



Le carte assorbenti di Leonardo Sinisgalli

a cura della red.

Dopo Montemurro, terra natia dell'artista, si è spostata negli spazi della Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, dove sarà visitabile fino al 26 febbraio, per poi proseguire il suo percorso espositivo a Roma, Istituto Centrale di Grafica, la mostra dedicata a Leonardo Sinisgalli, *Elogio dell'entropia - carte assorbenti 1942-1976*, coordinata da Antonello Tolve (critico d'arte e curatore indipendente) e Stefania Zuliani (storica dell'arte e già autrice di un testo su Sinisgalli critico d'arte) e realizzata con la collaborazione dell'Accademia maceratese e della Fondazione Sinisgalli, patrocinati dall'Università di Salerno (Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale) e dalla Fondazione Filiberto Menna - Centro Studi d'Arte Contemporanea (Salerno-Roma).

In rassegna, 42 carte assorbenti raccolte in un album del Fondo Sinisgalli, acquistato all'asta nel 2003.

Seppure noto soprattutto come poeta ed organizzatore culturale ai più alti livelli, oltre che come giornalista e pubblicitario dalle straordinarie invenzioni linguistiche, l'ingegnere di Montemurro, l'uomo delle 'due culture', è un disegnatore che dona poesia anche al segno geometrico. Anche quando è scarabocchiato, come in questo caso.

Se lo storico Giuseppe Appella può sentenziare che è *tutto l'impasto* della cultura di Sinisgalli che tende ad una organizzazione propria dell'arte, lo stesso autore precisa: «Come ingegnere ho avuto amore per il segno, e la mano abituata e pronta; e poi, occupandomi di pubblicità e frequentando i pittori, ho assorbito tutto, ho capito tutto».

Non sono poche le pubblicazioni di Sinisgalli che uniscono poesia e disegno: già negli anni Trenta (*Ritratti di macchine*, Milano 1935); ma, poi, con maggiore assiduità, dai Sessanta agli Ottanta - come dire, per tralasciare la bibliografia inter-



in questo numero:

- *Shadows in the night*
- *Le carte assorbenti di Leonardo Sinisgalli*
- *Restauratori senza frontiere*
- *Poesia. Il colore delle parole*
- Paul Valéry, «i lucidi piaceri del pensiero»
- Emma Dante. Io, Nessuno e Polifemo
- *Letture*



Shadows in the night

Dylan canta Sinatra e realizza un sogno che sembrava impossibile

a cura di Saul M. Forte

In *I'm Fool To Want You* (J. Wolf - Herron - Frank Sinatra), brano d'apertura di *Lady in Satin* (1958), mentre la grande orchestra di Ray Ellis ci rimanda i mitici arrangiamenti degli anni Quaranta e Cinquanta, Billie Holiday offre un saggio tra i più struggenti e sporchi (di alcool, droghe e dolore) della sua espressività: senza virtuosismi né particolare appeal tecnico, priva d'ogni enfasi, la *Lady Day* ci spacca l'anima con semplicità ed ironia, limitandosi a gestire il tempo musicale con classe innata. *I'm Fool To Want You* è anche il primo dei dieci brani che compongono la tracklist di *Shadows in the night*, l'album omaggio di Bob Dylan a Sinatra (già nel titolo che riecheggia l'immortale *Strangers in the night*) e al Great American Songbook. Prodotto da Jack Frost (pseudonimo usato dalla stesso Dylan), il suo 36/o album da studio, disponibile in cd, vinile+cd e in digitale per Columbia Records/Sony Music, il disco comprende altre gemme: *That Lucky Old Sun* di Beasley Smith e Haven Gillespie, dal 1949 in avanti cavallo di battaglia per Aretha Franklin, Ray Charles, Frankie Laine, Louis Armstrong - ma da noi preferita nella versione proposta da Johnny Cash in "American III"; *Some Enchanted Evening* di Rodgers-Hammerstein; *Stay With Me* e *Full Moon And Empty Arms* (1945), entrambe di Jerome Moross and Carolyn Leigh, la seconda ricavata dal *Concerto per Piano n.2* di Sergei Rachmaninoff, successo interplanetario di Sarah Vaughan; *Why Try To Change Me Now* di Cy Coleman; *The Night We Called It A Day* (Matt Dennis - Tom Adair) 1941; il masterpiece *What'll I Do* di Irving Berlin, lanciato da Walter Pidgeon nel 1924 (molti di noi l'hanno ascoltato, per la prima volta, ne *Il grande Gasby*, dalla voce di Sinatra, ma esistono belle versioni di Julie London, Judy Garland, Nat King Cole e, da ultimo, di Linda Ronstadt e l'orchestra di Nelson Reedle), che una traccia indelebile ha lasciato in chiunque ha avuto la ventura di maneggiare *She Was Too Good To Me*, l'album del 1974 di Chet Baker, che lo

comprendeva. E qui vi era inserita anche l'inevitabile *Autumn Leaves* di Kosma e Prevert, che ora Dylan canta con voce roca, malinconica e (ottimamente) segnata dall'età.

Siamo d'accordo con i recensori che si sono dichiarati sorpresi del fatto che qualcuno abbia potuto sorprendersi (uno) di un album di Dylan composto da cover, dimenticando gli esordi o *Good As I Been To You* e *Christmas In The Heart* e perfino *Return to me* (per i Sopranos); (due) del dichiarato amore per Sinatra e per gli standard del pop americano tra le due guerre, dimenticando le occasioni nelle quali Bob ha espresso la sua ammirazione per il grande Frank e il suo sviscerato amore per il GA Songbook, rivelatosi già nelle evidenti influenze di Sinatra e presleyane in *Self portrait* e in *Dylan*.

Gli arrangiamenti, uniformi per tutto l'album, sono essenziali e contano su una band di pochi elementi, sorretta dalla steel guitar di Donnie Herron e dalla voce di Bob, ancora sorprendente per quanti da anni non capiscono il suo modo di *non cantare*. I veri amici di Bob d'ogni latitudine sono convinti che il suo modo di cantare il vecchio blues sia quello giusto. In realtà, la voce che usava cinquanta anni fa era una sorta di parodia del folk e del blues che amava. Nelle note di copertina del suo secondo album, maggio 1963, *The Freewheelin' Bob Dylan* - quello di *Blowin' in the Wind*, ma anche di *Masters of War*, *Don't Think Twice* e *It's All Right* -, Nat Hentoff scrisse che il cantante non seguiva ancora la strada di Big Joe Williams, Woody Guthrie, Leadbelly e Lightnin' Hopkins, ma che sperava di poterlo fare un giorno; a volte, è vero, era in grado di farlo, ma quando succedeva, era una cosa del tutto inconsapevole. «Vedete, allora», ammonisce Rod Peck (*Boblinks*, 11.11.2014), «con quei vecchi cantanti, la musica era un modo per vivere intensamente, per farsi sentire meglio su alcuni temi. Superati

Restauratori senza frontiere

Lettera aperta al Presidente del Consiglio e al Ministro dei beni Culturali sul restauro del Colosseo e la normativa per la tutela dei Beni Culturali

Prendendo spunto dalla ripresa del dibattito intorno alla vicenda del restauro del Colosseo, il Presidente dell'associazione Restauratori Senza Frontiere ha scritto una lunga lettera alle massime autorità statali, nella quale delinea un quadro allarmante ed esplicativo di quanto sta accadendo ai nostri Beni Culturali dal punto di vista della loro salvaguardia. Se ne riportano, di seguito, i punti essenziali.

Paolo Pastorello

Le rinnovate polemiche intorno al restauro del Colosseo testimoniano la preoccupazione che uno dei più importanti monumenti del nostro Patrimonio Culturale stia correndo uno tra i più gravi pericoli della sua lunga storia conservativa. Un rischio paventato già all'avvio dei lavori, quando il Commissario straordinario alla tutela archeologica di Roma declassò il monumento simbolo della romanità, consentendo così di affidare i delicati compiti della sua conservazione non a imprese qualificate nel settore del restauro specialistico ma in quello generale dell'edilizia.

L'orientamento attuale, favorito dall'evoluzione legislativa, ha portato a considerare monumenti unici al mondo, come il Colosseo o il Tempio di Antonino e Faustina nel Foro Romano (ma anche cicli di affreschi o antiche sculture in bronzo, o monumenti complessi come il Vittoriano), alla stregua della costruzione di un edificio civile, mandando, di conseguenza, in gara d'appalto delicati lavori di restauro e di conservazione con le stesse procedure pensate per la realizzazione di un ponte autostradale o di una nuova chiesa: gare al massimo ribasso dove si accettano sconti fino al 65% e oltre, che rivelano, palesemente, o una progettazione incompetente o, più credibilmente, un'esecuzione dei lavori trasandata o ingannevole, che, in questo campo specialissimo, è di difficile dimostrazione. Infatti, nei lavori di restauro, non è l'aspetto estetico che ne certifica il buon esito, ma la coscienziosa conduzione degli interventi conservativi, difficilmente accertabili con le prove normalmente utilizzate nei collaudi dell'edilizia. I risultati, spesso tragici e irreparabili, si vedono anni dopo. Se un ponte subisce lesioni o crolla, si rifà, eventualmente a spese dell'impresa, se colpevole. Un monumento rovinato è per sempre.

Nella legge quadro in materia di lavori pubblici (Legge 109/1994) un freno e un distinguo erano stati individuati e normati in seguito nel Codice degli Appalti (D.Lgs 163/2006), con chiarissime regole che definivano settori e categorie di riferimento per le attività nei diversi campi dell'edilizia monumentale e del restauro conservativo dei monumenti storici e delle superfici decorate degli stessi. Ma que-



ste regole sono state molte volte trasgredite, inserendo spesso il restauro di opere d'arte in bandi con prevalenza di lavori edili. Non è infrequente neanche la pratica dell'inserimento di voci di restauro di beni artistici e di interi apparati decorativi in perizie per lavori appaltati in altra categoria (il restauro del Vittoriano, alcune chiese inserite nel Grande Progetto Unesco per il centro storico di Napoli oppure a L'Aquila).

Alle improprie applicazioni della legge si aggiungono oggi evidenti storture contenute nella legge n. 7/2013 e nelle linee guida applicative della "disciplina transitoria del conseguimento delle qualifiche professionali di restauratore di beni culturali", dove si prevede che diplomati o laureati vengano inseriti in un elenco suddiviso in 12 settori di competenza tenuto dal Ministero, negando di fatto esperienze professionali scaturite da percorsi formativi articolati e di livello altissimo [nella sostanza, è come se un medico, tutt'a un tratto, non fosse più medico in senso pieno, ma una sottospecie di specialista in grado di curare solo parti definite del corpo. A chi spetterebbe poi la diagnosi?].

Questo modo iniquo e miope di vedere le cose si coagula nella complessa vicenda dell'Anfiteatro Flavio, il cui restauro è purtroppo oramai l'evidenza che abbiamo im-

boccato una strada sbagliata. Il fatto che il più importante esempio dell'archeologia monumentale occidentale sia stato affidato alle mani inesperte di imprese edili senza cultura specialistica nel campo della conservazione, è il sintomo che esiste una crisi di valori molto profonda.

Non si tratta di costruire ma di conservare. Il Colosseo è oggi in mano a un'impresa di costruzioni per abitazioni civili e opere industriali, che non aveva mai eseguito restauri di edifici monumentali, e tantomeno ha competenze per la super-specialistica. Il problema non è tanto chi fa i lavori, ma come si fanno e questo dipende dalle competenze di chi è il responsabile dell'operato di coloro che collaborano alla realizzazione degli interventi. Il titolare di un'impresa di restauro di beni culturali è di solito un restauratore e in quanto tale opera in cantiere (il titolare di un'impresa edile è, di norma, escluso dal ciclo produttivo e dunque delega altri), luogo dove ogni situazione locale è tendenzialmente diversa da quella delle altre aree dello stesso manufatto, in virtù dell'esposizione alle diverse dinamiche deteriorative cui quell'area è stata maggiormente esposta. Ogni centimetro quadrato di un'opera d'arte o di un monumento storico deve essere considerata come potenzialmente recuperabile e conservabile, dunque consolidata (...). Così

come da sempre era successo in tutte le aree archeologiche del nostro paese, aree di scavo che ospitano reperti miracolosamente arrivati fino ai giorni nostri. Ad esempio si possono portare i numerosi cantieri realizzati dal Comune di Verona sull'anello esterno dell'Anfiteatro Arena, sotto la direzione della Soprintendenza ai Beni Ambientali della Provincia di Verona e del Politecnico di Milano tra il 1997 e il 2010; il restauro dell'Anfiteatro Romano di Luni (Soprintendenza Archeologica della Liguria) tra il 1993 e il 1999 e il Teatro Romano e le Terme di Ventimiglia, 1998-2000.

[...]

I Restauratori di Beni Culturali: professionalità ed efficienza.

L'arch. Donatella Fiorani (Ordinario di Restauro architettonico all'Università La Sapienza di Roma) depositò in atti del 2009 un saggio peritale in base al quale il Consiglio di Stato pronunciò la sentenza di conferma per l'assegnazione dell'appalto di restauro del Tempio di Antonino e Faustina nel Foro Romano a un'impresa edile, sentenza che permise *ipso facto* all'arch. Roberto Cecchi, allora Commissario Straordinario alla Tutela Archeologica di Roma, di declassare il monumento simbolo della romanità e di affidare, dunque, il restauro del Colosseo a imprese edili. Nel saggio citato, si afferma che la formazione del Restauratore è, per sua "natura" (?) "essenzialmente operativa e applicativa". Nel cantiere edile, opererebbero «maestranze di diversa qualificazione, abituate ad affrontare la larga scala dell'architettura, ad integrare competenze operative distinte per risolvere problematiche conservative di tipo strutturale, tecnologico e materiale, nonché al coordinamento degli interventi sotto il controllo di una direzione dei lavori; dall'altra troviamo operatori di formazione omogenea (...) allenati ad una manualità prevalentemente risolta alla piccola scala». Asserzioni basate su di una conoscenza lacunosa dell'ambito cui si riferisce: la formazione dei restauratori di beni culturali di omogeneo ha solo il rispetto dei manufatti che prende in cura, della loro pelle d'invecchiamento naturale e dei materiali costitutivi storicizzati, cosa che manca completamente nella formazione delle maestranze edili. (...) Non si tratta di dimensioni, ma della capacità di rispettare quel diaframma delicato e quasi immateriale e i materiali stanchi, inquinati e deteriorati dei nostri monumenti. A dimostrazione di questo, gli interventi all'Arena di Verona sono stati totalmente eseguiti da imprese di Restauro Specialistico per una consistenza di più di 20.000 mq. Ad Assisi, tra il 1998 e il 1999, più di 50 Restauratori affrontarono il disastro provocato dal terremoto, insieme a tutte le professionalità coinvolte (storici dell'arte, ingegneri, chimici, fisici, fotografi ecc.) e restaurarono più di 5000 mq di affreschi tra i più importanti della cristianità e del mondo occidentale. Per non parlare dei 300.000 frammenti ricomposti in seguito.

[...]

Valorizzazione, tutela ed etica della conservazione

Il lavoro di restauro degli immobili storici monumentali, archeologici e non, decorati o meno, è certamente, come affermato da Cesare Brandi e da Carlo Giulio Argan molti decenni or sono e messo in pratica da Giovanni Urbani in Italia già sul finire degli anni 70 del secolo scorso, il risultato del lavoro coordinato di molti esperti e di imprese specializzate, dallo studio alla progettazione, all'esecuzione. Ognuno secondo le proprie competenze.

Per dirla fuori dai denti, vista la querelle infinita e l'ormai inevitabile scontro tra categorie di imprese generaliste e specialistiche e tra diverse politiche della tutela e della conservazione, intorno al Colosseo si sta svolgendo una guerra di interessi economici e di marketing, che piuttosto che verso la valorizzazione sembrerebbe portare verso la sua stessa negazione, conducendo questo e tutti i monumenti storici in balia delle dinamiche del mercato, contravvenendo alle basilari regole della tutela ■

Poesia. Il colore delle parole

Luciana Grillo

Ho spesso parlato dei libri di poesie – per esempio, presentandoli – ma ne ho scritto poco, pensando sempre che scrivere di prosa sia più semplice per chi scrive e più agevole per chi legge. Soprattutto, sono convinta che si legga un romanzo con il desiderio di conoscere una storia in cui identificarsi, in qualche modo, mentre la poesia, come si sa, incute una certa soggezione (forse dovuta ad un difficile approccio scolastico). Davanti ai versi, ci si sente inadeguati, tanto che a volte si evita di comprare e/o regalare una raccolta di poesie.

Ma l'ultima pubblicazione di Pina Sovilla merita senz'altro di comparire fra le recensioni di scrittrici per la profondità e la forza che emana.

Dove germoglia l'erba è una interessante raccolta di liriche che hanno il sapore della riflessione e l'intensità del sentimento; sono

poesie che sembrano prose in versi, come se la Sovilla, che è anche una pittrice, si fosse divertita a giocare con parole pensieri suoni ricordi colori...

Talvolta introduce le sue composizioni con brevi frasi, come *L'occhio mette a fuoco le immagini / la mente custodisce i negativi / il cuore li elabora / a suo piacimento*. E poi parte con i suoi versi ruvidi e intensi, dove non troviamo mai autocompiacimento o leziosità: i temi sono i più vari, dalle stagioni (...*la mano lieve della primavera / mi accarezza pensieri ed emozioni*) al ricordo di persone care perdute, come la mamma (...*ideavi l'indomani / duellando con venti, bufere / e oscuramenti solari*) e il marito scomparso troppo presto (...*da te vorrei un cenno nel sonno / che mi riveli se mi senti / soffocare il pianto e Accendi una luce / mentre / attraversiamo / vicoli ciechi*) o la figlia Elisa, la nipotina che sta dolcemente crescendo, l'amica Giovanna, e Anna che *adora aromi e piante officinali...ama cucinare, ci*

attende all'invito.

Nella raccolta, impreziosita dai suggestivi disegni di Mirta De Simoni Lasta, l'autrice è intenta ad intrecciare *passato e presente / come un giorno intrecciato / i capelli fragranti del larice* in uno dei suoi luoghi dell'anima (Maso Ginocchio) e a cercare *parole senza voce / (che) gridano per uscire / palesare l'inquieta / costante solitudine / che radica timore / d'essere incorporeo*.

La poetessa definisce le parole ricorrendo alla sua sensibilità, dice che *sono schegge, perle, rubini / brillanti e gocce di mercurio - / In tondo, fanno l'intero. / Le vedrei boccheggiare le parole / se una ad una non le accostassi / sul foglio immacolato, a divulgare / quanto più dolce si fa il canto / se dal ciglio è già sgorgato il pianto*.

E quale potrebbe essere la migliore conclusione, se non questa citazione, in un allegato cartaceo che delle "parole scritte" non può fare a meno?

Pina Sovilla, *Dove germoglia l'erba*, ed. U.C.T. Trento, settembre 2014, € 10.00 ■

Paul Valéry, «i lucidi piaceri del pensiero»

Un Meridiano con opere scelte del grande poeta francese

Vincenzo Salerno

Informato della morte di Paul Valéry – avvenuta a Parigi, nel 1945, all'età di settantatré anni – Jorge Luis Borges volle ricordarlo come «il simbolo di un uomo infinitamente sensibile ad ogni fatto e per il quale ogni fatto è uno stimolo che può suscitare un'infinita serie di pensieri. Di un uomo che trascende le caratteristiche differenziali dell'io e di cui possiamo dire, come William Hazlitt di Shakespeare, *He is nothing in himself*. Di un uomo che, in un secolo che adora i caotici idoli del sangue, della terra e della passione, preferì sempre i lucidi piaceri del pensiero e le segrete avventure dell'ordine». A margine del giudizio borghesiano occorrerebbe aggiungere una nota di rimando bibliografico: una testimonianza – seppure parziale – di quell'«infinita serie di pensieri» in prosa e in versi, «simbolica» dell'idea di Valéry di letteratura come «esistenza prossima», come «destino prossimo»: «La letteratura può essere colpita, innanzitutto nella persona stessa di colui che la pratica; quindi nella materia stessa di cui si serve, il linguaggio, e nelle modalità secondo le quali il linguaggio si modifica. Infine, oltre all'autore

e all'opera, essa implica necessariamente una terza condizione, a sua volta variabile, che non è altri che il lettore». La pratica quotidiana e «artigianale» della letteratura di questo «infaticabile poligrafo» – così lo ha definito Alessandro Piperno – prende inizialmente forma nell'impegnativo esercizio della scrittura poetica: «Volete conoscere il mio ideale letterario?», scrive a Pierre Louÿs – tra le personalità intellettuali a lui più care, insieme con André Gide e il maestro Stéphane Mallarmé – «sogno una poesia corta – un sonetto – opera di un sognatore raffinato che sia nel tempo stesso un saggio architetto, un sagace matematico, un calcolatore infallibile dell'effetto del produrre». Poi, la «crisi» della notte di Genova, tra il 4 e il 5 ottobre del 1892: Paul Valéry ha vent'anni: «In quel tempo mi fu rivelata da due tremendi angeli, *Noûs* ed *'Epos*, l'esistenza di una via di distruzione e di dominio, e di un limite certo all'estremità di quella via». La rivelazione folgorante lo porta all'abbandono della poesia a favore della prosa: da ricordare, almeno, l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, del 1894, e *La soirée avec Monsieur Teste*, del 1896 – due dei suoi tre *alter ego* letterari, contando anche Robinson di De Foe – e il preziosissimo «diario» spirituale

dei «Cahiers», vero e proprio «laboratorio» di scrittura e di pensieri, raccolti in duecentosessantuno quaderni manoscritti per più di venticinquemila pagine. Dopo un lungo periodo di «autoscopia» – a voler usare una felice espressione di Valerio Magrelli – Valéry torna alla poesia con *La jeune Parque* e con le raccolte *Album de vers anciens* e *Odes* del 1920 e, in particolare, con *Charmes*, che contiene *Le cimetière marin*. Dagli anni '20 fino alla morte Valéry può, forse, essere considerato la figura di maggiore notorietà della cultura francese: nel 1927 riceve un «seggio» all'Académie française e successivamente tiene conferenze e corsi al Collège de France e alla Sorbonne. Con Gide si esprime in questi termini a proposito della sua «carriera»: «Quando voglio spiegare a me stesso tutto questo chiasso che si è fatto intorno a me e la stupefacente diffusione del mio nome (che ormai mi fa l'effetto di un nome estraneo), trovo tre ordini di cause – la prima e più valida delle quali è la povertà del nostro tempo nel campo dei valori intellettuali [...]. Sono poi stato agevolato dalla mia lunga assenza dall'aria letteraria [...]. E infine – cosa capitale e mia vera ragione di fierezza – *devo ai miei amici tutto quello che sono*».

A Maria Teresa Giaveri – e all'equipe di «valeristi» e traduttori da lei coordinata: Antonio Lavieri, Massimo Scotti, Paola Sodo e Anita Tatone – si deve invece la cura della pregevole edizione italiana delle *Opere scelte* di Paul Valéry, nella collana «I Meridiani» della Mondadori. La selezione dei testi è presentata seguendo un ordine di divisione in sei sezioni, in ciascuna delle quali gli scritti sono catalogati per generi e per temi: «Poesia» (la sola sezione ad avere l'originale francese, con

liriche prese da *Album d'antichi versi*, *Incantati*, *Poesie sparse*); «Prosa poetica» (da ricordare «La rivelazione analogica»); «Modelli e strumenti del pensiero» (dove compaiono i «modelli» Monsieur Teste, Leonardo da Vinci e «Il Robinson ozioso, pensoso, sistemato»); «Dialoghi»; «Teatro», «Saggi» (con le sottosezioni dedicate a Pittura, Letteratura, Estetica e Poetica, Attualità e Politica). Particolarmente utili al lettore «specialista» risulteranno, inoltre, le pagine in chiusura di volume destinate alle «notizie sui testi» proposti in traduzione e l'aggiornatissima bibliografia delle opere edite e della critica, a cui si aggiungono voci bibliografiche destinate ai cataloghi delle mostre e agli atti di convegni internazionali. Infine, ultimo punto di merito per il commento che accompagna i testi poetici: «L'analisi dei testi poetici», scrive Maria Teresa Giaveri nella nota all'edizione, «si è basata innanzitutto sul percorso di geni testimoniato dagli avventisti; si è poi soffermata, volta a volta, a partire dall'occasione offerta dalle specificità di ogni singola poesia, sugli aspetti costitutivi della poetica valeriana: linguaggio, ritmo, retorica, tematiche. Si è così disegnato uno specifico discorso ermeneutico che si ripropone anche come strumento globale di conoscenza di quel processo di autocoscienza – dall'apprendistato degli anni Novanta al rifiuto, al ritorno dopo vent'anni all'esercizio poetico che caratterizza l'atipica scrittura di Valéry».

Paul Valéry, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Teresa Giaveri, Milano, Mondadori, «I Meridiani», CIII, pp.1771, 2014 ■

Emma Dante. Io, Nessuno e Polifemo.

Uno scherzo che diverte ma non convince

Francesco Tozza

Come si sa, o dovrebbe sapersi (se ha ancora senso avere memoria storica), nei primi anni settanta del secolo scorso, la RAI invitò alcuni tra i maggiori scrittori italiani (Calvino, Sanguineti, Arbasino, Eco, ecc.) a produrre immaginari incontri davanti ai microfoni con personaggi celebri di secoli più o meno lontani, facendo prestare la loro voce, per le relative risposte, ad attori del calibro di Carmelo Bene, Paolo Poli, Romolo Valli, Laura Betti, e altri ancora. Nacque, così, una serie di «Interviste impossibili» (un'ottantina circa) che oltre a testimoniare una rilevante libertà creativa, peraltro di sicura qualità letteraria, offrirono un modo nuovo di interrogare la storia (ma anche il mito e la scienza), secondo strategie – fra il giocoso e il semiserio – che diedero una lettura sui generis del passato, rivelando però anche le ossessioni culturali del presente, nei suoi protagonisti.

Anche Emma Dante aveva nel cassetto la

sua «intervista impossibile» (con due personaggi dell'epopea classica, Ulisse e Polifemo), pubblicata nel 2008 nella raccolta *Corpo a corpo* per le edizioni Einaudi; ha poi deciso di metterla in scena, nel settembre scorso, all'Olimpico di Vicenza, per inaugurare la sua direzione del 67° Ciclo di spettacoli classici presso quello storico teatro, dandola nuovamente alle stampe, per una più specifica e articolata pubblicazione (Glifo edizioni), mentre lo spettacolo effettuava la sua tournée, ancora in corso (lo abbiamo visto al Bellini di Napoli, in questi giorni).

Qualcosa, tuttavia, non ha funzionato nel passaggio, per così dire, dalla scrittura drammaturgica a quella scenica: già il testo, pur non mancando di una sua brillantezza nella reinvenzione, ovviamente arbitraria ma accattivante, dei due personaggi dell'epopea classica, tradisce un'insufficienza di base, un incompiuto approfondimento della trama del discorso che la costruzione dell'intervista in ogni caso postulava. Ulisse e Polifemo (i sempre bravi Carmine Maringola e Salvatore D'Onofrio), rimessi a nuovo nel loro abito scuro, come l'intervistatrice del resto (un'inappuntabile Emma Dante, in pantaloni e giacca neri, con camicia bianca, forse fin troppo seria e

non proprio a suo agio nel ruolo cucitosi addosso), discutono sui limiti e le contraddizioni con cui la tradizione epica li ha consegnati a noi; il tutto in un dialetto (un mix di siciliano e napoletano) provocatoriamente ostentato e in evidente polemica con quella parte della critica che crede ancora oggi di poterne stigmatizzare l'uso in palcoscenico; onde anche le citazioni in omaggio a Eduardo, Viviani, Testori. Non manca qualche felice *gag* (ancora un omaggio, questa volta non richiesto..., a Carmelo Bene, «un morto che non si è ancora abituato all'eterno») e una battuta autoironica (ma non tanto, date le ingiuste, velenose polemiche nei suoi confronti), quando la Dante, sentendo fraintesa da Ulisse la sua identità, argutamente chiarisce che quello è il suo cognome, non il nome! Ma, nel complesso, il dialogo rivela scarsa consistenza drammaturgica e modesto interesse tematico, come si è detto. Certo si comprende come la regista palermitana, forse in cerca di nuovi itinerari nel suo percorso creativo, magari per non incorrere nelle secche della sempre comoda ma alla lunga dannosa ripetizione, comunque per evitare la *maniera*, si sia lasciata trasportare – lei, la signora della fisicità, che ha privilegiato sempre, nei suoi spettacoli, il linguaggio del corpo, con gesti e comportamenti più violenti e loquaci di qualsiasi parola – proprio dall'alone semantico della parola, dalle ragioni della narratività, dimenticando peraltro che le *interviste impossibili*, cui si ricollega, trovarono il loro medium ideale nei microfoni della radio: pure voci per concetti verbalmente espressi.

Forse, a ben riflettere, non è tanto o solo la parola che rende debole lo spettacolo. Piuttosto scontato, per esempio, il tessuto sonoro che accompagna il parlato (offerto, dal vivo, dalla pur brava cantante e polistrumentista Serena Ganci) e si inserisce fra i quadri danzati (da Federica Aloisio, Giusi Vicari e Viola Carinci): un esercizio – troppo spesso e fin dall'inizio – di mera iconografia motoria, raramente coagulantesi in scene di quel corpo-espressionismo visivo cui la regista ci ha abituato nei suoi spettacoli. Unico lampo di effettiva creatività, in proposito, la rievocazione improvvisa di Penelope, triplice rifrazione di un corpo avvolto da una lunga tela, che con il suo farsi e disfarsi, concludeva l'inquietante onda di un passato di indefinita attesa nel finale abbraccio all'uomo amato.

Insomma, tra musica, danza e parola, la *contaminazione* (sempre lei, nel bene e nel male ormai sovrana sui nostri palcoscenici!) non è riuscita appieno. Che non sia nelle corde della regista? Non si direbbe, a giudicare dagli ottimi risultati raggiunti nell'ambito del melodramma, territorio per eccellenza della simbiosi di più linguaggi artistici (basterà citare la sua regia della *Carmen* scaligera di qualche anno fa, che letteralmente ci entusiasma, ma anche le prove offerte al Petruzzelli di Bari e al Massimo di Palermo). Forse il teatro d'opera, per la struttura essenzialmente rigida dello spartito che ne costituisce la linfa vitale, produce situazioni di maggiore equilibrio fra le forze creative in campo, tempera – in un certo senso – i talenti più vulcanici (la Dante, senza farsi intimorire, ha tenuto ben presente il problema, come recentemente dichiarato in un'intervista). Ma anche quelle del c.d. teatro di prosa sono, a loro modo, delle partiture, con i loro tempi, i famosi movimenti (*allegro*, *maestoso*, *andantino*, *scherzo*...), insomma con talune regole – magari implicite – di composizione. E allora? È semplice: questa volta lo *scherzo* non è riuscito ■

Io, Nessuno e Polifemo. Intervista impossibile di e con Emma Dante; altri interpreti: Salvatore D'Onofrio, Carmine Maringola, Serena Ganci (per le musiche, eseguite dal vivo). Teatro Bellini, Napoli



le cronache del salernitano
direttore responsabile tommaso d'angelo

ultissimacronache è a cura di
francesco g. forte

redazione

via r. conforti 17 – salerno, tel. 089237114
e.mail cronacasalerno@gmail.com

consulente editoriale andrea manzi
progetto grafico luigileone avallone
assistente di redazione roberta bisogno
ricerche iconografiche oèdipus edizioni

stampa tipografia gutenberg s.r.l. – fisciano (sa)

LE CARTE ASSORBENTI DI LEONARDO SINISGALLI

media, da *Le finestre di Via Rubens*, Ancona 1962, a *Imitazioni*, Roma 1980 -.

Un esercizio controllato e sapiente, che tende al conforto. Infatti, scrive Sinisgalli, «la poesia pretende l'amore assoluto, è soffocante. Il disegno no, è confortante, amico, ti aiuta quando ne hai bisogno e non ti chiede nulla in cambio».

Ce lo confermano le attente ed illuminanti note dei curatori, per i quali «l'arte che il poeta ha intessuto in queste rare carte colorate, realizzate con furia e pazienza nell'arco di oltre trent'anni, è, non c'è dubbio, un'arte che accoglie le occasioni del tempo, momenti di vissuto, tracce di inchiostro (...). Accoglie e mostra, soprattutto, il corpo a corpo di un poeta con la scrittura, lo spessore di una memoria che dimentica, che si riversa sulla superficie per resistere alle intemperie del contingente, del fuggitivo».

Abbandonata quella che fino ad allora ha creduto essere la sua vocazione (fabbro ferraio), privato da alcuni anni della presenza del padre (sarto emigrato a Brooklyn prima e a Barranquilla, Colombia, poi), a 10 anni Leonardo (nato nel marzo del 1908) è «costretto» a lasciare il suo paese natale, Montemurro, dove l'Agri più s'ingrossa per le mille sorgenti, dal suo maestro e dai notabili del luogo, stupefatti per le sue capacità di apprendere. Difatti, conseguirà la licenza con una media molto alta, con due picchi, 10 in disegno e matematica. Scriverà a proposito della sua passione adolescenziale: «Per virtù delle matematiche penso di aver conosciuto giorni di estasi, e quando mi capita di poter ricordare quei giorni, quelle semplici immagini, quelle costruzioni di modelli impenetrabili alla malinconia, alle lacrime, un incanto inesprimibile, una pena soave, una musica accorata mi quietava tutte le voglie».

A Roma si laurea in ingegneria elettronica e industriale, ma si innamora di pittori e di poeti. Inizia a collaborare all'*Italia letteraria* di GB. Angioletti ed Enrico Falqui, e a *La lettura*, frequente De Libero, Scipione, Mafai. Incontra Ungaretti, che intuisce subito il talento del giovane lucano, Cantatore, Quasimodo, Zavattini. Scheiwiller gli pubblica i primi versi, apprezzati da De Robertis, Cecchi e Anceschi, il quale più tardi dirà «Sinisgalli era veramente uno dei più pronti a dominare la situazione e la conversazione, nei giochi propri dei caffè letterari. Ricordo ancora, con una certa emozione, l'uscita delle 18 poesie. Fu uno dei libri che allora ebbero una accoglienza sicura da parte dei giovani e della critica più sensibile. Subito ci si accorse che si era davanti ad una figura rilevante della civiltà poetica di quel tempo».

A Milano la vita è intensa. È amico di Persico, Pagano, Terragni, Lucini, Munari, Giò Ponti, con il quale pubblica *Ritratti di macchine*, che assieme al *Quaderno di geometria* rappresenta il primo tentativo di Sinisgalli di superare la dicotomia tra le due culture.

All'inizio del 1937 viene assunto dalla Società del Linoleum per collaborare alla redazione di una rivista specializzata. Nasce così il sodalizio che d'ora in poi lo legherà al mondo della grande industria fino agli anni Settanta. Dall'anno successivo, e per un biennio, lavora alla Olivetti con l'incarico di responsabile dell'Ufficio tecnico di pubblicità. Le sue vetrine e i manifesti pubblicitari sono attesi ed ammirati (celebre la sua rosa in un calamaio accanto alla macchina da scrivere "Studio 42"). Pubblica nello stesso periodo, ancora per Scheiwiller, *Campi Elisi* (1939) aderendo pienamente al gusto ermetico. Ne scrivono Contini, Anceschi e Bo.

Nel 1942 pubblica su "Primato" e "Prospettive", alcuni racconti dei *Fiori pari, fiori dispari*, nonché gran parte di *Horror Vacui* e alcuni saggi di *Furor mathematicus*. Più tardi, per Mondadori, *Vidi le Muse*, con la prefazione di Gianfranco Contini. Aperto ad ogni nuova esperienza, crea con Giandomenico Gagni una rubrica radiofonica all'insegna dell'elettismo culturale, il "Teatro dell'usignolo", programma popolato di musicisti e poeti, che dirige insieme a Rossi e Modigliani. Nel 1947 pubblica i nuovi *Campi Elisi*, prima di essere chiamato alla Pirelli come Art director. Insieme con Tofanelli, fonda l'*house organ* "Pirelli", la rivista aziendale del gruppo.

Segue, quindi, l'attività di propaganda dell'azienda attraverso la pubblicità dei prodotti, attuata con assoluta innovazione linguistica. Nel biennio 1949-50 gira due documentari scientifici - *Lezione di geometria* e *Millesimo di millimetro* (con Virginio Sabel) -, entrambi premiati alla Mostra del Cinema di Venezia. L'anno dopo esce il *Furor mathematicus* presso Mondadori: una versione ampliata, con tutti gli scritti di matematica, geometria, architettura, arte e artigianato, tecnica e storia della scienza, antesignana della *Civiltà delle macchine*, la rivista "delle due culture" che inventò nel 1953 e diresse per 32 numeri.

Sono anni di grande impegno; per le aziende della Finmeccanica (che raggruppa 29 aziende) escogita slogan ("Giulietta" e "Romeo" dell'Alfa sono suoi), cura mostre tra cui nel 1955 quella dedicata all'"Arte e industria", in collaborazione con Enrico

Prampolini presso la Galleria d'arte moderna di Roma. Collabora al "Corriere d'informazione" su invito di Gaetano Afeltra. Passa all'Agip, dove è chiamato da Enrico Mattei. Il lavoro di propaganda pubblicitaria è frammezzato, in questi anni, da una frenetica attività di viaggio (Iran, Marocco, Austria, Francia, Cecoslovacchia, Stati Uniti, Inghilterra, Giappone, Thailandia ecc.). Vince, insieme a Tristan Tzara il premio Etna-Taormina, inizia la collaborazione a "Paese sera", si volge alla passione del ritratto e del disegno. Nel maggio del 1962, a Milano nella Galleria Apollinaire, inizia ad esporre i suoi lavori.

Tornato a Roma, fonda la rivista di design "La botte e il violino" (8 numeri), collabora al "Mondo" di Pannunzio e al "Tempo Illustrato". Sul quotidiano milanese affronta una rubrica di critica d'arte; s'inventa "Il quadrifoglio", una rivista d'automobilismo per l'Alfa Romeo. Con *Le poesie di ieri*, un'antologia tratta dalle sue precedenti, vince il Premio Fiuggi.

Gli ultimi anni sono frenetici, seppure segnati da malattie e dolori: torna alla radio per la programmazione de "La lanterna" (2 anni), viaggia per lavoro, disegna e scrive articoli, poesie, prose. Nel 1971 vince il Premio Gubbio-Inghirami per la poesia; nel 1975 vince il Premio Viareggio per *Mosche in bottiglia* e il Premio Basilicata per *Un disegno di Scipione e altri racconti*. Con *Dimenticatoio* nel 1978 vince il Premio Vallombrosa. Nel 1975, il Nobel a Montale, invece che a Ungaretti, è motivo di delusione e scontro con Vanni Scheiwiller. Collabora al "Settimanale" con una rubrica d'arte, e al "Mattino" di Napoli cui invia memorie rielaborate. Nel 1980 pubblica le *Imitazioni della Antologia Palatina* per le Edizioni della Cometa. Intanto, coltiva con assiduità la passione per il disegno: espone a Milano, a Matera, a Roma, dove fonda la galleria d'arte "Il millennio". Durante la seconda personale presso la sua Galleria, viene colto da infarto. È sepolto nella sua Montemurro ■

SHADOWS IN THE NIGHT

i 70 anni, Dylan fa come i suoi eroi hanno fatto; la sua voce è ora strumento autentico di un grande cantante blues, un suono impressionante da sentire, *but to be sure, it ain't for wimps, weanies, wussies or pussies*».

Ad ogni modo, in *Shadows*, la fragile voce di Dylan rafforza l'emozione e l'intensità interpretativa, quella che spesso trascura quando canta le sue composizioni. Chi ha coraggio può provare a ragionare su punti di contatto e di opposizione tra Frank e Bob. Per i primi, si potrebbe accennare al fatto che entrambi sono artisti autonomi e indifferenti alla continua reinvenzione del proprio status; per i secondi, beh, alla impeccabile orchestrazione e alla voce vissuta come il più nobile degli strumenti nelle versioni del grande cantante-attore, il menestrello solitario risponde con un «suono aspro, mixato come se fosse registrato dal vivo (...) con qualche coloritura sullo sfondo».

Dylan appare sempre più - anche sulla scorta di recenti riedizioni discografiche - un artista alla continua ricerca di radici e tradizioni della musica americana, pop, folk, di protesta o jazz. Questo, in quasi tutto l'ultimo ventennio segnato da un successo non immaginabile nei fecondi anni Sessanta: *Time Out Of Mind* (1997), disco di platino e Album Of The Year; *Love And Theft* (2001), disco di platino e Best Contemporary Folk Album; *Modern Times* (2006), 2,5 milioni di copie vendute, due Grammy; *Together Through Life* (2009), numero 1 in contemporanea negli Usa, nel Regno Unito e in 5 altri Paesi; *Tempest* (2012), Top 5 di 14 Paesi ■

In una lunga intervista ad Aarp.org Dylan ha spiegato perché ha deciso di cantare Sinatra. Ecco qualche risposta significativa:

*Quando fai queste canzoni, non puoi non avere in mente Frank Sinatra. È con lui che bisogna confrontarsi. Frank cantava a te, non per te. Certamente negli anni '60 nessuno adorava Sinatra come invece accadeva negli anni '40. Ma lui è rimasto. Tutte le altre cose che pensavamo sarebbero rimaste sono sparite. Lui no.

*La maggior parte delle canzoni attuali trattano del vizio, queste "sono canzoni di grande virtù". Al vizio non si sopravvive.

*Realizzare quest'album è stato un autentico privilegio. Da tempo volevo fare un disco come questo, ma non ho mai avuto il coraggio di avvicinarmi ad arrangiamenti complessi per 30 elementi e adattarli per una band di cinque.

*Il segreto di queste interpretazioni? Conoscere benissimo i brani. È stato fatto tutto dal vivo, in una sola take, due al massimo. Niente sovraincisioni, niente cabina voce, niente cuffie, niente tracce separate: è stato mixato più o meno come è stato inciso. Non mi sembra assolutamente di aver realizzato delle cover di queste canzoni, ne sono state fatte talmente tante che alcuni brani sono stati sepolti dalle loro stesse cover. Con questo album io e la mia band stiamo fondamentalmente facendo riscoprire queste canzoni ■

Lettere

Alfonso Sabba

Quando ci si trova di fronte ad un'opera come quella di Toni Alfano dall'evocativo titolo *Pompei* non si può non inoltrarsi in quelle pieghe dell'assurdo che fanno di una teoria o di un concetto un'attestazione tanto valida e convincente così come dell'altrettanto valido e convincente concetto diametralmente opposto. In sintesi siamo amleticamente di fronte all'opera geniale di un'artista che trae linfa vitale dall'avanguardia o di fronte al guazzabuglio scarabocchiato di un autore in cerca di ispirazione? Non è possibile risolvere il dilemma perché ognuno a cospetto della propria sensibilità e bagaglio culturale potrebbe equamente disporsi su un lato o l'altro della barricata. Opera d'arte o bluff, lirismo visivo o accozzaglia di parole e immagini, esplosione di vertiginosi riferimenti o scialba e inar-

ricolata ripetizione di segni grafici frusti e simbologie logore, tutte le posizioni potrebbero essere degne se coerentemente supportate. E quest'opera nella sua forza mette in scena entrambe le posizioni. Un testo da amare oppure odiare. Non si offrono mezze misure. O vieni profondamente colpito dalla sua onirica trascendenza che ti irretisce e ti avvolge interiormente, o permansi nell'inconcludenza, nell'incomprensione, nell'inaccessibilità che te lo rende ostile. Il primo impatto con *Pompei* è questo. Impatto che fa deragliare e i binari, solidi e coerenti diretti verso la meta, spariscono. Nel momento in cui, però, cominci a decelerare fino a fermarti, come capita ai personaggi dell'ultimo capitolo, "Molok. La sorgente", ti accorgi della violenta deflagrazione di senso che può portarti ad una landa desolata, periferica e forse inesistente, o ad una costellazione di riferimenti e lapilli infuocati che rimandano ad un altrove che può essere ritrovato in ognuno di noi. Pompei è la città campana congelata in un afflato ossimorico dalla lava e noi possiamo viverne solo dei resti, dei brandelli, delle opache ombre della vita che fu, così come il testo di Alfano, sviluppandosi nei cinque capitoli che compongono il fumetto, riporta tracce cartacee, residui, ruderi, cristallizzazioni inerti, ma non meno vitali, di quello che fondamentalmente è il vero protagonista della storia tracciata graficamente ma anche interiormente: quel Vulcano che ha determinato tutto ciò. Quel magma incandescente che continuamente rielabora la sua essenza, che costantemente ribolle della sua identità, che finalmente crea quella magnifica, paurosa, terrificante, mortale, e vitale allo stesso tempo, esplosione che crea la vita generando morte, che costruisce distruggendo. Alfano genera il suo ircocervo visivo su materiale piroclastico onirico, surrealista, lirico, di deflagrazione totale del senso, di lancio sconsiderato di elementi vulcanici che possono raggiungere e colpire qualsiasi cosa, raggiungere qualsiasi riferimento. Sarebbe vano e lungo farne un elenco. Ognuno può ritrovarvi ciò che riesce ad immaginare. Così come, dopo una violenta "espressione" del Vulcano, ognuno ritrova o ricrea, sulla ripavimentazione lavica, ciò che più gli aggrada.

Toni Alfano, *Pompei*, Neo Edizioni, 2014, pp.136, € 17.00 ■

