

ritmo sopra a tutto

a cura di Franco Buffoni



CINQUANT'ANNI DI STORIA
E DI ARTE AL MA*GA
1966-2016

15 OTTOBRE 2016
5 FEBBRAIO 2017

**Sindaco**

Andrea Cassani

CITTÀ DI GALLARATE

Assessore alla Cultura

Isabella Peroni

Dirigente Settore Cultura

Manuela Solinas

MA*GAFONDAZIONE GALLERIA D'ARTE
MODERNA E CONTEMPORANEA
"SILVIO ZANELLA"**Soci
Fondatori**Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo**Partner
Istituzionale****Presidente**

Giacomo Buonanno

Direttore

Emma Zanella

Consiglio di gestioneGiacomo Buonanno, Presidente
Claudio Croci
Francesco Raimondi
Francesco Tedeschi**Comitato tecnico scientifico**Andrea Cassani, Presidente
Sandrina Bandera
Luciano Caramel
Paolo Lamberti
Luca Molinari
Giovanni Orsini
Emma Zanella

RITMO SOPRA A TUTTO. CINQUANT'ANNI DI STORIA E DI ARTE AL MA*GA 1966 – 2016

15 ottobre 2016 – 5 febbraio 2017

A cura di

Franco Buffoni

Comitato ScientificoEmma Zanella
Vittoria Broggin
Laura Carrù
Alessandro Castiglioni
Giulia Formenti
Lorena Giuranna**Testi in catalogo**Franco Buffoni
Emma Zanella**Organizzazione e coordinamento**Vittoria Broggin
Veronica Cadini
Valentina Rizzello**Ricerche d'archivio**Nicoletta Bea
Paola Pastorelli
Luigi Sandroni**Conservazione opere**Giulia Formenti
Laura Carrù
Daniela Costantini**Progetto espositivo
e allestimento opere**Monica Faccini
Gilles Ielo
Franco Baffi
Alberto Vernale
Giacomo Zaniboni**Allestimenti tecnici**Gruppo Progetti
Scenica**Fotografie**Fiorenzo Cantalupi
Walter Capelli
Lillo Giovara
Fabrizio Marchesi
Roberto Marossi**Immagine coordinata**

MMG Design, Gallarate

Allestimento graficoLazzati Industria Grafica, Casorate Sempione
Art Massa Studio, Gallarate**Assicurazione**

XL Insurance, Assigeco, Milano

Ufficio stampa

Anna Defrancesco, CLP Relazioni Pubbliche

Social network

Erika La Rosa

Sito WebAlessandro Castiglioni
LabUCdesign**Amministrazione**

Monica Colombo

Attività educativeLorena Giuranna
Marika Brocca
Alessandro Castiglioni
Francesca Chiara
Elena Scandroglio**Accoglienza**Gilles Ielo
Sofia Mele
Alberto Vernale
con i volontari di Auser per MA*GA**MA*GA bar**Monica Ghiraldini
Michela Morelli**Biblioteca specialistica
e archivi**

Daniela Anselmi

Bookshop

Carù Libreria

Servizi di sicurezza

IVNG, Gallarate

Servizi di pulizia

Oleksandra Zamyatina

**Hanno dato un prezioso contributo
all'organizzazione della mostra**Lillo Giovara
Sara Giolo**Il MA*GA ringrazia per la collaborazione**Sergio Limonta per *Equipoetico*, 2016
Rino Campioni, Auser per MA*GA
Federica De Martini, Auser per MA*GA**Prestatori**Centro Manoscritti dell'Università di Pavia
Collezione Privata, Milano
Museo della Carale Accattino per la poesia
sperimentale visiva, Ivrea**Sponsor****Lazzati**
ESPRESSIONE DI QUALITÀ DAL 1902

Ravizzoli

Catalogo

Edizioni Museo MA*GA, Gallarate, 2016

A pochi mesi dall'inizio del mio mandato, è una fortuna e un onore "battezzare" gli eventi per i 50 anni di storia e di arte del MA*GA. Mi viene data la gradita occasione di introdurre, in queste righe, il catalogo di una esposizione che è già nella storia di Gallarate, prima ancora che venga inaugurata. E vorrei prendere spunto dal titolo della rassegna, "Ritmo sopra a tutto", per soffermarmi sul concetto di un "ritmo" che vorrei restasse alto, in grado di cadenzare un ulteriore salto di qualità del nostro museo.

In dieci lustri tanto è stato fatto e la distanza culturale con Milano è sicuramente diminuita. Il "ritmo" con cui la Gam si è allargata fino a trasformarsi in MA*GA ha scandito una crescita inarrestabile. Quelli raggiunti sono risultati importanti, ma non devono essere considerati un traguardo. L'auspicio è che nel prossimo mezzo secolo di vita, il "ritmo" si alzi ulteriormente con il fine di affidare al gioiello di via De Magri il ruolo di traino per la nostra Gallarate, verso l'obiettivo di una città moderna, che non deve essere vittima dell'omologazione culturale ma protagonista consapevole dell'innalzamento dell'humus culturale e produttivo locale.

Dovremo essere abili a incentivare progetti in grado di guardare e puntare molto lontano, ben oltre i nostri confini, ma con delle radici ben salde nella nostra storia.

Tracciando una rotta originale senza la paura di abbandonare la strada già segnata, non subendo la globalizzazione ma imponendo la glocalizzazione dei contenuti che da sempre contraddistinguono la nostra Gallarate. Senza tentare di apparire ciò che non siamo ma vantandoci di ciò che orgogliosamente siamo.

Andrea Cassani
Sindaco di Gallarate

Chiudere gli occhi e poi riaprirli, trovandosi, 50 anni dopo, nell'appartamento di via XXV Aprile dove è nata la GAM, sarà un accattivante viaggio nel tempo.

La ricostruzione in scala uno a uno della prima sede della Civica Galleria d'Arte Moderna e della prima esposizione di opere donate dal Premio Nazionale Arti Visive, sarà la peculiarità di una mostra che celebra un avvenimento di cui la Città di Gallarate deve andare orgogliosa; tagliare il traguardo di mezzo secolo di vita del MA*GA, una perla rara nel panorama museale italiano.

Nel tempo la collezione è cresciuta fino a superare le seimila opere, ma tutto nasce da lì, da quei 170 metri quadrati a due passi dalla stazione, presi in affitto dall'allora amministrazione comunale, e da quei 123 quadri mostrati al pubblico il 15 ottobre del 1966. Gli stessi che a mezzo secolo di distanza verranno esposti nella sede di via De Magri, creando un legame forte e non solo ideale tra il luogo dove tutto è nato e quello dove tutto sta proseguendo.

Sempre nel nome del professor Silvio Zanella. Senza di lui e la sua lungimiranza probabilmente oggi non saremmo qui a celebrare questo importante anniversario. A Lui, ad Emma ed a tutti coloro che in questi cinquant'anni hanno profuso le loro energie per far crescere il museo, non fermandosi nemmeno nei momenti più avversi, vanno il mio pensiero ed il mio ringraziamento, come Assessore, ma ancor prima come cittadina di Gallarate.

Isabella Peroni
Assessore alla Cultura

1966, 15 OTTOBRE

Sabato 15 ottobre 1966 Mario Sola, Sindaco di Gallarate, inaugura la Civica Galleria d'Arte Moderna realizzata in un appartamento di 170 mq del condominio Montegeneroso in via XXV aprile al 4, con il primo nucleo di opere donate alla città dal Premio Nazionale Arti Visive, fondato nel 1949 per costituire un museo d'arte contemporanea in città¹.

A guidare le sorti del Museo in qualità di conservatore-direttore è l'artista e segretario del Premio Silvio Zanella, nominato a titolo gratuito dal Sindaco "[...] in considerazione della specifica e particolare preparazione ed esperienza artistica e critica [...]"².

La storia della GAM, oggi MA*GA, si sviluppa dunque durante tutto il secondo dopoguerra fino all'oggi, testimoniando oltre al dibattito culturale che ha accompagnato in Italia la costituzione di collezioni e spazi espositivi dedicati alla contemporaneità, anche la storia sociale, culturale e politica di una città che ha promosso, capito e sostenuto senza soluzioni di continuità e con coraggio, la nascita e lo sviluppo di uno dei più importanti musei italiani dedicati alle arti contemporanee.

Nell'arco di questi cinquant'anni artisti, critici, curatori, storici dell'arte, sindaci e assessori, imprenditori e gente comune, tutti insieme hanno creato – e continuano a farlo – la storia di questo Museo nato in una città industriale della Lombardia, in un territorio dinamico e in costante connessione con le realtà culturali e imprenditoriali, italiane e internazionali.

Il giovane museo apre con 86 dipinti, 3 sculture, 10 opere di grafica e 25 disegni acquisiti dal Premio Gallarate nelle prime sette edizioni realizzate tra il 1950 e il 1959 in sedi espositive provvisorie e sempre diverse, la Società Ginnastica Gallaratese (1950, 1951, 1953), Palazzo Minoletti (1955, 1957), l'Istituto Magistrale delle Canossiane (1959), fino all'VIII edizione del 1966, contestuale all'inaugurazione del Museo, realizzata nell'atrio dello stesso Condominio

Montegeneroso con un allestimento di tubi innocenti e teli bianchi posizionati ad accogliere i dipinti.

Da qui inizia la storia della Civica Galleria e da qui partiamo con la mostra *Ritmo sopra a tutto. Cinquant'anni di storia e di arte al MA*GA*, articolata in due grandi sezioni: la prima, dedicata al 1966 e allo sviluppo storico del Museo fino ad oggi, con i protagonisti di questo lungo viaggio nell'arte e nella cultura del tempo, ideatori, curatori, artisti, amministratori, sostenitori, per offrire un sintetico affresco della coralità e della partecipazione alle vicende del Museo; la seconda, affidata alla cura di Franco Buffoni, rilegge criticamente la nostra importante collezione con uno sguardo laterale rispetto all'arte, capace quindi di osservarne i fenomeni in rapporto alla contemporanea scena poetica. Da qui la costruzione di un percorso espositivo che trova come referenti concettuali testi dei più grandi poeti del Novecento – da Eugenio Montale a Giovanni Raboni – e che indugia con particolare attenzione su figure che hanno saputo frequentare con uguale fortuna sia l'arte visuale sia la letteratura, spesso ibridandone i linguaggi. Alle parole di Franco Buffoni affido naturalmente il compito di entrare nel merito delle scelte critiche che hanno sostenuto la selezione dei testi poetici e delle opere in mostra.

Dalla GAM al MAGA: 1966 – 2016

L'inaugurazione della prima sede espositiva, un appartamento affittato dall'Amministrazione comunale, fu una vera conquista per i promotori del Premio Gallarate e per la città, perché permise non solo di riunire le opere distribuite negli uffici comunali in attesa di un adeguato spazio espositivo, ma soprattutto di dare corpo all'idea per la quale era nato, sedici anni prima, il Premio Nazionale ovvero dotare la città di un museo vivo e dinamico, attento alla contemporaneità e alla cultura del nostro tempo. Proprio il piccolo museo, ricostruito in scala 1:1 grazie a un'accurata ricerca d'archivio, è al centro della

prima sezione della mostra, accanto a documenti, fotografie, video, ricostruzioni cronologiche, testimonianze indispensabili a ricomporre la storia della nostra istituzione.

Esposte alle pareti con le stesse modalità di allora sono state riunite le opere, prevalentemente pittoriche, premiate e acquisite a partire dal 1950, i capisaldi dell'attuale Museo alcuni dei quali ritenuti, all'atto della premiazione negli anni cinquanta, una scommessa rischiosa. Sono i dipinti straordinari di Atanasio Soldati, Emilio Vedova, Mario Radice, Renato Birilli, Giuseppe Santomaso, Carlo Carrà, Raffaele De Grada..., rappresentativi delle ricerche che hanno caratterizzato la pittura italiana dagli anni trenta all'immediato dopoguerra, con particolare attenzione all'ambito astratto, concretista e informale.

Il condominio Montegeneroso ospita la Civica Galleria per pochi anni, indispensabili tuttavia per gettare il seme che è cresciuto e si è sviluppato sino all'oggi. Già nel 1970, il Museo viene trasferito nel Palazzo Pubblici Uffici di Viale Milano 21, dove rimane per oltre quarant'anni fino all'inaugurazione del MA*GA (2010), seguendo una crescita costante guidata da un progetto preciso sull'arte e la cultura contemporanea, sulla funzione educativa e dinamica di un'istituzione che doveva diventare, ed è diventata, centro permanente di formazione dei giovani, del pubblico, del tessuto produttivo e industriale di una città e un territorio capace di darsi un'identità nuova e diversa rispetto alla grande città.

Con il trasferimento del Museo nella sede di viale Milano, ampliata in più occasioni nel 1972, nel 1975, nel 1976, nel 1991, nel 1996, il progetto museologico, culturale, espositivo, educativo si articola e consolida nel tempo acquistando una sua evidente autonomia che prende il via progettando il Museo come un polo culturale sostenuto da una collezione in continuo divenire (dalle 124 opere del 1966 alle oltre 6000 opere di oggi), da archivi, biblioteca, emeroteca create negli anni sollecitando artisti, istituzioni, case editrici a donare documenti e volumi, da un'attività espo-

sitiva costante progettata con curatori e comitati scientifici che si sono succeduti nel tempo e un'attività educativa avviata a piccoli passi nella seconda metà degli anni Ottanta e definitivamente consolidata all'inizio del nuovo millennio.

Nel 1976, in occasione del X Premio Gallarate, viene esplicitata l'intenzione di conferire alla nuova Civica Galleria la «[...] particolare fisionomia di Museo delle correnti e dei movimenti dell'arte italiana della seconda metà del XX secolo [...]»³ definendo così una delle caratteristiche più evidenti nella collezione della Civica di Gallarate, che per lungo tempo ha informato e in parte ancora informa le scelte espositive del Museo⁴.

Da questo momento la politica relativa all'ampliamento della collezione viene dunque indirizzata oltre che all'acquisto di opere importanti e significative per se stesse, verso interi nuclei di opere tra loro affini per ricerca artistica, linguaggio, temi affrontati. Esempio a questo proposito la X Edizione del Premio Gallarate, articolata in ben cinque mostre dedicate a *L'arte di contenuto politico e sociale*, *L'arte di ispirazione scientifica e tecnologica*, *L'arte surreale, fantastica e del sogno* (1976), *L'arte sperimentale dei nuovi mezzi espressivi e comunicativi* (1977), *L'arte degli anni Sessanta* (1977/78). In due anni sessantasei opere entrano nella collezione del Museo riuscendo in parte a colmare quei vuoti e quelle lacune che erano state determinate dall'inattività degli anni precedenti.

Come esemplari le mostre dedicate al *MAC. Movimento Arte Concreta* (1983), al *MADi* (1999), agli anni Cinquanta in *IL 1950. Premi ed esposizioni d'Arte* (2000), alla collezione della Galleria Comunale di Roma (*Da Balla a Morandi* 2005), ad alcune memorabili antologiche (Soldati, Munari, Bertini...) tutte grandi mostre capaci di dare ampio respiro alla politica espositiva e di ampliare notevolmente le collezioni del Museo (66 opere entrate con il MAC e 44 con il MADi).

La stabilizzazione della GAM come museo, in grado di valorizzare le collezioni e di sostenere le attività

espositive ed educative, la promozione e la comunicazione, ha dunque lentamente inizio negli anni Ottanta per prendere sempre più slancio nella seconda metà degli anni Novanta quando, grazie all'assegnazione nel bilancio comunale di fondi dedicati al Museo gestito in economia, ai finanziamenti provenienti da altri enti pubblici e privati, alla progressiva destinazione e stabilizzazione del personale, la GAM avvia una politica culturale a tutto tondo che la distingue a livello nazionale, nonostante le carenze di una sede espositiva piccola e in condivisione con altre realtà.

La convinzione che le occasioni espositive debbano trasformarsi in una significativa opportunità di ricerca per gli artisti e dunque per il Museo, viene affermandosi a partire dal 2000 quando inizia la mia direzione e quando la GAM, alle tradizionali e significative mostre storiche e antologiche, affianca una ricerca dedicata specificatamente alla stretta contemporaneità, invitando gli artisti non solo a esporre al Museo ma a progettare interventi site specific, realizzati e acquistati per le collezioni permanenti. Il primo vero passo in questo senso si deve alle mostre *Arte e digitale in Italia* (1997), *ZAT. Zone Artistiche Temporanee* (2004), *Le trame di Penelope* (2007), *Terzo Paesaggio* (2009), *Twister* (2009), fino alle più recenti *Long Play* (2012), agli ambienti di Pierluigi Calignano, Ugo La Pietra, al corpus fotografico di Mario Cresci, tutti progetti che hanno aperto un vero fronte di sostegno all'arte e agli artisti italiani.

In questo processo di consolidamento e di affermazione della propria funzione centrale è l'avvio, negli stessi anni e dunque a partire dal 1999-2000 di un'attività educativa e culturale ampia, attenta ad ogni tipo di pubblico, innovativa, capace di avvicinare le persone all'arte e alla creatività osservata e praticata, di far comprendere le arti come insostituibili risorse di crescita culturale, personale ed anche di integrazione territoriale. Inizialmente avviate nelle stesse sale espositive della GAM, in mezzo alle opere, le attività educative rivolte alle scuole trovano

spazio prima nei seminterrati del palazzo di Viale Milano e successivamente in un negozio di via Ragazzi del 99 adibito a aule didattiche, unico espediente, in attesa della nuova sede, per poter accogliere migliaia di studenti all'anno.

I progetti avviati sono subito tantissimi e tutti differenti tra loro, a partire dai corsi d'arte per il pubblico adulto tradizionalmente offerti dal Museo sin dagli anni Ottanta; laboratori per studenti delle scuole di ogni ordine e grado (con grande adesione delle materne e delle elementari); workshop per giovani studenti; formazione per gli insegnanti.

Sempre in questi anni nel 2004 la GAM riceve, tra i primi, il logo di Museo riconosciuto da parte di Regione Lombardia, fondamentale strumento per verificare gli standard museali, nel 2006 è ammessa nella prestigiosa Associazione Musei Arte Contemporanea Italiani e, soprattutto, viene dato avvio alla costruzione della nuova sede espositiva in via De Magri 1, caldeggiata da Silvio Zanella a partire dagli anni Novanta.

Il progetto museologico, pubblicato nel 2000 in *Testimonianze* è chiaro sin dall'inizio: partendo dalle effettive esigenze della GAM e della sua collezione sacrificata in spazi inadeguati, prevedeva già lo sviluppo di tutto ciò che la GAM andava progressivamente facendo: conservazione e valorizzazione delle opere, mostre, eventi, accoglienza al pubblico, didattica, luogo di incontro e di relazione oltre che di studio e di ricerca.

L'individuazione dell'area sita in via De Magri e l'inizio della progettazione per la ristrutturazione del padiglione di archeologia industriale hanno inizio tra 2001 e 2002, con l'obiettivo di procedere per stadi di avanzamento. A lavori appena avviati, nel 2004 l'Amministrazione decide di anticipare la costruzione di un nuovo padiglione, affiancandolo a quello esistente così da permettere al Museo di poter aprire al pubblico in un'unica, definitiva, soluzione. L'esito finale presenta un museo in grado di rispondere agli standard nazionali e internazionali in materia di musei e di assolvere alle principali funzioni

attribuite oggi alle nostre istituzioni: conservazione, valorizzazione e incremento delle collezioni; relazioni con i collezionisti e con tutto il sistema dell'arte contemporanea; attività educative rivolte al pubblico di ogni età, provenienza, formazione, con esigenze diverse e preparazione eterogenea; mostre di ricerca, di richiamo, grandi e piccole; eventi; comunicazione, promozione e marketing; luogo di eccellenza, luogo di opportunità e incontro; luogo dell'innovazione e della ricerca dove le arti contemporanee dialogano, sperimentano e raccontano nuove idee.

L'inaugurazione avviene il 19 marzo 2010 con una grande mostra dedicata ad Amedeo Modigliani, i capolavori della collezione permanente finalmente presentati al pubblico in un percorso ampio e articolato, le attività educative funzionanti a pieno ritmo così come i servizi aggiuntivi, accompagnati dal nuovo nome dato al museo, MA*GA, e dalla nuova Fondazione Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Silvio Zanella, costituita a novembre 2009 dal Comune di Gallarate, dal MiBACT (caso unico per un museo civico) e dalla Regione Lombardia, cui viene trasferita l'intera gestione del Museo.

La più recente storia del Museo, dalla nuova sede aperta nel 2010 ad oggi, vede da un lato il consolidamento delle linee programmatiche tracciate negli anni della GAM, dall'altro l'apertura e l'accelerazione verso nuovi orizzonti. Molte sono le svolte, culturali e gestionali, che caratterizzano la storia del MA*GA negli ultimi anni: il potenziamento delle grandi mostre a partire da quella inaugurale, particolarmente adatte ad essere accolte dai nuovi spazi espositivi (oltre a Modigliani, Giacometti, la collezione Consonlandi, *Missoni, l'Arte, il Colore*); l'accoglienza in questi anni di oltre 400.000 visitatori con esigenze diverse; l'apertura prolungata di tutta la struttura per poter dare un servizio continuativo alla città, soprattutto agli studenti; l'ampliamento delle attività educative o l'internazionalizzazione del Museo attraverso partnership con analoghe istituzioni europee.

Segno della crisi e della drammaticità degli ultimi anni sono peraltro alcuni accadimenti che hanno particolarmente inciso sulla nostra storia, a partire dal 2013: mi riferisco all'incendio che nel febbraio ha devastato un'intera ala dell'edificio comportando la chiusura di tutto il Museo per dieci mesi e alla contestuale drastica riduzione del contributo ordinario assegnato per convenzione alla Fondazione.

Eventi di natura diversa che tuttavia ci hanno costretto a ripensare radicalmente e in tempi rapidi la politica culturale della Fondazione impegnata da un lato ad affermare l'esistenza del Museo nonostante la mancanza di una sede espositiva, dall'altro a promuoverne la sostenibilità economica chiedendo supporto a istituzioni esterne (Regione Lombardia, Fondazione Cariplo, Premio Gallarate, Pro Helvetia, mecenati privati...) e rivedendo, non senza fatica, i costi interni di gestione.

Il giorno successivo all'incendio (scoppiato il 14 febbraio 2013 e domato dai vigili del fuoco in oltre 10 ore di intervento) il MA*GA, forte della propria collezione permanente non intaccata dalle fiamme e di un personale scientifico capace di rilanciare con prontezza progetti e azioni culturali, viene trasformato in un museo diffuso mantenendo senza soluzione di continuità le attività educative, formative, gli eventi, le mostre, grazie alla disponibilità e all'ospitalità di moltissime istituzioni: la Città di Gallarate, l'Assessorato alle Culture della Regione Lombardia, la Fondazione Cariplo, il Premio Gallarate, i teatri della città, il Museo della Studi Patri, Il Melo Onlus, La Triennale di Milano, la Reggia di Monza, le associazioni, le scuole, gli artisti, gli appassionati d'arte... un'esperienza di collaborazione e responsabilità importante che ha stemperato la tragedia del momento dando forza e speranza nella riapertura e ripresa del MA*GA. Che avviene in tempi brevi: nel novembre dello stesso 2013 riapre la prima ala, quella meno toccata dalle fiamme, resa agibile per tutte le attività museali, educative, espositive, amministrative. Mentre nell'aprile 2015, in occasione di EXPO, l'intero edificio, bonificato e interamente ricostruito, è nuovamen-

te inaugurato con la grande mostra *Missoni, l'arte, il colore*, trasferita l'anno successivo al Fashion and Textile Museum di Londra (fino al 4 settembre 2016). Negli ultimi tre anni infine ci siamo concentrati oltre che sulla riapertura della sede di via De Magri, sulle grandi mostre dedicate ai Missoni, a Ugo La Pietra, alla XXV edizione del Premio Gallarate, sulle attività educative e soprattutto sulla vocazione territoriale del MA*GA costituendo a livello cittadino la rete culturale urbana *Officina Contemporanea* (2014 – 2016) con il supporto di Fondazione Cariplo e di 11 enti aderenti alla rete⁵, e a livello territorialmente più ampio il Polo per le Arti Contemporanee dell'Alto Milanese con i comuni di Gallarate e Legnano. Dal novembre 2015 il MA*GA può contare oltre che sulla propria prestigiosa sede museale di via De Magri anche sullo storico Palazzo Leone da Perego collocato nel cuore di Legnano, reso sin dalle prime attività espositive e formative un centro permanente dedicato alle arti contemporanee, agli artisti, alle scuole, al vasto pubblico condiviso, nelle opere, nel personale, nelle attività da due importanti città e dalla nostra fondazione che hanno adottato un modello gestionale in rete unico, per il momento, a livello museale.

Emma Zanella

Note ¹ Il Premio di Pittura Città di Gallarate venne ideato e fondato nel 1949 da Silvio Zanella, presidente dell'Associazione Universitari Gallaratesi, studente all'Accademia di Belle Arti di Brera e da A. Binaghi, A. Cardani, V. Ceppellini, V. Guenzani. La prima edizione del Premio si tenne nel 1950. L'ultima edizione, la XXV, si è chiusa il 18 settembre 2016.

² Civica Galleria d'Arte Moderna – Nomina Conservatore e Direttore, da Mario Sola a Silvio Zanella, 6 ottobre 1966, prot. n.15012/665.

³ S. ZANELLA, *Testimonianze...*, 2000, op. cit., p. 31.

⁴ Negli allestimenti della collezione permanente dal 1973 alla fine degli anni Novanta, le opere erano esposte secondo correnti artistiche, dagli ultimi esisti del Novecento italiano fino al posizioni emergenti. Analoga impostazione informa i criteri del Catalogo ragionato della Galleria d'Arte Moderna, cfr. S. ZANELLA, *Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate. Catalogo ragionato*, 1983. All'atto della costituzione della Fondazione, MiBACT e Comune di Gallarate il 1 dicembre 2009 hanno firmato un "Accordo per la definizione di strategie e obiettivi comuni...", ai sensi del Codice e nel rispetto di Agenda 21 che prevede in sintesi: conservazione e valorizzazione, promozione e conoscenza del patrimonio culturale MA*GA; riconoscimento Agenda 21; promozione attività culturali in partenariato italiano e internazionale; realizzazione di mostre, convegni, rassegne, spettacoli...; promozione del MA*GA quale spazio pubblico urbano deputato a luogo culturale di relazione e convivenza; realizzazione di strumenti innovativi per la documentazione ed educazione al patrimonio culturale; promozione attività formative anche con convenzioni universitarie.

⁵ Gli enti della rete *Officina Contemporanea* sono, oltre al MA*GA, l'Assessorato alla Cultura di Gallarate, il Premio Gallarate, il Melo Onlus, l'Associazione Teatro delle Arti, la Rete degli Istituti scolastici, il Prosaenium, il Teatro Nuovo, la Pro Loco, il Museo della Studi Patri, il Consorzio Bibliotecario Panizzi.

PER I CINQUANT'ANNI DEL MA*GA

Il confronto, lo scambio e persino la commistione tra le arti appare e riappare storicamente in modi e forme a volte sorprendenti.

A far scoprire a Montale la poesia fu la musica, in particolare Debussy. Lo dichiara in un'intervista del 1966.

Nel 1966 a Gallarate nasce la GAM - Civica Galleria d'Arte Moderna di Silvio Zanella - che raccoglie opere a partire dagli anni Venti, ma in particolare dal 1949-50; e dagli anni Settanta/Ottanta produce opere con il concorso a tema, mirando a valorizzare i contorni sempre più sfumati che la differenza tra pittura e scultura va assumendo.

Contemporaneamente in poesia si passa dalle gabbie metriche al versoliberismo alla poesia concreta alla poesia visiva.

Per celebrare i 50 anni di fondazione del Museo, si è voluto riflettere su tutto questo, anzitutto cercando di porre in rilievo la continuità critica tra quelle ormai lontane radici novecentesche e la nostra contemporaneità, attraverso vari tipi di analisi dell'immenso patrimonio accumulato dal MA*GA. Analisi per successione delle annate dei premi, analisi per nuclei di acquisizioni... Ma soprattutto cercando analogie e riferimenti nel coevo sviluppo dell'arte della scrittura - in particolare della scrittura poetica - dall'ermetismo al neo-realismo alla poesia di linea lombarda alla neoavanguardia alla poesia dialettale al neo-orfismo ai gruppi di "prosa in prosa", con gli autori che tuttavia continuano a definirsi poeti, creando un'involontaria (?) analogia con gli artisti per i quali pittura e scultura diventano un'altra cosa e spesso non sono più distinguibili.

La mostra è incentrata sul connubio tra arti figurative e poesia, con il concetto di Ritmo posto a denominatore comune, come ben illustra il dépliant, tratto da un disegno di Amelia Rosselli.

IL RICORDO VERSO IL FUTURO

Il racconto del viaggio, dello spostamento, dell'eranza - come testimoniano Dante, Chaucer, Cervantes - è il modo più significativo per esprimere l'avventura del pensiero e dei sentimenti. Il viaggio presuppone infatti una meta da raggiungere - quindi, un "fine" - e consente, provoca, ogni sorta di deviazioni, inconvenienti, sorprese, avvicinamenti e allontanamenti, scoperte, visioni, incontri, chiarificazioni. L'arte e la scrittura che ne conseguono divengono simili alla crescita dell'individuo, che perviene alla scoperta di sé, della propria entità, dell'entità del mondo, e soprattutto di quel "da dove a dove" che costituisce l'elemento primo e propulsore di qualsiasi ricerca o *queste*.

Che cos'è quell'appartamento di 170 mq che poi diviene GAM, che poi diventa MA*GA se non un viaggio, nella storia di una città, ma anche nella Storia tout court, nella cultura, nell'arte?

Avere il ricordo del proprio passato ha un valore essenziale. E ciò che fa una persona, una città, una istituzione. Persino una nazione. È il valore della Storia. Ma vi sono vari modi di raccontare il passato. I grandi mutamenti, le grandi trasformazioni avvengono leggendolo in modo nuovo, cioè "fissandolo", riproducendolo in una nuova prospettiva.

Questo è ciò che intende proporre la nostra mostra, che non vuole essere solo celebrativa dei 50 anni di vita del MA*GA, ma anche e soprattutto un'occasione propositiva di riflessione per il suo futuro.

Franco Buffoni

RITMO SOPRA A TUTTO

Allo stato attuale della ricerca sul concetto di "ritmo" si potrebbero indicare tre fondamentali indirizzi: un indirizzo filosofico, un indirizzo filologico-linguistico, e un indirizzo poetico.

Nel primo ambito configuriamo i filosofi, che tendenzialmente dovrebbero applicarsi alla categoria della ritmicità in senso ampio, cercando la funzione che il ritmo ha nel mondo.

Nel secondo ambito configuriamo i filologi, che guardano al ritmo cercando anzitutto di definire che cosa esso sia.

Qui la auctoritas è Beda il Venerabile con la chiarissima distinzione: "Il ritmo può sussistere di per sé, senza metro; mentre il metro non può sussistere senza ritmo. Il metro è un canto costretto da una certa ragione; il ritmo un canto senza misure razionali". Una distinzione che ritroviamo modernamente espressa nel *Traité du rythme* di Meschonnic e Dessons (1998): "Il ritmo non è formalista, nel senso che non è una forma vuota, un insieme schematico che si tratterebbe di mostrare o no, secondo l'umore. Il ritmo di un testo ne è l'elemento fondamentale, perché ritmo è operare la sintesi della sintassi, della prosodia e dei diversi movimenti enunciativi del testo". Compito dei filologi è dunque di accordarsi sul significato, di studiare la parola, e infine di condurre l'analisi secondo modalità che contemplano la lingua e la storia della lingua.

Con i poeti, ciò che conta del ritmo è il momento in cui esso si fa parola, cioè diventa linguaggio e dunque si realizza attraverso una particolare intonazione. (In quanto il ritmo è soggetto, se un poeta trova il ritmo, trova il soggetto; se non lo trova, i versi che sta scrivendo non sono arte).

Comune ai tre ambiti è la ricerca di come il ritmo metta ordine nel / e modelli il pensiero.

Fondamentale, nell'attuale snodo della riflessione sul ritmo, è lo scontro tra una concezione che potremmo definire storica e quella che si potrebbe

definire l'"opzione"-Meschonnic.

La concezione storica, valida sia che si parli di ritmo letterario o di ritmo musicale o di ritmi naturali (maree, ecc.) parte da un concetto di misura, di ripetizione, di continuità/discontinuità, di cadenza. Battito del cuore, dunque, come esempio più alto di qualcosa di alieno dalla necessità che l'uomo sia nella storia, di ben più animalesco e profondo, di ineluttabile e ancestrale, come l'espansione e l'implosione dell'universo, come il respiro primordiale.

E questa è senz'altro la linea di definizione preferita dai poeti, che parlano di ritmo come di una vibrazione che attraversa il mondo e in varia misura il corpo umano, inteso come sonda che percepisce e recepisce onde dotate di una corporeità. Si tratta dunque di un ritmo estraneo alla soggettività poetica, che scorre e passa nel mondo, e investe la natura e le persone. Al riguardo Dylan Thomas parlava non a caso del "primo battito cardiaco dell'universo".

Se si conviene sul fatto che la prosodia e la cadenza sono i meccanismi grazie ai quali il bambino accede al linguaggio, il poeta – nel suo poièn – non farebbe che rispecchiare questa acquisizione primaria della lingua. Secondo questa prospettiva, si nasce poeti in quanto la musica è nell'anima. E il ritmo attraversa il mondo, si traduce nel corpo e attraverso questo viene restituito al mondo: un processo che oggi può essere "disturbato" dai suoni meccanici della modernità.

L'opzione Meschonnic si pone in antitesi a questo sentire universale sul ritmo e ha come presupposto lo storico studio, apparso nel 1951, di Emile Benveniste, La nozione del "ritmo" nella sua espressione linguistica, che dimostra come nella filosofia ionica *rhythmos* non abbia il significato attribuitogli successivamente da Platone, connettendolo alla misura. In Democrito e in Eraclito *rhythmos* significa forma distintiva, figura proporzionata, disposizione, e - continua Benveniste - non è mai riferito al movimento regolare delle onde del mare; il termine presso gli ionici descrive delle "disposizioni" o delle

"configurazioni" prive di "stabilità o necessità naturali e derivanti da una sistemazione sempre soggetta a cambiamento".

In sintesi, si potrebbe affermare che, con Platone, il concetto di "continuum" diviene un'ipotesi di discontinuo, idealmente già contenente anche tutte le nostre successive riflessioni su metrica e ritmo. Un'ottica che inevitabilmente ci porta a considerare il ritmo non più come l'alternanza tra un tempo forte e un tempo debole, bensì – nelle parole di Meschonnic – come "l'organizzazione del movimento della parola attraverso un soggetto". In pratica, con la poetica del ritmo di Meschonnic, siamo all'interno di una poetica critica, di una antropologia storica.

In ottica poetica l'ambito su cui occorre approfondire la riflessione è quello definibile dell'"armonia del verso", che implica il concetto di melodia. Che a sua volta dipende dalla natura della lingua e dalla sintassi usate da un autore. Ma non allo scopo di distinguere tra prosa e poesia perché il ritmo è proprio tanto della poesia quanto della prosa. La distinzione tra poesia e prosa, infatti, è storica: nella Bibbia, per esempio, non esiste. Non si può affermare che la Bibbia sia scritta in prosa, né che sia scritta in poesia.

Un approfondimento della riflessione sul concetto di armonia ci porterebbe inevitabilmente a sconfinare in ambito specificamente musicologico, a dimostrazione del fatto che lo studio della ritmologia non può essere condotto se non in un'ottica interdisciplinare, e con apporti di studiosi anche di settori apparentemente distanti da quelli umanistici. Un'ottica, questa, che – almeno sul piano concettuale – facilita la messa in discussione di consolidati luoghi comuni, come quello che vede l'arte sonora quale unico vero mezzo di comunicazione tra popoli che parlino lingue diverse (anche la musica è lingua ed è ancorata al luogo dove nasce); o quello che la distinzione sia tra pittura astratta e pittura figurativa, e non tra pittura con un proprio ritmo interno e pittura senza un proprio ritmo interno (come ben dimostra lo stesso Meschonnic nel

suo trattato). Ma anche che, per misurare le quantità sillabiche, si debba necessariamente contare. O che "scrivere" una poesia sia sinonimo di "comporre" una poesia, come se la poesia non potesse essere scissa dalla scrittura. Ci si potrebbe persino chiedere che cosa conservi della poesia – del ritmo poetico – la sua rappresentazione grafica su manoscritto o pergamena.

Franco Buffoni

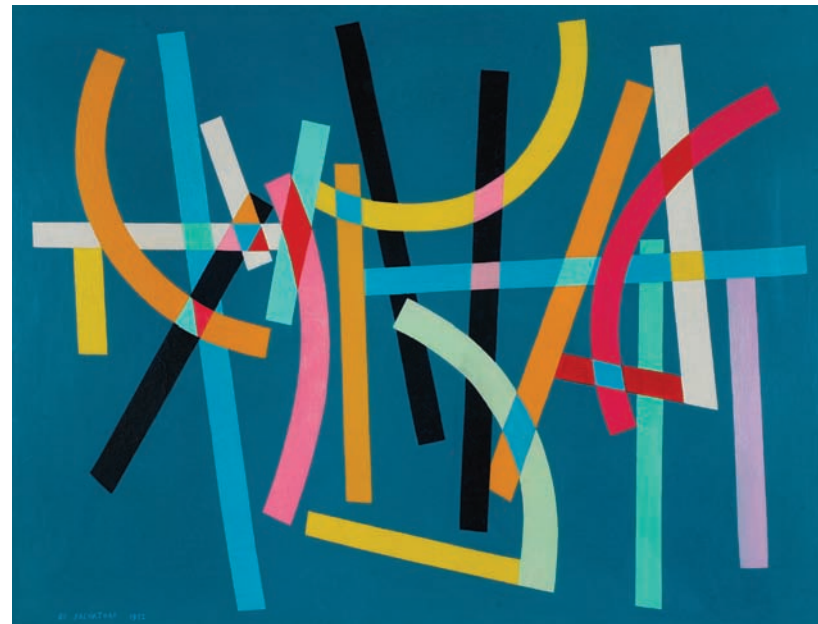
L'ASTRAZIONE DELLA LIBELLULA

La mostra si apre con un dialogo tra ritmi e musicalità, parole e immagini. Le ripetizioni che caratterizzano il poemetto di Amelia Rosselli *La libellula* sono messe in rapporto con la pittura astratto-geometrica del MAC dove forme e colori, utilizzati in modo puro, non iconico, conferiscono nuova armonia allo spazio pittorico.

Amelia Rosselli (1930 – 1996)

La libellula, 1958

Fluisce fra me e te nel subacqueo un chiarore che deforma, un chiarore che deforma ogni passata esperienza e la distorce in un fraseggiare mobile, distorto, inesperto, espertissimo linguaggio dell'adolescenza! Difficilissima lingua del povero! rovente muro del solitario! strappanti intenti cannibaleschi, oh la serie delle divisioni fuori del tempo. Dissipa tu se tu vuoi questa debole vita che non si lagna. Che ci resta. Dissipa tu il pudore della mia verginità; dissipa tu la resa del corpo al nemico. Dissipa la mia effige, dissipa il remo che batte sul ramo in disparte. Dissipa tu se tu vuoi questa dissipata vita dissipa tu le mie cangianti ragioni, dissipa il numero troppo elevato di richieste che m'agonizzano: dissipa l'orrore, sposta l'orrore al bene. [...]



Nino Di Salvatore, *Struttura spaziale in tensione*, 1952, olio su tela, 114,5x142 cm, dono dell'artista, 1981, inv. n. 344.
Amelia Rosselli, *Senza titolo*, s.d., tempera su carta, 28x22 cm, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

VERTIGINE SULLA QUOTIDIANITÀ

Questa sezione parla di frammenti di contesti quotidiani e di come letteratura e pittura abbiano tratto ispirazione dalla realtà ordinaria. La vita di tutti i giorni talvolta si presenta rarefatta ed evocativa, come per esempio nell'opera di Pavese e Morandi, mentre in altri casi è caratterizzata dal desiderio di portare una testimonianza o una denuncia, come nei testi di Scotellaro o nei quadri di Treccani.

Eugenio Montale (1896-1981)

Spesso il male di vivere, 1916

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazato.
Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

A mia madre, 1942

Ora che il coro delle coturnici
ti blandisce dal sonno eterno, rotta
felice schiera in fuga verso i clivi
vendemmiati del Mesco, or che la lotta
dei viventi più infuria, se tu cedi
come un'ombra la spoglia
(e non è un'ombra,
o gentile, non è ciò che tu credi)
chi ti proteggerà? La strada sgombra
non è una via, solo due mani, un volto,
quelle mani, quel volto, il gesto di una
vita che non è un'altra ma se stessa,
solo questo ti pone nell'esilio
folto d'anime e voci in cui tu vivi.
E la domanda che tu lasci è anch'essa
un gesto tuo, all'ombra delle croci.

La Gina ha acceso un candelotto, 1965

La Gina ha acceso un candelotto per i suoi morti.
L'ha acceso in cucina, i morti sono tanti e non vicini.
Bisogna risalire a quando era bambina
e il caffelatte era un pugno di castagne secche.
Bisogna ricreare un padre piccolo e vecchio
e le sue scarpinate per trovarle un poco di vino dolce.
Di vini lui non poteva berne né dolci né secchi
perché mancavano i soldi e c'era da nutrire
i porcellini che lei portava al pascolo.
Tra i morti si può mettere la maestra che dava bacchettate
alle dita gelate della bambina. Morto
anche qualche vivente, semivivente prossimo
al traghetto. È una folla che non è niente
perché non ha portato al pascolo i porcellini.



Eugenio Montale, *Il llobregat*, 1954, pastello su cartone, 33x42,5 cm, Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.
Fotografia: Fiorenzo Cantalupi.

Cesare Pavese (1908-1950)

I due corpi, 1923

I due corpi si scuotono avvinghiati,
muovono cauti, scattano felini,
ristanno a tratti, alenano sudati
poi tornano all'attacco repentini.
Schermano colle braccia, che i guatati
torsi potenti cingono. Ora, chini
sui due fianchi, si gravano i costati
e si torcono al suolo coi taurini
muscoli tesi sull'ossa crocchianti,
coi muscoli di pietra poderosi,
che, fremitando come archi scoccanti,
si danno a terra la stretta suprema,
avviluppati com'serpi furiosi,
finché l'un sorga e sotto l'altro frema.



Mario Sironi, *Senza titolo, s.d.*, acquerello e china su carta, 36x52 cm, collezione privata in deposito al MA*GA.

Lavorare stanca, 1936

Traversare una strada per scappare di casa
lo fa solo un ragazzo, ma quest'uomo che gira
tutto il giorno le strade, non è più un ragazzo
e non scappa di casa.

Ci sono d'estate

pomeriggi che fino le piazze son vuote, distese
sotto il sole che sta per calare, e quest'uomo, che giunge
per un viale d'inutili piante, si ferma.

Val la pena esser solo, per essere sempre più solo?

Solamente girarle, le piazze e le strade
sono vuote. Bisogna fermare una donna
e parlarle e deciderla a vivere insieme.

Altrimenti, uno parla da solo. È per questo che a volte
c'è lo sbronzo notturno che attacca discorsi
e racconta i progetti di tutta la vita.

Non è certo attendendo nella piazza deserta
che s'incontra qualcuno, ma chi gira le strade
si sofferma ogni tanto. Se fossero in due,
anche andando per strada, la casa sarebbe
dove c'è quella donna e varrebbe la pena.

Nella notte la piazza ritorna deserta
e quest'uomo, che passa, non vede le case
tra le inutili luci, non leva più gli occhi:
sente solo il selciato, che han fatto altri uomini
dalle mani indurite, come sono le sue.

Non è giusto restare sulla piazza deserta.

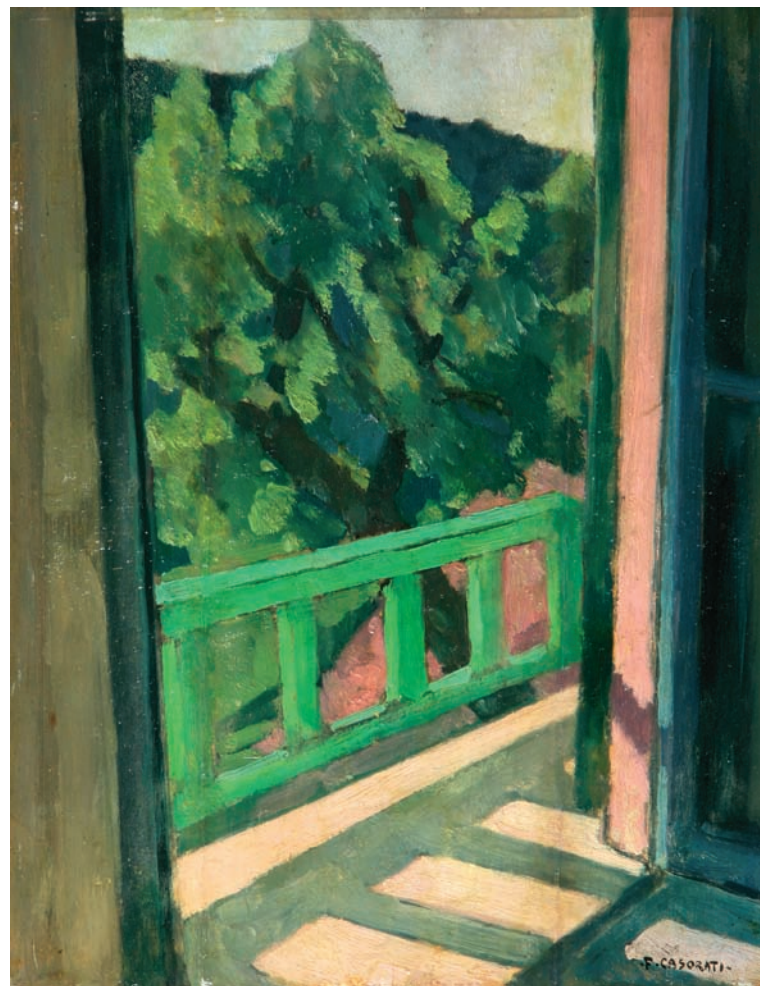
Ci sarà certamente quella donna per strada
che, pregata, vorrebbe dar mano alla casa.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1947, olio su tela, 28x52 cm, collezione privata in deposito al MA*GA.

Da You, Wind of March, 1950

Sei la vita e la morte.
Sei venuta di marzo
sulla terra nuda -
il tuo brivido dura.
Sangue di primavera
- anemone o nube -
il tuo passo leggero
ha violato la terra.
Ricomincia il dolore.



Felice Casorati, *Nel giardino, s.d.*, olio su tavola, 45,5x35,5 cm, opera della Collezione Franco Ferrazzi.
In deposito al MA*GA, inv. n. 1208.

Rocco Scotellaro (1923-1953)

Passaggio alla città, 1949

Ho perduto la schiavitù contadina,
non mi farò più un bicchiere contento,
ho perduto la mia libertà.
Città del lungo esilio
di silenzio in un punto bianco dei boati,
devo contare il mio tempo
con le corse dei tram,
devo disfare i miei bagagli chiusi,
regolare il mio pianto, il mio sorriso.
Addio, come addio? Distese ginestre,
spalle larghe dei boschi
che rompete la faccia azzurra del cielo,
querce e cerri affratellati nel vento,
pecore attorno al pastore che dorme,
terra gialla e rapata.

Le viole sono dei fanciulli scalzi, 1950

Sono fresche le foglie dei mandorli
i muri piovono acqua sorgiva
si scelgono la comoda riva
gli asini che trottano leggeri.
Le ragazze dagli occhi più neri
montano altere sul carro che stride,
Marzo è un bambino in fasce che già ride.
E puoi dimenticarti dell'inverno:
che curvo sotto le salme di legna
recitavi il tuo rosario
lungo freddi chilometri
per cuocerti il volto al focolare.
Ora ritorna la zecca ai cavalli,
ventila la mosca nelle stalle
e i fanciulli sono scalzi
assaltano i ciuffi delle viole.



Ernesto Treccani, *L'accusa*, 1955, olio su tela, 150x130 cm, dono del Premio Nazionale Arti Visive
Città di Gallarate, 1955, inv. n. 68.

IL GESTO E IL SEGNO ERMETICO SPAZIALE

L'immaginario a cui la sezione fa riferimento è quello di uno spazio nel quale tutti gli elementi suggeriscono un'atmosfera di attesa piuttosto che descrivere in modo realisticamente puntuale la realtà. Nelle poesie di Sereni e Luzi il paesaggio incarna il sentire poetico, così come nelle opere di Zanella e Scanavino; in Lucio Fontana la superficie pittorica si propone come luogo dove lo spazio e il tempo si fondono.

Vittorio Sereni (1913-1983)

Terrazza, 1941

Improvvisa ci coglie la sera.
Più non sai
dove il lago finisca;
un murmure soltanto
sfiora la nostra vita
sotto una pensile terrazza.
Siamo tutti sospesi
a un tacito evento questa sera
entro quel raggio di torpediniera
che ci scruta poi gira se ne va.



Silvio Zanella, *Prato, case, colline*, 1966, olio su tela, 50x70 cm, inv. n. 152.

Ancora sulla strada di Zenna, 1965

Perché quelle piante turbate m'inteneriscono?
Forse perché ridicono che il verde si rinnova
a ogni primavera, ma non rifiorisce la gioia?
Ma non è questa volta un mio lamento
e non è primavera, è un'estate,
l'estate dei miei anni.
Sotto i miei occhi portata dalla corsa
la costa va formandosi immutata
da sempre e non la muta il mio rumore
né, più fondo, quel repentino vento che la turba
e alla prossima svolta, forse, finirà.
E io potrò per ciò che muta disperarmi
portare attorno il capo bruciante di dolore...
ma l'opaca trafila delle cose
che là dietro indovino: la carrucola nel pozzo,
la spola della teleferica nei boschi,
i minimi atti, i poveri
strumenti umani avvinti alla catena
della necessità, la lenza
buttata a vuoto nei secoli,
le scarse vite che all'occhio di chi torna
e trova che nulla nulla è veramente mutato
si ripetono identiche,
quelle agitate braccia che presto ricadranno,
quelle inutilmente fresche mani
che si tendono a me e il privilegio
del moto mi rinfacciano...
Dunque pietà per le turbate piante
evocate per poco nella spirale del vento
che presto da me arretreranno via via
salutando salutando.
Ed ecco già mutato il mio rumore
s'impunta un attimo e poi si sfrena
fuori da sonni enormi
e un altro paesaggio gira e passa.



Ennio Morlotti, *Vegetazione R5*, 1964, olio su tela, 133x97 cm, opera della Collezione Walter Fontana in comodato al MA*GA.

Mario Luzi (1914-2005)

Da Un brindisi, 1946

Nella nebbia di quella che tu fosti
dentro cieli improvvisi alta, friabile,
coronata di piogge, unta di lacrime,
risonante di echi, non so come...

Nel chiarore di quella che sei oggi,
o equanime, o discosta, non so come
le passioni desistono, precipita
il vento della mia vita in un turbine.

Da Aprile-amore, 1952

Il pensiero della morte m'accompagna
tra i due muri di questa via che sale
e pena lungo i suoi tornanti. Il freddo
di primavera irrita i colori,
stranisce l'erba, il glicine, fa aspra
la selce; sotto cappe ed impermeabili
punge le mani secche, mette un brivido.

Tempo che soffre e fa soffrire, tempo
che in un turbine chiaro porta fiori
misti a crudeli apparizioni, e ognuna
mentre ti chiedi che cos'è sparisce
rapida nella polvere e nel vento.



Emilio Scanavino, *Immediatamente prima*, 1960, olio su tela, 98x120 cm, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1966, inv. n. 117.

I POETI PITTORI E LA RICERCA VERBOVISUALE

Quella dedicata ai poeti pittori è una sezione centrale della mostra: la mescolanza tra poesia e arti visive riguarda sia la formazione degli artisti - spesso legata alla letteratura - sia le opere stesse. Tra gli anni Sessanta e Settanta nascono infatti le sperimentazioni verbo-visuali, in cui parola e immagine si mescolano, aumentando nell'opera la capacità evocativa e la potenza del messaggio.

Emilio Isgrò e i vecchi maestri

La storia di Gibellina e di Ludovico Corrao, a partire dal terremoto del gennaio 1968, è una storia molto siciliana. Ma, se è vero che la Sicilia è un'iperbole degli splendori e delle nefandezze d'Italia, è anche una storia molto italiana. Sindaco della città rasa al suolo dal sisma, che ricostruì dandole una nuova forma e sognandole un nuovo futuro – a tal fine chiamando a raccolta i maggiori artisti, scrittori e teatranti della contemporaneità –, Corrao dai suoi cittadini è stato molto amato e molto disamato. Ma chi a questa storia ha posto un sigillo sorprendente, uccidendo a coltellate il vecchio Senatore nell'estate del 2011, è stato Sayful, un giovane che veniva da lontano. Negli anni Ottanta Emilio Isgrò, artista di fama internazionale che da sempre ha lasciato la Sicilia, è stato fra i testimoni-complici dell'avventura di Corrao con la grande Orestea in pseudo-dialetto, andata in scena sulle rovine di Gibellina prima che Alberto Burri vi installasse il suo grande Cretto. La notizia della sua morte gli ha dettato questo poemetto: un lungo ragionamento in versi che adotta il modulo delle Ceneri di Gramsci pasoliniane rifuggendo però da qualsiasi magniloquenza crucciosa. Isgrò si rivolge al vecchio amico, come tante volte in passato, senza risparmiargli le sue ruggini ma senza neppure nascondergli la sua ammirazione. Quella che leggiamo non è allora un'orazione bensì una conversazione civile: rivolta a un interlocutore ormai assente. E che si conclude con parole taglienti come ulteriori coltellate: "Non t'ha ucciso Sayfùl, non t'ha ammazzato l'aria. / t'ha ucciso la Sicilia per conto dell'Italia".

Emilio Isgrò (1937)

I funerali di Corrao, 2012

Sono venuto a chiudere questo occhio.
Questo occhio che vide le rose, non l'assassino.
Quest'altro è semichiuso, non lo tocco.

Sono venuto a parlarti, amico mio,
delle rondini nere, non di Dio;
e come e perché e quando, e in quale luogo...



Emilio Isgrò, *Ciu En Lai*, 1975, foto su tela emulsionata, 55x75 cm, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1977, inv. n. 250.

IL DETTAGLIO ANATOMICO DA SHELLEY A ISGRÒ

La poesia *Ozymandias* di P. B. Shelley, apparsa sull'*Examiner* di Leigh Hunt nel 1818, venne composta l'anno precedente. *Ozymandias* è la traduzione greca del nome del faraone Ramsete II. La fonte dell'iscrizione è Diodoro Siculo: "Il mio nome è Ozymandias, re dei re: contemplate le mie opere, o Potenti, e disperate!".

Come accade con l'ipotetica urna greca di John Keats (mai rintracciata in nessun museo, e quindi definitivamente dichiarata opera di fantasia), anche con riferimento a questa statua, ai suoi frammenti, si propende per un parto della fantasia di Shelley. Tuttavia, grazie a Shelley, la statua esiste davvero. Esiste il cipiglio di freddo comando di quel volto; esistono le labbra tese di quell'uomo di potere; esistono la sua arroganza, la sua sete di dominio e la sua volontà di essere ricordato dai posteri. Ed esiste la morale che il poeta ne trae: sic transit gloria mundi.

Che è precisamente ciò che fa Emilio Isgrò con L'orecchio di Ciu En Lai.

Null'altro "resta" della statua se non i frammenti descritti: intorno alle rovine del relitto, colossale nuda e informe, la sabbia del deserto si distende solitaria.

La sabbia, i suoi miliardi di granelli... E quando uno di essi si posa sul nostro davanzale - come scrive Szyborska - esistiamo noi perché c'è lui, e non viceversa. E il granello di sabbia esiste perché un artista ne ha parlato. Così come Shelley ha parlato di Ozymandias. A trapassare i secoli e i millenni, infatti, non sono le opere del sovrano assoluto - dell'Ozymandias di turno -, ma la maestria dell'artista che lo ha eternato; una maestria che ci permette senza difficoltà di riconoscere il senso profondo di quelle labbra tese e strette, di quel cipiglio.

E naturalmente di ammirare anche la maestria del poeta che tutto ciò ha "inventato" in poesia.

Proprio come fa Auden coi vecchi maestri di Musée des Beux Arts.

Percy Bysshe Shelley (1792-1822)

Ozymandias, 1817

I met a traveller from an antique land
Who said: Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. Near them on the sand,
Half sunk, a shatter'd visage lies, whose frown
And wrinkled lip and sneer of cold command
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamp'd on these lifeless things,
The hand that mock'd them and the heart that fed.
And on the pedestal these words appear:
"My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!"
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away.

Ozymandias, 1817

*Ho incontrato un viaggiatore da un'antica terra,
Diceva: due immense gambe di pietra, senza tronco
Si ergono nel deserto... E accanto, nella sabbia,
Sprofondato, è un viso mutilato, il cui cipiglio,
Il labbro corrugato e l'alterigia del comando
Rivelano che lo scultore quelle passioni
Conosceva bene. Ed esse sopravvivono, impresse
In queste cose senza vita, alla mano che le ritrasse
E al cuore che le nutri. Sul piedistallo ancora le parole
Appaiono: "Il mio nome è Ozymandias, re dei re:
Contemplate le mie opere, o Potenti, e disperate!"
Null'altro resta. Intorno alle rovine del relitto
Colossale, nuda infinita informe la sabbia si distende
Solitaria.*

(traduzione di Franco Buffoni)

AUDEN E IL MUSÉE DES BEAUX ARTS

Il Musée des Beaux Arts di Bruxelles con il suo collegamento sotterraneo al Museo di Arte Moderna, il ristorante interno, l'ampissimo negozio di libri d'arte, la gratuita possibilità di accesso a tutte le ore, e la luminosità, l'ampiezza delle sale, permette di valorizzare pienamente i grandi tesori custoditi, dai Rembrandt al Pensatore di Rodin. L'edificio, tuttavia, è rimasto all'esterno quello di sempre, grigio e severo; come all'esterno appare da esso separato – persino con un differente indirizzo e un altro ingresso – il Museo di Arte Moderna. Lo sventramento è stato tutto interno, sotterraneo, fino a collegare, attraverso una sequenza di sale e di percorsi guidati (colori differenti per diversi secoli o periodi), i due musei. Fino agli anni cinquanta il museo era molto buio e grigio, coi quadri stretti l'uno all'altro in modo un po' impreciso, quasi senza soluzione di continuità tra quadro a quadro, e persino tra autore e autore. Ma forse, proprio grazie a tale polveroso e sovrabbondante disordine, Auden poté comporre uno dei suoi testi più noti.

Oggi, probabilmente, Auden non sarebbe più ispirato dagli stessi quadri per la composizione della sua lucidissima analisi della sofferenza umana, perché è cambiata la disposizione, e *Il massacro degli Innocenti* di Peter Brueghel il Giovane, *La caduta di Icaro*, *Paesaggio d'inverno con pattinatori* e *L'adorazione dei Magi* di Peter Brueghel il Vecchio, nonché *Il Martirio di San Sebastiano* del Memling non sono più ammassati tutti sulla stessa parete. Quindi non sarebbe nemmeno più possibile attribuire a un quadro i particolari di un altro, come fa Auden, aggiungendo ai vecchi adoranti della *Natività* i giovani pattinatori del *Paesaggio d'inverno*, inventandosi il dettaglio del cavallo nel quadro del *Martirio*... Fondendo, dunque, e confondendo la sua personale visione dell'opera dei "grandi maestri" con un "messaggio" lirico. E, proprio in virtù di tale artificioso arbitrio, riuscendo a creare – a sua volta – un capolavoro.

Auden è anche l'autore di *The Sea and the Mirror* (1944). E uno dei nostri temi di fondo (prosa/poesia) ritorna perché la questione dello scrivere in prosa in modo sentenziale in un'opera in versi in Auden è fondamentale. Egli in tal modo risolve la terza parte di *The Sea and the Mirror*. E così facendo continua un'antica tradizione anglosassone risalente addirittura al *Tale of Melibee*, il racconto-sentenza che sigilla *The Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer.

Scritti in poesia ma con metriche diverse, dalle più semplici e popolari alle più raffinate e dotte, i racconti precedenti erano stati da Chaucer attribuiti ai vari pellegrini secondo il loro temperamento: i racconti più volgari ai personaggi più volgari, quelli dei quali Chaucer schizza un impietoso

ritratto fisico (Monk, Friar, Prioress), mentre dei pellegrini per i quali nutre rispetto (Knight, Parson) il poeta descrive il carattere e l'animo, non le fattezze. Fino appunto al racconto di Melibee, che Chaucer attribuisce a se stesso pellegrino, e al Parson's tale che sono scritti in prosa (pur se poetica).

W.H. Auden (1907-1973)

Musée des Beaux Arts, 1938

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along.

How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not especially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Brueghel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

Musée des Beaux Arts, 1938

*Non sbagliavano mai i Vecchi Maestri
Quando si trattava di sofferenza: come capivano bene
La sua condizione umana; come essa càpiti
Mentre qualcun'altro sta mangiando o aprendo una finestra
O anche solo passeggiando indifferente;
Come, mentre i vecchi inginocchiati con fervore aspettano
La nascita miracolosa, ci siano sempre dei bambini
Che non vi badano, e continuano a pattinare
Sullo stagno all'angolo del bosco:
No, non se lo scordavano mai
Che persino il martirio più tremendo doveva avvenire
In qualche modo in un angolo, in un brutto posto
Dove i cani continuano la loro vita da cani
E il cavallo del torturatore si gratta il didietro contro un albero.
Nell'Icaro di Brueghel, per esempio: come tutto pigramente tende
A ignorare il disastro; L'aratore
Può anche aver sentito il tonfo, il grido disperato,
Ma per lui quella sconfitta non contava; il sole splendeva
Proprio come doveva su quelle gambe bianche che sparivano
Nell'acqua verde; e la bella e ricca nave
Che qualcosa doveva pure avere visto – un ragazzo
Cadere giù dal cielo – aveva qualche parte dove andare
E fece vela, quietamente, lì.*

(traduzione di Franco Buffoni)

Emilio Villa (1914-2003)

Linguistica, 1950

Non c'è più origini. Né. Né si può sapere se.
Se furono le origini e nemmeno.
E nemmeno c'è ragione che nascano
le origini. Né più
la fede, idolo di Amorgos!
chi dici origina le origini nel tocco nell'accento
nel sogno mortale del necessario?
No, non c'è più origini. No.
Ma
il transito provocato delle idee antiche – e degli impulsi.
E qualsivoglia ambiguo che germogli intatto
dalle relazioni
dalle traiettorie
dalle radiazioni
dalle concezioni
luogo senza storie.
Luogo dove tutti.
E dove la coscienza.
E dove il dove.
Per riconoscere l'incommensurabile semenza delle vertigini adombrate
le giunture schioccate nei legami
la trasparenza delle cartilagini
il cieco sgomento dei fogliami
agricoli nelle forze
esteriori, e l'analisi fonda
incisa nel corpo dell'accento.
No.
Non c'è più. Né origine nei rami. né non origini. [...]



Emilio Villa, *Coro della scuola Cantorum*, 1967, tecnica mista su cartone, 31 cm diametro, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1991, inv. n. 619.

Di volt, una lüsnada, 1937

Di volt, una lüsnada...

Nün sem di mort che vörarisen minga
persüadiss de vess mort,
che sem scundüu dedré i purtün,
'me di làder, dedré la porta, in fund,
de la legria (ma cun la stringa
dislasada), cul nas in ari, e speta
che la te vegna bona. BÈ, a mund:
ma söta no a spüašà sül mür.

Di volt, una lüsnada...

Parlà, parlà de šender, de risada, parlà
cui öcc saràa, cui laber che čičaren
de per lur, senza vurè, parlà
l'è cume di: "nagott. Pasiensa. Amen.
Se vedarèmm anmò, va là."
Ma pö me ven la lüna, cume un martur,
e turni indré de cursa, curi a cà,
per paüra che 'l fiö dent in la cüna
el me taca fög

Lasèm slungà la man, tusànn, lasèm
slungà; la vita è un valser; un tempuràl.

Di volt, una lüsnada...

A volte, un lampo, 1937

A volte, un lampo...

*Siamo dei morti che non sanno
persuadersi d'essere morti,
sempre nascosti dietro i portoni delle case:
come ladri, in fondo, dietro la porta
della felicità (ma coi lacci
delle scarpe slacciati), col naso in su, e aspetta
che torni un'occasione propizia. Beh, lasciamo andare,
ma smetti di sputacchiare sui muri.*

A volte, un lampo...

*Parlare, parlar di ceneri, di rugiada, parlare
cogli occhi chiusi colle labbra che chiacchierano
da sole, automaticamente, senza volere, parlare
è come dire: "nulla. Pazienza. Così sia.
Noi ci vedremo ancora, non temere."
Ma poi mi torna la malinconia, come uno stupido,
e torno indietro di scatto, corro a casa
per paura che mio figlio nella culla
abbia preso fuoco.*

*Lasciatemi allungare una mano, ragazze, lasciatemi
allungare: la vita è un valzer; un temporale.*

A volte, un lampo...

(traduzione di Emilio Villa)

Da *Oramai* (1936-1945; edita nel 1947; ora in E. V., *L'opera poetica*,
a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Roma, *L'orma*, 2014, p. 89

LA NEOAVANGUARDIA DA BALESTRINI A ROSSELLI

Le opere poetiche di Nanni Balestrini e Amelia Rosselli rappresentano due declinazioni della Neoavanguardia letteraria degli anni Sessanta, segnata dalla scomparsa dell'io lirico e da una nuova attenzione ai temi della quotidianità, con risvolti psicologici e sociali. In questa sezione le sperimentazioni poetiche dei due autori fanno da controcanto alle opere di Mirella Bentivoglio, Carol Rama e Marinella Pirelli.

Un movimento poetico non è rivoluzionario perché inventa nuovi modi di scrivere, o direttamente cambia la maniera di concepire il reale.

Un movimento poetico risulta rivoluzionario alla distanza, quando costringe critici, filosofi dell'estetica e teorici della letteratura a constatare che quel movimento è riuscito a indurre anche chi non ne faceva parte a ripensare e/o a riformulare il proprio modo di scrivere e/o di pensare.

Questo è precisamente l'effetto che la Neoavanguardia sortisce, per esempio, su Pasolini e su Montale.

Pasolini e Montale non avevano nulla a che fare con il Gruppo 63, anzi lo avversavano. Eppure, in virtù della contaminazione con la Neoavanguardia, con la seconda metà degli anni Sessanta, la loro scrittura non è stata più la stessa.

Nanni Balestrini (1935)

La signorina Richmond, 1977

I

Appollaiata su un ramo apre
rapidamente le ali producendo al tempo
stesso un fruscio che si può
udire a un centinaio di metri

color arancione fiamma dalle lunghe
gambe color verde oliva saltella tra i rami
scende a terra alla ricerca del cibo
il piumaggio dorato e arancione intense

poi torna su in alto dove ancora
il sole riesce a traforare i fitti rami
la luce batte sulle seriche
piume dei suoi fianchi

quando è tranquilla emette suoni
flautati e dolci ma quando
è irritata la sua voce
si fa stridula e roca

II

Di colore grigio azzurro si muove
tra i rami con agilità trascinandosi
dietro la coda lunga e sottile
assai abile si libra nell'aria

vispa e sempre pronta a esibirsi
in gorgheggi ha l'abitudine di salire
a grande altezza per poi tuffarsi
verso il basso tra i rami

le sue piume bianche sono immacolate
quelle nere sono cosparsate di sfumature
iridescenti verdi blu e purpuree
in armonia col colore del dorso

la si vede poi pavoneggiarsi agitando
la sua lunga e bella coda della quale
è tanto fiera e orgogliosa
che la cura continuamente

III

Color del mare incupito dalla tempesta
con la sgargiante coda rosa
può vivere dovunque sboccino dei fiori
si mantiene immobile in aria

dal petto rosso si libra in aria
si nutre di nettare mettendo
in mostra lo splendido piumaggio
si prepara al lungo volo

sfreccia rapida da fiore a fiore
gioiello vivente sfreccia s'impenna
s'avvita scende in picchiata
scintillante di colore ametista

contrasta con il candore immacolato
del petto passa quasi tutto il tempo
saltellando di ramo in ramo
o svolazzando attraverso gli alberi

IV

macchia di colore verde blu e oro
raramente scende a terra e se ne sta
quasi sempre tra i rami più alti riempie
l'aria di note acutissime e vibranti

la sua voce melodiosa e le sue piume
smaglianti un piccolo gioiello alato
di colore blu viola quando vola tra i fiori
e quando succhia il nettare

si libra senza posarsi e succhia
il nettare mantenendosi in volo
splendida e sgargiante dotata di piume
di colori brillanti

dal vellutato piumaggio nero e giallo
brillante la coda si prolunga in due
lunghissime penne sottili e ricurve
che incorniciano il corpo in eleganti spire azzurre.



Nanni Balestrini, *Acqua*, 1965, collage su carta, 50x40 cm, dono di Giovanni Orsini, 2012, inv. n. 1282.

Amelia Rosselli (1930-1996)

Tutto il mondo è vedovo, da Variazioni Belliche, 1964

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il
mondo è vedovo se tu non muori! Tutto il mondo
è mio se è vero che tu non sei vivo ma solo
una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
non è che notte per la tua distanza. Cieca sono
chè tu cammini ancora! Cieca sono che tu cammini
e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini
ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.

Di sollievo in sollievo, da Serie Ospedaliera, 1969

Di sollievo in sollievo, le strisce bianche le carte bianche
un sollievo, di passaggio in passaggio una bicicletta nuova
con la candeggina che spruzza il cimitero.

Di sollievo in sollievo on la giacca bianca che sporge marroncino
sull'abisso, credenza tatuaggi e telefoni in fila, mentre
aspettando l'onorevole Rivulini mi sbottonavo. Di casa in casa

telegrafo, una bicicletta in più per favore se potete in qualche
modo spingere. Di sollievo in sollievo spingete la mia bicicletta
gialla, il mio fumare transitivi. Di sollievo in sollievo tutte

le carte sparse per terra o sul tavolo, lisce per credere
che il futuro m'aspetta.

Che m'aspetti il futuro! Che m'aspetti che m'aspetti il futuro
biblico nella sua grandezza, una sorte contorta non l'ho trovata
facendo il giro delle macellerie.



Marinella Pirelli, *Doppio autoritratto*, 1974, pellicola 16 mm, colore, sonoro, 12', Archivio Marinella Pirelli.

IL SOCIUS E L'INDIVIDUO

Le poesie di questa sezione segnano un momento fondamentale nel quale la poesia si occupa di temi politico-sociali. Raboni affronta le questioni in prima persona, attraverso una poesia di impegno politico - testimoniato anche dalla collaborazione con Baj - mentre Sereni, grande appassionato di calcio, descrive con perizia una partita bianconera come dimensione socio-rituale.

Giovanni Raboni (1932-2004)

Notizia, 1966

Solo qualche parola,
solo una notizia sul rovescio del conto
sbagliato dal padrone.
Forse è tardi, può darsi che la ruota
giri troppo in fretta perché resti qualcosa:
occhi squartati, teste di cavallo,
bei tempi di Guernica.
Qui i frantumi diventano poltiglia.
E anch'io che ti scrivo
da questo luogo non trasfigurato
non ho frasi da dirti, non ho
voce per questa fede che mi resta,
per i fiaschi simmetrici, le sedie
di paglia ortogonali,
non ho più vista o certezza, è come
se di colpo mi fosse scivolata
la penna dalla mano
e scrivessi col gomito o col naso.



Enrico Baj, *Antoinette du Ligier*, 1974, 146x114 cm, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1978, inv. n. 289.

Vittorio Sereni (1913-1983)

Domenica sportiva, 1958

Il verde è sommerso in neroazzurri.
Ma le zebre venute di Piemonte
sormontano riscosse a un hallali
squillato dietro barriere di folla.
Ne fanno un reame bianconero.
La passione fiorisce fazzoletti
di colore sui petti delle donne.
Giro di meriggio canoro,
ti spezza un trillo estremo.
A porte chiuse sei silenzio d'echi
nella pioggia che tutto cancella.



Dino Boschi, *Il rito*, 1971, olio su tela, 100x120 cm, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1973, inv. n. 162.

UN MAGICO NITORE

A partire dalla celebre antologia *La Parola Innamorata*, pubblicata da Feltrinelli nel 1978, si nota un ritorno ad una poesia più intima e soggettiva che si distanzia dalle sperimentazioni della Neoavanguardia. La stessa tendenza verso un ritorno al classicismo, ad una dimensione onirica e individuale è riscontrabile anche nell'arte italiana, come documenta, per esempio, l'anacronismo di Luigi Ontani.

Valerio Magrelli (1957)

Da Ora serrata retinae, 1980

Scivola la penna
verso l'inguine della pagina,
e in silenzio si raccoglie la scrittura.
Questo foglio ha i confini geometrici
di uno stato africano
in cui disegno
i filari paralleli delle dune.
ormai sto disegnando
mentre racconto ciò
che raccontando si profila.
È come se una nube
arrivasse ad avere
forma di nube.

Da Nature e venature, 1987

Ho spesso immaginato che gli sguardi
sopravvivano all'atto del vedere
come fossero aste,
tragitti misurati, lance
in una battaglia.
Allora penso che dentro una stanza
appena abbandonata
simili tratti debbano restare
qualche tempo sospesi ed incrociati
nell'equilibrio del loro disegno
intatti e sovrapposti come i legni
dello shangai.



Franco Vaccari, *Sogno del 16 - 11 - 1984, 1986*, tecnica mista su tela, 75x87 cm, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1989, inv. n. 553.

Antonio Riccardi (1962)

Da Aquarama, 2009

Le bambine rimaste molto da sole
da grandi sono donne irresistibili.
Così sono le sirene.
Si vedono la sera a certe latitudini
nuotare nell'acqua fluorescente
la pelle dolce, d'incanto e sotto di rame.
A volte, di giorno escono dall'acqua,
restano ferme all'ombra sotto i portici
e sentono fiorire il rimpianto.

Da Aquarama, 2009

Li ho visti, una mattina, cinque o sei
su un platano tra il Planetario
e la torre di Gio Ponti. Pappagalli.
Are araruna, are macao, cacatua,
forse rimasti dai tempi dello zoo,
ultimi a sapere che c'era la jungla
nella selva ordinata del signor Piermarini.
Sembravano incerti, né diurni
né notturni, spersi, disabituati al bosco
dalla vita nelle voliere.
Il piumaggio però era ancora di lacca
e la madreperla vibrava sotto le penne timoniere.
D'altra parte anche tu vivi in questa città.



Giorgio Griffa, *Tre linee con arabesco 1444, 1994*, tempera su tela, 118x60 cm, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1996, inv. n. 727.

Milo De Angelis (1951)

Da La Corsa dei mantelli, 1979

Tutto cominciò quando Daina gli chiese se si arrendeva. Luca rispose di no e continuò il suo tentativo di liberarsi. Ma si vedeva che ormai non c'era nulla da fare. Daina, a quel punto della lotta, sentiva ormai di avere vinto, perché Luca non sarebbe più riuscito a liberarsi dalla stretta; e vedeva che la sua testa affondava lentamente nella risaia ma senza chiedere pietà. Così Daina lo strinse ancora di più al collo e quando lo affondò completamente nelle piante di riso, cominciò ad ascoltare il suo respiro, il sottile soffio d'aria che si mescolava all'acqua e al fango, mentre tutt'intorno la pianura sembrava più larga e le automobili passavano lontanissime e anche gli altri bambini che facevano girotondo intorno alla scena e la proclamavano vincitrice, sembravano lontanissimi, grida e bocche di cento anni fa. Daina ascoltava il respiro di Luca, solo il respiro, finché l'acqua arrivò alla sua gola. Per alcuni attimi il respiro lottò con l'acqua, nuotò in mezzo a lei cercando una strada; poi si arrese e Daina udì la calma immobile della risaia. Anche Luca aveva cessato di muoversi e aveva capito che tutto questo era un sacrificio. Era immobile, col viso pieno di fango. A tutti noi sembrava bellissimo. Stava per succedere qualcosa di grande... Anche Luca lo voleva e non lottava più. Era così, te l'ho detto, un sacrificio... un grande sacrificio

Nube, nulla, 1988

È un sonno senza materia, un dialetto
che dalle rovine bussa alla montagna
dentro la razza della montagna. Il più frenetico nulla
seppe sprigionare colore beffardo, ma anche
l'esatto colore dei funghi: scende una raffica
di grosse gocce calde e la lettiga è ferma
davanti all'ergastolo
quelle nozze si stringono
a uno spargimento impazzito di cigni.



Luigi Ontani, *Chirone et Achille*, 1980, china e acquerello su carta, 78 cm diametro, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 1982, inv. n. 372.

LE DECLINAZIONI DELLA MEMORIA

Lo sguardo sul passato, sulle relazioni tra spazio e tempo o spazi e tempi diversi è una questione cara sia alla poesia sia all'arte strettamente contemporanea. Chiaro esempio è il parallelo tra le poesie di Franco Buffoni dedicate all'amore di gioventù del poeta, *Jucci*, e l'opera fotografica di Moira Ricci in cui, attraverso una serie di immagini estremamente private, l'artista va alla ricerca della madre scomparsa nelle fotografie dell'album di famiglia.

Aldo Nove (1967)

Pulman, 1987

Guardare al finestrino frantumarsi
in mille auguste schegge di colore
Castello e poi Malnate è il mio catarsi
di un attimo sottratto a ogni dolore

.... mi culla intanto ritmico il motore...

Addio mio novecento, 2000

C'era un giardino pieno di luce
pieno di muri da scavalcare
e noi li scavalcavamo
e tutto questo aveva un senso
e il giardino era immenso
e i muri erano veri.

Non, soltanto, pensieri.



Luca Vitone, *Stanze (casa Lombardi)*, 2009, acquerello di polvere su carta, 63x48x4 cm, opera acquisita in occasione della mostra *With a Little Help from My Friends* dagli studenti del MA*GA, inv. n. 1322.

Antonella Anedda (1958)

Coraggio, 2001

La cucina è un promontorio. Le pentole sono scogli divorati
da un vento-lupo che soffia e corre
in cerchio nell'isola. La ringhiera della finestra è una
raffica grigia, sua compagna nostra sorella
aguzza. Appena svegli noi siamo gli uccelli chini sul
lavabo, stanchi della migrazione notturna,
confusi dai razzi che percuotono i sogni.
In tutto il quadro è inverno.
Nella musica della radio rintocca la grandine.
Il suo bianco vibra sulle antenne e il balcone.
Con il suo muso di nuvola pietosa
l'alba ci spinge alla vita.

Notizie, 2002

È qui la tempesta annunciata stanotte dalla radio
l'avviso ai naviganti ascoltato nel buio
mentre il vento rinforza in fortunale. La voce avverte ma non trema
non mente, non consola.
Il maestrale obbedisce, sbianca i lenzuoli
prova a scucire le navi dagli ormeggi.
Oltre i vetri chi guarda cova una felicità segreta
di sonno scardinato a cui da il nome, vita.



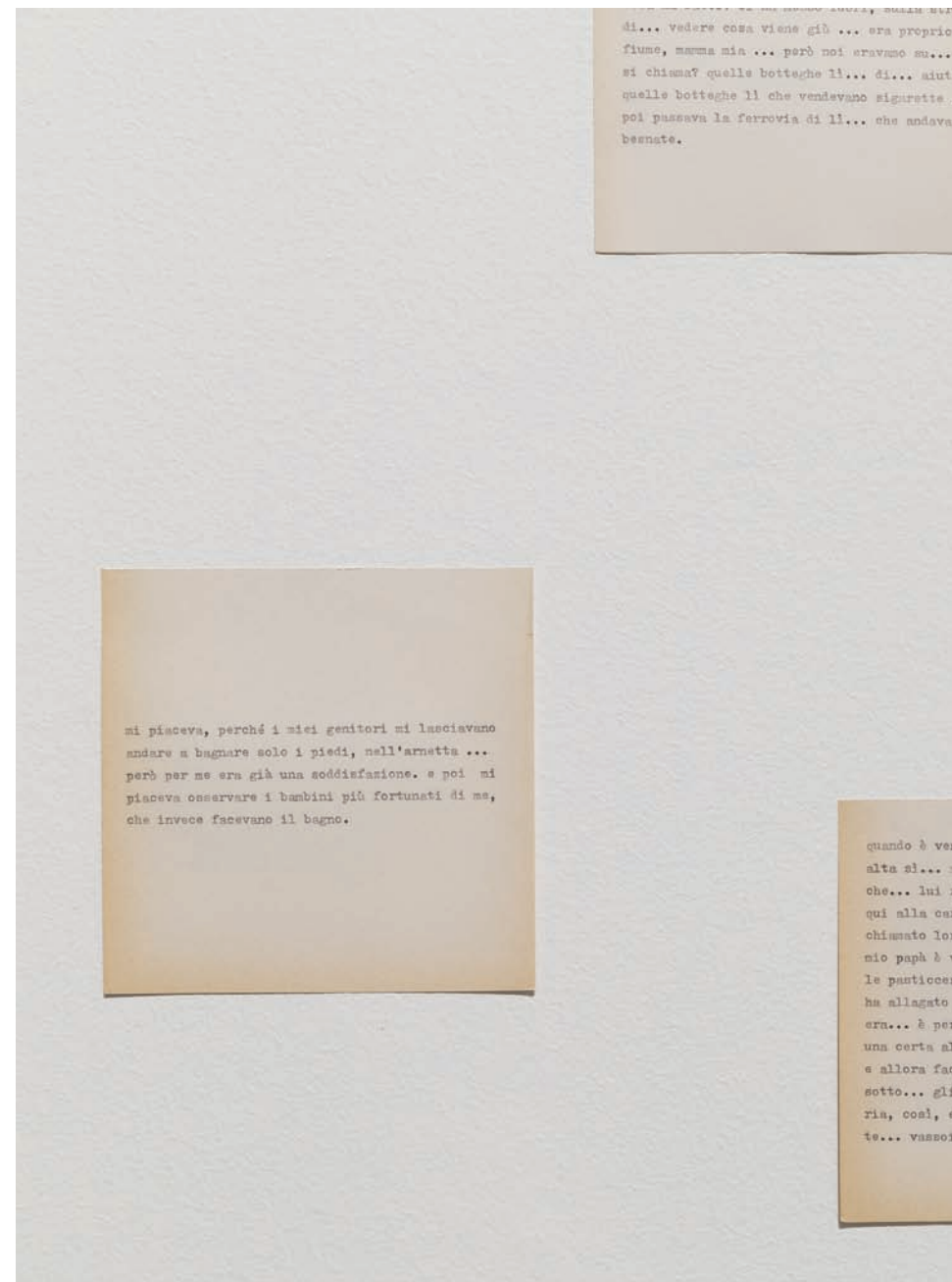
Mario Cresci, *Il mio nome è Pietro*, 2014, stampa Pigmented Fine-Art Glicée su carta cotone Hahnemühle montata su Dibond, 100x142 cm, dono dell'artista, 2015.

Franco Buffoni (1948)

La mia genealogia "tematica" è più appenninica che lombarda, o meglio, è giuliano-friulana con Saba e il primo Pasolini, poi bolognese, quindi passa per la Perugia di Penna per giungere a Roma. Mi è lecito schematizzare in questo modo: Saba-Pasolini-Penna-Bertolucci vs Sereni-Erba-Risi-Giudici-Raboni? Forse sì. Ma tentando una conciliazione, grazie alla definizione di poetica che proprio il codificatore di Linea lombarda, Luciano Anceschi, ci ha lasciato: "La riflessione che gli artisti e i poeti compiono sul proprio fare, indicandone i sistemi tecnici e le norme operative, le moralità e gli ideali" è la poetica. Ecco allora che, se le mie moralità e i miei ideali si trovano maggiormente a proprio agio nella linea appenninica, i miei sistemi tecnici e le mie norme operative - la mia officina, insomma - rimane saldamente legata a "quella faccenda di laghi e di discorsi in un gran parco verdissimo" che è la poesia in re, prosciugata e scabra, dei miei maestri lombardi, Sereni in primis. Non a caso forse, anche geograficamente, oggi io sono un lombardo che vive a Roma. E il risultato concreto in poesia della fusione delle due linee potrebbe essere questo:

Il terzino anziano, da Il profilo del Rosa, 2000

Erano invecchiati
Anche quelli della sua età,
Con l'erba verde tra i piedi
E l'odore di maglia a righe.
Ma lui restava, in difesa,
Pesante
A sentirsi i figli
Crescerli contro
E vendicarsi.



Cesare Pietroiusti, *Flussi (ininterrotti) di parole*, 2016, scrittura a macchina su carta, 27 fogli 14,5x14,5 cm cad, opera del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 2016.

Solo Ora, da Jucci, 2014

Solo ora
Che ti ricordo piano
E non somigli più
Al calco di gesso di John Keats
Quando la fronte nuda resta ferma,
Solo ora
Ti riaffacci viva nella mia testa e ridi
Anche se scacci subito
Con la mano il riso,
Perché vuoi restare
E io non rispondo.
Per farmi capire che posso tacere
Che non importa
Scendi lo stesso,
Ma lo fai altamente provvista
Di un taglio da donna col passeggio
Sul marciapiede d'inverno.



Maira Ricci, 20.12.53 - 10.08.04, 2007, lambda-print su alluminio, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 2011, inv. n. 1312.

DI PROSA IN PROSA MA SI CHIAMANO POETI

Quest'ultima sezione getta uno sguardo su alcune trasformazioni comuni ad arti visive e letteratura che caratterizzano la contemporaneità. Se in letteratura emerge la sovrapposizione di poesia e prosa, nelle arti visive troviamo, per esempio, il diffuso uso di pratiche e mezzi multimediali. Altra questione è il costante ricorso alla figura retorica dell'ellissi: testi letterari e opere artistiche sono caratterizzati da elementi omissi o mancanti, che rinforzano il patos o rimandano a qualcosa che non c'è.

DI PROSA IN PROSA

In Italia oggi pare ci sia una tendenza a squadrare i testi poetici in due forme: neo-lirica, che generalmente lavorerebbe con il verso, e poesia sperimentale, alla quale spesso viene apposta l'etichetta 'di ricerca', che tendenzialmente lavorerebbe con la prosa.

Valerio Magrelli - pur accogliendo la definizione "di prosa in prosa" - sostiene che parlare di prosa "poetica" sia "raccapricciante" e suggerisce di definirla "prosa truccata" o "prosa dopata".

Di segno simile potrebbe essere definita la critica che molti rivolgono alle installazioni e ad altre pratiche artistiche contemporanee. È possibile parlare di "scultura truccata" o di "pittura dopata"? Oppure le installazioni sono un'"altra cosa" per valutare la quale occorrono altri strumenti?

Pacatamente Jean-Marie Gleize, autore - all'inizio degli anni novanta - di un fondamentale saggio intitolato *À noir. Poésie et Littéralité*, ha parlato di post-poesia: "Non abbiamo più bisogno di protestare contro la poesia; dobbiamo invece formulare altri discorsi e produrre nuovi strumenti e un apparato teorico che permetta a questi nuovi strumenti di essere considerati come tali".

Forse le sue parole possono valere anche per un inquadramento critico complessivo del fenomeno "installazioni".

Per tornare alla poesia che si fa prosa nel suo perenne confrontarsi con la tradizione, potremmo affermare che la poesia, immersa in una dimensione narrativa, chiede al verso di essere scomposto, alla parola di essere deformata e all'io di scomparire, per ritrovare il proprio valore comunicativo.

Una riflessione simile a quella formulata da Gasparov una quarantina d'anni fa, quando si interrogò sulla ragione profonda che all'inizio del Novecento portò alla prevalenza del verso libero. E trovò la risposta in una parola: ripetitività.

La poesia a metrica fissa nelle letterature occidentali tramontò perché era diventata prevedibile: dato un possibile schema metrico e di rime, il lettore poteva prevedere - prima di voltare la pagina - con quale parola si sarebbe concluso il primo verso della pagina successiva. Da qui poi gli hapax di nuovo conio novecenteschi, all'insegna dell'imprevedibilità.

Credo che il fenomeno al quale stiamo assistendo in questi anni in poesia sia dello stesso segno.

Come afferma il critico Paolo Giovannetti: "Il rifiuto polemico della

metrica e la sua possibile metamorfosi in qualcosa di differente implica un costante contrappunto fra ciò che appare e ciò che potenzialmente è, tra la forma non marcata metricamente e una metrica nascosta che preme dall'esterno del testo. Il non-metro che la rivoluzione simbolista impone alla letteratura mondiale ha uno statuto altamente ambiguo, ma certo nella sua forma più consapevole non si accontenta di essere una bella prosa, di lunghezza limitata, perché vuole che il problema del verso sia costantemente ridiscusso."

Charles Baudelaire con la raccolta *Lo Spleen de Paris*, altresì definita "Petits Poèmes en prose", potrebbe essere considerato un antesignano.

Charles Baudelaire (1821-1867)

Da Il Cattivo Vetraio, 1864

Un mattino mi ero alzato di mal umore, triste, stanco dall'ozio, e spinto, mi sembrava, a fare qualcosa di grande, un'azione eclatante; e aprii la finestra, ahimè!

La prima persona che scorsi della via fu un vetraio il cui grido penetrante, discordante, salì fino a me attraverso la pesante e sporca atmosfera parigina. Mi sembrava d'altronde impossibile dire perché fui attirato, alla vista di questo povero uomo, da un odio tanto improvviso quanto dispotico.

"--Ehi! Ehi!" e gli gridai di salire. Intanto riflettevo, non senza un po' di ilarità, che essendo la camera al sesto piano e le scale molto strette, l'uomo doveva provare una fatica per operare la sua ascensione durante la quale aveva sicuramente fatto incagliare la sua fragile mercanzia in molti angoli.

Infine apparve: esaminai curiosamente tutti i suoi vetri, e gli dissi: "--Come? non ha i vetri colorati? Vetri rosa, rossi, blu, vetri magici, vetri di paradiso? Come è imprudente! Osa passeggiare nel quartiere dei poveri, e non ha neanche i vetri che facciano vedere la vita in bello!" e lo spinsi vivamente verso le scale, dove inciampò borbottando.

Mi avvicinai al balcone e m'impossessai d'un piccolo vaso di fiori, e quando l'uomo apparve all'uscita della porta lasciai cadere perpendicolarmente il mio arnese da guerra sul bordo posteriore della sua gerla; l'urto lo capovolse, finì per infrangere sotto il suo dorso tutta la sua fortuna ambulante che emise il rumore squillante d'un palazzo di cristallo fatto scoppiare dalla folgore.

Ebbro della mia follia, gli gridai furiosamente: "La vita in bello! la vita in bello!"

Questi scherzi nervosi non sono senza pericolo, si possono spesso pagare cari. Ma cosa importa l'eternità della dannazione a chi ha trovato in un secondo l'infinito del piacere?

Giampiero Neri (1927)

Da L'aspetto occidentale del vestito, 1976

Sta di fatto che nemmeno un bambino stava giocando sulla spiaggia quando il fronte del temporale si staccò dalla linea più lontana e cominciò a venire avanti rapidamente. Prima correndo sul filo dell'acqua solleva due pesanti ali e si nasconde in silenzio dietro banchi di nuvole, e gettata all'improvviso una luce, come di stella cometa, ci viene incontro.

Allora è tardi per rimandare le spiegazioni a un'altra volta. Guardo una mistica frana di castelli in aria.

Da Liceo, 1982

Storia naturale

Si dava da fare in mezzo al campo
lepre o uccello che fosse pedonando,
una macchia che attraversava energico.
Ma non andrebbe sempre così
vita che non chiedi il permesso per vivere.
Come punte di selce i frammenti
della memoria e del sogno
si posavano sul fondo del lago.

Aldo Nove (1967)

Negro, 1990

Se guardi il mio colore è un accendino,
si accende a 1.500 lire
(Tanzania è come questo stare appesi
a un cupo d'occhi dietro la tazzina)

Dome Bulfaro (1971)

Carnificazione. contatto n°0, da Ossa Carne, 2012

Mai immaginato avrei mai mai che il naso
un giorno avrebbe offeso l'occhio, l'occhio
nel vuoto avrebbe paralizzato i suoi tic
Mai immaginato avrei mai che quei denti
potessero ringhiare alla propria mano, la mano
destra un giorno accoltelasse la sua sinistra
Mai immaginato avrei l'anima mia finisse
per sgusciare la sua testa, la testa
un giorno si sarebbe scontrata con le ginocchia
mai eppure è successo che il corpo di tutti
s'issasse sulla croce con le sue stesse vene, le vene
blu di ogni uomo votassero il proprio collasso!
le vene blu di ogni uomo votassero il proprio
collasso! il blu di ogni uomo votasse: collasso!



Riccardo Arena, *Duplica morte Ellero ed ecosistema vivo*, 2012, mixed media, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 2012, inv. n. 1327.

Lüs possa, 2015

a l'ipermarket te sentet no
quella lüs stracca morta de ciciarà
e la cittàa al led la capiss pù nient
de quel che se disen i navili e la luna

duu vegg picchen sul tavol
e se vusen dedrèe tuscoss
per ona briscola mutta
perduda malament
perché el soci la g'ha segnà no l'ass
e adess hinn li taccà al plafon
cont el pel e contrappel drizz

tri fiœu de nissun
cont la lus de l'iphone
che ghe s'ciarissen el faccin
hinn li al tavol 'me pan poss,
ordinà, nissun cavell che fiada,
nissun polaster che spuzza,

quant hinn li al tavol de Milan
'me lüs possa.

mi voeuri no mori
de lüs possa

Luce possa, 2015

*al supermarket non si sente
quella luce stanca morta di chiacchierare
e la città al led non capisce più niente
di quello che si dicono i navigli e la luna*

*due vecchi picchiano sul tavolo
e si gridano dietro di tutto
per una briscola muta
perduta malamente
perché il socio non ha segnato l'asso
e adesso sono artigliati al plafone
con pelo e contropelo dritto*

*tre figlioletti di nessuno
con la luce dell'iphone
che gli schiarisce il faccino
sono li al tavolo come pane posso,
ordinati, nessun capello che fiata,
nessun polletto che puzza,*

*quanti sono li al tavolo di milano
come luce rafferma.*

*io non voglio morire
di luce rafferma*

(traduzione di Dome Bulfaro)

MA SI CHIAMANO POETI

In anni recenti, con riferimento alla commistione poesia/prosa, si è imposta l'azione del sito e gruppo fluido GAMMM - teorizzata nel 2006 da Gherardo Bortolotti e Marco Giovenale - a cui, nelle varie fasi, hanno aderito una dozzina di giovani poeti. Tra questi Alessandro Broggi, Mariangela Guatteri, Andrea Inglese, Andrea Raos e Michele Zaffarano.

Il tema primario della poesia in prosa è il nesso tra apparenza e sostanza, tra ciò che effettivamente leggiamo e il rinvio a qualcosa che non c'è, al verso possibile.

Ma vi è una differenza tra l'uso della prosa poetica in Giampiero Neri e l'uso della prosa poetica nelle forme contemporanee di prosa in prosa (Gruppo Gammm e ancor più giovani autori); una differenza che potrebbe essere sintetizzata nei termini dell'opposizione tra ellissi semantica e ellissi sintattica.

L'ellissi semantica è propria di Giampiero Neri, nelle cui narrazioni quello che c'è è chiaro, ma si percepisce immediatamente che c'è anche una parte elisa. Ed è proprio questa parte elisa che è capace di creare il pathos e la sospensione: dunque la poesia.

L'ellissi sintattica, propria di alcune forme contemporanee della prosa poetica, pur mostrando una propensione assimilabile alla precedente, spostata su un altro piano - che in sintesi definiamo sintattico - la tendenza all'ellissi.

GAMMM non è una rivista né un editore, dà ospitalità alla ricerca. Bassa fedeltà, bassa risoluzione, frammenti, installazioni. Literature criticism installation(s) research. Gammm inizia a postare nel 2006 cercando di rimettere in circolo strumenti retorici nati nell'ambito delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie degli anni 60: dal cut-up all'objet trouvé (eventualmente rivisto nei termini del cosiddetto googlism e del sought poem), dall'uso delle costrizioni a quello della casualità, dalla prosa non narrativa alla poesia visiva e alle poetiche concettuali.

In pratica un processo simile a quello delle produzioni contemporanee promosse dal MAGA.

Se oggi in Italia si parla di "prosa in prosa", di language poetry e di flarf, è certamente anche grazie al lavoro dei redattori di GAMMM che, per primi o tra i primi, hanno tradotto Mohammad, Fiat, Espitallier, Cadiot, Gleize, Viton, Sekiguchi, Bernstein, Alferi e altri artisti scrittori e poeti francesi, tedeschi, statunitensi, canadesi che via via sono apparsi nel blog GAMMM. Un'area di produzione e dibattito transnazionale, dunque, supportata dalla rete come infrastruttura madre di una nuova cittadinanza globale.

Flarf poetry is an avant-garde poetry movement of the early 21st century. The term Flarf was coined by the poet Gary Sullivan, who also wrote and published the earliest Flarf poems. Its first practitioners used an approach that rejected conventional standards of quality and explored subject matter and tonality not typically considered appropriate for poetry.

One of their central methods, invented by Drew Gardner, was to mine the Internet with odd search terms then distill the results into often hilarious and sometimes disturbing poems, plays and other texts. Pioneers of the movement include Jordan Davis, Katie Degentesh, Drew Gardner, Nada Gordon, Mitch Highfill, Rodney Koenke, Michael Magee, Sharon Mesmer, Mel Nichols, Katie F-S, K. Silem Mohammad, Rod Smith, Gary Sullivan and others.

Siamo abituati al concetto di Weltliteratur almeno da un paio di secoli. Tuttavia, grazie all'arrivo di una piattaforma globale come la rete, grazie alla diffusione della lingua inglese come lingua della dimensione transnazionale, e grazie alla possibilità - lungo i circuiti della rete - di una comunicazione quasi immediata tra gli autori sia in termini di dialogo vero e proprio che di reperimento dei testi, di colpo quella biblioteca ideale è diventata una specie di laboratorio aperto, sospeso, condiviso. Siamo quindi di fronte all'applicazione delle logiche della globalizzazione al campo della produzione letteraria. Attraverso la pubblicazione di testi direttamente in inglese oppure tradotti contemporaneamente in lingue diverse. In un certo senso, si ripete a livello letterario il meccanismo che Saskia Sassen individua nelle città della globalizzazione, ovvero quello di una rete globale di centri locali che, tuttavia, condividono tra di loro più caratteristiche di quante ne condividano con il territorio circostante. Nel caso della letteratura, i tratti sono sicuramente quelli della scrittura sperimentale, soprattutto i più radicali, ovvero quelli del googlism, dell'asemic writing, della poesia visiva e della multimedialità.

Paolo Giovannetti conferma il nostro accostamento tra il concetto di prosa in prosa e quello di installazione: "L'esistenza di opere non versificate, inserite in contesti in qualche modo ancora "poetici" (che però rifiutano ogni richiamo al lirismo e, soprattutto, alla metrica anche come fenomeno virtuale), la loro natura di opere nate dal montaggio di testi di varia provenienza, molto spesso non letterari, produce un effetto desublimante che giustifica il passaggio dal mondo alto e istituzionale della poesia in prosa a quello privo di legittimazioni nostalgiche appunto della prosa in prosa. Ne esce in qualche modo rafforzata la silenziosità degli enunciati, la loro intenzione di costituirsi come «installazioni» mute in attesa di uno sguardo (e non di un orecchio)".

Come ha scritto il critico Italo Testa: "Quale idea della prosa si fa avanti nella letteratura contemporanea attraverso forme di scrittura che sfuggono alle classificazioni tradizionali? E che cosa è, o cosa sarà una poesia che venga dopo la prosa?"

Se il fenomeno che ha portato la poesia verso la prosa è stato variamente indagato nella tradizione novecentesca italiana, resta tuttavia da esplorare un più ampio orizzonte in cui prosa e poesia interagiscono, si rimescolano, subiscono contraccolpi reciproci, andando in direzioni del tutto differenti dalla mera torsione prosastica della poesia attraverso l'immissione controllata di elementi dialogici, colloquiali, radenti.

Sono necessari allora nuovi viaggi di scoperta, volti a mappare sia le forme già codificate in cui la poesia si presenta dopo la prosa (prosimetro; poema in prosa; poema narrativo; frammento lirico), sia gli esiti che danno luogo a forme non classificabili secondo i generi tradizionali, e non interpretabili secondo una idea meramente prosastica della prosa o meramente lirica della poesia.

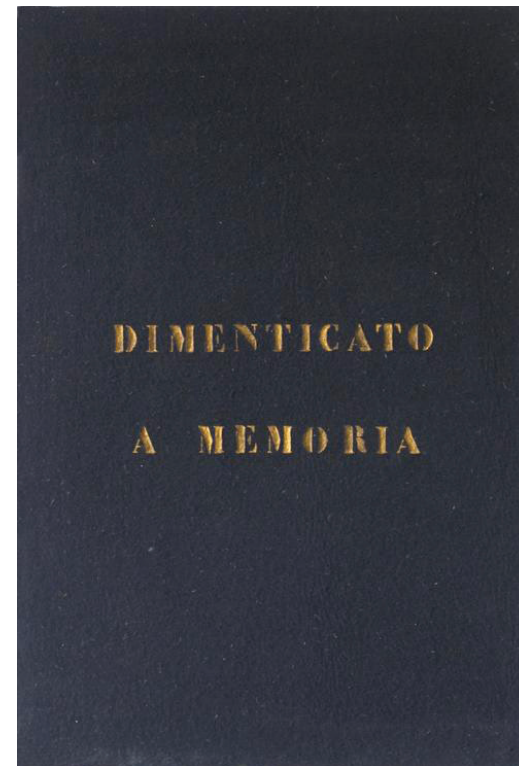
Si apre qui un vasto fronte di esperimenti ibridi che includono forme di prosa non prosaiche, prose sperimentali, prose in prosa...Un campionario di oggetti non identificati, a cavallo tra i generi, coinvolti in un processo di ridefinizione della lingua e delle sue forme che sembra reinterrogare radicalmente, e insieme, sia la nostra idea della poesia sia la nostra idea della prosa."

Andrea Raos (1968)

L'attimo prima, 2016

Parlare prima di tutto è l'atto corporeo
del far vibrare la laringe
per produrre suoni articolati.
In quanto tale, cambia secondo la postura.
Non emetto gli stessi suoni
da posizioni diverse.
A testa in giù per esempio,
o quando un ginocchio cede d'improvviso
mandandomi a sbattere contro un muro,
non dico le stesse cose.
Non le dico nello stesso modo.
La grana della voce non è la stessa.
Dunque in me accade che lingua e postura
si adattino l'una all'altra. [...]

La poesia è stata scritta con riferimento all'opera di Vincenzo Agnetti
Dimenticato a memoria.



Vincenzo Agnetti, *Dimenticato a memoria*, 1972, feltro dipinto, 120x80 cm, Collezione privata.

Una mattina l'Allegro Leprotto si svegliò molto presto e subito uscì perché gli era sempre piaciuto respirare appena alzato l'aria brillante del giorno nuovo nuovo, profumata di fresco e come colma di invisibili coriandoli.

Camminava lungo la spiaggia giocando a saltare indietro per non farsi bagnare i piedi dalle onde quando si imbattè in una lunga fila di pietre scure che sorgevano dal suolo, crescevano e poi vi scomparivano di nuovo, abbagliate dal sole invernale fino a diventare uguali sulla retina la sabbia bianca e il loro nero.

Ancora oggi si chiede come e perché fosse precipitato lì a morire il drago di cui quella mattina vide quasi del tutto inabissato lo scheletro.

Oggi in casa non c'è proprio niente da fare.

La mattina l'Allegro Leprotto sta alla finestra, osserva il vento piegare i rami verso il suolo e la pioggia formare pozze nel prato, dove l'erba si copre d'acqua tanto che spuntano solo pochi fili. Se guardati da vicino potrebbero sembrare tronchi d'albero affondati nella costa paludosa, come in quella terra ignota dove aveva fatto naufragio il Corsaro Verde. Ci vorrebbero gusci di noce, pongo, stuzzicadenti e triangolini di carta colorata per costruire delle barchette da far navigare sbilenche spinte a gara dal soffio.

Nel primo pomeriggio l'Allegro Leprotto osserva senza intervenire sua madre che senza motivo decide che non può più restare in casa il gattino di pochi mesi e lo getta fuori, dove viene afferrato con le zanne dal cane e sbatocchiato per alcune ore fino a morire.ww

La mattina del giorno successivo, dopo una notte di incessanti rovesci, l'Allegro Leprotto torna alla finestra: il primo sole taglia le nuvole, l'alba investe l'erba marcia d'acqua di una luce immobile ed evanescente che non è immagine del suo pianto perché lui non sta piangendo e perché niente è immagine, l'immagine è il niente, ricordare è il male e così il giardino, la pioggia, il vento, tutto il poco e quasi tutto il niente.



Luigi Presicce, *La sepoltura di Adamo*, 2012, video, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 2012, inv. n. 1330.

Andrea Inglese (1967)

Da Lettere alla Reinserzione Culturale del Disoccupato, 2013

Cara Reinserzione Culturale del Disoccupato,

che io sia malato, o che sia mai stato malato, o che possa
sotto i tuoi occhi, o i miei stessi, indossando quello
che indosso, (certe scarpe nere coi lacci)

ammalarmi,

lo reputo della più assodata
improbabilità.

Eppure esisto,

in questa svagata salute, ancora una volta,
facendo fede ai miei polpacci,
ai due calcagni, alle unghie che crescono,
io esisto: come la polvere, gli unguenti, gli armadi
da fare a pezzi e bruciare, i coperchi di latta
da lanciare in aria.

È di questa esistenza che ti potrei parlare,
della sua vaghezza,
ma oggi non me la sento, non così,

non con questa distanza
che nuovamente
senza sorriso
metti tra te e te.

Marco Giovenale (1969)

Facilitazione, 2014

Perché la gente non si ammazzi lì ci mettono le transenne, ci mettono le
barriere, delle barriere, fanno in modo che non si buttino, che ci pensino,
è difficile scavalcarle, scavalcare i muri, fanno anche dei muri, dei
muretti bassi, per le galline, per i movimenti degli animali piccoli ma

sono deterrenti – come dicono – per chi vuole buttarsi, per la gente, se
volesse casomai ammazzarsi, non è detto che non ci riesca comunque,
allora

mettono delle reti, delle reti solide, quelle della conigliera, poi per
gli animali più grandi, un gibbono, due gibboni, mettono quelle che
possono, alte, alzano, alzano le reti in modo che siano alte, fanno degli
sforzi, in modo che ci sia anche una distanza da dove si cade, uno
spazio, come un gioco, un lasco, una specie di fossato che scavano, o
possono non scavarlo, magari c'era già prima e loro ne approfittano,
allora

vanno molto indietro e allineano delle punte respingenti, altrimenti del
filo spinato, o elettrificato, oppure sia spinato sia elettrificato, entrambi,
in modo che la gente non possa ammazzarsi, che se vuole buttarsi giù si
prende la corrente, la scossa, salta in aria, frigge lì brucia, non si butta
e non può buttarsi, viene respinta, si attacca, come la pelle del pollo al
tegame, mettono un militare:

mettono un militare ogni sette dieci metri, con la baionetta, il fucile, la
mitraglietta, la beretta, fa la staffetta, per fare la guardia, perché spari
se loro si provano, se provano ad avvicinarsi, i piantoni gli sparano, gli
sparano perché non si ammazzi, non si ammazzino, questi e quelli, uno
non si butti giù, non ci pensi, per fare smettere la gente smettere di
pensare queste cose bisognerebbe entrarle nel cervello, per risparmiare
tutti i muri, ringhiere, grate, i cordoni, i fili, i soldati, sarebbe più facile,
forse è più facile.



Adrian Paci, *Home to go*, 2001, fotografia, 150x150 cm, dono del Premio Nazionale Arti Visive Città di Gallarate, 2008, inv. n. 1302.

Alessandro Broggi (1973)

Scrive Broggi in LPLC 22-04-2016: "Sulla brevitás – praticabile naturalmente anche nella narrazione, e in questa forma portata già a perfezione da Fénéo (<http://gamm.org/index.php/2010/09/16/da-romanzi-in-tre-righe-felix-feneon>) ben prima dell'avvento della Twitter narrative – e sull'attitudine aforistica: se è certo vero che, per fare un esempio, alcuni racconti terapeutici di Milton Erickson andrebbero ripresi e postati integralmente, è anche ragionevole che, da quando Facebook stesso, Twitter, Instagram, l'SMS, WhatsApp, il tablet, ecc. hanno ulteriormente accelerato e istituzionalizzato la "fruizione nella distrazione" di cui parlava Benjamin, quello della brevità (ma anche di una certa memorabilità, della chiarezza e dell'esemplarità stilistica – e finanche del "classico" nel senso del Cocteau di *Opium*: "Vorrei non preoccuparmi più di scrivere bene o male: arrivare allo stile delle cifre") per chi scrive debba diventare, forse, se non un dovere almeno un'ineludibile parametro-pietra di paragone".

Il tempo condiviso, da Quaderni Aperti, 2014

I

Non sa che importanza vorrà dargli, perché è un passatempo. Mancano cinque o dieci minuti, in fondo meno. L. lo guarda tranquillamente in faccia; come viatico; importante valore aggiunto: (lei pure) esce di scena. Ha distinto i potenziali problemi – "Quando arrivano, arrivano per entrambi, te lo garantisco". Lui (ridendo): "È che sono dell'idea".

II

Dunque partono insieme. Il momento in cui le loro motivazioni corrispondono è molto importante: dopo tre giorni di parole chiave, la risposta "sì" permette l'amore. Un apprezzamento senza vincoli, restano intesi, molto, ma infine non tutto.

III

Si tratta di una vacanza. I due si rendono le cose facili – "Per quanto, compiaciute". Poi cos'è successo, gli ultimi giorni, per ragioni diverse L. mostra un sorriso stanco, (tale reazione è un suo modo di esprimersi) la loro è stata una relazione.

Ritratto di genere, da Quaderni Aperti, 2014

I

Lei, "Soluzione concrete", successivamente, senza bisogno di precisarlo, si comporta di conseguenza. Ha molte cose da fare, prima di tutto chiarire, discutere dei fatti.

II

Quello che si dicono a proposito: nasceranno nuovi interessi, amicizie. È il meno che si possa dire. Cose così. Attività, faccende.

III

Visto che è meno suscettibile: sceglie argomenti dai contorni definiti, carichi di contenuti personali. Ha determinate qualità e le sfrutta, sa prendere decisioni – una prima uscita – ricorre a nuovi obiettivi. Subito avere rapporti.

IV

Bussano, entra V., pochi giorni e incontra R., conosce N. N. si gira e va su per le scale. Lo segue. Buio. Luci. Mattino. Pomeriggio. Sera. Buio. Luci. Mattino.

V

Vede i suoi modi pratici, non ha problemi, decide di sposarlo, ottiene ciò che vuole.

Jacopo Ramonda (1983)

Cronometro (cut-up n. 151), 2016

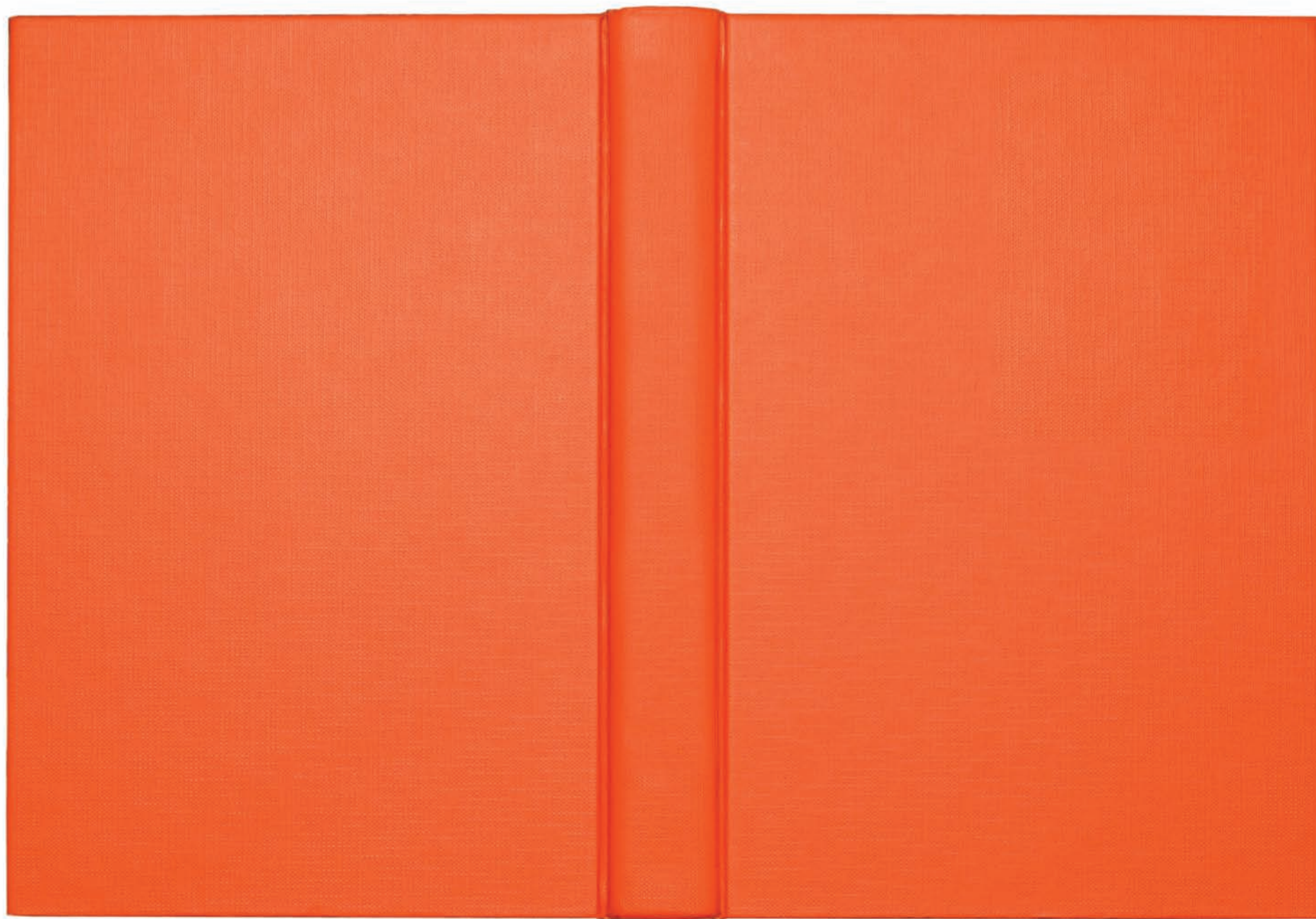
Il peso del tempo che sto sprecando grava su di me e amplifica il mio senso di colpa. Sento la pressione di ogni singola ora. In questa fase della giornata, il ritmo è scandito da una ragazza che fa footing intorno al parco, cronometrando i suoi tempi sul giro. Le dimensioni contenute dei giardini pubblici in cui ci troviamo fanno di lei una comparsa che ricorre frequentemente, al punto da instillare il sospetto che possa assumere un ruolo meno marginale nel corso della narrazione. Un sospetto infondato, dal momento che il suo transito è un evento ciclico neutrale e privo di significato, come la rotazione dei pianeti. Ad ogni passaggio in prossimità della panchina su cui sono seduto, mi sorprende occupato in un'azione interlocutoria diversa – guardare il mare, sfogliare gli appunti che non sto leggendo, osservarla – una delle tante declinazioni dell'attesa fine a se stessa.

Enne (cut-up n. 95), 2016

Mi ero svegliato con quasi un'ora d'anticipo, riemergendo da un sogno che non riuscivo a ricordare, ma di cui sentivo ancora il peso. Mi ero appena vestito e mi stavo preparando per andare a lavorare, quando il telefono ha iniziato a squillare. Mentre mi avvicinavo sapevo già quello che avrei sentito non appena alzata la cornetta. R. e il suo tono di voce sono state altre due conferme. Come immaginavo, mi è stato detto che N. era morta nella notte. Per qualche motivo ho deciso di cambiarmi e farmi la barba, poi ho chiamato in ufficio, dimenticando che era ancora troppo presto perché qualcuno rispondesse. Quando ero ormai pronto ad uscire, già con le chiavi di casa in mano, è scattata la sveglia. Sono andato a spegnerla e ho sentito la necessità di stendermi un attimo sul letto, con scarpe e cappotto. Sono rimasto lì per qualche minuto a guardare il soffitto e mi è tornato in mente il sogno.



Francesco Bertocco, *Eclissi*, 2014, video, 58', dono dell'artista, 2014, inv. n. 1324.



Sergio Limonta, *Equipoetico*, 2016, pvc, libri, microfoni, impianto audio, 400 x 400 cm circa.

