

06

luglio / dicembre
2011

in pensiero

Arti e linguaggi che sperimentano il presente

chi racconta chi?

Sinar Alvarado \ Stefano Bembi Alessandro Simonetto / Gael
Bordier Tristan Mendès France / Andrés Burgos Jacinta
Escudos Ulises Juárez Polanco / Lorenzo Castellarin / Cyop & Kaf /
Alexis Díaz Pimienta \ Andrea Epifanio / Simone Giaiacopi \ Giulio
Marzaioli / Giuseppe Nava \ Francesco Pierri Clara Mauricio /
Miro Sassolini S.M.S. \ Mary Barbara Tolusso / Lello Voce

con
DVD

squi[libri]

*per una lettura ottimale dell'e-book
visualizzare 2 pagine affiancate*

Gael Bordier / Tristan Mendès France
Happy World [documentario]

Alexis Díaz Pimienta
Repentismo [improvvisazione poetica]

Lorenzo Castellarin
Intermèdes [colonna sonora]

Miro Sassolini S.M.S.
Da qui a domani [canzoni]

[leggi le presentazioni delle opere / indice DVD](#)

in pensiero

l'assolo album

Stefano Bembi / Alessandro Simonetto
Est est est. Un viaggio in musica

- [1] Triestmedley
- [2] Oltre questo mare
- [3] Balkan 1 - Misirlou
- [4] Paračinka
- [5] Balkan 2
- [6] Der Heyser Bulgar
- [7] Souika Hora
- [8] Danza ungherese
- [9] A nakht in gan eyden - Hava nagila
- [10] Csárdás

l'assolo | album

Stefano Bembi / Alessandro Simonetto
Est est est. Un viaggio in musica

in

in pensier● 06

squi[libri]

se vuoi guardare e ascoltare i video, le canzoni, la
musica contenuti nel DVD vai su

www.inpensiero.it

O SU

www.squilibri.it

dove puoi acquistare il LIBRO+DVD
di *in pensiero* n.6

**Da più di 500 anni
sosteniamo la cultura.**

Da sempre il Gruppo Montepaschi è vicino all'arte, alla cultura e alla musica contribuendo a salvaguardare e tramandare grandi capolavori, patrimonio inestimabile di tutta l'umanità.



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472

www.mps.it

Cyop&Kaf	
Senzatetto [street art]	10
Simone Giaiacopi	
Vedere persone vedere cose [pittura]	22
Sinar Alvarado	
Il debutto di un'attrice porno [reportage]	34
Giuseppe Nava	
Esecuzioni [poesia]	44
Mary Barbara Tolusso	
Commedia [racconto]	58

indice libro

in pensiero

Giulio Marzaioli	
Cosmogonia domestica [fotografia/poesia]	66
Francesco Pierri / Clara Mauricio	
I volti della riforma agraria [fotoreportage]	78
Andrés Burgos / Jacinta Escudos / Ulises Juárez Polanco	
Il racconto sotto la pietra. Voci di scrittori latinoamericani sul mestiere di narrare [saggio/conversazione]	100
Andrea Epifanio	
Bambole [racconto]	110
Lello Voce	
Per una poesia ben temperata [saggio]	116



An aerial photograph of a coastal town and harbor, overlaid with a semi-transparent blue filter. The image shows a curved residential building complex in the foreground, a harbor filled with numerous sailboats, and a small island in the background. The text 'acquatecno ingegneria marittima' is printed in white on the blue overlay.

acquatecno ingegneria marittima

Via Gaeta 15 | 00185 Roma | www.acquatecno.it

ACQUA
TECNO

chi parla, chi ascolta?

in pensiero●

semestrale
anno 4, numero 6
luglio/dicembre 2011

www.inpensiero.it
redazione@inpensiero.it

progetto grafico
Marco Michelini

© SQUILIBRI
Viale dell'Università, 25
00185 Roma
info@squilibri.it
www.squilibri.it

Progetto realizzato con il
sostegno dell'«associazione
culturale in pensiero»

reg. Tribunale civile di Roma n°
349/2008 del 26/09/08

nuovo prezzo di copertina € 10

ISSN 2035-150X

direttore

Gianmaria Nerli
gianmariannerli@inpensiero.it

redazione

Dome Bulfaro versiamorsi@tiscali.it,
Bernardo Cinquetti bernardo.
cinquetti@gmail.com, **Riccardo**
Finocchi r.finocchi@infinito.it, **Guido**
Gambacorta gujdoz74@hotmail.
com, **Alberto Melarangelo**
amelarangelo@unite.it, **Ernesto**
Morales moralesern@gmail.com,
Luigi Nacci luigi_nacci@yahoo.
it, **Francesco Pierri** cpierri@
hotmail.com, **Enrico Pulsoni**
enricopulsoni@aliceposta.it, **Gianluca**
Riccio gianluca_riccio@fastwebnet.
it, **Vincenzo Santoro** vincenzo_
santoro@hotmail.com, **Catalina Villa**
catalinavilla@gmail.com

direttore responsabile

Marco Occhipinti
marco.occhipinti@gmail.com

Con il numero 6, *in pensiero* chiude la serie dedicata alle cosmogonie contemporanee, ponendosi e ponendo questa volta la domanda preliminare di qualsiasi riflessione sul racconto: *chi racconta chi?*, chi è oggi, cioè, il soggetto attivo del raccontare, chi diviene spazio, misura, teatro del racconto, chi è che suo malgrado viene raccontato? o forse questo spazio, questa misura non si estendono più, e chi racconta tende rapidamente a sovrapporsi a chi è raccontato? o forse i due poli già collimano a tal punto da abolire anche il viaggio verso l'ultimo snodo del racconto, la distanza che separa chi parla e chi ascolta, chi scrive e chi legge, chi compone e chi guarda? E ancora, nel nostro orizzonte brillano sempre un corpo e una voce che raccontano, o che sono raccontati, o a raccontare e a essere raccontati sono solo i numeri, i dati, le istruzioni di un eterno e inesauribile algoritmo?

Queste e altre declinazioni dell'interrogativo abbiamo proposto a artisti, studiosi, professionisti del racconto e dei media: ne abbiamo ricevuto come sempre risposte molteplici e contraddittorie, ma che mettono in luce che raccontare, e essere raccontati, è per eccellenza fenomeno complesso, eterogeneo, frastagliato. Risposte che vanno dal documentario sulla dittatura birmana narrato in prima persona da veri e propri turisti-reporter, al fotoreportage sulle riforme agrarie in corso in varie parti del mondo, dove gli studiosi e dirigenti che le elaborano sono anche i fotoreporter che le documentano, ai ritratti di persone oggetti animali così lucidamente realistici da eclissare la mano che li ha dipinti, alle riflessioni sul mestiere di narrare di tre giovani scrittori della tradizione letteraria tra le più prolifiche, quella latinoamericana, al reportage sul debutto di un'attrice dell'industria di racconto più diffuso oggi nel mondo, il porno, alla inattesa presenza urbana dei racconti murali che reinventano il linguaggio della strada. Possibilità e declinazioni che rilanciano al lettore la domanda: a raccontare, a essere raccontato, toccherà anche a lui?

Infine, questo numero si presenta con una novità: il Dvd-rom da adesso si strutturerà non solamente come una antologia di opere e interventi inediti, come è stato fin'ora, ma inizierà a ospitare opere complete, a sé, lavori interi, come interi album musicali, o interi film, documentari, animazioni, interi spettacoli teatrali, radiofonici ecc. a cui sarà dedicato uno spazio speciale, lo spazio di un *a solo*: l'assolo di *in pensiero*. Come ascolterete, il primo assolo è un album musicale, o meglio un viaggio musicale attraverso le terre dell'Est.

Dunque, buon ascolto, buona visione, buona lettura.

Cyop&Kaf

Senzatetto

I **disegni urbani** del duo di artisti Cyop&Kaf, interventi figurativi di varia natura e tecnica che costellano le strade di Napoli, si fanno conoscere innanzitutto come un'unica grande esposizione a cielo aperto. Proprio la continuità con cui si offrono agli sguardi, a metà tra provocazione e ammiccamento, rende singolarmente espressive queste opere sempre agonisticamente protese a sorprendere, turbare, forse irretire, nei loro giochi di prestigio con le superfici urbane, il passante, il casuale e anonimo spettatore, ma anche principale attore della città. In questo incensante rimando da un'immagine all'altra, dai vicoli più bui ai quartieri borghesi, dalle periferie degradate alle zone industriali, **prende corpo un vero e proprio racconto che non può fare a meno dello sguardo del passante e della sua reazione: tanto da doversi chiedere se, in questo racconto condiviso della città, delle sue paure, dei suoi slanci, delle sue inquietudini, a guidare il gioco sia l'occhio o il pennello.**



*Le fotografie delle opere in questa e nelle seguenti pagine sono di:
Daria d'Antonio, sopra; Carola Pagani pp. 12-13; Cyop&Kaf pp. 14, 15, 16-17, 18-19, 20-21.*



















عند الهدى
الهدى

L'ITALIE EST UNE RE





REPUBLIQUE FONDÉE SUR LE TRAVAIL DES AUTRES



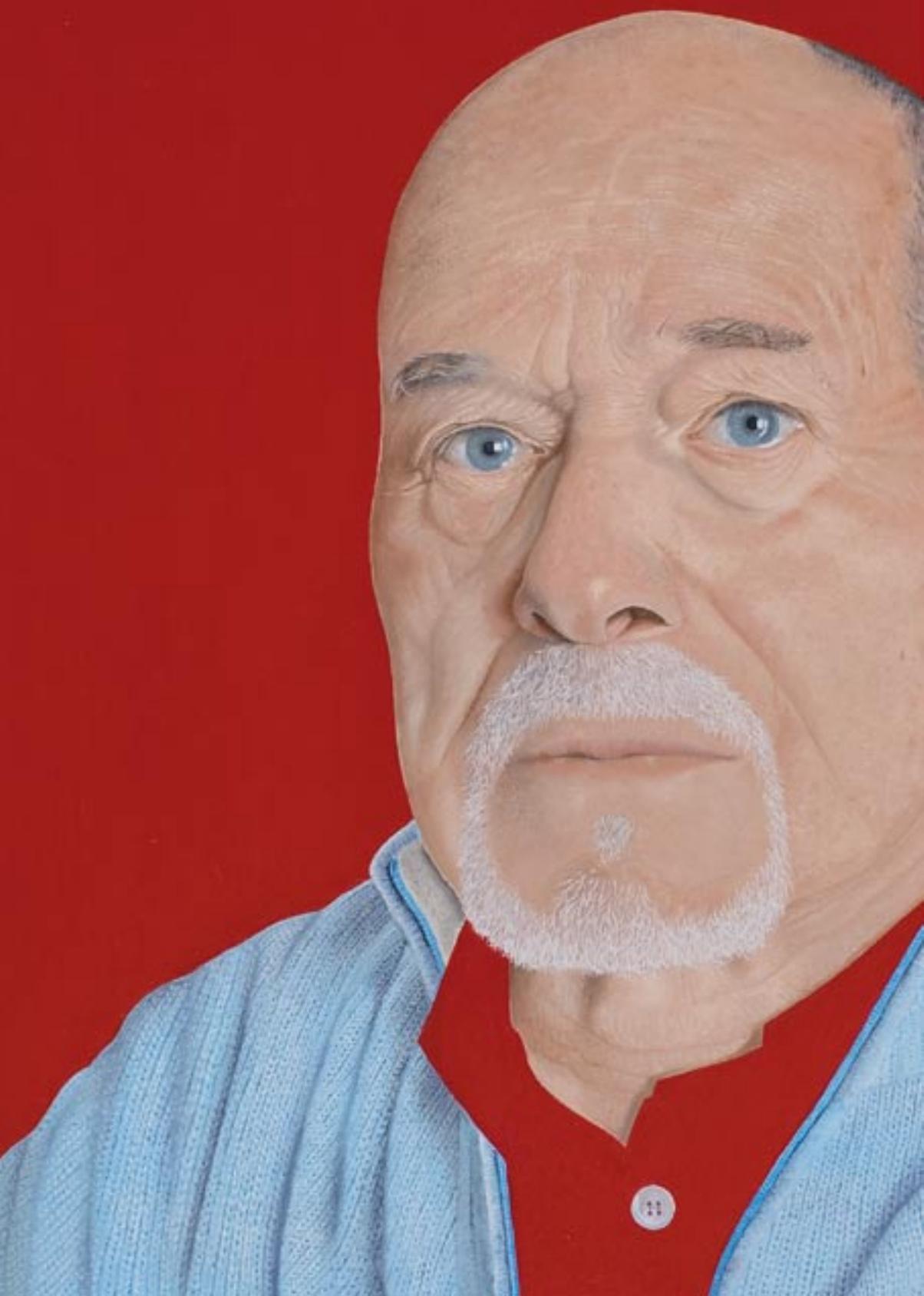
Simone Giaiacopi

Vedere persone vedere cose

I **dipinti** di Simone Giaiacopi mostrano immediatamente di ingaggiare una lotta serrata non tanto con l'immagine, simulacro che in questi ultimi decenni pareva essersi sostituito al mondo che lo aveva generato, ma con le cose e le persone che ritraggono: niente di più lontano di queste opere di intimo ed enigmatico realismo, infatti, dalla pittura fotografica che invade i padiglioni d'arte contemporanea. Anche la tecnica di pittura, olio su tavola, partecipa di questa ritrovata e quasi cinquecentesca introspezione realistica, contribuendo a isolare dal proprio contesto, a sospendere in una fissità rivelatrice e perturbante, le singole figure, che ora sono oggetti di lavoro, ora persone, animali, strumentazioni industriali, tutto rigorosamente equiparato sullo stesso accogliente orizzonte del ritratto. Ed è proprio questa capacità di dare importanza di realtà alle cose e alle persone che compaiono di fronte che ripropone l'ambizione massima della pittura: **raccontare la realtà del mondo per quella che è, o che potrebbe essere, salvo rimandare la partita, nel caso resti il dubbio, come accade qui, se siamo noi a raccontare le cose e le persone, o se sono le cose e le persone, attraverso il nostro sguardo, a raccontare noi.**

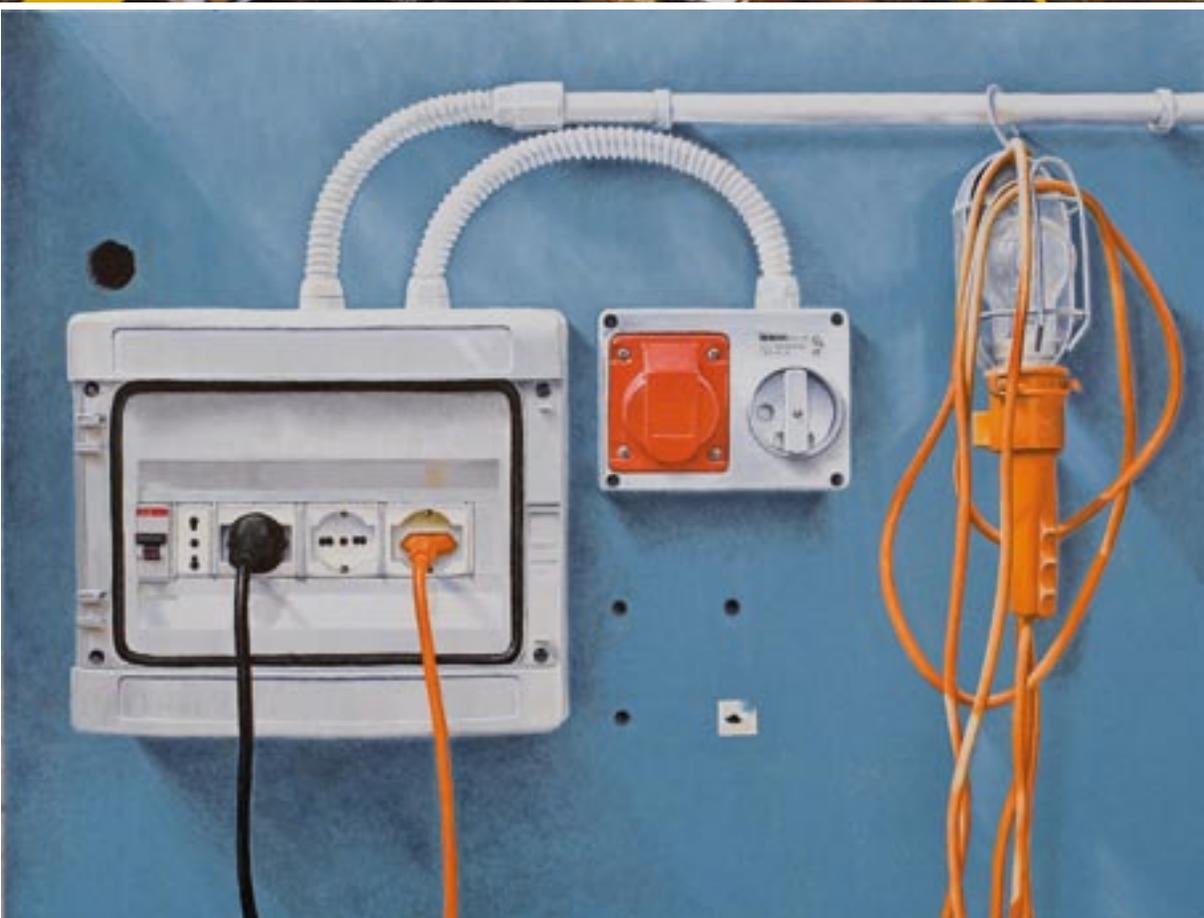
I titoli delle opere, in ordine di apparizione: Rubinetto 3, Ermanno Giaiacopi, Cacciavite 2, Claudia Antonetti, Settantuno, L'impianto elettrico, Polpo, Cacciavite 1, Pompa, Bordostrada, Raffaele Donnarumma, Contatore, Robot.





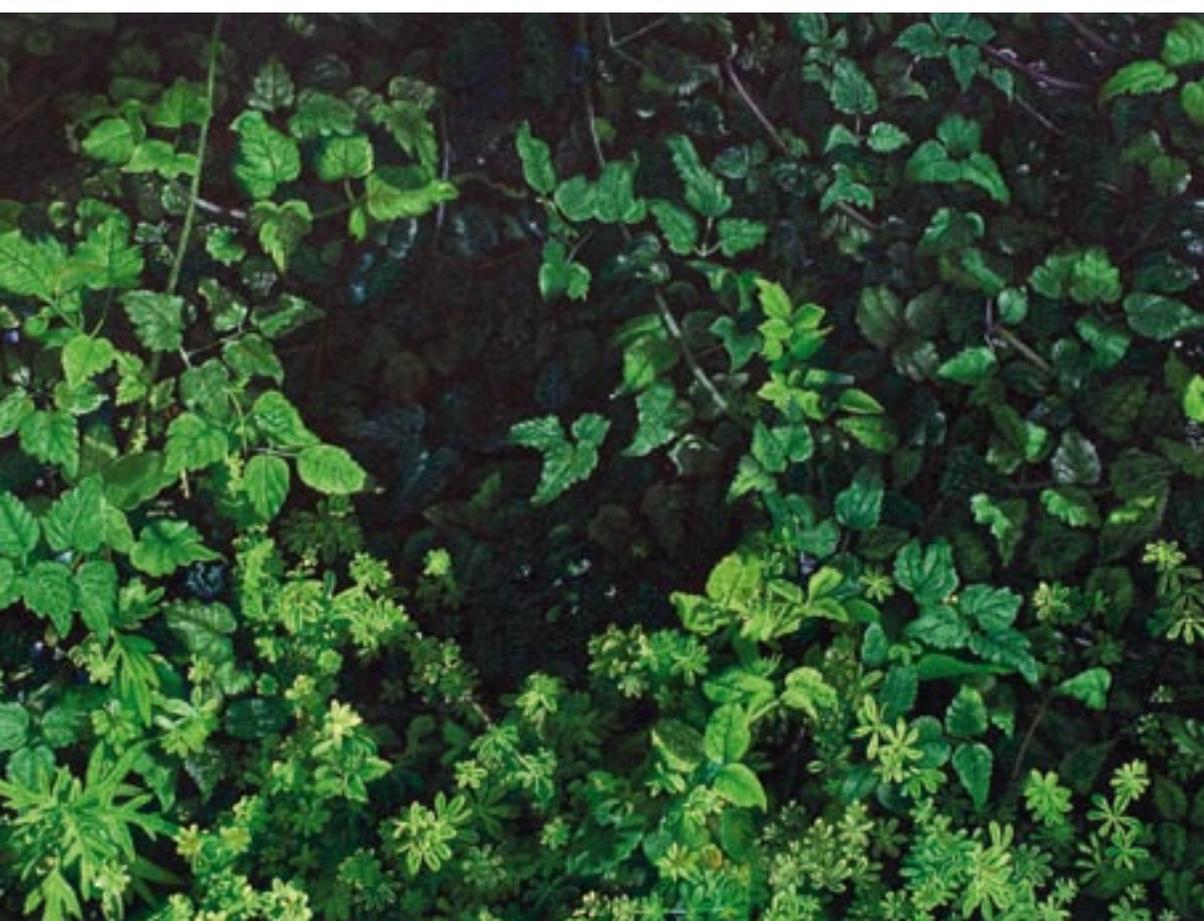








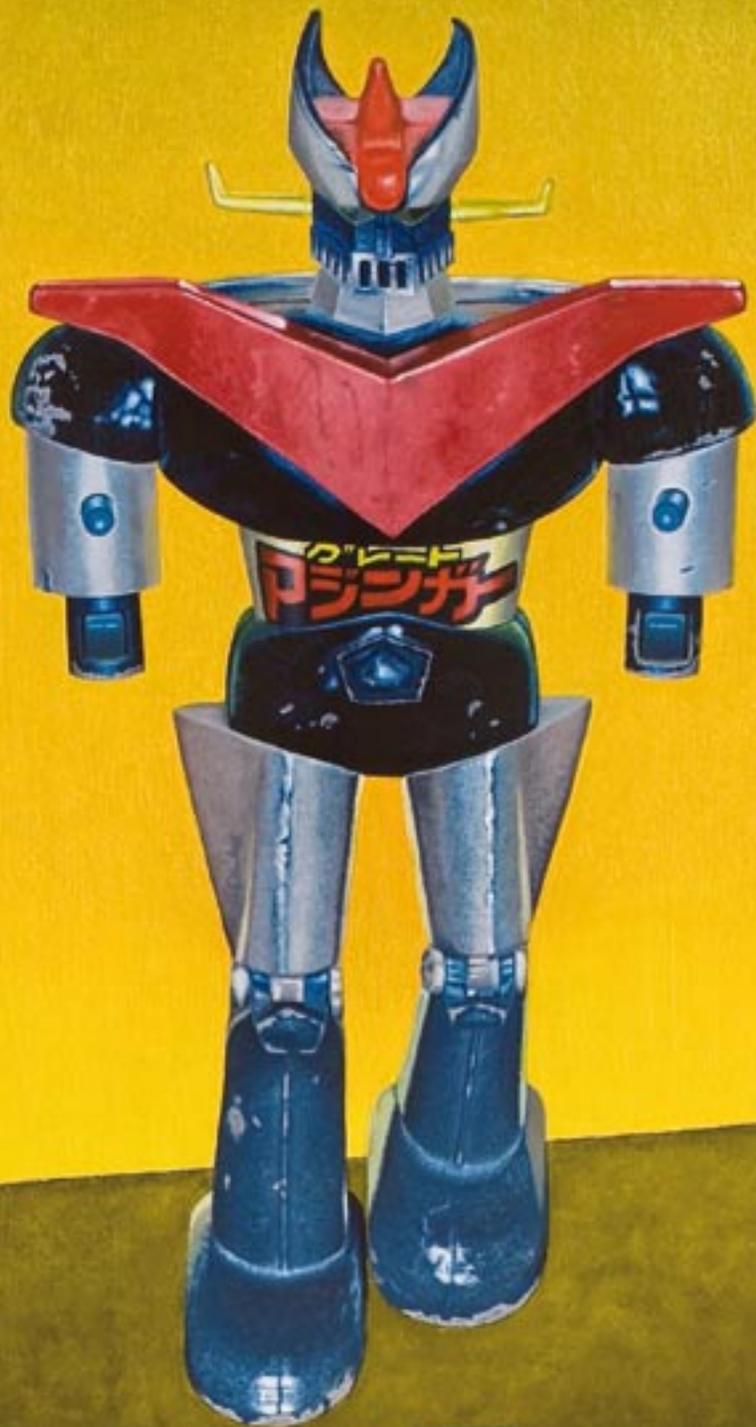








246037



Sinar Alvarado

Il debutto di un'attrice porno

La **cronaca giornalistica** di Sinar Alvarado va a indagare in uno di quei territori di confine peculiari della nostra contemporaneità, quella zona oscura ma illuminatissima dai riflettori di internet, dove dai canali informali del porno amatoriale si entra nel mondo delle produzioni professionistiche. Si segue il cammino casuale, se mai un cammino è casuale, che porta una ragazza di poco più di vent'anni a dedicarsi con passione e talento all'industria del porno, seguendone la sottile altalena di timori e dubbi, di speranza, illusione, senso di riscatto. Ispirato ai principi narrativi del *new journalism*, questo reportage dando letteralmente voce alle persone che incontra, facendole parlare con i loro portati linguistici, non solo ricostruisce un ambiente e una situazione emblematica, ma recupera dall'interno lo spessore umano di un fenomeno che invade la quotidianità di milioni di persone, ma di cui si conosce solo la *pelle*, la patinata superficie che appare nel video. **Recupera, cioè, lo spessore umano di quello che probabilmente è oggi il più articolato racconto dell'universo simbolico che struttura le nostre incerte intimità, il mondo-modello, psichico e reale, della pornografia.**

La traduzione dallo spagnolo è di Gianmaria Nerli

ATTO PRIMO: IL PRELUDIO

Sarà due settimane, Karen (22) stava scopando con il suo fidanzato in un motel di Medellín. Su quel letto, dice, ripetevano infervorati alcune delle scene che vedevano alla televisione. A un certo momento di quella lunga sgobbata la coppia si trovò a guardare, incuriosita, una pubblicità del Canal Kamasutra. Meglio sarebbe dire un appello, un invito per uomini e donne appassionati e preferibilmente attraenti, a presentarsi nei loro uffici per un provino.

Passò qualche giorno e un pomeriggio Karen, spalleggiata dal fidanzato, un tipo decisamente moderno e generoso, fece visita all'appartamento dove il canale svolge le sue attività. Lì, di fronte a una telecamera, le chiesero di spogliarsi. Obbedì e mostrò la sua pelle immacolata, il culo sodo, il rosa tenue delle tette in fiore. Quindi, seguendo le istruzioni di Andrea García (27) – fondatrice e regista del canale –, e illuminata da una potente lampada, Karen provò qualche movimento ardito: accarezzò la sua fica asciutta, ricreò per il video il suo nuovo menu di grida e gemiti del mestiere. Karen finse e la presero al primo colpo.

Superata la breve audizione, l'attrice in pectore ha ottenuto di tornare proprio in questo pomeriggio di mercoledì. Giusto il momento e il luogo in cui Andrea, felice di convertirci in comparse gratuite, mi invita a sedermi tra i "banchi" di questo set trasformato ad hoc in aula scolastica, seppur con poca ambizione realistica (appena tre sedie e una scrivania di fronte a una lavagna bianca, in un corridoio di pareti sudice collocato tra due uffici e un guardaroba).

In piedi tra la scrivania e la lavagna, Karen aspetta un po' in apprensione le prime indicazioni.

Supera appena il metro e mezzo, è bianca, capelli nerissimi, corpo compatto, e una disfonia naturale, grave, che dà alla sua voce un timbro nasale, come di raffreddore perenne. Karen è un discreto modello in scala della tipica femme fatale.

Adesso indossa minigonna nera, camicetta e reggicalze bianchi di pizzo. Porta occhiali di plastica e tiene una cimoso tra le mani: fa del suo meglio per sembrare una giovane maestra in calore.

Alejandro e Albeiro, i cameramen, accendono le luci e preparano le telecamere. Tutti aspettano – aspettiamo – fino a che Andrea, che fuma seduta in un angolo della sala, dà il segnale d'inizio.

Andrea – bionda e attraente, e in lieve sovrappeso – fuma e gesticola dalla sua postazione, seduta sotto una delle luci che illuminano il set. Da quel punto, senza trascurare i diversi elementi della scena (luci, gesti, piani, rumori), inizia il suo lavoro senza smettere di parlare alla debuttante: – Ora li rimproveri perché si sono comportati male, mi hai sentito? Inizi a girare intorno alla scrivania, e a guardarli come se te li volessi scopare subito.

Karen ride e assente.

– Rilassati, sentiti comoda, sexy, ok?

– Ok.

Andrea lancia uno sguardo ai cameramen e ordina:

– Ragazzi, si inizia.

Nella sala inondata dalla luce Karen si cala nella parte e inizia a spostarsi lentamente, muovendosi con passo provocante tra la cattedra e i banchi. Ci guarda con desiderio collaudato, fa la gatta, mugola, strizza un occhio.

– Dai Karen, più eccitata.

La novizia si distrae, perde concentrazione mentre ascolta le indicazioni di Andrea, ma subito si ricompone e riprende la performance.

– Togliti i vestiti lentamente, continua a muoverti.

L'attrice perde sicurezza, si mostra goffa, impacciata, in un fluire di movimenti che appare forzato. Inizia a spogliarsi, senza smettere di muoversi, proprio davanti a noi.

– Fagli vedere il culo e levati la camicia poco a poco, d'accordo?

Ed ecco spuntare, piccoli, eretti e rosei, i due bozzoli che lei si dedica a palpare e a pizzicare con le dita, mentre succhia aria tra i denti, ricreando una eccitazione furiosa che già si è fatta contagiosa.

Come in un balletto imparato a memoria i due cameramen intanto vanno danzando intorno alla ragazza, avvicinandosi, allontanandosi, alternandosi ora uno ora l'altro nella missione di riprendere gli elementi salienti della scena: il dettaglio di ogni smorfia di piacere che sfoggia l'attrice, il piano medio delle comparse, il primo piano del culo di Karen.

La novizia muove in tondo i fianchi, fa passare diverse volte la lingua sulle labbra umide. E butta il tanga. Mille puntini rossi, da irritazione after shave, feriscono con sottile mitraglia tutta la pelle del suo pube.

– Adesso ti siedi sopra la cattedra e ti masturbi con una matita.

Karen mette la mano in un astuccio pieno di matite, di penne, e sceglie un lungo lapis di legno.

– Toccati la fica, accarezzati per un po', e gemi.

Dalla gomma fino alla punta, facendo scivolare il lapis tra le labbra carnesse, l'attrice stuzzica la sua passera al vento.

– Perfetto, ora continui con questo.

Andrea sventola in alto un grande pene di gomma, e intanto gli infila un preservativo e lo unge con gel lubrificante. Karen si interrompe. Riceve lo stimolatore e ascolta le nuove disposizioni.

– Ora ti masturbi forte, inizi a aumentare le grida, perché ti sta piacendo molto, molto. Poi gemi convinta, e facciamo che stai venendo.

L'attrice appoggia una gamba sulla scrivania, schiude la vulva più che può, e infila prima la punta, poco a poco, poi intero fino all'ultimo centimetro l'uccello inanimato e rugoso. Una, un'altra e un'altra volta. Solleva il corpo e lo lascia ricadere sopra il suo gingillo. Grida, chiude gli occhi, leva lamenti mentre sta ricreando il suo primo orgasmo da film. Quindi esplode e si dimena con spasmi esagerati.

– Ah, benissimo! – applaude Andrea dal suo angolo.

E come ridestati da un sogno per via di uno schiocco importuno, ciascuno di noi abbandona la sua parte nella finzione. Karen sorride con vergogna, estrae l'aggeggio di caucciù e lo consegna a Alejandro, il cameraman. Dopo raccoglie con pudore i suoi abiti, e coprendosi con una mano si allontana alla ricerca del bagno per potersi rivestire.

Lì, sopra il tappeto, calmo ma colpevole, ancora luccicante, resta il lapis, fallo di legno che nessuno si decide a raccogliere.

INTERMEZZO

È evidente che il porno è un business a fini di lucro. Anche in Colombia, dove esistono solamente un paio di case di produzione ben avviate (*Kamasutra Televisión* e *17/26 Producciones*). Il Canal Kamasutra in soli due anni di attività ha girato dodici lungometraggi e più di trecento *gonzos* (corti con sequenze di sesso esplicito).

È un mondo che ad ogni modo fa molta attenzione a ciò che rivela. Esistono ad esempio contratti provvisti di clausole confidenziali che ogni attore deve firmare, dove si ci si impegna a non fare menzione dei propri compensi. Si mormora che un'attrice possa ottenere per una scopata regolare intorno ai 500 dollari. Si sa inoltre, questo sì, che ci sono tabelle variabili con cui si assegnano ricompense diversificate a seconda della recitazione: esibirsi in una sessione di sesso anale o in una semplice masturbazione non è certo lo stesso.

Nonostante il suo incremento e il suo potere di attrazione, il porno colombiano si è andato sviluppando con una certa timidezza. A quanto dice Andrea García ancora esistono pregiudizi, oltre alla indiscutibile e frequente concorrenza di svariate imprese straniere, per lo più spagnole, che vengono a filmare in Colombia offrendo agli attori molti soldi in cambio di vere e proprie maratone, dove in poche ore si fa di tutto.

Esiste poi, d'altra parte, il problema del talento. Ogni settimana al canale arrivano aspiranti attrici, ma solo una o due su dieci funzionano.

Questo giovedì mattina, a bordo di un taxi diretto al canale, Karen mette a nudo le sue aspettative. Ammette che si sente un po' nervosa, ma cerca di sdrammatizzare concedendosi alcune riflessioni sulla sua nuova occupazione.

– Anche questo è un lavoro come un altro. La gente lo carica di un alone di mistero, ma io lo vedo così, come una cosa normale.

Karen è venuta da sola. Il suo fidanzato, un trentacinquenne che da quello che si vede esercita grande influenza su di lei, sembra essere molto occupato in questi giorni. Così non partecipa, e vive a distanza il debutto della ragazza, tenendo al sicuro la propria identità.

A periodi lei lavora come segretaria nell'agenzia di viaggi del fidanzato. Vive a Bello, estrema periferia nord di Medellín, e tutte le mattine si alza alle 4.30 per farsi la doccia, vestirsi, truccarsi e poi viaggiare in metropolitana fino al lavoro. Ha iniziato con il cinema porno perché è un mondo che la affascina, e perché in futuro vorrebbe realizzarsi attrice di cine-

ma e di televisione. Karen sogna, non teme che questo tirocinio hot possa macchiare la carriera che intravede per il proprio futuro. E la notte, per adesso, si abbandona a fantasticare con la remota possibilità di quell'altro debutto: quello che magari la convertirebbe nella piccola diva che sospira celata sotto la superficie delle sue forme minute. Non ha in mente di dedicarsi per molto tempo al business di scopare davanti alle telecamere, ma sa bene, a quanto dice, che «da qualche parte bisogna pur iniziare».

Karen mantiene nascosto il fondo delle sue inquietudini. Parla quasi a monosillabi, evita di guardare negli occhi, vuole togliere peso alla situazione che ci ha fatto incontrare. Dice che questo lavoro, questo mondo nudo e per molti volgare, le risulta divertente, e per di più la spinge lontana dall'altro, quello di segretaria, che porta avanti tra uno sbadiglio e l'altro.

Il porno non è un business per ingenui. E nonostante tutto, l'audacia di Karen contrasta con un candore quasi infantile. Vede la situazione con gli occhi dell'innocenza e forse anche con un po' di ignoranza. Karen a mala-pena è uscita da Medellín, non conosce Bogotá, ed è chiaro che il cinema a luci rosse, la sua improvvisa ancora di salvezza, le ha offerto il biglietto per saltare su scenari che fino ad oggi le erano negati.

Ancora in taxi, mentre la città sfilava via dietro ai finestrini, le domando:

- Avevi già fatto qualcosa del genere prima?
- Sì, ogni tanto ballo e faccio spettacoli privati al mio fidanzato.
- Come una spogliarellista...
- Sì, a noi ci piace giocare.
- Questo però lo fai con il tuo fidanzato. Oggi ti tocca con uno sconosciuto.
- Ah, mi mette un pochino di ansia...
- Che cosa?
- Non so, che l'altro attore lo faccia bene, che non si impaurisca.
- E tu, non sei impaurita?
- Un pochino, ma quando si inizia poi passa.

ATTO SECONDO: IL DEBUTTO

Alle 3 del pomeriggio l'interno della discoteca è un completo abbandono: non c'è anima viva, centinaia di sedie sistemate sopra i tavoli, lo spazio muto, la decorazione inutile, con cui davvero non si riuscirebbe a sedurre nessuno. Con tanta luce e silenzio risaltano i difetti: le crepe, la polvere, i tessuti rotti dei mobili accatastati.

Rapidamente ognuno si dedica al proprio compito.

I cameramen srotolano prolunghe, cercano prese di corrente. Si installa-

no le luci, si connettono i cavi e si calibrano le apparecchiature. Joseph, l'attore divo, e Edwin, riuniti all'estremità della pista da ballo centrale si scambiano commenti e coordinano i loro futuri movimenti. L'esperto dà consigli al novellino.

– Trattala per benino, mi raccomando; delicato, che è una signora, capito?

– Come no, tranquillo.

– Hai già preso la pillola?

– Che pillola?

– Il sildenafil, per aiutarsi con l'erezione.

Edwin guarda al suo nuovo mentore come se stesse ascoltando una stupidaggine. E gli risponde:

– Ma se appena gli ho visto le tette m'è venuto duro!

Intanto, in fondo al locale, con una spugnina in mano, Andrea si dedica qualche minuto a truccare le tette di Karen e a ritoccarle il viso prima di iniziare le riprese. L'attrice si toglie i bluejeans e rimane solo con un pagliaccetto, calze nere che ricoprono le gambe fino in cima, e un divertente cravattino che le aggiustano intorno al collo.

La regista dà le prime disposizioni.

– Ora facciamo qualche ripresa solo con lei.

E si sistema in controluce, di fronte a una grande finestra circolare dalla quale si riesce a vedere, giù in basso, il via vai delle automobili che scorrono tra i fitti edifici del quartiere El poblado.

– Qui ti fermi – continua –. Prima dai le spalle alla vetrata. Poi inizi a ballare e ti tocchi.

Karen ancora una volta obbedisce. Divarica i piedi quasi un metro, si porta una mano sulla vagina e la accarezza con delicatezza. Disegna piccoli cerchi con il bacino, solleva il culo, mira direttamente alla cinepresa con il doppio cannone delle sue natiche.

– Sìiii, cooooooosì mi piace! – dice Andrea soddisfatta.

Quindi, seguendo le indicazioni della regista, avanza a piccoli passi senza interrompere l'azione, per lasciarsi poi cadere a quattro zampe su un divano di tessuto rosso. Karen, ormai calata a pieno nella parte, spalanca al massimo le gambe, e mostra i contorni color pompelmo delle sue labbra appena velate. Si sfiora con piccoli tocchi. Sposta di lato l'esiguo margine di tessuto e si scopre la fica. Si sbottona il pagliaccetto e rimane quasi nuda mettendosi a dare giravolte, piroette che le telecamere riprendono a un paio di metri di distanza.

– Ragazzi, qui facciamo la scena del trio.

Andrea, tamburellando con le dita sulle piastrelle di ceramica, indica l'al-

to bancone del bar. Guarda i suoi attori dritto negli occhi, con autorità. A ognuno indica quale sarà il suo personaggio: Joseph seduto, come un cliente; Edwin dall'altra parte, sarà il barman; Karen in piedi sul bancone ballerà, sorridendo, sempre sorridendo, ai due tipi che poi la scoperanno. Pochi istanti prima di iniziare le riprese la regista enuncia una delle massime del porno:

– Un cazzo non si tira fuori fino a che non è completamente duro. Se non ce l'avete duro non pensate neppure a cacciarlo fuori; capito? sennò mi rovinarete la scena.

Adesso che per gli attori l'assioma è acquisito, grida infine:

– Azione!

Suona la musica, che si diffonde dai numerosi altoparlanti della discoteca. La novellina agita i fianchi con grazia soave. Avvicina il bacino al volto acuto e malizioso di Joseph, entrato fin da subito nei panni del suo personaggio. Lei si china e bacia l'attore, entrambi si cercano con morbida sensualità. Da circa quattro metri Andrea li sta dirigendo con frasi e parole insistenti («gemiti!» e si mettono a fare rumori; «lingua!» e si mettono a esagerare i baci), o anche solo gesticolando.

– Con più entusiasmo, Joseph! – lo incalza Andrea.

E questa lingua ansimante, quella dell'attore divo, cambia di ritmo alla leccata, come scossa da un improvviso schiocco. Karen lancia grida di soddisfazione, dimena i fianchi, avvicina il culo alla faccia che la stimola. Accanto a loro, ancora in piedi dietro il bancone, Edwin si fa una sega in attesa che arrivi il suo momento. La regista gli fa un segno, e di nuovo, come una molla, spicca un salto e sale in pista.

Ora i tre si intrecciano in un vortice di baci, carezze, mutue attenzioni. Karen si dà da fare per sei o sette minuti succhiando l'uccello di Edwin, che piegato sulle ginocchia la fissa in volto con un'espressione di delizia. Joseph si unisce ai due. La debuttante si trova con i due tipi a fianco e li serve a turno, ora uno ora l'altro. Andrea tra le mani manipola due cazzi immaginari, e da dietro le telecamere, mimando di continuo, guida l'attrice.

Il seguito è una agitata e rumorosa galoppata di posizioni: Edwin che prende Karen da dietro, mentre lei lo succhia a Joseph; questo che lecca la passera di Karen mentre lei fa un pompino a Edwin; Joseph che riceve Karen sopra di sé, mentre Edwin, spingendo, sudando, si sforza per riuscire a sdraiarsi sopra di lei con l'obiettivo di completare una manovra ad altissimo rischio: il capo, Andrea, la regista temeraria, ha appena chiesto una doppia e simultanea penetrazione dalla vulva.

Boom!

Per dieci o quindici minuti gli attori, intrecciati, convivono là dentro, nell'affastellata caverna che è adesso la fica di Karen. E proprio quando la regista mi passa accanto, ammirato dal talento naturale della debuttante, approfitto e chiedo:

– Sei sicura che sia una principiante.

– Me lo chiedo anch'io!

Man mano che la scena va avanti, una trasformazione si sta producendo nel volto, nei modi di Karen. Fino all'istante del suo debutto era una ragazzina misteriosa, con una conversazione fatta di pochi commenti, di rare parole che interrompevano lunghi silenzi.

Quando si interrompe la ripresa – per cambiare un preservativo, per aggiungere lubrificante o per variare una posizione –, Karen dà prova di una tremenda stanchezza: respira affannosamente, si asciuga il sudore dalla fronte e dalle guance arrossate. Eppure allo stesso tempo la si vede contenta, piena, le si legge in faccia quell'intima vanagloria che regalano il dovere e l'ambizione realizzati.

Dopo quasi un'ora di febbrile cavalcata, si sciolgono le righe. Gli attori hanno subito ammaccature, ricevuto colpi, ma hanno tenuto botta. Andrea li istruisce:

– Edwin, Joseph, quando state per venite mi avvisate, va bene, così proviamo a riprendervi insieme.

In piedi di fronte a Karen, con generosità vengono stimolati a turno. Quando tocca a uno, l'altro si masturba. Va avanti così varie volte, finché i due attori, il novellino e il divo, concludono sul viso stremato dell'attrice. Andrea, lì di fronte, mima la scena, e si strofina sulla faccia due cazzi di fantasia. Quindi Karen, ritrovatasi sotto un autentico diluvio, ripete il gesto per le telecamere.

FINE

Gli attori al momento dell'applauso si prodigano in omaggi e riverenze, poi si avvolgono in asciugamani bianchi e si siedono sopra il bancone per un po' di riposo. Karen e Edwin scendono e camminano appaiati verso il bagno, dove lui, con gesti che mancano assolutamente di lussuria, lascia cadere grandi tinozze d'acqua sul corpo lustrato dell'attrice. Le sta facendo la doccia come si lava un cavallo, strofinando il suo corpo con sapone azzurro. Passa le mani sui seni, sulla vagina, sulle natiche con gesti innocenti, neutri.

Chiacchierano, in piedi di fronte al grande specchio. Mi avvicino per chiedere a Karen se in qualche momento ha provato piacere.

- Come no! Quando Joseph me la leccava, quando Edwin mi ha preso da dietro, quando...

Osservo i loro corpi nudi, adesso tanto puliti che lasciano scivolare l'acqua e brillano riflessi sullo specchio. La scena è tanto naturale che la mia posizione di uomo vestito, davanti a tale rilassata nudità, mi mette a disagio: un intruso in questo rituale intimo. Allora decido di ritirarmi e dare a Karen il tempo di uscire dal bagno.

Quando esce, cinque minuti più tardi, la seguo lungo il suo percorso. Ha i capelli ancora bagnati, il volto radioso e un sorriso di genuina soddisfazione. Porta i sandali slacciati, con il clap clap dei tacchi che sferzano il pavimento. E quando le chiedo come le è andata, come pensa che sia venuta la scena, adesso, rassicurata sul suo indiscutibile trionfo, felice e sorridente, mi risponde con la sua voce nasale:

- Credo di essere andata molto meglio di quello che aspettavamo.

Giuseppe Nava

Esecuzioni

I **testi poetici** di Giuseppe Nava, come anticipa il titolo, sono resoconti di reali esecuzioni, condanne capitali inflitte a soldati italiani durante la Grande Guerra. Si tratta di una rielaborazione poetica di documenti originali, lettere di condannati a morte, atti processuali, resoconti di ufficiali. Il tessuto narrativo che prende immediatamente forma dai vari racconti, alcuni nella prima persona del condannato, alcuni nella terza dell'ufficiale, è l'indice dell'invenzione poetica di questi componimenti, dove si recuperano, seppur nella frammentazione a cui rimanda il destino di ogni singola morte, i diversi linguaggi di un mondo perduto. Da qui si impone il forte e profondo respiro dell'epica, forse l'unica epica che oggi ci è dato riconoscere, quella che mette in gioco Storia e destini personali, l'epica della guerra, l'epica delle grandi scelte di campo. È così che in un mondo come il nostro in cui non appare possibile partecipare più ad alcuna scelta, neppure nel caso delle sempre più intelligenti e chirurgiche guerre preventive, in un mondo che omette la nozione stessa di destino, **questi testi ci ricordano che è esistito, e che forse può esistere, un mondo in cui anche chi moriva, oltre a far parte di un destino più grande, aveva tra le mani il destino del proprio racconto.**

La truppa, sia nel recarsi sul luogo d'esecuzione che nel ritorno, non suona trombe.

*Regolamento di Disciplina Militare - 1864, Capo IV, art. 223:
della morte col mezzo della fucilazione nel petto.*

in una trincea da poco occupata
di fronte alle posizioni nemiche
nascosto dietro sacchetti di terra
colpito allo scoppio di una granata
da un sasso sulla spalla o neanche
si allontanava senza permesso
il soldato c.f. da volterra
usando il fucile in suo possesso
si sparò così durante il percorso
all'indice della mano sinistra
essendo consapevole egli stesso
non essere bastante al soccorso
la scusa del dolore alla spalla
non presentando contusioni questa
è chiaro che con dolo egli volle
così pensatamente e consciamente
lesionarsi per lasciare il posto
abbandonare sottrarsi a quelle
operazioni di guerra imminenti
e considerando la sua condotta
di cattivo e codardo sottoposto
da spingere a colpi di moschetto
al combattimento all'avanzata
non sia usata alcuna clemenza
ma anzi che di esempio perfetto
della disciplina necessitata
sia la pena per il reato commesso
la morte con fucilazione al petto

[la relazione del generale]

un mezzo idiota cattivo d'animo
nell'insieme un pessimo soldato
l'S. ha ripetutamente tentato
di raggiungere la trincea nemica

e cadde più volte al fuoco preciso
a cui fu sempre fatto segno
l'ultima volta a men di mezzo metro
da una feritoia di mitragliatrice
lì rimase immobile un braccio teso
e non dette più alcun segno di vita

i tiratori spararono ancora
sul corpo immobile

quindi b.d.
tenente comandante la sezione
mitragliatrici leggere del fronte
fece portare nei pressi del varco
una mitragliatrice pistola
che in ottime condizioni di tiro
poté sparare altri caricatori
sul corpo immobile

poi con la nebbia
l'aspirante c.s. con altri quattro
dei suoi arditi seguì il percorso fatto
dal disertore verso il nemico
coperti dal fuoco delle vedette
riuscirono a portarsi quasi sotto
le postazioni avanzate del nemico
non essendo più recuperabile
il corpo del codardo disertore
appostati fra le rocce gli arditi
spararono parecchi caricatori
e lanciarono cinque bombe SIPE
sul corpo immobile

dimostrandosi
fieri della gloria della brigata
gelosi delle belle tradizioni
eroiche del reggimento orgogliosi
di essere militari che combattono
e non tradiscono la sacra patria
i suoi compagni non hanno esitato
a fulminarlo ai piedi della linea
nemica prima che mettesse in atto
il bieco proposito di tradire

la giusta vendetta dei compagni
raggiunge sempre come questa volta
i vili senza onore traditori
sul corpo immobile

[l'ispettore generale del movimento di sgombero]

occorre imporsi con qualunque mezzo
imporsi con mezzi straordinari
avere ragione di quelle cause
che hanno pervertito gli sciagurati
una lotta d'aggressione morale
una lotta d'aggressione fisica
lottare contro le orde di sbandati
ricondurre subito all'obbedienza
far serrare riordinare i reparti
chiamare a rapporto gli ufficiali
i graduati tutti i capi plotone
sfilare in formazione regolare
dinanzi alla mia persona in silenzio
come quel pomeriggio sulla piazza
di noventa di piave il tre novembre
stavo in piedi sull'automobile
rispondevo salutando al comando
attenti a sinistra quando m'accorsi
un sigaro piantato nella bocca
la faccia atteggiata a riso di scherno
mi fissava con aria di sfida
un soldato con aria di sfida
valutai secondo la mia coscienza
dare subito un esempio terribile
piegare gli sbandati all'obbedienza
affermare una forza superiore
fermato pertanto lo sfilamento
saltato giù dall'automobile
di corsa penetrato entro le file
ho bastonato nella schiena quel soldato
e legato dai carabinieri
l'ho fatto prontamente fucilare
contro il muro della casa vicina
ho operato con la sola visione
del bene della patria in pericolo

[l'aspirante d. così riferisce]

stanotte sette giugno il sottoscritto
ufficiale di coda al suo reparto
comandato dal tenente al trasporto
di reticolati alla prima linea
giunto a un tratto alla nostra terza linea
trovai il collegamento interrotto

gli uomini di testa erano fermi
era corsa la voce di zittire
di mettere a terra i reticolati
per un ordine giunto dal comando

corsi dunque avanti per controllare
quanto anzidetto era del tutto falso
invitai gli uomini in tutti i modi
feci ogni sforzo per far proseguire
la marcia eppure nonostante ciò
il soldato g. così replicava
non vado avanti aspirante del cazzo
gli intimai più volte di proseguire
ma si rifiutava di andare avanti
perciò lo minacciai con la pistola
ma le minacce non ebbero effetto
così tirai due colpi di pistola
lui cadde riverso a terra morto
questo bastò che tutti i rimanenti
prendessero i reticolati in spalla
e proseguissero la marcia

[sarà reo di tradimento e punito di morte il militare che avrà esposto con un fatto od omissione l'esercito od una parte di esso a qualche pericolo]

egli faceva da borghese
l'assistente cameriere
sui piroscafi della società
Amburgo-America

allo scoppiare delle ostilità
aveva ritenuto suo dovere
ritornare in patria pure se
nato e residente in terra nemica

già nominato aspirante ufficiale
disse con toni poco deferenti
che il nostro esercito si trova
in assoluta inferiorità
di fronte a quello nemico
e che ogni nostro sforzo sarà vano
e che la nostra guerra è ingiusta
e che il suo desiderio era il nemico
alle porte di Milano

il fatto fu subito denunciato

nel suo operato si ravvisa il reato
di cui all'articolo settantadue
per la sottile e iniqua propaganda
intesa ad indebolire il coraggio
e la fede nel successo
delle nostre armi

il suo freddo e sistematico
svalorizzare l'esercito patrio
ha dato sostanza concreta
all'intenzione di tradire
insita nelle sue parole

non potendo in alcun modo
sotto alcun profilo

indulgere verso di lui
il collegio deve condannarlo
alla pena stabilita
dal predetto articolo

nei momenti in cui l'anima rozza
la mente ignorante dei compagni
sono più facili alla suggestione
con la forza cavillosa di assurdi
ragionamenti con l'esaltazione
della stessa opera delittuosa
con discussioni contrarie alla guerra
discorsi e frasi e grida sediziose
il prevenuto ha qui perpetrato
l'atto velenoso di istigazione
raffigurato nell'articolo tre
come reato di subornazione
ha poi messo in atto i suoi propositi
opponendosi a ordini formali
rispondendo io da qui non mi muovo
denigrando l'opera dei comandi
disprezzando l'autorità militare
su di lui ricada quindi la legge
nella sua massima severità
nei suoi confronti sia emessa sentenza
di condanna alla pena di morte
per la sua pervicace volontà
criminosa d'indurre alla rivolta

[loop]

sedici militari ammutinati
presi con l'arma ancora scottante
furono senz'altro fucilati

logicamente e immediatamente
si sarebbe dovuto fucilare
tutti gli indiziati (centoventi)
del reparto tutti i militari
veri e propri rei di rivolta armata
verso i propri diretti superiori

il comandante della brigata
impose che venisse sorteggiata
la decima parte del battaglione
e questi furono immediatamente
fucilati senza esitazione

non si ebbe alcun inconveniente
durante l'esecuzione –

a causa di cattive condizioni
di equipaggiamento e di vestiario
e mancato pagamento del soldo
vi era grave fermento della truppa
- ci portano al macello -

dopo un lungo periodo di rapidi
spostamenti di marce i soldati
erano ridotti in eccezionali
condizioni di eccitabilità
e di sfinimento
- ci portano al macello -

durante la marcia per la trincea
parte della truppa si fermava
emetteva grida scomposte
- ci portano al macello -
sparando colpi di fucile in aria
protestando e sobillando i compagni
- ci portano al macello -

quanto gli accusati hanno affermato
a loro discolpa e giustifica
è stato completamente smentito
dal capitano e dai sottotenenti
che sotto il vincolo del giuramento
hanno depresso e notato e indicato
i responsabili della protesta
- ci portano al macello -

il soldato m.g. sparava colpi
di fucile non pago di eccitare
i compagni alla disobbedienza
- ci portano al macello -

il caporale g.p. sobillava
i soldati che non si piegassero
agli ordini che tenessero duro
- ci portano al macello -

per ragioni niente affatto plausibili
- ci portano al macello -
i militari si rifiutarono
di recarsi in trincea prima linea
- ci portano al macello -

da ciò la piena applicabilità
in diritto del capoverso che
punisce di morte il militare
che si rifiuti di marciare
- ci portano al macello -

il collegio ritiene che la pena
debba essere specialmente severa
- ci portano al macello -
per chi mal sente i vincoli i doveri
della disciplina dell'obbedienza
come i due attuali giudicabili
colpevoli del reato a loro ascritto
- ci portano al m -
per il quale la legge militare
sancisce la pena di morte
- ci port

[lettera intercettata dalla censura]

lina la mia ultima ora è già suonata

quando sarai in possesso di questa mia lettera
il mio corpo sarà già freddo e cadavere

tu già sai il mio debole senso
già tu sai che fui accaduto
due volte sotto le granate
del barbaro nemico

io fanciullo troppo debole
non conoscendo il grande pericolo
mi venne il pensiero
di scavalcare la frontiera
e farmi prigioniero

ma echo mentre scavalcai
io fui perseguitato
da persone vile i quali
dopo daver praticato tutto
mi fu dato la tremenda sentenza
della fucilazione alla schiena
dunque questa gente incosciente
in chuesto mondo esiste

mi anno dato venti minuti
di scrivere per amunicando
ai miei cari la tremenda sciagura
sopra di me piantata

mia cara
si maledisca il nostro destino
che senza fondo e senza confino
nero esterno e nesurabile
a voluto essere oroso
preparandomi a un abisso spaventoso

in mezzo ha chiesto trovo forza di dire
non imprecare o cara se dio con lui
mi vuole è perché lui mi vuole bene
e che mi ama e che non vuole che le mie
sofferenze siano delugate

rasegnati alla mia brutta sorte
consola i miei cari genitori
se un altro ideale per te è preparato
vogliale bene al pare del mio ma
ricordami sempre nelle tue preghiere

ora mia cara non posso derempermi
e guardo la didietro la sentenza
mi aspetta con gelido sudore
che sono circondato

ricordami sempre nelle tue preghiere

Mary Barbara Tolusso

Commedia

Il **racconto** di Mary Barbara Tolusso impatta il lettore presentandosi subito come la cronaca fantastica di una serata in discoteca, il *Sadistique*, e insieme l'inventario di oggetti umani, pratiche affettive, abitudini sessuali, cerimoniali sadici del tramontante nuovo mondo contemporaneo. Il racconto scivola via sotto gli occhi del lettore come un vero e proprio apologo, da cui è stato però abolito ogni spazio per la metafora: una radiografia dietro l'altra, al ritmo battente delle situazioni, ci si addentra in un paesaggio così ipperealisticamente luminoso da aver abolito dietro di sé la velleità della propria ombra. Il racconto, proprio come l'immagine radiografica, consegna al lettore una geografia polarizzata nel contrasto luminoso dello sguardo che trapassa dall'esterno, vera intrusione nella carne e nella materia di un mondo che è troppo reale e compatto per essere narrato dall'interno. Nella rilassata e rilucente abolizione delle gerarchie, delle autorità, di ciò che conforma e di ciò che distingue, in questa *commedia* **si mette in scena un mondo che appare più vero di quello vero, o come si sarebbe detto fino a poco tempo fa, più reale di quello reale, dove forse sono proprio quelle gerarchie e autorità abolite che finiscono per costruire il nostro racconto.**

Mikael fa parte di quelle rare persone che, nonostante gli alti ideali, continua a credere che tutto sia piuttosto cedevole. Ogni volta che il suo valore, agli occhi di qualcuno, superava un certo livello, lui stornava una somma dal suo portafoglio per acquistare un altro amore al *Sadistique*. «Dunque?» dico guardando al di là della strada dove la folla affonda il naso nell'entrata del locale, tutti spavaldi e muniti di stravaganti *spencer* in linea con la città dell'ex Impero.

«Dunque» dice. «Conciata in questo modo non ti lascerei entrare neppure a casa mia, sembri il garzone di un panettiere». Ho solo un paio di jeans. «È il *Sadistique*», dice «ci vuole un *dress code* adeguato». Lui invece mostrava al mondo la sua anima proiettata verso la bellezza, un paio di boxer in pelle nera, una giacca da frac con code piatte e la sua "cravatta discreta" sulla nuda pelle consisteva in un foulard viola e verde monogrammato Gucci. Insomma era l'incarnazione di ciò che potremmo definire: produrre l'imprevisto. «Guarda che non è elegante passare inosservati», dice. «Baudelaire girava in guanti rosa e James Whistler si infilava nel taschino orchidee grosse come una pianta carnivora». Poi fa cenno a un Cerbero davanti all'entrata, uno che smista il traffico tu-forse-sì-tu-forse-no, chiede un paio di forbici e mi trascina dietro un angolo, tra via San Michele e Androna degli Orti. «Ohu», dico.

Mi gira e infila la mano nel mio didietro mentre le cesoie tranciano due orbite sul tessuto sopra le mie chiappe. «Che ti frega», dice. «Sono pure di Liu Jo». Appunto. Cazzo. Si mette in bocca un francobollo e con la lingua produce un ticchettio che pare un corvo intrappolato tra un'inferriata e un vetro: «Vuoi?». Non ho niente contro le droghe, a patto che uno non venga a rompermi le palle col mancato affetto di mamma e papà quando il trip si fa cattivo. Non è il suo caso, sarebbe il mio, quindi rifiuto l'acido e penso che lì dentro Mikael se n'è fatti un bel po' di pantaloni a vita bassa.

Quando entriamo mi rendo conto che manca solo il fossato e il ponte levatoio, i mobili e i manufatti sembrano gingilli da corte rumena. Hanno tutti l'aria da Vlad e qualche cosa, il *Sadistique* è una fortezza in stato d'assedio dove si guerreggia in tacchi a spillo e catene. Mikael nelle mutande in pelle nera pare comunque un manichino proveniente dal museo del Théâtre de la Mode. C'è buio come in una *barrelhouse*, quelle bettole blues di New Orleans con qualche tromba impiccata alle pareti. Solo che qui ogni tanto dondola qualche sagoma umana, trafitta da funi e fiocchi. Ce n'era uno col viso largo che smentiva tutte le leggi dell'anatomia. Là dove il disegno esigeva un profilo umano, c'era solo della carne schiacciata dalle corde, gli occhi smorti traboccavano gioia, veniva da pensare che la natura avesse proibito a questo brav'uomo di esprimere affetto a meno che non fosse incaprettato e agganciato al soffitto. «È un editor» dice Mikael «è carino ma di notte digrigna i denti» e poi dice «ciao Tommy», ma Tommy non può rispondere ammutolito com'è da una ball gag, un tipo di bavaglio con inserimento di una palla da squash in bocca. Questo individuo sensibilissimo, la cui anima rifletteva un'ammirazione inesauribile per la grandezza del lavoro artistico creando celebrità di ogni tipo, al *Sadistique* si faceva strizzare la lingua e le palle. «Santiddio sarà cianotico», dico tastando il morso delle corde. Mikael culla il dondolo umano con il mignolo della mano destra e fa brillare i suoi canini: «Ti pare ragionevole pubblicare libri su vampiri che vivono in discoteca e mangiano solo frutta e verdura?». La gente ne va matta, amore e odio, luce e ombra, tutti a caccia di tenebre con l'idea di bontà nel cuore, non si riesce più a trovare un cattivo per bene, Bram Stoker sarebbe costretto a scrivere "L'uomo che sussurrava ai vampiri", oggi Dracula vivrebbe con la carità dell'Avis, la borsa valori della letteratura vuole i morti belli freschi.

- Vendo vampiro vegetariano!
- Quanto?
- Cinquemila euro!
- Lo compro!

Mikael si mette in bocca un'altra tablet. Poi accarezza il velo del suo foulard monogrammato Gucci, si guarda in giro, non vuole perdere tempo, questo è chiaro. Più che altro è come se stessimo attendendo qualcosa, intanto dj Lollo Trans stampa in aria *After the Love Has Gone*, come far fare a Jane Austen un giro di valzer con Marilyn Manson. C'era poco da aspettare, anche volendo non avrei potuto nascondermi in qualche angolo dal momento che il mio amico mi lanciava addosso un finocchio dietro l'altro: «Uh! Chi è chiappette d'oro?».

Ho la vescica piena e prima o poi dovrò svuotarla nell'avarò buco di un cesso turco, ma non so che fare perché oltre la targa che indica il vespasiano per le voci di Lesbo, ci sono altre quattro porte, dietro le quali si allineano tazze in ceramica per gay, transgender, bisex e funzionari dello Stato. Qui dentro c'è troppa gente sessualmente orientata. Là fuori è tutto in bella copia ma qua c'è parecchia lotta. Gay a parte è pieno di vecchie troie che hanno molto stile nell'accavallare le gambe e mostrare il punto in cui finisce la calza e inizia la carne. Unici bisogni: cambiarsi il baby doll e spalmarci le cosce di crema anticellulite. Una sembra sana in modo anormale. «Vuoi il mio cane?» dice. C'è un respiro affannato che mi lecca i piedi. «È Doggo» dice, «sta' fermo stronzo di un cane» e tira la catena strappando un urlo alla povera bestia. Voglio dire che lì sotto c'era un uomo nudo a quattro zampe incollato al pavimento. Doggo torna a slurpare la ciotola con degli spaghetti dentro e la padrona spezza il cibo con i tacchi. Silenzio della volontà? Abiezione? Ma che ci frega? Se lo facevano Sade e Genet lo faccia pure Doggo. È tutto very easy con queste personcine che se la battono da una stanza all'altra, camere arredate come se fossimo in procinto di un'assoluzione, sembrano suite del Vaticano. Faccio in tempo a ripararmi dietro il mantello di Master Leo, almeno così dicevano le paillette rosse che scolpivano il nome sulla cappa nera. Effettivamente ha una faccia da Leonard Cohen, basterebbe una chitarra e un basso e potrebbe andare in rima: «Vuoi seguire la sessione carina?» dice Leo. Porta con sé uno zaino stinto tra donne e uomini che si incontrano, socializzano, un po' di tutto. Finiamo in una stanza ottagonale con due croci di Sant'Andrea e Master

Leo al centro con un bastone in argento, un rimasuglio della spada da gentiluomo dell'Ancien Régime. C'è buio, poche candele, ogni cosa ha il suo codice di silenzio e conflitto, Leonard ci dà dentro, si muove da un angolo all'altro come se volesse dare un messaggio al mondo. C'è una donna con la passera depilata all'inverosimile e lui comincia a lavorarsi il pubblico, invita gli altri a tirarsi fuori l'uccello: «Quante erezioni abbiamo qui per la mia schiava?». Ci sono parecchi cazzi con i fanali accesi, a parte un gruppetto di trans che sogghignano e, da quanto capisco, parlano del nuovo negozio Artek di Milano. «Vediamo un po' di concentrarci eh? Che ne dite?» fa un'obesa in stretch nero a cerchi rossi, pare una giovane creativa di cinquant'anni, le scarpe con la zeppa altissima ed esclama: «Anche se siete sessualmente confusi non potete concentrarvi?». Da illustre membro degli anni '60 Leonard tocca le cosce della sua prigioniera e attacca con l'amore libero. Il suo frustino inizia a schioccare, una striscia di cuoio che lascia l'orma, non è che le fa male, è solo una nuova combinazione di benessere, un effetto post e qualche cosa. Leo snocciola la sua teoria per cui pare che per un sacco di gente la libertà sia intollerabile e insomma nel secolo della transgenetica, del riscaldamento globale, delle particelle subatomiche, il consumismo e la depressione non bastano. Questa è la nuova droga. Master Leo è al centro del suo evento, nato nel 4 d.C., atterrato nel suo personalissimo Woodstock

fate l'amore con la guerra

era tenero in fondo. Secondo me gli piacciono i cetriolini e adora il nome Billy. Ed è ovvio che è un fan di Twilight. La sua storia, fra i cambi repentini di chiacchiericcio dietro alle mie spalle, è quella di una madre di successo e lui bloccato al 7° livello, senza poter dirigere l'ufficio contabile di una fabbrica di turbine eoliche, quindi nei tempi morti si dà

alla new therapy a verghe e strisce, bottom, bondage, ball gags. Occhio alla *safe-word* che dà la possibilità di interrompere il gioco in qualsiasi momento. La parola di sicurezza è: Lancillotto. E ogni volta che la sua schiava dice Lancillotto lui deve arrestare la frusta.

«Lancillotto».

«No! Non puoi!» dice Leo.

«Lancillotto».

«No! Non puoi!».

«Ma veramente...».

«No! Non puoi!».

«Che cavolo mi scappa».

«No! Non puoi!».

«Devo pisciare».

«No! Non puoi!».

«Ciao gente ci si vede mercoledì prossimo» dice la donna liberandosi da sola e filando via a gambe strette.

«Ohu Leo guarda che hanno riacceso le luci» dice quella in stretch nero. Lui fissa i fari illuminati e il viso cade nelle pieghe logore delle sue guance. Nel maxi schermo c'è una *webcamgirl*, 25 euro ogni dieci minuti, sta urinando in un bicchiere di plastica, assistita da orsacchiotti e peluche in bella mostra sopra il suo letto: «È roba da sfigati», dice Mikael alle mie spalle indicandomi il video. «L'evoluzione del maniaco da chat "ciò? óconnessa?"».

«Cosa?» dico.

«Ma sì, omuncoli da porno Pil: prodotti interni lordi», dice. «La maggior parte ti fanno perdere tempo e non vogliono pagare».

«E tu come lo sai?» dico.

«Ci sono anche i *webcamboy* no?»». Giusto. Lo seguo in un corridoio silenzioso ma ben illuminato, c'è da dire che il tessuto in esposizione sotto la mia schiena non viene molestato, rispettosi come figli dei fiori. Passiamo davanti a una dark room con tutti i suoi divani al latte ma non entriamo. «Andiamo al circo», dice. Sono piuttosto eccitata, non ho fatto caso a come l'ombra che mi sta guidando mi ha sbattuto in terza fila di una sala ovoidale. Quello che è certo è che per *circo* Mikael intendeva Circo Massimo. Greta è una padrona impaziente di guidare il suo ragazzo, stiamo tutti in silenzio sulle gradinate, in mano ha una frusta lunga e comanda GO IUP, il pony boy non ha molta reazione, va avanti in tondo e a

passo lento. Greta cambia verga, più indicata per il suo puledro e all'ordine TROTT la frusta sibila e arriva ai fianchi ottenendo più impegno. È legato a un collare con una lunga redine tenuta dalla sua padrona. Pony boy si chiama Vizzi e Vizzi si lancia in un movimento veloce, ben eseguito, senza nessun rilassamento, sollecitato solo dagli *fsss'ciak* in aria, Greta si accorge che è sudato e lo frena, lo copre con una fodera premiandolo con uno zuccherino. È un tipo di gelo che si comunica, produce il suo effetto nella temperatura delle gradinate, la gente applaude, lei si inchina e io sto per alzarmi. «No no no no» dice Mikael bloccandomi per il braccio, «ora Vizzi deve impegnarsi nel traino del calesse». Pertanto provvedono a bardarlo: morso d'ottone in bocca, cintura in cuoio e paracchi, Greta lo condurrà con mano esperta e filo d'acciaio, si colloca con abile volteggio sul piccolo sedile ed espone al pubblico le lunghe cosce inguainate in vinile. Io noto il cappello da ufficiale che soffoca la chioma liscia e nera fino al cuore. GO IUPP, Vizzi marcia preciso, il driver tende la briglia e il pony risponde, deve superare il primo ostacolo e centrare una pedana con le ruote. La pendenza lo rallenta finché non viene colpito alle gambe, sale deciso, passa, sente di nuovo la frusta e approda, ha una faccia che pare presa di peso da un mulo dell'800. Greta guida bene, frusta benissimo ed eseguita la curva ad angolo ottiene un riavvio velocissimo. GO TROTT, incita il pubblico, si sente forte il fruscio delle ruote e il passo rapido di Vizzi, il frustino usato bene nelle uscite delle curve, siamo a 3 metri al secondo, inanella giri su giri e poi: EN ARRIÈRE. È il comando successivo, fa un'orbita al passo e STOP, giù in ginocchio per permettere alla sua padrona di scendere. Un minuto di riposo e tocca agli altri, Mistress Biga ha dato soddisfazione al pubblico e ora pony boy deve scarrozzare almeno un ospite. «È diverso quando comandano le donne», dice Mikael. E va bene, la mia stizza potrebbe rigurgitare le più squallide discriminazioni, non è certo la pagina in cima alla quale il poeta ha inciso quelle quattro parole, "Onora il tuo superiore", anche se Kafka ha fatto della crudeltà un tempio in cui ogni generazione entrerà con rispetto. Ma lì, nella colonia penale di Mistress Greta con i suoi aghi e le sue cinghie, i movimenti sono calcolati per dirci che niente rafforza di più l'amicizia tra due uomini come il fatto che uno si creda superiore all'altro, perché anche lo schiavo ha la sua fetta di potere. Mikael mi informa dell'eccessiva empatia per le sofferenze altrui: «Ho bisogno di frizioni e massaggi» dice. E svanisce in dark room. Torno al bar dov'è in

corso l'hard karaoke, praticamente chi ne ha voglia sale su un palco e riproduce il porno soft che proietta lo schermo: solo seghe e pompini, decisamente dopo pony boy pare roba arretrata. I gabinetti invece sono uno spasso, è un rifugio intestinale che non ha più niente a che fare con l'urina, in bagno il *Sadistique* smercia raffinate ricette asiatiche in piatti e bicchieri a forma di wc, come al Modern Toilet Restaurant, catena di successo pensata a Taiwan e importata a Trieste. All'uscita una ragazza distribuisce volantini "Come aumentare il volume del pene con le iniezioni allo iodio". Allungo il passo, faccio in tempo a sentire uno che sbanfa: «Cavolo che sballo pony boy, è come andare sulle montagne russe».

Domani è giovedì.

Giulio Marzaioli

Cosmogonia domestica

Il particolare binomio di **fotografia e testo poetico** presente nel lavoro di Giulio Marzaioli richiama, e attiva, da subito un duplice statuto narrativo: immagini e parole, che non si fondono ma che si stratificano dando vita a una paradossale narrazione per figure e concetti, scandiscono e sviluppano un'idea originaria, una domanda, un'iniziale intuizione di senso. Come lavora il tempo, giorno dopo giorno, parola dopo parola, su quell'intreccio invisibile di cose e di segni che regola la percezione di sé, del mondo, degli altri? Come la nostra distanza dalle cose articola il mondo per successivi sfocamenti e messe a fuoco? Così, mentre le immagini seguono il destino spaziotemporale della messa a fuoco, abbandonandosi a una piena e inevitabile, se non inconsapevole, solidarietà con le cose di ogni giorno, le parole quel destino lo incalzano, vogliono nominarlo, ancora operano nello sforzo di determinarlo, pena la perdita totale dei contorni, lo scivolamento in un mondo sconfinato e talmente assuefatto a noi da perdersi nel linguaggio. Ed è proprio questo **intimo scarto tra immagini e parole, questa intima irriducibilità delle une alle altre, che per un attimo ci rende visibile quel racconto inesorabile e fondamentale, vera cosmogonia domestica, di cui ogni giorno perdiamo i contorni ma non la presa, e a cui ogni giorno, per non perderci davvero, ridiamo nome.**





si parla (più) (meno) il bicchiere mezzo vuoto e





tu (se parlassi) domandi (bicchiere? quale bicchiere?)



acquatecno ingegneria marittima



Via Gaeta 15 | 00185 Roma | www.acquatecno.it

ACQUA
TECNO

Francesco Pierri / Clara Mauricio

I volti della riforma agraria (Brasile, Cuba, Sud Africa, Zimbabwe)

Il **foto-reportage** di Francesco Pierri e Clara Mauricio non nasce da un'esclusiva intenzione estetica, ma da una intima e appassionata adesione antropologica, intellettuale e politica ai fenomeni di riforma agraria che si stanno sviluppando in alcuni paesi del mondo. I due autori sono infatti, oltre che fotografi, studiosi e dirigenti del governo brasiliano, e da lì ideatori e promotori di politiche di riforma agraria. Questa inconsueta coincidenza segna la novità e l'originalità intellettuale di questo lavoro, dove le persone fotografate, invece di essere preda di un obiettivo che nel migliore dei casi ne mostra il lato patetico o le fagocita in nome di una risoluzione estetica, appaiono in tutta la completezza antropologica e umana di persone. Una fortunata coincidenza che rende possibile il piccolo miracolo di volti che si schiudono all'obiettivo senza distanza o identificazione – estetica, o morale –, ma si aprono a uno sguardo realmente solidale, come ci si apre allo sguardo di chi condivide il nostro stesso cammino. **Ne esce fuori un racconto unico nel suo genere, che unendo fotografie e testi, sa cogliere la singolarità pur inserita in un cammino di condivisione: un racconto in cui si intravede il destino di chi vuole essere protagonista della propria storia e che finalmente ha incontrato un modo per raccontarla.**

Le fotografie dalla p. 78 alla p. 93 sono di Francesco Pierri, quelle da p. 94 a p. 98 sono di Clara Mauricio.







Zimbabwe, Manicaland Province, Transau [prime 2 foto in alto a sinistra, pagina a fianco]

A circa 23 chilometri dal capoluogo Mutare, Transau è un'area rurale costruita dall'agenzia pubblica Agricultural Rural Development Authority con lo scopo di garantire casa e terra alle famiglie rimosse dalla vicina Chiadzwa, a seguito della scoperta dei giacimenti diamantiferi di Marange nel 2006.

Il governo ha stretto accordi d'investimento e partecipazione con tre compagnie di Cina, Emirati Arabi Uniti e Sudafrica che sono obbligate, oltre ad assumere e formare quote di manodopera locale, a costruire residenze, impianti d'irrigazione e trattamento delle acque, vie di comunicazione e scuole. A oggi, più di settecento famiglie si sono insediate a Transau. Gli schemi residenziali ripercorrono quelli in uso nelle *Communal Lands*, le aree contadine tradizionali zimbabwane. Le foto ritraggono i lavori di pavimentazione e la costruzione dell'edificio scolastico, eseguiti dalla joint venture con la Cina.

Zimbabwe, Manicaland Province, Maunganidze irrigation scheme [pp. 79 -83]

A Maunganidze, presso il Birchenough Bridge, la produzione agricola (granturco, fagioli, grano e pomodori) è a carico di un comitato di gestione formato da 52 contadini e 32 contadine ciascuno con 0,8 ettari di terra. Il comitato organizza la strategia comune di convivenza con le secche che colpiscono la regione. Dall'agosto 2001 si drenano le acque del Save River allacciandosi alla centrale elettrica di Chiadzwe-Marange. Se l'elettrificazione ha risolto i problemi d'interruzione della fornitura che costringeva a lavorare spesso di notte, quando la corrente era disponibile, i rincari tariffari hanno costretto a ripianificare le spese e sacrificare l'accesso ad altri beni e servizi. Un nuovo impianto d'irrigazione è in fase di progettazione nell'ambito del progetto di cooperazione Brasile-Zimbabwe, *More Food Zimbabwe*.



ROADS







Zimbabwe, Masvingo Province, Longdale *irrigation scheme* [le foto in queste 2 pagine]

Longdale è un impianto d'irrigazione che copre 7,5 ettari dell'area riformata di Mushandike, distante circa venti chilometri dal capoluogo Masvingo, in una regione che soffre di scarse precipitazioni. A Mushandike vivono quindici famiglie, ciascuna con 0,5 ettari a disposizione, che nel 1993 parteciparono ai lavori di progettazione e di scavo de canali per i tubi di condotta, nell'ambito di un progetto di cooperazione internazionale. L'impianto ha cominciato a presentare problemi di funzionamento a causa della mancanza di ricambi delle parti importate e dell'assenza di servizi di manutenzione.

Zimbabwe, Midlands Province, Igogo Communal Lands *irrigation scheme* [foto al centro pp. 86-87 e pp. 88-89]

A Igogo vivono 53 famiglie divise due villaggi, distanti circa 30 chilometri a sud-est dalla città di Kwekwe. Qui si coltivano granturco, arachidi, cotone in area secca, mentre sono irrigati cavoli, cipolle e altri prodotti orticoli. L'impianto d'irrigazione è quasi completamente fuori uso per mancanza di manutenzione, il che impedisce alle famiglie di approfittare della prossimità di Kwekwe e di altri importanti mercati di consumo come le città di Gweru (90 km) e Mvuma (80 km) che contano quasi due milioni e mezzo di abitanti. La riforma dell'impianto – irrigare 84 ettari usando l'acqua dal Mbembeswana River, a soli 200 metri di distanza – è in corso di progettazione e figura tra i punti della cooperazione con il Brasile, *More Food Zimbabwe*.



Zimbabwe, Matabeleland North Province

Matopos Research Station [le 2 foto in alto, in questa pagina] è una delle quattro postazioni di ricerca agronomica e zootecnica dello Zimbabwe. Le ricerche sono dirette allo sviluppo di tecnologie sostenibili di allevamento bovino e caprino in aree semi-aride, specialmente tecnologie di miglioramento genetico e di sistemi foraggeri a ciclo chiuso.

Il **Thembanani irrigation projects** è situato al di sopra del Nyamandlovu aquifer e si estende per 36 ettari, divisi tra 40 famiglie agricole. Grano e prodotti orticoli sono coltivati nei 18 ettari irrigati mentre nell'area secca si pianta granturco [la prima foto in alto, pagina a fianco]. Il completamento dell'impianto di irrigazione permetterà di aumentare la produzione di grano di maggior valore commerciale e rifornire le città vicine di Hwange, Victoria Falls e Bulawayo.

La riforma agraria in Zimbabwe ha ridistribuito terra secondo due differenti modelli di colonizzazione: l'A1 che ricalca i sistemi fondiari delle tradizionali *Communal Lands*, e l'A2, che ha come obiettivo di rafforzare una borghesia agricola africana in fattorie di media scala per la produzione commerciale. In questa **A2 commercial farm** [la seconda foto in alto, pagina a fianco] la donna ritratta ha lasciato la sua proprietà di meno di un ettaro nelle *Communal Lands* e ha ricevuto 200 ettari dal governo nello schema A2. Dopo pochi anni la sua produzione casearia è stata premiata dal governo come il maggior caso di successo della riforma agraria nel paese.











Sudafrica, Eastern Cape Province

Luthando Citrus production farm [le foto di queste 2 pagine] è un'azienda agricola di 139 ettari specializzata nella produzione di agrumi. Di proprietà bianca fino al 2004, è stata acquistata dagli stessi lavoratori neri, uomini e donne, mediante un credito previsto dal programma di riforma agraria. 70 lavoratori sono divenuti proprietari o comproprietari dell'azienda e a loro volta hanno contrattato lavoratori salariati permanenti e temporanei, provenienti principalmente dalla vicina baraccopoli di Moses Mabida ma anche immigrati dal vicino Zimbabwe. Luthando è stata certificata *Fairtrade* nel 2004. La riforma agraria in Sudafrica non è riuscita rispettare il ruolino di marcia pianificato dal governo dell'ANC dalla fine dell'apartheid. Solo 6% delle terre produttive appartenenti ai bianchi sono state redistribuite, quando la metà del 1994 era 30%. Il governo calcola adesso di raggiungerla nel 2025.

Produzione di latte in area di riforma agraria: la fattoria [le foto delle 2 pagine seguenti], di 800 ettari, è stata acquistata dagli ex-lavoratori neri mediante un credito del programma di redistribuzione fondiaria. L'impresa conta con due fondi (trust) vincolati per dieci anni, il primo degli ex-lavoratori e il secondo degli ex-proprietari bianchi. Il fondo degli ex-lavoratori sovrintende alle attività produttive e detiene la proprietà dell'immobile e delle installazioni, mentre il fondo bianco sovrintende all'amministrazione, all'accesso ai mercati di vendita e ai fornitori, e detiene la proprietà degli animali.







Brasile, Stato del Ceará, *Territorio da Cidadania* Inhamuns Crateús

In queste 2 pagine si alternano esperienze d'inclusione produttiva e protezione sociale del *Territorio da Cidadania* ("Territorio della Cittadinanza" - TdC) Inhamuns Crateús, nello stato del Ceará. I TdC attraversano i normali confini amministrativi raggruppando popolazioni dalle caratteristiche culturali e socio-produttive comuni e caratterizzate da alti indici di povertà. Con i TdC, il governo federale, in raccordo con il governo statale e il *Colegiado territorial* (organo di base che sottomete al governo gli interventi da realizzare), vuole armonizzare l'arrivo delle politiche e dei servizi pubblici a livello territoriale. Il Brasile conta oggi con 120 TdC. Inhamuns Crateús riunisce 20 municipi, 4 mila famiglie beneficiarie della riforma agraria, 12 comunità *quilombolas* (afro-discendenti) e un'area indigena. In alto a sinistra, un punto di smercio del *Programa de Aquisição de Alimentos da Agricultura Familiar* (PAA). I prodotti sono comprati dal governo per garantire mercato alle famiglie agricole e per rifornire ristoranti comunitari, asili nido, ospedali, carceri e mense scolastiche. A fianco, il progetto associativo di piscicoltura *Peixe do Sertão* nell'interno semiarido dello Stato.

La cucina del ristorante comunitario, qui sopra a sinistra, garantisce i pasti per le popolazioni di basso reddito. L'*Associação de desenvolvimento educativo e cultural*, qui sopra al centro, stimola l'adozione di pratiche agro-ecologiche. Il cotone agro-ecologico è usato nella manifattura di calzature, che incontra un mercato d'esportazione. In basso da sinistra, bambino gioca nella sede del *Centro de Referência de Assistência Social*, situata accanto al ristorante. Al lato, dolci e biscotti artigianali sono venduti via PAA al ristorante e alla mensa scolastica. A sinistra, banane vendute nel centro di raccolta del PAA.









Brasile, Stato di Acre, *Territorio da Cidadania* Alto Acre e Capixaba

Queste 2 pagine ritraggono progetti di sviluppo nel TdC Alto Acre e Capixaba che abbraccia sei municipi e quasi 10 mila famiglie agricole. A Xapuri (colonna a sinistra, pagina a fianco) funziona la *Usina de Beneficiamento de Castanha 'Chico Mendes'*, dove si lavora la noce brasiliana (*Castanha do Brasil*). La fabbrica è intitolata al leader sindacale ed ecologista Chico Mendes, assassinato da latifondisti armati contro le lotte dei *seringueiros* (lavoratori che estraggono il lattice dalla *seringueira*, l'albero della gomma) in difesa della foresta minacciata dai grandi progetti di allevamento e estrazione mineraria. Le noci sono comprate dalla *Cooperativa Agroextrativista de Xapuri* direttamente da vicine *Reservas Extrativistas*, dove risiedono popolazioni tradizionali, le cui attività si basano su raccolta sostenibile e agricoltura di sussistenza. Al centro a sinistra, la casa di Chico Mendes, dove fu ucciso il 22 dicembre 1988. In alto, l'ingresso a *Vitrine Terra Sol*, nel municipio de Capixaba, punto vendita di prodotti delle vicine aree di riforma agraria. La *Acreaves* (le altre foto) è una cooperativa di 130 associati che usufruisce del *Cooperacre*, sistema di credito pubblico per l'agro-industrializzazione. Rosildo (maglietta bianca) mette a disposizione il suo aviario e la sua incubatrice. La sua famiglia è un esempio d'inclusione produttiva e partecipazione sociale: Regina, sua sorella (camicia rossa), è leader del *Colegiado territorial*. La casa di Rosildo è stata raggiunta dal programma di elettrificazione *Luz para Todos*. Dal novembre 2003, circa tre milioni di famiglie sono state allacciate alla rete. L'effetto è che 140 mila di queste sono tornate a vivere in campagna, un movimento che durante i governi del Presidente Lula (2003–2010) ha contribuito a mettere fine all'esodo rurale.



Cuba, San Cristobal, Cooperativa de crédito y servicios 'Antonio Guiteras'

A Cuba le 'cooperative di credito e servizio', differentemente dalle 'cooperative di produzione agricole e di allevamento', mantengono la proprietà individuale degli agricoltori sui propri appezzamenti e, oltre a organizzare la produzione, gestiscono la contrattazione del credito con il sistema finanziario e le relazioni con le agenzie statali che comprano le derrate e forniscono gli input. La 'Antonio Guiteras' si estende per quasi 2700 ettari usati a pascolo, risicoltura, suinicoltura e orticoltura, e conta 246 associati. Molti di loro sono beneficiari del decreto di redistribuzione di 1,6 milioni di ettari di terre pubbliche inutilizzate a circa 170 mila usufruttuari. Il rafforzamento della proprietà familiare agricola ha guadagnato una dimensione strategica con l'approvazione dei *Lineamientos de la política económica y social del partido y la revolución* da parte del VI Congresso del Partito Comunista di Cuba nel 2011, che ha voluto dare maggiore autonomia all'agricoltura familiare e al movimento cooperativo di fronte alla pianificazione statale della produzione.

Nelle tre foto in alto ci troviamo in un'assemblea del comitato gestore della cooperativa con una delegazione brasiliana di agronomi e tecnici in impianti d'irrigazione. Il programma di cooperazione tecnica Brasile-Cuba *Más Alimentos para Cuba* prevede la fornitura di macchine ed equipaggiamenti agricoli, e lo scambio di tecnologie ed esperienze di assistenza tecnica ed estensione rurale.



Dalla crisi alimentare del 2008 a oggi, scontando la deflazione causata dal crack finanziario del 2009, i prezzi alimentari internazionali sono aumentati fino a stabilizzarsi su picchi che riportano alla memoria l'alta inflazione seguita agli shock petroliferi degli anni '70. Lo scenario attuale è probabilmente destinato a perdurare perché i suoi fattori principali appaiono strutturali: la crescita della domanda e il cambiamento dei modelli alimentari dei paesi emergenti (in Cina, India e Brasile, l'ascesa dei redditi di centinaia di milioni di persone permette di consumare meno cereali diretti e più proteine e altri alimenti con alto contenuto calorico che, a loro volta, richiedono un maggior volume di cereali per essere confezionati), il ruolo giocato dai cambiamenti climatici sulla regolarità dei raccolti e sulla prevedibilità degli stock, il peso del petrolio sul costo dei trasporti internazionali, la deregolamentazione finanziaria, la liberalizzazione dei mercati agricoli, la destinazione di ingenti quantità di granturco per la fabbricazione di agrocomustibile negli USA. Le conseguenze in termini di sicurezza alimentare e di stabilità politico-sociale sono divenute molto chiare nel 2008/09, quando trenta paesi periferici furono attraversati da violenze e saccheggi di massa causati dalla carestia e recentemente durante la cosiddetta 'primavera araba' che comincia con la protesta contro la carestia del pane nel dicembre 2010 in Tunisia. Questi sommovimenti hanno evidenziato che il sistema agroalimentare mondiale fondato sulla liberalizzazione dei mercati e sulla concentrazione dei capitali (Cargill, ADM e Bunge controllano il 90% del commercio mondiale di cereali) non è sostenibile. È un fatto oggettivo che i paesi dipendenti dalle importazioni per garantire la propria sicurezza alimentare sono in crescente difficoltà con le bilance commerciali. Ed è pure un fatto oggettivo che i paesi che hanno seguito il ricettario neoliberale degli anni '80 e '90, smantellando le politiche di sussidio alla produzione e liberalizzando i mercati agricoli, hanno vissuto un peggioramento netto degli indici di povertà e nutrizionali. Di fronte a questa crisi paradigmatica si viene consolidando tra i paesi del Sud globale la consapevolezza che è necessario aumentare la produzione nazionale, favorire i mercati interni e sostenere i redditi delle famiglie contadine, che costituiscono più del 70% delle unità agricole nella periferia. È la **'riforma agraria integrale'** (terra, credito, assistenza tecnica, assicurazione, acquisti pubblici, meccanizzazione e irrigazione, piani di sviluppo territoriale, agro industrializzazione, ecc.) che torna a essere un capitolo di spesa e impegno istituzionale. Si tratta di un universo molto vasto e vario di misure, con differenti livelli d'intervento statale, diverse strategie nazionali e risultati concreti. Se lo scopo di questo lavoro fosse quello di approfondire l'analisi, lo utilizzeremmo per sostenere la tesi che una forte regolazione dei mercati e il rafforzamento dello Stato come induttore dello sviluppo agrario sono condizioni, sebbene non esaustive, di buon esito. Ma questo è solo un reportage fotografico che vuole rendere visibili persone, episodi e problemi reali vissuti da quattro paesi alle prese con questo sforzo di civilizzazione.

Andrés Burgos / Jacinta Escudos / Ulises Juárez Polanco

Il racconto sotto la pietra

voci di scrittori latinoamericani sul mestiere di narrare

In questo **saggio a tre voci**, nato da una serie di conversazioni tra Catalina Villa e Andrés Burgos (colombiano), Jacinta Escudos (salvadoregna) e Ulises Juárez Polanco (nicaraguense), si dà la parola a 3 dei 25 scrittori latinoamericani che recentemente il quotidiano spagnolo *La Fiera del Libro di Guadalajara* ha definito *los secretos literarios mejor guardados de Latinoamérica* (i segreti letterari meglio nascosti dell'America Latina). Dalle riflessioni dei giovani rappresentanti di una delle più prolifiche tradizioni letterarie e narrative della modernità, viene fuori un quadro notevolmente denso e frastagliato di quale spazio o di quale orizzonte può occupare oggi, di fronte alle incertezze del nostro presente, l'arte del racconto. Oltre a rappresentare diverse posizioni di poetica, quali orientate sulle coordinate del postmodernismo, quali quelle del suo superamento, le voci dei tre scrittori a turno aprono brevi finestre sul mondo in divenire del racconto contemporaneo, sulle nuove dinamiche con cui incontra il pubblico, sui rinnovati rituali che innesca. **Sono queste finestre che ci consegnano un'idea del fare letterario in cui lo scrittore nuovamente si sforza di alzare quella pietra sotto cui il reale, con se stesso, nasconde noi e i nostri racconti.**

Ulises Juárez Polanco, Nicaragua Uno dei più importanti poeti del Nicaragua e chissà dell'Ispanoamerica, Ernesto Cardenal, ha scritto recentemente un saggio in cui affronta il tema della solidarietà come elemento fondante del nostro DNA. Parla delle monocellule e di come una monocellula ne ha cercata un'altra per congiungersi e moltiplicarsi esponenzialmente: nella nostra costituzione monocellulare c'è già implicito il bisogno di cercare l'altro. Raccontare significa trasmettere conoscenze, esperienze, visioni, non importa che siano biografiche o meno, raccontare implica sempre questa trasmissione. Raccontiamo perché siamo esseri sociali, perché viviamo in società. Per quanto non lo vogliamo, per vivere dipendiamo dell'altro, e con l'altro abbiamo un bisogno implicito di mantenerci in contatto.

Narrare o raccontare implica sempre una rappresentazione della storia. Quale? In primo luogo la mia storia personale, la storia dello scrittore. Credo che questo esce sempre fuori, in modo naturale, a volte persino inconsciamente. E in second'ordine la storia che come scrittore mi sono proposto di raccontare o scrivere. Non necessariamente la realtà obiettiva del mio paese, città o continente; anche se in principio è sempre la rappresentazione della mia realtà.

Andrés Burgos, Colombia Narrare storie è il mio modo di rapportarmi con il mondo, ed è probabilmente il modo con cui mi avvicino a ciò che più mi produce piacere, che mi raccontino storie. Trovo un enorme piacere nel raccontare, che allo stesso tempo è un'estensione di ciò che mi ha inizialmente portato a essere lettore: l'evasione.

Mi piace la *fiction*, la letteratura di finzione, perché mi offre ciò che non trovo nel mondo immediato, ciò che non trovo quando esco per la strada. Raccontare è accedere a un mondo a sé, personale, dove trovo protezione e piacere. Non scrivo per cambiare il mondo, e nemmeno per offrire quelle che io credo siano delle risposte chiare al mondo contemporaneo, delle uscite a delle problematiche. Scrivo per un impulso molto intuitivo, irrazionale. Per piacere, e tante altre volte per cercare di capire, senza spiegare ad altri, situazioni, momenti, personaggi che mi appaiono complessi.

Jacinta Escudos, El Salvador Credo che la parola stessa, raccontare, significhi *dire*: dire ciò che accade sia fuori che dentro l'individuo che scrive. Narrare la realtà che si guarda, la realtà che si vede passare, la realtà reale – sebbene sembri una ridondanza –, la realtà immaginata, quella presunta, quella desiderata. È *dire* nel senso più ampio. Raccontiamo perché diversamente il nostro mondo sarebbe vuoto. Se noi non potessimo raccontare, avremmo solo una serie di dati ufficiali, dei dati a metà. Non avremmo alternative di realtà alle quali accedere; per non dire che il nostro mondo, incompleto, zoppicherebbe e sarebbe privo di colore. Quanto più accesso abbiamo ai diversi aspetti della realtà, sia interiore che esteriore, tanto più riusciamo ad arricchire la nostra visione del mondo. Grazie a chi racconta abbiamo la possibilità di accedere ad altri mondi, altre vite.

Andrés Burgos Ho iniziato ad avvicinarmi alla fiction volendo sfuggire dalla realtà immediata della Medellín (Colombia) degli anni '80, dalla violenza del narcotraffico che mi circondava e mi metteva angoscia. Lì ho trovato quel rifugio. Ma il paradosso è stato che invece di spingermi verso storie fantastiche e sconnesse ho finito per ancorarmi a storie realistiche, del presente. In nessun momento mi sono avvicinato alla fantascienza o al romanzo storico. Così si è creato questo rapporto strano: fuggire della realtà verso un mondo a sé, per poi finire raccon-

tando la realtà. Ho preso il coraggio di scrivere, e ho deciso che questo era qualcosa che potevo fare, quando ho scoperto gli scrittori statunitensi. Perché avevano personaggi che narravano la quotidianità, a volte la monotonia, il giorno dopo giorno, gli oggetti e le situazioni che vediamo tutti i giorni – logorati dal fatto che passiamo sempre di fronte a loro –, facendo acquistare loro una nuova dimensione. In quelle vite non si affacciava la storia con s maiuscola, ma si avvertiva un'attrazione, una bellezza e un piacere che ho sempre desiderato raggiungere con le storie che racconto, e con i miei libri. Le mie storie vogliono creare empatia e ritrarre le vite di esseri comuni, volgari e anonimi nelle situazioni di ogni giorno, ma rielaborate dal racconto per essere commoventi o divertenti. A me interessano di più le storie con la s minuscola.

Ulises Juárez Polanco Mi definisco come un lettore che scrive, perché, al principio, sono diventato scrittore per poter completare le storie che leggevo, e i cui finali non mi convincevano, non mi piacevano. Volevo provare altre alternative. Lo scrittore prima di tutto è un lettore. Non concepisco uno scrittore che non legga. A Managua la realtà è molto diversa. Non ho vissuto la violenza generata dal narcotraffico, e il modo in cui mi sono avvicinato a quella realtà è stato tramite la letteratura, la *fiction*. Uno scrittore può allontanarsi della sua realtà, ma credo che uno scrittore avrebbe più strumenti per narrare – quando non vuole attingere direttamente alla sua esperienza – se usasse elementi della persona che è diventata attraverso le esperienze che ha vissuto. Se io volessi scrivere sulla vita parigina degli anni '60, per esempio, certamente potrei documentarmi e studiare, e sicuramente potrei riuscire a farlo bene, ma il risultato implicherebbe il processo di diventare un'altra persona o di immaginare di essere un'altra persona per arrivare a narrare ciò che vorrei. Se invece io volessi narrare la mia realtà, intesa come quel fenomeno sociologico che chiamano '*Hijos de la revolución*', 'Figli della rivoluzione', non avrei bisogno di tanta documentazione perché l'ho vissuto. Evadere il presente può essere un atto volontario, ma sicuramente si trasmette di più quando non c'è bisogno di immaginarsi una realtà dove non si è, o immaginare di essere un'altra persona, una che non si è.

Jacinta Escudos Ogni scrittore ha in sé un meccanismo interno, una

specie di radar che gli permette di scegliere le storie o gli avvenimenti della realtà da raccontare. Ci sono impressioni, immagini, storie che ci vegono raccontate, vicende apprese dai giornali, ma lo scrittore riesce a sentire qual è quella che merita di essere scritta. Esistono molti misteri nell'operazione della scrittura, e personalmente non sono interessata né ad approfondire né a spiegare a me stessa questi misteri della creazione, perché penso che fino a quando lo scrivere resterà chiuso in un alone di mistero, anche per me rimarrà qualcosa di ancora interessante.

Ulises Juárez Polanco Noi scrittori, anch'io condivido questa idea, pensiamo sempre che il mestiere di scrivere comporti una realtà ineludibile di solitudine. Eppure, è ugualmente vero che quando uno scrive pensa a un lettore x che irrimediabilmente si converte nel punto d'arrivo di ciò che racconta e immagina. E quindi sì, è probabile che raccontare, alla lunga, abbia qualcosa a che fare con il fatto di pensare all'altro, di trasmettere una certa realtà con la quale lo scrittore è entrato in contatto e che crede giusto trasmettere ad altri. Scrivere è un atto pubblico che inizia nel privato ma non si scrive mai per se stessi, altrimenti nessuno pubblicherebbe. Se uno scrivesse solo per sé, allora pubblicare sarebbe andare contro quell'intensione di rimanere in solitudine. Io credo che uno scrittore è colui che pubblica, non colui che scrive. Kafka è un caso emblematico: se Max Brod, il suo migliore amico, non avesse disubbidito alla richiesta fattagli da Kafka di bruciare tutti i suoi manoscritti, molte di queste grandi opere che ancora ci affasciano non sarebbero mai arrivate a noi. L'azione di Brod ha convertito l'esercizio intimo di scrivere di Kafka in un atto pubblico di trasmissione della realtà che lui aveva vissuto e poi scritto.

Andrés Burgos Io credo che lo scrittore deva solo adempiere alla funzione di scrivere e di fare bene il suo mestiere. Non mi sono messo molto a pensare nella funzione sociale della letteratura e penso che non abbia una funzione diversa da quella di raffigurare momenti, approfondire alcune domande e intrattenere. A molti può sembrare un'eresia equiparare la letteratura con l'intrattenimento, ma la verità è che per me la letteratura non è così importante come pensiamo tutti noi che ci lavoriamo dentro. Mi sembra importante che la letteratura crei degli

spazi perché molte persone siano meno sole, e che ci aiuti a costruire dei ponti fra le persone, ponti che in un altro modo sarebbero difficili da tendere, ma non credo alla letteratura come uno strumento che crei veri e profondi cambiamenti nel mondo, e non penso che questo sia sbagliato, anzi, penso che vada bene così: a me piace quella letteratura, in quella misura. Non aspetto niente di più dalla letteratura. Non voglio che cambi il mondo. Quando la letteratura aspira a cambiare il mondo, per me si rovina.

Ulises Juárez Polanco Per principio, una letteratura che annoia è una cattiva letteratura. E non vuol dire neanche che la letteratura che distrae non trasmette, o non è in grado di farci vedere la realtà nella quale viviamo. C'è un tipo di letteratura catalogata come letteratura *leggera* che trovo valida perché affronta i grandi temi che coinvolgono gli esseri umani. Lo scrittore tedesco David Safier ha pubblicato tre *bestseller* che ti fanno schiantare dalle risate: *L'orribile karma della formica*, *L'orribile attesa del giudizio universale*, *Delirio di una notte di mezza estate*. In questi tre libri lui riesce a trattare in una forma molto divertente i grandi argomenti dell'essere umano: chi siamo, che facciamo con la nostra esistenza, che ruolo ha la religione. Lui risponde alla critica che lo addita come uno scrittore *leggero* dicendo che precisamente i suoi eroi sono Chaplin, Woody Allen, e gli scrittori e artisti che fanno, sì, ridere la gente, ma che fanno anche pensare sulla condizione umana. Credo che la distrazione non elimini la possibilità di raggiungere l'obiettivo di affrontare grandi contenuti. Certo, se ti vuoi solo distrarre esiste la commedia, la televisione o il cinema attuale, ai quali interessa solo distrarre, ma una storia raccontata bene può distrarre e al contempo parlarci della nostra condizione umana.

Jacinta Escudos La funzione di narrare è semplice e primitiva: quella di raccontare storie. È così dalle origini, da Altamira con le sue caverne, ed è una funzione basilare negli esseri umani: raccontarsi e basta. È sociale nel significato che ci agglutina, ci congrega come gruppo intorno a una storia, ci motiva ad avere opinioni, a pensare, a riflettere.

Ulises Juárez Polanco L'atto di raccontare implica la presenza di due persone. Non ha nessun senso raccontare a se stesso, da solo, delle

cose ad alta voce. Quando uno è da solo non c'è nessun bisogno di parlare, la cosa logica è pensare. Raccontare invece implica una trasmissione, la condivisione di un punto di vista, di un'idea, di un qualcosa con altri. Il ruolo sociale del raccontare è proprio quello della costituzione della comunità, e se l'uomo non parlasse sarebbe molto difficile la formazione di questo fenomeno che si conosce come società. Potrebbe anche esserci qualcosa di biologico, dato che persino gli animali hanno il loro linguaggio, la loro forma di trasmettere cose, come chi comanda, cosa si deve fare, come si sta. Ma raccontare, come solo l'uomo sa fare, ha consentito che si creasse la società. Se si mette in relazione il fatto di raccontare con quello di scrivere, mi viene in mente una cosa che ha detto Saramago, e cioè che il dovere dello scrittore, nel momento di raccontare, è quello di alzare una pietra e raccontare o trasmettere le cose che trova sotto. Cosa si farà poi con il risultato di ciò che si è trovato – il testo – non è più dovere dello scrittore, ma del cittadino che lo riceve – che può coincidere anche con la figura stessa dello scrittore, perché anche lo scrittore è cittadino. E tuttavia il ruolo principale dello scrittore è farci vedere ciò che si trova sotto la pietra.

Jacinta Escudos Non sempre possiamo raccontare la realtà così come la vediamo e quindi dobbiamo fare uso delle metafore, delle parabole per poter trasmettere il messaggio, per essere capiti. Delle volte, per poter raccontare la realtà, dobbiamo scrivere una storia falsa.

Ulises Juárez Polanco Questa idea postmoderna che tutto è stato già detto non è nuova. Esiste da sempre, dall'antichità. *Ecclesiaste* parlava che non c'era niente di nuovo sotto il sole. Io penso tutto il contrario: sempre ci sono cose nuove sotto il sole, cose che cercano nuove forme per essere raccontate. La saturazione di informazione dipende molto dei tempi che stiamo vivendo: le nuove tecnologie rendono più facile questa saturazione di libri, riviste, materiale elettronico, ma la sfida è precisamente trovare nuove forme per raccontare tutto ciò che di nuovo si trova sotto il sole.

Andrés Burgos Le mie storie, in genere, sono molto realistiche. Parlano del presente, sono contemporanee. Si aggrappano a ciò che pos-

siamo chiamare il mondo esterno e cercano di essere verosimili in quel senso. Mi piacciono le storie della gente comune, e che possono accadere tanto al mio vicino, come a un estraneo che incontro per la strada. Mi piacciono le piccole odissee, le epiche del giorno dopo giorno, le storie dove una persona ordinaria vive un'avventura immensa a partire da un piccolo dettaglio: attraversare una strada, andare di un punto A a un punto B.

Jacinta Escudos lo posso parlare del mio meccanismo di scrittura fino a un certo punto, fino a dove so che cosa funziona. Se mi spingo più in là, penso ci siano elementi che sfuggono alla mia conoscenza e intenzionalità. Posso dire che il narratore delle mie opere non è mai premeditato, si arrende di fronte all'opera che racconta, e stupisce persino me stessa mentre sto scrivendo. Non so mai chi sta per comparire come narratore. Sono una scrittrice alla quale non piace pianificare molto, pensare alla voce, alla struttura. E credo che abbia a che fare con questa cosa del mistero. Se io dovessi pianificare un libro, smetterei di scriverlo. Inizio a scrivere e nel cammino scopro le sorprese del libro, un po' come andando senza la bussola, facendo il cammino con l'andare. Scrivo come quando si butta un bambino all'acqua per farlo imparare a nuotare. Così è come funziona per me. Ogni scrittore deve trovare il suo modo.

Ulises Juárez Polanco Ogni scrittore è sempre alla ricerca di un linguaggio proprio. E persino quando trova un linguaggio proprio, lo scrittore cerca ancora di migrare verso un altro linguaggio, sempre proprio. Credo in un linguaggio che scorra: i miei temi hanno molto a che fare con la malinconia, i tempi passati, ma sempre tendendo una mano all'umorismo, all'ironia, al sarcasmo. Questo m'interessa. Bukowski diceva che la malinconia è il sentimento più completo che esiste perché include tutti gli altri sentimenti. La mia sarebbe una poetica della malinconia. Magari può risultare un po' forte il concetto di malinconia come tristezza permanente, ma non mi riferisco a quella accezione, quanto piuttosto alla facilità con la quale la malinconia riesce a includere altri sentimenti, come per esempio l'allegria.

Andrés Burgos Nei miei racconti parla l'intimità delle persone. Par-

la la cultura occidentale. La postmodernità, la città. Non mi interessa parlare di un colombiano archetipico o del latinoamericano che dovrebbe essere, ma di un personaggio vicino a me, che conosco, perché narro ciò che conosco: per lo più latinoamericani che vivono nei loro paesi di origine o che sono immigranti, con un piede qua e uno di là, che si mostrano critici e sfiduciati tanto verso la cultura che li accoglie quanto verso quella di origine, che si avvicinano con leggerezza, senza giudicare molto e senza preoccuparsi molto, alle proprie radici o alla Coca Cola, al cinema gringo o alla musica elettronica, piuttosto che alla musica tradizionale. Sono personaggi urbani che raccontano il limbo nel quale si muovono molti dei latinoamericani: appartenere al terzo mondo ma avere i punti di riferimento nel primo, in crisi d'identità per non essere né di qua né di là. Questo mi interessa. Parlo di esseri bastardi, confusi e spesso non critici con il loro intorno. Parlo di meticcità, la condizione dei latinoamericani di oggi. Mi piace la mescolanza che siamo oggi noi latinoamericani.

Jacinta Escudos A me piace parlare del libro mentre lo sto scrivendo, sebbene sappia che è il momento meno salutare e fortunato per parlarne, perché è un *work in progress* che nessuno sta leggendo tranne me. E di solito gli altri vogliono parlare del libro che hai già scritto e pubblicato. Io dal libro che ho finito di scrivere letteralmente divorzio, tanto che una volta pubblicato avverto come una specie di morte, e a doverlo promuovere, a doverne parlare mi sembra sempre di star parlando continuamente di un morto.

Andrés Burgos Penso poco al futuro. Vivo in un presente continuo. Narro in presente continuo. Quando mi affaccio al futuro non penso mai al *cliché* apocalittico di futuro al quale ci hanno abituati. Non credo che sarà molto diverso da come lo sono stati i periodi precedenti. Credo che si trasformeranno le condizioni mentre i rapporti umani, le situazioni e i conflitti si manterranno. Non credo che gli uomini siano il centro dell'universo. Siamo un accidente, pittoresco e bello, al quale mi piace appartenere, ma non siamo altro che un graffio e ciò che ci accade conta solo nella vita di ognuno di noi, ma nello scorrere dell'universo non ha nessuna trascendenza. E siccome non posso fare niente di fronte a questa insignificanza, mi preoccupa solo il presente. Lo potrei

riassumere con un nostro proverbio che dice: *Nadie me quita lo bailado*, nessuno mi leva quello che ho ballato.

Jacinta Escudos Ci sono scrittori che hanno capito il loro presente tramite il loro passato. Nella letteratura non c'è nessun obbligo. Può anche essere che uno scrittore scriva precisamente perché non capisce niente del suo presente e deve scrivere per capirlo. Io scrivo per cercare di capire la realtà, e non perché la capisco. E a volte nemmeno scrivendo riesco a capirne qualcosa. Sono un'assidua lettrice di fantascienza e di opere futuriste, Isaac Asimov, Stanislaw Lem, Ursula K. Le Guin, e penso che molti scrittori abbiano cercato di scrivere sull'uomo del futuro ancorati a un punto di vista del presente. È una costante che la visione dell'uomo futuro, visto dal presente, non sia mai confortante. Forse perché dovremmo liberarci della visione attuale dell'uomo per poter pensare all'uomo di domani in forma meno negativa. Ma nella mia opera, la visione del futuro non è proprio ottimista.

Ulises Juárez Polanco Siamo sempre lo stesso uomo. La condizione dell'uomo in realtà ha variato poco. Non sono solo gli storici a lasciare sulla carta un'immagine di ciò che siamo stati; credo che i narratori, i poeti, gli scrittori, gli artisti in generale, siano le persone che immaginano e definiscono il futuro. Credo che i narratori siano i profeti del tempo.

Andrea Epifanio

Bambole

Il **racconto** di Andrea Epifanio ha inizio con una voce che prende parola, che anzi sembra chiedere parola al proprio interlocutore, e che attraverso il ricordo di un incontro fortuito compone una storia. Eppure fin dal principio l'impressione più evidente che avvolge il lettore è la sottile ambiguità di questa voce, che pare dirigersi a un interlocutore astratto, privo di volto, una sorta di ascoltatore fantasma che ingloba con la sua vuota presenza l'intero racconto. Proprio questa specie di doppia cornice, la presa di parola e l'assorbimento di questa parola in un ascolto invisibile, rende il racconto emblematico del grande proliferare di voci monologanti che sommerge la nostra fonosfera e il nostro universo mediale, dove ormai prevale senza freni un'incontenibile tendenza a parlarsi addosso, l'incapacità di individuare un interlocutore diverso da se stessi. In questo però non si dissolve l'ambiguità della voce, che anzi sembra ancorarsi a quel tanto di essenziale che risiede sotto i nostri discorsi, quel mondo sempre più popolato di oggetti che circonda. **È qui che l'ambiguità si fa dubbio, il dubbio che a parlare in questo racconto sia proprio questo nuovo straripante mondo.**

– Da bambino mi piaceva giocare con le bambole di plastica, quelle che avevano qualche accenno di forma e si poteva con gusto fare finta di toccarle. Era un modo per esprimere una libido, penso, sapendo e non sapendo cosa si faceva. Infatti dalle bambole passavo a spogliare amichette e amichetti nei sottoscala, o nei pagliai in campagna. I sapori erano scialbi, in confronto a quelli che ho assaggiato dopo. Ma me ne sono accorto solo parecchi anni più tardi, nel letto di una ragazza che avevo appena conosciuto. D'un tratto mi sono trovato a dover distinguere i sapori dei corpi. In quel caso del sangue.

– Ci siamo incontrati in un bar. Appena mi vede entrare lei aggancia il mio sguardo e mi chiede subito se sono io Andrea, che gli hanno detto che Andrea è un tipo scuro di carnagione, carino e con gli occhi che fulminano. Rispondo al suo sorriso dicendo che non sono Andrea, ma che volentieri cambio nome. Beviamo insieme aspettando l'arrivo di Andrea che le deve consegnare dei progetti, perché lei è un architetto in formazione, me lo ripete più volte ridendo, in formazione perché lavora in uno studio ma non la pagano. Bella roba. Io mi innervosisco subito e dico che non ci si può lasciare sfruttare, che il peccato più grave è lo sfruttamento del lavoro altrui, che non si può permettere a nessuno di rubare il nostro tempo di vita, e mentre mi lancio ormai inarrestabile in un'arringa contro il capitalismo, l'accumulazione primaria, la logica del profitto, arriva Andrea. Andrea è bruttino, ha gli occhi storti, ed è anche lui architetto in formazione, glielo chiedo io se anche a lui non lo pagano. Ma è Anita che mi impedisce di continuare, mi prende per mano e dice ad Andrea che noi dobbiamo proprio scappare, che abbiamo un appuntamento importante. Andrea resta un po' male e io sono un po' sorpreso ma non tradisco emozione.

– Appena fuori dice che non vuole sentirmi fare il palloso per la seconda volta, allora io ribatto che non è un problema di rompere le palle, ma che essere coscienti della propria condizione è il minimo da fare per vivere, anzi per sopravvivere. Anita mi fissa e dice, guarda che torno dal vero Andrea, se non smetti di parlarmi della mia merdosissima situazione. Lasciami divertire almeno stasera. Sono comunista anch'io. Lo so come dovrei farmi rispettare. Intanto sono fortunata che non devo fare pompini a nessuno a cui non ho voglia di farli. E mi fissa negli occhi. Sei fortunata, dico io riconciliato con il mondo. Non so se più per il pompino che mi pare mi abbia promesso o per il fatto di sapere che è anche lei comunista. Comunque iniziamo a chiacchierare allegri e passiamo da due o tre bar a bere, e a ridere, e più si beve più si ride e più si chiacchiera. Siamo d'accordo su tante cose, che si vive in un mondo di merda, che la vera grappa non invecchia in barriques, che del capitalismo non parla più nessuno come se non esistesse più, e invece ci opprime tutti, che Camus era più scrittore di Sartre che invece si prendeva troppo sul serio, che saper fare un pompino è come saper ballare bisogna avere senso del ritmo, che bisogna riappropriarsi del corpo, che tutta

questa virtualità ha spaccato in senso letterale i coglioni. Ma ancora c'è qualcosa che mi turba. L'argomento dello sfruttamento del lavoro mi è rimasto in gola. Non mi piace essere interrotto, ma resto calmo, non voglio rovinare la serata. Anzi, quella mezza allusione al pompino mi sembra un invito all'ottimismo. Allora esibisco il mio repertorio da persona affascinante, e inizio a fare discorsi intelligenti e arguti, ma mai pallosi, quando parlo dei diritti di chi lavora, lo dico sempre a battuta, scherzo, mi prendo in giro, quando si finisce nel capitalismo scherzo e imito la voce di un industriale del nord. Ma lei parla in continuazione del corpo, dei corpi che si incontrano, della sessualità come allegria. E io dovrei essere contento, perché è che lì volevo arrivare io con i miei discorsi, ma no, il fatto che lei mi abbia anticipato mi turba, perché sono io che voglio proporle un discorso sui corpi, perché sono io che voglio propormi. Intuisco che il mio intento è ridicolmente perverso, ma non posso trattenermi e finisco per sviare il discorso dai corpi, per poi riportarcelo sotto il mio impulso. Voglio brillare della mia spigliatezza sessuale, voglio che mi desideri già per le mie parole. Ma questa Anita a un certo punto si stufa e mi dice, ma come sei logorroico, ma quanto chiacchieri te, vieni ti porto a casa mia così mettiamo un po' di musica e stai zitto. Mi guarda fisso, mi sorride e mi accarezza un'anca. È inevitabile, la mia erezione è evidente, ci bacciamo e ci strusciamo appoggiati al bancone del bar. E finalmente andiamo a casa sua, che è lì vicino.

– Quando siamo da un po' sul suo divano senza braccioli smette di baciarmi, e mi fissa incuriosita, ma non sei romano tu, vero? No, non sono né romano né Andrea, continuo io sempre fedele alla linea. Lei non muove un muscolo del volto, e dice seria, scegli tu cosa vuoi da me stasera, vuoi che applauda alle tue battute, vuoi che rida tutta la sera, o vuoi che mi tolga i vestiti? Una delle due, tu scegli, e scoppia a ridere. Io gli chiudo immediatamente la bocca con la mano, e lei dice, bravo, bella scelta. Non mi trattengo e gli sussurro all'orecchio che ho qualcosa di meglio per tenere occupata la bocca, così non c'è rischio che lei rida. Lei dice, ok vediamo. Mi sfilo i pantaloni, si ferma a guardare con curiosità, e poi sentenzia che no, non la riempio tutta la sua bocca, ma che comunque vale la pena provare e scoppia a ridere ancora. Il gioco prosegue e viene il momento che ci ritroviamo nel letto, un po' al buio un po' sotto i lenzuoli, e iniziano le grandi manovre, e le soste e le

riprese e il sudore e l'affanno, e i gemiti e le risate, e due chiacchiere e si riprende, un bacio, un'erezione. E in questo continuo rigirarsi, io lecco e lecco dappertutto e mi accorgo che ha una ferita tremenda su un polpaccio, e c'è sangue sparso qua e là. Sento il sapore del sangue, lo lecco. Non mi ci vuole molto per rendermi conto che lo squarcio l'ha fatto l'unghia assassina del mio alluce. Un'unghia colpevolmente cresciuta, orribile e smisurata. Lei non si accorge della ferita, e io alla prima pausa vado in bagno alla ricerca di forbici o simili per far sparire ogni traccia dell'unghia, ma non trovo niente. Decido di strapparla un po' con i denti un po' con le mani, e cancello alla buona ogni evidenza. Torno a letto fischiettando e lei è ancora sdraiata a pancia in su che si gode rilassata tutto il movimento fatto. Faccio l'indifferente, ma non mi trattengo dal dire che ha del sangue su una gamba. Lei si scuote e vede il sangue, e all'istante avverte il dolore della ferita, e dice, ah, ma come mi sono tagliata? vabbè che dici di essere una tigre, ma non credevo avessi gli artigli, scherza, ma io sussulto e mi guardo i piedi con diffidenza, ma lei ride e dice ma come sei scemo, mi sarò tagliata sul divano, o al bar, mica hai gli artigli davvero, a parte quello buono, e mi guarda con un sorriso dall'aria dolciastra. Non c'è niente da fare, se non lo cerchi il colpevole non esiste. Se non crolla l'impalcatura che ti cresce in testa, penso, ogni evidenza è vana. Con le bambole di plastica è la stessa cosa, certo, giocavo e godevo della loro familiarità con la plastica del corpo, ma anche da bambino, appena sotto quello che credevo di pensare, sapevo, almeno credo, che leccare bambole era diverso da leccare ragazzine in un sottoscala. Ora invece, mentre mi fisso sul sangue, mi chiedo se c'è poi grande differenza. Leccare per leccare, alla fine cosa cambia, penso squadrandolo Anita, se solo io so che sto leccando. Anita si meraviglia della ferita, ma non gli dà importanza, è appagata e soddisfatta, e niente la può turbare. Sono io che sono turbato. Il mio fascino olimpico è clamorosamente incrinato, sento di non appartenere più alla schiera degli eletti, ho perso i privilegi dell'eroe. Di colpo sono pensieroso e un poco assente. Avrei voglia di continuare ancora, anche se è quasi mattina. Ma decido di andare via adesso, perché non voglio trovarmi davanti a qualcosa che veramente si incrina. Aspetta, non andare, mi dice lei, guarda che mi è piaciuto molto, moltissimo stare con te. Continuerei ancora, anche adesso, sai. Dovresti venire più spesso insieme me, e ridacchia. Ma io mi affretto,

anche se vorrei restare, dico, perché anche per me è stata una serata fenomenale, insisto, ma inspiegabilmente mi affretto. Me ne vado scendendo le scale di corsa, dopo averle dato un bacio rapido, e subito mi pento di non averla salutata meglio. Ma non risalgo, proseguo e vado via. Non ci siamo scambiati neppure i numeri di telefono, penso. Peccato, perché non capita spesso di vivere questa affinità di corpi, e vorrei continuare a vederla. Ma già non mi ricordo dove abita, anche se mi è chiarissima l'immagine del bagno dove riposano le spoglie dell'unghia. È passato poco tempo, ma neppure il nome mi ricordo. Anita la chiamo adesso per darle un volto familiare, come si fa con le bambole.

Lello Voce

Per una poesia ben temperata

Il **saggio** che Lello Voce dedica al rapporto tra poesia, voce e musica è il quarto contributo di un dibattito aperto nei numeri precedenti dagli interventi di Luigi Nacci, Dome Bulfaro, Rosaria Lo Russo. Con l'ambiziosa urgenza delle opere che per dare una risposta hanno il coraggio di riformulare la domanda, questo testo pone il problema della poesia contemporanea, della sua presenza, della sua marginalità, non tanto o non solo in termini di poetiche, ma in termini di scelte mediali: la parola in poesia è voce, e la voce chiama l'orecchio, vuole l'ascolto, ha l'urgenza di migrare dalla pagina scritta. Di qui una riflessione sulle potenzialità di spoken word e spoken music, forme in cui il testo poetico, la voce, la musica possono riuscire a incontrarsi in modo aperto, efficace esteticamente, significativo politicamente, ma a patto, nel lavoro del poeta e del musicista, di saper ben accordare, o *temperare*, i vari linguaggi. **È così che questa riflessione sulle forme poetiche si fa discorso *tout court* sulle possibilità della poesia, come forma e come medium, di tornare a essere racconto, di tornare a essere quello strumento essenziale per dare voce, riconoscere, reinventare il nostro mondo.**

a Haroldo De Campos
a Augusto De Campos
a Horacio Ferrer

#1

Occorre innanzitutto precisare quella che è una mia convinzione profonda e cioè che la poesia sia un'arte implicitamente politica, indipendentemente dai temi che essa decide di trattare, ma precisamente per la sua forma, e, ancor più precisamente per le forme della sua ricezione.

Il rapporto tra artista e fruitore caratterizza in modo radicale le arti e le loro forme e ciò vale, a maggior ragione, per un'arte che, come ha giustamente sottolineato Frasca, è, prima ancor che un'arte, un medium, il primo medium che l'uomo conosca per la trasmissione dell'informazione 'non genetica'.

La poesia nasce prima dei poeti. La poesia nasce insieme alla comunità. La stessa tradizione lirica, quella di più stretta osservanza petrarchista, checché ne pensi Nortrop Frye, non potrà fare a meno di concordare sul fatto che sin la grande confessione (e l'esercizio di pentimento ed auto-contrizione) del *Canzoniere* ha senso soltanto a partire dalla sua dimensione 'pubblica', poiché nessuna confessione ha effetto senza un orecchio che ne sia in ascolto, ogni confessione è la messa in scena (o meglio, come vedremo più avanti, la 'messa in voce') del peccato, e pretende il suo pubblico.

Se la poesia è nel mondo, insomma, essa non può esserci che a partire dalla sua voce e dalla capacità che la sua voce ha di catturare l'ascolto della comunità e di fondare un dialogo.

La comunità è fatta di corpi, di presenze, non c'è comunità nella solitudine pur attenta, critica, intelligente del lettore, e questo, ahimè, scava un fossato incolmabile tra narrazione epica (poetica) e narrazione romanzesca: un fossato politico, che riguarda le prassi (di trasmissione e di ricezione), ma in cui la forma scelta è già, in sé, scelta di campo ideologica, prima che formale; una pratica in cui l'io non può avere spazio, se non a partire dalla sua riduzione all'essere relazione.

Il dialogo «nasce prima della lingua», sottolinea Lotman, o, a dirla con Zumthor: «in poesia non c'è parola senza voce».

Lo stesso Zumthor precisa poi che «il testo poetico orale, per il fatto stesso che impegna un corpo mediante la voce che lo veicola, si sottrae più del

testo scritto a ogni analisi che volesse dissociarlo dalla sua funzione sociale e dal posto che tale funzione sociale conferisce ad esso nella comunità reale», visto che «un messaggio non si riduce al suo contenuto manifesto, ma ne comporta uno latente, costituito dal medium che lo trasmette. L'introduzione della scrittura in una società corrisponde dunque a una trasformazione profonda, di ordine mentale, economico ed istituzionale». Così, il suo scegliere di diventare muta, il suo farsene sin un vanto per qualche secolo, è stato per la poesia una sorta di suicidio, la scelta di un eremitaggio radicale dalla Polis, che l'*Estetica* hegeliana, nominando il romanzo nuova epica borghese, di fatto sancisce, condannandola al silenzio e rinchiudendo il suo testo scritto nel pollaio di una minoranza sempre più malinconica ed esclusa dalla partita fondamentale per la conquista del centro della semiosfera culturale ed artistica, dell'influenza sull'immaginario collettivo. Scrivevo anni fa che «la comunicazione e il linguaggio sono la basi delle società e che la loro vocalizzazione, il loro insediarsi materiale in un corpo, in uno spazio e in un tempo presenti e comuni ha grande valore, se non altro come testimonianza dell'esistenza, magari residuale, di una comunità, di una comunità interpretante, attenta, sospettosa, attiva, conscia dell'effimero dell'arte nei confronti delle macrostrutture, ma anche del suo valore nella strutturazione degli immaginari, che per molti versi, nelle società dello spettacolo, a loro volta, soli, possono influenzare e modificare le macrostrutture, nel loro trasformarsi in scelte, stili di vita, comunicazione, consumo, ecc., poiché, oggi più che mai, la prassi inizia e si fonda nell'immaginario». Rimango sostanzialmente della medesima opinione.

#2

È questo della poesia l'unico caso che io conosca in cui un'arte rinuncia, più o meno spontaneamente, al suo canale di trasmissione originario, adottandone uno diverso e per molti versi opposto, riuscendo, però, a sopravvivere a questa mutazione.

Non si è, a mio parere, riflettuto abbastanza sul fatto che, nel consesso delle arti, la poesia ha questa sua assoluta singolarità: precisamente la mutazione radicale dei suoi modi di espressione e fruizione, cosa che non ha eguali per le altre discipline artistiche.

Le sue forme originarie non si sono solo sviluppate, esse sono state sottoposte a una violenta torsione, che ha come strozzato una serie di potenzialità, permettendo ad altre, che di partenza non le appartenevano, di potersi sviluppare.

La poesia ha cambiato il suo medium di trasmissione, dal suono al segno,

la poesia ha mutato il senso coinvolto nella sua fruizione, dall'udito alla vista. E questo non è accaduto per nessun'altra delle arti.

In musica, ad esempio, lo sviluppo della scrittura, della notazione, non ha affatto comportato conseguenze del genere: la sua natura sostanzialmente desemantizzata non lo avrebbe permesso.

In poesia, invece, la sua sostanza linguistica, e dunque intensamente semantica, ha fatto sì che la parola strozzasse la voce, che il segno uccidesse il suono.

Esiste oggi, dunque, mi si passi la metafora velatamente ironica, una natura intrinsecamente 'transgender' della poesia, o, se questa disturba, certamente trans-mediale.

Ciò comporta evidentemente una serie di conseguenze su di essa e sulla sua particolarissima condizione odierna.

La poesia è stata mandata in esilio, in esilio dalla voce, come sosteneva Paul Zumthor. Anzi ha scelto di andare in esilio.

Ma poi, come tutti gli esiliati, pur nel suo confino, qualcosa dentro la sua natura più intima ha sempre mantenuto memoria della sua terra d'origine.

Si può decidere di leggere una poesia in silenzio, ma anche in questo caso, sia pur virtualmente, essa va eseguita, perché viva. O altrimenti quella poesia semplicemente non esisterà.

Laddove essa ha resistito per secoli in quanto oralità, ciò è dovuto ad aspetti prima sociali, strutturali, antropologici, che estetici, e così avviene ancora un'illegitima identificazione tra poesia orale e folklore: la sua folklorizzazione pesa come una minaccia, una minaccia che ha dissuaso per secoli chiunque dall'idea di riallocarla nella voce, pena l'immediata ghettizzazione di questi tentativi nell'ambito del folklore, o della più vieta 'cultura popolare', o di massa. «All'interno dello spazio europeo, sono bastati [...] due o tre secoli per corrodere, folklorizzare e in parte annientare le vecchie culture locali, grazie agli irresistibili strumenti di colonizzazione interiore che hanno rappresentato l'alfabetizzazione di massa e la diffusione della stampa» [Zumthor].

Il Leopardi che ammirato trascrive nel suo *Zibaldone* come a Napoli sin i popolani sappiano recitare a memoria brani dell'Ariosto e del Tasso è una luminosa eccezione, tra miriadi di autori ormai tanto muti, quanto, ahimè, totalmente sordi.

Ora, la scelta che un'arte fa dei canali della sua fruizione (cioè, infine, di quelli della sua espressione) è insieme intensamente politica ed estetica. Ciò vale anche per quella adottata dalla poesia nel farsi collega del romanzo, arruolandosi nel medesimo esercito letterario della prosa.

A voler procedere per paradossi si potrebbe fin sostenere che nulla è più

simile ad un telespettatore di un lettore di romanzo.

Entrambi dedicano al medium di cui stanno fruendo la loro totale, solitaria attenzione, entrambi stanno utilizzando un medium 'caldo', che li assorbe totalmente e crea ipertrofia di un senso sull'altro, più caldo, anzi, il romanzo della TV, la quale, grazie a una fruizione tendenzialmente polisensoriale (occhio/orecchio), sbilancia meno i sensi, pur aumentando a dismisura la passività del fruitore, ipnotizzandolo.

La poesia, invece, è originariamente un medium 'freddo', un medium 'freddo' che è stato, però, portato, a un certo momento del suo sviluppo, a temperature da altoforno, durante secoli di fruizione muta, mentalistica, e che dunque, nel suo odierno tornare a raffreddarsi, immergendosi nell'acqua dei suoni, si *tempera*, come l'acciaio.

Quel che voglio dire è che quest'operazione di riscaldamento non ha avuto solo effetti negativi, anzi essa ha permesso alle sue forme linguistiche di raffinarsi enormemente, di fondersi e modellarsi in forme sempre nuove, di farsi sottili, durevoli, e insieme estremamente complesse, così che oggi la lingua che si fa voce e che si accorda con la musica è, o meglio DEVE essere 'lingua temperata', tagliente e insieme estremamente resistente agli shock (qui antropologici e formali): non a caso, al momento di immaginare quale potesse essere la «poesia orale» del futuro, un maestro come Zumthor annotava: «le voci più presenti che risuoneranno domani avranno attraversato tutto lo spessore della scrittura». Ma su questo tornerò più avanti.

#3

Resta intanto il fatto che, nello scegliere di essere fruita 'letterariamente' e solo 'letterariamente' la poesia fa una scelta ideologica, delimita precisamente il suo 'pubblico ideale', sceglie sin le classi sociali a cui rivolgersi, né si fa solo borghese, ma sceglie, formalmente, di puntare tutto sul verso, piuttosto che sul ritmo, sulla prosodia esclusivamente visiva degli 'a capo', piuttosto che sul battere ritmato del cuore e sul soffio cadenzato del parlare; rinuncia alla sua concretezza materica, per consegnarsi mani e piedi alla fruizione silenziosa. Decide d'essere patria del 'simbolico', scaccia dalle sue mura ogni funzione fàtica, storce la bocca ad ogni andamento anaforico, libera il verso dal 'tempo' e dalla quantità, lo sottrae alla durata, sfugge alle costrizioni delle forme chiuse (che sono peraltro forme della 'durata', aspetti della concretezza della poesia, tanto quanto della semplice quantità 'linguistica', non solo modelli letterari ormai vuoti, canoni invecchiati), per affidarsi al flusso teoricamente infinito dello scritto, che schiaccia e blocca lo scorrere del tempo, siderandolo nella geometria

retta e bustrofedica del rigo che si fa verso; essa costruisce ghetti per i suoi aspetti allegorici, sostituisce la dinamica della metonimia con l'immobilità della metafora, con il suo gioco di specchi approntati a *mise en abyme*... pronta (e prona), d'ora in avanti, ad affascinare l'occhio, sia pur a costo di condannarsi al silenzio.

Sia il Futurismo, che Dada, pur nella loro radicale diversità, non a caso fanno dell'aspetto sonoro della poesia uno dei loro cavalli di battaglia, ed è uno dei modi del loro tentativo di sfuggire ai laccioli 'letterari' anche tutto quanto mettono in atto per far esplodere il testo grammaticalizzato e per rilevare le sue caratteristiche 'concretamente' visive.

Il fenomeno è, invece, ormai assai meno evidente nelle neo-avanguardie e laddove esso è più esplicito coincide, di fatto, con una marginalizzazione degli autori che ne sono protagonisti, nonostante ad esso si accompagni una qualità letteraria evidente, penso a Costa, Spatola e Vicinelli, o, come nel caso di Pagliarani, esso si risolve in una derubricazione del tutto a *tic* stilistico personale, assolutamente assente poi nella successiva ermeneutica dell'opera del poeta romagnolo.

Un discorso a parte meriterebbe l'opera di Antonio Porta, nel suo lucido preconizzare l'avvento di un'epoca della voce, rimasto però sostanzialmente ignorato dalla critica, almeno nei suoi aspetti più radicali.

La scelta formale, dunque, è sempre una scelta politica in poesia, a maggior ragione nella misura in cui tale scelta oggi decida di farsi di nuovo carico esplicitamente della natura fondamentalmente non letteraria della poesia. È proprio a partire da questa scelta che essa torna ad essere esplicitamente politica. È proprio a partire dal ritornare della parola nella voce che la poesia si ripresenta nella Polis, mette fine al suo esilio.

#4

Da ciò deriva, a mio modo di vedere, una caratteristica della discussione a proposito della poesia, così come essa si sta sviluppando da circa un decennio, anche in Italia, sia pure con minore approfondimento e vivacità a causa di una sostanziale stagnazione del nostro contesto, infeudato com'è da stenti potentati che lavorano solo per perpetuare se stessi e il loro stanco verseggiare.

Più che a dibattiti tra questa e quella tendenza, tra questo e quell'*ismo*, ciò a cui si assiste è un radicalizzarsi delle posizioni proprio a proposito della natura 'orale', o piuttosto ormai definitivamente scritta, letteraria, della poesia.

Da questo punto di vista il fenomeno è già evidente da anni in Germania, Francia, USA, spesso a traino dell'evidente successo del Poetry slam, dello

spoken word e della spoken music, o poesia per musica che dir si voglia, che spiazzano gli autori tradizionali e che fanno da apripista per un dibattito che poi si amplia alla poesia in generale.

Ciò che ne deriva è che oggi, com'è a mio parere ovvio che sia, non è tanto preminente la discussione a proposito delle poetiche in sé, quanto, a monte di tutto ciò, quella che cerca di fare chiaro a proposito delle scelte 'mediali' dei singoli autori e che anche la concentrazione dei singoli autori sia maggiormente dedicata proprio all'approfondimento di tutto quanto, implicitamente, comporta a livello formale, estetico, lo spostamento di 'canale', dalla carta alla voce, o più ampiamente al suono.

Ciò permette, in questo momento, ma non ancora per molto, a mio giudizio, a poetiche linguisticamente lontane di ritrovarsi affini a livelli altri: per esempio operazioni come quelle di Fiori, o di Gualtieri possono essere avvicinate, per molti aspetti, a quelle di Lo Russo, Frasca, Nacci, o Bulfaro, proprio a partire dalla scelta di un 'canale' comune per la trasmissione del messaggio, quello orale. Anzi a questo livello può addirittura registrarsi l'interesse di autori come Rondoni, tra i protagonisti del possente movimento di restaurazione della tradizione simbolista ed orfica da anni ed anni attivo nel nostro paese, ma pur lesto a cogliere intuitivamente la direzione delle dinamiche nuove.

Se da una parte questa situazione, inevitabilmente, genera confusione, per altro verso tutto ciò riflette uno stato delle cose certamente reale.

Prima che tra sperimentalisti e orfici, oggi la partita è effettivamente tra oralità e scrittura, anche se certamente c'è oralità e oralità (e scrittura e scrittura) e se i testi oralizzati non perdono evidentemente nell'esecuzione le loro caratteristiche linguistiche e 'letterarie' di partenza ed esse vengono, anzi, rilevate in modo ancor più netto, nel loro riverberarsi sulle scelte 'interpretative', tanto a livello sonoro, quanto, eventualmente, musicale.

La discussione si sposta, cioè, dalla forma del significante al canale che il codice sceglie per la sua trasmissione e dunque alle modalità di ricezione che esso implica. Che è, anch'esso, problema integralmente estetico.

Il ritardo con il quale, un po' in tutto il mondo, si sta prendendo atto del fatto che ormai la poesia sta tornando ad allontanarsi dalla letteratura è di grave ostacolo all'inizio di una riflessione seria sulle forme dei linguaggi impiegati e dei rapporti che essi stabiliscono con la voce e, eventualmente, con la musica, nel senso che questo ritardo sfavorisce ogni chiarimento a proposito del fatto che, una volta stabilito che la poesia è un'arte della voce, o per dirla con Zumthor, che in poesia «non c'è parola senza voce», occorrerà poi tornare ad interessarsi delle forme (linguistiche, sonore, eventualmente melodiche e musicali) che essa assume, una volta allocata la sua trasmissione nuovamente in questo canale.

#5

Ma, al di là di queste questioni, ciò che appare evidente è il bisogno per la poesia, in questo presente, di ricalibrare le distanze con il romanzo, sfuggendo al suo abbraccio mortale e riaffermando la sua sostanziale estraneità agli steccati letterari in cui essa è rinchiusa in così incomoda compagnia.

La scrittura viene decodificata in silenzio piuttosto tardi nella storia dell'uomo, ma la poesia si ostina poi ancora piuttosto a lungo a richiedere per sé una fruizione mediata da un'esecuzione, poiché tutto ciò è connaturato al suo stesso essere ritmo e prosodia, la poesia è – da questo punto di vista – l'ultimo ostinato difensore dell'oralità nei lunghi secoli del silenzio che legge e non pronuncia più.

Oggi che l'orecchio torna a far valere i propri diritti nei confronti dell'occhio, la poesia – almeno quella più avvertita del presente – non vuole perdere l'occasione di uscire dal suo fortino, di smettere di resistere, per cominciare di nuovo a camminare verso il centro dell'immaginario e del pensiero umano.

Chi volesse confrontare il progressivo restringersi dell'interesse nei confronti della poesia, – tanto a livello di massa, quanto a quello delle *élite* – con il suo progressivo farsi segno, *con-segnarsi* (letteralmente) alla carta, si troverebbe di fronte all'evidenza di un'incontrovertibile relazione.

Ritirandosi dall'ambito 'politico', rinunciando al pubblico, in favore di una dispersa moltitudine di lettori silenziosi, la poesia si fa evanescente, costretta com'è ad entrare in concorrenza con gli altri generi 'letterari', dal racconto, al romanzo, al saggio, nelle loro infinite variazioni; generi nati scritti, generi per i quali la lingua scritta è lingua madre, non lingua seconda, come nel caso della poesia.

Il processo è lungo e non è questo il luogo per illustrarlo con la minuzia che richiederebbe. Certo è che a inizio Novecento, quando essa non si mascheri dell'oratoria trombona di D'Annunzio, la poesia è ormai silente e ghezzata, né le rappresaglie avanguardiste, da Farfa, a Majakovskij, a Dylan Thomas, passando da Schwitters, riusciranno a liberarla delle sue catene di carta, laddove invece ciò riuscirà benissimo per le altre arti, che muteranno sensibilmente le loro forme. Tutte.

Ma per la poesia, come sottolineato prima, non era solo questione di forme, era faccenda di medium...

In poesia il Novecento resterà globalmente novecentista (e decadente e simbolista), troppo dura era la battaglia da combattere, troppo alta la posta in gioco, troppo violata e incistata di inchiostro era, ed è, la carcassa della poesia.

Sanguineti, che è stato certo tanto grande innovatore e sperimentatore, quanto poeta integralmente letterato, tanto da esser felicemente librettista, diceva spesso che sbagliava chi sosteneva che oggi si legge poca poesia: non se ne è mai letta tanta quanta se ne legge oggi, chiosava, grazie alla scolarizzazione di massa.

Aveva ragione. Indiscutibilmente. Peraltro, poiché nelle scuole ciò che si insegna è poesia 'muta', totalmente letterarizzata, ciò significa che quest'arte, da luogo del desiderio, del divertimento, dell'emozione, della vita, s'è fatta luogo del dovere, della costrizione, archeologia che non sa più trasformarsi in immaginazione.

Un'ottima autrice di poesia per bambini, che da anni è attiva nelle scuole, Chiara Carminati, nota al proposito: «avete mai provato a entrare in una classe di bambini piccoli, poniamo della scuola dell'infanzia, e a dire: "Oggi facciamo poesia"? Otterrete una reazione uniforme: sorridono, si agitano sul tappeto, mettono già in movimento mani e piedi nell'idea di un ritmo che verrà. Provate a fare la stessa cosa qualche anno dopo, in una quinta elementare: al suono della parola "poesia" le spalle si afflosciano, le guance sbuffano, gli occhi guardano di lato prendendo un'espressione vagamente delusa», per concludere, poco più avanti «Cos'è successo in mezzo? Come mai l'entusiasmo dei piccoli si è convertito nel disinteresse, quando non nel disprezzo, di bambini annoiati e rassegnati al peggio? Qualcosa si è interrotto. Si è perso il gioco, si è persa la condivisione: la festa della voce, che dà vita alle filastrocche e alle rime per il corpo, prime forme di poesia con cui il bambino viene a contatto, si è spenta. È diventata parola scritta, parola faticosa da decifrare in lettura silenziosa. La poesia, nata *per sola voce*, lungo la strada della scuola ha *perso la voce*».

La perdita di importanza della poesia nella cultura occidentale è, peraltro, evidentemente sempre più marcata man mano che anche l'arte delle parole tende a trasformarsi in merce e cioè dal momento in cui essa si identifica sempre più totalmente ed intimamente con il libro (e dunque con il romanzo).

Pur essendo la performatività ovviamente altrettanto mercificabile e riducibile a puro valore di scambio, per altro verso il libro, la sua produzione seriale, il suo essere un 'oggetto' e non un evento, hanno indubbiamente facilitato un processo in cui, all'indomani del suo farsi completamente letteratura, la poesia si è ritirata in un ambito ancora più elitario di quello già di per sé piuttosto angusto della fruizione borghese del romanzo, silenziosa e fortemente grammaticalizzata, una fruizione in cui non basta ascoltare, ma bisogna saper leggere (e dunque scrivere, anche se le due abilità storicamente hanno tempi di sviluppo piuttosto differenziati).

Il suo essere radicalmente inadatta a sopportare una grande intensità di valore di scambio, ha poi fatto sì, in ragione delle sue vendite pressoché inesistenti, ieri come oggi e probabilmente domani, che essa accettasse di buon grado la sua marginalizzazione, risarcita in qualche modo dal suo sdegnoso auto-identificarsi come luogo del valore d'uso (inteso, *a priori*, quale bene spirituale, o etico/politico) per eccellenza.

La quota d'ipocrisia, di falsa coscienza, presente in tutto ciò è, credo, piuttosto evidente.

D'altra parte, l'avanzare delle tecnologie e dei processi di sviluppo capitalistico, nel loro rendere sempre più immateriale il valore e, in buona misura anche le merci cui questo valore si riferisce, hanno fatto sì che, per tentare di uscire dal ghetto in cui si era auto-rinchiusa, la poesia non ha potuto affidarsi ad altro che non fosse la 'vendibilità' dell'immagine virtuale di questo, o quel poeta, al trasformarsi del poeta in 'personaggio', in un'inebriata rincorsa al biografismo, dove non è un caso se a trionfare sono state poi le scritture più esplicitamente lirico-simboliste e/o orfiche (penso, uno per tutti, al caso di una poetessa che a me pare globalmente piuttosto mediocre, come Alda Merini).

Per gli altri è rimasto il ghetto, per i più furbi tra loro il feudo, spesso anche abbastanza ampio, dove regnare, appollaiati dietro la scrivania della direzione di questa, o quella collana di poesia, tra cataste di libri impilati, garantendo alla 'letteratura' che mai e poi mai la poesia avrebbe osato fuggire dagli steccati che la 'società di carta' le aveva costruito intorno.

#6

Tutto ciò accade ormai in un quadro di generalizzata 'migrazione' delle arti. Nell'epoca del ritorno (ahimè infausto) delle migrazioni di massa, anche le arti migrano. Migrano in ogni senso.

Intanto migrano materialmente, nel senso che la loro circolazione, grazie alla possibilità ora estesissima della loro 'virtualizzazione' e digitalizzazione, è divenuta fulminea, perpetua, irrefrenabile, pletorica.

Migrano, poi, abbandonando vecchie forme, mutandole, come fossero pelle di serpente, iniziando a percorrere sentieri mediali sempre diversi.

Migrano anche fisicamente, con il migrare degli artisti, anche degli artisti che non si limitano a spostarsi, ma che letteralmente migrano, fuggono dalla loro terra e innestano le loro culture e le loro *Weltanschauung*, le loro lingue, in ambiti e contesti completamente differenti.

Migrano e migrando le arti s'incontrano, si mescolano, s'influenzano, si accoppiano, o definitivamente si dividono.

Dalle espressioni multimediali, allo slittare delle forme su nuovi supporti

(spesso digitali), dagli incontri tra discipline fino a ieri lontane (i Poetry-Comix, ad esempio, o la video-poesia, per restare nell'ambito che qui interessa), a veri e propri sandwich multimediali, o allo sviluppo delle arti performative, costitutivamente polidisciplinari.

La poesia, per quanto la riguarda, è arte migrante per eccellenza, da sempre il poeta si sposta da un luogo all'altro per leggere i propri versi, immobilizzato solo per alcuni secoli, legato, alla sedia dello scrittoio, come il prigioniero alla sua catena, dal peso del libro che poi si muove in sua vece, relegandolo nel *cul de sac* letterario che ha fatto di lui un autore incapace di eseguire la sua stessa arte, o, peggio, addirittura inutile, o pleonastico per la sua realizzazione pratica, per la sua trasformazione in atto.

Da questo punto vista i Festival di poesia costituiscono una vera e propria svolta nella storia delle forme di ricezione della poesia (ma, evidentemente, per conseguenza delle forme della sua espressione), tornando a far migrare il poeta.

Anche in questo caso, però, la poesia ha una sua singolarità: mentre le altre arti, nell'incontrare le tecnologie contemporanee hanno fortemente mutato le loro forme, accedendo a territori estetici mai prima battuti, la poesia invece è migrata tornando verso la sua vera casa, l'oralità.

Come ho già avuto modo di sostenere, la nascita e lo sviluppo di una serie di tecnologie e *media* (dal primo registratore, o fonografo, su fino agli amplificatori contemporanei, ai sintetizzatori, campionatori, vocoder, e persino ai sistemi MIDI di registrazione e riproduzione informatica dei suoni) hanno avuto sulla poesia e sui poeti una conseguenza strana, paradossale, riportando, per alcuni versi, quest'arte ai suoi primordi di pura oralità, col risultato di provocare uno strano mix di arcaico e ultra-tecnologico, di sciamanico e insieme cibernetico, di pre-chirografico e post-linguistico.

La poesia ritorna oggi nei territori in cui si parla la sua lingua madre: quella del suono (e del corpo).

Poesia scritta (lineare), spoken word, spoken music, o poesia per musica, sono, da questo punto di vista, non differenti 'stili' poetici, quanto *luoghi* (sin anche nel significato di *tropi*) diversi nel millenario percorso di migrazione di quest'arte.

#7

A questo punto, però, occorre esplicitare meglio ciò che si intende quando si parla di poesia orale, o, meglio, nel nostro presente, di spoken word e/o spoken music.

Affinché il lettore possa dunque intendere con chiarezza ciò che intendo, propongo due veloci definizioni, schematiche come sono tutte le definizioni,

ma spero in qualche modo utili allo sviluppo di questo nostro discorso. Se non altro si comprenderà ciò a cui mi riferisco io, quando parlo di *spoken word*, o *spoken music*, se invece esse saranno addirittura apprezzate da taluno, chissà che non si faccia un po' di chiaro nelle nebbie. Potremmo, ad esempio, metterci d'accordo su una definizione dello *spoken word* che reciti: è quel particolare tipo di poesia contemporanea nella quale le caratteristiche dell'esecuzione vocale che ne dà il suo autore sono parte integrante delle qualità formali di tale poesia e, per molti versi, anche del testo stesso di quella poesia. Detto questo, la *spoken music* (la 'poesia per musica', se preferite) sarebbe quel particolare tipo di poesia contemporanea nel quale un testo è accordato (*temperato*) ad una musica originale e in cui le caratteristiche formali dei suoni, della melodia e dei ritmi musicali e il rapporto da essi stabilito con la vocalità del poeta (a livello sia melodico, che ritmico-prosodico) e con gli aspetti ritmici, prosodici e melodici del testo in sé, sono parte integrante della qualità formali di detta poesia e, per molti versi, anche del testo stesso di quella poesia.

O, se preferite, di tale *mèlos*: «unione, in un sol corpo, di parola (*lógos*) musica (*armonía*) e ritmo (*rhythmós*)» [La Via].

In tutti e due i casi di queste «*orature*» [Hagege] il poeta contrappone alla «chiusura» del testo scritto [Zumthor] l'apertura sonora della parola che si fa voce, l'eventualità dell'atto performativo.

Va detto, però, che, a mio modo di vedere, questo tipo di espressioni poetiche hanno in realtà ormai poco a che fare con la 'tradizione dell'Avanguardia', con quella 'poesia sonora', che per anni ha valorosamente difeso la bandiera dell'oralità in poesia, pur condividendo con essa la scelta di tornare a 'dire' la poesia, di ricollocare il corpo del poeta, la materialità della voce, lo scorrere del tempo al centro dell'atto poetico.

La poesia non ha a che fare solo con le parole, ma più precisamente con la sintassi, cioè con i significati e dunque, in ultima istanza, con le parole: se, come prima ricordato, in «poesia non c'è parola senza voce», per altro verso, a mio parere, in poesia *non c'è voce senza parola*.

La poesia è là dov'è, non soltanto un suono, ma anche un senso e tutti i suoi significati, cioè una transazione linguistica nella sua pienezza e ciò proprio perché per questo essa è nata, per trasportare, 'tradurre', informazioni e significati, essa è sempre stata insieme memoria e comunicazione, significato e suono, senso ed espressione.

D'altra parte lo stesso Zumthor, nell'analisi di ciò che egli chiama '*opera vocale*' sottolinea come «parola poetica, voce, melodia (testo, energia, forma sonora) uniti attivamente nell'esecuzione, contribuiscono all'unicità

di un senso [...]. È al livello del senso che viene suggellata l'unione: il senso ne costituisce la garanzia. Il resto ne deriva di conseguenza».

Evidentemente, ciò escluderebbe dall'ambito poetico una serie di sperimentazioni strettamente vocali, magari di livello eccelso, che partono dalla voce per tornare alla voce, splendidi esempi di arte performativa, ma che in realtà restano estranei a ciò che qui io sto chiamando 'poesia'.

Della stessa opera di Henry Chopin, solo una parte potrebbe rientrare negli steccati appena eretti, e più in generale il problema si pone con evidenza anche per una serie di opere di 'poesia concreta', laddove l'attenzione al supporto è tanto approfondita da escludere, o limitare fortemente l'aspetto comunicativo/espressivo.

Continuo a credere, ad esempio, che le *Diplofonie* di Demetrio Stratos siano esempi mirabili di arte musicale, vocale e performativa, ma continuo, nondimeno, ad avere seri dubbi sulla possibilità di considerarle, *tout court*, poesia, anche se evidentemente Stratos è uno dei maestri della 'poesia sonora' e del suo aspetto più radicalmente 'concreto'.

Ad altri aspetti del 'concretismo' conviene piuttosto rivolgere oggi la nostra attenzione, a quello brasiliano di Haroldo ed Augusto De Campos, capaci, pur restando integralmente 'poeti' di influenzare attivamente lo sviluppo non solo della poesia, ma sin di tutta la NMPB e dunque dell'espressione artistica più popolare e diffusa del Brasile; o anche al magistrale lavoro di Horacio Ferrer, che, cavalcando il Tango con la complicità di Astor Piazzola, ha saputo creare indimenticabili poesie che oggi fanno parte della tradizione 'tanguera' più alta, o a John Giorno, che letteralmente compone le sue poesie con il suo respiro e l'energia del suo corpo e della sua voce, modellando con essa le sue parole.

In ultimo, credo sia importante riflettere anche su un altro aspetto della questione, che riguarda direttamente le differenze e relazioni tra oralità e scrittura nelle società medializzate.

Com'è ampiamente noto, le differenze tra testo scritto ed oratura sono molteplici, prima di tutto la «non reversibilità» di quanto è oralizzato, la sua impermanenza, il suo caratterizzare una transazione comunicativa effettuata *in praesentia*.

Tutto ciò, e a questo ha dedicato una serie di importanti riflessioni lo stesso Zumthor, è profondamente mutato con la nascita degli strumenti di registrazione e riproduzione del suono: quest'evento ha completamente cambiato le carte in tavola.

Essi permettono anche alla voce di impossessarsi di buona parte di quelle qualità prima possedute solo dal supporto scritto.

La voce si 'stabilizza', diviene 'reversibile', la sua durata si espande

enormemente oltre quella sua esecuzione, ogni performance può divenire, *ipso facto*, testo, sia pure testo magnetico, o digitale, infinitamente riproducibile e fruibile.

Non solo: essa, o parti di essa, possono diventare materiale per costruire nuovi organismi artistici, possono essere campionati, citati, mescolati, esattamente come avveniva ed avviene per i testi scritti.

Un processo simile è accaduto anche in campo musicale: prima dell'invenzione del disco i compositori, come i poeti, pubblicavano libri (di madrigali, mottetti, messe, sinfonie, sonate, ecc.) che erano l'unico modo per supplire a quelle 'mancanze' che l'oralità scontava nei confronti della scrittura.

Ovviamente, dal momento in cui l'uomo ha scoperto come conservare e riprodurre il suono tutto è cambiato.

Oggi il target delle partiture a stampa è sostanzialmente limitato ad esecutori ed interpreti, mentre la massa del pubblico, ma anche l'élite di consumatori colti, di specialisti, si affida al disco, o a qualsiasi altro strumento di riproduzione sonoro, che permette di confrontarsi con la materialità attuale di un'esecuzione.

Dallo *scripta manent, verba volant*, antico adagio classico, insomma, in un mondo in cui la digitalizzazione dello scritto lo moltiplica all'infinito, in cui la proliferazione di ipertesti, che non si ripetono mai uguali a se stessi, lo rende volatile ed assolutamente instabile, si è, in un certo senso, passati nel tempo del *verba manent, scripta volant...*

Cosa ci sarebbe di strano, dunque, se un processo simile, prima o poi, si mettesse in moto anche per la poesia?

Da anni sostengo che non c'è niente da stupirsi di fronte alla povertà del mercato di libri di poesia.

Si tratta di prodotti estremamente specializzati, peraltro incapaci di porre il fruitore di fronte alla realtà del testo 'in atto', e dunque necessariamente limitati a nicchie piccolissime. Ci sarebbe da stupirsi del contrario. Né credo che ci sia soluzione a questo problema, che poi, a mio modo di vedere, problema non è, visto che la poesia nei libri sta stretta, imprigionata da lacci e bavagli che la costringono al silenzio.

Ma se tutto è di nuovo cambiato nei rapporti tra orale e scritto, allora dovremmo piuttosto aspettarci che la poesia si confronti con altri 'mercati': quelli del suono, inciso o digitalizzato, concreto, o liquido che sia.

Tutto ciò è un processo storico e antropologico indipendente dalle volontà e dalle scelte formali dei singoli: è un contesto e come tale andrebbe affrontato.

#8

Una delle ragioni per le quali la poesia *'muta'* e gli integerrimi custodi della letteratura, i critici letterari e i filologi, hanno avuto cura di rifiutare con costante fermezza ogni rapporto possibile tra poesia e musica, pur dinanzi all'evidenza storica di un dialogo costante e di una condivisione sentita a lungo come necessaria da entrambe le arti, è probabilmente proprio il bisogno di cancellare ogni memoria di un rapporto che, al solo ricordarlo, avrebbe posto di nuovo la poesia di fronte alla sua natura sostanzialmente orale e sonora.

Per altro verso, molti musicologi hanno storto il naso, intimoriti dal dover rinnovare il loro strumentario – spesso ormai squisitamente musicale – con nozioni e attenzioni strettamente linguistiche e *'letterarie'*.

Se si pensa alla competenza metrico-prosodica, ma anche *'musicale'*, del Carducci, nell'analizzare, ancora alla fine del XIX secolo, i generi *'misti'*, dal Medioevo sino al Romanticismo, si resterà stupefatti di tale impoverimento dello strumentario ermeneutico della critica attuale.

In Italia, poi, la divaricazione tra poesia e musica ha una storia tutta particolare e particolarmente aspra, così come sostanzialmente noncuranti l'una dell'altra sono state le due corporazioni dei filologi e dei musicologi, almeno a partire dai primi del XX secolo.

Con tante eccezioni, ovviamente. Ad una di queste, a quella di Nino Pirrotta, musicologo insigne, che ai rapporti tra musica e poesia ha dedicato decenni di studio, sui cui sentieri mi ha condotto la mano ferma di Stefano La Via, che molte intuizioni del primo ha poi coerente sviluppato, ritornando ad interessarsi con competenza ed acume di entrambi i versanti del problema, farò esplicito riferimento nelle righe che seguono.

E' tutta italiana, intanto, la polemica dell'*'Arcadia'* contro il melodramma *'serio'*, accusato di occupare territori che gerarchicamente gli sarebbero stati vietati, una discussione che di fatto renderà dogma ciò che era solo faccenda di gusto, ma c'è dell'altro, che a mio parere ha avuto ed ha ancora una grande influenza sull'atteggiamento di gran parte della critica letteraria e musicale.

Mi riferisco alla tesi del Contini studioso del Petrarca (poi ripresa, approfondita, ribadita da Roncaglia) secondo il quale uno dei meriti dei poeti della Scuola siciliana sarebbe stato proprio l'aver sancito «il divorzio così italiano (onde poi europeo) di alta poesia e di musica [...] l'iniziativa, tanto vivace rispetto ai provenzali classici, d'avere in tutto disgiunta la poesia dalla musica».

La tesi è, però, come ampiamente dimostrato da Pirrotta, del tutto apodittica e fa una certa impressione a rileggerlo ora, quel «così italiano» che avrebbe

certo fatto rabbrivire il De Sanctis, così come resta un mistero cosa il Contini trovasse di «vivace» in un divorzio che esiliava la poesia dal suono e dalla voce, relegandola all'immobilità del segno scritto.

Basti pensare al Dante del *De vulgari*, che ancora registrava come assolutamente possibile l'esecuzione di poesia 'soni modulatione', cioè insieme con musica.

Nota al proposito Zumthor, affidandosi anche all'autorevolezza di studiosi del ritmo come Henri Menschonic che «l'idea di poesia esposta nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia* si fonda sul ricordo di uno spazio vuoto in cui è sorta, il primo giorno, la sonorità pura di un dire, anteriore all'articolazione, materializzandosi poi, in una frase immaginaria, sotto la forma del concerto vocalico *a-e-i-o-u...* che in latino assomiglia alla prima persona di un verbo». È evidente, dunque, quanto ancora per Dante il concetto di poesia fosse legato alla concretezza della voce e non a caso egli nel *De vulgari* parla della creazione di una poesia come di una '*composizione*'.

Colpisce, oggi, rileggere anche un passo del citato Pirrotta sull'*Arcadia*, in cui a me pare di poter individuare la matrice di tante posizioni schiettamente conservative e corporative che sono ancora di circolazione comune: «dall'*Arcadia* in poi grava sulla letteratura italiana l'ombra di un persistente pregiudizio che, facendo aurea eccezione per la poesia cantata di tipo trovadorico, tende a considerare come inferiore ogni poesia destinata ad associarsi con la musica». Già: proprio così.

Né si potrà negare che da atteggiamenti del genere non sia stata esente la stessa poesia sperimentale e della Neo-Avanguardia, almeno nel suo aspetto più conosciuto, che pure voleva se stessa profondamente anti-Arcadica.

Per altro verso, nel corso dei secoli, i generi 'misti' hanno visto un impoverimento progressivo delle qualità del testo poetico, che ha fatto sì che molti di essi migrassero definitivamente in ambito musicale.

La stessa 'forma canzone', così come noi la conosciamo oggi e per come essa è praticata da un ventaglio vastissimo di autori e interpreti è, con buona probabilità, una di queste.

Peraltro già dal Quattro-Cinquecento il rapporto tra musicisti e poeti è sostanzialmente interrotto e i madrigalisti preferiscono pescare i loro testi dal ricco e prezioso serbatoio dei secoli precedenti, da Petrarca e Boccaccio, ad esempio.

Per altro verso, si dice, soprattutto dal versante musicologico, che ogni rapporto tra poesia e musica sia inopportuno, perché la poesia avrebbe già in sé la sua 'musica', a cui giustapporre un'altra non sarebbe di giovamento. Giusto: la poesia ha certamente una sua musica, una sua ritmica, una sua

melodia, ciò che non è chiaro, però, è perché mai non dovremmo eseguire quella, anche vocalmente e strumentalmente.

D'altra parte il lavoro del poeta si aprirà, a quel punto, alla collaborazione di altri, che pur arrivando in un secondo tempo, saranno decisivi nel rendere concreto ciò che è ancora un semplice testo linguisticamente codificato, almeno nella misura in cui il poeta non voglia, o non sia in condizione di comporre da se stesso la musica per i propri testi ed *orature*.

Tutto ciò non mette soltanto in crisi il concetto di autore in poesia (con tutta la problematica che ne consegue, in primo luogo per quella che chiamiamo usualmente 'poesia lirica'), ma coinvolge il processo stesso della nascita dell'opera [Zumthor] affidando al poeta propriamente inteso non solo un ruolo 'creativo', ma una funzione di 'arrangiamento e temperamento' da cui dipende in buona misura tutta la qualità complessiva della poesia, indipendentemente della qualità dei suoi elementi singoli (testo letterario, esecuzione vocale, musica, ecc..).

Va chiarita, a questo punto, una volta per tutte, una questione, qui in Italia centrale nello sviluppo di questo dibattito: il rapporto tra poesia e cosiddetta 'canzone d'autore'.

Da anni si sprecano sull'argomento fiumi d'inchiostro in una singolar tenzone testardamente capace d'ignorare i termini essenziali in cui, in realtà, sta la questione.

La discussione resta pendolarmente prigioniera tra coloro che, nel negare ogni valore poetico alle composizioni di questo, o quel cantautore, in realtà tengono soprattutto a riaffermare una superiorità della parola scritta (e della poesia) nei confronti della canzone, e chi invece, con superficialità pari alla supponenza altrui, si affretta a consegnare patenti da poeta a questo, o quell'autore musicale.

D'altra parte, la confusione che sovrana regna sotto il (nostro) cielo fa sì che bravi cantautori si avventurino spesso nella composizione di brani, o spettacoli, che vogliono poetici, ma che si rivelano, il più delle volte, soltanto mediocri esercizi letterari, in cui, nel momento in cui non è più la musica a dettare il tempo, ma tutto viene affidato alla direzione d'orchestra d'una espressione 'poetica' piuttosto claudicante, si perdono anche tutte quelle qualità e quella forza espressiva che le loro canzoni portavano con sé.

Recentemente, un bravo poeta, Valerio Magrelli, polemizzando con l'ipotesi che il premio Nobel della letteratura potesse essere assegnato a Bob Dylan è insorto, sostenendo che Dylan non è un poeta, poiché le sue parole sono accompagnate dalla musica, e dunque giocherebbe sporco, sarebbe un 'poeta con la protesi'.

Cito letteralmente: «proporre Dylan è un'idea insensata e pericolosa. Ha

milioni di fan, si può accontentare senza invadere il campo di altri. Sono due mestieri diversi. Prometto solennemente che non chiederò mai di suonare su un palco. Ognuno al suo posto. La parola cantata è una parola con una protesi. Sarebbe come confrontare un pugile con uno spadaccino. Il Nobel è stato vinto anche da cattivi scrittori, ma scrittori. Dylan non è uno scrittore».

Sorvolando sul singolare lapsus che fa, eventualmente, di Dylan uno «scrittore» non ho difficoltà a concordare sul fatto che il cantante americano non sia un poeta, non concordo affatto, invece, con l'idea che non lo sia poiché di serve della 'protesi' musicale, poiché, come visto prima, la poesia si è *'temperata'* con la musica per secoli e secoli e, con buona pace di Magrelli, ha ripreso a farlo oggidi.

La differenza tra la poesia e la cosiddetta 'canzone d'autore' non sta nel fatto che in caso vi sia solo parola scritta, o al limite 'pronunciata', e nell'altra anche musica, come ingenuamente (e anche un po' superficialmente) crede Magrelli, a meno di non voler, di conseguenza, considerare i padri della poesia occidentale e romanza, Arnaud e Rimbaut, per non citarne che due, degli *chansonnier ante litteram*; essa sta piuttosto nella relazione diversa che si stabilisce tra le due 'sonorità', nella differente collocazione delle scelte formali (tanto verbali, quanto ritmiche, melodiche e più complessivamente musicali): a dare il tempo e a suggerire la melodia, in poesia, anche quando essa si sviluppa e si realizza in accordo con la musica, sono le parole; nella canzone d'autore, invece, è la musica a 'concertare' il tutto, e questa è la ragione per la quale i testi delle canzoni, senza musica, non stanno in piedi, mentre quelli della spoken music, se è buona spoken music, sì.

Non si tratta, si badi, di rapporti gerarchici, ma di funzioni differenti: semplicemente in poesia è la parola a 'dettare il tempo' e a intonare la melodia.

Insomma, se De Andrè non è un poeta, se non lo è neanche Conte, o de Gregori, o Fossati, ciò non dipende dal fatto che nel loro lavoro sia presente la musica, cioè da un surplus musicale, da una protesi in chiave di violino, quanto, all'opposto, dal fatto che nelle loro canzoni non c'è un linguaggio capace di stabilire e dettare autonomamente i propri ritmi e la propria linea melodica.

Un enunciato linguistico è percepito come poetico proprio a partire dalla sua musicalità, dal suo ritmo, dalle caratteristiche metriche e prosodiche, sovrasesimentali.

Provate allora a spogliare codeste 'poesie in musica' di molti dei nostri cantautori (che spesso sono splendide canzoni, canzoni che io stesso amo profondamente) dalla loro melodia, dal ritmo che dona loro la musica,

provate a leggere quei testi in silenzio, o ad alta voce, ma seguendo la loro propria prosodia: ciò che vi rimarrà tra le mani è ben poca cosa e questo vale anche per molti dei più noti autori, da Conte a De Gregori, Fossati, Capossela, Caparezza, per non parlare del mediocre e sin troppo celebrato Vecchioni, o di tanti noti rapper.

Questo vale anche per De André, certamente il più importante tra i cantautori italiani degli ultimi decenni, che non a caso rifiutava per sé l'etichetta di poeta, preferendo, con grande acribia, attribuirsi un ruolo di «ponte» tra poesia e canzone d'autore, impegnato com'era a traghettare nel mondo della musica grandi testi poetici, da Alvaro Mutis ad Edgar Lee Master. Alcuni dei suoi testi hanno questa capacità di stare in piedi, autonomamente, anche senza musica, ma sono eccezioni (penso qui alla *Domenica delle salme*, o al *Bombarolo*, o al limite alla melopea struggente di *Amico fragile*), mentre altri, magari proprio quelli di capolavori della canzone d'autore, come *La storia di Marinella*, o *Bocca di rosa*, francamente no.

Insomma Bob Dylan (o Capossela, o De André, ecc. ecc.) non sono poeti, assolutamente no, ma non perché abbiano per sé un surplus di musica, che fa di loro 'poeti con la protesì', come suggerisce Magrelli, quanto per difetto di caratteristiche e qualità 'letterarie'. E la differenza non è di poco conto.

Ciò non toglie che molti di loro siano artisti di primissima levatura, ma l'arte che praticano non è la poesia. E in tutto questo non c'entra la musica, c'entra, come sempre in poesia, piuttosto la parola.

#9

A questo punto occorre almeno accennare ad un problema piuttosto complesso, quello che qui potremmo indicare come il problema delle 'forme dell'esecuzione'.

Nel momento in cui un poeta non si pone come proprio obiettivo soltanto quello di scrivere un testo, ma anche quello di eseguirlo, interpretandolo, e magari di accordarlo, *temperarlo* con la musica i problemi formali e 'tecnici' che gli sorgono davanti sono molteplici e spesso piuttosto complessi.

Le sue scelte vocali, ritmiche e 'musicali' avranno, infatti, un evidente valore estetico, tanto quanto quelle strettamente linguistiche.

Nel momento in cui un poeta decide di comporre testi destinati all'esecuzione orale e/o a 'temperarsi' con la musica, i suoi problemi tecnici aumentano grandemente, come anche quelli formali: essi non sono più soltanto di natura linguistica, o letteraria, ma anche vocale, ritmica e musicale.

Eeguire un testo di poesia orale, o di spoken music, non ha nulla a che vedere con il semplice *pronunciare* ad alta voce quel testo.

Zumthor ha efficacemente messo in luce quest'aspetto del problema,

sin dal punto di vista storico-antropologico: «la poesia orale comporta generalmente un numero maggiore di regole, e di maggiore complessità, di quella scritta: nelle società a forte predominanza dell'oralità, essa costituisce spesso un'arte molto più elaborata della maggior parte dei prodotti della nostra scrittura».

Da questo punto di vista il *'temperarsi'* della lingua poetica nel suo trasformarsi in scritto, in testo, non fa che rendere ancor più complessa questa situazione.

Eseguire un testo oralmente, *'metterlo in voce'* non ha dunque nulla a che fare con il semplice *'pronunciare'* quel testo.

Intanto poiché, come ha notato Zumthor, «l'esecuzione è l'azione complessa mediante la quale un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e ricevuto, qui ed ora. [...] Nell'esecuzione si intersecano i due assi della comunicazione sociale: quello che congiunge il locutore all'autore, e quello che unisce la situazione alla tradizione. A questo livello gioca appieno la funzione del linguaggio che Malinowsky ha definito *'fatica'*: gioco di contatto e di richiamo, di provocazione dell'Altro, di domanda, di per sé indifferente alla produzione di un senso».

Al di là di tutto ciò, in ogni caso, come ho avuto modo già di sostenere, perché una poesia viva, occorre che essa sia *'eseguita'*, sia pure soltanto mentalmente.

È ovvio che se si decide di *'metterla in voce'* non si potrà tradire ciò che, a livello prosodico e non solo, essa presuppone e porta con sé. Se si decide di far vivere quella poesia nella voce, non basterà certo limitarsi a pronunciarla.

Ciò che vedo accadere giorno dopo giorno attorno a me, invece, è esattamente questo.

Tutti i poeti, che pur si affannano a riconoscere alla poesia solo una sostanza silenziosamente *'letteraria'*, non si negano affatto di salire sui palchi e *pronunciare* le loro poesie.

Basti qui citare, per sineddoche, i nomi di due dei più noti tra loro, Maurizio Cucchi e Milo De Angelis.

I poeti *'muti'*, insomma, sono in realtà dei «muti di guerra», a voler parafrasare il Gadda della *Cognizione*, poiché, pur di trovare spazio nella semiosfera mediale, appena possono, parlano di nuovo, salgono sul palco e *'pronunciano'* la poesia scritta. Operazione ambigua. È una menzogna, alla fine della quale nulla più esiste: il testo scritto viene nientificato dalla balbuzie ritmica, melodica e prosodica dell'autore, il testo vocale, *l'oratura*, non nasce nemmeno: là dove era poesia (poesia *muta*, se non altro) resta il vuoto di un io che si autopromuove, dimenticando che, in ogni caso, la voce

della poesia è sempre la voce del poeta, ma la voce del poeta, invece, non è mai, in sé, la voce della poesia.

L'esecuzione poetica porta con sé, insomma, i medesimi problemi di qualsiasi esecuzione sonora di un codice scritto, ad esempio musicale: essi sono sia esecutivi, che interpretativi.

L'interpretazione non è mai oggettiva e non è mai unica, l'esecuzione al contrario richiede una lettura 'filologicamente' corretta del testo, o, se si preferisce, dello 'spartito linguistico'.

Nonostante la parola abbia assunto una sua forma scritta ben prima della musica, è evidente che in essa non compaiono sufficienti elementi diacritici per indicare una serie di 'regole d'esecuzione' che sono invece ben delineati in uno spartito musicale, forse a causa del fatto che la codificazione definitiva delle forme linguistiche scritte e la loro omogeneizzazione, soprattutto a livello ortografico e dei segni diacritici, avviene proprio in sincronia con l'invenzione della stampa e con quella, ben più decisiva, dell'utilizzo della carta per la realizzazione dei libri, con quella che potremmo chiamare la 'scoperta della carta', cioè con l'esordio della '*civilisation de papier*' che Henry Chopin valorosamente denuncia ed attacca in una sua celebre '*oratura*'.

La nascita della lettura *muta* ha ucciso l'oralità e la maschera di carta dello scritto si è preoccupata di nascondere ogni traccia del delitto appena commesso, limitando al minimo ogni segno che rimandasse all'esecuzione orale e limitandoli a quelli della cosiddetta punteggiatura, cioè a quanto era necessario esplicitare a proposito dell'intonazione, che rimane comunque un dato indispensabile per la costituzione del senso, anche a livello strettamente mentalistico, in prosa tanto quanto in poesia.

D'altra parte la punteggiatura in sé ha poco da dire a proposito di una serie di problematiche esecutive che ne prescindono (volume, velocità, intonazione, 'intenzione', tonalità, armonia, ritmo, accento, ecc...), anzi la tendenza ad abolirla del tutto nei testi che sottostanno alle *orature* non ne è che la presa d'atto, né la semplice esecuzione degli accenti prosodici (laddove essa sia dettata da questa, o quella 'forma chiusa') esaurisce in sé le problematiche connesse all'esecuzione orale di un testo.

L'esecuzione autoriale ha perciò, in quanto essa sia disponibile in un qualsiasi *record*, una funzione indispensabile per la corretta lettura dello 'spartito' della poesia, anche se poi l'interpretazione che da altri se ne darà potrà essere diversa e potrà sin prescindere. L'interpretazione successiva resta certamente libera ed infinitamente variabile (visto che si tratta di un testo artistico, non referenziale), ma essa acquisterà il suo senso solo in quanto, prima di tutto al nuovo esecutore, sia chiaro lo 'scarto' di questa dall'esecuzione e dall'interpretazione autoriale, che non funziona certo

da *'princeps'*, filologicamente parlando, ma, d'altra parte, resta polo di riferimento essenziale per l'eventuale vita futura di quella poesia.

La riflessione sulle forme dell'esecuzione orale di un testo, specie se esso è nato come *oratura*, mettono in luce anche un aspetto non secondario della poesia in generale.

Nonostante quanto si crede più comunemente il verso non è affatto la caratteristica fondante della poesia.

Se nel testo scritto esso funziona da *'marca'* del tipo di scritto che stiamo per leggere a mente, nella sua concreta sostanza sonora e nel suo dispiegarsi temporale il verso perde qualsiasi senso e funzione, mettendo al suo posto quella che potremmo qui chiamare l'esecuzione delle *'cellule ritmiche'* del testo. Se ne era accorto, fin dal 1925 Marcel Jousse, e i successivi studi di Zumthor non fanno che confermarlo.

Per tornare al presente della nostra poesia avevano dunque visto lungo e bene i Noigandres di Haroldo ed Augusto De Campos quando nel loro *Plano-piloto para a poesia concreta* dichiaravano ufficialmente chiusa l'epoca del verso.

L'esecuzione orale di un testo poetico è, d'altra parte, assolutamente diversa dalla sua interpretazione attoriale, essa è cioè lontanissima da ogni tipo di *'lettura espressiva'*, proprio perché l'interpretazione attoriale tende a privilegiare l'espressione dei significati sull'esecuzione delle linee melodiche e ritmiche del testo, che sono, a mio parere, fondamentali.

Ciò non significa che, a uno strato superiore, o successivo, l'interprete di spoken word non lavori anche su di essi e sulla loro espressione e modulazione, anzi, ma ciò accade solo in un secondo tempo.

Altra questione è poi se dalla *'messa in voce'* della poesia si intenda esplicitamente passare alla sua *'messa in scena'*, cosa certamente possibile e con esiti a volta eccezionali (penso, ovviamente, a Carmelo Bene), ma la *'messa in scena'* della poesia non si limita a coinvolgere il corpo del poeta *'staticamente'*, o comunque limitatamente a quella prossemica che per ragioni sin fisiologiche si accompagna alla *'messa in voce'*, ma dinamicamente, mettendo in relazione il corpo e la voce dell'interprete non solo con il tempo, ma con lo spazio e con una serie di stimoli molto più complessivamente visivi, che strettamente sonori.

Ma ciò, inevitabilmente, porta la poesia a diluirsi nel teatro, o, al limite nelle cosiddette arti performative. Nulla di male, ovviamente, io stesso ho provato più volte a *'mettere in scena'* la mia poesia, soprattutto attraverso la contaminazione con la video-arte.

Bisogna, però, che sia chiaro che quando si parla di spoken word ci si sta riferendo a qualcosa che ha poco a che fare con il teatro, almeno per come esso si è autonomamente sviluppato dal momento del suo divorzio da poesia

e musica, o si penserà che l'Opera lirica sia una forma teatrale, prima che musicale, o che un 'attore' e un poeta che interpretano un determinato testo su un palco stiano facendo la medesima cosa, mentre, a mio giudizio, è ben evidente il contrario.

La bravura del Bene eccezionale lettore teatrale di Majakovskij e Dante, non a caso, fallisce palesemente il suo obiettivo nel tentativo, solo sonoro, di lettura di un poeta come Campana, dove cascami simbolisti convivono con vividi squarci 'sonori', sia pure soltanto affidati all'a capo del verso, o alla sonorità delle allitterazioni, o al ritmo dell'anafora logicamente e sintatticamente incongrua.

Ovviamente ciò non significa che l'esecuzione orale di una poesia non possa essere affidata ad altri che non sia il suo autore, anzi. Si dice, più semplicemente, che questo eventuale 'esecutore secondo' dovrà porsi una serie di problemi esecutivi differenti da quelli richiesti da un copione teatrale, in prosa, pena la distorsione evidente dei meccanismi formali e di senso che tale testo implica in sé.

La faccenda si complica ancor più se proviamo a farci domande sulle forme dell'esecuzione poetica quando essa decida di 'temperarsi' con la musica. Come sottolineato da una neuropsicologa della musica che sta portando avanti con il suo *BRAMS Laboratory (Brain, Music and Sound Research)* studi di evidente interesse per chiunque pratici spoken word e spoken music, Isabelle Peretz, noi siamo, una specie «musicale, tanto quanto una specie dotata di linguaggio (linguistica)», oltretutto, pur non essendo l'unica specie a 'cantare', siamo l'unica ad utilizzare il canto non per ragioni strettamente comunicative, ma estetiche.

Come ho ampiamente esplicitato in precedenza, solo quando viene eseguita una poesia acquista la pienezza del suo significato, in questo senso anche la musica non accompagna la voce e la parola, ma le conferma nel loro senso, ne svela l'aspetto più oscuro, quello che, pur esistendo ed essendo in realtà l'obbiettivo del dire, non è possibile grammaticalizzare, quello cioè che pertiene alla voce, al suono e non alla parola.

Tra poesia e musica, nello spoken music, non c'è accompagnamento, ma 'accordo', 'temperamento', nel senso più ampio della parola.

Si dovrebbe parlare, cioè, mi si passi la metafora azzardata, dello sviluppo di un contrappunto tra le linee melodiche (e i ritmi) della parola e le linee melodiche (e i ritmi) della musica, tra accenti prosodici ed accenti musicali, tra cursus del linguaggio e melodia musicale, tenendo sempre ben presente che la musica viene (anche temporalmente) *dopo* le parole e che è essa a doversi *temperare* nel tutto sonoro e 'concreto' che darà vita alla poesia vera e propria.

Ciò vale a maggior ragione poiché una delle caratteristiche formali di entrambe le forme artistiche, il ritmo, pur essendo apparentemente desemantizzato, assume in realtà valenze semantiche evidenti: «il ritmo è senso, un senso intraducibile in lingua con altri mezzi» [Zumthor].

Esiste, cioè, un 'senso non linguistico', o, se si preferisce, 'non alfabetizzabile' di ogni transazione comunicativa e tale senso è presente – almeno a livello originale, nella 'motivazione a dire (e a scrivere)' – in ogni enunciato linguistico, nel suo essere un 'atto', ed esso è assolutamente di pertinenza della poesia, prima ancora che di qualsiasi analisi linguistica.

La poesia è precisamente il tentativo di accedere a un 'senso pieno' della lingua, e dell'espressione, colmando con i suoi tratti sovra segmentali le lacune della comunicazione linguistica quotidiana e referenziale, di tutte le sue non casuali reticenze, visto che ogni parola è, in realtà, il confine «tra ciò che si dice e ciò che si tace» [Foucault]. A ciò è chiamata a collaborare anche la musica.

Quando musica e linguaggio tentano di fondersi in poesia si tratta, allora, dell'equilibrio difficilissimo di facoltà tanto simili, quanto diverse, il loro 'accordo', il loro *temperarsi* ritmico e melodico, ma anche linguistico e semantico, è il risultato di un progetto accurato, mai può realizzarsi attraverso l'aleatorietà di un qualsiasi 'accompagnamento', o la giustapposizione di poesia 'pronunciata' e siparietti musicali. Non basta neanche tentare di accoppiare i colori o i toni: l'esigenza è quella di un contrappunto complesso, di un accordo, di un temperamento ben più profondo e 'strutturale' tra il livello semantico del linguaggio e quello sonoro, ma altrettanto 'espressivo', della voce e della musica. Esiste cioè una necessità compositiva tanto a livello linguistico quanto, ed a maggior ragione, a livello musicale.

L'affermazione del sistema 'tonale' in musica, a partire più o meno dal XVII secolo, in qualche modo segna una svolta anche per i rapporti tra questa disciplina e la poesia: laddove le melopee, il canto trobadorico e quello gregoriano, lo stesso madrigale, tendevano ad adattare le forme musicali alla parola e al suo andamento 'sonoro', da questo momento in avanti il rapporto si inverte e sono i cursus alfabetici a doversi modellare alle melodie e ai ritmi musicali.

Ovviamente questo rende ancor più complesso il problema di escogitare oggi forme nuove di *temperamento* tra poesia e musica che siano, però, prima di tutto, esplicitamente poetiche e non esclusivamente musicali (e meno che mai cantautorali).

Non è questa la sede per la disamina delle differenti strategie sinora messe in atto per raggiungere questo scopo, visto che ciò richiederebbe moltissimo spazio e non potrebbe non partire dall'approfondimento di quanto fatto in

prima persona, cosa che sposterebbe troppo il focus generale di questo scritto.

Fatto sta che ciò a cui sono chiamati coloro che oggi scelgono di tornare a percorrere il sentiero che unisce in poesia la parola e la musica hanno davanti un compito impervio dal quale però dipende in buona sostanza il destino stesso della poesia.

Difficile che il cammino giusto possa essere individuato abbandonandosi all'ammiccante aleatorietà di questo, o quell'accompagnamento musicale, o all'adozione di consolatori siparietti musicali che fungano da intermezzi tra atti linguistici che, per parte loro, si limitino oltretutto a *pronunciare* un testo scritto.

#10

In poesia il problema dell'interpretazione è sempre, prima che un problema ermeneutico, un problema di esecuzione, è una performatività, e solo dopo, eventualmente, esso prende consistenza, diciamo così, critico-letteraria.

Ciò significa che la prima interpretazione di un'*oratura* poetica è sempre del suo autore.

Senza di essa quel politesto complesso che è l'esecuzione reale (vocale e/o vocale-musicale) di una poesia, semplicemente non esisterebbe nella sua totalità.

L'analisi critica di essa, così come la sua eventuale esecuzione da parte di nuovi interpreti, sono, a mio avviso, ermeneutiche di secondo grado, ma, a causa di questa caratteristica della poesia appena esplicitata, esse hanno, paradossalmente, il medesimo grado (di legittimità), anche per quanto riguarda la formazione di un eventuale 'canone'. Cosa che, d'altra parte, accade abbastanza normalmente, a mio modo di vedere, in ambito musicale e/o più generalmente performativo (teatro, danza, ecc.).

L'analisi critica riservata sinora alle opere di spoken word e spoken music, oltre che gravata quasi sempre in modo esplicito dal preconconcetto arcadico di cui ho discusso appena sopra, anche nei casi degli interpreti più avvertiti ed aperti, è però più o meno costantemente limitata al testo 'letterario' e anche quando si fa riferimento non al testo, ma all'opera, cioè alla sua esecuzione reale, esso si limita alla semplice menzione, quasi si trattasse di elementi di puro *décor*, o al limite a tic di questo o quell'autore che nulla tolgono, in buona sostanza, a quanto ci sarebbe di essenziale e cioè il suo *coté* strettamente letterario.

Come abbiamo visto le cose non stanno affatto così, glissare, o far finta di nulla, minimizzare, o limitarsi ad interpretare il tutto che è *oltre* il testo letterario come accessorio, o ininfluenza ai fini del giudizio estetico

è compiere una sineddoche come minimo imprudente, è leggere con i teoremi dello spazio bidimensionale, un oggetto concreto che è, invece, schiettamente tridimensionale.

Limitare l'analisi al solo testo 'letterario', però, non è semplicemente un approccio parziale a un oggetto complesso, ma in sé distorce in maniera schiettamente ideologica l'interpretazione, relegando una serie di tratti dell'opera che non sono affatto laterali o decorativi, quanto invece costitutivi dell'oggetto stesso, nell'angolo della pura 'evenienza' che nulla toglie e nulla aggiunge all'analisi più importante che resterebbe così quella 'letteraria'. Quando, in tante altre sedi, ho lamentato l'assenza di una 'critica poetica' mi riferivo esattamente a questo fenomeno.

Una delle ragioni dello scarso successo in sede 'critica' delle opere di spoken word e spoken music, di là della loro qualità formale, risiede precisamente in questo: l'incapacità della critica letteraria di leggere un fenomeno tanto diverso e ben più complesso della poesia 'muta'. L'ostentata noncuranza che la corporazione dei critici letterari riserva alle esplorazioni formali ed estetiche dello spoken word e della spoken music non è che la conferma, *a contrario*, della sua incapacità a leggere un'opera nella sua integrale complessità, del suo essere rimasta indietro, enormemente indietro, rispetto alle mutazioni e ai progressi effettuati da quell'arte di cui pure dichiara d'essere esperta, la sola legittimata a dettarne i canoni.

Tale incapacità e tale insufficienza sono, tanto formali ed analitiche, quanto storiche ed integralmente antropologiche.

Da questo punto di vista le attuali analisi della poesia orale, gravate come sono dal loro essere innanzi tutto analisi storiografiche ed etno-antropologiche, prima che ermeneutica e critica del presente, pur fornendo materiale prezioso sulle tradizioni e i canoni dell'oralità spesso si limitano ad accennare ai mutamenti della poesia orale nel presente.

Lo stesso Zumthor che pure parla di poesia mediale e/o mediata, poi proietta spesso su questa i tanti dati e conclusioni raggiunti sulla poesia del passato, o comunque in società 'non mediali'.

Ora è evidente che i mutamenti storici e antropologici sono stati di tale portata da richiedere una revisione degli strumenti e delle categorie critiche utilizzati dai pochi che dedicano i loro studi alla poesia orale e prima di tutto al suo odierno essere 'opera' e 'testo', nell'accezione che a questi termini dà lo studioso francese.

Chiarire come la poesia orale oggi abbia ben poco a che vedere con la poesia che interessa gli etnologici e come si qualifichi, almeno per quel che concerne, lo spoken word e la spoken music, la poesia per musica, proprio a partire dall'esistenza di un testo di livello alto, *temperato*, che con le sue

melodie e i suoi ritmi in qualche modo detta la musica, è problema della massima importanza.

Ho provato a dare una prima idea dei tanti livelli a cui dovrebbe svolgersi quest'analisi in altra sede, avanzando timidamente la proposta di quattro categorie (durata, ritmo, suono, lingua) che certo non risolvono il problema, né esauriscono i suoi tanti aspetti, ma che pur contengono in esse gran parte dei problemi e degli aspetti sin qui esaminati.

Un'ermeneutica di un'opera plurale come una poesia richiederebbe in ogni caso al suo protagonista una serie di competenze che vanno ben oltre quelle strettamente letterarie, comprendendo aspetti di prosodia, analisi dell'esecuzione, analisi musicale, ritmica e soprattutto la capacità di leggere le tante interazioni che a molteplici livelli si mettono in moto nella composizione e nell'esecuzione di una poesia.

Un primo esempio di quanto intendo può probabilmente essere individuato nell'analisi che Stefano La Via riserva a *Can vei la lauzeta mover* di Bernart de Ventadorn e, forzando la buona educazione che mi imporrebbe di tacerne, il saggio dedicato al mio ben più modesto *Lai lento*. In quelle righe si respira un'aria nuova e chi scrive spera che presto altri vogliano aiutarlo in un'opera complessa, ma certamente indispensabile, quella della nascita di una 'critica poetica', capace infine di sostituirsi alla 'critica letteraria' per quanto riguarda le opere di poesia.

Ma questa poesia di cui andiamo parlando, che chiede a gran voce nuovi ermeneuti, è poi una poesia che, come detto prima, non soltanto riscopre le sue radici, ma, riscoprendole, rivoluziona dalla base le sue scelte formali, tanto quanto le sue più complessive caratteristiche estetiche. È una poesia che, nuovamente, migra da un medium ad un altro, dal libro alla voce del poeta, al disco, al supporto digitalizzato. È una poesia che dunque si fonda su un nuovo.

Ma la critica da tempo adopera ciò che comunemente chiamiamo la storia della letteratura come salvagente capace di ridurre all'interno di un rassicurante sviluppo storicista i tanti cambiamenti e sussulti della poesia: essa cioè è abituata, al più, a leggere una dinamica di sviluppo, mentre si ostina a ignorare che ciò che sta accadendo è qualcosa di imprevedibile fino a ieri, qualcosa di assolutamente nuovo, un oggetto che per essere analizzato chiede a chi lo studia di mettere in discussione prima di tutto se stesso e le categorie su cui fino ad ora ha fondato le sue analisi.

Perché tutto ciò accada occorre però che siano anche i poeti stessi a prendere l'iniziativa, a proporre nuove possibilità, nuovi percorsi, nuove metodologie di lettura e di ascolto delle loro opere, ad interrogarsi sul loro fare, tanto quanto sul loro 'desiderare'.

I poeti dovranno essere capaci, cioè, proprio a causa dello iato provocato dalla dittatura delle forme 'mute' in poesia, durato per secoli, non soltanto di dare la lettura dello svolgersi di una dinamica 'storica', ma di caricarsi il peso e la responsabilità del giudizio e dell'analisi di una serie di atti estetici in qualche modo 'fondativi'. Che è tutt'altra cosa.

Come nel caso di Dante e del suo *Convivio*, cioè, al poeta resta oggi il compito di comporre le sue poesie, guardando ad un pubblico che ancora non c'è, ma di fare altrettanto anche nei confronti della critica, dell'ermeneutica della sua opera, che anch'essa non c'è ancora, immaginandone una nuova: il poeta dovrà essere, cioè, egli stesso il suo primo 'interprete'.

Un cammino iscritto, insomma, tra Dante e Deleuze. Un cammino stretto, certo, erto ed irto di difficoltà, al di fuori del quale, però, a mio parere, non gli resta che la sorte dell'epigone, quella del nipotino di questo, o quel 'novecentismo', macchia infamante che, tanto ingiustamente, fu affibbiata ai componenti di quel Gruppo '93 nel quale, pure a prezzo di tante cadute, superficialità, insicurezze, prendeva vita, invece, molto del nuovo che gli anni successivi avrebbero confermato essere il midollo stesso del nostro presente e mi verrebbe di azzardare del nostro futuro in poesia.

Di tutto ciò questo breve scritto non è che un primo, timido e certamente lacunoso tentativo.

Due novità Squilibri



Piccola cucina cannibale, di Lello Voce, Frank Nemola e Claudio Calia
con CD - euro 15

In un tempo di migrazioni anche le arti migrano: la poesia innanzi tutto, che è arte migrante per eccellenza. E poichè non si migra mai da soli, la poesia qui incontra la sua sorella gemella, la musica, e poi le immagini e le parole del fumetto.

A partire dai testi di Lello Voce, nel loro accordarsi con le musiche di Frank Nemola, nel loro slittare nei disegni di Claudio Calia, prende corpo la 'macchina celibe' di Piccola cucina cannibale - un CD di spoken music, un libro di poesia, una plaquette di poetry-comix - messa in moto con la complicità di autori e interpreti come Paolo Fresu, Michael Gross, Antonello Salis, Maria Pia De Vito, Canio Loguercio, Rocco De Rosa, Stefano La Via, Luca Sanzò e Paolo Bartolucci.

La Valnerina ternana, a cura di Valentino Paparelli e Sandro Portelli
con 2 CD - euro 25

A distanza di oltre 30 anni, una riflessione su una straordinaria esperienza in cui le forme e i contenuti dell'espressività popolare si intrecciavano creativamente con la cultura della fabbrica. Un gruppo di cantori popolari, si ritrovò così ad esibirsi nei teatri di Roma e Francoforte, consapevole di poter esprimere esigenze e istanze profonde della contemporaneità.

Oltre al disco del 1976, arricchito da materiali inediti, al volume è allegato un secondo CD in cui alcuni di quei brani sono riproposti da artisti come Almamegretta, Piero Brega, Canzoniere del Lazio, Lucilla Galeazzi, Giovanna Marini e Sara Modigliani.



INFO, ACQUISTI
E ABBONAMENTI

Squilibri
Viale dell'università 25 - 00185 Roma
www.squilibri.it
info@squilibri.it

IL 2012 è l'anno giusto!

ABBONATI A in pensiero●

la rivista di Squilibri
ha due proposte per te:

abbonamento ORDINARIO (2 numeri) – 20 euro
+ in omaggio



Miserere. Preghiera d'amore al netto di indulgenze e per appuntamento, di Canio Loguercio
con CD e DVD

Appassionate canzoni in napoletano si intrecciano con testi e voci di alcuni dei più rappresentativi poeti della scena contemporanea (Gabriele Frasca, Rosaria Lo Russo, Tommaso Ottonieri, Sara Ventroni, Lello Voce), le immagini del videoartista Antonello Matarazzo e i suoni dei musicisti Rocco De Rosa, Maria Pia De Vito e Paolo Fresu.

abbonamento SOSTENITORE (2 numeri) – 40 euro
+ in omaggio

Miserere di Canio Loguercio e



Sempre nuova è l'alba. Omaggio in musica a Rocco Scotellaro, di Antonio Damrosio Ensemble
con CD

Per archi, fiati, percussioni, piano e voci e la partecipazione straordinaria di Nichi Vendola, una coinvolgente partitura musicale, in cui sonorità jazz si intrecciano con echi del mondo popolare, rende omaggio a una delle figure più emblematiche di un'irripetibile stagione di impegno meridionalistico.

PER ABBONARTI ON LINE DIGITA

www.inpensiero.it/abbonamenti
oppure
www.squilibri.it

se vuoi guardare ascoltare
e leggere *in pensiero* tenendo
la rivista tra le tue mani
vai su
www.inpensiero.it
o su
www.squilibri.it



- [1] Triestmedley
- [2] Oltre questo mare
- [3] Balkan 1 - Misirlou
- [4] Paračinka
- [5] Balkan 2
- [6] Der Heyser Bulgar
- [7] Souika Hora
- [8] Danza ungherese
- [9] A nakht in gan eyden - Hava nagila
- [10] Csárdás

Gael Bordier / Tristan Mendès France_Happy world. Birmania, la dittatura dell'assurdo

Il **videoreportage** di Gael Bordier e Tristan Mendès France, prodotto da Pierre Cattani per la *Cinquième étage production*, racconta con l'immediatezza della presa diretta e la disinvoltura di un punto di vista mobile ma ancorato alla singolare assurdità delle situazioni, le disavventure, le limitazioni, i paradossi quotidiani di chi oggi vive in Birmania sotto la dittatura della giunta militare. Senza ripercorrere o evocare vicende storiche o socioeconomiche, così ben concentrate nella figura di Aung San Suu Kyi, di cui si riporta una citazione che sembra suggerire il titolo al reportage, «la Birmania è una Disneyland fascista», la narrazione e il ritmo del montaggio adottano il punto di vista che ha ispirato l'impresa, quello, obbligato, di turisti reporter. E proprio accumulando impressioni, riflessioni e prove evidenti di una realtà quotidiana di surreale illibertà, **i due turisti reporter danno vita a una narrazione che unisce oggettivo e soggettivo, senso comune e eccentricità, proponendo un documentario in soggettiva che ci permette di entrare nelle singolarità della realtà birmana, trasformati anche noi un po' in turisti un po' in reporter, con un piede dentro e uno saldamente fuori.**

Alexis Díaz Pimienta_Repentismo

L'**improvvisazione poetica** di Alexis Díaz Pimienta è esempio notevolissimo di *repentismo*, l'arte di improvvisare oralmente in *decimas*, strofe di dieci *octosílabos*, i tradizionali versi di 8 sillabe della letteratura – e in particolare del teatro – in lingua spagnola. In questa registrazione, avvenuta al teatro *Binario 7* di Monza durante la rassegna *PoesiaPresente 2011*, si può ascoltare una magistrale esecuzione sulla base di alcune *chiavi* tematiche, ovvero una lista di 20 parole raccolta casualmente dal pubblico in sala. Al di là del virtuosismo vocale e compositivo – le strofe seguono un preciso schema di rime, abbondano enjambement, fioccano richiami fonici e allitterazioni –, la contingente spontaneità dell'espressione poetica, la convincente forza persuasiva, la penetrante e ambigua ironia che concorrono all'invenzione e che permettono al pubblico di comprendere e partecipare pur senza conoscere la lingua spagnola, ci dicono di più (e insieme di meno) della poesia scritta a cui siamo ormai abituati. **L'improvvisazione ci racconta innanzitutto un mondo che deve la sua forza e la sua intelligenza all'immenso serbatoio della cultura orale, in continuo flirt con l'immenso serbatoio della lingua, facendo sì che quel grande patrimonio esca ritualmente fuori da dove per secoli è stato immagazzinato, parli nella voce del repentista, e torni in questo modo a essere viva presenza ai nostri orecchi.**

Lorenzo Castellarin_Intermèdes

Le **composizioni musicali** di Lorenzo Castellarin nascono come brani di *colonna sonora* di un film in distribuzione tra breve, *Rollerboy*. Immaginati per proporsi al pubblico come intermezzi (*Intermezzo to an abuse* e *Till a hundred morns had flowered red*), i due brani, all'ascolto, evocano immediatamente sequenze di immagini, passaggi temporali, montaggio di scene diverse: musica che al primo ascolto già sa di cinema, e che soprattutto, con la intensa orchestrazione degli archi da una parte, e la solitudine sospesa e rigorosa del piano dall'altra, articola una narrazione che sa toccare corde emotive, e allo stesso tempo disegnare con estrema precisione i confini di una storia. **Una musica che, nata per accompagnarsi all'immagine, finisce per essere parte sostanziale del racconto che arriva allo spettatore: così come tanta parte del mondo-racconto che quotidianamente gli audiovisivi proiettano su di noi si deve alla musica narrativa delle colonne sonore, che letteralmente costruiscono il nostro immaginario/serbatoio emotivo-uditivo.**

Miro Sassolini S.M.S._ Da qui a domani

Le **canzoni** di Miro Sassolini S.M.S., progetto musicale composto da Miro Sassolini, Monica Matticoli e Cristiano Santini nascono da un preciso e intenzionale sviluppo metodologico: prima nascono i testi, da cui viene estratta una melodia vocale e su cui si sedimenta infine il *vestito* musicale. Dall'intenzione concettuale quindi prende corpo un andamento melodico dove il perno e la guida sono affidati al binomio parola-voce, con tutti i suoi salti ritmici, le imprevedibilità, le picchiate e le impennate che il medium voce-parola si porta dietro. I brani qui pubblicati fanno parte di un album di prossima uscita per la Black Fading Records, *Da qui a domani*, e si inseriscono in un ordito testuale, una vera e propria storia, che conferisce unità narrativa al Cd. **Un racconto che si nutre di una trama poetica che dà forma, letteralmente, alla voce-melodia, e che per squarci riesce a farci intravedere come deve essere vivere il corpo di un altro, indossare o rivendere vestiti altrui: la voce quella della musica, la parola quelli della voce, e chissà le prosodie e ritmi del maschile quelli del femminile, e viceversa.**

Passola album

Stefano Bembi / Alessandro Simonetto _ Est est est. Un viaggio in musica

L'**album musicale** realizzato da Stefano Bembi (alla fisarmonica) e Alessandro Simonetto (al violino) – e prodotto dalla Casa della Musica di Trieste e *in pensiero* –, come dice il titolo, è un avventuroso viaggio musicale nelle terre dell'Est Europa. A Trieste, la città di passaggi e di confini da cui inizia il viaggio, è intitolato il primo brano, un *medley* sulla storia e le influenze multietniche che la caratterizzano. Con il profumo tzigano di *Oltre questo mare* si scivola nelle terre balcaniche di *Balkan 1* fino alla Grecia di *Misirliou*, famoso brano di musica popolare. Ci si abbandona quindi al vortice musicale del *kolo* macedone con la danza popolare *Paračinka*, per affacciarsi in Serbia con *Balkan 2*. Da qui si arriva in Bulgaria con *Der heyser bulgar*, un brano di musica *klezmer*, poi in Romania, dove la danza prosegue con *Souika Hora*, e ancora in Ungheria con la famosa *Danza ugherese N.5* del compositore tedesco Johannes Brahms. Dopo tutto questo peregrinare, arrivati nel cuore dell'Europa, si prende fiato con brani *klezmer* della tradizione *yidish* come *A nakht in geyn eyden* che si intreccia alla famosissima *Hava nagila*. Ecco dunque che si rientra in Italia, ma solo con il corpo, con il compositore napoletano Vittorio Monti e la sua *Csárdás*, così profondamente magiara. Con questo album si compie un vero e proprio **cammino musicale che, attraverso incalzanti ritmi balcanici, aspri sapori mediorientali, escursioni nell'antica cultura ebraica e gitana, vuole riunire in un'unica mappa delle possibilità, culture e tradizioni che si vanno sempre più allontanando.** Un viaggio che ci consente di conoscere e riconoscere un racconto ormai composto di ricordi, nostalgie, e instancabili sorprese, un racconto che con il suo fluire attraversando i confini esalta quella mescolanza che sembra non possa avere fine. Come non ha fine il contagioso dialogo tra il violino di Alessandro Simonetto e la fisarmonica di Stefano Bembi, che non si stancano di improvvisare e rincorrersi per migliaia di chilometri.

Sinar Alvarado

Nato a Valledupar, Colombia, nel 1977, è giornalista e scrittore. Collabora con le riviste *Esquire*, *El Malpensante*, *SoHo* e *El Libroero*. È autore del libro *Retrato de un canibal*. Attualmente sta preparando un uovo libro di no fiction su Santa Cruz del Islote, una isola sovrappopolata nel Mar Caribe colombiano.

Stefano Bemi

Fisarmonicista, pianista e organista, ha vinto numerosi concorsi nazionali ed internazionali, tra cui il *30° Trofeo Mondiale di Fisarmonica* promosso dalla *Confédération Mondiale de l'Accordéon*, Vienna, 1980. È fisarmonicista della Niente Band, gruppo balkan/jazz del Pupkin Kabarett, e del gruppo sloveno G.E.P.. Ha registrato per la RAI, per la radio e la televisione nazionali slovene, per la televisione austriaca ORF, per la televisione nazionale belga e per altre TV e radio locali italiane. Ha collaborato con il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, il Teatro Miela di Trieste, il Teatro Stabile di Catania, il Teatro Stabile Sloveno di Trieste e molti altri ancora, come pianista, fisarmonicista, attore, cantante, autore e direttore delle musiche di scena, realizzando più di ottocento spettacoli, tra debutti e repliche in Italia e all'estero. Ha lavorato al fianco, tra gli altri, di Paolo Rossi (*Il signor Rossi contro l'Impero del Male*), Piera Degli Esposti, Roberto Herlitzka.

Alessandro Simonetto

È un musicista polistrumentista, compositore e arrangiatore: oltre al violino, suo primo strumento, suona una decina di strumenti diversi. Si forma presso il Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste. Simonetto ha inciso e collaborato con numerosi artisti italiani e stranieri, tra cui Grazia Di Michele, Irene Fargo, Kaballà, Massimo Bubola, Massimo Ranieri, Ornella Vanoni, Pierangelo Bertoli, Richi Gianco, Ron, Vinicio Capossela; ha partecipato a tournee con: Francesco Guccini, Fiorella Mannoia, Ron, Paolo Rossi, Shell Shapiro, e ai video musicali *La domenica delle salme* di Fabrizio De Andrè e *Fuochi* di Angelo Baiguera. www.alessandrosimonetto.it/

Gael Bordier

Nato nel 1972 è regista di documentari (*Sur la route*, 52') e film pubblicitari. È autore anche di lungometraggi *Le Royaume des Rapiats* (2001) et *Le Making Of* (in produzione). A partire dal 2004 realizza trasmissioni televisive per il canale francese TV5, in particolare per *CQFV* (incontri culturali bimensili) et *Conversation Privée* [serie di grandi interviste di 52' presentate da Frédéric Mitterrand]. Dal 1999 al 2004 è stato regista del programma televisivo, sempre su TV5, *24h en direct de*, ricoprendo 25 destinazioni, tra cui Hanoi, Rio de Janeiro, New York, Sanaa, Djakarta, Bamako, Vancouver. [twitter: @gaelbordier](https://twitter.com/gaelbordier)

Tristan Mendès France

Nato nel 1972 è blogger, autore multimedia, e insegna *Nuove culture digitali* presso l'*École des hautes études en sciences de l'information et de la communication*, CELSA, a Parigi, e presso l' *Université Paris 7 Diderot*. È autore dei documentari *Docteur La Mort* [progetto segreto del governo sudafricano, all'epoca dell'apartheid, per un attacco biochimico alla popolazione nera], e *La Maladie n°9* [poco nota storia di una cospirazione antigioiudaica che nel 1920 divide il Senato francese intorno a una misteriosa malattia che sarebbe stata propagata dagli ebrei]. Autore dei seguenti libri: *Gueule d'ange, about the former Argentinean torturer Alfredo Asti* (2003), *Docteur la Mort, investigating governmental bio-terrorism in South Africa* (2002), *Une tradition de la haine, figures autour de l'extrême droite* (1999).

Andrés Burgos

Nato a Medellín, Colombia, nel 1973, ha vissuto in pieno il contesto di violenza generata negli anni 80 dal narcotraffico. È autore di tre romanzi *Manual de pelea*, *Nunca en cines*, *Mudanza*, e del libro di racconti *La gente casi siempre*. Ha scritto e collaborato a numerose sceneggiature televisive, tra cui il successo *Hasta que la plata nos separe*. La rivista *El Malpensante* ha pubblicato recentemente 109 dei suoi più acuti aforismi del suo account Twitter @pelucavieja. Attualmente ha esordito come autore e regista con il film *Sofia y el terco*, dove Carmen Maura è l'attrice protagonista. [twitter: @pelucavieja](https://twitter.com/pelucavieja)

Ulises Juárez Polanco

Nato a Managua, Nicaragua, nel 1984, è cresciuto durante lo sviluppo della Rivoluzione Sandinista, e fa parte della generazione chiamata comunemente *Hijos de la Revolución* [Figli della rivoluzione]. Coordina Leteo Ediciones, casa editrice che si occupa di promuovere la letteratura nicaraguense. È autore delle raccolte di racconti *Siempre llueve a mitad de la película*, *Las flores olvidadas* e *Los días felices*. È incluso nella Antología de *la novísima narrativa breve ispanoamericana*. www.juarezpolanco.com

Jacinta Escudos

È Nata a El Salvador nel 1961. Il suo romanzo *A-B-Sudario* (Alfaguara, 2003), ha vinto il *Premio Centroamericano de Novela Mario Monteforte Toledo*. È editorialista della rivista dominicana *Séptimo Sentido* del quotidiano *La Prensa Gráfica*. Ha lavorato come traduttrice ed è editrice per la sezione America Latina della piattaforma blog *Future Challenges*. <http://jescudos.wordpress.com>

Lorenzo Castellarin

È compositore e orchestratore di musica per film, teatro, danza e sala da concerto. Ha composto per trailer cinematografici (tra i quali *Harry Potter and the Deathly Hallows*, *Gran Torino*, *Underworld: Rise of Lycans*), programmi televisivi (*History Channel* e *National Geographic*), pubblicità (per FOX, ABC, CBS) e film (l'ultimo dei quali *Rollerboy*, selezione ufficiale per il *Sydney Film Festival 2011*). Da anni collabora con coreografi di fama internazionale per il pattinaggio artistico a rotelle e su ghiaccio, componendo musica originale per diversi campioni del mondo e gruppi show. Ha inoltre pubblicato numerosi CD di musicoterapia per la casa editrice Punto d'Incontro. La sua musica è trasmessa, pubblicata e performata a livello mondiale dall'Inghilterra, agli Stati Uniti fino ad Australia e Nuova Zelanda. www.lorenzocastellarin.com/

Cyp&Kaf

Coppia di writer napoletani che da diversi anni arricchisce di racconti urbani le strade della propria città. Artisti ricercati (più dalla Digos che dai collezionisti), si impegnano nella diffusione di segni "anomali, irrequieti, talvolta inquietanti" infiltrandosi nei vicoli più scuri, nei quartieri borghesi, nelle periferie più degradate, nelle gallerie d'arte, nelle menti più reazionarie e proponendosi come sabbia nell'ingranaggio del monopensiero imperante. Piuttosto che un elenco di mostre personali o collettive, amano invitare i propri estimatori a partecipare a quella esposizione aperta 365 giorni all'anno, in continuo allestimento, gratis agli occhi di tutti, che si trova dislocata tra Napoli centro e la sua immensa periferia. www.cypekaf.org

Alexis Díaz Pimienta

Nato all'Avana nel 1966, è scrittore, poeta e repentista, vale a poeta che improvvisa in versi, declamando *decimas*, strofe di dieci versi di 8 sillabe, accompagnate dalla musica. È direttore della *Cátedra Experimental de Poesía Improvisada* e vicedirettore del *Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, entrambi con sede all'Avana. Ha pubblicato numerosi volumi di poesia e raccolte di racconti. Suoi racconti e poesie sono stati tradotti in Italiano, francese, inglese, giapponese, arabo, farsi, e tedesco. Fino al momento ha pubblicato circa 20 libri.
www.alexisdiazpimienta.es.tl

Andrea Epifanio

Nato a Imperia nel 1963, per vivere fa l'ingegnere civile. Ha passato molti dei suoi anni lavorando fuori dall'Italia, in vari paesi di Asia e Africa. Da anni si dedica al collezionismo, con una particolare dedizione per i manufatti industriali: ha esposto più volte la sua vasta collezione di giocattoli per l'infanzia del XX secolo. Ha collaborato a progetti letterari con istituti di cultura italiana all'estero, occasioni in cui sono uscite piccole raccolte di brevi racconti.

Simone Giaiacopi

È nato a Massa nel 1974. Chimico di formazione, ha iniziato a dipingere come autodidatta nel 2007. È stato selezionato per il *Premio Profilo d'arte* nel 2008 e ha vinto il *donkeyartprize* nel 2010. Vive tra Pisa e Montecatini.

Giulio Marzaioli

Nato a Firenze nel 1972, vive a Roma. Ha pubblicato libri in versi e in prosa tra cui *In re ipsa* (Anterem, *Premio Lorenzo Montano*, 2005), *Quadranti* (Oedipus, 2006), *Appunti del non vero* (Zona, 2006), *Trittici* (D'if, *Premio Giancarlo Mazzacurati e Vittorio Russo*, 2008), *Suburra* (Perrone, 2009). Suoi testi sono tradotti in Francia, Stati Uniti, Germania, Spagna, Svezia. Ha scritto per il teatro, per la fotografia, per la videoarte. Dal 2009 è impegnato in un progetto di scrittura in quattro fasi, la cui edizione definitiva è di prossima pubblicazione (edizioni La Camera Verde). Alla scrittura unisce la ricerca per immagini. Determinante, in tal senso, la collaborazione con il centro culturale La Camera Verde, dove ha realizzato le mostre fotografiche *Cavare marmo* (2009) e *La concia* (2010), da cui gli omonimi volumi.

Giuseppe Nava

È nato in provincia di Como nel 1981 e vive a Trieste, dove lavora come bibliotecario. Nel 2008 ha pubblicato la raccolta di prose poetiche *Un passo indietro* per l'editore LietoColle. Nel 2009 ha vinto il premio nazionale di poesia *DePalchi-Raizis*. Il poemetto *450 km* (2010) è disponibile in rete sul blog AbsoluteVille, mentre sul blog Poetarum Silva si può leggere *A deeper kind of slumber* (2011). Fa parte della redazione della rivista di letteratura «Bollettino '900» e collabora con diverse testate online.

Francesco Pierri

Nato a Taranto nel 1971, è dottore di ricerca in Storia e Teoria dello Sviluppo Economico. Ha lavorato come consulente presso il *Nucleo di Studi Agrari e Sviluppo Rurale* del Ministero dello Sviluppo Agrario della Repubblica federale del Brasile (MDA). Attualmente dirige l'*Assessorato Internazionale e di Promozione Commerciale* del Ministero dello Sviluppo Agrario.

Clara Maurício

È ingegnere forestale, con una specializzazione (master) in *agricoltura familiare*. Ha lavorato come consulente presso il *Nucleo di Studi Agrari e Sviluppo Rurale* del Ministero dello Sviluppo Agrario della Repubblica federale del Brasile (MDA). Attualmente lavora nel programma di documentazione delle lavoratrici rurali presso il *Dipartimento di Politiche per le Donne Rurali* del MDA.

Miro Sassolini S.M.S.

È il progetto musicale con cui Miro Sassolini, voce storica della new wave italiana ed ex Diaframma, fondatore negli anni Novanta del progetto sperimentale Van Der Bosch, melodista e artista figurativo, torna definitivamente al canto insieme all'esploratrice di linguaggi in versi Monica Matticoli (Valentina Tinacci Monica Matticoli, *Venti lucenti unghie*, Edizioni d'if 2009) e al musicista e produttore Cristiano Santini, ex lead vocal dei Disciplinath e ora sound engineer e titolare della label Black Fading Records. Opera prima del progetto Sassolini-Matticoli-Santini è il disco *Da qui a domani*, Black Fading Records 2012, che vede la decisiva collaborazione del musicista Federico Bologna (Technogod e Armoteque). Oltre a Federico Bologna, al progetto S.M.S. collaborano il videoartista Daniele Vergini e il fotografo Angelo Gambetta.

www.mirosassolini.wordpress.com

www.blackfading.com

www.frontofhouse.bo.it

Mary Barbara Tolusso

Vive tra Trieste e Milano, dove lavora come giornalista. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Cattive Maniere* (Campanotto, 2000), *L'inverso ritrovato* (Lietocolle, 2003, *Premio Pasolini 2004*) e il romanzo *L'imbalsamatrice* (Gaffi, 2010). Dal 2005 cura una rubrica di poesia nell'*Almanacco dello Specchio* (Mondadori).

Lello Voce

È nato a Napoli nel 1957. Poeta, scrittore e performer è stato tra i fondatori del Gruppo 93 e della rivista *Baldus*. Tra i suoi libri e CD di poesia ricordiamo *Farfalle da Combattimento* (Bompiani, 1999), *Fast Blood* (MFR5/SELF, 2005) e *L'esercizio della lingua* (Le Lettere, 2009), e il recentissimo album di spoken music *Piccola cucina cannibale* (Squilibri, 2012). I suoi romanzi sono stati riuniti ne *Il Cristo elettrico* (No Reply, 2006). Ha curato l'educazione dei cinque sensi, antologia del poeta brasiliano Haroldo De Campos. Nel 2001 ha introdotto in Italia il Poetry Slam ed è stato il primo EmCee a condurre uno slam plurilingue (*Big Torino 2002 / romapoesia 2002*). Ha collaborato, per la realizzazione delle sue azioni poetiche, con numerosi artisti tra cui Paolo Fresu, Frank Nemola, Luigi Cinque, Antonello Salis, Giacomo Verde, Michael Gross, Maria Pia De Vito, Canio Loguercio, Rocco De Rosa, Luca Sanzò, Ilaria Drago, Robert Rebotti, Claudio Calia.

www.lellovoce.it

Errata corrige: nello scorso numero i credits forniti per *Stalingrado remix* di Francesco "Kento" Carlo erano incompleti. Scusandoci per il malinteso, diamo i credits corretti: *Stalingrado RMX*: musica di Francesco "Shiva" Creazzo / *Un giorno mi hai chiesto di spiegarti cos'è RMX*: musica di Enrico "Yusaku" Giulia.

La rivista che si guarda si legge si ascolta

Semestrale multimediale di opere inedite dedicato alle arti e alla riflessione contemporanea, in pensiero si propone come una rivista che sperimenta il nostro presente misurandosi attraverso strumenti espressivi sempre diversi con un mondo che a ogni passo chiede di essere riconosciuto e (ri)pensato. in pensiero, come titolo per una rivista suona certamente strano, ma ha il pregio di essere chiaro: dice subito di un essere in pensiero, e insieme allude a un movimento, a un essere in pensiero. Del resto in certe epoche per essere in pensiero occorre essere in pensiero, o viceversa per far ripartire un pensiero bisogna sapersi preoccupare di cosa lo sta trattenendo. Così, a una rivista di arti e di linguaggi che vuole realmente toccare il proprio presente, questo pensiero non può che presentarsi come un groviglio di fili intrecciati e inestricabili. Ecco, qualcuno di questi fili vogliamo provare a tirarlo, vogliamo provare a seguirlo, riconoscerlo, nominarlo, consapevoli che pur adottando approcci molteplici, questi fili non scioglieranno tanto facilmente i loro nodi. Ma quello che più conta è sollecitare questi nodi o fasci di problemi, rintracciare i segni che si lasciano intorno, magari riuscire a incontrare quel tanto di inatteso e impensato che si deposita intorno a noi. Per tutte queste ragioni in pensiero non vuole precludersi a nessuna forma espressiva che partorisce, appunto, pensiero, e si attiva perché questi fili siano tirati con opere inedite di discipline e media diversi, come canzoni, poesie, video, fotografie, racconti, dipinti, saggi, senza fare distinzione d'uso tra il volume cartaceo e il dvd: nella piena convinzione che ciascun linguaggio dica sempre qualcosa che altrimenti resterebbe non detto, o magari non pensato.

l'assolo album

Da questo numero inizia una piccola rivoluzione per l'indice digitale, che si sdoppia e raddoppia la sua azione: il Dvd-rom non si strutturerà solamente come una antologia di opere e interventi inediti, come è stato fin'ora, ma inizierà a ospitare delle opere complete, a sé, dei lavori interi, come interi album musicali, o interi film, documentari, animazioni, interi spettacoli teatrali, radiofonici ecc. a cui sarà dedicato uno spazio speciale, lo spazio di un *a solo*: l'*assolo* di in pensiero. Come ascolterete, il primo assolo è un album musicale, o meglio un viaggio musicale attraverso le terre dell'Est Europa che partendo da Trieste ripercorre innumerevoli tradizioni, ritmi e melodie: *Est est est, un viaggio in musica*, dell'inedito duo Stefano Bembi, alla fisarmonica, e Alessandro Simonetto, al violino.

1789

ISSN 2035-150X

€ 10,00

ISBN 978-88-89009-52-9



9 788889 009529

squi[Libri]

in pensiero 06