Rivista del Caffè Michelangiolo e dell'Accademia degli Incamminati

numero 6 anno III | Ottobre 2020

semestrale | ISSN 2611-4089

noi

CAFFÈ MICHELANGIOLO

Mi lusingò l'invito di Solomon a essere segretario della Contea. E fuori, al freddo, rimasero i miei seguaci - giovani idealisti, guerrieri esausti zoppicanti sulle grucce della speranza, anime che avventurarono tutto sulla verità, che al comando del cielo persero i mondi - a guardare il Diavolo prendere a calci il Millennio sulla Montagna d'Oro.

Noi Caffè Michelangiolo
n.6 anno III Ottobre 2020
Rivista semestrale

Pubblicata per conto di:
Accademia degli Incamminati
Via dei Frati, 19 | Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

Associazione Culturale Caffè Michelangiolo
Via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)
www.caffemichelangiolo.it

Direttore responsabile
Andrea Del Carria

Segretaria di redazione
Chiara Lotti

Redazione
Chiara Lotti
Maria Grazia Fantini
Lorenzo Tofi

Per la stesura della bibliografia
Lorenzo Tofi

Ufficio stampa
Maria Grazia Fantini

Redazione: Associazione Culturale Caffè Michelangiolo,
Via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)
noi@caffemichelangiolo.it

Edizione: Associazione Culturale Caffè Michelangiolo,
Accademia degli Incamminati di Modigliana

Progetto grafico e impaginazione:
Alessandro Innocenti - alessandro@numero45.it

Stampa:
Litografia Fabbri - Modigliana

ISSN 2611-4089

Sede storica Via Cavour, 21 | Firenze
www.caffèmichelangiolo.it
info@caffemichelangiolo.it

Caffè Michelangiolo
caffemichelangiolo
@CMichelangiolo

Accademia degli Incamminati
Via dei Frati, 11 | Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

indice

incopertina | Estratto da *Hiram Scates* in E. Lee Masters *Antologia di Spoon River*
Adriano Alecchi, *Andrea Pazienza, via Larga, Milano*, 1978

Giada Muto — pag. 06
I funerali dell'anarchico Pinelli

Leonardo Ostuni — pag. 08
Arte Povera. Appunti per una guerriglia

Alessandro Zampieri — pag. 10
P. P. P.

Lucrezia Caliani — pag. 14
Ambiente come sociale

Francesca Bertini — pag. 16
Silvestro Lega e la "Didattica" degli anni 70

Andrea Del Carria — pag. 20
Disoccupate le strade dai sogni

Chiara Lotti — pag. 22
Il "florilegio" degli anni Settanta

Anna Borselli — pag. 26
Brutti, sporchi e cattivi

fuoripagina

Francesca Quarsiti — pag. 30
Sguardo a terra per raccontare la città

Museo Civico Giovanni Fattori — pag. 32
Il Museo Civico Giovanni Fattori e Villa Mimbelli

Caterina Martinelli e Marta Allegri per Passaporto Futuro — pag. 34
Pipe e marziani, tra apparenza e realtà

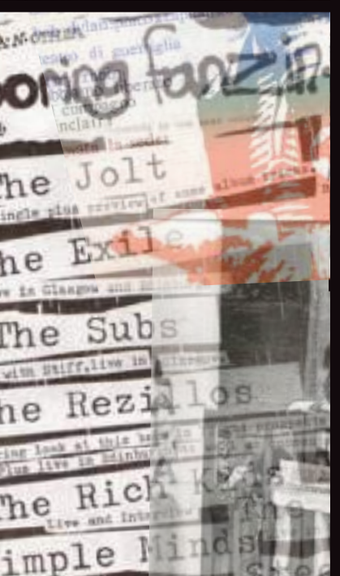
Umberto Sereni — pag. 36
"Le armonie di Werckmeister"

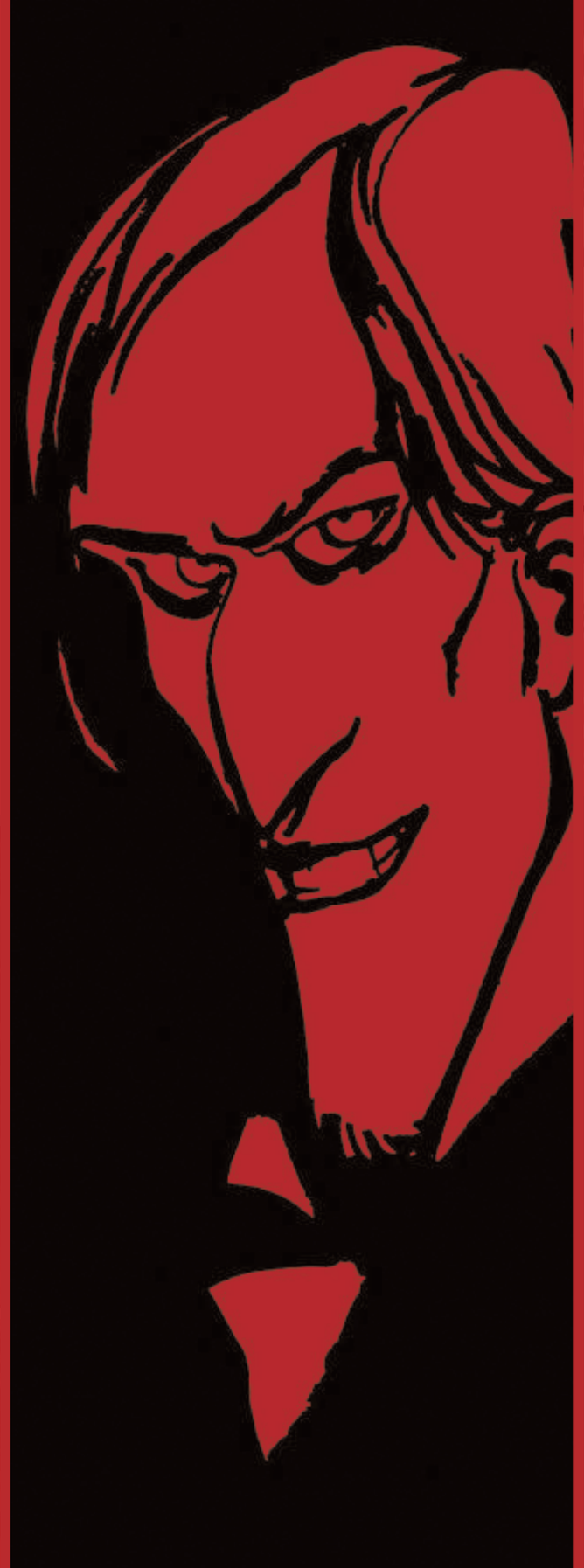
Coordinamento toscano di Mi Riconosci — pag. 38
Il modello "Mi Riconosci"

Maria Baruffetti, Martina Bordone, Silvia Furnò, Sara Migaleddu — pag. 40
Per un'altra Firenze

infondo — pag. 42-45
la redazione - bibliografia

Questo giornale è rivolto ai giovani, alle donne, agli anziani; a chi lavora e a chi no; a chi ruba nei grandi magazzini e a chi vorrebbe farlo; a chi si emoziona febbrilmente calandosi il passamontagna e a chi sente il brivido a capo scoperto; a chi sta in galera e a chi teme di andarci; a chi pratica il terrorismo e a chi ne





ha orrore; a chi gode della propria attività e a chi, a questa costretto, la odia; e ancora agli assenteisti, a coloro i quali sabotano, in mille forme, la produzione esprimendo così il rifiuto della quotidianità ed il sogno di una vita diversa. A tutti quindi, sembrerebbe.
Invece no.

Tratto dall'editoriale del n. 1 del mensile politico «Metropoli, l'autonomia possibile», giugno 1979. La rivista, contenente il fumetto su Aldo Moro fu subito sequestrata e ritirata dal mercato. La censura colpisce la rivista non solo per via del fumetto ma perché nella redazione c'erano gli imputati del processo "7 Aprile", che si erano sottratti all'arresto e che in quelle pagine ne denunciavano l'operazione.

I funerali dell'anarchico Pinelli

Storia di un'opera scomoda

Erano le 16:30 del 12 dicembre 1969 quando esplose una bomba all'interno della Banca Nazionale dell'Agricoltura, in Piazza Fontana a Milano. La strage, considerata il "*primo e più dirompente atto terroristico dal dopoguerra*", fece ben 16 morti e 80 feriti. Solo nel 2005 si scoprì che l'artefice dell'attentato fu un gruppo neofascista, ma quel giorno furono arrestati alcuni anarchici, tra cui il ferroviere Giuseppe Pinelli, detto Pino. Il Pinelli fu portato alla Questura di Milano per essere interrogato, ma nella notte tra il 15 e il 16 dicembre precipitò dal quarto piano dell'edificio, proprio dall'ufficio del commissario Luigi Calabresi, per morire poche ore dopo in ospedale. Secondo la versione ufficiale della polizia pare che il Pinelli, messo alle strette durante l'interrogatorio, si sia suicidato buttandosi dalla finestra, ammettendo così la colpa. Pinelli divenne così il capro espiatorio dell'attentato. Molti dettagli però non coincidono con la versione delle autorità e cosa sia successo veramente quella notte non è ancora stato scoperto. Tuttavia lo scrittore Luigi Sciascia, nel 1988, riassunse tre possibili varianti di questo tragico evento: "*Pinelli non ha resistito alle torture morali e psichiche, e si è buttato giù dalla finestra: variante la più leggera. O non ha resistito alle torture fisiche, cogliendo il momento di distrazione degli astanti per buttarsi giù. O alle torture non ha resistito, morendo, ed è stato buttato giù"*. Lo sgomento per questo accaduto era forte, così molti artisti, consci dell'ingiustizia di cui era stato vittima Pinelli, lo raccontarono, ognuno a modo loro. Nel 1971, Camilla Cederna gli dedicò un libro *Pinelli. Una finestra sulla strage*, Dario Fo scrisse la pièce di teatro *Morte accidentale di un anarchico*, e Enrico Baj realizzò l'opera *I funerali dell'anarchico Pinelli*. Nel 1972, Palazzo Reale di Milano aveva in programma di ospitare una tradizionale rassegna antologica dedicata a Baj, artista che durante la sua carriera aderì a diversi movimenti quali la Patafisica, il Movimento Nucleare e il Dadaismo. Tuttavia Baj propose l'originale idea di realizzare un'unica opera in omaggio a Pinelli, "*affinché testimonianza resti del fatto, di lui, delle violenze subite, del dolore di Licia Pinelli, delle figlie Claudia e Silvia*". Gli venne proposto di esporre l'opera nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale. Baj trovò questa sala perfetta per ospitare la sua opera, in quanto semidistrutta dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale e mai rimessa a nuovo: esporre un'opera che parla della ingiustizia dello Stato in un luogo dimenticato dallo Stato - si potrebbe fare un riferimento a *Gli effetti del Mal governo* del Lorenzetti - non poteva che sottolineare l'esplicito messaggio politico che l'artista voleva trasmettere. Fu così che Baj realizzò un'installazione pittorica

Enrico Baj, *I funerali dell'anarchico Pinelli*, 1972

dal grande impianto teatrale, composta da un pannello di panforte di betulla finlandese della larghezza di 12 metri per 3, 80 di altezza, suddiviso in tredici parti ricomponibili tra loro, come in un grande puzzle. Oltre al pannello centrale, con diciotto figure, il cui sfondo è realizzato grazie ad un tessuto che ricorda un muro in pietra a piccolo bugnato, vi sono anche quattro figure esterne. Sul lato destro del grande pannello ci sono dei deformi uomini in divisa, sette per l'esattezza, con coltelli, fucili e bastoni, dipinti con gli elementi tipici dell'arte di Baj: ingranaggi e rotelle al posto degli occhi. È proprio attraverso l'utilizzo di materiale di scarto come bottoni, passamanerie, meccanismi di vecchi ingranaggi, che l'artista vuole restituire una visione mostruosa del mondo. Gli uomini in divisa sono per Baj mostri senza anima, senza nessun carattere distintivo, se non fosse per le medaglie sul loro petto. Diventano così emblema del potere illegale dello Stato, sottolineato anche attraverso i tre colori della bandiera nazionale, predominanti in questo lato della composizione. Sul lato sinistro, invece, undici anarchici, tutti distinguibili nelle loro fattezze fisiche, piangono con occhi vitrei, sembrano in procinto di urlare di rabbia per l'ingiustizia subita mentre sventolano fieri la loro bandiera. Realizzare un'opera ispirandosi a questo tema di attualità ha comportato alcuni cambiamenti rispetto al tipico modus operandi di Baj. Per la prima volta ha dovuto abbandonare l'ironia che contraddistingueva le sue opere, per lasciare spazio al crudo realismo del dramma. In questo gruppo, infatti, non notiamo più i suoi soliti personaggi grotteschi, ma persone singole raffigurate in un momento di totale dolore. Al centro della scena Pinelli, raffigurato a torso nudo e senza una scarpa, con il volto deformato e duplicato alla maniera dei futuristi, precipita circondato da una moltitudine di braccia che cercano inutilmente di afferrarlo. Sopra la scena Baj pone una finestra molto simile a un baldacchino, con colonnine tortili ai lati che richiamano quelle del duomo di Lucca. Questo riferimento è da interpretare come un ulteriore sottolineatura dell'immagine di cattivo governo che vuole trasmettere: Dante nella *Commedia* descrive Lucca come una città corrotta. All'interno di questa finestra si intravedono una lampada, chiaro riferimento alla lampadina dentro a un occhio in *Guernica* di Picasso, e quattro mani. Staccate dalla scena principale, ai lati di essa, vi sono tre distinte figure: da un lato le sagome delle due piccole figlie del Pinelli, Claudia e Giulia (la prima grida, la seconda si copre il viso con una mano), dall'altro Licia, la moglie, raffigurata come una donna nuda in ginocchio, trasfigurata dal dolore. Quest'ultimo personaggio è anch'esso un chiaro riferimento alla figura centrale di *Guernica*, quadro che venne esposto nel 1953 proprio nella Sala delle Cariatidi e molto caro al Baj, tanto che ne realizzò una sua interpretazione nel 1966. Baj si ispira in maniera lampante anche ad un altro artista, o meglio, al titolo di una sua opera: *I funerali dell'anarchico Galli* del 1911 di Carlo Carrà, oggi custodito al Museum of Art di New York. Baj dichiarò, dopo essere stato stimolato da artisti stranieri nelle sue precedenti opere, di avere il desiderio di prendere ispirazione da un connazionale. E chi meglio di Carrà, che parlò con la sua arte di un altro anarchico ucciso nel 1904 e sempre a Milano? Inoltre Carrà fu un grande esponente del movimento futurista che, secondo Baj, ebbe una "*grande componente anarcoide*". L'opera di Baj, però, non raffigura, come suggerirebbe il titolo, il momento del funerale del ferroviere, bensì momenti in successione cronologica: Pinelli precipita dalla finestra, lo scontro tra le guardie e gli anarchici e il compianto della moglie e delle figlie. Quando l'opera fu terminata, Baj la corredò anche di un manifesto dal titolo *Cos'è un quadro?*. Era quindi tutto pronto per il vernissage del 17 maggio 1972, ma quella mattina, mentre usciva da casa il Commissario Luigi Calabresi, accusato dai più di essere uno dei responsabili della caduta di Pinelli, venne ucciso a colpi di pistola. L'inaugurazione della mostra di Baj era prevista in serata, ma fu immediatamente annullata per "motivi tecnici", il catalogo fu nascosto e tutte le locandine che tappezzavano la città furono coperte. Visto che l'opera non ha potuto incontrare il suo pubblico, Baj decise di regalarla alla vedova Pinelli che, purtroppo, rifiutò il regalo a causa delle sue grandi dimensioni. L'artista riuscì allora a venderlo al gallerista Giorgio Marconi donando il denaro ottenuto dalla vendita alla famiglia di Pinelli con la speranza di finanziare i futuri studi delle due figlie. Dopo l'acquisto da parte del Marconi l'opera iniziò a girare tutta l'Europa: Rotterdam, Düsseldorf, Ginevra, Firenze, Locarno, Anversa e altre città, per poi ritornare ogni volta nei depositi della Galleria Marconi. A quarant'anni dalla mostra mai inaugurata, l'opera venne finalmente esposta nel luogo per cui era stata pensata. Fin dalla realizzazione, nonostante racconti una vicenda umana e voglia denunciare una triste realtà, è stata un'opera d'arte nascosta. Finalmente oggi ha trovato sede stabile a Palazzo Citterio a Brera, grazie alla campagna promossa nel 2019 da Radio Popolare e al coinvolgimento del direttore della Pinacoteca di Brera. Dopo la donazione da parte di Giò Marconi al Comune di Milano, l'opera verrà esposta all'inizio del percorso delle collezioni Jesi e Vitali, non appena saranno terminati i restauri dell'edificio. Nell'attesa, nel dicembre dello scorso anno, è stata inaugurata alla Cittadella degli Archivi l'esposizione *Baj e l'anarchico Pinelli* per raccontare questa storia, attraverso documenti d'archivio, corrispondenza, foto e un documentario.

Giada Muto

Arte povera. Appunti per una guerriglia

Il manifesto di un cambiamento

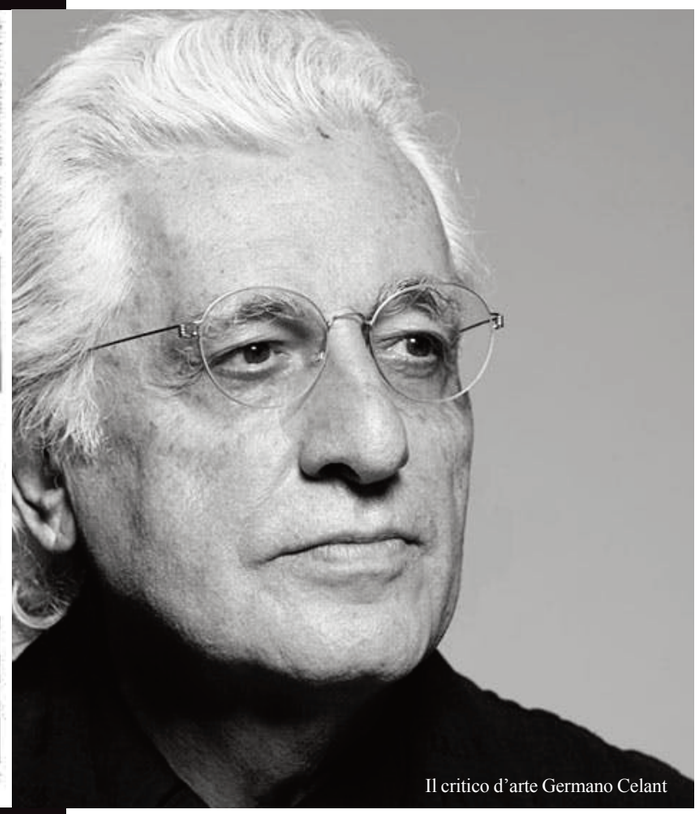
Rileggere l'articolo *Arte povera. Appunti per una guerriglia* è forse il miglior modo per ricordare il suo autore, scomparso il 29 aprile scorso all'età di ottanta anni. Germano Celant, critico di fama mondiale e inventore dell'espressione "Arte povera", scrisse questo manifesto del movimento, pubblicato sulle colonne di «*Flash Art*» (novembre-dicembre 1967). Il testo si apre con una breve analisi sociologica, spaventosamente attuale: "*Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare*".

È un incipit incisivo: già nel 1967 Celant denuncia un problema molto grave, che è andato peggiorando con gli anni. L'uomo perde progressivamente la sua centralità, si defila sempre più, si limita a consumare seguendo le regole imposte dalla società, non prende più l'iniziativa, sembra dimentico delle potenzialità umane espresse nel Rinascimento. Già alla fine degli anni Sessanta l'individuo non sembra più incidere: completamente subordinato e schiacciato da una società che produce, deve sempre agire all'interno del sistema perché uscirne "vuol dire rivoluzione". E chi, se non l'artista, paga duramente questo cambio strutturale? Celant paragona l'arte di questi anni alla produzione in serie: non prevale più la qualità, ma la quantità. Venire incontro alle esigenze del mercato significa inserire in una catena di montaggio l'artista, ormai un "ingranaggio del meccanismo" anziché l'abile artigiano creatore di emozioni. Ciò che preoccupa Celant nel 1967, oggi è la normalità: il mercato spadroneggia su tutti i settori, con le sue regole che non lasciano spazio al pensiero e alla libertà di azione. Nel frattempo l'uomo moderno ha conosciuto un altro dittatore, che ci vuole tutti uguali e digitali. È la tecnologia, che sembra apparentemente migliorare il nostro vivere quotidiano, ma che in realtà ci rende schiavi limitando al massimo la nostra sensibilità e il contatto diretto con la realtà. Celant nel suo testo cerca la cura guardando ad un passato non troppo lontano: "*Ma cosa faceva Duchamp?*". Il critico prende a paradigma l'artista che per eccellenza si è sempre svincolato da qualsiasi tipo di sistema. Per Duchamp, protagonista irregolare e anticonformista del Novecento, "*esserci e vivere significava, e significa, giocare a scacchi (la mossa del cavallo non è mai rettilinea) e scegliere, mai lasciarsi scegliere*". Da questo punto di partenza, Celant lancia una nuova forma d'arte in netta opposizione rispetto al linguaggio pop che, in questi anni, domina la scena artistica esaltando l'omologazione del prodotto. Quella che il critico inaugura è un'arte fortemente legata al presente, che non si ferma alla complessità dei discorsi teorici bensì tocca con mano la realtà, analizzandola da vicino. Cambia radicalmente il ruolo dell'artista: non più passivo ma "guerrigliero", capace di sorprendere e sorprendersi

ARTE POVERA
APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA

Arte povera. Appunti per una guerriglia su «Flash Art»

conoscendo la povertà dei materiali che l'ambiente offre. Celant evita volutamente di parlare di "movimento" o "corrente": le sue parole rimandano piuttosto a un atteggiamento nuovo, un modo diverso di comportarsi. Quest'arte, così ancorata alla realtà, nasce per recuperare il rapporto uomo-mondo. Legata a una finalità pratica, l'Arte povera non perde tempo nel connotarsi artisticamente, né tantomeno nel rapportarsi alle concorrenti esprimendo giudizi. Se la prima parte del manifesto *Arte povera. Appunti per una guerriglia* è una lucidissima analisi del contesto storico-sociale in cui nasce l'Arte povera, la seconda offre, invece, una panoramica della variegata ricerca artistica all'interno del movimento. Celant cita il lavoro di undici artisti guerriglieri (a cui se ne aggiungeranno altri in seguito) mossi da un unico obiettivo, raggiunto percorrendo strade differenti tra loro. È come se ciascun artista scegliesse un'angolazione da cui vedere il mondo, per poi riunire le varie prospettive in una visione unitaria. Il primo nome citato da Celant è quello di Michelangelo Pistoletto, forse l'artista più rappresentativo della nascente arte e, ancora oggi, importante testimone di quella straordinaria svolta artistica. Il critico lo annovera come il primo ad aver messo in pratica il concetto di libertà artistica, non più vincolata a un sistema, ma rispondente a una logica interiore. Dal 1966 la ricerca artistica di Pistoletto,


Il critico d'arte Germano Celant

come ricorda il critico, non si è mai scollegata dalla realtà. Un presepe, una bacheca per vestiti, un sarcofago, una sfera di carta di giornale pressata: tutte le sue opere condividono la povertà dei materiali utilizzati, spesso con un risultato apparentemente ingannevole. È il caso de *La Venere degli stracci*, in cui il composto di cemento e mica dà l'impressione che la statua sia marmorea. Sono opere che consentono all'artista di "*rimanere sempre al confine tra arte e vita*"; chiara esemplificazione di questa espressione del critico sono i *Quadri specchianti* di Pistoletto, nei quali è associata all'osservatore riflesso la presenza di soggetti già dipinti all'interno dello specchio stesso. Segue nel manifesto una breve presentazione degli altri guerriglieri, così diversi nel metodo e così uguali nella finalità, ciascuno scopritore di uno spicchio di realtà. Di Giulio Paolini, Celant elogia la presa di potere degli elementi strutturali della rappresentazione, in un'epoca in cui non ci si sofferma più a riflettere sulle potenzialità della tela, del colore e dello spazio. È l'artista più concettuale dei poveristi, nelle cui opere, pregne di un forte archeologismo, c'è sempre un collegamento mentale e non diretto tra manufatto e titolo. Diversamente Alighiero Boetti, è impegnato nell'"*apprendimento immediato di ogni archetipo gestico, di ogni invenzione primitiva*". I suoi lavori si collocano sempre fuori da qualsiasi coordinata spazio-temporale e, per questo, Boetti è stato uno dei primi poveristi ad abbandonare il nascente movimento. *Arte povera. Appunti per una guerriglia* nomina insieme Pino Pascali e Jannis Kounellis, entrambi provenienti da una cultura mediterranea. Per Pascali la prima sensazione è quella che conta, ancor più se lo spettatore rimane spiazzato. I cannoni o gli animali mitici, realizzati con materiali più semplici di quelli che sembrano, non sono simboli di un'ideologia politica ma, attraverso il gioco linguistico e l'ironia rappresentativa, sono input per una riflessione sul momento storico. Kounellis è invece la concretezza fatta persona, esploratore del mondo e amante della natura; i suoi elementi, "*banali ma naturali*", risentono di una visione pragmatica della realtà, dove non c'è spazio per il pensiero concettuale. Ancora, Piero Gilardi e Luciano Fabro si impossessano come pochi del reale, non danno nulla per scontato e indagano lo spazio fisico come se lo osservassero per la prima volta. Il primo riscopre strumenti come la carriola o la scala, mentre il secondo prende ad esame la geometria di una stanza, misurando e studiando le varie distanze (è il caso anche di Emilio Prini, citato nel saggio di Celant). Le composizioni di Gianni Piacentino, invece, non sono organizzate secondo il comune criterio con cui classifichiamo gli spazi, proprio perché "*sono un'aperta sfida alle convenzioni di spazio, di ambiente*". Nei tre importanti nomi fatti da Celant sul finire di *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, c'è l'idea di violentare il reale, di forzarlo per giungere a risultati inaspettati; Mario Merz sacrifica il banale oggetto inserendo l'artificio del neon, Giovanni Anselmo esalta l'equilibrio precario degli oggetti ma rende le sue opere dipendenti dal nostro agire, Gilberto Zorio è l'alchimista che, tramite reazioni dal grande impatto visivo, lascia dialogare violenza e precarietà del materiale. Per conoscere i fondamenti dell'Arte povera è necessario leggere attentamente il manifesto *Arte povera. Appunti per una guerriglia*. Qui si ritrovano i veri motivi e le finalità per cui nasce questa straordinaria forma d'arte, destinata a splendere anche dopo la sua fine. Il compianto Germano Celant scrive un testo carico di entusiasmo e speranza, non solo per il futuro dell'arte contemporanea,ma, considerando l'imminente rivoluzione sessantottina, per l'intera società.

Leonardo Ostuni

P. P. P.

Pasolini Parla Presentemente

Emori nolo, sed me esse mortuum nihil aestimo.[1] Così Cicerone nel primo libro delle *Tusculanae Disputationes* traduce il poeta comico greco Epicarmo, in un discorso sull'assenza d'infelicità nella morte. Essa non è la fine di tutto, ma può sancire un nuovo inizio, vita che rinasce in forma non convenzionale; talvolta, lo stesso luogo di morte può conservare la voce del defunto.
Pasolini non ha mai avuto paura di morire, si può dire che abbia sempre invocato la morte nelle sue caravaggesche fughe notturne in cerca di efebi popolareschi. Egli, da buon umanista, aveva ben compreso il significato ultimo della scomparsa che scolpì nei versi "*La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter essere compresi*".[2] Il corsaro aveva sempre messo in conto la sua morte e più volte l'aveva rappresentata con inquietante esattezza: la poesia sopra citata, la Nota dell'editore in *La divina mimesis*.[3] Tutti giochi letterari, di nessun valore profetico; creazioni poetiche che possono aver ispirato la macabra presentazione del suo corpo martoriato.
Infatti, il 2 novembre 1975 Pier Paolo Pasolini viene ritrovato presso l'idroscalo di Ostia massacrato a colpi di bastone e investito da un'automobile. Versione ufficiale: l'assassino è il diciassettenne Pino Pelosi, uno dei cosiddetti ragazzi di vita, giovani dediti a piccoli crimini e alla prostituzione maschile, il quale, appartatosi con lo scrittore, lo avrebbe ucciso dopo una lite scoppiata a causa di una prestazione sessuale non accordata. Le varie ritrattazioni dello stesso accusato e i vari punti interrogativi che si sollevano dalla scena del crimine, però, rendono tale delitto una delle molte pagine buie, e imbarazzanti, della storia della Repubblica.[4] È in questa stessa Ostia, all'epoca cittadina di borgate cui Pasolini aveva dedicato e sacrificato la vita, che rimane custodito lo spirito delle sue parole. Innumerevoli sono, soprattutto negli ultimi anni, gli eventi, le opere, i richiami all'intellettuale che continuano, proprio come lui faceva, a dividere gli animi di chi vi si imbatte, ma a risultare necessari per coloro che riescono ad ascoltare. [5] Vale la pena soffermarsi su tre monumenti statuari. Il primo è di un grande sculture italiano, punta di diamante dell'Astrattismo internazionale: Pietro Consagra. Il gruppo marmoreo fu un dono dell'artista al Campidoglio e arrivò a Ostia nel 1995, per commemorare il ventennale anniversario dell'omicidio. È proprio in tale occasione che l'opera da celebrativa diventa vitale, vivificata: come collocazione venne scelto il giardino nobile di piazza Anco Marzio, quartiere cardine dell'arricchita borghesia commerciante ostiense, che non vide di buon occhio la statua. Così si compie l'astrazione, così Consagra ha reso in maniera efficacissima omaggio a Pasolini: facendo con la sua creazione ciò che egli stesso avrebbe fatto in vita, ossia disturbare gli equilibri della coscienza dei passanti e degli abitanti. Da vero tafano epicureo, da elemento di fastidio essa con gli anni è caduta in una nuova dimensione di oblio, non osservata dagli avventori e quasi sepolta nell'aiuola, con la targa di dedica sulla base che a causa del colore del marmo a malapena è riconoscibile. Elemento questo pensato dallo scultore come ulteriore contributo all'astrazione della statua, ma che ha finito per renderla estranea. Che cosa è più grave, il fatto che venga scordata un'opera di un grande maestro del secondo novecento o che "*questa / corrispondenza d'amorosi sensi*"[6] fra due artisti venga privata del suo senso originario? Il secondo gruppo, in piazza Gasparri, è di Gaetano Gizzi. L'opera già nel 1985 fu posta abusivamente nel parco Ferrero da un gruppo di artisti e intellettuali, segno che l'azione diretta è parte integrante della vita di cultura; venne però rimossa e ricollocata nel 2005, alla fine dei lavori di ristrutturazione del parc. Rappresenta la lotta fra due corpi umani, di sapore michelangiolesco, contrasto fisico che non divide, ma unisce. La stele, infatti, è un richiamo al rapporto con la madre, Susanna Colussi. Ella fu la colonna portante dell'esistenza di Pasolini. Una figura che egli visse in maniera esageratamente freudiana, una sorta di mostro da cui scappare e di cuore pulsante cui anelare, fonte di un inesauribile amore. Originaria di Casarsa della Delizia, fu l'unico membro della famiglia a seguire il figlio verso Roma dopo lo scandalo del 1949. Ombra confortante del poeta, il loro rapporto viene sancito *in extremis* dalla vicinanza delle sepolture, una a fianco all'altra, nel cimitero friulano. Ma perché rappresentare con dei corpi il rapporto con la madre? Pasolini è l'intellettuale della corporalità, può essere definito il poeta della sottomissione corporea: si pensi al suo ultimo capolavoro, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Già il titolo deve preparare lo stomaco dello spettatore a due ore di crudeltà e di spietatezza, torture inflitte ad alcuni giovani da un gruppo di carnefici: estrema rappresentazione degli abusi del Potere sui sottomessi. Non è il caso di addentrarsi nella più dettagliata e complicata spiegazione del significato della pellicola[7], ma basti per ora notare l'oggetto che viene scelto per raffigurare la vittoria assoluta del Potere senza più limiti, ossia il corpo. L'elemento, se vogliamo, meno sofisticato, ma più impressionante per lanciare un messaggio di una tale urgenza. Tale è però solo l'ultima declinazione di un tema che è fisso nella produzione pasoliniana. Si lascino come esempi *Comizi d'amore*, film che somma le interviste dell'intellettuale a persone di ogni sorta: dal poeta, allo studente universitario romano di buona famiglia, dal soldato semplice al contadino emiliano. Le interviste sono tutte incentrate sul tema della sessualità, e cercano di sdoganare un tabù riqualificandolo come comune esperienza di estasi, di orgasmo corporale. Un esempio invece in versi è la poesia *La Crocifissione*, che tratta la materia di un corpo sul versante del tutto opposto a quello sessuale: quello religioso. Si leggano le prime strofe:

Mario Rosati, *Monumento a Pasolini*, 2005, Ostia

Tutte le piaghe sono al sole
ed Egli muore sotto gli occhi
di tutti: perfino la madre
sotto il petto, il ventre, i ginocchi,
guarda il Suo corpo patire.
L'alba e il vespro Gli fanno luce
sulle braccia aperte e l'Aprile
intenerisce il Suo esibire
la morte a sguardi che Lo bruciano.

Perché Cristo fu ESPOSTO in Croce?
Oh scossa del cuore al nudo
corpo del giovinetto… atroce
offesa al suo pudore crudo…
Il sole e gli sguardi! La voce
estrema chiese a Dio perdono
con un singhiozzo di vergogna
rossa nel cielo senza suono,
tra pupille fresche e annoiate
di Lui: morte, sesso e gogna.[8]

L'immagine di un Cristo martoriato, la scultura della sua corporatura creata dallo sguardo della Vergine e dalla luce dell'alba e del vespro, ribadita con forza più avanti. L'esposizione totale del corpo, sotto i sussulti ultimi del cuore, è la totale assenza di pietà che si risolve nell' "*offesa al suo pudore crudo*". Questa è la morte di Gesù, sofferenza fisica e svelamento di ogni vergogna (parola chiave della seconda strofa già anticipata in "*pu-*

dore" e in posizione di rima inclusiva con l'ultima parola "*gogna*"): rimane dopo lo spirito solo "morte, sesso e gogna". Questa la rappresentazione pasoliniana dell'uomo che spaccò in due la storia. Risulta dunque chiara l'importanza assunta dal corpo nella riflessione di Pasolini, in cui esso mai cade nella banalità di una trattazione fine a sé stessa; utilizzando un verso di Walt Whitman si può descrivere così la sua concezione del corpo: "*And if the body was not the soul, what is the soul?"*.[9]
L'altro monumento è proprio all'Idroscalo. Opera di Mario Rosati, fu inaugurato nel 2005. Tale stele è al centro di un percorso, il cosiddetto Parco Letterario in cui sono disseminate delle rocce con incise le citazioni più potenti dalle poesie di Pasolini. Si tratta di un tronco verticale di marmo, con una colomba che vola sotto una luna piena. Apparentemente non c'entra nulla né con il luogo dal passato orroroso in cui è posto, né con il dedicatario stesso: intellettuale fastidioso, poeta del corpo, perché un uccello sotto la luce lunare? La domanda trova la risposta più semplice nella citazione riportata sul basamento, gli ultimi quattro versi dell'ultimo testo delle *Poesie mondane*, che qui giova riportare per intero:

21 giugno 1962

Lavoro tutto il giorno come un monaco
e la notte in giro, come un gattaccio
in cerca d'amore... Farò proposta
alla Curia d'esser fatto santo.
Rispondo infatti alla mistificazione
con la mitezza. Guardo con l'occhio
d'un'immagine gli addetti al linciaggio.
Osservo me stesso massacrato col sereno
coraggio d'uno scienziato. Sembro
provare odio, e invece scrivo
dei versi pieni di puntuale amore.
Studio la perfidia come un fenomeno
fatale, quasi non ne fossi oggetto.
Ho pietà per i giovani fascisti,
e ai vecchi, che considero forme
del più orribile male, oppongo
solo la violenza della ragione.
Passivo come un uccello che vede
tutto, volando, e si porta in cuore
nel volo in cielo la coscienza
che non perdona.[10]

Ecco il motivo di tale figura: la colomba è Pasolini, o meglio la sua anima che, liberata, torna al cielo carica di una nuova coscienza "*che non perdona*", sullo sfondo di quella stessa Luna che come ora dà forma al volatile, così ha illuminato in quella notte fatale l'ultimo anelito del poeta. I versi sono fondamentali per capire il monumento. È infatti in questa poesia, un autoritratto tessuto su contrasti polari, in cui risiede il significato della rappresentazione.
La Luna è la notte, le ore della giornata spese "*in cerca d'amore*": nel dì il lavoro monacale e lo studio, nel buio l'amore clandestino per i ragazzi che tanto dolore gli costò. Ancora una volta, un riferimento alla sua morte, che avverrà tredici anni

Piero Consagra, *Monumento a Pasolini*, 2005, Ostia

dopo, e subito il cuore pulsante della poesia, versi cardini per capire la sua *opera omnia*: "*Sembro / provare odio, e invece scrivo / dei versi pieni di puntuale amore*". Perciò era considerato una persona scomoda: quei piccoli occhi sopra quelle guance scavate riuscivano a ristabilire la logica là dove sembravano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero; questo era quello che faceva, atti di pirateria intellettuale, ma il motivo per cui continuava a farlo nonostante i processi e le continue critiche era uno solo, e chiaro fin dall'inizio: l'amore. Un amore sconfinato per i più deboli e per gli oppressi, per i senzavoce, eroe che voleva e che doveva difendere gli indifesi, inermi contro i colpi del Potere perché ignari e per tanto inefficaci in qualsiasi resistenza. Questi versi presentano dei dettagli di sconfinata perturbanza: sembrano scritti da un morto. Le allusioni così precise e anticipate del suo omicidio, le giustificazioni ai suoi atti, l'utilizzo di un presente che lo tiene ancorato alla terra, ma che allo stesso tempo lo proietta in una dimensione atemporale: la sua azione non pare essere *hic et nunc*, ma dilatata indefinitamente. Rischiare tutta la vita di rimanere ucciso nelle borgate per pochi spiccioli, ma continuare a frequentarle per un insopprimibile bisogno di dare e ricevere amore; rischiare tutta la vita di restare solo, ma continuare ad attaccare e a evidenziare i paradossi di una società di cui lui stesso incarna i contrasti.
La statua di Rosati non si ferma alla citazione della poesia: sul *verso* dell'opera, la figura marmorea della colomba viene replicata simmetricamente. È bello pensare che i due uccelli in volo non siano il librarsi dei suoi contrastati contrari, ma che siano egli stesso e l'insieme anonimo delle sue fughe amorose, il totale di quei ragazzi di vita che egli ha tanto ricercato. Innumerevoli e impossibili a elencare i richiami alle colombe come figure degli innamorati: basti pensare al Cantico dei cantici, all'illustre tradizione della poesia cristiana, a Dante. Amante e amati effigiati a memoria perenne, ma divisi dalla seppur labile luce lunare: esile paravento che taglia le due dimensioni del giorno e della notte, le due maschere dell'intellettuale e del "*gattaccio"*. Non si vuole qui ricollegare il significato al solo amore carnale, ma ricordare il necessario istinto che spingeva il poeta nelle zone più oscure dell'Italia del mutamento antropologico alla ricerca di un'ebbrezza tanto naturale quanto rischiosa e potenzialmente annichilente. In queste colombe, oltre all'uccello pantavedente della poesia, ci sono le anime di due persone che fuggono dalla miseria e dalla tirannia del proprio quotidiano verso un'estasi proibita che può solo essere sfiorata: tale la spinta del poeta a ricercare il contatto con quella realtà semplice e pura che voleva proteggere, ma che gli è risultata decisiva. Connubio perfetto fra *eros* e *thanatos*.
Pier Paolo Pasolini è stato il più influente intellettuale italiano dello scorso secolo; scrittore difficile e poliedrico, cimentatosi in poesia, saggistica, narrativa, teatro, cinema. Pochi uomini hanno avuto il coraggio di spingere il proprio corpo e la propria parola ai confini dell'umano, rischiando di rimanere bloccati nel punto di non ritorno; pochi uomini hanno dimostrato tale amore e tale rispetto nei confronti dell'Uomo, tanto da riuscire a capire e a spiegare le posizioni ideologiche più contrastanti, per poi superarle. Pasolini è stato e continua a essere un maestro per le generazioni che imparano da lui il significato di una lotta continua e determinata, il valore di uno studio e di una passione che non conoscono limiti, che cercano di indagare il linguaggio poetico, di capire le oscure macchinazioni della politica italiana, di far crescere e proteggere la frangia più povera e innocente della società, ma al contempo la più vessata. Egli è l'uomo che ha cercato di imparare da tutti i campi del sapere più gustosamente umanistico, per rimetterlo al servizio di chi da quel sapere era stato escluso; instancabile apprendista e maestro delle arti, può davvero essere definito *vir bonus, discendi peritus*.[11]
La sfida che ci viene lanciata è di non farlo smettere di parlare, ma soprattutto, come egli stesso temeva, di non fare in modo che non venga più compreso. Questo il significato della morte: le parole possono continuare a essere lette e pronunciate, ma se vuotate del significato che noi avevamo dato, saranno private anche di noi stessi; tessere splendenti di un mosaico che può essere magnifico, ma che se ha perso la sua forza vitale, diventa un mondo ripiegato su sé stesso che nonostante la bellezza, risulta del tutto inutile.
Le parole hanno senso quando diventano storia.
"*Come un partigiano / morto prima del maggio del '45, / comincerò piano piano a decompormi, / nella luce straziante di quel mare, / poeta e cittadino dimenticato*".[12]
Queste le sue parole, ancora una volta preludio inquietante a quel litorale sul quale perderà la vita. Non permettiamo che la luminosità di quel mare faccia cadere nell'oblio il bagliore delle sue riflessioni, non autorizziamo la semplificazione di una figura così complicata e così necessaria.[13]
Non lasciamo che uccidano i poeti.[14]

Alessandro Zampieri

NOTE

[1] "*Non voglio morire, ma non m'importa nulla essere morto*". Cicerone, *Tuscolane*, traduzione e note a cura di Lucia Zuccoli Clerici, Milano, BUR Rizzoli, 2004, p. 65.
[2] P.P. Pasolini, *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*, Milano, Garzanti, 1976.
[3] P.P. Pasolini., *La divina mimesis*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 53-54.
[4] F. Giovannini, *Delitti politici. Quindici misteri italiani*, Viterbo, Stampa alternativa, 2013.
[5] A. Felice, *et al.* (a cura di), *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Venezia, Marsilio editori, 2016.
[6] U. Foscolo, *Dei sepolcri*, in *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, 2 voll., Torino-Parigi, Einaudi Gallimard, 1994.
[7] Felice *et al.* 2016.
[8] P. P. Pasolini, *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano, Longanesi, 1958.
[9] "*E se il corpo non fosse l'anima, cosa sarebbe l'anima?*". W. Whitman, *Foglie d'erba*, Torino, Einaudi, 1993.
[10] Pasolini 1976.
[11] Wilamowitz-Moellendorff U. Von, *Storia della filologia classica*, Torino, Einaudi, 1967.
[12] Pasolini 1976.
[13] Felice *et al.* 2016.
[14] Così recitava un cartello che spiccava nella piazza gremita di folla nella commemorazione tenutasi a Roma il 5 novembre 1975.

Ambiente come sociale

L'esperienza della Biennale di Venezia del 1976: recensione e commento

Quella del 1976 non fu una Biennale qualsiasi, fu la nuova Biennale. L'ultima rassegna internazionale di arti visive si era svolta infatti per l'ultima volta nel 1972; a seguire uno stop di quattro anni fino al luglio del 1976 quando i padiglioni ai Giardini della Biennale tornarono a ospitare la manifestazione veneziana. Quattro anni di pausa dunque, durante i quali fu messo in atto un vero e proprio processo di rinnovamento dell'istituzione veneziana di cui si avvertiva chiaramente l'esigenza a seguito degli eventi sviluppatisi nel corso degli ultimi anni Sessanta e di inizio anni Settanta. Nel luglio 1973 fu infatti approvata una nuova legge che sostituiva il vecchio ordinamento fascista e rendeva la Biennale un ente autonomo "*democraticamente organizzato*", con la finalità di "*promuovere attività permanenti e di organizzare manifestazioni internazionali inerenti la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione nel campo delle arti*". Con il citato decreto venivano messi in atto importanti cambiamenti quali l'abolizione dei diversi festival (arte, cinema, teatro, musica) e si stabiliva un nuovo piano quadriennale della Biennale che si allineava ai principi unificanti di una "cultura democratica e antifascista". Inoltre il rinnovato ente veniva ad acquistare un ruolo specifico come istituto pubblico di cultura; ciò comportava la necessità di allargare il proprio pubblico non più ai soli addetti al settore, ma a chiunque avesse interesse al settore delle forme d'arte contemporanea. È in questo clima dunque che si formò la commissione tecnica di quella Biennale che vide come presidente il socialista Carlo Ripa di Meana, come direttore del settore arti visive l'architetto Vittorio Gregotti, che integrò in quest'ambito anche l'architettura, e come tecnici per la Commissione arti visive Eduardo Arroyo (artista e critico spagnolo), Maurizio Calvesi (critico e professore di storia dell'arte a Palermo e a Roma), De Grada (critico di Corrente, vicino al PCI), Pontus Hultén (direttore del nascente Centre Georges Pompidou) e Silvano Giannelli (critico, giornalista e produttore RAI), a cui si unì nel 1976 anche lo storico e critico d'arte Enrico Crispolti assieme a Tommaso Trini. Per la prima volta nella creazione dei progetti per la futura manifestazione furono inoltre coinvolti i nuovi organi della Biennale (i Gruppi Permanenti di Lavoro e l'Archivio Storico delle Arti), nonché le nazioni partecipanti, attraverso i convegni internazionali. Quella del 1976 avrebbe dovuto essere quindi l'edizione di verifica del successo del lavoro progettuale svolto fino ad allora. Non solo, ma per la prima volta nella sua storia, l'istituzione veneziana chiamava oltre alle partecipazioni nazionali rispetto a tutte le iniziative del settore Arti Visive e Architettura, al confronto intorno a un tema unitario; si poneva il problema di trovare perciò una tematica comune che fosse al contempo precisa e flessibile a diverse declinazioni, che fungesse da sistema di raccordo dell'eterogenea struttura della Biennale. Il tema scelto fu ambiente e arte che racchiudeva in un'unica denominazione il senso dell'ambiente fisico e della partecipazione. Ma cosa si intendeva per "ambiente"? Quando, nel gennaio 1976 Gregotti presentò l'edizione che di lì a poco avrebbe preso avvio specificò che vi erano due possibili interpretazioni del tema ambientale: un concetto di ambiente legato al tema delle relazioni sociali, e quello fenomenologico di *environment*, i quali rispecchiavano rispettivamente un'idea di ambiente più vicino alle culture latino-americane e mediterranee nel primo caso e anglosassoni nel secondo. Questa divisione concettuale fu utile per legare le variegate proposte dei padiglioni nazionali alle rassegne realizzate dalla Commissione, in particolare della Spagna, della mostra *Ambiente/Arte* curata da Germano Celant e dell'Italia che presentava la sezione *Ambiente come sociale*, tutte e tre ospitate tutte nel padiglione centrale ai Giardini. Infatti la Spagna con il suo spazio *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976* presentava le ricerche artistiche spagnole in relazione alla dittatura franchista appena conclusasi e incarnava così l'indirizzo dell'ente verso a favore delle lotte per la società democratica, valore fondante del Secondo Dopoguerra. *Ambiente/Arte* si rivolgeva al dibattito artistico e, in particolare, della nascente professione curatoriale con ben venti sale all'interno del Padiglione Centrale ai Giardini di Castello con ricostruzioni di ambienti storici e opere realizzate in situ, dal Futurismo in poi, in confronto diretto con lo spazio del padiglione, privato di ogni elemento decorativo, con i muri scrostati e le travi di legno a vista, pronto ad accogliere gli interventi ambientali dei tredici artisti invitati. La sezione italiana doveva invece completare la parte di sperimentazione: alle tematiche già espresse si univa infatti una riflessione sul concetto socio-politico di habitat attraverso i binomi società agricola/industriale, periferia/città, immigrazione/lavoro, con un'indagine sulle situazioni emarginate condotta regione per regione, ampliando l'impegno culturale della manifestazione con operazioni di denuncia e documenti di lotta, murales e canzoni popolari. Il concetto di habitat si allargava così fino a comprendere quello di "ambiente sociale"; furono perciò inseriti nel progetto della mostra, tra gli altri, gli interventi scultorei di Francesco Somaini e Mauro Staccioli, le incursioni urbane di Ugo La Pietra, del Gruppo di Coordinamento e di Franco Summa, le esperienze nei quartieri napoletani dell'architetto Riccardo Dalisi, i laboratori teatrali di Vincenzo De Simone, le azioni del Collettivo Autonomo Pittori di Porte Ticinese e del Laboratorio di Comunicazione Militante, le iniziative di committenza dal basso organizzate a Sesto San Giovanni e nel rione Testaccio a Roma. La scelta dell'allestimento cadde su uno di tipo informativo viste anche le ristrette tempistiche di appena cinque mesi in cui vennero raccolti tutti i materiali grafici, fotografici, audiovisivi e sonori relativi alle varie esperienze di lavoro creativo sul territorio italiano. Al contempo la scelta rispecchiava l'importanza data alla comunicazione come momento positivo, di conoscenza ed emancipazione. In questo senso va interpretata la scelta dell'allestimento come "percorso comunicazionale", didattico ed emozionale. La mostra prendeva così la sembianza di un insieme di stimoli eterogenei, in cui il percorso espositivo si concentrava sul multivision, che reinterpretava, montandoli, i materiali forniti dai partecipanti, le riprese filmiche e i videotape. Nonostante l'impegno e le novità introdotte l'esposizione generò tuttavia una serie di polemiche riguardanti la cattiva gestione e la scarsa promozione della mostra da parte dell'ente, sia da parte del pubblico che degli stessi artisti coinvolti. Risulta quasi difficile da credere oggi che un'edizione della Biennale come del 1976 abbia avuto più critiche che successo; una Biennale come poche altre, caratterizzata da un'attiva ricerca su quelle che Crispolti definiva "urgenze" fondative come l'individuazione dell'ambito urbano e sociale come terreno di sperimentazione (al dì là dei luoghi artistici deputati), la "nuova domanda" di partecipazione e autogestione dello spazio sociale e culturale da parte dei non addetti ai lavori, quindi la ricerca da parte di artisti e intellettuali di modalità di lavoro co-operative, dialogiche e paritarie. Eppure le critiche ci furono, e furono aspre; si lamentava la perdita di identità delle diverse esperienze, la loro spettacolarizzazione e la mancata possibilità di scegliere il modo più adatto per esporle. Non mancarono neppure i dubbi sulla "qualità" e quindi sulla selezione, secondo giudizio di valore, delle operazioni oggetto della mostra, come quelli in merito al ruolo ricoperto dagli artisti protagonisti dell'edizione del 1976.

Va presa coscienza però di cosa significasse realizzare un progetto come quello di *Ambiente come sociale* negli anni Settanta in Italia. Anni in cui il dibattito politico pervadeva ogni aspetto della vita sociale, e privata, in cui l'idea dell'artista si avvicinava alternativamente a definizioni come "lavoratore", "operatore" o "animatore" e al contempo faceva sempre più evidente l'inadeguatezza dei consueti parametri di giudizio nel valutare tanto i nuovi metodi operativi quanto le possibili novità dell'operare artistico che si stavano chiaramente facendo largo nel panorama artistico nazionale e internazionale.

Lucrezia Caliani

Allestimento della Biennale di Venezia

Molto rumore per una Biennale
VITTORIO GREGOTTI RISPONDE A MAURIZIO CALVESI
La polemica sulla Biennale
Tutto perduto fuorché l'istituzione
Venezia tra amarezza e buona volontà
BIENNALE PRO E CONTRO
BIENNALE DI VENEZIA
Il giorno del Giudizio
ARTS ET SPECTACLES
Expositions
L'art contemporain dans la «confusion» vénitienne
ARTE BIENNALE
BIENNALE: AMBIENTE LABIRINTO
LA BIENNALE DI VENEZIA
'78

La Biennale di Venezia, in «Domus», 1976

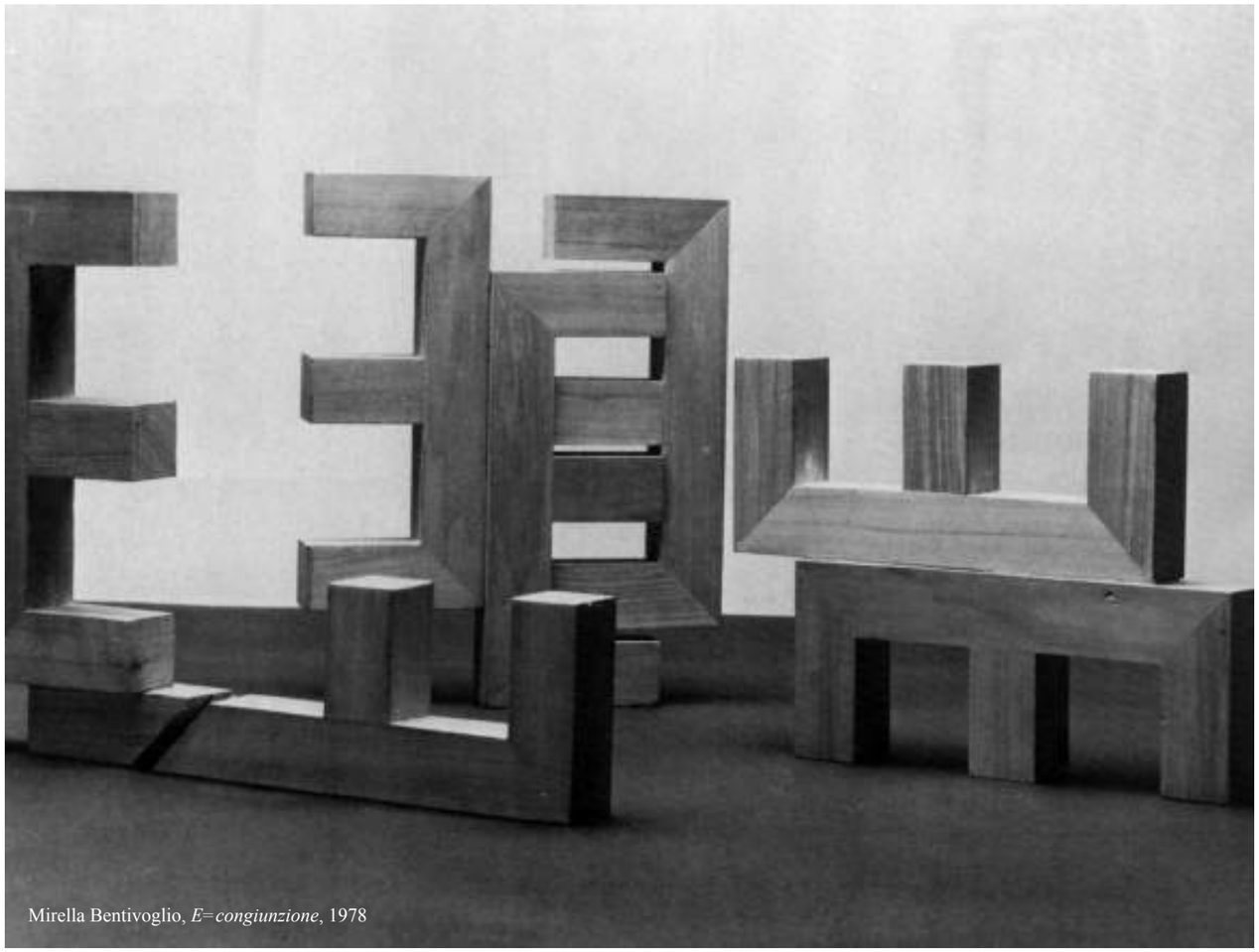
Silvestro Lega e la "Didattica" degli anni 70

La parabola di Modigliana, una finestra sull'arte della contestazione

Dal 1975 al 1979 si susseguono a Modigliana sotto l'insegna del "Premio Silvestro Lega", una serie organica di mostre con un denominatore comune, la didattica. Le rassegne *Didattica 1*, *Colore*, *Didattica 2*, *Parola*, *Didattica 3* sono curate dai critici Umbro Apollonio, Luciano Caramel e Maurizio Fagiolo e, a partire dal 1977, da Flavio Caroli.
Si tratta di un'operazione culturale il cui valore si percepisce forse soltanto adesso, sfogliando i cataloghi, leggendo le memorie di artisti del calibro di Luigi Veronesi, Giulio Paolini, Bruno Munari e molti altri. Saranno cinque anni di attività espositiva intensa resa possibile dalla collaborazione fra le due amministrazioni comunali di Modigliana e di Forlì, dal ruolo fondamentale di Michele Framonti e dal contributo della Fondazione Castelli. L'Accademia degli Incamminati è editrice dei cataloghi e svolge un ruolo importante nell'organizzazione di queste mostre. La genesi di questo periodo fecondo risale al 1959, quando ha inizio il "Premio Silvestro Lega", una rassegna pittorica basata su una libera adesione degli artisti e sull' esposizione delle tele selezionate, con lo scopo sia di rilanciare la figura del modiglianese Silvestro Lega ma anche di avvicinare in modo comprensibile il pubblico all'arte contemporanea. Nasce così il premio Lega, grazie alla volontà politica del Sindaco Bernabei e dell'assessore Framonti di ridurre la distanza tra l'arte contemporanea e il grande pubblico. Fino al 1968, anno in cui il Premio viene sospeso, si susseguono le mostre grazie all'apporto della personalità di Umbro Apollonio, che sceglie artisti tra i più legati ai nuovi sviluppi dell'arte concettuale, nell'ambito della ricerca informale, astratta, percettiva, cinetica. Il premio riprende poi nel 1975 ma in quella manciata di anni molte cose sono cambiate nel mondo sociale e nell'ambito artistico. Una profonda necessità di rinnovamento in campo artistico e il bisogno di evoluzione in campo sociale portano ad affermare il concetto che il compito dell'artista all'interno della società sia quello di produrre un rinnovamento culturale grazie allo sviluppo delle sue ricerche. L'arte diventa elemento di fruizione collettiva, viene creata attraverso la partecipazione del pubblico, invade lo spazio sociale. Le istituzioni artistiche che organizzano premi, mostre, rassegne, prima tra tutte la Biennale di Venezia, vengono contestate in quanto espressione del potere della classe dominante e perché simbolo della lotta contro la mercificazione dell'arte; l'eccessiva influenza del mercato nell'arte portava allo svilimento dell'opera, corrodeva la ricerca e imponeva una direttrice artistica che non permetteva la libera espressione. Ecco quindi che il Premio Lega ricomincia senza premi, e con la presentazione di pochi artisti invitati ciascuno ad una personale che abbia un tema ben identificato, una chiara indicazione didattica, in modo da evitare di dar luogo a dissensi nei loro confronti. "*La didattica è una direttrice metodologica non tematica e di tendenza*" - presentava Luciano Caramel - "*quanto mai complessa per essere duplicemente connessa al momento espositivo e a quello formativo, quest'ultimo particolarmente articolato*". La prima rassegna denominata *Didattica 1975* è curata da Umbro Apollonio, Luciano Caramel e Luigi Veronesi. Modigliana presenta al suo pubblico i grandi interpreti dell'arte italiana di respiro internazionale, artisti emergenti, artisti maturi che si confrontano, liberi, sul tema proposto. L'arrivo di questi nomi non è tuttavia fortuito, è anche merito di bravi e aggiornati curatori come Umbro Apollonio che per inciso fu colui che per la Biennale del 1968 curò la mostra *Linee della ricerca contemporanea: dall'informale alle nuove strutture* insieme a Guido Ballo. Una piccola digressione merita infatti l'osservazione dell'approccio critico dei cataloghi di queste mostre, che rispecchiano un momento storico in cui viene attaccato anche il modo di fare critica: il critico non deve più occuparsi dell'interpretazione dell'opera, perché commentandola ne modifica il senso originario e dunque la plasma. Non si trovano infatti nelle pagine di questi cataloghi delle spiegazioni sulle opere o giudizi di merito, la critica si trasforma e diventa complice, anzi lascia che siano le parole dell'artista ad entrare in un rapporto dialettico con il loro lavoro. È Luigi Veronesi a creare la copertina del catalogo e il manifesto. Il catalogo si apre con una sua riflessione sull'integrazione tra pittura e fotografia e la presentazione di ulteriori temi di ricerca indagati insieme agli studenti dell'Accademia di Brera, in particolare quello dei rapporti tra suoni e colori. Veronesi è senza dubbio il protagonista di questa prima rassegna e ormai è tra i maggiori protagonisti dell'astrattismo italiano più puro, svolgendo il suo lavoro tenendo conto delle correnti e delle novità a livello europeo, uscendo dallo specifico uso figurativo della pittura con la fotografia, il cinema, la scenografia. A fianco di Veronesi, ritroviamo Vincenzo Agnetti, che come molti in quegli anni, respinge la pratica della pittura per identificare l'arte con l'assenza operando in un ambito concettuale estremamente radicale; Gianni Colombo, protagonista dell'arte cinetica e vicino a Piero Manzoni e Enrico Castellani, che qua presenta una nuova opera, che replicherà nel tempo, la serie di *Bariestesie* (1974 - 1975), spazi praticabili in cui è componente essenziale la condizione di transito del visitatore in un itinerario discontinuo con piani diversamente inclinati in modo da causare un vero e proprio disorientamento motorio. Giulio Paolini, presenta le sue produzioni con una raccolta di testi, le sue note di lavoro

Bruno Munari, *Laboratorio per bambini,* 1977

denominate IDEM, che viene pubblicata nello stesso anno da Einaudi con un saggio di Italo Calvino. Sono riflessioni scritte e note di commento considerate come elementi complementari e paralleli all'immagine. L'operazione culturale di Paolini si inserisce nel panorama contemporaneo che esprime l'urgenza da parte degli artisti di dichiarare le loro opinioni sul ruolo dell'arte all'interno della società divulgando le loro idee attraverso lo strumento editoriale, con scritti, note, dichiarazioni anche in cataloghi, riviste autonome, giornali, ciclostilati.
In occasione del Premio Lega 1977 esce il catalogo *Didattica 2- perché e come* con mostra a cura di Luciano Caramel, Flavio Cairoli e Maurizio Fagiolo. In questa rassegna, pochi e selezionati artisti indagano la complessità del rapporto tra ricerca e didattica nelle arti visive. Caramel, critico e storico dell'arte comasco introduce l'evento come la presentazione di un'esperienza concreta di diversi artisti chiamati non perché omogenei ma proprio in quanto disomogenei, contraddittori e testimoni della diversità delle posizioni emergenti. Ancora una volta la didattica è al centro delle sperimentazioni, con artisti come Davide Boriani che anzi ne fanno l'unica esperienza possibile e l'amara considerazione di Giuseppe Penone, che cita Charles Fourier denunciando di fatto l'impossibilità, stante l'attuale condizione dell'istruzione artistica, di dare una effettiva preparazione agli studenti. In effetti la condizione delle Accademie negli anni Settanta portava a una netta separazione tra l'arte e la formazione che conduceva alla nascita di operatori d'arte ben addestrati a livello pratico o tuttalpiù alla condizione di insegnante della maggior parte dei diplomati. E ciò nonostante emergono l'impegno di Mauro Staccioli che con i suoi materiali poveri, denuncia le carenze strumentali della scuola e la creatività intuitiva di Bruno Munari che compie azioni didattiche puntando sull'educazione dei bambini attraverso il gioco per far conoscere nel modo più semplice e immediato le regole e le tecniche delle arti visive. È il 1977 e Munari crea il primo laboratorio per bambini in un museo, presso la Pinacoteca di Brera presentando nella rassegna di Modigliana il suo metodo che sarà poi replicato nelle proposte educative d'avanguardia nei decenni a venire. Doveroso citare Emilio Vedova che a Modigliana presenta un campione di esperienze sulla didattica maturate presso l'Accademia di Salisburgo e presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nella serie delle cinque mostre del Premio Lega, ce ne sono due con finalità sì didattiche ma legate al tema del colore e del rapporto tra parola e immagine. *Parola* è il titolo del Premio Lega 1978, curato da Caramel, Caroli, Fagiolo. Viene qua omaggiata l'arte degli scomparsi Arturo Bonfanti e di Ketty la Rocca, con opere riconducibili alla poetica della "poesia visiva". La parola viene affrontata insieme all'immagine e diviene sostituzione e mimesi del contorno dell'immagine che scompare e viene ricondotta gradualmente a segno astratto. I poeti visivi, riflettendo sul potere dei mezzi di comunicazione, decidono di attuare una poetica di reazione a questo controllo culturale, impostando come loro pratica d'azione la guerriglia semiologica, come ebbe a dire Umberto Eco, utilizzando cioè il linguaggio stesso dei media ma contrastandolo mettendone in luce le contraddizioni e le diversità delle interpretazioni. Il piccolo centro di Modigliana, in questo scorcio di anni Settanta, si inserisce in un panorama



Mirella Bentivoglio, *E=congiunzione*, 1978

Nato Frascà, *Telegramma*, 1977

Giulio Paolini, *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, 1978

di respiro internazionale ospitando artisti di primo piano, in particolare quelli del Gruppo 70 di Firenze che impostano la propria poetica sulla corrispondenza tra opera d'arte e lotte sociali. Presenti infatti Lamberto Pignotti, Mirella Bentivoglio, Emilio Isgrò, Ugo Carrega, Vincenzo Ferrari, tutti entrati a far parte del gruppo fiorentino. Si espongono a Modigliana le opere di Ketty La Rocca che arrivano a ridisegnare i capolavori di Firenze fotografati dagli Alinari, usando come contorno una catena ininterrotta di parole che si ispessiscono divenendo delle linee. Mirella Bentivoglio espone le sue traduzioni tridimensionali della lettera E, segno di congiunzione e di tensione che ritrova la sua essenza plastica e semantica. E per finire Giulio Paolini presenta qua un capolavoro, un libro d'artista prodotto in pochi esemplari: "*ciò che non ha limiti e che per stessa natura non ammette limitazioni di sorta*"; un'opera dove arte povera e arte concettuale si fondono nella semplicità del materiale e nella complessità del libro da decifrare così diverso dal libro tradizionale. *Didattica 3* chiude il ciclo di iniziative incentrate sul tema arte e didattica: tema assai complesso ed articolato che coinvolge il momento della progettazione e realizzazione dell'opera, quello della fruizione e infine quello più specificatamente didattico, dell'educazione e dell'istruzione artistica. Per la mostra vengono scelti artisti provenienti da varie istituzioni statali artistiche; vi parteciparono le Accademie di Belle Arti come Bologna e Ravenna, l'Isia di Faenza, sette Istituti d'Arte, due licei artistici, il DAMS dell'Università di Bologna. Fu questo l'ultimo anno di una feconda stagione che fece di Modigliana un centro sperimentale dell' arte contemporanea di livello internazionale, lanciando un messaggio di libertà culturale e sociale. Essa ha ben rappresentato in quegli anni le istanze di contestazione e di ricerca dell'artista all'interno della società. È pur vero che il periodo dell'arte degli anni Settanta è specchio di un momento particolare e forse irripetibile di scambio di idee e dibattiti che ha prodotto una costruttiva contaminazione tra diverse aree culturali; la perdita dello slancio rivoluzionario e l'assorbimento delle proteste nel sistema capitalistico ha provocato un arresto nell'identificazione dell'artista in un movimento collettivo e ha spinto gli autori degli anni Ottanta verso una ricerca soggettiva, impostando un metodo di lavoro individuale, solitario, intimista che ha portato ad un ripiegamento dell'arte su se stessa proprio a causa della perdita del legame sociale. Ma l'arte è un fatto pubblico, è un fatto politico, non è azione individuale o contemplativa staccata dalla vita reale e quindi l'auspicio è che proprio le istituzioni pubbliche si facciano volano di rassegne personali o collettive con opere selezionate, finalizzate ad affermare progetti, a tentare di scrivere o costruire la storia, ad interpretare in modo critico la realtà, nelle complessità dei temi contemporanei. Perché l'arte non è intrattenimento.
Ci auguriamo quindi che il capitale di esperienza e di conoscenza acquisita da Modigliana ponga le basi per rinnovare la volontà di aprire questo piccolo gioiello appenninico al mondo della contemporaneità, per ritrovare il coraggio di inserirsi nel dibattito artistico stimolando ancora le coscienze.

Francesca Bertini

Disoccupate le strade dai sogni

Sono ingombranti, inutili, vivi

Disoccupate le strade dai sogni è un album registrato allo studio Ricordi di Milano per Ultima Spiaggia, casa discografica indipendente fondata da Nanni Ricordi con il fine di produrre e vendere dischi superando certe logiche commerciali di mercato. I testi delle dieci canzoni che raccoglie sono di Claudio Lolli, cantautore bolognese attivista del Movimento studentesco, che si scioglierà durante la convention del 23, 24 e 25 settembre organizzata a Bologna. L'anno è il cruciale 1977, alcuni mesi prima, a marzo, la repressione del governo durante le manifestazioni raggiunge esiti tragici con la morte dell'attivista di Lotta Continua Francesco Lorusso (11 marzo), ucciso da un carabiniere con un colpo di arma da fuoco al torace. Il giorno dopo la polizia irrompe nella sede di Radio Alice, rea, secondo le forze dell'ordine, di aver coordinato radiofonicamente gli scontri di Piazza del Gesù, di Piazza Venezia e Piazza Argentina a Roma. Due giorni dopo il Ministro degli Interni, Francesco Cossiga, decide di porre fine all'occupazione dell'università felsinea inviando mezzi blindati e carri armati. Bologna è una città in fermento, il finire degli anni Settanta, e nello specifico il 1977 è periodo fertile, fecondo tanto che "*Gli storici anglosassoni hanno sottolineato come lì siano nate e si siano sviluppate in dimensioni di massa le ultime "avanguardie" intellettuali*" [1] e ancora "*il '77 non è solo distruzione e violenza, ma anche sperimentazione e innovazione*" [2], nascono nuovi linguaggi e nuove forme di comunicazione, in primo luogo grazie al lavoro delle radio indipendenti (una di queste era la soppressa Radio Alice). Una fecondità isolata, ai margini della vita politica "ufficiale": il Movimento, accusato da alcuni storiografi di aver "ucciso il padre", il Partito Comunista di Enrico Berlinguer, è in realtà vittima dell'esclusione da un discorso politico proprio a causa dalla repressione e del distacco causati dall'Eurocomunismo berlingueriano. Dal 1968 al 1977, il Movimento ha sognato un mondo nuovo, un sistema aperto, inclusivo, solidale, sociale, ma con la repressione governativa e l'auspicio del "compromesso storico", i sogni molto presto si sono trasformati in incubi. In questo clima disincantato nasce *Disoccupate le strade dai sogni*. Il titolo, sintetico ed evocativo, si deve all'intuizione di Nanni Ricordi, nel mentre che assisteva alla registrazione di *Incubo numero Zero*, da molti critici musicali definito il cuore pulsante dell'album, che segue il fortunato *Zingari felici* di un anno prima. Lolli sta riscuotendo un discreto successo. La frequentazione con Francesco Guccini e l'ambiente bolognese dell'Osteria delle Dama, farà sì che il cantautore di Pavana introduca il giovane musicista presso la casa discografica Emi Italiana, etichetta che produrrà i quattro album che precedono il nostro, uno dietro l'altro, tra 1972 al 1976, facendo di Lolli uno degli astri nascenti del cantautorato italiano. Le vicende del 1977 e l'atmosfera impattante e rassegnata che segue lo scioglimento del Movimento, condurranno Lolli ad una scelta etica: abbandonare la Emi per seguire il progetto discografico, più politico e meno commerciale, di Nanni Ricordi; una volta uscito dalle logiche di mercato della Emi, Claudio Lolli potrà tornare ad esprimersi liberamente, in maniera così frontale da denunciare l'industria culturale della sua vecchia casa discografica in un singolo sfacciato e schietto come *Autobiografia industriale*. La musica è affidata alla capacità creativa e sperimentale di Piergiorgio Bonafè, Marcello Castellana, Roberto Costa, Bruno Mariani e Adriano Pedini: a loro il cantautore lascia una completa libertà d'invenzione, causa del tardivo successo dell'album, poco apprezzato dal pubblico contemporaneo. In copertina, una fotografia montata da Cesare e Wanda Monti, mostra, con un taglio da sottinsù, un pagliaccio dall'aspetto schizofrenico che tiene in mano una falce in primissimo piano, gli fa da sfondo una veduta dei grattacieli di Manhattan. Ricorda Cesare Monti: "*L'illusione di una gioia fittizia, identifica perfettamente questo momento, un'immagine questa da far pensare alla preveggenza ma non è così. Perché quello che sta accadendo oggi c'era già allora solo, che non volevamo vedere, non eravamo disposti a pagarne il prezzo*".[3] *Disoccupate le strade dai sogni* è dunque un album attuale perchè riesce a mostrare "*i meccanismi – occulti e palesi e sottesi – attraverso i quali si perpetua la coercizione sociale*".[4] *Incubo numero Zero* è, ad esempio, una prefigurazione di una società dove il controllo statale è più che mai presente, asfissiante, fino a prendere una piega securitaria, "di polizia". Solo apparentemente l'album profetizza un futuro distopico: sottotraccia c'è un movimento anti-umanitario per il quale bisogna riporre i sogni nel proprio cassetto, i pensieri danno fastidio perché "*sono ingombranti, inutili, vivi*" e devono lasciare spazio a nuovi feticci, impregnati di valore, come "*le fotocopie d'assegno, un portamonete, un falso diploma, una ventiquattrore*", ovvero gli status symbol della socialdemocrazia. Quest'ultima, figlia del tradimento della sinistra parlamentare, ha il suo sostentamento dallo sfruttamento dell'operaio, che "*respira l'aria che tira [...] ma non respirarla con cortesia / è la socialdemocrazia / e non respirarla troppo forte / è la meccanica della tua morte*". La socialdemocrazia è il vero incubo, il risultato finale dell'azzeramento del pensiero umano, incarnato dal nuovo linguaggio portato avanti dal sistema socialdemocratico, tanto che Lolli sente di dover ripartire dalle basi linguistiche con *Alfabetizzazione*, perché con l'avvento del piano terrificante si è persa la capacità di capire il mondo. *La socialdemocrazia* è la marcetta, grottesca, che canzona "*il nano che ti arresta*", il sistema che ti entra nelle scarpe, che è nella tua testa. Allora c'è bisogno, secondo il cantautore di più *Attenzione*, perché la deriva è a un passo, non si deve abbassare la guardia, nonostante la sconfitta del Movimento abbia aperto la strada alla vittoria dei suoi nemici. Il Lato A del disco chiude con la *Canzone dell'amore o della precarietà*, la precarietà della vita che "*ci punta il dito sulla schiena*". Il Lato B apre con una canzone scritta precedentemente al concepimento dell'album: *Canzone scritta sul muro*, alla quale segue *Autobiografia industriale*, anche questa pensata tempo addietro, e si conclude con la voglia di tornare a ripensare ai momenti fecondi, sperimentali, pieni di vita, un invito a tornare indietro in *Da zero e dintorni* e con *I giornali di marzo*, parole messe in musica tratte dalle cronache degli scontri bolognesi del marzo 1977. *Disoccupate le strade dai sogni* è "*un album attraversato da rabbia lucida, da lucido smarrimento, da ossimori, da paura. Dalla necessità di denuncia. Un disco soprattutto premonitore del restyling ideologico che avverrà di lì a molto a poco, basico comunque di quell'anno affollato. Di un 1977 antinomico fatto di luci e ombre, teso e confuso, plumbeo e policromo. Di un Settantasette in cui succedono tante cose e tutte assieme.*"[5]

Andrea Del Carria

Copertina dell'album *Disoccupate le strade dai sogni*

Immagine degli scontri tra la polizia e gli studenti in Via Zamboni a Bologna 1977

NOTE

[1] M.Bonanno, *È vero che il giorno sapeva di sporco. Riascoltando Disoccupate le strade dai sogni di Claudio Lolli*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2017, p. 40.
[2] Ibidem.
[3] Ivi p. 48.
[4] Ivi p. 50.
[5] Ivi p. 48.

Il "florilegio" degli anni Settanta

L'Antologia di Spoon River, De Andrè e l'anarchico Pinelli

I morti non muoiono, canta Sturgill Simpson sulle note country della canzone che ha dato il titolo a una pellicola di Jim Jarmusch. Il regista usa, con amara e dissacrante ironia, il genere commedia horror per fare una dolorosa analisi del nostro essere vivi che si avvicina sempre di più alla condizione cerebrolesa della mera sopravvivenza degli zombie. È strategia molto usata quella di parlare dei vivi attraverso i morti, dare voce ai morti per parlare di verità che i vivi, abbacinati dall'esistenza, non riescono a mettere a fuoco. Appartiene alla letteratura da secoli e l'esempio più illustre è quello della *Commedia* dantesca. Ma non solo per questo "i morti non muoiono mai": l'eredità dei morti impegna la dimensione dei vivi, il ricordo li attualizza nel presente ed è con la morte che le maschere e le pose si svelano nella loro scarnificata verità. I morti di Edgar Lee Master si sfilano gli artifici dal viso con la pacifica sincerità che solo la rassegnazione del trapasso porta con sé: non hanno più paura di parlare. I personaggi dell'*Antologia di Spoon River* rappresentano ognuno una categoria umana, un prototipo sociale, il particolare che diventa universale. Partendo dal microcosmo del singolo abitante di un piccolo paese marginale (Lewistown), disperso nelle immense terre dell'Illinois e dimenticato al centro di un'America sconfinata, arriva al macrocosmo delle tipologie umane e questo lo capiamo già dal titolo. È, infatti, un'antologia: dal greco *anthología*, ovvero "scelta di fiori", è una parola composta da *ánthos,* "fiore", e del tema "légo","scelgo", che sottolinea l'atto del selezionare tra tanti, quindi scegliere un campione di ognuno per andare a formare un ventaglio eterogeneo che restituisca le eccellenze, le fioriture, di ogni tipologia presa in esame. Spoon River invece, è il nome del fiume che scorre a Lewistown e costeggia la collina dove tutti dormono, ed è curioso che l'immobilità della morte sia affiancata al moto incessante delle acque, che sempre si rinnova e sempre scorre. Testimone silenzioso delle parole dei personaggi sepolti sulla collina, assurge allo stesso ruolo dei fiumi danteschi, ricettacoli di tutto il dolore dei dannati che, con le loro lacrime, ne alimentano i corsi. Ma non solo: come l'Acheronte, lo Spoon River divide le due dimensioni, quella dei vivi da quella dei morti. Già di per sé un cimitero è una città dentro la città, o meglio: una città sotto la città. Uno sfondamento dimensionale che percorre la letteratura fino ai giorni nostri, come nella poetica di Antonio Moresco dove i morti parlano con i vivi e i vivi sono morti prima ancora di essere vivi. Ma entriamo nel vivo del discorso: è cosa nota che a portare l'*Antologia di Spoon River* in Italia sono stati Cesare Pavese e Fernanda Pivano, che ne ha fatto la traduzione e curato la prima edizione Einaudi uscita in Italia nel 1943, in piena Seconda Guerra Mondiale. Un racconto corale che dà voce a questi esseri umani sporcati di vita vera, non mancò di suscitare grande fascino in Fernanda Pivano che ricorda così il suo primo impatto con l'*Antologia*: "*(...) la semplicità scarna dei versi di Masters e il loro contenuto dimesso, rivolto ai piccoli fatti quotidiani privi di eroismi e impastati soprattutto di tragedia, erano una grossa esperienza; e col tempo l'esperienza si approfondì individuando, coi temi di quel contenuto, il mondo che lo ispirava: la rivolta al conformismo, la brutale franchezza, la disperazione, la denuncia della falsa morale, l'ironia antimilitarista, anticapitalista, antibigottista: la necessità e l'impossibilità di comunicazione"*. La prima edizione americana risale infatti al 1915, un periodo in cui il Liberismo e la "mano invisibile" di Adam Smith si andavano sempre più affermando, e con essi un'idea di società che perdeva progressivamente la dimensione collettiva e corale. L'agire comune si disgrega in un pulviscolo di individualismo il cui unico scopo è la realizzazione personale. I personaggi che dormono sulla collina sono le voci che la retorica del progresso ha silenziato, sono i racconti veri di esseri umani che la società ha inserito in una casella prestabilita: Minerva Jones la poetessa, schernita e relegata ai margini per il suo aspetto goffo, solo "dormendo" rivela: "*Ero tanto assetata d'amore! / Ero tanto assetata di vita!",* un grido che ritroveremo in Alda

Il cimitero di Lewistown in Illinois

Merini. O Serepta Mason guardata per tutta la vita da occhi ciechi: "*Il fiore della mia vita avrebbe potuto sbocciare da ogni lato / se un vento crudele non avesse intristito i miei petali / dal lato di me che potevate vedere nel villaggio. / Dalla polvere io innalzo la mia voce di protesta: / voi non vedeste mai il mio lato in fiore!",* come occhi ciechi erano quelli che etichettavano Frank Drummer, il Matto di De Andrè, come lo scemo del villaggio. Fernanda Pivano decise di tradurre l'*Antologia* per conoscere queste voci, interiorizzarle, farne il simbolo di un sentire collettivo, proprio nel momento in cui il mondo si stava disintegrando in una guerra.

L'arte (che sia figurativa o di parola) funge sempre da catalizzatore per un sentimento comune ed è stato naturale che Fabrizio De Andrè, il grande poeta degli emarginati, con cui Fernanda Pivano strinse un fortissimo legame di amicizia, rimanesse affascinato dai personaggi di Edgar Lee Master, tanto da dedicargli un intero album, *Non al denaro, non all'amore, né al cielo.* Nel caso del cantautore si parla però di un altro tipo di traduzione rispetto a quella della Pivano. Il suo modo di reinterperare l'*Antologia* si spiega bene con le parole di De Andrè a proposito della traduzione di *Fransiska* di Leonard Cohen: "*Ci sono molti modi di tradurre, io ho il mio personale: io me ne fotto abbastanza della traduzione letterale e sono confortato in questo mio non legittimo modo di agire da quello che diceva Benedetto Croce: distingueva le traduzioni in brutte e fedeli e belle e infedeli. Io di fronte a ciò che reputo essere il bello sono disposto a qualsiasi perdita di fedeltà*".

Uscito nel 1971, suona nelle case di un'Italia disgregata politicamente, turbata da attentati e rivendicazioni, con una società dilaniata dalle opposizioni e con un'economia collassata in sé stessa, che spingeva all'individualismo e alla prevaricazione. "*Non mi uccise la morte ma due guardie bigotte, mi cercarono l'anima a forza di botte",* canta De Andrè in *Un blasfemo* ispirato a Wendell P. Bloyd, riecheggiando insieme alla ballata di Claudio Lolli, dedicata all'anarchico Giuseppe Pinelli: "*Quella sera a Milano era caldo / ma che caldo che caldo faceva / «Brigadiere apra un po' la finestra» / e ad un tratto Pinelli cascò*". Gli anni Settanta in Italia si aprirono con la Strage di Piazza Fontana nel dicembre del 1969 alla Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano; evento simbolico della così detta "strategia della tensione" che diede inizio a una serie di attentati in tutta Italia e ai violenti anni di piombo. Il 1969 è un anno cruciale, uno spartiacque tra il boom economico e culturale degli anni Sessanta e la disgregazione politica e sociale che caratterizzò i successivi anni. Esiste una Spoon River tutta italiana, scritta dal giornalista Giacomo di Girolamo, che si propone di narrare la storia d'Italia dal 1969, appunto, al 2014, attraverso le voci dei morti della Storia. *Dormono sulla collina*, con un chiaro riferimento a Edgar Lee Masters, comincia dando antropomorficamente voce alla bomba di Piazza Fontana, che alza così il suo canto: "*Dov'è Pietro che vende bestiame? E Carlo, il nonno di Elisabetta? Dov'è Luigi: cerca ancora i suoi clienti? E Paolo che non ce la faceva a riposare? Dov'è Angelo, padre di undici figli? Dove sono Giovanni, Attilio, Gerolamo? Il gestore del cinema, il macellaio, l'agricoltore. Cercateli, cercateli in Piazza Fontana. Sono entrati in una banca, sono usciti a pezzi. In un tappeto di vetri rotti. Noi bombe siamo la grammatica della storia patria (...) e io sono, in tutti i sensi, la sorella maggiore. L'inizio di una strategia. Il peso di una verità negata che lo Stato italiano ancora oggi porta dentro di sé (...) io sono l'eruzione cutanea nella grigia nebbia padana che ha sfregiato il viso bello del Paese*".

Fernanda Pivano e Fabrizio De Andrè

A seguire parla l'anarchico Pinelli, morto precipitando dalla finestra della questura di Milano. Qui era trattenuto per accertamenti, oltre le 48 ore consentite, perché accusato di essere l'artefice della strage (canta ancora Claudio Lolli "*anarchia non vuol dire bombe")*. I morti non muoiono mai veramente, così leggiamo la sua voce: "*Ma io ero soprattutto un ferroviere. Mi piaceva stare con gli amici, leggere, studiare l'esperanto. Che ne sapevo di teoria del volo?*".

Curiosamente le orbite coincidono e il cerchio si chiude con la tomba di Giuseppe Pinelli a Carrara, la cui lapide cita proprio l'epitaffio di un personaggio della collina americana: Carl Hamblin. Si tratta di un epitaffio molto simbolico, e comincia così: *"La macchina del «Clarion» di Spoon River venne distrutta / e io incatramato e impiumato, per aver pubblicato questo il giorno che gli Anarchici / furono impiccati a Chicago",* riferendosi alla strage avvenuta a Chicago il 1 maggio 1886, in seguito alla quale otto anarchici furono impiccati perchè accusati di aver lanciato una bomba sugli agenti della polizia, durante un raduno in appoggio dei lavoratori in sciopero.

"Io vidi una donna bellissima, con gli occhi bendati / ritta sui gradini di un tempio marmoreo. / Una gran folla le passava dinanzi,/ alzando al suo volto il volto implorante. / Nella sinistra impugnava una spada. / Brandiva questa spada,/ colpendo ora un bimbo, ora un operaio,/ ora una donna che tentava di ritrarsi, ora un folle./ Nella destra teneva una bilancia; / nella bilancia venivano gettate monete d'oro / da coloro che schivavano i colpi di spada./ Un uomo in toga nera lesse da un manoscritto: / "Non guarda in faccia a nessuno." / Poi un giovane col berretto rosso / balzò al suo fianco e le strappò la benda./ Ecco, le ciglia erano tutte corrose / sulle palpebre marce; / le pupille bruciate da un muco latteo; / la follia di un'anima morente / le era scritta sul volto./ Ma la folla vide perché portava la benda".

La bilancia e la spada della donna rimandano immediatamente alla figura della Giustizia, di cui sono i tradizionali attributi iconografici Ma qui è una Giustizia disorientata e confusa, bendata e cieca, che colpisce indistintamente chiunque entri nella sua traiettoria. Emerge anche il ruolo del rivoluzionario (il giovane con il berretto rosso) che ha il compito di strapparle la benda dagli occhi e svelare la verità, rimuovere il velo di Maya e restituire alla Giustizia il significato del suo essere. Ma questa è ormai in decomposizione, ridotta a essere spettro di sé stessa. La forza dell'*Antologia di Spoon River*, forse, risiede in questo essere eternamente valida in qualsiasi presente.

Chiara Lotti

Brutti, sporchi e cattivi

Su Parasite, il cinema di Ettore Scola e la lotta di classe

Non è facile vedere con occhi "europei" un film sudcoreano, nonostante si offra sul palcoscenico del cinema internazionale - facendo perdipiù incetta di premi "occidentali" tra 2019 e 2020. Da quale prospettiva bisogna dunque vedere *Parasite*? Un punto di vista obiettivo e senza pregiudizi culturali sta forse nel partire dalla fine: osservarne il messaggio, ciò a cui tende la narrazione, ovvero una lotta di classe continua, che si consuma sullo sfondo di uno dei paesi più industrializzati al mondo. Va riconosciuto a *Parasite*, sotto questo punto di vista, di aver mostrato agli Occidentali che anche nella Corea del Sud, che gode della fama di uno dei paesi asiatici più avanzati politicamente ed economicamente, esiste una grande maggioranza di persone che vive in situazioni disagiate, alla giornata e sogna di poter iniziare a scalare quella piramide vertiginosa che è la società, partendo dal gradino più basso. Sono soprattutto i giovani a nutrire queste speranze (si veda il susseguirsi dei tragicomici piani del giovane protagonista Ki-woo per migliorare la condizione sociale della propria famiglia), mentre i più vecchi, ormai disillusi, puzzano - è il caso di dirlo data l'insistenza che il regista pone sull'odore che emana una certa classe sociale - di rassegnazione. Una società sudcoreana in cui ricchezza e povertà sono due facce della stessa medaglia, caratteristica che si rispecchia anche nel lessico scelto dal regista: alla commedia iniziale segue la tragedia finale. Queste due coesistono sin dall'inizio del film, nella famiglia di Kim Ki-taek, che vive la sua vita in uno scantinato e sbarca il lunario piegando i cartoni delle pizze d'asporto. In questa coesistenza di tragico e comico, nell'insistenza sulla povertà delle periferie, nel vivere alla giornata, nel ruolo fondamentale ai fini della trama che assume il capo famiglia, riecheggia l'impostazione che Ettore Scola ha dato a *Brutti, sporchi e cattivi*. Si potrebbe tracciare una linea continua che parte dal film di Scola, del 1976, e arriva fino al nostro *Parasite* del 2019, vedere ciò che sta nel mezzo e capire differenze e analogie tra i due film che rappresentano, il primo, uno spaccato di conflittualità sociale nell'Italia degli anni Settanta, il secondo, una tragicommedia sullo sfondo di una lotta tra ricchi e poveri nell'odierna Corea del Sud. *Brutti, sporchi e cattivi* racconta la storia di una famiglia che vive in una baraccopoli alle porte di Roma, in un contesto storico in cui era l'Italia a vivere un boom economico che vantava pochi precedenti, e Scola fu abile nel raccontare "altro". La strenua difesa ufficiale della democrazia in opposizione alle forze rivoluzionarie dei movimenti - studenteschi, operai, femministi, per la casa - che stavano spegnendosi in quegli anni, aveva generato una retorica politica che professava il benessere diffuso. Scola mette a nudo l'ipocrisia di una certa classe dirigente mostrandoci sia la realtà delle periferie che la base - violenta - di quella democrazia: il popolo che vive un delicatissimo dualismo tra l'essere sia sovrano dello Stato che escluso dalla società. Un dualismo che crea un sentimento di rancore verso chi sta "sotto" o al pari di noi, incapace di risolvere l'ipocrisia di fondo che lo genera: Scola incarnò questo spirito nel capofamiglia interpretato da un magistrale Nino Manfredi. Una certa produzione del cinema italiano alla fine degli anni Settanta è ancora legata ad un'idea di film di denuncia, sente ancora la responsabilità di una *mission* sociale, politica e di civiltà. Il mezzo è il linguaggio del neorealismo e della tragicommedia, il cui lessico è costituito da un vocabolario capace di denunciare e mettere a nudo contrasti, conflitti e lotte. La linea che unisce i due film è piatta, metaforicamente racconta di un cinema - e di un modo di intenderlo e percepirlo - che ha rinunciato, almeno nelle produzioni destinate al grande pubblico, alla sua vocazione civile per nascondere l'ascia di guerra dentro alla grande buca dell'intrattenimento fine a se stesso. In Italia abbiamo assistito all'invasione dei comici d'avanspettacolo, che raccontano in maniera ironica la società italiana - alcuni sono arrivati a ricoprire anche importanti ruoli istituzionali, vedi Lino Banfi nella commissione italiana per l'Unesco - ma hanno abbandonato quel lessico fendente e preciso del neorealismo e della tragicommedia per il cabaret o lo sketch (che gli si confà per formazione professionale) riportato sul grande schermo. Al pubblico viene dunque propinato un messaggio storpiato, premasticato, tanto evidente quanto banale, mentre la sottotrama ha bisogno di un tanto lungo quanto non necessario lavoro di interpretazione. Ciò che sta in mezzo a Scola e *Parasite* è dunque l'aver estromesso il tragico dalla tragicommedia, il realismo dal neorealismo, insomma il contenuto dalla forma. E nemmeno un regista come il sudcoreano Bong Joon-ho, geograficamente lontano da questa parte del mondo - ma in perpetua connessione - non è riuscito a sciogliersi da queste strutture, radicate nella nostra mente di spettatori e produttori come delle vere e proprie convenzioni stilistiche. Inizialmente la povertà di *Parasite* è edulcorata, colorata a pastello dai toni accesi e briosi, e viene vissuta, si in uno scantinato - in rapporto, per intenti, al monicelliano seminterrato del Conte Mascetti in *Amici Miei* - ma sotto un sole splendente che illumina tutto alla stessa maniera. Non si percepisce, se non nelle *locations* dei set, la differente tensione drammatica tra i bassifondi di una città imprecisata della Corea del Sud e la grande casa con giardino di baobab di un fantomatico archistar e comunque sia, i "parassiti" non sono né brutti, né sporchi e nemmeno così cattivi. Se non ci soffermiamo sulle varie vicissitudini grottesche che sviluppano la trama e ingrandiamo quelli che sono dei dettagli, alcuni frammenti, che il regista sparge attorno ai personaggi troveremo che non c'è solo un tentativo di caratterizzazione drammatica, ma anche sociale. Sottovoce, non troppo chiaramente, il regista ci mette davanti al fatto che questi "parassiti" stanno tentando di scalare la società, succhiando le risorse di chi sta sopra di loro e sono disposti a tutto: raggiro, truffa, circonvenzione, omicidio. La cattiveria, ovvero quel sentimento che in Scola fa accapigliare poveri tra poveri, c'è anche nel film di Bong Joon-ho: le guerre tra ultimi finiscono sempre in tragedia, una tragedia scellerata perché prodotto della miopia di chi sta in fondo alla piramide e non mette a fuoco chi è davvero l'architetto di quella piramide gerarchica, costruita per allontanare e non unire, per sfruttare e non per collaborare, per distanziare e non per coesistere in una società. Lo sviluppo della trama prende avvio come una tradizionale commedia degli equivoci e non ha un naturale sbocco nella tentata carneficina conclusiva - sempre giocata su toni comici e grotteschi, in parallelo all'infrazione domestica dell'ultimo Tarantino di *Once upon a time...in Hollywood*. Questa tipologia di finale che dal comico passa repentinamente al drammatico, al meditativo, è l'altra faccia della medaglia della tragicommedia all'italiana, che Bong Joon-ho sembra conoscere molto bene: non è del tutto errato leggerci un tributo a quel cinema che è riuscito a mettere in luce i conflitti sociali negli anni Sessanta e Settanta, a maggior ragione perché proprio di conflitto sociale parla questo film. Una lotta di classe a cui i poveri sono pronti anche andando contro all'estremo sacrificio ma che nasce come un sogno: quello di migliorare le proprie condizioni di vita, costretti in una società che oggi, come nell'Italia di Scola, predica l'elargizione di un benessere per tutti ma razzola nell'esclusione e nello sfruttamento.

Anna Borselli

Un fotogramma da *Brutti, sporchi e cattivi*

Particolare della locandina di *Parasite*

fuoripagina

Sguardo a terra per raccontare la città

La pietra calpestata quale luogo d'incontro trasversale delle arti dal Medioevo al Contemporaneo, partendo dal caso di Spoleto

Esplicative le parole di Amédée Ozenfant per entrare nella giusta prospettiva: "*Bisogna acquattarsi e strisciare sulla terra: tutto cambia quando si assume la posizione di chi è appena nato o morto. Se guardiamo le cose dall'altezza di un metro e ottanta esse ci appaiono in qualche modo al nostro servizio: il mondo è tutto ai nostri piedi. Ma stesi a terra, le foglie d'erba attorno a noi diventano foreste [...] il nostro cieco egocentrismo viene corretto perché ci rendiamo conto della posizione che abbiamo nell'insieme delle cose*".
Il suolo quale luogo di passaggio, testimonianza storica, mezzo che permette lo scambio e l'incontro di culture e strumento di comunicazione come lo è stato per gli antichi romani che, costruendo le strade, hanno permesso la diffusione della civiltà classica in Europa. La pavimentazione urbana identifica l'area geografica in cui una società decide di stabilirsi ed intraprendere attività umane che possono essere sociali, commerciali, giuridiche ma anche artistiche. A tal proposito non si possono non citare gli opinabili interventi di manutenzione in alcune zone dalla Capitale che hanno visto la sostituzione degli storici sanpietrini con l'asfalto. Anche Firenze, negli ultimi anni, è stata oggetto di soluzioni analoghe, seppur a lastricati sostituiti con asfalto, ha affiancato anche interventi di restauro.
Nelle espressioni idiomatiche italiane è presente un'accezione negativa di tutto ciò che si trova sotto ai nostri piedi. Questo ha fatto sì che il suolo venisse bistrattato, andando a rivestire nel panorama culturale un ruolo secondario. Proprio per questo, anche se è sempre sotto ai nostri occhi, urge una riscoperta della pavimentazione, d'altronde come diceva Edgar Allan Poe, il posto migliore per nascondere qualsiasi cosa è in piena vista.
Quale mezzo è più efficace ed ha un effetto più dirompente dell'arte per la riscoperta della pavimentazione?
Numerosi sono gli artisti che negli ultimi decenni si sono dedicati a riscoprire con gli occhi di un bambino quei dettagli apparentemente insignificanti che troviamo nella vita di tutti i giorni, fra questi possiamo citare Sandro Bastioli in pittura e Marina Ballo Charmet, Emanuela Duranti, Cinzia Filippini ed Eva Frapiccini in fotografia. Il mondo contemporaneo presenta una particolare attrazione per il connubio geografia-arte, generando esiti diversi in base alle ricerche dell'artista e alla corrente entro cui gravita.
I poeti come i pittori ed i fotografi, grazie alla loro sensibilità, riescono a "fotografare" materialmente o meno un contesto urbano, proponendoci percezioni nuove ed interessanti. Questo è quanto fatto da molti di loro per la città di Spoleto, una piccola cittadina Umbra. Questa città ricca di storia ha avuto nel corso degli anni un'attività di manutenzione ordinaria con interventi conservativi ricorrenti come si può leggere nei registri e negli statuti che già nel 1296 parlano di riattare e mattonare le strade.
La condizione del viaggiatore permette non soltanto di avere un contatto fisico con il territorio, ma anche di avere una visione diversa e più diretta con lo spazio che lo circonda, che solo il viaggio a piedi permette. Quest'ultimo consente anche di soffermarsi su elementi che, in altri percorsi, non troverebbero la stessa rilevanza, tra questi sono individuabili il suolo e il selciato. È poliedrico il gruppo di coloro che, con una sensibilità diversa, considera o ha considerato il suolo nei propri lavori. A prescindere dalla corrente a cui appartengono e alle modalità utilizzate, gli artisti contemporanei, intervengono sul suolo, generando esiti diversi e talvolta inusuali ma, volti a ridisegnare il mondo antico in chiave più moderna. Una considerazione nuova del suolo, finalizzata a considerarlo e a ridargli dignità. Si passa da chi ne coglie una visione diversa per raccontare una città in uno scatto, a chi vede in un dettaglio di una scalinata o di una soglia, l'elemento chiave per raccontare anche ciò che non rientra nei margini della tela, ma che chi guarda può considerare. Abbiamo anche chi utilizza il suolo come «tela» per realizzare le proprie opere, siano esse destinate a scomparire con il tempo o permanenti.
Il fulcro di questo lavoro, sviscerato nell'elaborato di tesi, è stato quello di ridare voce al selciato che anche non volendo considerare il valore memoriale e di patrimonio collettivo che riveste, ha un ruolo intrinsecamente rilevante. Opinione questa pienamente espressa da Pier Paolo Pasolini in *La forma della città* (1974). È l'oblio o l'indifferenza verso i tratti pregnanti dell'identità territoriale, il peggior nemico della salvaguardia del patrimonio storico e artistico di una comunità. È opportuno cambiare prospettiva soprattutto in un'Italia che, come ha definito Tomaso Montanari, è *incapace di ricostruire, ma capacissima di cementificare i suoi più bei territori.*

Francesca Quarsiti

Eva Frapiccini, *Via San Salvatore in Campo angolo Via degli Specchi,* Roma, 7 aprile 1976 ore 19.45

Sandro Bastioli, *Senza titolo,* 2016

Il Museo Civico Giovanni Fattori e Villa Mimbelli

Il pittore e le sue mandrie

In un quartiere meridionale della città di Livorno, S. Jacopo in Acquaviva, è sito il complesso di Villa Mimbelli. La villa, tipico esempio di residenza suburbana livornese tardo Ottocento, era dimora della famiglia Mimbelli, commercianti di grano di origine dalmata. Fu costruita tra il 1865 e il 1875 dall'architetto Vincenzo Micheli e, dopo un attento intervento di restauro, dal 1994 è sede del Museo Civico Giovanni Fattori. L'edificio, circondato da un rigoglioso parco di ispirazione romantica, presenta interni sontuosi, realizzati secondo il gusto eclettico tipico dell'epoca, con stili che si richiamano al Rinascimento italiano, al Barocco, al moresco, con motivi orientaleggianti e arabeschi. Casa e giardino tendono ad immedesimarsi l'una nell'altro, mentre l'architettura murale e quella del verde obbediscono allo stesso concetto unitario: semplicità, eleganza e funzionalità. Il percorso del museo inizia al piano terra, con un elegante salottino verde che fungeva da sala d'attesa. La successiva Sala Rossa era riservata alle riunioni a carattere commerciale che Francesco Mimbelli teneva con i suoi colleghi. Comunicanti si trovano in successione la Sala del biliardo e quella moresca. Quest'ultima in stile orientale propone decorazioni che riprendono i motivi tipici delle moschee islamiche. Il corridoio in stile rinascimentale porta verso lo scalone principale, arricchito con putti invetriati e colonnine decorate. Salendo si accede al primo piano, il piano nobile caratterizzato da un arredamento eclettico accoglie opere di artisti post-macchiaioli. Gli ambienti si dividono in sale di ricevimento e da ballo, sale da fumo e camere da letto dei coniugi Mimbelli. La Sala da ballo nota come Sala degli specchi con gli ornati dorati evoca una piccola reggia. Il secondo piano rappresenta la sede vera e propria del museo. Qui tutto cambia, la maggior parte degli arredi scompare e si viene travolti dalle grandi tele di Giovanni Fattori. Prima fra tutte *Assalto alla Madonna della scoperta* (1868): l'opera rappresenta un episodio della Seconda Guerra d'Indipendenza, protagonisti cavalli e soldati, cari al pittore in quel periodo. Si vede un Fattori diverso, non propriamente macchiaiolo, ma più che altro "giornalista". Il disegno che lo accompagna per tutta la sua vita, diventa essenziale nelle scene militari, interprete oggettivo della realtà circostante, testimone sincero delle battaglie per l'indipendenza. Obbiettivo principale dell'artista diventa quindi il documento storico, la rappresentazione realistica della drammaticità della guerra, nuda e cruda, senza filtri. Opera simbolo della collezione del Museo Fattori è senza dubbio *Mandrie Maremmane* (1893), realizzato da Giovanni Fattori a sessantotto anni, è una delle numerose opere che raffigurano la Maremma e i mandriani.

Ospite nel 1882 presso la tenuta La Marsiliana del Principe Tommaso Corsini, nel grossetano, viene catturato da queste figure misteriose, cowboy italiani chiamati butteri. In questo periodo si intensifica il suo interesse per gli animali, i buoi, i cavalli per la loro straordinaria faticosa pazienza; animali che vivono con l'uomo, ne dividono la vita e il lavoro. I suoi cavalli in tutte le pose, e i buoi solenni e dolcissimi, pazienti, come macchie di luce e ombra diventano monumenti alla natura. Questo dipinto, il più grande di soggetto maremmano, è un'opera di vasto respiro; la prospettiva, ribaltata in avanti, porta la linea dell'orizzonte in alto, ne emergono le due teste dei butteri in primo piano e la coda alzata, rigida e scattante di un toro, volutamente posizionato in primo piano a destra, sottolinea ancora di più la veridicità dell'opera senza nessuno sconto. Come un vortice che ruota intorno al buttero, la mandria sembra uscire dalla tela da un momento all'altro come per travolgere chi guarda. I pochi colori usati si ripetono, il bianco sporco dei buoi è lo stesso del cielo, il verde, il rosso e il marrone della terra è il colore dei mandriani che, come per magia, diventano tutt'uno con la natura che li circonda. I butteri maestosi, fieri e misteriosi e, nello stesso tempo, segnati dalla fatica sono uno dei soggetti più studiati e disegnati dal pittore, che se ne affeziona. Anche qui è la linea che insieme alle macchie, articola le sagome scattanti e plastiche, modella puledri e tori liberando le forme campite dal colore. Figure e animali sono affidati alla sintesi del pennello che le rigenera. Con l'epopea dei butteri Fattori libera pienamente la propria ricerca espressiva con nuovo vigore creativo, libero da condizionamenti. Il percorso del museo continua con altre opere di Giovanni Fattori, e degli altri fondatori della pittura a macchia: Cristiano Banti, Telemaco Signorini, Odoardo Borrani, Vincenzo Cabianca, Silvestro Lega, Serafino De Tivoli, Giovanni Boldini. Andando avanti altri pittori livornesi: i fratelli Tommasi, Vittorio Corcos, Giovanni Bartolena fino ad arrivare al divisionismo con Plinio Nomellini che chiude il percorso del museo.

Museo Civico Giovanni Fattori

Giovanni Fattori, *Mandrie maremmane*, 1893

Corridoio del secondo piano di Villa Mimbelli

Pipe e Marziani, tra apparenza e realtà

Come sfruttare la guida di Magritte e Welles per addentrarsi nel mondo della post verità

Un'immagine dipinta in maniera così verosimigliante da non lasciare dubbi: una pipa; poco sotto una didascalia ci dice però che no: *"*Ceci n'est pas une pipe*"*.
Michel Foucault scriveva*: "Paragonato alla tradizionale funzione della didascalia, il testo di Magritte è doppiamente paradossale. Si propone di nominare ciò che, evidentemente, non ha bisogno di esserlo (la forma è troppo nota, il nome troppo familiare). Ed ecco che nel momento in cui dovrebbe dare un nome, lo dà negando che sia tale"*.
In tale contraddittorietà il messaggio è piuttosto comprensibile: la rappresentazione di un'immagine non significa realtà, quello che vediamo non significa automaticamente verità. Chi potrebbe mai fumare la pipa del quadro? Nessuno, proprio come nessuno mangerebbe mai la frutta di una natura morta.
Se uno dei capisaldi dell'arte classica stabiliva il legame indissolubile tra segno e cosa, verosimiglianza e realtà, Magritte ribalta questo principio.
Il quadro è un rebus che richiede di essere letto in profondità, di non fermarsi alla superficie e all'apparenza poichè il rapporto tra la cosa e la forma che la rappresenta è conflittuale e mai scontato. Il quadro è perciò il luogo in cui le convinzioni e le convenzioni vengono ribaltate e confutate e, in conseguenza di ciò, lo spazio in cui ha luogo la conoscenza.
Così è chiaro, la pipa non è che una sfida al modo comune di guardare la realtà. Le volontà di Magritte non sono poi così tanto lontane dalle volontà che oggi spingono i principali canali di informazione. Non si tratta solo di avere la giusta istruzione per capire se si è di fronte ad una bufala. Il processo di consapevolezza richiede di stare attenti alla mutevolezza ed alla capacità di confermare i nostri pregiudizi, tipici di una falsa informazione. Se Magritte ci chiede di prestare attenzione alla sua opera, i media di oggi, invece, superano questa idea: non solo l'informazione viene presentata diversamente rispetto alla sua forma originale (una foto messa in prospettiva o un video tagliato ad hoc), ma perfino la sostanza del messaggio viene distorta con l'obiettivo di attirare l'attenzione dello spettatore.
Il rapporto controverso tra media e falsa informazione può essere ricondotto a quanto successe nella cittadina di New York il 31 ottobre 1938. Quel giorno la stazione radio Columbia Broadcasting System (CBS) trasmise nella sua XVII puntata della serie *The Mercury Theatre on the Air* un episodio appartenente all'antologia del romanzo di H. G. Wells: *La guerra dei due mondi*. Orson Welles, allora conduttore del programma, a differenza di quanto avrebbe dovuto fare, lesse il prologo spostando l'ambientazione nel 1938 (il romanzo era inizialmente ambientato nel 1897). A rendere tutto più macabro, e verosimile per gli ignari cittadini statunitensi, la narrazione di Welles si collocava nella notte più tormentosa dell'anno: Halloween. Gli effetti sonori e scenici non mancarono: la descrizione di strane esplosioni, il rapporto della polizia di un presunto disco volante, l'attacco dei marziani (accompagnato da ripetuti silenzi radiofonici), l'intervento dei notiziari e la descrizione delirante dei cittadini americani - specialmente quelli newyorkesi - resero il tutto così reale da causare il panico tra la gente che quella notte aveva appena udito le notizie trasmesse dalla CBS. Durante la prima pausa della trasmissione, il supervisore radiofonico, D. Taylor ricevette una telefonata da parte delle forze dell'odine, con l'obbligo di sospendere immediatamente la trasmissione per il panico che aveva appena creato. Tuttavia, il fatto più eclatante non fu l'alto numero di persone spaventate, quanto l'ingigantimento mediatico dell'accaduto da parte delle testate americane. I giornali definirono l'incidente come la causa del più grande terrore che avesse mai coinvolto l'intero continente americano, ritenendo la figura di Welles, l'attore che aveva recitato il prologo, pericolosa e consapevole di quanto sarebbe accaduto. Questo e tanti altri episodi non troppo lontani da noi costituiscono l'ossatura della comunicazione odierna. Le apparenze sono ciò con cui noi interagiamo e da cui, molte volte, nascono le fake news.
Ciò nonostante non tutto è perduto: sebbene una presunta pipa in realtà possa non esserlo, e sebbene l'invasione imminente da parte di una popolazione aliena possa essere soltanto un'illusione, esistono ancora delle frecce all'arco di chi voglia districarsi nella realtà. Tale risorsa si chiama: Conoscenza!
L'istruzione e lo sviluppo di una conoscenza critica comune rappresentano l'unica ancora di salvezza per uscire indenni dal labirinto di bufale che oggi ci circondano. Non credete a questa convinzione? In ogni caso non avete di che disperarvi, dopotutto un giorno potrete sempre avere il privilegio di fumarvi una pipa in compagnia dei vostri amici marziani.

Caterina Martinelli e Marta Allegri
per Passaporto Futuro

Orson Welles a lavoro durante *La guerra dei mondi*

Renè Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928-1929

Le armonie di Werckmeister

Un'interpretazione del film di Béla Tarr

In un paesino della campagna ungherese arriva l'apocalisse. L'influenza malvagia di una balena imbalsamata, unica attrazione di un circo itinerante, fa impazzire i cittadini. Molti si trasformano in teppisti, nutrendo le schiere di un'orda feroce e inesorabile, indifferente alla distruzione che si lascia alle spalle. Non più dotati di libero arbitrio, i cittadini agiscono come un solo corpo, o sarebbe meglio dire come una "forza": serrati, compatti, marciano brandendo armi bianche, le espressioni del viso vuote, pervase da una lunatica atonia. Oscura è la motivazione primaria del loro gesto, e lo resterà per tutta la durata del film, cioè *Le armonie di Werckmeister* (2000) di Béla Tarr, tratto dal romanzo *Melancolia della resistenza* di Laszlo Krasznahorkai. Diciamo subito che il cinema di Béla Tarr, così smisurato, mal si presta ad essere recensito. In quanto cinema di pensiero, influenzato da Heidegger e dall'esistenzialismo, avrebbe bisogno invece di uno studio monografico approfondito. Non è facile, quindi, scegliere gli argomenti cardine per dar corpo a un articolo, ma già da questa prima titubanza si può ricavare un punto di partenza: se il cinema di Tarr, tra i vari cinema d'autore, è forse quello che si presta peggio alla recensione, è anche e soprattutto in virtù del suo essere "esperienza totale"; del fatto cioè che il significato è contenuto nella durata delle azioni, non tanto nel loro scopo. Lo scopo è perduto, o meglio, galleggia in una dimensione improvvisamente incontrollabile, autodistruttiva, indecifrabile. Esempio lampante sono padre e figlia nel successivo *Il cavallo di Torino* (2011), seguiti nelle loro mansioni domestiche mentre il mondo è sull'orlo dell'abisso. La durata è anche ciò che contraddistingue lo stile del regista ungherese: i suoi fluidi piani sequenza non chiedono allo spettatore solo presenza intellettuale, ma anche fisica. Chiedono cioè quello che al giorno d'oggi sembra impensabile: attenzione, completa attenzione per qualcosa che non mette in scena inseguimenti d'auto o esplosioni, bensì la liturgia dei gesti quotidiani. Rispetto al monumentale *Satantango*, della durata di oltre sette ore, *Le armonie di Werckmeister* è sicuramente un film più contenuto, ma non per questo meno complesso. La vicenda, sintetizzata in apertura d'articolo, è di per sé lineare, ma apre a domande abissali, come quella sul perché della violenza e dell'autodistruzione umana. Il retaggio postmoderno, ravvisabile nella perdita dello scopo, trova nel postino Valuska una maschera potente. Considerato lo scemo del villaggio, è anche colui che spiega agli ubriachi il movimento dei pianeti, in quella che è una delle scene iniziali più belle e dense del cinema contemporaneo. Densa, perché in sé contiene già tutto il film: la messinscena di un'eclissi, realizzata facendo danzare gli ubriachi, anticipa l'oscuramento della ragione che di lì a poco si verificherà. Importante notare un aspetto: quello che io ho appena descritto chiamando in causa l'opposizione tra razionale e irrazionale, nelle parole di Béla Tarr suona più come "*la lotta secolare tra l'istinto barbarico e la civilizzazione*", "*un processo storico che ha definito gli ultimi due secoli di tutta l'Europa orientale.*" Commentando così il film, il regista mostra di voler andare alla radice di un conflitto ben definito, ma nel farlo non connota mai in modo stringente gli eventi, al contrario, li pone in una dimensione assoluta, quasi da fiaba. Questo vale ancora di più per il romanzo di Krasznahorkai, dove i personaggi, pur dotati di nome proprio e di una psicologia complessa, sembrano agire come funzioni di un meccanismo più grande. Dentro questo meccanismo, Valuska si aggira attonito, osservando le violenze nella città presa d'assalto. Anche la balena, così come viene presentata, è spiazzante. L'iconografia del leviatano ci ha abituati all'epica lotta tra l'uomo e il cetaceo, da capolavori famosi come *Moby Dick* fino a quelli meno famosi come *Horcynus Horca*: il grande leviatano ingaggia sempre una sfida con gli uomini, li costringe a combattere e perdere, e quindi a esplorare i loro limiti. Ma la balena di Béla Tarr è morta, imbalsamata ed esibita come attrazione in un circo: che sia anch'essa un segnale di saturazione postmoderna? Se la consideriamo un simbolo, dobbiamo riconoscere che è tutto al negativo: l'uomo può aver domato il leviatano, ma esso continua a portare morte, e questa morte non è data dalle forze della natura - come nella vecchia epica marinaresca - ma dagli uomini stessi, che, messisi gli uni contro gli altri, iniziano ad autofagocitare il loro microcosmo. Si può parlare dunque di una caduta di barriere, o perlomeno di quelle categorie che vedono l'umanità separata dalla natura e impegnata in una lotta per dominarla. Anche se il leviatano è morto e imbalsamato, è pur sempre dal suo occhio malefico che scaturisce la pulsione autodistruttiva. L'uomo è parte dell'eclissi, o meglio, ne è l'agente - come anticipato dagli ubriachi che simulano il sole e i pianeti. Il processo è collettivo, ma scatenato dal corpo di una creatura abissale e misteriosa, emblema forse dell'imperscrutabilità del cosmo. Ciò davanti a cui ci mette Béla Tarr ricorda l'inesorabilità di un processo biochimico, come se l'intero organismo sociale venisse colto nel momento della trasformazione, intesa come passaggio da uno stato all'altro, da un ordine all'altro, da un'armonia all'altra. Come suggerisce il titolo del film, il legame concettuale con la musica è decisivo, e costituisce il trait d'union tra macrocosmo (l'eclissi evocata da Valuska) e microcosmo (la società del paesino ungherese). Andreas Werckmeister è il teorico musicale che, alla fine del XVII secolo, introdusse un sistema d'accordatura che permetteva di suonare in tutte le tonalità. La sua innovazione viene criticata filosoficamente da un personaggio del film, il signor Eszter, vecchio direttore d'orchestra desideroso di ripristinare l'armonia "naturale". Vediamo da vicino le parole del personaggio:

[...] Non siamo di fronte a una questione tecnica, bensì strettamente filosofica. [...] L'ordine armonico, al quale ogni capolavoro fa riferimento nella propria inappellabilità, esiste davvero? Ne consegue che, in effetti, dobbiamo parlare non tanto di ricerche musicali, quanto piuttosto del riconoscimento di un fatto antimusicale. Della rivelazione risoluta di uno scandalo accettato da secoli e particolarmente sconfortante. Infatti la situazione vergognosa è che ogni singolo accordo di capolavori di svariati secoli è falso fino al midollo. Questo significa che l'espressione musicale, quella magia insuperabile fatta di assonanze e accordi, di fatto si basa semplicemente su un inganno. Sì, senza dubbio dobbiamo parlare di un vero inganno, anche se i più insicuri, per addolcire la faccenda, cianciano di compromesso. Che genere di compromesso, quando la maggioranza afferma che il tono musicale puro è solo un'illusione. Per essi di fatto non esistono accordi musicali puri. È ora di richiamare l'attenzione sul fatto che ci sono state epoche più fortunate della nostra. Per esempio quella di Pitagora e di Aristosseno, quando i nostri avi usavano strumenti musicali accordati in maniera naturale. Loro si accontentavano di suonare solo in alcuni toni, perché non erano tormentati da dubbi, sapevano che l'armonia divina appartiene agli dèi. Più tardi tutto questo non valse più un fico secco. Infatti, la presunzione confusa si sarebbe appropriata di tutta l'armonia divina. A suo modo c'è anche riuscita, affidando la questione ai tecnici, prima a un Pretorius, poi a un Salinas, e infine a un Andreas Werckmeister, il quale assolse il suo compito dividendo semplicemente in dodici parti uguali il sistema divino delle ottave. Dobbiamo vedercela con quelle sette note in sequenza non come equivalenti a un'ottava, bensì come sette qualità distinte, sette sorelle sulla volta celeste.

Se da un lato le parole del signor Eszter possono ricordare la radicalità con cui le avanguardie criticarono la prospettiva rinascimentale, dall'altro si offrono come vera e propria chiave di lettura del film. Difatti, così come gli uomini si impossessano dell'"armonia divina", recludendola nelle ottave, allo stesso modo il circo si appropria del leviatano (dunque, della Natura) imbalsamandolo dentro un container. Il suo influsso, infine, porta i cittadini alla volontà di stabilire un nuovo ordine. Bisogna anche considerare - come dicevamo - il rapporto tra macro e microcosmo, e il modo in cui la musica unisce le due dimensioni. Non è un caso, infatti, che i due personaggi più importanti del film, Valuska ed Eszter, si facciano portavoce rispettivamente dell'astronomia e della musica, richiamando in modo indiretto la "musica delle sfere", cioè quel suono prodotto dal movimento dei pianeti, impercettibile all'uomo ma capace di influenzarne gli atti, così come l'eclissi solare prefigura l'eclissi della ragione. C'è un'identità sottesa che avvicina l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo, un aspetto ravvisabile ancora di più nel finale del romanzo, dove la dissoluzione del tessuto sociale viene paragonata alla decomposizione di un cadavere:

[...] era scoppiata la rivolta tra i nemici interni dell'organismo, un reame che solitamente aveva sempre funzionato in modo meraviglioso; nell'istante esatto della morte, vedendo crollare le vecchie barriere e i vecchi ostacoli, si erano lanciati "come rivoluzionari all'assalto del palazzo" contro il magnifico ordine governato da carboidrati, lipidi, e soprattutto proteine, che un tempo funzionava con inimitabile eleganza. La truppa era composta dai cosiddetti fermenti tissutali, la missione era chiamata autodigestione postmortale, ma inutile nascondere che dietro la denominazione scientifica così altisonante c'era una triste realtà, perché sarebbe meglio definirla una "rivolta dei servi". [1]

Questo sul versante letterario. In modo del tutto diverso, Béla Tarr ci mostra un finale in cui Eszter, sopravvissuto ai disordini ma sconfitto nel suo tentativo di ripristinare l'armonia naturale, si aggira sconvolto attorno alla balena, guardando da vicino quel suo occhio malefico, perennemente spalancato sull'abisso.

Umberto Sereni

Due fotogrammi da *Le armonie di Werckmeister*

NOTE

[1] L. Krasznahorkai, *Melancolia della resistenza*, Bompiani, Milano, 2018, p. 342.

Il modello "Mi Riconosci"

Tra attivismo e condivisione di intenti

La voglia, la necessità di "fare qualcosa". Questo è ciò che ha spinto tante e tanti verso obiettivi ambiziosi. E questo è il filo conduttore delle iniziative del collettivo "Mi Riconosci? Sono un professionista dei beni culturali", nato nel 2015 e costituitosi associazione nel 2019. Cominciamo dalla domanda: "Mi riconosci?". Questo interrogativo nasce dalla campagna di sensibilizzazione sulla scarsa valorizzazione dei titoli di studio del settore dei Beni Culturali e sul mancato riconoscimento della professionalità acquisita da chi, come noi, ha compiuto questo percorso di studi. Il nostro impegno in questo senso proprio in tempi recenti ha raggiunto una prima, importante vittoria, ottenendo la creazione degli Elenchi nazionali dei professionisti del settore (29/05/2019), in attuazione alla legge 110/2014, che fino a poco tempo addietro appariva come una vaga chimera.
Le battaglie affrontate negli anni dal collettivo sono state molteplici: dalle denunce di bandi pubblici irregolari alle inchieste sulla discriminazione di genere nel settore culturale, senza mai perdere di vista problemi determinanti, quali il volontariato sostitutivo e il tentativo crescente di trasformare il nostro patrimonio culturale pubblico in uno spazio sempre più privatizzato e ad appannaggio di pochi. L'associazione raggruppa diverse figure professionali: molti archeologi e storici dell'arte, ma anche archivisti, biblioteconomisti e diagnosti. L'eterogeneità, e la conseguente pluralità di punti di vista, è uno degli elementi di forza del gruppo, che ha permesso di portare avanti battaglie lunghe e difficili. L'obiettivo primario del collettivo resta la necessità di assicurare a tutta la categoria dignitose condizioni di lavoro. I professionisti e le professioniste dei beni culturali, infatti, sono costretti a barcamenarsi tra contratti di collaborazione occasionali e lavori a partita Iva. L'associazione è divisa tra il gruppo di coordinamento nazionale e i gruppi regionali. Il ruolo di questi ultimi è fondamentale per il buon funzionamento dell'intera macchina, poiché soltanto attraverso l'attivismo sul territorio diventa possibile raggiungere e conoscere le questioni "locali" (ma non per questo secondarie), che altrimenti resterebbero inascoltate. Le istanze dei territori presentano infatti specificità che richiedono di essere affrontate sul posto, e che attraverso il coordinamento nazionale possono poi sfociare in grandi battaglie condivise. Ecco perchè all'inizio del 2020 è stata lanciata la campagna dei "Caffè con Mi Riconosci": una serie di incontri realizzati in svariati luoghi del nostro Paese, allo scopo di far conoscere e promuovere l'operato dell'associazione, e contestualmente intercettare le problematiche dei vari territori. Purtroppo l'iniziativa si è immediatamente scontrata con l'emergenza Coronavirus, ma questo non ha impedito la nascita, nel gennaio del 2020, del coordinamento toscano dell'associazione, a seguito della tavola rotonda su beni culturali, tra formazione e lavoro promossa da Mi Riconosci presso l'Università di Firenze (20/01/2020). Il Covid ha fatto registrare un duplice effetto negativo: infatti, oltre ad aver fortemente limitato la possibilità di intraprendere iniziative programmatiche, ha accentuato e reso ancor più evidenti le difficoltà e le anomalie che, anche nella nostra regione, interessano i soggetti che operano nel settore dei beni culturali. Di qui la necessità e la volontà di radicarsi sul territorio. Nel giro di un paio di mesi il Coordinamento toscano già contava una dozzina di attivisti, attorno ai quali si sta formando una rete sempre più fitta di persone, che continuamente si interfacciano e collaborano a vario titolo. Il coordinamento ha cominciato a seguire da vicino le problematiche del territorio, riservando una particolare attenzione alla situazione fiorentina e alle sue contraddizioni. Nello specifico ha avviato un lavoro di analisi critica delle scelte effettuate dall'amministrazione locale per la famigerata ripartenza della città (un primo comunicato "Firenze precaria: tra vecchi mali e nuove ombre" è stato pubblicato sul sito web di Mi Riconosci il 18/06/2020), unendosi alle battaglie che lavoratori precari stanno portando avanti. È il caso, ad esempio, dei cento lavoratori in appalto delle Biblioteche civiche e dell'Archivio Storico del Comune di Firenze, a fianco dei quali siamo scesi in piazza davanti a Palazzo Vecchio il 22 giugno scorso, per chiedere il loro reintegro in servizio. Adesso, coerenti con il nostro impegno a difesa delle professionalità del settore e del patrimonio culturale, stiamo organizzando un doppio dibattito pubblico per un primo bilancio sulle iniziative promosse dal Comune per la "rinascita" di Firenze e dintorni. I due incontri, che si svolgeranno il 7 ottobre al Sit 'N' Breakfast, in v. S. Gallo 21/R, ore 18.00-20.30 circa, con modalità di partecipazione in presenza e a distanza, avranno come obiettivo quello di riflettere (e far riflettere) sui nervi scoperti del sistema culturale toscano, oltre l'abbagliante cortina di Ferrari e vestiti di lusso. Attraverso le parole di professori universitari e professionisti del settore, saranno affrontati il tema del lavoro e l'uso privatistico degli spazi pubblici con conseguente svendita del patrimonio.

Coordinamento toscano
di Mi Riconosci

Assemblea nazionale di Mi Riconosci, 2019

Manifestazione per la Cultura e il Lavoro. Roma, 06/10/2018

Per un'altra Firenze

Dalla lettera aperta di studenti di storia dell'arte, specializzandi e dottorandi

Nel clima di riflessione che in questi ultimi tempi ha acceso il mondo della cultura, alcuni docenti di Storia dell'Arte dell'Università di Firenze hanno raccolto molte voci all'interno di un *webinar*: le tre sessioni, disponibili ancora oggi sul canale YouTube UniFI Dip. SAGAS, sono state e sono una "chiamata alle idee" *per un'altra Firenze,* a cui noi giovani storici e storiche dell'arte non vogliamo tirarci indietro. La nostra voce rappresenta quella di studenti magistrali, specializzandi e dottorandi. Siamo facce della stessa medaglia, o meglio, siamo un trittico di studiosi a più livelli, e siamo professionisti. Ci trovate nei musei, negli archivi, nelle biblioteche ma in fondo siamo anche e soprattutto cittadini di Firenze: a questa città rivolgiamo i nostri sguardi, alla ricerca di una risposta non più solo alle nostre ambizioni, ma anche rispetto al ruolo che ciascuno di noi potrà avere nella società post-covid19.
La risposta che daremo potrà scrivere un nuovo capitolo di museologia e gestione del patrimonio. Rete, contesto, cittadinanza, tutela e ricerca sono parole chiave senza le quali è impossibile far ripartire Firenze. Le ritroviamo in questi punti, a nostro avviso necessari per progettare una nuova visione del mondo della cultura e dei professionisti che vi operano.

Una narrazione interdisciplinare
Antidoto alla fruizione massificata è la costruzione di un'offerta diversificata, da cui far partire ipotesi di percorsi diramati nel territorio. Un "racconto" può davvero essere una soluzione per rinnovare l'offerta culturale e progettare meglio la dimensione narrativa, favorendo, così, l'accessibilità ad argomenti che spesso risultano ostici. Ma non solo: dal nostro specifico punto di vista consentirebbe anche di vivificare i nostri oggetti di studio.

Una rete che metta al centro i cittadini
Per contrastare il particolarismo e la polverizzazione, occorre incoraggiare le sinergie, ricostruire molecolarmente il senso di appartenenza comune del patrimonio. È necessario ripensare la narrazione, ma anche cambiare paradigma! Bisogna avere il coraggio di mettere al centro i cittadini, chi la città la vive.

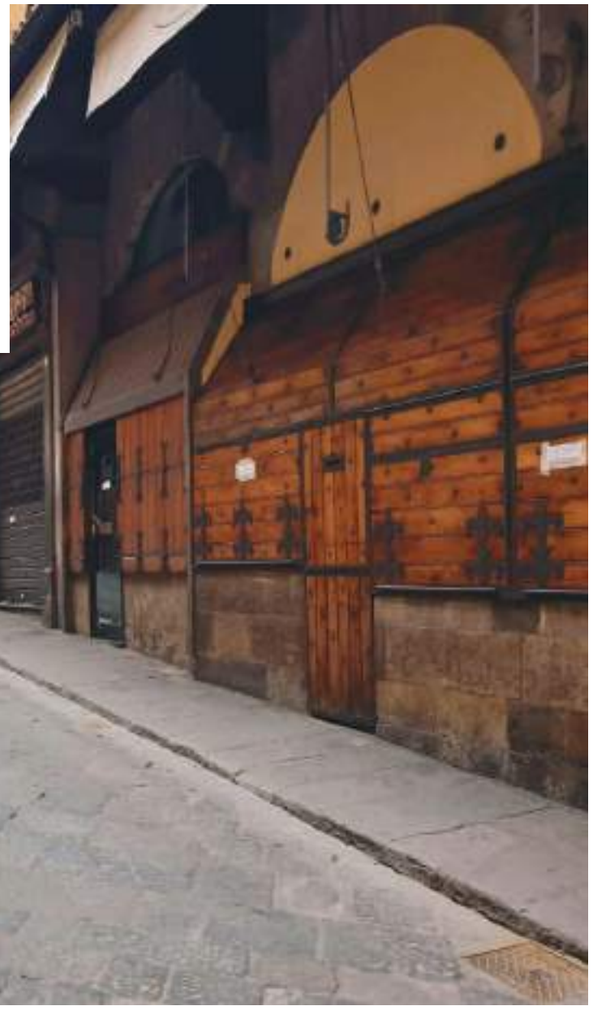
Un utilizzo adeguato degli strumenti digitali
Le risorse digitali non devono essere impiegate come surrogato, ma come strumento per una divulgazione stratificata e accessibile. I siti istituzionali siano un work in progress e siano aperti ai contributi del mondo della ricerca, in una tensione di arricchimento e affinamento progressivo, per costruire nuovi percorsi di conoscenza e accessibilità del patrimonio diffuso, rilanciando in termini dinamici e aperti la centralità del catalogo e della conservazione come base di ogni valorizzazione. In questo modo verrà garantito da un lato il diritto allo studio dei singoli e perseguito, dall'altro, l'obiettivo di divulgazione stratificata e accessibile che dovrebbero porsi tutti i luoghi della cultura, anche "offline".

Dislocare: la fruizione sostenibile come pratica di conservazione
La dislocazione delle opere nei contesti di origine non si riduca a mera operazione pubblicitaria, ma porti al coinvolgimento di più attori e di più saperi. Dobbiamo uscire dalla retorica del capolavoro e del grande museo con politiche mirate e strategie di bigliettazione o servizi educativi volti a mettere in connessione i piccoli musei con i grandi. Le ville medicee, i castelli del Mugello, i parchi, le pievi e i borghi, se messi nella condizione di essere raggiunti, saranno le nuove mete di una fruizione consapevole e lenta. Solo l'offerta di percorsi poliedrici e multifocus potrà avviare concretamente il progressivo cambiamento cui aneliamo. Il decongestionamento degli spazi della cultura favorirebbe inoltre il corretto approccio conservativo per le opere d'arte, e quello stesso approccio potrebbe diventare un percorso di conoscenza nel citato racconto multidisciplinare, dando voce allo storico dell'arte, al tecnologo della conservazione dei materiali, al restauratore.

Tirocini formativi e progetti di qualità per abolire volontariato e precariato dei professionisti culturali
Il ruolo che, come dicevamo, vorremmo avere nella Firenze post-covid19, si gioca sul campo delle nostre esperienze professionali a più livelli. Auspichiamo quindi un tavolo in cui università, istituzioni culturali, enti locali e attori economici possano formulare concretamente progetti lavorativi che prevedano bandi o accordi specifici dedicati a tirocinanti e professionisti a vario titolo, ma anche agli artisti attivi sul territorio. Occorre valorizzare le professionalità, ma anche ripensare i tirocini come occasione autenticamente formativa.

Rompere l'isolamento dei ricercatori e renderli parte attiva come "mediatori" del Patrimonio
Non c'è valorizzazione corretta senza uno studio approfondito, nuovi percorsi vanno studiati, non improvvisati. In questo senso il ricercatore - debitamente riconosciuto come professionista e rispettato nel suo lavoro di studioso - può farsi parte attiva restituendo alla comunità e ai visitatori risultati di ricerche finora raramente comunicate al di fuori del contesto accademico. A questa "chiamata alle idee" rispondiamo quindi così: diverse professionalità siano coinvolte nelle attività di valorizzazione e tutela del patrimonio, affinché queste, grazie al lavoro compartecipato, si articolino in un caleidoscopio di proposte; abitanti e studenti che contribuiscono alla cittadinanza attiva, e al riconoscimento del vero valore culturale di Firenze, siano messi al centro delle politiche dell'amministrazione; i progetti digitali non si riducano a mero intrattenimento temporaneo ma mirino ad uno standard di qualità elevato in termini di accessibilità e contenuto; fruizione e conservazione non siano più' antitetiche ma concorrano a promuovere ed incentivare percorsi alternativi nel pieno rispetto dell'attività di tutela. siano garantiti fondi per la creazione di posti di lavoro dignitosi nel mondo della cultura. L'ultimo punto riassume il nostro personale appello e desiderio, ovvero il coinvolgimento attivo del ricercatore e dello studente. Per la creazione di quell'offerta diversificata, volta a ricucire il legame tra patrimonio e comunità, il nostro ruolo potrà essere fondamentale: per una nuova Firenze è quindi indispensabile agevolare lo studio e retribuirne i frutti. Per fare tutto ciò c'è bisogno di corposi finanziamenti e di scelte coraggiose ed è solo investendo che la città potrà ripartire questa volta dai cittadini e dal loro patrimonio, costruendo così un'altra Firenze. Dare valore alla conoscenza, renderla agevole per chi la opera e trasformarla in lavoro è *conditio sine qua non* in vista di una nuova fruizione del patrimonio cittadino.

Maria Baruffetti, Martina Bordone
Silvia Furnò, Sara Migaleddu



Giovanni Pescarmona, *Ponte Vecchio durante il lockdown*, 2020

la redazione

.in fondo

Solo in un'altra occasione abbiamo deciso di impaginare un brano in copertina: era il primo numero e il testo una poesia di Laura Guastini sulla *Battaglia di Magenta*, un grande e noto dipinto di storia di Giovanni Fattori. A distanza di due anni, è ancora una poesia ad aprire un numero di «Noi Caffè Michelangiolo», la voce è quella di Hiram Scates, candidato alla nomina di presidente del Consiglio della Contea di Spoon River che, una volta sconfitto, ha tradito i suoi elettori accordandosi con il rivale eletto per essere nominato segretario della Contea. Il voltagabbana, neppure da morto, sembra provare risentimento per i suoi elettori, che chiama significativamente "seguaci", reduci di guerra speranzosi di migliorare le proprie condizioni di vita, giovani che credono nella possibilità di costruire un mondo giusto, in una sola parola: idealisti. Il tradimento degli ultimi, la morte dell'idea e del pensiero costituiscono la pluralità dei temi che fanno da sottotraccia a tutti gli articoli che abbiamo appena letto. Gli anni Settanta, in Italia, hanno fatto da sfondo alla fine di un'epoca di fermento artistico e di dibattito sociale, aprendo una strada "disoccupata dai sogni". Figlio del tradimento di una certa classe dirigente, lo scioglimento, forzato e violento, di un grande movimento culturale e sociale come quello del Sessantotto ha prodotto la crisi di valori che oggi viviamo. Dopo un lungo processo involutivo che prende avvio proprio dal decennio che prendiamo in esame in questo numero, la filosofia del Nuovo Millennio si orienta su tre punti cardinali: il realismo capitalista, portatore di rassegnazione nei confronti dell'imbattibilità dello *statu quo*, il neoliberismo più sfrenato, che mette a reddito qualsiasi cosa incontri sul suo cammino, la globalizzazione, ovvero l'idea di un pensiero unico, di un mondo in perpetua connessione. Tre valori che si alimentano a vicenda, creando un pericoloso circolo vizioso che stagna l'individuo nella palude del pensiero unico, nel conformismo più ortodosso; tutto concorre alla formazione di un cittadino il più possibile *politically correct* e poco avvezzo alla critica. Il prezzo più alto di tutto questo l'ha pagato sicuramente la produzione artistica. Che si riferisca all'editoria - si vedano i fermenti che ha prodotto l'*Antologia di Spoon River* nell'articolo di Chiara Lotti, oppure il collage digitale di copertine e interni di riviste dell'epoca nel nostro "scivolo" d'entrata - o all'offerta artistica e culturale, si percepisce forte, oggi, uno scarto qualitativo notevole rispetto al passato. La voragine tra "noi" (il presente) e "loro" (il passato) si crea dapprima per la capacità di creare contenuti, la sostanza che riempie l'involucro estetico dell'opera d'arte - è il caso dell'Arte povera che Leonardo Ostuni racconta nella sua genesi nell'articolo su Germano Celant. Anche il ruolo dei critici è ancora, negli anni Settanta, legato ad istanze sociali e sperimentali molto marcate, come nella Biennale del 1976, recensita a posteriori nel testo di Lucrezia Caliani.
Tematica questa toccata anche dal corposo elaborato di Francesca Bertini, che riporta alla luce e alla memoria l'esperienza del modiglianese Premio Lega, promosso dall'Accademia degli Incamminati, per il quale collaborarono critici come Flavio Caroli e Luciano Caramel e artisti del calibro di Bruno Munari e Giulio Paolini. Anche il cinema ha risentito di questa superficialità di pensiero, tanto che oggi, film premiati citano o si ispirano a modelli del passato, come abbiamo letto nell'articolo di Anna Borselli su *Brutti, sporchi e cattivi* e *Parasite*, due film lontani nel tempo e nello spazio ma che creano un binomio interessante se visti sotto una chiave di critica della società e del costume. Leggendo questi articoli si ha l'impressione che il passato appartenga ad un pianeta diverso dal nostro. Abbiamo provato dunque a trovare dei momenti chiave di questa "alienazione", di questo cambiamento talmente repentino e violento da cancellare tutto ciò che lo precedeva. Il primo momento è stato l'attentato di Piazza Fontana. La morte di Giuseppe Pinelli, la caccia all'anarchico, le persecuzioni degli studenti, le ombre di un neo fascismo legato con il potere politico, i depistaggi, la cortina di ferro, la *longa manus* degli Stati Uniti e l'Eurocomunismo sono macchie che ancora oggi cospargono la storia della nostra nazione, nonostante si sia provate a sbiadirle con il tempo, rimangono li, scomode, nelle nostre coscienze. Giada Muto ha raccontato l'epopea della monumentale opera di Enrico Baj sulla morte di Pinelli, che solo alla fine degli anni Settanta venne ufficialmente accettata. La figura di Giuseppe Pinelli, l'anarchico che venne ingiustamente coinvolto nell'attentato e defenestrato durante un interrogatorio, raccorda numerosi contributi: da quello di Giada Muto, allo "scivolo" ma soprattutto all'articolo di Chiara Lotti sull'*Antologia di Spoon River*, un libro caro a Pinelli, per questo motivo un estratto è in copertina. Un secondo momento coincide con un'altra morte, quella di Pier Paolo Pasolini, assassinato ad Ostia, in circostanze ancora poco chiare. L'importanza di Pasolini nel pensiero contemporaneo e la sua progressiva scomparsa da quello odierno è raccontata con estrema precisione da Alessandro Zampieri. *Pasolini Parla Presentemente* prende a pretesto l'analisi dei monumenti ostiensi dedicati al poeta di Casarsa per diventare in realtà un monito a tutti noi, un memento: Pasolini non è morto, i suoi scritti, le sue poesie parlano ancora, rileggerle potrebbe comportare una presa di coscienza notevole.
Anche il terzo e ultimo momento è scandito da una morte, questa volta una morte metaforica, quella del movimento studentesco, cantato intensamente da Claudio Lolli. L'analisi di chi scrive sull'album *Disoccupate le strade dai sogni* - dal titolo inequivocabilmente programmatico - si intreccia con le vicende che videro Bologna al centro dell'attenzione nazionale: colpisce ancora vedere le immagini dell'esercito che interviene a sgomberare l'università occupata.
Chiudono la rivista i consueti *fuoripagina* che da questo numero si configurano come uno spazio nuovo e vantano nuove collaborazioni. Il riassunto della tesi di Francesca Quarsiti, sulla strada come incontro tra le arti dal medioevo alla modernità, inaugura lo spazio dedicato alla pubblicazione delle tesi di storia dell'arte. Il collettivo *Mi riconosci?* si presenta e fa il punto sulla situazione della sua lotta, alla quale ci uniamo con forza, contro la mala gestione del patrimonio culturale e lo sfruttamento dei lavoratori del settore, mentre Passaporto Futuro, redazione di studenti universitari in lotta continua contro le *fake news* e la superficialità di un certo giornalismo, poco attento ai contenuti, ci fa riflettere sul potere delle notizie di creare mondi. Segnaliamo che periodicamente i social del gruppo pubblicheranno dei post redatti da noi e vi invitiamo a visitare le pagine Instagram e Facebook di Passaporto Futuro. Una nuova e prestigiosa collaborazione, infine, ci ha portato tra le sale del Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno, che terranno uno spazio fisso nella nostra rivista per recensire ed analizzare ogni volta un'opera diversa della loro ricca collezione. Chiudono i *fuoripagina* una lettera, che pubblichiamo con immenso piacere, firmata dagli studenti magistrali, specializzandi e dottorandi in Storia dell'Arte dell'Università di Firenze, inserita nel contesto del webinar *Per un'altra Firenze*, tenutosi nella pagina Youtube del SAGAS durante il periodo del *lockdown*, e una recensione de *Le armonie di Werckmeister* del regista ungherese Belà Tarr, a cura di Umberto Sereni, un film fondamentale per comprendere come il piattume culturale e la speculazione di cui abbiamo detto sopra, possa degenerare in un mondo di follia, violenza e sovranismo.

Andrea Del Carria

bibliografia

CONSULTATA E CONSIGLIATA

Acocella A., *L'architettura di pietra, antichi e nuovi magisteri costruttivi,* Firenze, Lucense Alinea, 2004

Alighieri D., *La Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, I meridiani Mondadori, 2015

Apollonio U., Caramel L., Fagiolo M. (a cura di), *Didattica*, catalogo della mostra (Modigliana, luglio 1975), Faenza,Unione Tipografia, 1975

Baj E., *Automitobiografia*, Monza, Johan & Levi, 2018, pp. 75-85

Caramel L., Caroli F., Fagiolo M. (a cura di), *Didattica 2 perchè e come*, catalogo della mostra (Modigliana, 31 luglio - 24 settembre 1977), Faenza, Unione Tipografica, 1977

Caramel L., Caroli F., Fagiolo M. (a cura di), *Parola*, catalogo della mostra (Modigliana, 30 luglio - 01 ottobre 1978), Faenza, Unione Tipografica, 1978

Cicerone, *Tuscolane*, traduzione e note a cura di Lucia Zuccoli Clerici, Milano, BUR Rizzoli, 2004

Bonanno M., *È vero che il giorno sapeva di sporco. Riascoltando Disoccupate le strade dai sogni di Claudio Lolli*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2017

Bastioli S., *Le pietre di Spoleto*, catalogo della mostra a cura di Quast Matthias (Schwetzingen, Rathaus, 5 maggio - 27 giugno 2008), Spoleto, Listampa 3B, 2008

Celant G., *Arte povera*, inserto redazionale allegato al n. 284 di «Arte e Dossier», Milano, Giunti Editore, gennaio 2012

Di Girolamo G., *Dormono sulla collina 1969-2014*, Milano, Il Saggiatore, 2014

Felice A., Larcati A., Tricomi A. (a cura di), *Pasolini oggi. Fortuna internazionale e ricezione critica*, Venezia, Marsilio editori, 2016

Foscolo U., *Dei sepolcri*, in *Opere*, a cura di F. Gavazzeni, 2 voll., Torino-Parigi, Einaudi Gallimard, 1994

Giovannini F., *Delitti politici. Quindici misteri italiani*, Viterbo, Stampa alternativa, 2013

Giustini J. - Lolli C., *La terra, la luna e l'abbondanza*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2003

Krasznahorkai L., *Melancolia della resistenza*, trad. di Dora Meszaros e Bruno Ventavoli, Milano, Bompiani, 2018, p. 342 [prima edizione ungherese 1989]

Lee Masters E., *Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 1971 [prima edizione statunitense 1915]

Moresco A., *Giochi dell'eternità*, Milano, Mondadori, 2009

Pasolini P.P., *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, Milano, Longanesi, 1958

Pasolini P.P., *Poesia in forma di rosa (1961-1964)*, Milano, Garzanti, 1976 [prima edizione 1964]

Pasolini P. P., *Bestemmia. Tutte le poesie*, 2 voll., Milano, Garzanti, 1995

Pasolini P. P., *Il romanzo delle stragi*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2016 [prima edizione 1975]

Pasolini P. P., *La divina mimesis*, Milano, Mondadori, 2019 [prima edizione 1975]

Pivano F., *Viaggio americano*, Milano, Bompiani, 2017 [prima edizione 1997]

Rodolico F., *Le pietre delle città d'Italia*, Firenze, Le Monnier, 1995 [prima edizione 1953]

Schlögel K., *Il lavoro degli occhi,* in *Leggere il tempo nello spazio, saggi di storia e geopolitica,* Milano, Bruno Mondadori, 2009

Tedeschi F., *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità,* Peschiera Borromeo (MI), Vita e Pensiero, 2016

Tommasetta D. (a cura di), *Claudio Lolli. Disoccupate le strade dai sogni*, Firenze, Goodfellas, 2018

Vergine L., *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira Editore, 1996

Whitman W., *Foglie d'erba*, Torino, Einaudi, 1993 [prima edizione statunitense 1888]

Wilamowitz-Moellendorff U. Von, *Storia della filologia classica*, Torino, Einaudi, 1967 [prima edizione tedesca *Geschichte der Philologie*, 1921]

AA.VV., *Baj: catalogo generale delle stampe originali*, Milano, Electa, 1985

AA.VV., *Enrico Baj*, Vol. I, Milano, Electa, 1993

AA.VV., *Enrico Baj*, Vol. II, Milano, Electa, 1993

AA.VV., *La povertà dell'arte*, Bologna, Galleria de Foscherari, 1968

AA.VV., *Numero monografico dedicato a Enrico Baj* in *Quadrimestrale di libri d'artista e di bei libri*, numero 20-settembre 2005, Belluno, Colophon, 2005

SITOGRAFIA

Abbate F., *"I funerali dell'anarchico Pinelli", tappa obbligata dell'immaginario artistico e politico di un paese senza memoria* in <https://www.huffingtonpost.it/entry/i-funerali-dellanarchico-pinelli-tappa-obbligata-dellimmaginario-artistico-e-politico-di-un-paese-senza-memoria_it_5e00838ae4b0843d35fe77d5> (23/12/2019)

Ricci T., *"I funerali dell'anarchico Pinelli" ha una casa!* in <https://www.radiopopolare.it/i-funerali-dellanarchico-pinelli-ha-una-casa/> (06/05/2019)

Unifi, Dipartimento SAGAS, Video caricati in <https://www.youtube.com/channel/UCCGALtSLzyGyC3WRaZaSkRg> (03.09.2020)

Unifi, Dipartimento SAGAS, *Sei punti per Firenze* in <https://www.youtube.com/watch?v=rbUJvRpLTY0> (03.09.2020)

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento SAGAS, *Per un'altra Firenze* in <https://www.sagas.unifi.it/art-315-per-un-altra-firenze.html> (03.09.2020)

AA.VV., *Biografia di Pietro Consagra* in <https://pietroconsagra.org/biografia/> (26.07.2020)

AA. VV., *Monumento a Pier Paolo Pasolini* in <https://www.litoraleonline.it/monumento-a-pasolini-di-mario-rosati/> (26.07.2020)

AA. VV., *Ostia: tre monumenti e tre scultori per PPP* in <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/roma/ostia-tre-scultori-e-tre-monumenti-per-ppp-2005/> (26.07.2020)

AA. VV., *Stele dedicata a Pasolini* in <http://iorio.blog.kataweb.it/2007/10/09/stele-dedicata-a-pasolini/> (26.07.2020)

.in fondo

Se vuoi entrare a far parte degli autori di Noi Caffè Michelangiolo

inviaci un articolo di prova
(max 3000 caratteri spazi inclusi)
a noi@caffemichelangiolo.it
Segui le pagine social per rimanere aggiornato sulle nostre iniziative

Caffè Michelangiolo caffemichelangiolo

@CMichelangiolo

La Fondazione promuove la cultura

La promozione della cultura nelle sue diverse espressioni è considerata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna elemento primario per la crescita, anche economica, del territorio.
Il Complesso degli Antichi Chiostri Francescani è stato mirabilmente restaurato, ampliato e valorizzato strutturalmente e per la prima volta destinato integralmente ad attività culturali, arricchendo e rendendo unica la suggestiva zona Dantesca.
Anche per i prossimi anni, la Fondazione continuerà ad assicurarsi il proprio sostegno a progetti di sviluppo che elevino la qualità della vita e il nostro patrimonio culturale

La Fondazione fa crescere la città

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

www.fondazionecassaravenna.it

FONDAZIONE CR FIRENZE

Da **28 anni** promuove solidarietà, cultura, ambiente, ricerca scientifica e formazione giovanile per il territorio

Fondazione CR Firenze è un ente privato nato 28 anni fa con lo scopo di destinare i proventi che derivano dalla gestione del suo patrimonio unicamente allo sviluppo del territorio dove essa opera. Non è quindi in alcun modo un'istituzione creditizia. Per meglio definire il suo ruolo, nel 2016 ha assunto la denominazione di "Fondazione" in sostituzione della precedente "Ente" CR Firenze.
La Fondazione ha tra i suoi ambiti di intervento, tra quelli consentiti dallo Statuto, arte e cultura, ambiente, ricerca scientifica e tecnologica, volontariato e beneficenza (particolarmente importante in questo momento così drammatico), crescita e formazione giovanile e opera sul proprio territorio di intervento: Firenze e Città Metropolitana, le province di Grosseto e Arezzo.

Con l'emergenza provocata dal coronavirus, la Fondazione ha accentuato i suoi interventi verso il mondo della solidarietà e del volontariato ed ha destinato fondi ingenti per l'emergenza sanitaria da destinare al terzo Settore favorendo l'acquisto di 10 milioni di mascherine di vario tipo, di respiratori e di altre apparecchiature sanitarie.
Inoltre sostiene, con i propri fondi, le più importanti e antiche istituzioni fiorentine (dal Teatro del Maggio all'Accademia della Crusca, dall'Accademia dei Georgofili al Teatro della Toscana; dalla Scuola di Musica di Fiesole alla Fondazione Palazzo Strozzi e molte altre) e promuove importanti progetti che hanno lo scopo di valorizzare il territorio sotto il profilo della qualità della vita, della crescita culturale, della salvaguardia del patrimonio artistico ed ambientale, della riqualificazione di spazi non adeguatamente utilizzati.

FONDAZIONE
CR FIRENZE

www.fondazionecrfirenze.it