare il fatto di non poter più rivedere nostro fratello Renzo”. Lui, però, il figlio della Galassia, non andrà mai via da questo mondo finché ci saranno sue opere a ricordarcelo non solo in questa Milano dove lui ha vissuto tanti anni ma in qualsiasi altro luogo da lui visitato, poiché sapeva amalgamarsi e fare amicizia ovunque, ridere e fare lo scemo, era generoso e donava i suoi schizzi più sbalorditivi. Ecco perché non è mai diventato famoso con la sua arte: era troppo parte della sua vita reale e quindi senza prezzo.

IL GUERRIERO DELLA LUCE



Il Guerriero della Luce mantiene le vibrazioni ALTE
è coerente, sintonizzato, in armonia con l'Universo
è l'Amore che scaturisce dalla FONTE dentro di lui che genera la GIOIA.

Il Guerriero della Luce sceglie una ad una le parole che usa.
Conosce il suo potere e carica le parole con la sua
ENERGIA.

Quando usa le parole con l'amico o con il nemico
le carica con l'Energia della consapevolezza.
MAI le usa alle spalle dell'amico o del nemico ma è sempre diretto...
CUORE A CUORE.

Ciò lo rende
INTEGRO
INATTACABILE
INVULNERABILE
così facendo accresce il suo potere interiore.
Nessun turbamento trapela dal suo volto:
Nè dai suoi occhi.
Nè dal tono della sua voce.

Non reprime le sue emozioni gioca con esse e le
OSSERVA
le
TRASMUTA
grazie all'energia interiorizzata.

Il Guerriero della Luce non fugge dal dolore
non volge le spalle all'insegnante che giunge nella sua vita
lui stesso lo ha chiamato
è responsabile al 100% di ciò che attrae:
Ciò lo rende
INTEGRO
INATTACABILE
INVULNERABILE
così facendo accresce il suo potere interiore.

Il Guerriero della Luce
non giudica, nè se stesso e neppure gli altri
egli sa che il giudizio è nemico dell'Armonia e della Pace
così facendo lui accresce la
PACE
ed un giorno, molto presto, il mondo cambierà
PERCHE' LUI HA CAMBIATO SE STESSO

IL MONDO E' GIA' CAMBIATO!

LA LINGUA COME RIFLESSO DEL PENSIERO NELLA <PECORELLA SMARRITA>



di

Elena Caputo

Quando si usa un linguaggio normale, vuol dire che dell'universo si ha un'idea sicura e precisa, che si crede in un mondo certo, ontologicamente molto ben determinato [...]. Le eccezioni alla norma significherebbero allora che il rapporto fra l'io e il mondo in Pascoli è un rapporto critico, non è più un rapporto tradizionale.¹

Con queste parole Gianfranco Contini offre uno spunto di riflessione interessante per un lettore che voglia indagare i reciproci rapporti tra la lingua che si utilizza e la concezione del mondo che si possiede: essere fedeli discepoli della norma grammaticale presuppone una relazione pacifica col cosmo; al contrario, quando il poeta riconosce che (per dirla con un'espressione leopardiana) «l'intelletto umano non è atto ad immaginare un piano come quello dell'universo»², è indotto ad utilizzare una lingua che esuli dalla logica della grammatica. Il componimento pascoliano de *La*

1

G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli* [1955], in AA. VV., *Studi Pascoliani*, Faenza, F.lli Lega, 1958, pp. 31-32.

² G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, a cura di G. PACELLA, vol. 2, Milano, Garzanti, 1991, p. 2263.

*pecorella smarrita*³ è un ottimo esempio di come questa relazione giochi un ruolo fondamentale nel dettato poetico di Pascoli, per il quale la Terra, come egli stesso professa altrove, altro non è se non un «atomo opaco del Male»⁴.

Il presente commento si propone dunque come rivisitazione linguistica del testo quale chiave interpretativa della cosmologia pascoliana.

La pecorella smarrita appartiene alla raccolta dei *Nuovi poemetti*, editi per la prima volta nel 1909, ad un quinquennio dalla pubblicazione dei *Primi poemetti*, di cui ne costituiscono il seguito; sono ripartiti in sette cicli, con componimenti di diversa portata: racconti personali o familiari, poesie didascaliche, opere simboliche in cui emerge una notevole riflessione cosmica, opere queste ultime a cui certamente appartiene *La pecorella smarrita*. In questa lirica infatti, un frate, durante la notte di Natale, volge lo sguardo verso il firmamento stellato e si interroga in merito al posto che la Terra occupa nell'universo: al v. 40 conclude che essa è «un astro, senza più luce, morto», quell'unica pecora perduta che il pastore decide comunque di andare a cercare. Non è un caso che questa raccolta si collochi nella fase finale della vita del poeta (che morirà per cirrosi epatica solo tre anni dopo), quando in genere più urgente si fa nell'uomo una tensione verso l'infinito e la riflessione metafisica.

Nei *Poemetti* evidente è l'omaggio che Pascoli reca a Dante, preferendo come metro per tutti i componimenti della raccolta la terzina: la scelta più consueta consiste nel giustapporre gruppi di terzine, al termine di ciascuno dei quali viene posto un endecasillabo, naturalmente in rima con la terzina precedente; *La pecorella smarrita* si articola appunto in tre sezioni, composte ciascuna da dieci terzine ed un endecasillabo finale.

Si è parlato poc'anzi di «eccezioni alla norma» come indici di un «rapporto critico tra l'io ed il mondo». Nel sopraccitato saggio di Gianfranco Contini vengono segnalate diverse modalità utilizzate da Pascoli per eludere la prassi grammaticale, ciascuna delle quali si presenta come un particolare momento dell'apprendimento linguistico: l'uso di fonosimbolismi, di onomatopée e di figure foniche è proprio di chi, non ancora vincolato dai compartimenti stagni dell'insegnamento normativo e descrittivo della grammatica, intuisce «la verità occulta del mondo che trasmette al linguaggio»⁵; questo uso della parola da fanciullo non ancora istruito è perciò detto pregrammaticale⁶. Lo stadio ulteriore invece va al di là della norma, superando lo stesso italiano e

³ Per ogni riferimento testuale a *La pecorella smarrita* si è consultato G. PASCOLI, *La pecorella smarrita*, in ID., *Nuovi poemetti*, Milano, Mondadori, 1931²⁴, pp. 63-67.

⁴ G. PASCOLI, *X agosto*, in ID., *Myricae*, Milano, Mondadori, 1941⁸, pp. 107-108.

⁵ S. GIOVANARDI, *Giovanni Pascoli*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. BORSELLINO – W. PEDULLÀ, Milano, L'Espresso, 2004, p. 704.

⁶ «Tu sei ancora in presenza del mondo novello, e adoperi a significarlo la novella parola.» (G. Pascoli, *Il fanciullino*,

caratterizzandosi per l'abbondanza di nomi propri o stranieri, e assume dunque una veste «translinguistica»⁷ o postgrammaticale.

Si osservi ora il testo de *La pecorella smarrita*: i due momenti di acquisizione linguistica convivono, segno del raggiungimento ormai di una piena maturità di scrittura e di pensiero.

In primo luogo si volga l'attenzione all'*incipit* del componimento dove il poeta, in sole due terzine, converge espressioni fonosimboliche e figure allitteranti evidenti; esemplificativi i vv. 5-6 ed il v. 9:

[...] Il cielo scende a goccia a goccia.
Biancica, in terra, qua e là, la strada”.

grave di guazza pende il fiore in boccia”.

Una riflessione si impone: l'uso di un linguaggio pregrammaticale sembra essere particolarmente adatto alla rappresentazione di elementi vicini al poeta, che egli dunque meglio può sperimentare. «Lo squittio» dei cani «in sogno» (vv. 13-14), «il rombo della voce» (v. 16), lo «scalpiccio verso la capanna» (v. 54) sono percezioni sonore appartenenti ad un campo sensitivo prossimo all'autore.

Differentemente, l'uso di un linguaggio postgrammaticale sembra trascendere l'esperienza concreta del quotidiano, aprendosi all'infinità di un universo che non è possibile dispiegare con il semplice ausilio dei sensi. Infatti l'autore accosta al termine «seraphim» l'aggettivo «lontani» (v. 15); questo superamento della grammatica investe anche la nomenclatura degli astri al v. 27:

Vega⁸, Deneb, Aldebaran, Polluce...

In questo testo il culmine del «virtuosismo immaginifico del poeta cosmico»⁹ si mostra nell'impiego abbondante di espressioni evocative, nelle quali vengono accostati elementi precisi, esperibili mediante il ricorso ai sensi, ed elementi informi, vaghi, di più difficile comprensione.

Il frutto di questa ardita mescolanza determina la distruzione della «frontiera, che in lingua normale è obbligatoria, fra pregrammaticalità e semanticità [...], tra determinato ed indeterminato»¹⁰.

Siano esemplari in tal senso le espressioni «baratri profondi / colmi di stelle» (vv. 20-21) e «abisso astrale»¹¹ (v. 92) per indicare lo spazio; o ancora i vv. 22-23: «Mucchi di stelle, grappoli di mondi, /

Roma, Nottetempo, 2012, p. 46).

⁷ G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli...*, p. 30.

⁸ Si confronti con *La vertigine*, v. 24: «in fondo in fondo è il luccichio di Vega...?». Anche in questo caso l'uso del nome proprio, spia di una veste linguistica postgrammaticale, si accompagna ad espressioni che indicano lontananza. Per ogni riferimento testuale a *La vertigine* si è consultato G. PASCOLI, *La vertigine*, in ID., *Nuovi poemetti*, Milano, Mondadori, 1931²⁴, pp. 68-70.

⁹ S. GIOVANARDI, *Giovanni Pascoli...*, p. 737.

¹⁰ G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli...*, p. 37.

¹¹ Il poeta non è nuovo all'uso del termine «abisso» o di «baratro» per la definizione dello spazio; si confronti con *La vertigine*, v. 23: «giù per l'abisso in cui lontan lontano», (dove peraltro il termine è accostato ad avverbi di

nebbie di cosmi», in cui peraltro è possibile individuare una *climax* che segnala una progressione verso l'indeterminato. Ed infine si potrebbero citare «polvere di luce» (v. 25), «nebbia di mondi» (v. 81), «rena / di Soli» (vv. 81-82).

Forse il punto più emblematico di sperimentalismo linguistico sembrerebbe essere la terzina compresa tra i vv. 75-77:

In cielo e in terra tremulo uno sciame
era di luci. Andavano al lamento
della zampogna, e fasci avean di strame.

La parola «sciame» sembra, almeno in apparenza, un termine semanticamente determinato, e quindi, per dirsi alla maniera di Contini, pienamente grammaticale. Tuttavia, a ben guardare, il lemma prescelto non si addice alla metafora sulla cui base è costruito l'intero componimento: le «luci», ovvero le stelle, sono paragonate a pecore, non ad api, e dunque più pertinente sarebbe il ricorso ad un'espressione come *gregge di luci*. «Sciame» viene invece preferito in virtù della sua forza evocativa e fonosimbolica: la paronomasia che si viene a creare con la parola «fasci» evidenzia in «sciame» una «dilatazione a scopo fonosimbolico, a scopo non semantico, di elementi semantici»¹². Renato Serra, a tal proposito, fornisce una chiave di lettura interessante, affermando che

le parole più comuni in un verso di lui rendono un suono nuovo; pare che la sua voce nel profferire le faccia vibrare lungamente e tragga dai loro seni riposti echi non conosciuti.¹³

Del resto la «poeticità delle parole indeterminate»¹⁴ non è un'invenzione unicamente pascoliana: si ravvisa già in Leopardi (forse ancora mediata dalla tradizione classica) per il quale «l'analisi delle cose è la morte della bellezza o della grandezza loro, e la morte della poesia»¹⁵; si prendano a tal proposito in considerazione i vv. 176- 177 ed i vv. 182-183 de *La ginestra*¹⁶:

nodi quasi di stelle,
ch'a noi paion qual nebbia [...].

[...] un punto
di luce nebulosa.

lontananza che fanno il paio con quelli del verso successivo) e v. 3: «su quell'immenso baratro di stelle».

¹² G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli...*, p. 38.

¹³ R. SERRA, *Giovanni Pascoli*, in ID., *Scritti critici*, Firenze, Casa editrice italiana, 1910, p. 16.

¹⁴ G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli...*, p. 50.

¹⁵ G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, vol. 1..., p. 750.

¹⁶ Per la lettura de *La ginestra* si è utilizzato G. LEOPARDI, *La ginestra*, in ID., *Canti*, a cura di F. BANDINI, Milano, Garzanti, 1984⁶ [1975] (I grandi libri Garzanti), pp. 307-324: 316-317.

Anche qui i corpi celesti recano attorno una patina informe, atta a rappresentare la vastità dell'universo, impossibile da conoscere e comprendere nella sua interezza, e dunque fonte della criticità di quel rapporto col cosmo che è di fondamentale importanza per la comprensione corretta del contenuto di queste poesie.

Seppur in modo del tutto sommario, con l'analisi de *La pecorella smarrita* qui proposta si è cercato di dar conto della straordinaria ricchezza e sperimentazione linguistica della versificazione pascoliana, che, in piena coerenza, sempre accompagna i sentimenti di relativismo esistenziale nutriti dal poeta in merito all'universo: uno spazio talmente vasto da non poterne delineare i contorni con precisione, in fondo al quale si trova anche la Terra, unica «ove s'uccida, / dove sia l'odio, dove sia la guerra» (vv. 64-65) e perciò destinata ad essere la «sola rea, sola infelice» (v. 93).

Il grande scrittore di <Guerra e Pace> in difesa degli animali
TOLSTOJ VEGETARIANO
Fu una scelta di non uccidere gli animali
e non cibarsi delle loro carni



*[...] Dai ganci pendono corpi squartati
a ricordarti che ogni tuo boccone è
parte d'un essere alla cui completezza è
stato arbitrariamente strappato.*
(Calvino)

(Annalisa Zabonati) In un qualsiasi supermercato oggi è possibile trovare nel reparto macelleria vari tipi di animali smembrati e cellophanati, ridotti a pezzi di carne, lontani dalla loro «completezza», come ci ricorda Calvino senza più riconoscibilità. Sono esposti sotto le fredde luci dei neon, e nei gelidi banconi frigo, dopo tormenti, strappi dalla vita e dai loro simili, viaggi dolenti trangugiarne le membra, scorticati per confezionare indumenti, sperimentati per il nostro benessere, esibiti per il nostro divertimento, martoriati per combattere, arruolati negli eserciti e nelle polizie, e molto altro ancora.

Il mio turbamento è stato acuito dal vedere in bella fila i vasetti di omogeneizzati con disegni di animali felici, che sono dentro quelle confezioni ridotti in poltiglia. I loro corpi irriconoscibili, le loro carni date in pasto ai nostri bambini e alle nostre bambine per crescere, «carne per la carne».

La carne è la corporizzazione degli esseri, animali umani e non. Ha la forma socialmente riconosciuta di soggetto (detentore del potere e del dominio) e di oggetto (assoggettato al potente, al dominatore). Interpretato dal singolo come l'identità di sé e la propria rappresentazione verso gli altri. Un corpo carnale che vive il e nel mondo, un corpo percipiente che agisce e interviene, corpo come campo interattivo e relazionale.

Secondo Melanie Bujok, il corpo genera risorse e gerarchie, è il luogo della materializzazione delle strutture sociali, è una risorsa. L'uso simbolizzato degli animali deriva dall'esercizio di potere su di loro e ne strumentalizza le parti che divengono così «pezzi» senza un insieme, per renderli corpo parcellizzato funzionale, determinandone l'invisibilità sociale e rappresentativa. Non sono pertanto più, anzi non lo sono mai stati, individui e in questo macabro rituale umano possono essere naturalizzati e spacciati per parti carnee necessarie al sostentamento umano, espropriandoli della

loro corporeità soggettiva e senziente: “Il danneggiamento intenzionale e organizzato del corpo animale, il controllo dei loro movimenti, che arriva fino alla immobilizzazione e al dissolvimento, sottrae definitivamente agli animali sfruttati il proprio corpo e conseguentemente la loro libertà [...] La carne gerarchizza i rapporti, e il suo consumo alimentare distingue tra coloro che si possono permettere di assumerla e coloro che non potendolo fare, ne ambiscono l’assunzione, desiderando attraverso la carne, dimostrare l’avvenuta ascesa sociale, attestando l’influenza dell’alimentazione sulle politiche di potere, a sancire disuguaglianze. Il tipo di animale da carne usato (bovino, ovino, equino, pollame, pesci) è altrettanto sinonimo di status, così come il tipo di cottura della stessa (Jeremy Rifkin, Massimo Montanari).

Per giustificare il distanziamento tra le specie e usare i corpi, e le carni, degli altri animali, gli umani hanno adottato la tecnica della separazione, deresponsabilizzandosi. Allevamenti, metodi di trasporto, macelli, procedimenti di preparazione di carni e derivati sono lontani dagli sguardi indiscreti dei consumatori che non debbono conoscerne le pratiche. Metodi istituzionalizzati di privazione della dignità e della libertà degli animali non umani. La materialità imperante impedisce la rivelazione dell’identità e della compassione, relegandole a mere circostanze congiunturali, presto obliate da altre esigenze di sopravvivenza sociale. Nell’era contemporanea si è arrivati alla industrializzazione dell’allevamento e della macellazione, realizzando le «fabbriche della morte», con metodi di produzione e lavorazione (catene di smontaggio) presi poi ad esempio e applicati nell’industrializzazione taylorista e fordista. Corpi di soggetti che usano linguaggi diversi da quelli umani e pertanto emarginati nello spazio dell’indicibile, dell’incomprensibile, del rifiuto di attribuzione di tratti esperenziali senzienti.

La riflessione contemporanea sugli animali non umani, sopra accennata, avanza su diversi piani di analisi e di pratica e a mio avviso è esempio di evoluzione di un pensiero che tenta di sciogliere arcaici vincoli ideologici, di cui Tolstoj fu insigne testimone e maestro. Le esplorazioni tolstojane, infatti, possono essere un ulteriore tassello per la comprensione di un mondo ancora ignoto a noi umani, così occupati a cercare di dare nome e definizioni di ogni aspetto della natura, da cui ci siamo inesorabilmente allontanati, pur vivendoci immersi.

Tolstoj ha dedicato pagine intense sugli animali non umani, offrendoci uno squarcio del suo pensiero su questo tema, che si è allargato come macchia d’olio per divenire scelta di non uccidere e non cibarsi degli animali e delle loro carni. Tra gli scritti dell’Autore che hanno per tema non sporadico gli animali, ho scelto di soffermarmi sul racconto Passolungo, storia di un cavallo, sullo scritto destinato a perorare la causa del vegetarianesimo, Il primo gradino, e in quello di condanna della pratica venatoria Contro la caccia. Il fil rouge di queste opere risiede nella loro diversa modalità di trattare il tema del rapporto tra umani e animali, delineando la capacità animale di provare emozioni.

Nel 1856, durante una passeggiata in compagnia di Turgenev, lo scrittore osserva una cavalla, immedesimandosi con lei e cercando di convincere anche l’amico a fare altrettanto. Tale era l’esortazione di Lev Tolstoj che Turgenev nelle sue Memorie, testimonia di aver detto in quell’occasione: “Sentite Lev Nikolaevič, una volta voi dovete essere stato un cavallo”.

Il 31 maggio dello stesso anno Tolstoj scrive nel suo diario di aver desiderato di comporre La storia del cavallo. Sono le premesse per la realizzazione di Cholstomér (Kholstomer) – Passolungo, storia di un cavallo che avrà varie versioni, se ne contano una trentina, e pubblicato non prima del 18857 in una Raccolta.

Il racconto prende spunto dalla storia vera di Mužik I, cavallo nato in un famoso allevamento russo nel 1803, soprannominato Cholstomér (Passolungo) per la sua andatura veloce e lunga, ma che a causa del suo manto pezzato (sinonimo di meticciano) passerà di mano in mano e tra mille mestieri. Cholstomér è un cavallo sapiente che narra le sue vicende e osserva il mondo in cui vive, un mondo abitato da cavalli, altri animali e umani. Con questi ultimi intrattiene un rapporto privilegiato, e nutre sentimenti ed emozioni speciali. Le sue esperienze di cavallo usato dagli umani per i loro scopi opportunistici, diviene stratagemma narrativo per delineare un pensiero empatico e

compassionevole verso gli animali non umani da parte dell'Autore.

Il racconto presenta la vita di Cholstomér come essere senziente, e nonostante la frequenza dell'uso degli animali nella novellistica e nei racconti favolistici, in cui rappresentano l'allegoria proiettiva di comportamenti e atteggiamenti umani, in Cholstomér è piuttosto espressa la precisa consapevolezza del trattamento loro riservato.

Tolstoj era un appassionato di cavalli, tra i suoi animali preferiti, dapprima come cavaliere e cacciatore, e in seguito come rappresentanti di una serie di animali d'affezione che si diversificano da quelli selvatici. Questi elementi sono ben presenti anche nelle fiabe che si trovano nei quattro libri di lettura in cui Tolstoj riporta alcune favole riadattate da Esopo e da Perrault, dalla tradizione russa, da quelle araba ed orientale, mentre alcune sono da lui stesso dichiarate originali, scritte tra gli anni '50 e primi '70 dell'800. Proprio in quelle originali, a cui ho dedicato maggiore attenzione, si evidenziano le differenze tra animali addomesticati, domestici e selvatici. La narrazione favolistica consente di antropomorfizzare gli animali non umani, secondo un meccanismo che a mio avviso da un lato tende e tenta di renderci simili nella differenza (umani e non umani) e dall'altro prefigura una dominazione sulla natura.

In questo contesto gli umani cacciano, temono, maltrattano, uccidono, allontanano gli animali, illustrati e descritti come senzienti, capaci di pensieri, emozioni, affetti, o semplicemente (come gli insetti) prodigi della natura. I loro corpi e le loro menti sono squarciate e squartate senza ritegno, come ad esempio nel racconto A caccia d'orsi, racconto d'un cacciatore, rincorsi e spaventati per ucciderli, In che modo ammazzai la mia prima lepre.

Già in questi lavori, incubatori di Cholstomér, Bori intravede, oltre alla compassione: “[...] un soggetto allargato, un grande «noi», che abbraccia la volpe, l'uccellino, il gatto, il cane (le storie di Bul'ka), il cavallo [...], la mucca, il vitellino [...].

I segnali di attenzione e interesse per le sorti e le vite degli animali sono tutti presenti nelle parole delle novelle, assaggi di avvenimenti interiori e scelte etiche che porteranno Tolstoj a prendere decisa posizione contro l'uccisione, lo sfruttamento, il maltrattamento degli animali, che negli anni '80 saranno incontrovertibilmente sanciti dalla scelta vegetariana.

Il noi espresso nei quattro libri di lettura è segnale di passaggio a una condizione di attenzione e di ascolto di quel linguaggio altro, che esprime un corpo in carne ed ossa che non sarà introdotto nel proprio corpo per farne carne. animali pensanti, animali parlanti, animali sapienti, ma profondamente innocenti di fronte alla brutalità e all'indifferenza umana.

Nell'elaborazione di Cholstomér troviamo un ulteriore elemento di indagine psico-sociale: l'atteggiamento e i comportamenti verso la diversità. Con sapiente intensità Tolstoj, attraverso i pensieri del cavallo protagonista, esprime i sentimenti e le emozioni di chi diverso viene vissuto, e quali gli stereotipi che accompagnano la diffidenza, il rifiuto, l'allontanamento, il disinteresse. Il corpo giovane e vitale del puledro è ritenuto impuro ed escluso dagli allori delle corse agonistiche, anzi addirittura castrato per non trasmettere la difettosità. Lui che dice: “Quando nacqui non sapevo che volesse dire pezzato, pensavo soltanto d'essere un cavallo”.

Affermazione che evidenzia la personale consapevolezza della propria integrità e che definisce il proprio mondo e la propria visione del e nel mondo.

Le pezzature piacevano ai cavalli, ma non agli umani, che porteranno a far pensare a Cholstomér: “[...] e meditavo soprattutto sulla natura di quella strana specie d'animali cui siamo così strettamente legati e che chiamiamo uomini, a quei loro caratteri da cui dipendeva la mia particolare posizione nell'allevamento, che io sentivo senza poterlo capire”.

Umani che detengono il dominio sull'altro da sé, animale o umano che sia: “Le parole: «mio cavallo», si riferivano a me, un cavallo vivo, e mi sembravano altrettanto strane come le parole: «terra mia», «aria mia», «acqua mia»”.

E ancora “[...] gli uomini si lasciano guidare nella vita non dalle azioni ma dalle parole.[...]. Tali parole, ch'essi considerano molto importanti, sono: mio, mia, miei che si dicono parlando di varie cose, esseri e oggetti, perfino della terra, degli uomini e dei cavalli. [...].

E la gente cerca, nella vita, non di far ciò che considera come bene, ma cerca di poter chiamare proprie il maggior numero di cose. [...]”.

Espressioni di possesso, di dominio, di controllo, che non lasciano spazio alla considerazione di una collettività di intenti e di scambi.

La struttura del racconto, che ricalca le orme dello stile dei racconti di Sheherazade, in cui l'eroe, cioè Cholstomér, narra la propria storia, predisponendolo al suo destino. Attraverso la sofferenza e il declino, la saggezza e la morale del cavallo si rinforzano, convincendosi che nessuna creatura ne possa possedere un'altra.

La sapienza di Cholstomér sarà pacata riflessione sulle cose della vita, equina o umana che sia, e con candida devozione ascolterà gli altri. Ma riconosce una intrinseca malinconia in quanto: “Ero tre volte infelice: ero pezzato, ero un castrone, e gli uomini immaginavano ch'io non appartenessi a Dio o a me stesso, com'è proprio di ogni essere vivente, ma che appartenevo al capo stalliere”.

Un'appartenenza che ricorda la servitù della gleba, tema caro a Tolstoj, e che riproduce i meccanismi oppressori anche tra le specie. Struggente è la vicenda affettiva di Cholstomér per uno dei suoi padroni (Serpuchovskoj, un ufficiale degli ussari), descritto con pulsante ammirazione nella sua giovinezza, sfrontatezza e bellezza. Rivisto da lì a qualche anno, decadente e invecchiato, a rispecchiare le vicissitudini del cavallo che tanto lo aveva amato e che era stato venduto in seguito a delle ferite, riportate per incauta conduzione del cavallo da parte dell'ufficiale, in una dimostrazione di assenza di empatia e di comprensione della mente e delle emozioni dell'animale. Cholstomér lo riconosce, ma non viene riconosciuto, e il suo amore perdona anche questo.

In sostanza, la voce di Cholstomér ha una propria forza che, evidenziando la visione del mondo tolstojana, esprime un messaggio che va inteso di per sé. Considerazione, immedesimazione, comprensione mi paiono essere gli elementi che contraddistinguono Cholstomér, attraverso argomentazioni che esprimono la tensione verso una responsabilità morale e un senso di relazione tra specie, come indica Sarah Wintle in riferimento agli Houyhnhnms²⁰ di Swift.

Cholstomér si narra attraverso la sua storia, le sue emozioni, i suoi sentimenti e affetti. Ci colpisce al cuore, con parole atte a destare attenzione, raccontando come in un filò le sue avventure, non c'è acrimonia nelle sue frasi, non c'è rivendicazione, ma c'è vitale e intensa partecipazione all'esistenza. Lo stratagemma narrativo individua la sostanza e la tratta con peculiare vividezza, confermando la convinzione di Coetzee circa la forza della letteratura che arriva senza mediazione all'immaginazione e all'empatia che gli umani dovrebbero attivare per gli animali non umani. Il racconto di Tolstoj è su questa linea, l'espedito narrativo non solo esprime attraverso la metafora l'atteggiamento umano, ma utilizzando l'identificazione con il protagonista, Cholstomér, sono presentati i pensieri dell'Autore. Narrazione come discorso degli animali sugli umani e degli umani sugli animali.

Esemplare è il finale, in cui Cholstomér, oramai considerato incurabile è abbandonato al destino incarnato dallo scannatore, che scambiato per una mano pietosa che lo curerà, invece lo sgozza:

“[...] comincio a strofinarsi con lo zigomo contro la mano che lo teneva. ‘Forse mi vogliono curare’ pensò, ‘Lasciamoli fare’. E difatti senti che avevano fatto qualcosa alla sua gola. Provò dolore, ebbe un tremito, agitò una zampa; ma si trattenne e comincio ad attendere ciò che doveva succedere poi...”.

Lentamente entra nell'antro della morte, mentre intorno si affaccendano cani che vogliono leccare il suo sangue e lo scannatore che deve finire il proprio lavoro, scuoiandolo. La carcassa, perché per gli animali non umani non si parla mai di salma o di defunti non essendo degni di esequie e di tumulazioni, è lasciata a marcire. Ma Cholstomér o meglio ciò che di lui rimane, in circolarità naturale, diventerà pasto per dei lupacchiotti – carne che diventa carne - e le sue ossa saranno raccolte da un contadino per riutilizzarle. Tutto ciò a differenza della fine misera che toccherà al corpo morto dell'ufficiale ussaro da lui tanto amato, che brulicherà di vermi nella sua uniforme, anche lui comunque carne per la carne. La morte quindi, riparerà al male inflitto e renderà pariglia, i corpi umani e animali hanno identica reazione biochimica.

Al 1885, anno della pubblicazione di Cholstomér, si fa risalire l'avvio della scelta vegetariana di Tolstoj, che rinunciò anche alla caccia e al tabacco. Lev Nikolaevič Tolstoj, divenne gradualmente vegetariano con una visione compassionevole verso gli animali, accanto a una scelta di vita sobria e umile. Un orientamento con forti connotazioni etiche, che scaturì in seguito a una conversazione con William Frey, filosofo americano vegetariano, avvenuta nel 1875, e che condannava una visione del mondo in cui si massacrano umani e animali.

La sua complessa elaborazione filosofica e letteraria è non solo una critica del suo mondo contemporaneo, ma una lucida osservazione delle aporie della modernità, intese come distacco dalla naturalità e incarnazione della dualità tra natura e cultura che portano ad un allontanamento dalle radici profonde che legano anche gli umani alla natura.

Lo scritto rappresentativo della sua scelta vegetariana è *Il primo gradino*, apparso nel 1891 come introduzione all'edizione russa di *The Ethics of Diet*²⁵ (1883), di Howard Williams, mentre il saggio *Contro la caccia* è del 1895. In entrambi questi scritti Tolstoj non solo perorava la causa diritti animali. Tutta la sua opera ha continui rimandi all'agghiacciante trattamento a cui gli umani sottopongono gli animali.

Eating. Il volume presenta una storia del vegetarianesimo, con brani di vari autori a partire dai pitagorici, sino ai tempi in cui fu scritto. Anche se non tutti gli autori menzionati furono vegetariani, ognuno di loro fu comunque estremamente critico verso la dieta carnivora. Howard Williams (1837-1931), redattore dell'antologia, vegetariano e attivista del movimento umanitario, pubblicò alcune parti del libro già nel 1878, sul mensile della *Vegetarian Society* inglese.

Tolstoj lesse l'edizione del 1883 e preparò appunto la prefazione *Il primo gradino* (cit.) per la traduzione russa. Nel 1886 fu pubblicata una versione ampliata e rivisitata dell'antologia, dal titolo *The Ethics of Diet, A Biographical History of the Literature of Human Dietetics, From the Earliest Period to the Present Day*. Un'ulteriore edizione fu curata nel 1907. La versione contemporanea dell'antologia è del 1995 e ha un'introduzione di Carol J. Adams – eminente studiosa e teorica ecofemminista e vegana.

In questa sua visione sono rintracciabili elementi di riconoscimento e distanziamento da logiche di sfruttamento e malevolenza che conducono irrimediabilmente a un'idea di supremazia di alcuni su altri. Si riscontrano anche argomenti di adesione a una sobrietà e umiltà di vita che sono parte integrante del pensiero tolstojano.

Ne *<Il primo gradino>*, Tolstoj indica le condizioni per iniziare un percorso personale di costruzione-ricostruzione materiale e spirituale, attraverso passaggi gradualmente e progressivi. Questo garantirebbe l'adeguato avvicendamento nel conseguimento delle proprie aspirazioni di miglioramento morale, evitando di ingannare gli altri e soprattutto se stessi. Una successione, quindi, che dal basso sale verso l'alto per l'ottenimento di virtù morali insite nella vita stessa, comprese nel suo concetto di miglioramento continuo a partire da sé, in modo semplice e diretto.

Per avere dirittura morale e virtù degne di essere riconosciute come prodromi della «perfezione» non basta fare petizioni di principio senza poi applicare tali convincimenti: «Questi uomini persuadono se stessi e gli altri che si può servire l'umanità ed avere una condotta morale, anche senza ridurre le proprie esigenze e vincere le proprie passioni.»

Avere una condotta morale è una scelta soggettiva con forti implicazioni collettive, a partire da una modificazione delle esigenze materiali, al fine di spostare l'asse di individuazione delle motivazioni personali: «Prima di votarsi alla generosità, all'amore, al disinteresse, alla giustizia, è necessario che l'uomo impari a vincere se stesso e sia abbastanza forte, per dominare all'occorrenza i suoi appetiti.»

Rintraccia similitudini tra l'«astinenza pagana» e l'«abnegazione cristiana, quali portatori di sobrietà morale e pratica che nei tempi in cui scriveva, Tolstoj non riteneva presenti comunemente, in quanto la pedagogia corrente era incline a una mollezza di costumi che educava i giovani a pratiche oziose e smaniose, senza considerazione per il rigore morale che invece è dato dalla «temperanza» e dal «dominio di sé». L'educazione dei giovani è fondamentale poiché i giovani

racchiudono l'essenza della reale possibilità di individuare percorsi di coscienza morale e sociale, non indietreggiando davanti alle sconfitte, ma anzi da queste uscendone rinvigoriti.

Sobrietà come primo elemento di moralità congiunto all'amore per se stessi e per gli altri, desiderando meno per sé e rivolgendosi sempre più agli altri, in un equilibrio dinamico collocato su un continuum. Un amore che deve essere concreto, reale, generoso, umile, allontanandosi da quelle abitudini incorporate di agiatezza e oziosità, principiando dall'astensione dal male.

Una critica serrata a quelle classi sociali alte e medie che sono inclini, per comportamenti e interessi, al lusso, alla comodità, al capriccio, alla smodatezza, schiacciando le classi subalterne oberate dal lavoro e dalla fatica. L'auspicio di Tolstoj è pertanto: "Per questo un uomo onesto, non dico un cristiano, ma un amico dell'umanità o semplicemente della giustizia, non può non desiderare di cambiare la sua vita e smettere di adoperare oggetti di lusso, prodotti dagli operai in tali condizioni."

L'astinenza assume una valenza primaria per ottenere risultati di statura morale e incamminarsi verso la saggezza. Si tratta di lottare anche contro le passioni che inficiano l'operosa concentrazione sul proprio miglioramento. Prima fra le tappe proposte da Tolstoj è il «digiuno», che si contrappone all'ingordigia. Il cibo, infatti, è uno degli aspetti che assume una prospettiva di misura di riduzione dello svantaggio tra le classi. Ma anche le classi più povere, obnubilate dall'imitazione, considerano come appetibile un'alimentazione che non si limiti al soddisfacimento del bisogno primario della fame, ma indugiano verso un sollazzo interminabile. Le stesse cerimonie e gli stessi riti sono sempre accompagnati da banchetti e rifocillamenti esageratamente pantagruelici. Il tema del cibo come abbuffata neutralizza le differenze di classe sociale, accomunando persone con diversità notevoli. La preparazione dei convivi ha un rituale che così Tolstoj descrive: "Già parecchi giorni prima di queste feste si abbattono, si scannano animali, si portano cesti di vettovaglie, i cuochi, gli aiuto-cuochi, gli sguatterri, tutti vestiti di bianco, si mettono al 'lavoro'."

Cibi rustici e semplici basterebbero per soddisfare la fame, ma si cucinano cibi succulenti per ingordigia, si uccidono animali e si cuociono in intingolo o su spiedi, corpi che si distanziano e si mortificano, per ridurli a mera carne alimentare.

Ma quale metodo usare per accedere alla pratica della frugalità e del digiuno? Tolstoj indica l'astensione dalla carne, che diviene azione morale. Durante la visita al macello di Tula rimase esterrefatto da ciò che al suo interno accadeva. Vi ci si recò per constatare personalmente cosa significasse la macellazione, proprio in seguito alla lettura di <Ethics of Diet>.

Lo colpirono la mancanza di compassione provata da macellai che giustificavano le loro azioni con il principio di necessità e quando Tolstoj affermò la possibilità di una dieta vegetariana, anche loro convennero sulla crudeltà del trattamento riservato agli animali. Ma l'abitudine porta le persone ad assuefarsi anche alle peggiori brutalità. I rimorsi sono tacitati dalla parvenza del bisogno alimentare e della predominanza umana sugli animali, nonostante ci sia una parte della coscienza che intuisce come malevole la loro sofferenza e morte. Compassione e simpatia sono i sentimenti verso gli esseri viventi che dovrebbero sovrastare le egoistiche considerazioni di specie: "[...]

Orribile non solo la sofferenza e la morte di questi animali, ma il fatto che l'uomo, senza alcuna necessità, fa tacere in sé il sentimento di simpatia e compassione verso gli esseri viventi e diviene crudele, facendo violenza a se stesso."

Persino il carrettiere rubicondo e grasso si commuove e prova pietà per il maiale che i contadini scannano in paese, mentre l'animale insanguinato cerca di salvarsi urlando disperatamente: "Io sono miope e non potei osservare tutti i particolari. Vidi solo un corpo roseo, come quello di un uomo, e udii urla disperate. Ma il carrettiere vedeva tutto e osservava senza distogliere lo sguardo. Il maiale fu ripreso, rovesciato, finito. Quando le sue grida cessarono, il carrettiere sospirò profondamente e disse: 'Ma non c'è un Dio?'"

Vedere un macello è un'esperienza atroce e dovrebbe indurre all'astensione dal consumo di carne. Tolstoj fotografa con lucidità gli avvenimenti «abitudinari» che si consumano nei mattatoi, luoghi dove gli animali sono cose, pezzi di carne appesi ai ganci, colanti sangue e viscere, che prima di

morire hanno la consapevolezza della fine terribile che li attende, in un'atmosfera di indolente indifferenza umana. Mentre gli animali sono stipati nei carri e impauriti odorano la morte, i commercianti, gli allevatori, i macellai contrattano e mercificano: "Tutta questa gente era visibilmente assorbita in questioni di denaro e il pensiero di sapere se era bene o male uccidere quegli animali, era tanto lontano dalla loro mente, quanto quello della composizione chimica del sangue, che colava al suolo."

Animali che tentano di fuggire, che si dibattono, che lottano per sopravvivere, ma che soccombono sotto la banale affermazione della supremazia specista, che non solo uccide, ma squarta, spezza, scarnifica, sventra, scortica mentre ancora l'animale respira, guarda, sente, implora, geme, si contorce. Ma nessuno lo aiuta e muore straziato e solo: "Infine l'animale abbattuto fu trascinato verso la carrucola e fu appeso. Allora solamente la bestia non diede più segno di vita."

Anche gli animali più vigorosi rimangono sopraffatti dagli eventi del mattatoio e non hanno scampo, e da esseri viventi si trasformano in pezzi di carne sanguinolenta che imputridirà da lì a breve. E la docilità dei cuccioli è innocenza violata. Una barbarie senza fine, nella noncuranza umana: "[...] il giovane macellaio, continuando a parlare, afferrò con la sinistra la testa dell'agnello e gli tagliò la gola. L'agnello si contorse, la piccola coda divenne rigida e cessò di muoversi. Il ragazzo, mentre il sangue colava, si riaccese una sigaretta, l'agnello sussultava ancora. Intanto la conversazione era continuata senza un momento di interruzione."

Tolstoj protesta dell'inutilità della dieta carnea e anzi: "Al contrario essa serve solo a sviluppare gli istinti aggressivi, la lubricità, la lussuria, l'alcolismo."

Per migliorare si deve abbandonare la dieta carnea, afferma. La vita morale deve essere raggiunta con applicazione e umiltà, in una progressione continua di qualità tra cui spicca l'astinenza dai piaceri materiali e dalle passioni basse, per approdare al dominio di sé: "[...] l'uomo deve seguire un ordine ben preciso, nel quale la prima tappa sarà la sobrietà nell'alimentazione e un relativo digiuno".

Prima astensione è quella proprio dal cibo animale: "[...] il suo uso è immorale, perché comporta una azione contraria alla morale – l'assassinio – causato solo da ingordigia e golosità".

Tolstoj si interroga sulla presenza della dieta carnea, accettata nonostante sia procurata con azioni immorali e illegittime, e risponde dichiarando: "[...] i movimenti moralizzatori, base del vero progresso, avanzano sempre lentamente".

Ogni movimento morale è autentico se avanza con costanza e continuità e la progressione del vegetarianismo ne è un esempio. I suoi sostenitori e osservanti fanno della pratica quotidiana del rifiuto e dell'astensione dalla carne una ragione della propria consapevolezza di esseri tra gli esseri. La fede in dio per Tolstoj si affaccia a pieno titolo in questa scelta che è un primo passo verso la «perfezione morale» di una incarnazione dei principi di eticità.

Nella visione tolstojana anche gli animali sono esseri dominati e oppressi i cui bisogni sono sconfermati dai benefici dei loro dominatori e oppressori. Per questo l'Altro soggiogato deve rifiutarsi di compiacere chi lo sfrutta. Procurarsi la carne considerata necessaria al sostentamento umano risuona delle sofferenze degli animali allevati e trucidati, in spregio della vita e della morale. E la caccia? È una pratica brutale che avvicina e separa umani e non umani. È un paradosso in cui il cacciatore pur identificandosi con la natura la uccide, e gli animali ne sono le prime vittime.

Nonostante Tolstoj sia stato educato alla caccia e l'abbia praticata per molto tempo, era assalito da dubbi che ne incrinavano la granitica difesa. Usava giustificazioni che nel tempo non sono più riuscite a sedare il senso di rimorso che scaturiva ad ogni battuta di caccia. In questo modo riuscì a vederla per quello che era, ed è, un'usanza crudele. Questa visione lo porterà ad affermare che: "Cheché ne dica, il piacere dominante della caccia è perseguitare ed uccidere animali".

Anzi non vi ravvisa nemmeno la necessità alimentare, e la forza esercitata contro i deboli è strage perpetrata in nome del divertimento riconducibile a una primordiale naturalità, che nulla ha a che fare con la civiltà e che dovrebbe far rimordere la coscienza.

Gli oggetti di tutta questa crudeltà sono gli animali non umani, giacché: "[...] tutti questi atti vili e

criminali sono compiuti senza scrupolo, apertamente, durante la caccia, dagli stessi uomini, che rifiuterebbero di stringere la mano a colui il quale li compisse verso l'uomo".

Azioni ignominiose che vedono il cacciatore: "Sventrare, infrangere la testa contro un albero, fare in pezzi, ecc., sono gli atti più ordinari od anche necessari della caccia."

Tolstoj non si capacita della mancanza di interrogativi, su queste efferatezze compiute, che affligge il cacciatore. Una sorta di sospensione della comprensione etica delle proprie azioni, perché riguardano gli animali, essere reificati e cartesiani, perciò privi di sentimenti, emozioni, affetti. La pietà è una facoltà che induce al ripensamento, portando l'essere umano a una coscienza più elevata, predisponendo alla felicità. Pietà che aiuterà anche nei momenti di sconforto accingendo a una forza interiore che non farà indietreggiare chi la prova. Anzi, diviene collegamento diretto per la compassione, che porta all'amore universale.

Tolstoj rifiuta anche l'uccisione di animali per fini «scientifici», al punto che quando un visitatore americano gli chiese la sua opinione sulla vivisezione, Lev Nikolaevič rispose che ammettere il diritto di danneggiare degli esseri viventi per il beneficio di alcuni comporta l'assenza di limite alla crudeltà. Queste affermazioni confermano la convinzione che anche gli animali non umani sono: "creature incarnate in un corpo".

Tale dichiarazione prevede una forte considerazione del concetto di empatia, rammentata anche da Tolstoj come condizione per una diversa visione della propria posizione nel mondo e per la presenza e posizione dei non umani. Anzi questo prerequisito va declinato dall'exotopia, quale tensione dialogica in cui l'empatia diviene codice condiviso in un continuo ricostituire l'altro come portatore di una prospettiva autonoma, altrettanto sensata della nostra e non riducibile alla nostra.

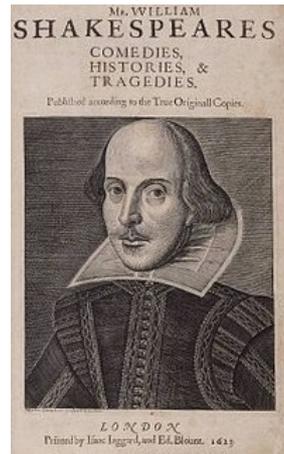
Ne discende che: "Per condividere veramente l'essere altrui il cuore dev'essere un cuore incarnato, disposto a incontrare direttamente il cuore incarnato di un altro".

Quel cuore che Tolstoj cita continuamente nei suoi scritti dedicati agli animali non umani e che rivendica come elemento sostanziale della messa in ascolto di questo Altro da sé con cui conviviamo su questo pianeta.

In una nota del 31 marzo 1904 del suo diario, scrive che non solo tutto è in contatto con tutti, ma che il mondo dei viventi è un unico organismo, che ha come condizione inequivocabile la necessità morale di non distruggere la vita di ogni essere, ma anzi di servirla. Un progetto quotidiano che prevede la rinuncia a un'idea di superiorità che avvelena lo spirito e la ragione e impedisce l'ascesa della moralità, basata sui criteri di eguaglianza e finitezza.

La nostra carne, la loro carne: Tolstoj e gli animali non umani

In piedi Signori davanti a una donna
WILLIAM SHAKESPEARE:
OMAGGIO ALLA DONNA
Inchinatevi ogni volta che vi guarda l'anima



<In piedi, Signori, davanti a una Donna

Per tutte le violenze consumate su di Lei, per tutte le umiliazioni che ha subito, per il suo corpo che avete sfruttato, per la sua intelligenza che avete calpestato, per l'ignoranza in cui l'avete lasciata, per la libertà che le avete negato, per la bocca che le avete tappato, ... per le ali che le avete tagliato, per tutto questo: in piedi, Signori, davanti ad una Donna.

E non bastasse questo, inchinatevi ogni volta che vi guarda l'anima, perché Lei la sa vedere, perché Lei sa farla cantare.

In piedi, Signori, ogni volta che vi accarezza una mano, ogni volta che vi asciuga le lacrime come foste i suoi figli, e quando vi aspetta, anche se Lei vorrebbe correre.

In piedi, sempre in piedi, miei Signori, quando entra nella stanza e suona l'amore e quando vi nasconde il dolore e la solitudine e il bisogno terribile di essere amata.

Non provate ad allungare la vostra mano per aiutarla quando Lei crolla sotto il peso del mondo

Non ha bisogno della vostra compassione.

Ha bisogno che voi vi sediate in terra vicino a Lei e che aspettiate che il cuore calmi il battito, che la paura scompaia, che tutto il mondo riprenda a girare tranquillo.

E sarà sempre Lei ad alzarsi per prima e a darvi la mano per tirarvi su in modo da avvicinarvi al cielo, in quel cielo alto dove la sua anima vive e da dove, Signori, non la strapperete mai>.

Pittrice scrittrice autrice di un mondo poetico di rara sensibilità
**MARIA LETIZIA GANGEMI UN'ARTISTA
A TUTTO TONDO**

Ambientalista da oltre 25 anni socia attiva
di Amnesty International



Maria Letizia Gangemi



Frammenti allo specchio



di
Jolanda Pietrobelli

Marialetizia Gangemi è un'artista ad ampio spettro dato che le sue motivazioni culturali spaziano dall'arte alla letteratura alla poetica.

Le sue creazioni si spalmano su un tessuto particolarmente vivace e generoso, questa è l'indole, la caratteristica dell'artista pugliese. Non vorremmo imprigionarla in <ismi di corrente>, perché non le renderemmo giustizia e delimitarla, vorrebbe dire soffocare il suo intento creativo.

La sua pittura spesso dai colori tenaci, trova corrispondenza nella poesia anch'essa dai toni forti, eppure così permeata da gentile tocco.

Ecco cosa le suscita l'immagine in lei sempre viva di Don Gallo:



La sciarpa rossa
sventolata al cielo
il sigaro fumante
il pugno chiuso
ma il cuore aperto agli ultimi
barboni drogati immigrati prostitute.
Per loro un abbraccio, il sorriso, il conforto,
di chi snobba i potenti
per essere Vangelo vivo, vero
per chi non conta niente.

Ma non di meno sa fare con un mare di questi tempi <spietato e inaccogliente>:

Mare
che ha visto reti
di mille pescatori
mare che si fa ponte
per traghettare anime
che più non hanno voce
corpi pelle occhi d'ebano
venuti da lontan
a percorrere il mare
su squallide carrette.
Si leva la tempesta
e il mare si fa culla
di corpi senza vita,
pelle d'ebano
che dorme negli abissi.
Mare
che reca sogni
di un futuro di pace
mare che porta l'ebano
in cerca del lavoro,
onde che si frangono

in cerca di giustizia
e lingue e volti e voci
di culture diverse.
Mare che divide
mare che unisce
sulle tue acque, o mare,
s'addensano speranze
s'affollano progetti
di felicità.

Marialetizia Gangemi è un'artista piena di emozioni e coglie a piene mani ciò che poi lei trasforma in arte. Un sentimento, una luce, un dolore e sulla tela nasce l'opera ricca di sensazioni.



Alcune righe sue significative: *<Sono nata in Umbria, dove i miei genitori si sono fermati per venti anni. A Firenze ho preso la Laurea in Filosofia, per rientrare poi a Taranto, città natale di mia madre. Dunque il mio cuore batte in parte per la mia città natia, Perugia, in parte per la città dei due mari, dove tuttora vivo. Amo il nuoto, leggere, scrivere, dipingere, conoscere persone nuove ricche di stimoli, comunicare con i giovani, perché credo che solo nello scambio di dialogo e ascolto attento si riesca a non sentirsi soli, e questo vale per tutte le età. E poiché oggi, forse più che passato, c'è un gran senso di vuoto, suggerirei proprio ai giovani di cercare figure di riferimento che incarnino valori positivi, e al tempo stesso, di lottare per i propri sogni. A proposito di sogni, anch'io spero di riuscire a sognare ancora, perché questo mi fa sentire viva. Sogno un mondo e una città, dove vivere, senza inquinamento, sogno un mondo dove per cambiare stato e nazione non si debba essere rinchiusi come animali in gabbia dopo aver affrontato mille peripezie per compiere un viaggio clandestino, sogno un mondo dove ci sia lavoro e una vita dignitosa per tutti, un mondo non macchiato dalla violenza dei più forti sui più deboli, ma dove l'energia fluisca positivamente in armonia, nel rispetto della natura che ci circonda di cui troppo spesso si dimentica l'importanza e la bellezza.*

Naturalmente, per realizzare i propri sogni, ognuno di noi può costituire il cambiamento a partire da se stesso (è per questo che da più di 25 anni sono socia attiva di Amnesty International e simpatizzo per associazioni ambientaliste).

Che altro dire? Ringrazio per il dono ricevuto, la passione per il colore e la parola scritta,

dono per il quale mi sento arricchita dentro e che mi auguro di essere riuscita a condividere, anche solo in parte, con il mio prossimo...>

Definita da Mara Venuto <vaghatrice dell'anima>(...)I componenti della Gangemi sono veritieri squarci dell'anima generosamente offerti annullando i vincoli dell'orgoglio e del pudore; una primavera di sentimenti trasposti in versi gioiosi e commossi, generati nella contemplazione estatica del reale. Lo sforzo riuscito della Gangemi sta nella volontà, non esplicitata ma percepibile, di accompagnare lo sguardo del visitatore nella lettura delle fotografie attraverso il racconto lirico di una policromia di stati d'animo in cui è immediato riconoscersi. L'immortalità della poesia sussiste nella sua connaturale attitudine all'interpretare moti intimi e muti: la Gangemi si muove fluida nella composizione poetica con la grazia delicata e l'empatica saggezza proprie del rispetto per ogni alito di vita, della propensione naturale all'amare e della gioia semplice dell'essere al mondo>.



L'artista umbra, d'adozione tarantina, laureata in Filosofia, scrive e dipinge, vive a Taranto. Si divide fra la passione per la pittura e la scrittura. Ha al suo attivo diverse pubblicazioni e le mostre e le partecipazioni ad avvenimenti artistici, oramai non si contano più. È presente sulle più importanti riviste d'arte e letteratura, critici di chiara fama si sono interessati al suo fare artistico e noi seppur modesti siamo felici di averle dedicato un po' del nostro giornale.



Piacevoli oggetti che hanno su di sé il fascino del passato

PICCOLO ANTIQUARIATO MODERNARIATO VINTAGE IN LOGGE DI BANCHI PISA

Gli ultimi appuntamenti dell'anno in corso



(Jolanda Pietrobelli) Vecchio e Nuovo è un luogo senza tempo, consente di passeggiare da un'epoca all'altra. Ogni oggetto vive diverse vite, vede passare diverse generazioni, ogni articolo ha la sua storia da raccontare.

Antiquariato/ Piccolo antiquariato

Comunemente con il termine antiquariato si intende il commercio di opere d'arte, mobili, libri antichi e molti altri oggetti. La caratteristica che racchiude un oggetto qualunque all'interno della parola antiquariato è dato, non solo dall'antichità di una cosa, ma anche, e soprattutto dal suo valore. Infatti esistono oggetti considerati di antiquariato, che, proprio per la difficoltà di trovarne esemplari simili sul mercato, acquisiscono un particolare valore. In questi ultimi anni i mercatini dell'antiquariato stanno riscuotendo successi sempre maggiori. Appassionati, storici e soprattutto molti curiosi affollano i banchi che espongono oggetti di <antiquariato e piccolo antiquariato>.

Antiquariato – piccolo antiquariato... la differenza?

Questa è la differenza: a fianco di oggetti d'arte di effettivo valore commerciale e storico, ne esistono in commercio altri che, pur essendo antichi, non hanno un rilevante valore artistico.

È indubbio comunque il fascino che esercitano su chiunque, anche questi oggetti.

Dall'inizio dell'anno, ovvero dal Gennaio scorso, sotto il Parocinio dell'Assessorato alle Attività Produttive del Comune di Pisa, ha preso piede con cadenza quasi mensile, una mostra mercato del <piccolo antiquariato, modernariato e vintage>, che si volge in Logge di Banchi.

Apriamo una parentesi sul luogo:

Le Logge di Banchi furono costruite tra il 1603 e 1605, su ordine del granduca Ferdinando I, su disegno dell'architetto fiorentino Bernardo Buontalenti. La scelta del luogo, all'incrocio tra tre importanti vie (via San Martino, via del Carmine e via Toselli) obbediva ad un criterio di continuità col passato, perchè qui da secoli si trovavano i banchi dei cambiatori di monete e dei prestatori di denaro, numerosi fondachi di mercanti e botteghe artigiane. Questo crocevia sulla riva sinistra del fiume, all'altezza di Ponte di Mezzo, è tutt'oggi uno dei centri più vivaci della vita economica della città. La via del Carmine, dal nome della chiesa si chiama oggi Corso Italia, è una delle due vie principali della città.

Le Logge di Banchi, molto simili a quella del Porcellino a Firenze, anticamente furono il luogo deputato per il commercio dei panni, della seta e della lana, che godevano a Pisa di speciali franchigie. In tempi moderni le Logge sono state riportate all'originaria destinazione commerciale con la promozione di mostre mercato, fiere e mercatini che periodicamente per tutto l'anno si svolgono sotto le sue arcate.

Questa <mostra mercato del piccolo antiquariato, modernariato e vintage>, è caratterizzata oltre che dalla accortezza dell'organizzazione, dalla particolare accuratezza, nell'aver affiancato operatori che si sentono <amici> e non rivali, dal fatto che la medesima organizzazione, svolge il proprio programma annuo, esclusivamente in Logge di Banchi a Pisa, non curandosi assolutamente di altre <location>.

Per pura informazione si fornisce la parte finale di questo programma espositivo in calendario:

dal 29 al 31 Ottobre c.a. Oggetti della memoria

dal 12 al 14 Novembre c.a. Vecchi percorsi

Detto questo, riprendiamo il nostro filo sull'antiquariato, il modernariato eccetera.



Spesso si sente dire che la moda raramente propone qualcosa di nuovo, ma ha la singolare capacità di riprendere dal suo stesso passato vecchi stili e presentarli in modo tale da farli diventare successi. Si parla quindi di <ritorno degli anni '80>, o di stile <new grunge>.

In effetti anche l'arredamento, che è una forma di moda, segue questa regola e nelle collezioni che vengono proposte dai produttori di mobili o negli accostamenti cult che vengono studiati dagli arredatori di interni questo dato emerge con evidenza.

Non è un caso che il <vintage> si sia fatto strada tanto nell'abbigliamento quanto nell'arredamento. Ci sono ragazze trendy disposte a pagare a caro prezzo abiti originali dei decenni passati e ci sono allo stesso modo appassionati del design del passato che si dedicano alla ricerca di tutto ciò che può essere definito "modernariato".

Modernariato: che cos'è?

Per modernariato si intende la collezione o la vendita di oggetti riconducibili al gusto e all'arte del

secolo appena passato, con un'attenzione particolare verso gli oggetti prodotti tra gli anni Trenta e gli anni Sessanta. Il termine vuole richiamare quello di antiquariato e nello stesso tempo contrapporsi ad esso.

Questo ovviamente non significa che qualunque cosa provenga dagli anni ruggenti del Novecento possa essere definito modernariato o abbia un valore: se si ha a casa un vecchio mobile comprato a poco prezzo dalla nonna negli anni Cinquanta, fatto di materiali di scarto e ormai mezzo distrutto dall'uso, definirlo modernariato sarebbe troppo. Se invece ci si trova di fronte ad un mobile di buona fattura e in buone condizioni, oppure recuperabile con un restauro fatto da mani sapienti, allora si può cercare di stimare il suo valore.

Del modernariato non fanno parte solo i mobili, ma tutti quegli oggetti che erano usuali nelle case di qualche decennio fa. Lampade di design anni '60, poltrone nei caratteristici colori fluorescenti e dalle linee inconfondibili, radio d'epoca magari ancora funzionanti, orologi, penne, monete, quadri e stampe con le forme curvilinee e psichedeliche che hanno caratterizzato un'epoca: sono tante le cose che si possono acquistare o recuperare e che possono ritrovare una nuova vita anche in una casa moderna.



Modernariato: come collocarlo in una casa di oggi?

Il modernariato è stato dapprima una passione di pochi, che andavano in giro per i rigattieri e per i mercatini dell'usato e a prezzi spesso stracciati si portavano a casa anche dei pezzi di un certo pregio. Ora invece il modernariato e il vintage (che per certi versi sono sinonimi) sono una vera e propria moda e si assiste quindi al fiorire di siti internet e di negozi fisici che propongono un ampio ventaglio di scelte nel campo.



Chi si è fatto conquistare dalla tendenza al modernariato non può fare a meno di mettere qualche oggetto particolare all'interno della sua casa. Qual è il segreto per far sì che gli oggetti vintage si armonizzino bene con l'arredamento moderno? Il segreto è l'equilibrio: bisogna ricordare che la propria casa non è un centro di raccolta e smistamento di mobili dell'altro secolo e che è meglio limitarsi a pochi pezzi ben scelti piuttosto che scegliere tante cose che creano il caos. Va benissimo la vecchia radio, anche messa sopra una mensola ultramoderna, ma accostare la vecchia radio alla vecchia poltrona e alla vecchia lampada può dare la sensazione di oppressione e vecchiume! Per chi non vuole rinunciare ad un sapore un po' vintage ma non si diverte a girare per i mercatini, ci sono altre soluzioni: gli amanti di Andy Warhol saranno contenti di avere sulle pareti una stampa in stile pop art, creata appositamente e senza il bisogno di frugare in cantine e sottoscala!

Il nuovo percorso dell'artista toscana BIJOUX AZZURRO TERRA DI ADRIANGELA

A Pisa presso l'esclusivo negozio <Lucia Toniolo>



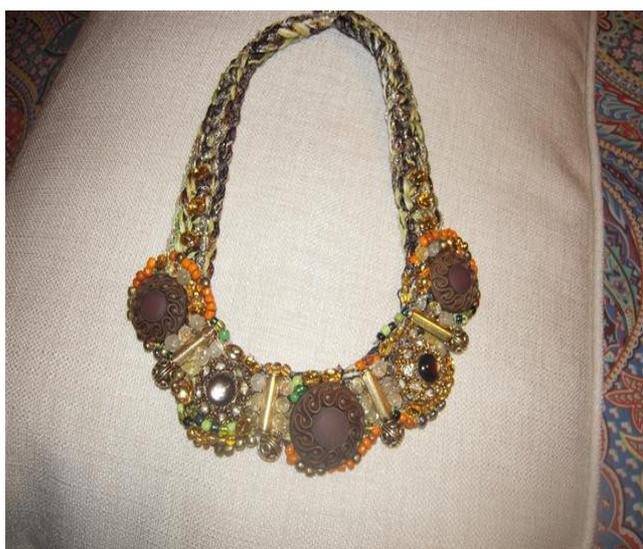
a cura di
Jolanda Pietrobelli

Sotto etichetta <Azzurro Terra>, si sviluppa il nuovo progetto artistico di Adriangela. Artista completa per aver scandagliato negli anni 80, il generoso mondo del visivo, Adriangela, dopo essersi dissetata alla fonte di mirate correnti contemporanee, con intellettualità e intelligenza, ha creato un suo nuovo modo di esprimersi, non dimenticando le esperienze di trentatré anni di arte, la sua. Lasciati nel tempo i vecchi strumenti, oggi la scopriamo nella sua nuova veste di artista che lei agevola seguendo l'impulso delle nuove emozioni.

Proponiamo dal suo sito:

<La linea di "bijoux" Azzurro Terra nasce dall'idea di una pittrice, che ha voluto soddisfare l'esigenza di alcune sue amiche, stupefatte di indossare il tradizionale e scontato filo di perle e desiderose di qualcosa di più giovane, spiritoso e meno impegnativo .

Abbinando la sua esperienza di collagista e la sua passione per il recupero ha cominciato a creare dei girocollo su basi lavorate all'uncinetto, con l'utilizzo di pietre semipreziose, bottoni vintage e swarovski.



Messe in vendita presso il negozio di Lucia Toniolo, in borgo Stretto a Pisa, questi “bijoux hanno avuto un successo immediato. Le collane sono state notate e richieste per servizi di moda (Pitti Mare) e collezioni (Milano)



Si è reso necessario allora creare un sito web per rispondere alle richieste provenienti dall'Italia e dall'estero e organizzare le vendite in Italia, Spagna, Svezia e USA.

Un noto stilista ha detto che queste collane non copiano nessuno e hanno una vita propria e questo giudizio è condiviso da tutte le donne che le indossano con disinvoltura su qualunque tipo di abbigliamento e a qualunque ora del giorno.

Nati quasi per gioco dal felice abbinamento della tecnica dell'assemblaggio con l'antica arte del crochet questi “bijoux” si sono perfezionati nel tempo riflettendo sempre di più il gusto e la passione del recupero.

La selezione, sempre più raffinata dei materiali, cercati prevalentemente nei mercatini antiquari, l'affinamento delle tecniche e soprattutto la creatività, fanno di ognuno di questi oggetti un esemplare unico in cui sono talvolta evidenti e volute le imperfezioni caratteristiche di una lavorazione diversificata e originale di ogni singolo pezzo.

Preziosi in viaggio, ammirati in occasioni importanti, come pure indossati con disinvoltura e ironia in ogni ora del giorno, impreziosiscono qualunque abito e diventano accessori preferenziali in ogni occasione>.

Da una nota di Adriangela

<Nelle scuole degli anni '50 si insegnava il “disegno” che consisteva nel copiare “dal vero” degli oggetti posti su un piedistallo... Una piramide, un vaso e cose simili con l' utilizzo di matite colorate o, al massimo, di gessetti.

Nessun spazio a tecniche diverse, né tanto meno alla fantasia. Più i disegni erano vicini al “vero” più andavano bene!

Fu dunque una vera rivelazione per me la scoperta fatta nei musei d'arte moderna a Parigi, dei “*collages*” di Picasso e di Braque.

Ricordo ancora che mi avvicinai incuriosita e “li toccai” (cosa che allora non era considerata, come giustamente oggi, un vero crimine.)

Quando poi mi trovai ad insegnare lettere in una scuola media di provincia dove uno scultore del livello di Rolando Filidei insegnava “educazione artistica” facendo uso frequente del “*collage*” capii che la rivoluzione di Picasso aveva veramente rinnovato l'approccio con l'espressione artistica e capii, affascinata, che tutti potevano esprimersi, anche quelli che non avevano il dono del segno e che bastava solo trovare il modo di farlo.

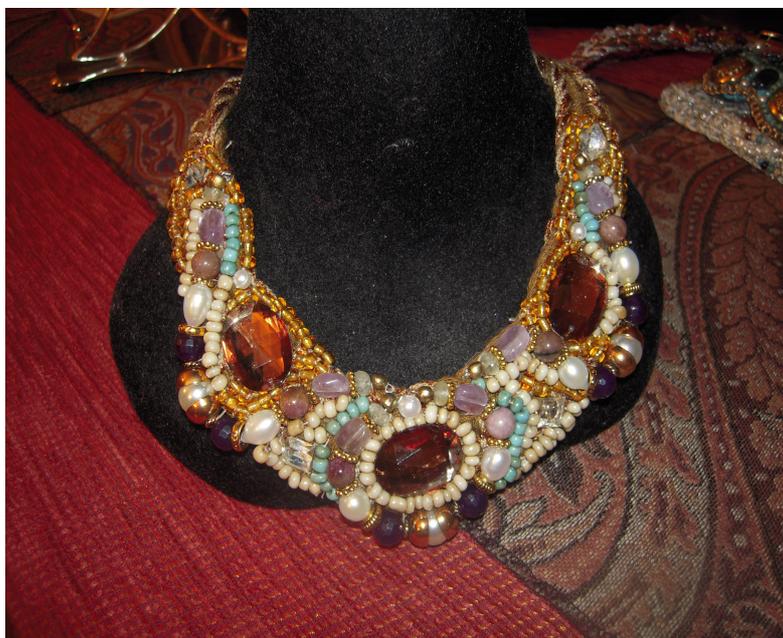
Iniziai così a fare *collages* stupita di come dal recupero di pezzi di carta, tagliati, o meglio ancora “strappati”, potesse da sé crearsi una composizione di gradevole effetto.

Il *collage* mi ha appassionato per anni, finché non mi è stato impossibile lavorare in un ambiente che consentisse l'accumulo di tanto materiale e di lavori di vaste proporzioni.

Ma, come la carta, altri materiali mi appassionavano. Soprattutto le cose che venivano gettate via, spille, bottoni, chicchi di legumi, chiodi... di cui vedevo l'oggettiva bellezza.

Le opere di Burri e di Baj mi hanno spinto a recuperare e assemblare piccoli oggetti finché un'amica mi chiese di provare a farle una collana che ...camuffasse le rughe ormai incipienti.

Nacque così l'idea di preparare una base all'uncinetto su cui incollare un po' di tutto.



Sono nati così i <*bijoux* Azzurro Terra>, dei pezzi unici, ognuno con una sua piccola storia. E sempre più è diventato appassionante ricercare in fondo ai cassetti, nei mercatini antiquari, nelle vecchie mercerie, orecchini dismessi, vecchie catene, bottoni di tutti i tipi e cotone da mescolare per creare ogni volta una cosa diversa che possa essere indossata con disinvoltura in ogni occasione con

qualunque abbigliamento e ad ogni età.

La ricerca si è estesa a mia figlia e alle amiche e mi ha consentito di disporre di materiali di ogni tipo, cosicché creare *bijoux* è diventata per me l'occupazione di fondo che accompagna tutte le mie giornate e mi solleva dal peso della vita.



Il successo ottenuto, le sfilate di moda, gli articoli sui giornali specializzati, il sito web hanno incentivato questa mia attività nella quale finalmente riesco a esprimere il mio desiderio della bellezza e dell'armonia, unito a quello del recupero che deriva dalla scoperta che ogni cosa è bella se la si guarda con occhi attenti>.



Se la <Patafisica> non fosse oggi un fenomeno in disuso, per certi versi corrente dimenticata di cui Baj è stato esponente, potremmo azzardare un avvicinamento ad essa, dato che Adriangela, per sua ammissione, ha strizzato l'occhio all'artista scomparso nel 2003. se il <Vintage> non fosse un po' troppo inflazionato e raccoglitore anche di cattivi gusti, potremmo accostarla al vintage...ma accostare a questo, a quello, questo bel personaggio può essere ingiustamente mortificato, piuttosto mi piace concludere che Adriangela, sorprendente e raffinata, in un'epoca dove il kistch impera, fa arte pura, sganciata da tutto!

Mina la più grande interprete <bianca> del mondo
come la definì Louis Armstrong
DIVINA ...CREATURA
di
JOLANDA PIETROBELLI
Un libro di <cuore> dedicato a lei...la Tigre di Cremona



Da tempo progettavo un lavoro del genere.

Tra le mie tante pubblicazioni, tutte rivolte al mondo dell'arte e ai vari metodi olistici, tesi alla <crescita interiore>, mi ero presa uno svago, raccontando a modo mio, un mito <Oriana Fallaci>, a cui ho sempre guardato con grande interesse, per il suo modo di fare <GIORNALISMO>.

Mina era l'altro mito che prima o poi avrei celebrato, sempre a modo mio, ma i tempi forse non erano ancora maturi. O forse io ero molto distratta dall'immaginario dei deva, che curavano la mia espansione di coscienza.

Adesso è giunto il momento di dedicarmi a lei <Divina Creatura> e ciò che ha fatto scattare in me l'irrefrenabile necessità intellettuale, è stato un brano del suo repertorio...di qualche anno fa:

OM MANI PADME HUM

Perché?

Si tratta di un potente mantra che i monaci tibetani, cantilenano fino all'ossessione, sgranando il *Mala*, lo conosco molto bene perché io stessa quando vado in samadhi, lo uso.

Mina ne ha fatto un brano che ha interpretato straordinariamente. Solo lei poteva inventarsi una cosa del genere, impensabile là dove ci si perde in <cieli sempre più blu, tutti al mare, cuori matti,

gelati al cioccolato, basta un panino e un bicchiere di vino>...

Mina ha portato in Occidente un meraviglioso mantra che significa <Salve o Gioiello nel fiore di Loto>, facendone lei stessa un gioiello!

ॐ मणिपद्मे हूँ
OM MANI PÄDME HUM

E da questa emozione provata, da questa vibrazione dell'anima, prende mossa <Divina Creatura>, un omaggio doveroso ad un personaggio straordinario che non ha eguali.

La mia ammirazione per Mina, nasce in me poco più che dodicenne, lei era giovanissima, aveva 19 anni. Entrambe siamo cresciute, lei in bravura e perfezione, io con il mio <Mito>.

È stato scritto tanto su di lei, molta superficialità, poco cuore, spesso tanto mestiere e a volte...con qualche spolverata di veleno. Perché poi!

Io sono brava con la penna, ho pensato che con la mia sensibilità, il mio cuore, la mia passione e anche la mia cultura, avrei potuto fare meglio di tante penne stonate.

<Divina Creatura>, dunque, perché Mina è questo.

I fans, i seguaci, gli estimatori, gli aficionados...a loro, credo di poter consegnare una grande Mina, celebre e celebrata che la mia penna ha così recepito.

Lettera a Mina contenuta nella pubblicazione

(...)

Cara Mina,

se ti ho annoiata, offrimi la tua < pazienza >. Tu sei una persona umana e per questo straordinaria, non per nulla sei <divina creatura> e non scherzo, ognuno di noi ha in sé la scintilla divina emanata dal Gran Tutto. Tu più che scintilla hai un fascio di luce che ti rende tale. Mi era più facile una volta, prendere carta e penna e scriverti, avevo 15 anni. E tu mi rispondevi, come forse rispondevi a tutti i tuoi fans. Non sei mai stata arrogante, come spesso capita ai tuoi colleghi. E forse sei grande anche per questo.

Adesso ho un po' di difficoltà a scriverti, forse il pudore dell'età più matura, la mia, o forse perché quello che volevo esprimere e dirti, è racchiuso tutto in questa pubblicazione.

Grazie Mina, non perché mi stai leggendo.

Grazie perché ci sei.

Perché in questo mondo un po' opaco, si trovano ancora persone come te, che fanno da <sidol>e lo rendono lucido. Queste persone belle, oneste, sensibili, se sono bravissime e hanno la tua voce, viene da dire:

W MINA

Sono arrivata al termine del mio viaggio attorno al mondo di MINA e magari dovrei scusarmi con Lei, per averlo invaso. Però l'ho fatto col cuore e con onestà intellettuale. Si dice così oggi, no?

Io sono una intellettuale onesta, la cultura è il mio aperitivo preferito. Se si ama la cultura, si dimostra sensibilità e intelligenza.

Cultura una parola vasta, non significa necessariamente conoscere < la Divina Comedia> a memoria e visto l'uso sconsiderato che ne fa Roberto Benigni...meglio lasciarla custodita tra le mani di Dante.

La cultura è un insieme di conoscenze che concorrono a formare la personalità e a raffinare le capacità ragionative di un individuo. Il contadino è certamente un <colto> sulla vita del pomodoro, di cui io non so niente, se non su quella di Arnaldo Pomodoro, raffinato scultore italiano che prediligo.

<Mina, carissima Tigre, non voglio dilungarmi ancora, ho rispetto e amore per l'arte in genere, ma in special modo per <te e Picasso>.

Imitando gli Angeli che osano camminare in punta di piedi, per non disturbare il genere umano, io esco dalla tua vita.

Grazie della pazienza, lo sai, mi appello alla pazienza vera, quella che ha in sé il germoglio dell'amore.

Mi accommiato da te, regalandoti la lirica di un grande poeta: Giuseppe Ungaretti.

-Mi illumino di immenso-