

L'area di Broca

Semestrale di letteratura e conoscenza

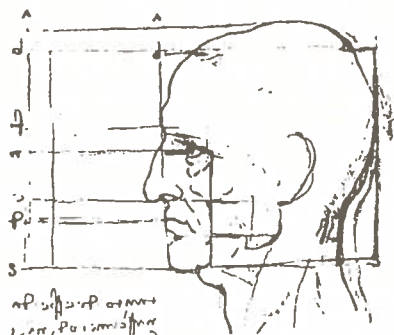
Suoni



Anno XXIV-XXV

64-65

Luglio 1996 - giugno 1997



Direttore responsabile
Mariella Bettarini

Redattori
Nadia Agustoni, Mirco Ducceschi,
Alessandro Franci, Gabriella Maleti,
Paolo Pettinari, Giovanni R. Ricci,
Liliana Ugolini

Redazione
Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze
Tel. 055/289569 - Fax 055/221865

Grafica
Gabriella Maleti

In copertina
"New poetic generation" di Fernando Aguiar

In IV di copertina
disegno tratto da Leonardo da Vinci

Tipografia M.B. snc
San Casciano V. P. (Firenze)

Abbonamento annuo: £ 10.000 (estero £ 20.000)
Abbonamento sostenitore: £ 30.000
(l'abbonamento decorre dal semestre in corso e
vale per due fascicoli)
Versamento mediante vaglia postale intestato a:
"L'area di Broca" - c/o M. Bettarini
Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze
(oppure: Casella postale 374 - 50100 Firenze)

Questa rivista è l'organo del Comitato culturale
"L'area di Broca"

Registrazione del tribunale di Firenze
n. 2332 del 9/2/1974

Il tema del prossimo numero sarà *Ridere?*
La redazione si impegna ad esaminare i testi
inviati. Questi dovranno avere la lunghezza
massima di tre cartelle (spazio 2),
preferibilmente accompagnati da
un dischetto MS-DOS IBM compatibile,
e da una breve nota biografica.
I testi per il prossimo numero dovranno
pervenire alla redazione entro il 30 settembre 1997.
Il materiale inviato non si restituisce.

L'area di Broca

semestrale di letteratura e conoscenza

Anno XXIV-XXV, N. 64-65
Luglio 1996 - giugno 1997

Mariella Bettarini, <i>Perché suoni</i>	1
Nadia Agustoni, <i>Due poesie</i>	2
Mariella Bettarini, <i>Di rumori - Di suoni...</i>	2
Mirco Ducceschi, <i>Il silenzio degli idioti</i>	3
Alessandro Franci, <i>2,56</i>	4
Gabriella Maleti, <i>Berto</i>	5
Liliana Ugolini, <i>Diavolo/Angelo</i>	7
Marco Amendolara, <i>Scacciapensieri</i>	7
Massimiliano Chiamenti, <i>Personology</i>	7
Federico Condello, <i>Tre poesie</i>	7
Stefano Giaccone, <i>Music</i>	8
Laura Leoni, <i>La stanza degli orologi</i>	9
Paolo Ottaviani, da <i>"Gemino secondo"</i>	10
Giuseppe Panella, <i>Solo suono</i>	10
Michelangelo Pascale, <i>Tre poesie</i>	10
Marzia Pugi, <i>Storia del gallo...</i>	11
Maria Pia Quintavalla, da <i>"Canti"</i>	11
Davide Rosso, <i>Di là dal muro</i>	12
Meng Haoran, <i>Alba di primavera</i>	12
Li Bai, <i>Tempio della vetta</i>	12
Serena Caramitti, <i>Frammenti</i>	13
Silvana Grippi, <i>Suoni orientali</i>	13
Paolo Pettinari, <i>Un esempio rococò...</i>	13
Giovanni R. Ricci, <i>La voce degli evirati cantori</i>	15
Leopoldo Attolico, <i>Entelechia aristotelica</i>	19
Mia Lecomte, <i>Tonale</i>	19
Gian Piero Stefanoni, <i>Tre poesie</i>	20
Gabriella Maleti, <i>Sonorità (collage-divertissement)</i>	20



"Naturalmente gli omini
desiderano sapere"

Leonardo da Vinci

Perché "Suoni"

"Non un canto di coro,
né sacro, né inno nuziale
si levava senza le nostre voci;
e non il bosco dove a primavera
il suono..."

Saffo

"Ogni essere grida in silenzio per essere letto
altrimenti. Occorre non essere sordi a queste grida"

Simone Weil

"Quale voce viene sul suono delle onde
che non è la voce del mare?
È la voce di qualcuno che ci parla,
ma, se ascoltiamo, tace,
proprio per esserci messi ad ascoltare".

Fernando Pessoa

Perché "suoni"? Perché "suoni" e non rumori, e non voci, e non musica? Perché "suoni" contiene rumori e voci e musica. (Una dialettica in contraddizione? O una contraddizione dialettica?). Perché "suoni" è lucido e sonoro (e opaco e sordo) come sonagliere, sonetti, sònar, sonòmetri, sonii, sonorizzazioni, magnetiche ri-sonanze, ultrasuoni, e poi sonàte, suoni ameni e molesti, cori, cantate, musicoterapie, rotture dei timpani, inquinamenti acustici, dolori da rumore, eco (echi), pulcherrime (orride) sonorità e Jack Kerouac che scrive. "Oh America/ O canti!/ Poesie!/ o Sax Alti! o Tenori!/ Suonate! (il Poeta è Morto)", e ancora e ancora... E poi perché suoni è la voce, è le voci: voce della parola, parola senza voce. Perché suoni è scrittura vocalica - nell'ex "bel paese dove 'l si suona" -; dove risuona (raro) "no"; dove "molto (si fa) rumore per nulla"; dove la campana suona chi sa per chi; dove risuona l'acqua (delle alluvioni), la valanga (d'alberi disboscati), le slavine (di nevi morte); perché la lingua suona a festa, a risa, a morto e perché le macchine da suoni dàn suoni (dopo "Macchine" ecco "Suoni", difatti). E perché ci è piaciuto suonare così, far risonare un poco l'altrui voce, l'altrui (intima) musica, l'altrui rumore: musicisti, rumoristi, poeti, silenziate (in)certezze (acustiche bellezze), colleghi di suono, di silenzio e rumore a con-sonare con noi per fare compagnia, per far parola, far musica, per ricordarci meglio del silenzio, forse; per fare questa (fatta) fratria che qua si dedica ad una che - forte, decisa del suo silenzio - ci lascia il suono d'uno scritto del '62 che così suona: "Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono (...). Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono suoni nelle lingue: - la vocale o la consonante nelle classificazioni dell'acustica musicale si definiscono come 'rumore' e ciò è naturale, vista la complessità del nostro apparato fonetico-fisiologico" (si torna qua alla contraddizione d'inizio...). Parlo qui - parla qui - (di) Amelia Rosselli, morta suicida alcuni mesi or sono; dei suoi ritmati-asimmetrici struggenti suoni/rumori di parole, dei suoi versi/diapason (e d'uno scomparso - anch'esso - suo S.O.S.).

Suoni-rumori anche per noi, suoni-musica, silenzi-suoni, suoni muti, sonatine, sonetti...

Dunque - con spavento, senza spavento - iniziamo a suonare questo parvo fascicolo di suoni.

Mariella Bettarini

Nadia Agustoni

Due poesie

al dottor Antonia Castiello

“Colloca sui piatti della bilancia queste
due soluzioni in alternativa: rinunciare
a te stesso o a qualcuno dei tuoi mali “

Seneca, *Lettere morali a Lucilio*

Il marinaio di Eliot

il grido rovesciato sull'acqua:
presenza è sparire ineluttabile.
al giusto distinguersi di tempo
sei sceso nel sonno dimostrato,
mai inteso - né d'altro t'accontenti.
hai colto la risposta
battendo i remi
spingendoti dove qualcuno
ti trovò solo
ad asciugare l'ombra pesante.
anticipavi le soglie
che poi allontanavi
scagliandoti il fragore nello stomaco
nella nuca, nell'orecchio che imprime il gemito
e non lo lascia, segnandolo
nella crudeltà della casa
nei fili fragili dell'eco
nel timpano pulito, equanime,
ma senza somiglianti.
eppure sapevi
con le labbra cariate di sete
le piaghe aperte di voci, parole catturate
dal cui tradire hai cominciato.
strisciano il mare le correnti
a stento le allontanavi -
ruggire di cosa ti tocca?
senza salvezza
tu eri salvato
per quanto mancava.
udire? toglì il silenzio.

* * *

a Gabriella Maletti

“Occorre riservarsi uno spazio tanto vasto
da non crear ostacoli ad alcuno”

Hong Zicheng, *Aforismi sulla radice degli ortaggi*

(omaggio a Marianne Moore)

Le balene in America

è sordità anche
l'irraggiungibile compiersi di straniamento
sulla distanza tra retaggio e un punto in movimento
“con ali minime”¹ che rallegrino Orione
senza estenuare l'occhio.
nell'aria solita il reale



è uno starnuto che separa
la bianca striscia cieliomare
in cui al crepuscolo è calata
l'essenziale contrazione del vuoto,
sparso big bang a cui risponde voce artica
inespresso pianto della fine
che è scendere soltanto, solamente premere
sul palmo di mani, nel polso acceso,
nell'arteria dolcesalata, infantile acqua
che si porta all'orecchio - ne fa nido di pesci
nido-perla-muto - raccolta in onde
che l'azzurro risalgono
scuotendo dal sonno draghi marini
battendo nel vento solidali, forse
quietoselvaggio canto “di otto balene arenate
da guardare”, in cui Giona si stende
per rimanere incantato
prima di sirene e favole di sirene
magari per sentito dire.

le balene in America
per poeti senza rango
“profuga offesa, troppo franca”
per cui i fatti sono misura
e l'ostentazione saccheggia i verbi
i rumori tra parentesi mancando di vita propria -
virando, virando intorno
nel sentimento preciso del pericolo
persistendo nel risuscitare
cadenza di cetacei in superficie
“profuga soprattutto dai clichés”.

¹ I versi tra virgolette sono citazioni da Marianne Moore, *Le poesie* (Adelphi)

Mariella Bettarini

Di rumori - di suoni - di silenzi - di musica

Ho provato a suonare il secolo (e il secolo mi ha suonato) -
abbiamo provato a suonare il secolo (e il secolo ci ha assimilati -
zittiti) - avete provato a suonare il secolo (e il secolo ha
delle marmite - i treni - i gusci di noci - le lunghe sirene (le si-
rene) - i fischi - i rugli - le mareggiate di rumore - i suoni delle
mascelle degli affamati di lunga fame (rumore di lunga fame) -
urla - spari - proclami - le eruzioni del mondo - bombe dilananti
- le due guerre grandi - le miriadi di guerre rumorosissime grandi
per tutto il mondo (per loro - per noi - per voi - per me - allora
anche per me bambina con nella testa nella pancia l'ovario della
paura) - urla - ordini - obici - tutto il silenzio seguente (il seguen-
te silenzio) dopo il tonfo di chi si butta giù - il *pum* del corpo
(delle ossa) - il rimbombante *pum* che fa il cuore del secolo - il
ticchettio dell'orologio del secolo - il cuore del cuore - il minu-
scolo muscolo che ci fa vivi - il vibrato il sussurro il tocco il
palpito il calmo/caldo delle voci - d'una voce (il suo calore - il
suo colore-suono si che se sto riavvolgendo il nastro della gioia
non ho da provar tristezza) e comandi - gemiti - suppliche - risate
- grida - scrosci di voci da tutte quelle acque - registri delle voci
(gorgogliante - gutturale - basso - rauco - morbido - aspro - per-
turbante - stridulo) - il sibilo - l'impossibilità di non sentire il



Mirco Ducceschi

Il silenzio degli idioti

Di quale linguaggio parli? Tu non hai più linguaggio, cerchi qualcosa a detta delle cose, tenti un bersaglio al dire delle cose, e solo al dire le cose ti senti ben saldo al centro del silenzio. Dopotutto è così, non ci si può dire, si può solo giocare al non detto, all'insonoro. Confermare la metafora.

In questa disarmonia meglio varrebbe distogliere l'orecchio, pulirsi nel silenzio.

Verrebbe voglia di starsene lì, a dondolare nel fruscio, ad ascoltare "ciò che ti succede", null'altro. Starsene lì, sotto la pioggia, a foglia larga, come una bardana.

Non bussate, non c'è porta, c'è solo la trasparenza dell'aria. Quel gesto si vede (quel suono sta male).

Tutto gli fa male, anche una porta dabbasso che sbatte. È allora che avverte l'alta vetrata che è in lui.

Leggeva i segni, che strano linguaggio scritto ovunque, sussurrato in ogni cosa. Non lo si poteva compitare, è vero, ma poi cadeva dentro, e là era l'eco di un suono mai prodotto. Silenzio da ascoltare.

Basterebbe giocare vociando per le scale, come i figli del muratore. Senza badare al piano.

Il suono continuo del mozzo di una bicicletta.

Capisco questi suoni come se non avessi mai parlato, come se da sempre ignorassi la parola e il suo significato. Come se io stesso, da sempre, avessi solo suonato.

Un motivo lo deprime, suona sempre uguale. "Non ti si può amare" dice. Lui dovrebbe saperlo, non tradurlo in tante lingue (e in alcune trovare quel suono persino bello).

Come certi momenti diventano particolari (fino a svincolarsi dall'intero), e come certe voci risuonano originali (d'un tratto uniche, come spruzzi di pioggia). Come diventa difficile vedere e ascoltare l'attimo successivo, la parola che segue. E come diventa facile...

A disturbarlo, il suo tormento. Un tormento che se ne sta zitto zitto, buono buono, lasciando che tutto lo disturbi.

Macerazioni in lunghi soliloqui, stretti per certi aspetti, incalzanti, per altri aspetti monotoni e assai prossimi allo stordimento, all'offuscata verità di ciò che non è più modificabile. Voci che vivono di una parabola, di un'ellisse, di una proiezione, parole

sibilo (e altri vagolanti suoni/rumori: tonfi crepitii ringhi chiochii rombi brusii bisbigli borbottii trilli tonfi martellii scoppi vocii cigolii strusci ansiti rantoli fruscii strepiti canti scoppi brontolii sfrigolii gorgheggi - rime e ritmi - ritmi e rime: be-bop - jazz - rock - lied - rap - e cu-cù - virr virr - squasc - smac - gulp - grrr - ron - bau - coccodè - cip cip - tap-tap - chicchirichi - i rumori che fanno l'acqua, il corpo, il vento - i suoni che fanno l'acqua il corpo il vento; che fanno il vento il ferro la voce; che fanno il tuono il picchio il passero; i rumori - i suoni che fanno la seta il fuoco la carta - che fa tutta la musica...).

Seduzioni private (forse) - bagatelle private (forse) - forse il grattare che sento nella testa son privati rumori - lo gnaulare - il fluente sciacquarsi son privati rumori (rumori privati d'un rumore fetale - d'un rumore mentale) che da prima m'accompagnano a un poi - che da qua m'accompagnano a morte (la quale sarà anzitutto morte di rumori e morte di morte di rumori e rumori a morte).

Ma intanto qua - ora - per ora - con sonorissima ridentissima ansia m'abitano le orecchie rumorosi ricordi di suoni - di rumori (assieme a ricordi d'un silenzio mutante) - musiche - musiche di quelle musiche (anche di me che suonavo s-vuotandomi) - musiche di parole che (infeconda) m'ingravidano - leggeri suoni che m'alleggeriscono - e sono vuota e piena di sonori riverberi e le viole (a ciocche) suonano l'arpa e flauteggiano - i tasti del pianoforte glissano su quell'organo che ha timpani e piatti - campanelli e xilofoni - i quali trillano tutti con un suono di violoncello e viole da gamba mentre i primi violini ascoltano (rapiti) le prime tiorbe - le ultime chiarine e i contrabbassi son trombettieri e arpiste - i basso-tuba sono sassofoni - il clarinetto rulla come un tamburo e i piatti i corni i piatti le cornamuse il triangolo il gong! l'infinita minestra di quella musica - il rude nutrimento - il nutrimento suo violento-tenero m'ha per sempre affamata nelle spe-lonche d'una mia pre-istoria e (orsa - lupa io) ho seguito per tempo la dissonanza che m'andava scorrendo nel cuore (e la voce cantante di mia madre - la sua voce accompagnante i panorami bassi - le mie basse speranze d'allagata) - io zitta - muta della paterna sordità (udente altro) - della sordità d'una madre con protesi - madre molto uudente di me in quel suo mondo senza suoni (da pesci in un acquario) - zitta - muta anch'io con colei che cantava (colei il cui sangue traversando il mio sangue fetale mi cul-lava).

Oh - silenzio silenzio d'un orecchio iemale - germano muto d'un languente parlare: eclissatosi il sonoro sentore - le sonore risposte da oltremare - sto stretta stretta (stretta stretta sto) ai miei silenzi - alle vive parole - alle dilette ugoie che gorgogliano - che sillabano il mare - alle forme dell'onda d'urto - al dolore del suono - al suono del dolore ed a tutte le bande dell'udibile - alle sue estreme soglie (il meno - il più) - ed io (che son figlia di musica) molto perseguito e pavento il rumore - la disarmonica armonia tra la testa ed il cuore - ché a raggiera s'apre - s'apre a raggiera nei silenzi il duro contrappasso - la contraddizione tra suono e rumore - tra rumore e musica - e io son colei (son colui) che compita a suoni le parole - a silenzi le fole - che presta torto orecchio - che s'accorda di gemiti - di strepiti - che di suoni e rumori s'ingorga - sazia e affamata di tutto - di morte - di niente rumoroso e della sorte di noi - di voi - di me - dell'assordante sorte dei lor tutti bisbigli e pianti - di ruggiti e di zirli - delle grida di umani mali e dolori animali - di tutti i suoni di violenza al mondo - del sibilo - del raggio - del volo basso raso senza ali.



Disegno di Maurizio Greco



che s'incepiano sull'elisione, sul troncamento, sull'iterazione. Bei silenzi come cadute in un buio improvviso.

I suoni hanno un diverso incantamento, calarsi nella loro imprevedibilità non è solo fiducioso abbandono, è una piccola risalita verso l'insegnamento. Come il silenzio, anche la realtà si impara.

Sembrò il richiamo di un treno che attraversava la pianura. Era notte. Sembrò colui ch'è felice di ascoltarlo. Era buio. Sembrò quel viaggio che non avrebbe mai avuto fine.

Tutto tace. Qualcosa di essenziale. Quasi non lo si cerca. Nessuno sa dov'è. Il fondamento dell'essere. Per questo tutto tace (perché ogni ascolto sia il tuo?).

I campi seminati come li sa da giorni, il volo delle gazze, la tempestività delle cornacchie, l'ansia dei passerai. La stagione è bella e descrivibile come la sa da anni. Non ha dimenticato i suoni, i fruscii, lo sbattere, il volo delle parole con lenta approssimazione.

Di eccessivo c'è che non sa più cantare, e che trova sostegno (e menzione) in un canto nato per tacere. Dovrebbe esserci solo ascolto, l'immediatezza di una conca verde sorpresa dai suoni. Con pause sempre maggiori, anche la campagna del mattino ha riecheggiato con timbri nuovi. Ogni primavera è persa dimenticata, la bruma si è alzata nuovamente, il volo di una gazza ha legato l'orizzonte tra due alberi, ed era insieme goffo e bello. La polvere si è sollevata dalla base dei muriccioli superando in contrasto la luce del giorno, i numerosi ponti sulle piccole forre hanno riproposto al viaggiatore il suggello delle forme. Un minuscolo ronzatore nero è comparso s'una foglia.

Si è perso tra tutti i rumori dei piatti, s'è perso tra tutti i frastuoni dei televisori accesi, s'è perso nel fruscio di tutte le automobili che frettolosamente percorrono il viale bagnato, s'è perso tra tutti i messaggi giunti fino a lui, incomprensibili come un macinino di pietre. S'è ritrovato nel silenzio (c'è finito), una sorta di punto fermo in cui manca il senso dello sconfinamento, un ponte circolare in perenne movimento, uno dei rari momenti in cui anche perdersi è un fatto compiuto, come azzeccare la via.

C'era uno strano coro nell'aria, che poi si è calmato, un autobus di città ha ripreso a sibilar per le strade, una madre ha strillato il nome del figlio per chiamarlo a cena. Anche il telefono ha trillato, e anche all'altro capo qualcuno ha dovuto pazientare su quell'improvvisa distensione. Una sedia ha rigato il soffitto di casa con una sonorità cupa, e sono stati sbattuti sportelli di automobili su tutti i piazzali. "Rispecchia il silenzio!" l'immagine non può durare, la descrizione del cavo e dell'inesistente non sarà mai gridata (non da te).

Parte di sé duole come un timpano mal posto, mal percorso e peggio ancora tradotto. L'altra parte non è dedita al suono, e tende l'orecchio con sufficienza.

Al cigolio delle ruote sulla strada non seguì nulla di particolare. Anche lui restò seduto sulla scala, e la pietra scura non prese calore. La strada tornò quieta e confusa, fredda e impassibile l'impronta sul gradino, ma che importanza aveva. Com'era faticoso e strano nascere.

Non so pregare. C'è però un piccolo suono ch'è passato qua dentro. Un sospiro (un commento).

"Ma perché?" gli fu chiesto, ed egli provò la voglia di non dire niente, di non aver mai detto niente, di non aver mai sentito niente. Non c'era un perché, un perché sotteso alla salvezza, e non c'era un perché, perché non serve un'altra boccata d'aria prima di annegare. C'era il fremito di un'attenzione risalita fino al luogo del sonoro (uno scroscio improvvisamente etereo), un ultimo respiro.

"Perché è così" rispose.

Ora sa come un certo silenzio gli corrisponda. Ci sono felicità meno rumorose. E già dire "un certo silenzio" può significare ancora: "Qualcosa che non ti somiglia". Ci sono infelicità più silenziose. Ora può ammirare quella distanza (non più farne a meno).

Alessandro Franci

2,56

Gilberto nel suo letto è una statua di pietra.

Un nodo e un peso lo immobilizzano.

Un'altra forza si è sostituita alla gravità o all'aria stessa. Le palpebre aderenti alle orbite; incollate: i deboli nervi oculari si tendono allo spasimo ma non riescono a sollevarle.

Il nodo poi si scioglie lentamente, definendo nel buio un esile filo logico; allora anche il peso si fa lieve: le gambe riprendono vita; il sangue affluisce nuovamente; i piedi si sfiorano l'uno contro l'altro.

L'uomo riesce a voltarsi di lato e a stento, con timore, addirittura ad aprire gli occhi in uno strappo. È buio. Nulla; la stanza non ha né confini né aperture. Appaiono, infine, i rossi numeri fosforescenti della sveglia: 2,56.

Adesso tutto il corpo è vivo, irrorato di liquidi e scosse, nervoso; è scomparso anche quel profondo ronzio all'orecchio sinistro. Il ronzio di un relé; svanito. Le coperte scivolano sul corpo come saracinesche di un garage.

A fatica Gilberto riesce a collegare che fino a poco prima dormiva e poi per via del rumore si è svegliato. È così da tempo ormai, sempre la solita storia: ad un certo punto della notte tutto gli sfugge di mano, non ha più controllo.

Ora si alza a fatica, con il dolore agli occhi; i piedi per abitudine trovano le ciabatte. Poi è nel corridoio; si guarda attorno quasi a cercare i danni del sogno: le pareti cretate, rotte in più punti, percorse nelle intercapedini da topi metallici, che tintinnando scavano cunicoli come macchine perforanti.

Ma il corridoio e le stanze sono deserti; dal fondo nessuna donna, vestita di verde, con la crocchia e il sorriso appena accennato, gli viene incontro.

Una donna bassa, sui sessanta, il volto anonimo: né un fantasma, né una persona comune, un vero enigma. Non aveva aperto bocca, anche perché lui non le aveva dato il tempo per farlo: catturato un topo metallico e facendoglielo penzolare davanti al volto, le aveva urlato che avrebbe dovuto rimettere tutto in ordine. Questo l'aveva gridato subito, perentorio, impastando le parole con la federe del cuscino, unendo il sogno alla realtà.

Il rumore dei topi che scavano; il tintinnio delle loro articolazioni e la propria voce; così si era svegliato.

Ora è stanco, indolenzito in ogni parte. Nella notte, il silenzio è



punteggiato di piccoli avvenimenti e dai loro ovattati rumori.

Se Gilberto si trova in una stanza, è da quella attigua che provengono i rumori: qualcuno cambia posizione sulla poltrona; o muovendosi fruscia gli abiti; oppure si diverte a grattare le impurità dalla parete con un temperino.

Ormai, rassegnato, non appura più se ciò sia vero o falso. I primi tempi era incredulo e spaventato, adesso lascia che, chiunque sia, se ne stia in casa sua a tracciare segni di ogni genere fra la mobilia.

Sono le tre passate; Gilberto è in piedi, in cucina, al buio. È freddo.

Di solito spalanca il frigo, dove vorrebbe trovare la chiave per aprire un percorso calmo, lucido, verso una via d'uscita; invece afferra sempre il cartone del latte, poi riempie un bicchiere: gli piace ascoltare il suono corposo del latte che scende nel bicchiere. Il latte si anima subito di una sua pacata luce; ma non si lascia scoprire, rimane vivo solo in superficie; sotto di essa è un mistero.

Il bicchiere lo riempie sempre fino all'orlo, poi, di solito, lo pone al centro del tavolo e si mette a fissarlo. È lì come una scultura: immobile appena versato.

Il latte Gilberto lo ascolta, lo guarda, poi lo beve. Lo fa nel buio, al freddo in quell'ora alta della notte, attento ai rumori dei piccoli avvenimenti.

Le notti sono frammentate dai risvegli, dal biancore del latte.

Adesso, incerto, è ancora nella cucina ormai gelata; dopo aver più volte tentato di aprire il frigo, crede invece sia meglio tornare a letto. Sempre al buio, senza sgarrare di un centimetro, rientra in camera. Si nasconde sotto le coperte, quasi a confondersi con esse, mentre di là tutti tornano al loro posto; spostano le sedie; qualcuno si aggiusta sul divano. Gilberto comprime i palmi delle mani sulle orecchie; s'immerge nel letto. Adesso c'è solo un ronzio, simile al relé di poco prima, ma più lontano.

È come quel fischio della soffitta; no quel fischio, quel suono; a volte, come ora, gli torna in mente; il suono e la fatica fatta per riprodurlo; il tempo perduto per ritrovare il suono.

La soffitta è bassa e larga, quasi inaccessibile, nera di ombre e polverosa; al centro vi è stata per tanto tempo una piccola fessura; un taglio. Solo il vento di tramontana ci riusciva, solo in certi giorni. S'infilava nella fessura e modulava un suono che invadeva tutta la casa; in certi giorni anche da giù si udiva il suono della fessura. Poi rifecero il tetto, la fessura fu chiusa.

Gilberto ne aveva calcolato le dimensioni esatte; aveva disegnato il raggio di un cerchio, all'interno un rettangolo, le sfrangiature del mattone; tentò con certi calcoli di ritrovare l'angolo e l'altezza della vecchia fessura; non ci fu modo; cambiò pure materiale e poi riprovò a rifare i calcoli; cambiò anche la posizione di mezzo grado ogni volta in ogni giorno di tramontana. Non ci riuscì mai.

Adesso il ronzio, prima lontano, s'è fatto più vivo: passa la coperta, il lenzuolo e fora i timpani. A volte succede così prima di prendere sonno, altre, invece, poco prima di svegliarsi.

Ci sono però anche certi scatti nelle intercapedini, come il "tic" degli interruttori; vengono da giù, o dagli appartamenti vicini. Torna subito il ronzio; poi cigola uno sportello lontano. Cadono degli oggetti e proseguono una breve fuga su un pavimento sconosciuto.

Gilberto è tornato una statua di pietra. Ascolta; immobile è in ascolto dei ronzii, di legni che si muovono negli incastri, di colpi, dei rumori di certe molle che si tirano, molle che devono aiutare i riposi, la distensione, e che invece cigolano.

L'uomo è rigido e in ascolto. Tiene le orecchie tese nel nero della stanza; per breve tempo si sente come spostare di lato in un oscillare o scivolare, o anche, a volte, sollevare; ma è fermo come un monumento.

Di colpo il suono della sveglia invade la stanza più chiara, velata da fini fasci di luce che filtrano dalle fessure. Gilberto si sbriciola in un movimento confuso; sobbalza. Spinge in basso il pulsante della sveglia.

Gabriella Maletti

Berto

Sul letto di morte il vecchio tossicchiò, asciugandosi col dorso della mano gli occhi arrossati, oramai sempre goccianti. Da tempo guardava attorno appannato da una cortina d'acqua come da un lago, in cui vedeva la sua anima invasa, allagata, serotina. Il suo naso, allungato sul viso, lasciava correre umori che il vecchio non sempre raccoglieva col fazzoletto, permettendo che si formassero così due candelette fibrose, sopite, immobili. L'uomo chiamava la moglie con un sottile grido che calava flebile come il grido insistito e poi rassegnato di uno sperduto. La chiamava una, due, quattro, sei volte, fino a quando, rimasto senza forze, piagnucolava coprendosi il viso con il lenzuolo, mentre un torpore da indulto lo avvolgeva come un sacco. La donna lo sentiva ma spesso non si faceva vedere, maledicendolo dalla cucina, cantando a squarciagola stornelli o canzonette, picchiando tegame contro tegame, pestando i piedi, mangiando torte al caffè. Altre volte, trascinando i piedi, si presentava sull'uscio della camera, fermandosi lì. Senza più voce il vecchio, vedendola, le faceva dei cenni dal letto, apriva la bocca, agitava le braccia. La donna, allora, portando una mano dietro l'orecchio lo tendeva urlando: "Che dici? che dici?". Il vecchio, agitandosi ancor più, allargava gli occhi, emetteva suoni rauchi, parole mozze. Lei continuava: "Allora? che dici? vedo che non dici niente, allora, non sento niente, per questo mi chiami? per non dirmi niente? allora, che dici? questo dovevi dirmi? niente? così si disturba una vecchia? che dovevi dirmi? continuo a non sentire! non sento niente!". Il vecchio dal letto faceva segni disperati indicando l'interno della sua bocca che si apriva tumefatta o, non di rado, secca come un deserto, o in una rete di crepe, e poi al bicchiere vuoto sul comodino, o con mano intimorita e nella sua moria di colore - ché ormai candida e bluetta di vene - invitava la donna ad avvicinarsi, ma quella, già mezza girata, si allontanava dicendo: "Mi chiami mi chiami e per mostrarmi che? L'interno della tua bocca? Mi fai cenni, la tua mano mi fa cenni, ma per cosa? Hai bisogno d'urinare? Ma come, hai già bisogno d'urinare! Solo sette ore fa ti ho portato il pappagallo e tu, come non bastasse, hai ancora bisogno d'urinare! ancora bisogno d'urinare!". Calcava su quegli ancora la donna, pel corridoio, poi, aperta la porta di casa, sputava con sprezzo sul marciapiede, tornando lesta e beffarda in cucina a piluccare ortaglie, tiriterie di sedani. Ogni tanto, a bocca piena, mormorava: "È quello che ti meriti, vecchio porco!". Il vecchio, intanto, si quietava forzatamente, urinando nel letto, chiudendo la bocca che arsa evaporava nella sua volta gli ultimi gemiti, chiudendo gli occhi che però facevano passare lacrime, si sarebbe detto, ininterrotte. E mentre con lo scarnificato braccio s'adoprava ad asciugarle, si rivedeva in anni passati sulla sua automobile nera correre ad un preciso luogo di campagna, dove sorgeva un casolare, portando una ragazzina sul sedile posteriore. A questo punto il vecchio, come morso, repentino si copriva il viso con le mani, chiamava la moglie, ansimava nei gridi laceri. E la donna dalla cucina cominciava a tirare sui muri padelle e pentolini, accendeva la radio, parlava ad alta voce, faceva prrr prrr con la bocca, cantava in lingue sconosciute canzonette popolari. Il vecchio, allora, sentendo quei rumori, singhiozzava riempiendosi di escrementi. Poi un silenzio assoluto.

La ragazzina un po' truccata sedeva sul sedile ascoltando quanto le diceva l'uomo. L'automobile nera filava. L'uomo le diceva che l'avrebbe condotta in un bel posto, in campagna, e che una volta lì non c'era da impressionarsi, c'era da provare piacere, sì, piacere, come in un gioco lei avrebbe dovuto arrendersi, e prima ci si arrendeva meglio finiva, per poi ricominciare, come nella vita; del resto, cos'era la vita se non un continuo inizio ed

una continua fine? L'uomo poi rideva. Arrivati al casolare, con una leggera spinta, invitava la ragazzina a scendere dall'automobile, rimanendo a guardare, mentre da un'altra auto in attesa, un uomo di mezza età, talvolta più vecchio, guardingo posava a terra un piede. L'uomo vedeva costui passare un braccio attorno alle spalle della ragazzina, mormorarle qualcosa, e forzandone l'andatura portarla all'interno del casolare. Lui, da un punto strategico, rimaneva sull'automobile, guardava dai vetri, aspettava pregando. A volte si potevano udire sommessi pigolii, evaporanti gemiti, a volte era distinguibile la voce dell'uomo, altre volte persistevano lamenti: lunghi lo raggiungevano, altre volte ancora qualcuna di loro usciva con le gambe sporche di sangue. Lui allora balzando dalla macchina, un pugno di fazzoletti già nelle mani, le correva loro incontro con degli scorati: "Ah, perdio, bambina, aspetta...", o mormorando: "Ma l'accordo non era questo... piccola, quanto sangue...", e da una fonte bagnava fazzoletti e lavava e rilavava e si guardava attorno e nell'ansia asciugava quelle gambe. Baccagliava con quegli uomini che gli porgevano il denaro, gli diceva del sangue, gli uomini in fretta scomparivano sulle loro automobili, fuggivano.

Il vecchio dal letto lanciò un grido. Vedeva ancora quelle figure, i segni dei copertoni, risentiva il suono dei motori che si accendevano. Allora con disperazione chiamò la moglie, rizzandosi strenuamente sul letto. Lei giunse fermandosi sulla soglia. Il vecchio la guardò, aprì la bocca per un tempo interminabile, poi la richiuse mormorando qualcosa. La donna dall'uscio urlò che diavolo gli stesse capitando, che voleva? che diceva? vi era un gran puzzo nella camera, continuò la vecchia, un gran puzzo. Aveva forse cagato a letto? Non si sarebbe punto meravigliata dato il tipo, dato quello sporcaccione che era stato, e allora no, non si sarebbe meravigliata dopo tutto quel *commercio di bambine*, che voleva, ora? stesse nel suo elemento, sarebbe tornata a mutare le lenzuola quando le sarebbe parso! Il vecchio rivolto alla moglie, rivolto al niente, disse che vedeva del sangue, lo rivedeva, aveva gli occhi pieni di quel sangue. Ma la donna era già scomparsa. Trotterellando.

Diceva alle ragazzine che, era vero: sembravano già donne, diceva che era proprio vero, quelle gambe, quegli occhi già... sorrideva, diceva che sarebbe stata una cosa da niente, le carezzava sulla testa, diceva mmmh! che capelli fini, e mmmh e mmmh! che belle boccucce a cuore... come ... come fiori, sì, fiori, come piccoli astri, ma... che grazia!, sarebbe durato poco, e sarebbe stato piacevole; perché no? piacevole! non temessero, su, senza paura, senza alcuna paura, proprio, davvero, nessuna paura... del resto, erano già grandi, non erano già grandi?

Una di loro, un pomeriggio, uscì dal casolare correndo, inseguita dall'uomo che la raggiunse, e lì, sull'erba, accanto all'automobile nera, l'abbatté. Lui dal sedile si coprì gli occhi, tremò. Sentiva l'uomo accanirsi e la bambina soffocare. Si turò le orecchie, attese. Poi riaprì gli occhi su quel corpo disteso. Attorno una lieve brezza, il canto di qualche uccello.

Il vecchio cominciò a girare la testa di qua e di là, sul cuscino. Con una mano si prese la gola e cominciò suoni informi, gemiti interminabili. Mormorò acqua, bambina, campagna, auto, erba, gambe, occhi, vento, pianto, veste, rami, poi ancora auto e auto che fugge, bocca, cuore immobile, muto, cuore rosso, santo cuore, morte, busto, spalle, spalline, petto, viola, morso, cane, come cane che morde, fugge, rumore d'auto che fugge, lacrime, viso, tracce nere, lacrime nere, ciò che è morto prima ha pianto, singhiozzi, verde, solitudine, tremare come una foglia, fuggire, fuga.

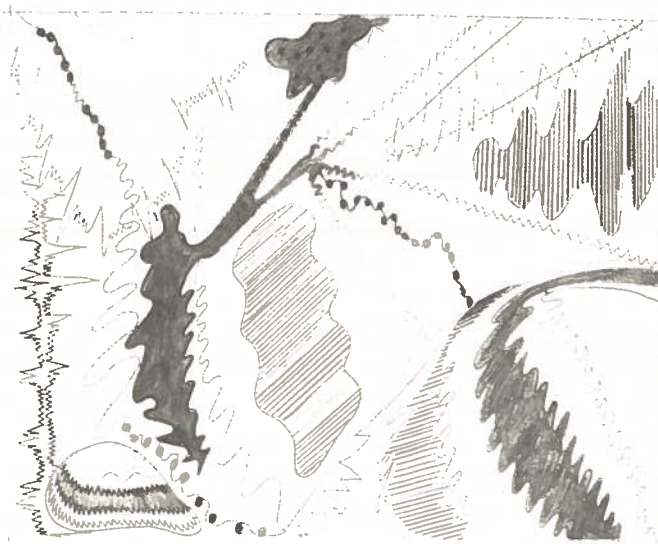
Ora il vecchio stava ad occhi chiusi, il capo da un lato, le mani sopra la coperta. Qualche mosca cominciò a girare insistente attorno. Una si fermò sul moccolo del vecchio, che ristaagnava. Non venne cacciata. L'uomo si assopì. Venne risvegliato da un infernale rumore di padelle che battevano l'una contro l'altra. La moglie era lì, che ne picchiava i culi, forsennata, proprio

accanto al viso del vecchio, e intanto urlava degli oooh, oooh, e poi: oplà, salta cavallino, hop hop, salta, oplà, salta e va. L'uomo si riscosse urlando, chiese alla donna se per pietà, per amore non potesse essere perdonato, non potesse essere amato, ora, poi, alla fine della vita, poiché sentiva d'essere alla fine della vita, se per pietà, per amore, se per pietà e per amore, per amore, per pietà... L'uomo si tese nei propri escrementi, chiese ancora alla moglie se per amore andava cianciando? e quale pietà migliore di padelle sonore, parlanti, da veglia, vegliare sulla propria anima, sul cuore, ebbene così fuggiti, bruciata l'auto nera, bruciato tutto: una vita, vecchio maiale, diceva la vecchia, vecchio vecchio maiale; ma come un trombettiere ci avrebbero pensato lei e la coscienza, se lui aveva una coscienza ci avrebbe pensato la coscienza, e intanto sentisse che rumore faceva la coscienza, che razza di rumore poteva fare la coscienza sotto dettatura, la coscienza sotto forma di padella, la coscienza sotto forma di automobile nera, la coscienza sedile, volante, tachimetro, motore, sotto forma di bambina, di traccia di bambina, la coscienza sotto forma di coscienza che parla, che batte...

E riprese, la vecchia, a battere dannatamente le padelle, dicendo: tieni! tieni!

L'uomo, gridando, in un estremo sforzo uscì dal letto, fece qualche passo nella stanza, si tenne piangendo al canterano, al comò, si tenne la testa. Ma la vecchia lo seguì come indemoniata. Poi l'uomo cadde. Si udì un rumore d'ossa. Non si rialzò. La donna smise di battere, lo guardò: non dava più alcun segno di vita.

Ora il vecchio veniva assalito da moltissime mosche.



Disegno di Maurizia Greco

L'ECO DELLA STAMPA dal 1901 ritaglia l'informazione

Per informarvi su ciò che la stampa
scrive sulla Vostra attività o su
un argomento di Vostro interesse

Per informazioni: Tel. (02) 76110307 r.a. - Fax 76110346



Liliana Ugolini

Diavolo/angelo

Il trillo del diavolo

L'attacco spezzò subito la corda e il dislessico trillo librò pulviscoli di pelle. Più vasto si sospese in sibilo e permase dopo i bricioli. Pregno l'intorno di memorie bang lo spazio ne era pieno e lo strabocco calò sui tappi in rimbombi lucidi. L'opaco toccò la cassa armonica e il budello impercettibile si svenne...

Di nuovo l'archetto colse i resti in chiarissimi gemitì e nel gorgoglio partì. Il grido borborigmo e lo strido al ritorno dei bassi, in unisono di crani colse orbite e stille e non s'udi di fosse neppure l'equilibrio. Lo strumento volante si toccò e la terza e la quarta rupper in stecca e nel piacere del triplo sbilanciato l'altro da sé copiò l'inesistente e calcante sdoppiò.

Sulla quinta (le quinte) vibrò di rette e le occhielle rotearono nel punto del sipario e del pesante rosso un trillo marginale divenne un ectoplasma. Dentro il sangue seguì le vene e pregnante salì di compressione. Il dissonante e il melodico fusero e non fu tempo che di presente e la staticità spaccò l'udito in cenere. Si fuse al trillo che cibava di sé la moltitudine al silenzio un drappo rotolò coprente. Permase fisso un grido in note alte e di queste s'avvolse.

La piuma dell'angelo

Un cratto accartocciato di velina e libera in in/canto soft si sparse al soffio. Conteneva pervinca e sensoriali incombenze e dentro all'arpe la gamma. Scelse rapida appiglio e asciutta si mantenne in gocce che imperlava sottile. L'umano nudo bersaglio in disperante lutto raccolse. Trasmigrò pace assoluta e simbiosi d'altra vita allungò in diesis. In putride stradine di cartone scosse dodecafonici echi e masse (informi duoli) suonò di campanelli. L'udirono in cera le figure che al vomito s'univano di tuono e mosse l'attonito affrettarsi della sorte e qui divenne sosta e sollievo il sogno. (I pifferi dei topi la seguirono e tonfi erano gli echi degli errori).

Sali di sperma agli angoli del ventre, si rattrappì d'intoppi alla visione e una nenia cantò per gli innocenti.

In cella a penzolini la cronaca sgolò d'un impiccato. Un ragazzo per l'ultimo bersaglio e in acuto s'infranse la Piuma sull'Eterno Ritardo.



Tempera di Sara Melauri

Marco Amendolara

Scacciapensieri

Chiamapensieri o scacciapensieri: alternatamente, poiché sembra un suono ingannevole il suo. A volte quelle vibrazioni attorcigliate, ruvide suggeriscono un tono 'casuale, che ti distrae da tutto. Ma succede anche il contrario. Si sente come un buio, una vaghezza fastidiosa: quella ripetizione scabra dà sul grottesco. La solitudine non si allontana. Un groviglio concentrico, poi di nuovo il silenzio.

Una notte blu, lavata. Compagnia di se stessi. E se la voce umana fosse anch'essa una musica di scacciapensieri, di cui si percepisce solo un ritmo fermo, ossessivo: ma qualsiasi senso è al di qua del suono.

Le voci non udite, non comprese. Le voci *naturali*, ancora non arrese.

Massimiliano Chiamenti

Personology

selezioniamo dal tutto un'inezia
ciascuno la propria (a meno che,
polarizzati, non ci si raggrumi)
e questo quid, qu'est-ce que c'est?
è un bit, un trip, un flip
che posto in reiterata -
mente repetitio si ribatte
e noisematico è continuum.

Federico Condello

Tre poesie

Suoni d'alba

Vacui, lividi, acquali
suoni d'alba ai confini
dell'iridi e dei minii
notturni. Trame d'ali

dissòltesi in crisalidi,
come bioccoli agnini
che al mio tocco si strinino.
Vacui, lividi, acquali

suoni d'alba. Ineguali

gridii dei gallicinii
vetrigni. Nidi spinei
di cuspidi e di strali,

vacui, lividi, acquali
come fiali ialini
che al mio tocco s'esalino.

Suoni di rime

Ma il suono delle rime
s'arroca fra le calli
dei còrtici, e comprime
la resina cristallina

come pietra il guaime,
come nocelle i malli,
come olii gli ariballi,
come il suono le rime,

come giuncate il vime,
come granella i valli,
come scrosci le sime,
come vele gli stralli.

Ma il suono delle rime
riverbera: e redime
dal parolio dei pallii.

Suoni

Ha! Du bist das Blökende!

Tu taci, così presso
le radici dell'eco.
Le radici ch'io reco
fino al suono: al riflesso

di te: luore cieco
per te: filo che stèssio
da te: te così presso
le radici dell'eco.

Se nomino, se impreco,
se strepito, è lo stesso
tuo silenzio che adesso
ti spècula in isbieco

come la rosa al greco?
Tu taci, così presso
le radici dell'eco.



Disegno di Maurizio Greco



Stefano Giacccone

Music

Maledico d'aver preso con me il walkman, la musica mi deprime, mi fa sentire come una mosca invischiata in una marmellata.

Tutti scrivono e suonano: memorie, poesie, romanzi, canzoni nuove. Nessuno riuscirà mai a spiegarlo.

Tutti chiedono d'esser letti o ascoltati, oppure oppongono un rifiuto con voce grave e falsa modestia. E solo per farsi un po' pregare, inventarsi un tabù, come mangiare maiale o sbattersi la propria figlia.

Tutti scrivono, tutti suonano.

Io ascolto e leggo in buona parte cose così. Il poeta di Benevento, il gruppo di Montegrotto Terme, il cantautore di Settimo Torinese con la chitarra scordata perché lo studio va a 50 carte all'ora, alle tre di notte sei stanco e non ti fermi ad accordarla, l'indomani è lì che infila bollette dietro uno sportello alle Poste. La vedo sua moglie, con quella faccia grigia che sanno avere le mogli, lamentarsi urlando per quanto spende giù allo studio. Lei vuole comprarsi un barbecue o una cyclette da mettere sul suo terrazzino cosperso di merda di piccione.

Le copertine di queste cassette sono le cose che più mi affascinano. Sull'asta del microfono c'è sempre un riflesso a stella: la foto l'ha scattata il vecchio compagno di scuola col filtro nuovo, i colori sono sbiaditi e la carta della copertina è brutta, leggera. Come quelle che trovi al Cairo o ad Istanbul di bellydance, la danza del ventre.

Gli autori hanno baffi stretti e curati e sorridono seduti al pianoforte o con la chitarra tra le braccia. Io incontro quei visi la domenica mattina, quando attraverso paesi e paesi a caso, solo, nel caldo dell'auto. Ho un vecchio registratore portatile, lo appoggio di fianco a me sul sedile. Ascolto la musica che ignoti mi spediscono in pacchetti bruni e metri di nastro adesivo. In Italia ci sono milioni di nomi, cartelli stradali, borghi e cittadine dove s'annida il popolo della musica, la legione dei poeti e narratori. Il mio indirizzo, per via d'una modesta benemeranza conquistata anni fa con qualche canzone di successo, è incluso nelle loro liste di possibili produttori, managers, artisti influenti.

Più spesso però compro le musicassette alle fiere, la mattina nella nebbia, ai banchi dei mercati davanti alle chiese. None, Villanova d'Asti, Giaveno, Borgata Leumann, Carignano. Gli stessi visi li scorgo la notte alla Pellerina a contrattare con le nigeriane, due volte l'anno scendono dal paese per andare a puttane, dentro le loro Opel che puzzano d'aglio e l'adesivo della Lega.

Nel caso sia una donna a pubblicare la cassetta, quasi mai c'è la sua foto in copertina. Più spesso un albero o un torrente di montagna. Ma sono poche le donne che possono gestire i soldi in proprio. Se della partita è anche il marito allora è peggio: va giù con lei in studio e le dice cosa cantare. Vorrebbe farlo lui ma non ne è capace così mette due accordi di tastiera e firma l'assegno per il fonico. Ad agosto la sua signora va al mare con la cassetta sulla spiaggia, lui ha su gli occhiali scuri e slip da bagno a Santa Margherita Ligure, mostra con orgoglio ai suoi vicini di sdraio la scatolina ancora incellofanata.

Vivo di queste cose, gli avanzi del gran-galà, il rimmel da due soldi che cola sulla guancia, l'orchestra in giacca di strasse blu che ordina il secondo Campari con vino bianco al Pavesi di Novara, tra gli spazzoloni, la segatura e il cambio turno dei camerieri assonnati.

In via Po, ero ancora un ragazzino. Il vecchio maestro nel retrobottega d'un decrepito negozio di strumenti musicali, accarezzava i tasti ingialliti del suo pianoforte. Con la bella mano e la sua parlata napoletana, mi dava del lei: "... non gonfi le guance, i trombettisti gonfiano le guance, noi saxofonisti no... attenzione...

sol... do, do... fa naturale... così, a tempo..."

Quasi si vergognava quando ritirava, nella tasca della giacca, le diecimila lire della mesata dalla mano di mio padre.

"... è bravo... ha molta passione... eh, il jazz, il jazz... ha rovinato 'a vita mia... ma le donne sono state più peggio assai..." e ridevano insieme, il maestro Sturiale e mio padre, mentre io rimiravo la teoria di ottoni nelle vetrinette.

Nessuno ascolta o legge più nulla: tutti devono scrivere canzoni nuove e non c'è tempo per altro. Perciò anch'io resto chiuso dentro in casa, quando sono tutti via, a visitare musei, a contemplare tramonti e fottersi piatti di cozze. Sto chiuso dentro e scrivo perché non voglio che si pensi che sono diverso, una specie d'animale.

Ciao, ti ringrazio molto della lettera e dell'offerta. Ricevere posta è una cosa molto importante, quando si sta cercando di rifare il proprio spazio, la propria area. Per ricominciare.

Non ho avuto una vita "semplice": un po' per caso, un po' per scelta. Come per tutti. È possibile che questo sia necessario per trovarmi "la voce" ma, se è così, devo avere le spalle più larghe. La poesia e le lettere di persone che ho conosciuto tramite di essa sono parte di questo lavoro di "rinascita". L'altro, sicuramente più importante, è quello finalmente d'imparare a mettere le virgole dove ci vogliono e non a casaccio!

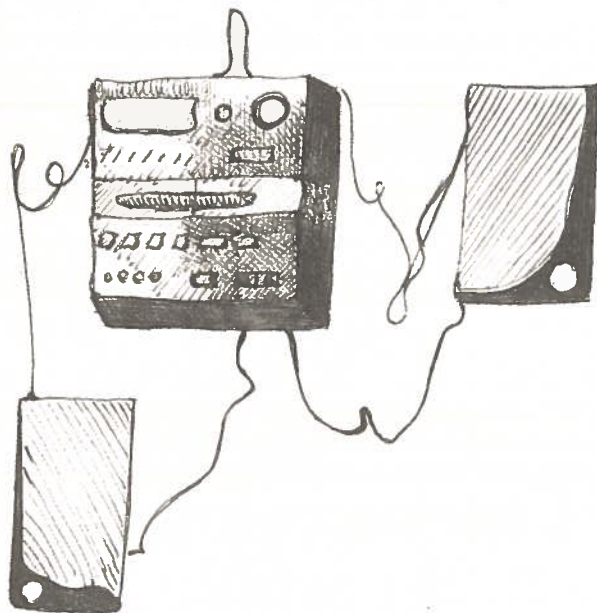
A proposito(?): ti ho spedito i due libretti? Quello delle Poesie e il "cipione" dello spettacolo? faccio le cose poi le scordo...

Chiedo scusa ma non ho mai capito cosa sia "una cartella", gli "spazi", ecc. Non è per essere un eccentrico a-tecnico, ma davvero non mi ci trovo: ti mando tre testi che nascono dentro, attorno, con il fare e il sentire i suoni, musicali, interiori ecc. ecc. Spero Vi piacciono (uno, due o tutte e tre).

Poi ti mando una cosa molto particolare. Sia per il "momento" che sta dietro alle parole (sei anni, per quanto tormentatissimi non si possono bruciare in poche ore, credo...), ma soprattutto perché "non sono riuscito" a scriverlo in altro modo. Le parole certe volte si spaccano dentro la bocca. Ho cercato di metterle giù. Mi piacerebbe avere un tuo parere. Poetico, tecnico, umano: come e quando puoi e vuoi. Mi piacerebbe un giorno pubblicarlo ma a sé stante: non può stare con niente altro di mio. Credo.

Sto meglio. Il guaio alla schiena era meno grave. Ho fatto (da sola - ma va bene così) 3 giorni di ferie andando casualmente in un bellissimo paese di mare, S. Terenzo-La Spezia, dove andava Shelley! Suono molto, giro come una trottola, ho molti concerti davanti e anche repliche del reading (a Cagliari, tra l'altro...).

Scusa la lunghezza, ma certe volte si sta meglio a parlare con una persona che non ti conosce. Banale ma vero.



Disegno di Giovanna Ugolini

Laura Leoni

La stanza degli orologi

Soleva riposare così come poteva nei pomeriggi, quasi fosse un rito nella stanza degli orologi. Sonnacchiava con la testa reclinata sul bracciolo di damasco consunto, sobbalzando al rintocco di tic-tac diversi. Ne subiva il fascino e incantandosi si concentrava in quei suoni scanditi con la velocità e l'ordine che aveva saputo regolare, improvvisandosi certe volte unico spettatore alla prima di un concerto. Entrando quasi spariva rannicchiato nel piacere irreal delle cose, riuscendo perfino a dialogare con la sua stessa passione di cui catturava il linguaggio che definiva educato ma insistente, complice dei ricordi. Rivedeva Praga con le piazze e i mercatini a cui era solito andare, mentre sfogliava le date su quel vecchio calendario, pensando ancora a quell'orologio a carillon che non era più riuscito a trovare, forse perché smarrito in seguito al trasloco avvenuto circa dieci anni fa, o forse perché solo esisteva nella sua mente di collezionista. Ogni tanto si guardava attorno confuso e scivolava nei dormiveglia con frasi sconnesse alternandosi al ritmo così preciso dell'orologio a pendolo sospeso nel vuoto.

La Scrittura

rivista letteraria trimestrale

*in vendita in libreria, nelle principali edicole
e per abbonamento*

— Direttori: Idolina Landolfi, Antonio Stango —

Collaboratori: Valerio Bispuri, Cristiano Camporesi, Roberto Carifi, Maria Antonietta Cruciatà, Roberto Dedenaro, Sergio D'Elia, Ranieri de Maria, Monica Filograno, Alessandro Fo, Natasha Goliacva, Elvio Guagnini, Elena Kosheleva, Stefano Leszczynski, Patrizia Licata, Giovanni Maccari, Giuseppe Marcellano, Massimo Marchelli, Ivo Mej, Alessandro Mezzena Lona, Raffaella Musicò, Sergio Nelli, Salvatore Pagliarello, Vincenzo Pardini, Ernestina Pellegri-
ni, Plinio Perilli, Luciano Pirrotta, Giulia Robinson, Francesca Serra, Cosma Siani, Maurizio Stefanini, Francesco Stella, Giacomo Trinci, Renato Turci

LABORATORIO LETTERARIO: SAGGI, INTERVISTE
POESIA - NARRATIVA

TRACCE: TESTI ED IMMAGINI DEI 'LUOGHI LETTERARI'
EPISTOLARIO - RASSEGNA: RECENSIONI, SCHIEDE

ANTONIO STANGO EDITORE — UNA COPIA LIRE 8.000
ABBONAMENTO ORDINARIO A QUATTRO NUMERI LIRE 24.000,
ESTERO LIRE 30.000 — CONTO CORRENTE POSTALE NUMERO
89633002 INTESTATO A: LA SCRITTURA, CORSO DUCA DI
GENOVA, 92, 00121 ROMA — TEL. / FAX (06) 36.00.15.49

Paolo Ottaviani

da "Gemino secondo"

*'Que' ota si magari
contenno re bréccole
que l'acqua reschiara
fegurasse fole*

*luccicose e strane
fugate da vientu
que situ remane,
sonaji d'argentu*

*scuppietti de fuocu
titinni d'amore
resuono pe' giuocu
in granne bajore*

*de mente fantella
cuntenta cunfusa
méntema fantella
da ella blanca musa*

*que rapre e nascomme
ri sugni e re prata
e n' sape responce
a gioia clamata*

Se talvolta, sebbene
contando i sassolini
che l'acqua rischiara
immaginassi favole

luminose e strane
fugate dal vento
che si posa silenzioso,
sonagli d'argento

scoppiettii di fuoco
canti e svaghi d'amore
giocosamente risuonano
nella grande luce

di una mente bambina
contenta confusa
la mia mente bambina
da quella bianca musa

che apre e nasconde
i sogni e i prati
e non sa rispondere
alla gioia gridata

Giuseppe Panella

Solo suono

a Kiki, con amicizia

in and out
dentro e fuori,
al di là, al di qua,
beyond and before,
far and away,
oggi e domani
solo suoni
che non danno senso
se non nell'incontenibile
marcia delle parole
trappole già archiviate
di significati
delibati
sacrificati
poi glissati da pianoforti smontati,
trovati, cercati,
mutati, sfasciati,
ossessivi, riflessivi,
furtivi, nocivi
alla piena comprensione
di ciò che non si può pienamente
comprendere,
parole senza senso,
né dissenso, né assenso,



yes or no
sì e no e ni (ma è ora
che bisogna decidersi)
o catapulte di parole
o silenzio del significante
parole gettate,
mangiate, ingoiate, masticate
(nei soliti banchetti dedicati
alla pratica poetica)
insalate di parole,
puro suono
quale oggetto della gioia
di dire e di parlare,
tutto ciò serve allo scopo
più semplice e diretto:
dire quello che non si può ignorare,
discorsi e figure, trappole e inganni,
parole senza gesti o pretesti, solo suoni

Michelangelo Pascale

Tre poesie

Audizioni visive

Nel dormiveglia
madido di linfa
odo rulli
compressori di tamburi

nei bassifondi
avidì di sangue
vedo la squillo
soffocata da una tromba

nel maremoto
metropolitano
sento vibrare
vetri protestanti

sull'altopiano
demoproletario
guardo cantare
folle trasparenti

Cedesi musica con servizi doppi

Musicascolto per quattro vani
più terrazzi e giardini
musicaviva al pianotime
dopo la fuga del gatto
musicassette per un servizio
e ingressus alla cucina
musicanotte nel bel mezzo
dell'ufficio funebre
dopo l'italicus exitus letalis
con botte da orbi
con tino da sordi
con fiasco da muti
dopo il transitus vietatus
con catene di ottoni



con catenelle per sciacquoni
con catenacci per portoni
dopo trappole per tropi
con sequenze catastrofiche
con sequele locali
e litanie lorethane

Da monte Tezio

Guardavamo nella valle
un concerto di vacche
unici spettatori
di bovini danzanti
al suono del gamelan

ce ne andammo poi
senza applaudire
in punta di piedi

Disegno di Giovanna Ugolini



Marzia Pugi

Storia di un gallo che non sapeva fare chicchirichì

Laggiù a Bergamo è un posto ideale per costruirsi delle fattorie, ebbene c'era una volta, tanto tempo fa, un piccolo paesaggio, laggiù fra le montagne di Bergamo ove c'era anche una piccola, ma modesta fattoria. Essa era fatta così: aveva un piccolo pollaio con venti galline e un galletto, con dei graziosissimi pulcini, un cavallo, un gatto e un cane. Il galletto all'alba cantava sempre. Un giorno (così per dire) che era già l'alba il galletto, invece di fare chicchirichì, fece coccodè. Ora, era successo questo fatto: che il galletto, abituatosi a sentire il canto delle galline, faceva anche lui coccodè. Allora la contadina pensò: "Ormai non mi costi più nulla". Fece per andarsene quando si sentì chiamare: "Ehi! signora!". Si voltò e vide uno sconosciuto e disse: "Che c'è?". "Quell'esemplare è proprio quello che manca alla mia collezione! Sono un collezionista di animali! Me lo può vendere?" disse lo sconosciuto. "Certo!" rispose la contadina. E intascò fior di milioni!

(Scuola elementare "F. Baracca", Firenze, classe III C, anno scol. 1973-74)

Maria Pia Quintavalla

da "Canti"

Ma per intanto onde ne
cominciavano un inizio a
trasportare suoni, veloci. Voci rumori
di altro tempo ma anche
per altro modo, per altro lido
in avanti (e così).

La sensazione del tempo che passava
nello spazio e lo lasciava (lo
pettinava e arava a lungo)
permase rimase. Diveniva cosa
tangibile in altre cose, in nuova vita.
(...)

Che cosa di quel mondo si compiva
nell'ordinare piccole sequenze notte
senza vista quei dialoghi
sbrecciati alle finestre, quelle
tenzoni senza ordito mute.
Da balconate all'altre
senza pari stese
senza braccia e linee.
(Che voci? Che finestre? Che
parole?) Esse si ordivano
innalzando improvvisate tenere canzoni.

Balastrate e brezze, no,
migliori. Millenni, tanti.

Le molte gambe e
viste, dislocate, ora città
che incaute in movimento
si muovevano, canzoni -
le eterne innamorate, oppure le
folte le pulite, interminate
(canzoni). Metodi, scene da
multipli, canzoni.

Le bianche eternivate,
tanto care.

Esse da sempre
avrebbe avuto (voluto)
esse (essere) canzoni.

Materne, blande, che carezzano
bistrate a fuoco,
non più a lutto - canzoni.
(...)

Cosa è scritto qui
al fondo della notte
non è dato sapere (né possiamo).
Semplice suono, semplicemente
voci che rincorrono (un futuropassato)
nelle strade genealogie raccolte
chiuse in sé strette,

perché polle pozzi
giorni sepolti tra la vita, altrui
canzone, e l'oggi mobile
miraggio appeso esile, saputo
e presto

nella piena e verde
e piazza (annuvolato).

(...)
Canzoni date amare erano

là nascoste, sistemate. Nessuno
le cantò, languirono. Né le
voci affittate le blandivano
ma fecero. Di più miti
canzoni mezze case. Mentre il
dolore che ne consumava là rimase
intatta storia e forti grida, muti
chi non trovò chi volle (e non poté)
poi forti le
stagioni di intensa vita.

Davide Rosso

Di là dal muro

Non sento più niente. Sono diventato sordo cinque anni fa, quando mia moglie mi ha piantato e non ho più trovato nessuno con cui litigare. I padiglioni mi si sono come irrigiditi e serrati, perché più niente valeva la pena d'essere ascoltato, fuorché il parlarmi addosso, davanti allo specchio d'argento degli infallibili mattini dell'avvenire, oppure nel buio stremato, prima della polverosa venuta del sonno.

Talvolta sento come un trambusto d'angeli. Mi sembra che i muri mi dicano d'essere trasparenti e molli. Le cose parlano davvero. Ci vuole costanza per parlarci insieme. Ma poi ti accorgi d'essere sordo a ciò che chiamano suono, vita, ascensione, pianura, vetta, malattia. Niente di questo ha senso.

Il suono vero è quando non ne hai bisogno. Però ti urlano nelle orecchie, ma se ti alleni riesci a non gridare. Quando sei sordo, senti le mandibole che fatica fanno.

Non si ragiona più, di là dal muro si sentono le grida della Rabbia. Uno che ha offerto la sarabanda ad una strana famiglia che in tempo di guerra mangiava ceci patate e coste.

Ma all'improvviso era il Suono che sgorgava, si spollinava dall'attesa del male e del bene. I ragazzi, prima allegri, fischiarono tutte le canzoni che udivano. Ma il più delle volte era accesa l'ira del passato, una denuncia filtrata e come sbiancata.

Comunque era l'eterna irrinunciabile adesione dell'udito.

Disegno di Maurizia Greco



Meng Haoran

Alba di primavera

春曉

春眠不覺曉
處處聞啼鳥
夜來風雨聲
花落知多少

Sonno di primavera alba non sente
S'ode tutt'intorno d'uccelli il canto
A notte vento e pioggia hanno infuriato
Quanti fiori caduti sul prato?

(traduzione di Donatella Libani)

Li Bai

Tempio della vetta

題峯頂寺

夜宿峯頂寺
舉手捫星辰
不敢高聲語
恐驚天上人

Notte al tempio sulla vetta
Levo la mano a carezzar le stelle
Neppure alzarsi osa la voce
Per non turbare i Numi del Cielo.

(traduzione di Donatella Libani)

Serena Caramitti

Frammenti

"Scrivi, bambina, il nome giusto sotto ogni nota".
Io obbedisco, diligente: do, re, mi... Al fa c'è un blocco. Ho cinque anni e non so ancora scrivere la effe.
Precedenza dei suoni musicali su tutto. Anche sull'alfabeto.

Il conservatorio sulle prime mi toglie quella beata spontaneità. La fantasia asservita alle esigenze tecniche: sviluppare agilità, forza, varietà timbrica.

La scelta dell'ascoltatore privilegiato può essere premeditata da parte del concertista, oppure avvenire di sorpresa: ad un certo punto si suona solamente per una persona, non si sa neppure il perché.

...per un attimo l'universo si ferma. Quando riprende a muoversi, nulla è più come prima.

Ma dovetti riconoscere che quel medico aveva ragione.

"Due mani si stanno lasciando" scarabocchiai faticosamente su un foglio. "Sulla punta delle dita il lieve contatto ancora le unisce..."

Passare da un'attività artistica ad un'altra può significare cambiare punto di vista, guardare la realtà in una diversa inquadratura.

La poesia - come la musica - con i contenuti, la forma, il suono... Musicista o poeta, uguale persona, uguale respiro.

Silvana Grippi

Suoni orientali (qualche appunto)

Lunghi, ripetitivi, insinuanti e melodiosi sono i suoni orientali. Dice una leggenda araba: "Creata la musica, Allah l'insegna agli angeli...". Nasce così l'arte della musica. Essendo "l'arte della voce" un dono dal cielo, questa fu usata come lode a Lui - e ancora oggi nei paesi islamici è vietata per altri usi; questo determina attualmente situazioni disperate e aberranti, come sta succedendo in Algeria dove alcuni cantanti e musicisti sono stati uccisi perché interpretavano canzoni profane.

Nella cultura e nella vita araba il suono ha un ruolo molto importante. Così come i mezzi per la sonorità, ad esempio il battere le mani e lo schiocco delle dita, e ancora con la sonorità di tutto il corpo come elemento integrante della struttura ritmica. Altri elementi sonori importanti sono i monili ai piedi e alle mani, oggetti come i cimbali, i tamburi di pelle d'animale, pifferi ed altri strumenti a percussione e corda, che producono suoni accompagnatori al più dolce suono: la voce.



La parola "sama-a" significa "ascolto" ed è ancora usata sia dagli Arabi che dai Turchi, la troviamo anche tra gli Indiani (per indicare il canto di *sama-a veda*). Il ritmo *sama-a* è inteso come "ascolto di una voce lontana" che si ode con "l'interiorità" e si esplica con il cuore e la mente.

Canzoni d'amore, di rabbia, di privazioni, di lodi, rappresentano per gli orientali l'unico modo per esprimersi attraverso i sensi. L'ascolto e il suono accompagnano spesso la danza e tutto diventa spirituale come nella pratica dei musicisti/ballerini Sufi. Suono, danza e poesia nel loro linguaggio rituale manifestano la bellezza umana e la bellezza divina in viaggio verso l'ignoto.

Zaghruda-Halhula è un suono con nota alta e continuata ottenuta con alcuni colpi della lingua contro il palato ed è un uso caratteristico degli Arabi (sia in Asia che in Africa) per esprimere gioia durante i momenti di ritrovo festivo. Usato anche dagli spettatori, viene integrato come strumento personale durante le feste. La voce umana è stato il primo strumento musicale, con grida e suoni emessi dalla gola (melodiosi o urlati) o imitando animali e/o descrivendone gli atteggiamenti.

Paolo Pettinari

Un esempio rococò di come il suono possa complicare il senso delle parole

Nel discorso letterario tutto può avere un senso, tutto può essere ricondotto ad una motivazione più o meno evidente, anche la forma concreta entro cui tale discorso diviene percepibile ai sensi. L'architettura argomentativa, la struttura delle frasi, la disposizione grafica delle parole sul foglio di carta, l'occorrenza preponderante di certi suoni piuttosto di altri nel tessuto testuale, la ricorrenza periodica di certi fonemi, tutti gli elementi formali, insomma, tipici di un'opera letteraria, possono aggiungere significati ulteriori al testo. Un esempio particolarmente indicativo di questo fatto lo si può avere in quei testi dove la tecnica dell'espressione poetica gioca un ruolo preminente rispetto al piano semantico vero e proprio, quasi sostituendolo e facendone passare in secondo piano il significato primario. Pensiamo a certi testi delle avanguardie novecentesche, come le poesie del Futurismo o del Dada, oppure a certe produzioni rococò, in cui la struttura metrica e il contrasto fonico-semantico generano delle originali unità di senso, talvolta in contraddizione con il contenuto immediato dei testi.

Se esaminiamo due canzonette di Pietro Metastasio come *La libertà* e *Palinodia*, possiamo renderci meglio conto di questo fenomeno. La prima delle due canzonette, entrambe dedicate alla stessa donna, Nice, descrive il distacco del poeta dall'amata. Il poeta appare finalmente disincantato di fronte agli inganni di Nice e afferma di non provare la minima passione, il minimo sentimento verso la donna di cui fino a poco prima era perdutamente innamorato. La seconda canzonetta, che come dice il titolo è una ritrattazione, afferma invece la sconfitta del poeta, che a distanza di tempo si ritrova ancora perdutamente innamorato di Nice, nonostante tutti i tentativi di dimenticarla o di ostentare indifferenza davanti a lei. Come si può notare il contenuto immediato è quanto mai convenzionale, ma si confronti la struttura metrica delle due composizioni e soprattutto il gioco delle rime.

A questo proposito sarà sufficiente citare le prime due strofe di ciascuna (vv. 1-8).

La libertà

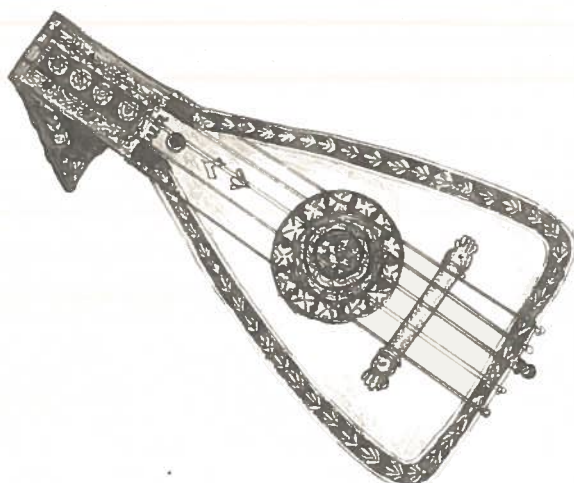
Grazie agli inganni tuoi,
al fin respiro, o Nice,
al fin d'un infelice
ebber gli dei pietà:
sento da' lacci suoi,
sento che l'alma è sciolta;
non sogno questa volta,
non sogno libertà...

Palinodia

Placa gli sdegni tuoi,
perdono, amata Nice:
l'error d'un infelice
è degno di pietà.
E' ver, de' lacci suoi
vantai che l'alma è sciolta;
ma fu l'estrema volta
ch'io vanti libertà...

L'opposizione "indifferenza - passione" che caratterizza il confronto del contenuto immediato dei due testi, un'opposizione assolutamente speculare che sembra evidenziare un contrasto irriducibile e dunque un mutamento radicale nell'atteggiamento del poeta, sul piano dell'espressione è completamente negata e ricondotta a una perfetta identità di metro e rime. Questa identità formale svela pertanto una finzione, una menzogna, e nel contempo produce una sottile e ironica ambiguità. In fondo, al di sotto della superficie ingannevole, sembra dire il poeta, son sempre stato fedele a me stesso, in tutto questo tempo i miei sentimenti non sono mutati. Ma allora dove sta la menzogna? Nella prima dichiarazione di disinganno e d'indifferenza, o nella seconda dichiarazione di rinnovato amore?

Disegno di Maurizia Greco



A prendere sul serio il tono della *Palinodia*, diremmo che mentiva la prima volta. L'identità formale ci rivelerebbe che il poeta che disprezzava Nice era, nel profondo, lo stesso che poi le avrebbe di nuovo dichiarato la propria passione. Ma potrebbe darsi anche il contrario. Se disponiamo il testo delle due composizioni all'interno del macrotesto letterario rococò, se lo confrontiamo cioè col sistema culturale dell'epoca, ci accorgiamo che è ben difficile sostenere o meno la «sincerità» di poesie pro-

dotte all'interno di un sistema di convenzioni estremamente standardizzate. E difatti quasi tutto nelle due canzonette risulta convenzionale, a cominciare dal nome della donna fino ai modi in cui si manifesta l'amore e poi l'indifferenza del poeta. Se dunque nel periodo rococò la poesia è per lo più un gioco, un intrattenimento sociale, allora anche questa ritrattazione potrebbe rivelarsi nient'altro che uno scherzo galante. Tanto più che l'identità formale con la canzonetta precedente sembra suggerirci che, in realtà, i sentimenti del poeta sono ancora quelli dell'indifferenza, ad onta di tutte le sue dichiarazioni contrarie.

La chiave di lettura di questi due testi è pertanto duplice e contraria, ed è caratterizzata da un'ambiguità d'informazione che è uno dei paradigmi culturali dell'epoca. Tale ambiguità si realizza in un modello comunicativo dove la produzione di senso avviene in primo luogo sul livello formale del discorso, così da modificare anche radicalmente il significato primario più immediato. E' proprio questo contenuto formale (che è poi ciò che distingue un testo letterario da un testo non letterario) il dato che più ci interessa nelle due canzonette. E' la forma infatti che, con un apparente paradosso, ci dà il contenuto del testo, contenuto che potremmo tradurre in una sorta di concetto: "identità nel profondo di un'opposizione in superficie".

È un fenomeno, questo, che è stato descritto come "iconizzazione del segno poetico": come se le parole perdessero in parte il loro carattere di convenzionalità e divenissero per certi aspetti simili a delle immagini o degli schemi astratti. Comunicando per immagini, infatti, siamo quasi costretti ad utilizzare certe forme. Se il concetto di "farfalla" possiamo trasmetterlo fonicamente nei modi più diversi (*butterfly* in inglese, *papillon* in francese, *tyootyoo* in giapponese, ecc...); volendolo trasmettere con un disegno siamo obbligati a tracciare una forma che in qualche modo rimandi a quella di un lepidottero: non possiamo disegnare un cilindro e pretendere che gli altri lo prendano per una farfalla. Non abbiamo alternative: dobbiamo cercare di disegnare una farfalla perché il segno figurativo è in qualche modo motivato dal suo referente.

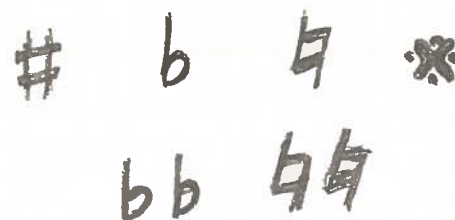
Nei testi poetici succede qualcosa che ricorda questo fenomeno. In qualche modo i suoni, la struttura fonica del testo, il piano dell'espressione si iconizzano, perdono in parte il loro carattere di arbitarietà e divengono, entro certi limiti, motivati. E in effetti, se osserviamo bene, anche Metastasio sembra che avesse ben poche alternative al gioco delle rime identiche (un vero e proprio disegno astratto di suoni) per comunicarci quell'ambiguità insolubile ed ironica che abbiamo rilevato.

Note. Questo articolo ripropone, con qualche modifica, alcuni capoversi di un saggio parzialmente pubblicato su floppy disk in *Uroboro 2*, Ed. Mediateca, 1995.

Il fenomeno della "iconizzazione" della lingua letteraria è stato descritto da Ju.M.Lotman in *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1972 (or. 1970).

Disegno di Maurizia Greco

Accidenti musicali



La voce degli evirati cantori

La voce che sta cantando l'*Ave Maria* di Gounod è deludente da un punto di vista tecnico e la ripulitura elettronica non ha del tutto eliminato i fruscii di quella registrazione d'inizio secolo, eppure si avverte l'emozione profonda d'un documento sonoro che giunge da un passato ancora più lontano degli oltre novant'anni trascorsi: quella voce è di Alessandro Moreschi, l'ultimo degli evirati cantori.

Ma spostiamo il nostro sguardo a secoli più remoti. La pratica dell'evirazione, al di fuori del campo artistico, ha numerose attestazioni storiche: basti pensare agli eunuchi negri degli harem turchi o ai sacerdoti di Cibebe che nell'antica Roma dovevano autoevirarsi o a coloro che, come Origene, presero alla lettera il passo di Matteo (XIX, 12) relativo al farsi eunuchi, cioè restare casti, per il regno dei cieli. La castrazione è stata spesso utilizzata anche come punizione di prigionieri (sia anticamente che nel Medioevo) o come intervento ritenuto curativo per svariate malattie, dall'ernia alla lebbra. Altri casi extra-artistici potrebbero citarsi, ma il nostro interesse va alle prime notizie di cantori eunuchi nelle chiese cristiane d'Oriente nell'XI e XII secolo. Mentre infatti la Chiesa d'Occidente, già col Concilio di Nicea (325), aveva proibito l'evirazione salvo che per scopi terapeutici, nell'Impero bizantino questa norma non era stata applicata. Nel secolo XII alcuni eunuchi particolarmente valenti come cantori furono introdotti nelle chiese spagnole e nel '500 sappiamo della presenza di castrati anche in altri paesi, come il Portogallo e la Baviera. Ma alla fine del secolo XVI il centro degli evirati cantori iniziò a essere la Cappella Pontificia di Roma. I primi due soprani castrati vi furono ufficialmente ammessi nel 1599 (è tuttavia assai probabile che altri vi avessero già cantato in precedenza); di lì a qualche anno tutti i falsettisti "artificiali" (cioè non castrati) della Cappella, le cui voci risultavano spesso stridule e forzate, furono sostituiti dai castrati e dirottati ai ruoli da contralto.¹ Intanto Clemente VIII autorizzava l'evirazione purché "ad honorem Dei", dando così via libera a una pratica che si protrarrà fino al 1870. A ciò si aggiunga che dal 1588, dunque da un periodo precedente la nascita del melodramma, era stato vietato alle donne di calcare le scene teatrali dello Stato Pontificio. Dopo pochi anni questa norma decadde ma dalla seconda metà del '600 il divieto fu ripetuto protrandosi, salvo qualche parentesi, fino al 1798. Il che facilitò, in tale area geografica, l'impiego dei castrati anche in teatro (sia nei ruoli eroici maschili che nelle parti femminili), generando casi curiosi come quello di ragazze che per esibirsi in scena si finsero castrati. Ma il successo degli evirati cantori non si spiega se non in minima parte con questo dato se si considera che essi incontrarono un eccezionale successo anche nei teatri degli altri stati d'Italia e d'Europa, con la sostanziale eccezione della Francia.

I luoghi in cui si praticava la castrazione, diffusi un po' ovunque in Italia, potevano essere ospedali di città o botteghe di campagna ove operavano temibili barbieri-chirurghi. I metodi di anestesia erano alquanto rozzi e la mortalità mediamente alta per emorragie ed infezioni (da un 10% per i luminari dell'epoca all'80% per alcuni praticanti di paese). L'intervento, consistente nella ablazione chirurgica dei testicoli (orchietomia), veniva effettuato non prima dei sette anni e, in genere, non oltre i 12, in un arco di tempo cioè sicuramente (o quasi) prepuberale. Gli eunuchi da harem venivano invece solitamente operati dopo la pubertà e dunque non mantenevano una voce infantile. Se il futuro evirato cantore era stato mal operato - ad esempio per l'inavvertita presenza d'un terzo testicolo nascosto - poteva, crescendo, acquisire una voce da tenore leggero o da falsettista. Oppure se la voce da adulto risultava sgradevole o se ne andava, lo sventurato poteva anche farsi prete.



L'operazione, se riuscita, oltre a effetti attinenti la voce su cui torneremo, induceva varie mutazioni somatiche: la mancanza del pomo d'Adamo; l'assenza di peli (salvo forse nella zona pubica); un organo sessuale di dimensioni leggermente inferiori alla media (ma il più delle volte con una *potentia coeundi* sebbene non *generandi*); caratteristiche femminili più o meno accentuate e dovute all'assenza di testosterone quali un certo sviluppo del seno e una massa muscolare con depositi di grasso su anche, cosce, collo che portava molti fra loro, ma non tutti, a un'obesità che fu non di rado irrisa dai contemporanei (cfr. l'ode del Parini intitolata *L'evirazione*); un'altezza spesso superiore alla media (e certo contribuiva al sostanziale anti-realismo degli spettacoli dell'epoca il vedere talora personaggi femminili molto più alti dei personaggi maschili). Spesso inoltre l'operazione generava anche conseguenze psicologiche per il tipo di vita - soprattutto difficoltosa sul piano affettivo - che il castrato andava a condurre. Ma l'effetto più rilevante dell'evirazione, quello per cui la si praticava, riguardava la voce. L'intervento infatti provocava l'assenza della cosiddetta *muta*, per cui la voce del ragazzo non si abbassava, come invece normalmente accade alla pubertà, di un'ottava circa, restando acuta, a metà fra quella d'un ragazzo e quella femminile. Di quest'ultima poteva essere assunto il registro di soprano oppure quello di contralto, e taluni nel corso della vita passavano da un registro all'altro. Di fatto, nei castrati la laringe non si abbassava, come si verifica invece nella *muta* (e in piccola misura anche nelle laringi femminili con un effetto sul timbro), per cui le corde vocali restavano più vicine alla cavità di risonanza: ne derivava una particolare limpidezza e brillantezza dell'emissione sonora. Inoltre, nel castrato la cassa toracica tendeva a arrotondarsi e ampliarsi portando a un'eccezionale capacità polmonare, accentuata da anni di severo esercizio. L'esercizio potenziava anche la muscolatura delle corde vocali, che i castrati avevano più corte di quelle maschili ma più lunghe e appunto più muscolose di quelle femminili. Come ha scritto il Barbier:

"Differente dalla voce maschile per la sua leggerezza, la sua flessibilità e i suoi acuti, differente dalla voce femminile per la sua luminosità, la sua limpidezza e la sua potenza, la voce dei castrati era superiore pure a quella infantile per la muscolatura da adulto, la tecnica e l'espressività".²

L'ideale dell'evirato cantore - come emerge dal trattato di didattica del canto del castrato bolognese Pietro Francesco Tosi³ - era la fusione dei registri di testa (acuti) e di petto (gravi), quella tecnica del salire e scendere impeccabilmente di due ottave ed oltre che ebbe il suo massimo esponente in Carlo Broschi detto Farinelli. Ma era comunque l'intero corpus della tecnica barocca dell'abbellimento (trilli ripetuti, gorgheggi, appoggiature ecc.) che l'evirato cantore doveva saper padroneggiare.

Ma dei molti fanciulli oggetto di orchietomia solo un numero limitato arrivava a cantare in teatro e ancora meno divenivano autentici divi mentre in maggioranza finivano in cori parrocchiali. I migliori, tuttavia, erano oggetto d'un culto che era in pieno rispondente al gusto artistico del '600 e del '700. Da un lato la loro voce rimandava alla figura tradizionale dell'angelo musico, come loro né maschio né femmina. Ma soprattutto la loro presenza era del tutto funzionale all'antirealismo dell'opera seria (in primis, metastasiana), genere che fu il loro cavallo di battaglia; per lo stesso motivo erano di rado impiegati nell'opera buffa, che era più legata a criteri realistici. Più in generale il castrato rientra in un'estetica dell'artificiale che trova all'epoca altri esempi nell'arte dei giardini o nei prodigi della pirotecnica.

Nell'opera seria del sei-settecento i ruoli eroici maschili - che in altre epoche sarebbero stati prerogativa di cantanti maschi - di regola erano invece assegnati ai castrati ed anche talora a donne *en travesti*. Ciò per l'antirealismo che si è detto e per quella moda delle voci acute che vedeva presenti in ogni opera seria solo voci di soprano e contralto, più una o due tenorili. Del resto, fin dalle sue origini il melodramma aveva messo in scena mondi mitologici e eroici, i cui protagonisti maschili dovevano avere una vocalità idealizzata ed ornata di cui i castrati erano gli interpreti (in)naturali. I momenti musicali più apprezzati dello spettacolo erano dunque le fioretture virtuosistiche ed asessuate, che cooperavano appunto alla costruzione d'un mondo il più possibile

altro da quello reale e quotidiano.

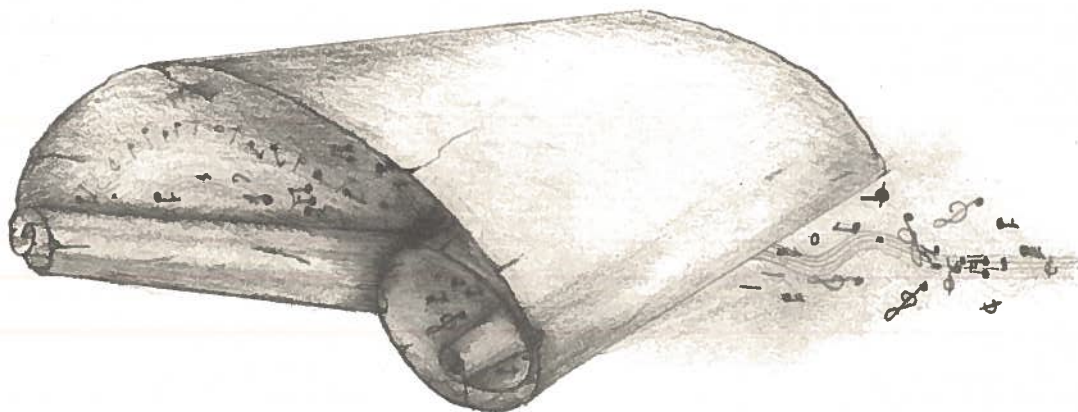
Al momento del loro debutto in teatro, preceduto da un periodo trascorso nei cori religiosi, i castrati interpretavano in genere ruoli femminili per quindi passare a quelli eroici. Negli Stati della Chiesa, poi, come si è già accennato, per oltre un secolo non solo i ruoli eroici ma anche quelli femminili furono interpretati dai castrati oppure da falsettisti o da tenori *en travesti*. Al di fuori dello Stato Pontificio le voci più apprezzate dal pubblico erano appunto quella di castrato e quella di soprano donna; seguivano le voci di tenore (che avevano un carattere baritonaleggiante) mentre all'ultimo posto venivano i bassi, uniche figure realistiche dell'opera seria sei-settecentesca.

Nel corso del '600 i compositori iniziarono a richiedere ai castrati prestazioni vocali sempre più equilibristiche e d'altro canto il virtuosismo di questi particolari cantanti portò nel tempo i musicisti a comporre anche per le altre voci una musica particolarmente brillante. Il castrato Luca Fabris morì nell'eseguire una nota particolarmente alta richiestagli dal suo maestro Galuppi ma il diciassettenne Farinelli (1722) riuscì a vincere la sfida di potenza, di resistenza, di agilità fra la sua voce e i suoni prodotti da un trombettista. Del resto la voce del più celebre fra gli evirati cantori si estendeva per tre ottave (e forse oltre), primeggiando anche nel registro di contralto. Il confronto con uno strumento era comunque abituale per i più bravi e tutti coloro che si esibivano in teatro avevano le loro *arie di baule* i cui arditi vocalizzi essi inserivano in tutte le opere in cui cantavano, indipendentemente da qualsiasi criterio di attinenza con la trama. Peraltro, nella musica operistica, i castrati - pur nella frequenza delle loro fioretture virtuosistiche - operavano più spesso sul cosiddetto *registro medio*, espressivo degli affetti più che d'una pura maestria tecnica e tale da mettere ancora più in luce la bellezza delle loro voci.

contesti culturali protestanti, arrivò anche a sposarsi, pur fra frequenti polemiche e difficoltà. Di fatto, l'operazione tendeva a ridurre ma non annullava di per sé né il desiderio sessuale né la capacità di compiere l'atto. Così si può pensare che un certo numero di castrati avesse una potenzialità sessuale analoga a quella maschile normale. Ma ci furono anche donne che con gli evirati cantori si trovarono non di rado in un rapporto di rivalità: le cantanti, che dal '700 acquistarono un particolare prestigio. È vero che i castrati si sentivano ancora sicuri della propria bravura e del proprio successo di pubblico; tuttavia ci furono casi di prime donne che intimorivano fortemente i castrati loro partners scenici, di cui non erano certo da meno quanto a capricci e atteggiamenti divistici.

La voce di ogni cantante d'opera ha, a un certo punto della vita, un qualche declino; in più i cantanti d'un tempo non potevano usufruire dell'ausilio di microfoni nascosti come fanno oggi gli interpreti la cui voce inizia a indebolirsi, specie se il teatro ove si esibiscono è stato costruito in modo antiacustico.⁴ Dando prova di grande previdenza, i castrati si ritiravano in genere dalla carriera fra i cinquanta e i cinquantacinque anni mentre le loro capacità vocali erano in grado di mantenersi integre più a lungo. In età avanzata, tuttavia, anche la loro voce diveniva meno potente e meno bella: lo stesso Farinelli, che a oltre settanta anni si esercitava vocalmente ogni giorno, era consapevole di non aver più la voce di un tempo. Come si è già osservato, il successo dei castrati fu internazionale, anche se la loro creazione e preparazione artistica avvenivano, con rare eccezioni, solo in Italia. L'opera italiana, di cui essi erano parte essenziale, era apprezzata in Europa e il castrato Filippo Balatri cantò perfino dinanzi al Khan dei Tartari. Solo i francesi si dimostrarono diffidenti e spesso ostili verso i castrati, che pure erano apprezzati dai loro sovrani. Il fatto è che, fra gli stati europei, solo la Francia, invece

Disegno di Maurizio Greco



Nella seconda metà del '700, con il concludersi dell'esperienza musicale barocca, i virtuosismi non sparirono ma videro ridotta la loro importanza, con eccezioni di rilievo come gli splendori vocali della Regina della Notte nel *Flauto magico* (1791) mozartiano. Anche i castrati modificarono il loro stile, primo fra tutti Farinelli che raggiunse l'acme del suo successo con arie del genere patetico in cui non comparivano note estreme. Fu un castrato, il contralto Francesco Guadagni, protagonista dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e de Calzabigi (Vienna, 1762), a rappresentare - in quest'opera che segnava l'avvento d'una nuova estetica musicale basata anche sull'eliminazione dei virtuosismi - il simbolico trapasso verso un'epoca che dei castrati non avrebbe più avuto bisogno.

Ma nei loro secoli d'oro (il '600 e il '700) gli evirati cantori furono ovunque apprezzatissimi (salvo che in Francia) e spesso oggetto di esaltazioni divistiche e autentici innamoramenti. Come in qualche misura accade anche oggi, la *diversità* e la *stranezza* erano assunti come un valore e una fonte di fascino: così molte donne (ma non le francesi) e alcuni uomini di allora si innamorarono di quegli esseri né maschili né femminili ed essi ebbero spesso storie d'amore e di sesso. Qualcuno, fuori d'Italia e in

di limitarsi a importare la musica lirica italiana, aveva creato un proprio tipo di opera lirica ispirata a un certo grado di realismo, in cui aveva un ruolo importante la trama ed erano fortemente ridotti i virtuosismi. Quelli che nel resto d'Europa erano "angeli musici", per i francesi erano solo dei "capponi". E anche le donne francesi non li giudicavano attraenti. D'altro canto, il modo di cantare dei francesi - troppo gridato - non piaceva altrove.

L'opposizione etica degli illuministi francesi fu una delle cause del declino della figura del castrato e poi della sua definitiva sparizione. Tale polemica ebbe una qualche eco anche in Italia. Così Benedetto XIV, che regnò a metà '700, dichiarò illegale la castrazione salvo che per necessità terapeutiche.⁵ Intanto a Napoli andava decadendo qualitativamente l'insegnamento nei conservatori, che erano stati un'autentica fucina di alta formazione canora per i castrati. Nel 1798 fu infine revocato il divieto alle donne di recitare e cantare nei teatri dello Stato Pontificio. Già la Rivoluzione francese aveva prodotto la Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino,⁶ e esplicita apparve l'opposizione di Napoleone a un'usanza che definiva "orribile e vergognosa" (giudizio che non gli impedì di assumere al suo Teatro di corte alle Tuileries il castrato Girolamo Crescentini). In campo musica-



le si ebbe il declino dell'opera seria, cavallo di battaglia dei castrati, e i nuovi divi divennero i tenori (ancora baritonali) accanto alle cantanti donne. Poi l'opera romantica, fondata su un principio di verità drammatica, eliminò ogni ragione d'esistenza scenica della figura del castrato. Già Gluck aveva affidato a un tenore il ruolo di Orfeo nella seconda versione dell'*Orfeo ed Euridice*; Mozart aveva finito per privilegiare le cantanti e i tenori leggeri; Rossini, irritato dagli eccessivi abbellimenti con cui il castrato Giovanni Battista Velluti alterava in scena la partitura dell'*Aureliano in Palmira*, che pure fu un successo, prese da allora la decisione di scrivere anche tutti gli abbellimenti in modo da vincolare l'esecutore alla lettera del testo musicale. Il genio pesarese, tuttavia, conservò sempre una certa nostalgia degli evirati cantori giungendo per la sua *Petite Messe Solennelle* (1863) a chiedere in partitura, con un voluto paradosso, "dodici cantanti di tre sessi, uomini, donne e castrati", quando ormai di questi ultimi ve n'erano solo nella Cappella Sistina.

Velluti fu nel 1824 l'ultimo castrato per cui sia stata scritta una parte in un'opera⁷ e, quando nel 1830 si ritirò, di evirati cantori in servizio ne rimasero soltanto nell'ambito religioso, sufficiente tuttavia a far sottoporre ancora molti bambini ad evirazione. Ma anche in Italia le critiche a un uso effettivamente barbarico si facevano sempre più forti. Si dovrà però attendere il 1870, con l'annessione dello Stato Pontificio a quello italiano, perché si avesse un totale e definitivo divieto di quella pratica. Così l'ultimo luogo in cui, fino al 1913, divenne possibile ascoltare il canto dei castrati fu la Cappella Sistina.

Gli ultimi due grandi evirati cantori furono Domenico Mustafà (1829-1912, operato fra il 1835 e il 1840) e Alessandro Moreschi (1852-1922, operato verso il 1865).⁸ Mentre Mustafà, divenuto direttore del coro pontificio, aveva ritenuto necessario mantenere fra i cantori alcuni suoi simili, il suo successore, Lorenzo Perosi, spinto da motivi morali, riuscì a far escludere totalmente e definitivamente i castrati dalla musica sacra.⁹ Gli evirati cantori in servizio nella Sistina abbandonarono gradualmente il coro. L'ultimo a farlo fu Moreschi, detto l'"angelo di Roma", che cantò anche ai funerali di Vittorio Emanuele II e di Umberto I. Nei primi anni del secolo avvenne così l'incontro fra l'ultimo esponente di una tradizione che aveva trovato nell'età barocca il suo massimo fulgore e le nuove tecnologie della riproduzione sonora: Moreschi incise in Vaticano vari dischi oggi ascoltabili, non senza emozione, nel CD cui ho fatto riferimento in principio di articolo. Ci si rende comunque conto che, come ho già detto, la voce di Moreschi, in quell'epoca, aveva perso molta della sua 'angelicità'.

Nel concludere, facciamo qualche cenno a questioni legate oggi all'antica figura dell'evirato cantore. In primo luogo è interessante osservare che in linea teorica potrebbero aversi tuttora esemplari di questa tipologia biologico-musicale: ci sono infatti bambini che sventuratamente, per incidenti o patologie, subiscono la castrazione prima della muta. Non risulta però che nessuno di essi abbia finora intrapreso una formazione musicale e si sia esibito in teatro o altrove. Voci che possono attualmente ricordare quelle dei castrati e che spesso sono utilizzate in rappresentazioni di opere barocche sono: le voci dei soprannisti, che per un basso livello di testosterone non hanno subito la muta alla pubertà ma sono privi della lunga e dura formazione che gli evirati cantori ricevevano nei maggiori conservatori italiani; le voci dei falsettisti (controtenori), che non hanno però l'estensione e la potenza vocale dei castrati; le voci femminili, magari in ruoli *en travesti*. La voce femminile, specie se abbia un'ampia estensione, si avvicina alquanto a quella richiesta dalle partiture per castrati. Vi è poi il caso italiano di Marco Lazzara, un contralto uomo che più di tutti, nel nostro paese, richiama la vocalità degli evirati cantori: ciò sia per doti naturali che in virtù d'uno studio continuo.¹⁰ Quanto al film *Farinelli* di Gerard Corbiau, la voce del massimo fra gli evirati cantori è stata ottenuta miscelando in studio quella del controtenore Derek Lee Ragin e quella della soprano Ewa Mallas-Godowska: un'operazione alchemica riuscitissima che nella sua artificialità non è poi così lontana dall'estetica dell'età d'oro dei castrati, un mondo che come il nostro preferiva spesso

l'artificiale al naturale, il culturale al biologico, il meraviglioso al reale.¹¹

¹ In linea di massima la Cappella Pontificia (o Sistina) aveva trentadue cantori di cui otto soprani (castrati), otto contralti (falsettisti), otto bassi e otto tenori.

² Patrick Barbier, *Gli evirati cantori*, tr. it., Milano, Rizzoli, 1991, p. 21.

³ P.F. Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, L. dalla Volpe, 1723 (poi: Paravia, Torino, 1933).

⁴ È il caso della Scala di Milano, del Comunale di Firenze, del San Carlo di Napoli, del Metropolitan di New York, ecc.

⁵ Peraltro queste necessità - che già in precedenza costituivano solitamente la scusa etica per motivare l'intervento - divennero, con questa disposizione papale, la condizione giuridica perché nello Stato della Chiesa la pratica della castrazione continuasse.

⁶ Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1791, art. 4: "la libertà consiste nel poter fare tutto ciò che non nuoce ad altri (...)". Questo principio fu ribadito all'art. 6 della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1793 e, dopo la fine del "Terrore", all'art. 2 della Costituzione della Repubblica francese del 1795.

⁷ Si trattava del ruolo di Armande nel *Crociato in Egitto* di Meyerbeer.

⁸ Wagner ipotizzò di affidare a Mustafà o a Moreschi il ruolo del mago autoviratosi Klingsor nel *Parsifal* ma poi non ne fece nulla.

⁹ Il documento ufficiale di questa svolta nell'atteggiamento della Chiesa è il *Motu proprio de musica sacra* emanato da Pio X nel 1903.

¹⁰ Fra l'altro Lazzara ha interpretato nel '96 il ruolo del protagonista nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck.

¹¹ Sul tema dei castrati e limitandomi a rapidissimi cenni su pubblicazioni in lingua italiana, fondamentale è il testo di Barbier che ho citato alla nota 2. Sulla vita del grande Farinelli v. Sandro Cappelletto, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Torino, EDT, 1995. Ampie e precise sono anche le voci "Canto" (di R. Celletti), "Castrati" e "Voce" (di B. Lupo) nel *Dizionario della musica e dei musicisti*, Torino, UTET.

ERRATA CORRIGE

Nel pezzo dal titolo "Dalla scena multipla medievale alla 'bella macchina' del *gran stregone* Giacomo Torelli" di Giovanni R. Ricci, apparso sul n. 63 de "L'area di Broca", è saltato - a p. 13 - quello che avrebbe dovuto essere il settimo rigo dal basso. Di fatto sono rimaste 'mutilate' due frasi relative alla configurazione della scena secondo il trattato del Serlio. Tali frasi nella loro interezza si presentavano come segue:

"Le prime tre quinte erano angolari (con un lato parallelo al palco ed un lato obliquo verso l'interno) e la quarta piatta (a una sola faccia). La parte del palco destinata alla recitazione era piana mentre l'area posteriore era fortemente inclinata in modo da accentuare l'effetto illusionistico della prospettiva, il tutto in funzione d'un punto di vista privilegiato che era quello del Principe".

CARTA SALVANDA

Nel corso di questi ultimi anni si è verificata una crescente fioritura di riviste: la qualità del loro progetto culturale e le modalità con le quali esso si realizza (quasi sempre autofinanziato o comunque svincolato da condizionamenti della pubblicità, degli sponsor, delle accademie, degli editori, ecc.) le caratterizzano come una ricca anche se sommersa realtà culturale e politica di grande interesse.

Nel tentativo di superare le difficili condizioni in cui esse operano (spesso per questo motivo hanno breve vita), dopo aver individuato i numerosi ostacoli in cui una rivista di cultura si imbatte nel suo percorso è stata realizzata la presente *Carta* dove sono indicate le modalità con le quali si cercherà di ottenere, attraverso un lavoro operativo svolto nei confronti degli organi-

smi responsabili, sgravi, facilitazioni e contributi. Inoltre nella *Carta* vengono prefigurate una serie di iniziative che permetteranno una diversa "presenza" di queste riviste da quella finora raggiunta.

Fisco - ottenere la defiscalizzazione di questa attività facendo riferimento alla legge 266 riguardante le associazioni sul volontariato.

Posta, ufficio periodici - chiedere uno sconto superiore a quello vigente e intentare una procedura legale contro i ritardi postali e i mancati recapiti che penalizzano le campagne abbonamenti.

Contributi - rivolgersi agli organismi preposti per ottenere contributi che attualmente vengono elargiti o negati con criteri assolutamente opinabili alle "riviste di elevato valore culturale".

Librerie - selezionare sul territorio nazionale una serie di librerie che facciano di *Salvanda* una loro cifra, dedicando visibilità e spazio alle pubblicazioni.

Biblioteche - individuare un certo numero di biblioteche che possano abbonarsi al pacchetto *Salvanda* ottenendo finanziamenti mirati e che diano visibilità e spazio alle riviste.

Università, scuole e altri luoghi (cineforum, circoli culturali, gallerie d'arte, ecc.) - programmare una serie di manifestazioni sul pacchetto *Salvanda*.

Media - adoperarsi perché *Salvanda*, affermandosi come necessità culturale, abbia spazi e citazioni adeguate comprese le realtà d'informazione locale ed Internet. Attenzione quasi sempre negata alla singole testate.

Interscambi - l'impegno di ogni rivista a pubblicare la *Carta Salvanda* e l'elenco delle riviste *Salvanda*, ad effettuare lo scambio di copie, a individuare altre riviste affini, a realizzare incontri periodici per confrontare i propri progetti culturali.

Adesioni - chiedere l'adesione a *Salvanda* di singole persone e istituzioni che possano fattivamente contribuire alla sua esistenza e al suo sviluppo.

Hanno promosso l'operazione *Salvanda* le riviste:

EnnErre, diretta da Alba Morini; *Manocomete*, diretta da Giancarlo Majorino; *Musica/Realtà*, diretta da Luigi Pestalozza; *Nuvole*, diretta da Giovanni De Luna; *Rendiconti*, diretta da Roberto Roversi; *Il Segnale*, diretta da Lelio Scanavini.

Queste le prime adesioni:

Alternative, diretta da Walter Peruzzi; *Anterem*, diretta da Flavio Ermini; *L'area di Broca*, diretta da Mariella Bettarini; *Frontiera*, diretta da Francesco Genitoni; *Il filo rosso*, diretta da Francesco Graziano; *Il Grandevetro*, diretta da Alberto Pozzolini; *Guerre e pace*, diretta da Floriana Lipparini; *Idra*, diretta da Enrico Lombardi; *L'immaginazione*, diretta da Anna Grazia D'Oria; *Il lettore di provincia*, diretta da Tino Della Valle; *L.U.M.Hi.*, diretta da Sergio Bologna; *Il Majakowskij*, diretta da Matteo Pergolari; *Marxismo oggi*, diretta da Surdo-Vegetti; *L'ortica*, diretta da Davide Argnani; *Pagine*, diretta da Vincenzo Anania; *La rosa necessaria*, diretta da Nicola Sguera.

Milano, 9/05/96

Segreteria organizzativa Rita Portaluppi - Tel./fax 02/89505760

Disegno di Maurizio Greco



Leopoldo Attolico

Entelechia aristotelica

Da più parti ci si chiede
come mai
la tromba delle scale non suona mai...

È certo strumento inesemplare, infigurabile
c'è ma non compare...

È allora uno strumento virtuale?
un sortilegio condominiale?

Affatto! È solo entelechia aristotelica:
quando un portone si richiude su un bacio
su un vaff, su una mezza frase o un commiato
ecco che immantinentemente la tromba sublima i suoi squilli
di silenzio
li isola e li decanta
restituendone la consonanza
soltanto a chi l'avrà pensata inane ma infervorata
climax del transeunte
consecutio senza temporis
di un suo partito celeste

* Leopoldo Attolico, nato nel 1946 a Roma, dove vive, è autore di alcune raccolte di versi tra cui *Il parolaio* (1994) e *Scapricciatelle* (1995). È presente in antologie e repertori degli anni '80-'90. Suoi testi e interventi critici sono apparsi su varie riviste.

Mia Lecomte

Tonale

I
L'atrio ancora
congelato
gong di marmo
capovolto
giù medaglia
rovescio
d'ogni suono.

II
Poi le scale
porte chiuse
voci bianche
senza un suono
incompleto
lapidario
l'ospedale.

III

La tua stanza
col demente
mio poeta
assassinato
cocci singoli
sfiniti
suoni primi.

IV

Sedia letto
fronte braccia
suoni stretti
a dita strette
crudelmente
roco aritmico
animale.

V

Tutti i suoni
tutti quanti
tutti i nodi
del rosario
"Portami via"
e la fine
supplicando.

VI

Non sapevi
quanto amassi
che impotenza
nel terrore
che esigenza
d'altri suoni
a perdonare.

* Mia Lecomte, nata a Milano nel 1966, vive a Roma. Tra le sue raccolte di poesia: *Poesie* (1991) e *Geometrie reversibili* (1996). È autrice e curatrice di testi ed apparato critico del volume *Luoghi poetici*, realizzato con il fotografo Sebastián Cortés (1996).

disegno di Maurizia Greco





NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE DEI COLLABORATORI

Fernando Aguiar è nato nel 1956 a Lisbona, dove vive e lavora. Diplomato in disegno di comunicazione, ha pubblicato tre libri di poesia e due per l'infanzia. Ha realizzato molte esposizioni personali e collettive nei vari paesi e performance poetiche a festival internazionali.

Nadia Agustoni, nata a Bergamo nel 1964, vive e lavora a Firenze. Collabora a varie riviste. Nel 1994, nella Collana Gazebo, ha pubblicato due libri di poesia: *Grammatica tempo* (1994) e *Miss Blues e altre poesie* (1995). È redattrice de "L'area di Broca".

Marco Amendolara è nato nel 1968 a Salerno, dove vive. Giornalista, laureato in filosofia, tra le sue pubblicazioni ricordiamo i saggi dal titolo *La musa meccanica* (Roma, 1994) e il pamphlet *Taverne e fantasmi* (Roma, 1996). Cura la rassegna letteraria "Inchiostri".

Li Bai (701-762), è considerato il massimo poeta lirico cinese. Per aderire al taoismo e condurre una vita girovaga rifiutò di seguire la carriera di funzionario. Ingiustamente condannato all'esilio, venne poi graziato. Narra la leggenda che sarebbe annegato una notte, ubriaco, nel fiume Yangtze, nel tentativo di afferrare il riflesso della luna.

Mariella Bettarini è nata nel 1942 a Firenze, dove vive e lavora. Ha fondato e diretto il quadrimestrale di poesia "Salvo imprevisti" uscito dal 1973 al '92 e attualmente dirige "L'area di Broca". Con Gabriella Maletti cura le collane di letteratura Gazebo. Ha pubblicato una ventina di libri di poesia tra i quali, nel 1986, la raccolta antologica *Tre lustri ed oltre*; tre di narrativa e un paio di volumi di saggistica, oltre a vari interventi critici in volumi antologici. Negli anni Settanta ha tradotto alcuni scritti di Simone Weil. Suoi testi sono tradotti in varie lingue. Con i genitori di Alice Sturiale ha curato *Il libro di Alice* (Polistampa, 1996; Rizzoli, 1997).

Serena Caramitti è nata a Roma e attualmente vive a Torvaianica. Ha svolto attività musicale. Per la poesia ha pubblicato sei volumi, mentre per la narrativa nel 1988 è uscito il volume di racconti *Il tabulatore*. È coautrice di *Racconti d'incubo* (1989).

Massimiliano Chiamenti è nato a Firenze nel 1967. Attualmente è dottorando di ricerca in Filologia dantesca presso l'Università di Firenze. È redattore della rivista "Semicerchio". Ha pubblicato il volume *Dante Alighieri traduttore* (1995). Come poeta, 1993 ha autoprodotta tre volumi, mentre nel 1997, nella Collana Gazebo, ha pubblicato *PT' (Post)*. Cantante-poeta, ha fondato il gruppo EMME col quale suona ed itenera.

Federico Condello, nato a Verona nel 1973, frequenta il corso di lettere classiche prima a Firenze, ora a Bologna. Suoi testi poetici sono apparsi su varie riviste. Una sua piccola silloge di poesia è apparsa in *Quaderno italiano* (Crocetti, 1996).

Mirco Ducceschi, nato a Losanna nel 1961, vive e lavora a Pisa. Nella collana Gazebo è uscita, nel 1992, la sua opera prima di narrativa dal titolo *La sabbia e la polvere*. È redattore de "L'area di Broca".

Alessandro Franci, nato nel 1954 a Firenze, dove si è laureato in architettura, vive a Compiobbi (Fi). Nel 1988 ha pubblicato nella collana Gazebo il libro di poesie *Senza luogo* e nel 1994, nella medesima collana, i racconti *Delitti marginali*. È stato redattore di "Salvo imprevisti" e lo è de "L'area di Broca".

Stefano Giaccone, nato a Los Angeles nel 1959, si occupa di musica da più di vent'anni, soprattutto come musicista/compositore, ma anche come organizzatore e produttore artistico, all'interno di un'area indipendente e "non-commerciale". Da due anni ha uno spettacolo tra il reading e il concerto jazz con suoi testi poetici.

Maurizia Greco, nata nel 1954 a Castelfranco Emilia (Mo), vive a Compiobbi (Fi). Si è diplomata in scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Ha esposto a Roma e a Milano.

Silvana Grippi è nata a Gradisca d'Isonzo nel 1955 e vive a Firenze. Nel 1992 si è laureata in Lettere presso l'Università di Firenze con una tesi su "Il Sahara occidentale". Collabora con Pio Baldelli nella gestione dell'Associazione socioculturale D.E.A. di Firenze e ne dirige la rivista. Sui viaggi di studio realizzati ha raccolto ampia documentazione fotografica e pubblicato articoli, opuscoli e libri.

Meng Haoran (689-740). Tra i maggiori poeti lirici d'epoca T'ang, è stato grande amico del contemporaneo Li Bai. Respinto agli esami di stato, condusse vita appartata sul monte Lu-men.

Laura Leoni, nata a Firenze nel 1952, da anni lavora presso la casa editrice La Nuova Italia. Alterna il disegno alla poesia. Nella Collana Gazebo è uscito il suo primo libro di versi: *Spiaggia d'ali* (1997).

Donatella Libani, nata a Legnano nel 1964, risiede a Perugia. Laureata in lingua e letteratura cinese presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia ha compiuto diversi viaggi in Cina, dove ha anche lavorato come insegnante di italiano a Tientsin. Ha curato l'edizione di un manuale di grammatica italiana, interamente redatto in cinese. Inedita la sua attività di poeta.

Gabriella Maletti è nata a Marano sul Panaro (Mo) nel 1942 e vive a Firenze. Fotografa, ha esposto in varie città italiane. È anche autrice di numerosi video. Collabora a varie riviste letterarie. È stata redattrice di "Salvo imprevisti" ed attualmente lo è de "L'area di Broca". Cura con Mariella Bettarini le collane di poesia e prosa Gazebo e Gazebo verde.

Ha pubblicato sei volumi di poesia e tre di narrativa, l'ultimo dei quali, *Amari asili* (Loggia de' Lanzi, 1994), ha vinto uno dei premi internazionali Assisi 1995, consistente nella traduzione del volume in lingua inglese, per i tipi della Casa Editrice Corconet di Manchester.

Sara Melauri, nata a S. Croce sull'Arno (Pi) nel 1920, vive a Firenze. Insegnante elementare per molti anni, ha collaborato con articoli e saggi a varie riviste. Dal 1976 ha pubblicato quattro libri di prosa, uno di poesia e un libro di saggi pedagogici. Presso l'Editrice La Giuntina sono usciti tre *Cataloghi* della sua opera pittorica.

Paolo Ottaviani è nato a Norcia e vive a Perugia, dove lavora presso la Biblioteca dell'Università per Stranieri. Ha pubblicato la raccolta di versi *Funambolo* (Venezia, 1992).

Giuseppe Panella (Benevento, 1955) è ricercatore confermato di Storia della Filosofia presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha tradotto e curato un'antologia di scritti di R. Michels, *Socialismo e fascismo (1925-1934)* (1991); Ha collaborato a vari volumi collettivi. Redattore della rivista "Dismisura" ha pubblicato quattro volumi di poesia, tra cui *Palmares* (1994) e *Fixing the Shadow* (1995) nella Collana Gazebo.

Michelangelo Pascale è nato nel 1943 a Verbania e vive a Perugia. Docente di Storia della Musica Medievale e Rinascimentale presso la facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Perugia, è autore di pubblicazioni scientifiche in ambito musicologico. Sue poesie sono presenti nell'antologia *L'odore dei limoni* (Perugia, 1994).

Paolo Pettinari, nato a Senigallia nel 1957, vive e lavora a Firenze dove si è laureato in lingua e letteratura inglese. Con Borella e Contemori ha pubblicato *I persuasori arguti* (1985) e un suo saggio sulla retorica della caricatura è apparso in *Dalla satira alla caricatura* (1985). Nel 1987, nella collana Gazebo, ha pubblicato il libro di versi *Sidera*.

Nel 1992 ha dato vita a "Urobora", rivista elettronica di letteratura e critica. È redattore de "L'area di Broca".

Maria Pia Quintavalla è nata a Parma e vive a Milano, dove insegna. Operatrice culturale, dal 1985 ha organizzato per il comune di Milano la rassegna "Donne in poesia". Collabora a varie riviste. Ha pubblicato quattro libri di versi. Con il testo *Movimento dell'immobilità* ha conseguito il premio Nosside '91 per la sezione poesia in video.

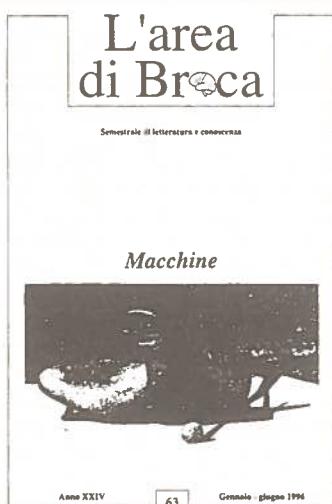
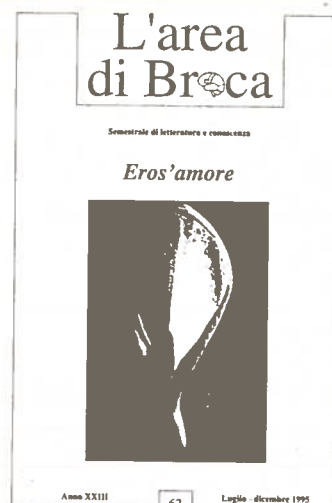
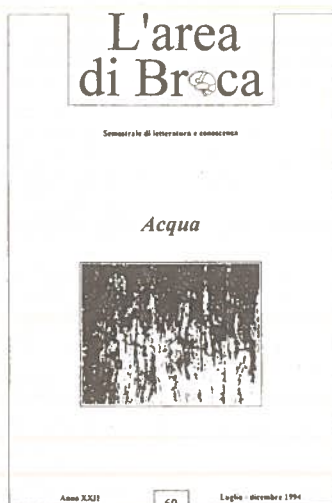
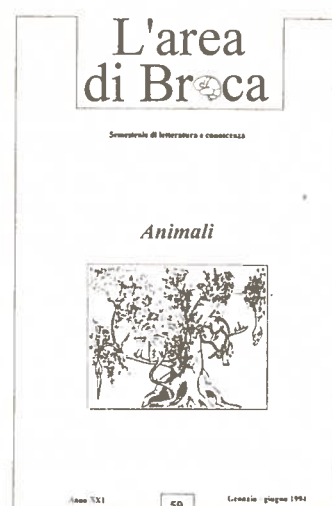
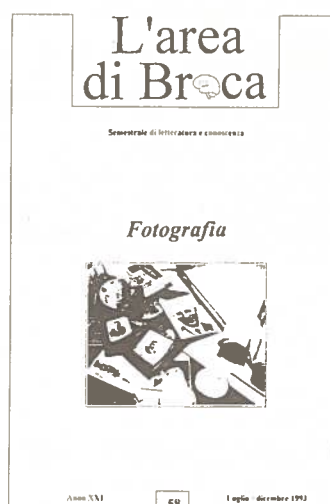
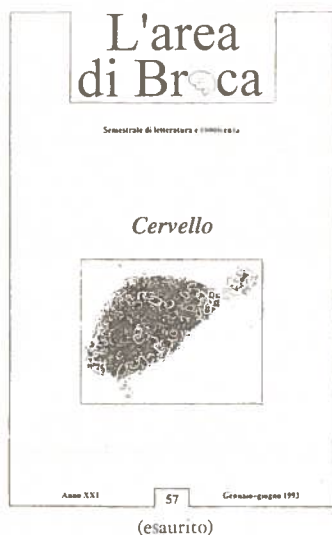
Giovanni R. Ricci è nato nel 1953 a Pisa, dove vive. Laureatosi in lettere con una tesi di semiotica teatrale, si è specializzato in Psicologia presso la Facoltà medica dell'Università di Siena. Insegna storia dello spettacolo all'Accademia di Belle Arti di Urbino.

Nel 1976 ha pubblicato nei Quaderni di "Salvo imprevisti" il libro di versi *Il gioco di Marienbad*. Ha curato per Sellerio la riedizione di un testo settecentesco sul pantomimo classico (V. Requeno, *L'arte di gestire con le mani*). Redattore di "Salvo imprevisti" dal 1973, lo è attualmente de "L'area di Broca".

Davide Rosso è nato nel 1971 a Torino, dove risiede. Laureando in lettere moderne, ha collaborato a "L'area di Broca".

Giovanna Ugolini è nata nel 1940 a Firenze, dove vive e lavora. Ha frequentato l'Istituto d'Arte di Porta Romana. Da vari anni partecipa a mostre e rassegne di pittura individuali e collettive. Ha esposto in varie città italiane.

Liliana Ugolini è nata nel 1934 a Firenze, dove risiede. Ha pubblicato le seguenti raccolte di poesia: *Il punto* (1980) e nella collana Gazebo: *La baldanza scolorata* (1993), *Flores* (1994), *Bestiario* (1995) e *Fiapoesie/Vagazioni* (1996). È redattrice della rivista "L'area di Broca".



I numeri arretrati della rivista (che costano £ 7000 l'uno) possono essere richiesti tramite vaglia postale intestato a:
"L'area di Broca" - c/o M. Bettarini - Via Palazzuolo, 20 - 50123 Firenze



edizioni gazebo

collane di prosa e poesia

a cura di mariella bettarini e gabriella maletti

Collana GAZEBO - Prima serie

- 1 AA.VV., *Etrusca-mente* (poesia e prosa)
- 2 Angelo Australi, *Spartaco e Cannabis* (romanzo)
- 3 Arnold De Vos, *Il portico* (poesia)
- 4 Francesco Flagiello, *Dove il sole era erba* (poesia)
- 5 Idana Pescioli, *Arborea* (poesia)
- 6 Titti Follieri, *Switmagma* (poesia)
- 7 Francesco Merlini, *Cosimatto, Fleurial e Paolina* (racconti)
- 8 Alessandro Franci, *Senza luogo* (poesia)
- 9 Angelo Ferrante, *Marirene* (romanzo)
- 10 Loretto Mattonai, *Canti cloridrici ciarlieri* (poesia)
- 11 G. Maletti - M. Bettarini, *Il viaggio* (poesia)
- 12 Erostrato Pestri, *Teoria della sopravvivenza* (poesia)
- 13 Alberto Gandini, *Mal di nuvola* (romanzo)
- 14 Alberta Bigagli, *L'arca di Noè* (poesia)
- 15 Paolo Pettinari, *Sidera* (poesia)

Nuova serie

- 1 Loretto Mattonai, *L'attrito del vedere* (poesia)
- 2 Anna Rosa Panaccione, *Vertenza degli anni Settanta* (poesia)
- 3 Martino De Vita, *Il bimbo nero* (romanzo)
- 4 Gabriella Maletti, *Memoria* (poesia)
- 5 Mariella Bettarini, *Amorosa persona* (romanzo)
- 6 Sergio Nelli, *Driver* (romanzo)
- 7 Domenico Agnello, *Campionario (con preghiera e dedica)* (poesia)
- 8 Mariella Bettarini, *Delle nuvole* (poesia)
- 9 Gaetano Pampallona, *Ceneri d'assoluto* (poesia)
- 10 Livia Lucchini, *La luce* (poesia)
- 11 Daniela Lucatti, *Statua del gesto* (poesia)
- 12 Loretto Mattonai, *Per un cosmo indiziario* (poesia)
- 13 Maria Grazia Lenisa, *Laude dell'identificazione con Maria* (poesia)
- 14 Mirco Ducceschi, *La sabbia e la polvere* (racconti)
- 15 Liliana Ugolini, *La baldanza scolorata* (poesia)
- 16 Giorgio Leoni, *Consentitemi di dare ascolto a Psiche* (poesia)
- 17 Laura Pulin, *L'ora del mare* (poesia)
- 18 Massimiliano Palmese, *Lettere di Ganimede* (poesia)
- 19 Mariella Bettarini, *Asimmetria* (poesia)
- 20 Alessandro Franci, *Delitti marginali* (racconti)
- 21 Liliana Ugolini, *Flores* (con disegni di G. Ugolini) (poesia)
- 22 Giuseppa Panella, *Palmarès* (poesia)
- 23 Nadia Agustoni, *Grammatica tempo* (poesia)
- 24 Riccardo Boccacci, *Persona* (poesia)
- 25 Marisa Righetti, *Via Aldini, 5* (poesia)
- 26 Daniele Giancane, *Un quarto di secolo* (poesia)
- 27 Alfio Lastrucci, *Il latte di gallina* (romanzo)
- 28 Virgilia Tortorizio, *Chiaro di terra* (poesia)
- 29 Mariella Bettarini, *Il silenzio scritto* (poesia)
- 30 Liliana Ugolini, *Bestiario* (con disegni di G. Ugolini) (poesia)
- 31 Stefania Giordano Vespucci, *Il dubbio* (romanzo)
- 32 Nadia Agustoni, *Miss Blues e altre poesie* (poesia)
- 33 Rosaria Lo Russo, *Sequenza orante* (prosa)
- 34 Sara Melauri, *Diario* (prosa)
- 35 Loretto Mattonai, *Piccole nozze* (poesia)
- 36 Giuseppe Panella, *Fixing the shadow* (poesia)
- 37 Gianna Colligiani, *L'assenza viaggio immobile* (prosa)
- 38 Elia Malagò, *Soprav(ven)to* (poesia)
- 39 Nelvia Di Monte, *Cjan da la meriche* (poesia)

- 40 Liliana Ugolini, *Fiapoebesie/vagazioni* (poesia)
- 41 Mariella Bettarini, *Zia Vera- Infanzia* (poesia)
- 42 Laura De Carli, *Esercizi* (poesia)
- 43 Maria Pia Moschini, *Bataclan* (teatro)
- 44 Maria Giuseppina Secchi, *I fili del mondo* (poesia)
- 45 Massimiliano Chiamenti, *P'T (Post)* (prosa)
- 46 Pino Salice, *Mare delle pronunzie* (poesia)
- 47 Laura Leoni, *Spoglia d'ali* (poesia)
- 48 Riccardo Mazzamuto, *De profundis* (prosa)

Altra serie

- 1 Oretta Sabbatini, *Da questo confine del mondo* (prosa)
- 2 Franca Maria Catri, *Nostra metà notturna* (poesia)
- 3 Maria Del Turco, *I giorni* (racconti)
- 4 Sara Cerri, *Una donna da mare* (racconti)

Collana GAZEBO VERDE

- 1 Gabriella Maletti, *Due racconti*
- 2 Mariella Bettarini, *Diciotto acrostici* (poesia)
- 3 Anna Vincitorio, *Alchimie* (poesia)
- 4 Elisa Biagini, *Questi nodi* (poesia)
- 5 Domenico Agnello, *Sonetti* (poesia)
- 6 Anna Vincitorio, *Dissolvenze/Flots* (poesia)

Collana QUADERNI DI GAZEBO

- 1 AA.VV., *Il fotografo* (poesia e prosa)

Edizioni Gazebo
Casella postale 374 - 50100 Firenze
Tel. (055) 289569 - 221865
Fax (055) 221865
P. IVA. 0220897048

I libri possono essere richiesti a Edizioni Gazebo
Casella postale 374 - 50100 Firenze

Disegno di Giovanna Ugolini



