sacrificio e silenzio

piacenza · galleria Biffi Arte · pasqua 2013

a cura di carlo pulsoni e carlo scagnelli

aguaplano

Sacrificio e silenzio
a cura di Carlo Pulsoni e Carlo Scagnelli
Piacenza, Galleria Biffi Arte, 14 marzo-7 aprile 2013

Biffi Arte
ARTI | EVENTI PER IL XXI SECOLO

con il sostegno di
Formec Biffi
dal 1852 l'arte della qualità

Questo libro è stato tirato in 799 esemplari, di cui 700 in commercio e 99 fuori commercio. I volumi fuori commercio sono numerati in cifre arabe da 1 a 99.

Edizione in commercio: f.to 16 × 22 cm; ISBN: 978-88-97738-29-9.
Edizione fuori commercio: f.to 17 × 24 cm; ISBN: 978-88-97738-30-5.

© 2013 by Aguaplano—Officina del libro, Passignano s.T. & Biffi Arte, Milano-Piacenza.
Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, se non autorizzata.
www.aguaplano.eu / info@aguaplano.eu
www.biffiarte.it / galleria@biffiarte.it

sacrificio e silenzio

7 *Pietro Casella*
8 *Carlo Scagnelli*
10 *Carlo Pulsoni*
11 *Pablo d'Ors*
15 *Barbara Alberti*
20 *Laura Auteri*
22 *Mario Baudino*
24 *Sergio Belardinelli*
25 *Corrado Bologna*
29 *Giovanni Borriero*
32 *Paolo Branca*
34 *Andrea Celli*
36 *Luigi Cimmino*
38 *Norberto Civardi*
40 *Gabriella De Marco*
42 *Calogero Germanà*
44 *Tamar Herzig*
46 *Giacoma Limentani*
48 *Angela Madesani*
50 *Mariangela Miotti*
52 *Sayuri Okamoto*
54 *Patrik Ouředník*
56 *Daniele Piccini*
58 *Carlo Pulsoni*
59 *Domenico Ribatti*
61 *Jakob Shalmaneser*
63 *Monica Benedetta Umiker*

Come imprenditore, ho sempre considerato un dovere e un piacere impiegare anche a beneficio della comunità quanto l'azienda ricava grazie all'impegno di tutti i suoi dipendenti e collaboratori. E l'arte, in tutte le sue forme, ma anche l'espressione del pensiero mediante la scrittura, sono attività umane da cui una comunità sana ricava indubbio, largo beneficio.

Formec Biffi è un'impresa che anche in questi anni non facili produce profitto, ma che non lo rincorre perché non intende rinunciare a quella che è sempre stata una tra le sue irrinunciabili priorità: la ricerca della massima qualità. È giusto dunque che parte di questo profitto torni alla società attraverso l'offerta di bellezza e cultura per la quale ho fondato nel 2009 *Biffi Arte*, una Galleria che lentamente ma tenacemente ha saputo diventare un luogo di proposta e ricerca importante anche a livello nazionale.

Un libro come *Sacrificio e silenzio*, con le sue tante voci che affrontano una tematica delicata quando non addirittura dolorosa nel suo discendere alla radice dell'esperienza umana, è un libro che sono orgoglioso di aggiungere a quelli già nati grazie alla volontà di fare e di far pensare di *Biffi Arte*.

Pietro Casella

E tutto fu silenzio. Eppure in quel tacere s'avanzò nuovo inizio, cenno e mutamento.

Rainer Maria Rilke, da *Sonetti a Orfeo*

Il foglio bianco di *Word* che si apre sul monitor quando si decide di scrivere qualcosa è, a mio avviso, l'immagine che più illustra il silenzio, forse perché nessuno vi riconosce ancora un fallimento... Per quanto possa sembrare strano, nessuno associa in modo convinto il silenzio a un'immagine ma proprio all'esatto contrario: l'assenza di essa. Questa è la logica conseguenza del vivere nella società dell'apparire dove ogni cosa è proposta come se fosse un'icona, un simbolo.

L'idea di questa mostra è nata nell'autunno del 2012 e, come tutte le cose che poi si rivelano complicatissime, doveva essere poco più di una passeggiata. L'idea iniziale era molto semplice: in occasione della Pasqua 2013 la Galleria che dirigo propone un'esposizione convinta e curata della celebrazione della Pasqua, con vari artisti di diversa estrazione culturale e religiosa: cristiana, ebrea, ortodossa, islamica, ma anche atei convinti. Al timone di questa *arca* culturale un teologo che, in veste di curatore, avrebbe tenuto la barra ben diritta.

Illustrai il mio progetto all'amico Carlo Pulsoni in una lunga ed entusiastica telefonata. Credevo di aver ben chiaro l'obbiettivo del progetto, ma nel corso della conversazione quell'idea iniziale si è a poco a poco trasformata in qualcosa di diverso. Che cosa meravigliosa è la vita se sei disposto a mettere in discussione tutte le tue certezze e ad abbracciare qualcosa di nuovo!

Così è nata questa mostra, per me preziosa e di grande forza visiva, alla quale sono stati invitati a esporre sei artisti: Giuseppe Corrado, Camilian Demetrescu, Graziano Gregori, Ali Hassoun, Lena Liv, Enrico Pulsoni.

Il percorso si apre con un oggetto di grande fascino, la riproduzione in grandezza naturale della Sindone realizzata da Barrie Schwortz**,** cioè il fotografo ufficiale della Shroud of Turin Research Project (STURP), il team che ha condotto il primo approfondito esame scientifico della Sindone nel 1978.

L'Ottagono è l'immagine scelta come simbolo della mostra perché si tratta di uno dei principali simboli esoterici non solo dell'arte ma anche della tradizione cristiana e islamica: una figura geometrica che allude alla resurrezione, alla rinascita.

Le immagini delle opere in mostra e le storie degli artisti fanno parte di questo libro che si apre con una meditazione dello scrittore spagnolo Pablo d'Ors. Tre paragrafi del suo libro *Biografia del Silencio*, ancora inedito in Italia, cui seguono ventitré riflessioni sul tema del Sacrificio e del Silenzio. Quello che li accomuna è che *nessuno conosce nessuno*, un misterioso enigma che trova soluzione nello stare insieme. L'opposto di chi rinuncia a correre da solo, pur sapendo di avere buone gambe per farlo. Sono testimonianze personali, racconti, poesie e saggi raccolte su invito e ottenute per amicizia. Per me questa è l'occasione di ringraziare tutti gli autori.

Carlo Scagnelli

Riprendendo dei versi ben noti di Montale («codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»), i curatori non sono in grado di definire, se non per negazione, cosa sia questo volume: non è il catalogo della mostra *Sacrificio e silenzio* che s'inaugurerà il 14 marzo presso la Galleria Biffi, né è una collettanea filosofico-letteraria sul tema. In realtà è forse, senza volerlo, entrambe le cose. Se è possibile schematizzare un'idea che ha avuto un'evoluzione del tutto imprevedibile, possiamo dire che in principio era la mostra; ad essa si è affiancata, arricchendola di contenuti, la meditazione di Pablo d'Ors, la quale è stata accompagnata a sua volta da una serie di riflessioni personali commissionate *ad hoc*. Non sappiamo se siano mai nati libri in questo modo o se siano mai esistiti. A noi l'esperimento è piaciuto molto e ringraziamo pertanto tutti gli artisti e gli autori che hanno aderito al progetto.

Carlo Pulsoni

Un sentito grazie ai traduttori per il loro encomiabile lavoro: Sabrina Bracchi, Beatriz Canals, Attilio Castellucci, Lucia Fenton, Alex Zucker.

Mi ci sono voluti quarant'anni per capire che l'uomo inizia a vivere a mano a mano che smette di illudere se stesso. Che cominciamo a dare frutti quando smettiamo di costruire castelli in aria. Che niente esiste se non affonda le sue radici nella realtà. Quanto più uno si familiarizza con la realtà, qualunque essa sia, meglio è. Come il bambino che vuole imparare ad andare in bicicletta ci riesce solo quando si impegna a fondo, e al contrario cade nel momento in cui si ferma per chiedersi se lo stia facendo bene o male, lo stesso accade a noi, a tutti, qualsiasi attività intraprendiamo.

Appena cominciamo a giudicare i risultati, la magia della vita si dissipa e crolliamo; cosa che accade indipendentemente da quanto in alto o in basso siamo riusciti a volare. Questo è in sostanza ciò che insegna la meditazione: a immergerti in ciò che stai facendo.

«Quando mangio, mangio; quando dormo, dormo»: si dice che sia stato così che un grande maestro abbia definito lo zen. Con questo spirito, non solo si sperpera meno energia nello svolgere una certa attività, ma addirittura se ne esce rinvigoriti. L'essere umano ha il potere di auto-caricarsi con l'azione. Spiegherò ciò che intendo dire.

In quanto romanziere, fin da giovanissimo sapevo quali pagine dei miei libri fossero ispirate e quali no. In fondo è molto facile scoprirlo: le pagine ispirate sono quelle che ho scritto dimenticandomi di me stesso, immerso nella scrittura, abbandonato al suo destino; al contrario, quelle meno ispirate sono le pagine sulle quali ho lavorato maggiormente, che ho pianificato e scritto in maniera più razionale e meno intuitiva. Perciò ritengo che per scrivere, così come per vivere o per amare, non si debba costringere, ma liberare, non trattenere, ma lasciare andare. La chiave di quasi tutto sta nella magnanimità del distacco. L'amore, l'arte e la meditazione, almeno queste tre cose, funzionano così.

Quando dico che conviene essere liberi o leggeri, mi riferisco all'importanza di avere fiducia. Più un essere umano ha fiducia in un altro, più potrà amarlo. Più il creatore si abbandona alla propria opera, più ne sarà corrisposto. L'amore – come l'arte o la meditazione – è fiducia, pura e semplice. E pratica naturalmente, poiché anche la fiducia va esercitata.

La meditazione è una disciplina che aiuta ad accrescere la fiducia.

Uno si siede e cosa fa? Ha fiducia. La meditazione è una pratica dell'attesa. Ma cosa si aspetta davvero? Tutto e niente. Se si aspettasse qualcosa di concreto, tale attesa non avrebbe valore in quanto verrebbe alimentata dal desiderio di qualcosa che manca. Ma in quanto disinteressata o gratuita, tale attesa o fiducia si trasforma in qualcosa di totalmente e genuinamente spirituale.

Tutti abbiamo provato quanto siano noiose e scomode le attese. In quanto arte dell'attesa, la meditazione risulta essere abbastanza noiosa. Ebbene, che grande fede bisogna avere per starsene seduti in silenzio e in tranquillità! Esatto, è tutta questione di fiducia. Se hai fede nello stare seduto a meditare, tanta più fede avrai nel sederti con questo obiettivo. Cosicché potrei dire che medito per avere fede nella meditazione. Sebbene apparentemente inattivo, quando sono seduto comprendo meglio che il mondo non dipende da me, che le cose sono come sono indipendentemente dal mio intervento. Vedere questo è un bene: colloca l'essere umano in una posizione più umile, lo decentra, gli offre uno specchio a sua misura.

Per diventare una persona che medita, a parte sedermi ogni giorno una, due o tre volte per venti o venticinque minuti circa ogni volta, non ho dovuto fare nulla di speciale. Si è trattato solo di essere quello che ero stato sino a quel momento, ma coscientemente e con attenzione.

Tutto il mio sforzo doveva limitarsi a controllare la mente che andava e veniva, a mettere l'immaginazione al mio servizio smettendo di essere io al suo, come uno schiavo. Poiché se siamo padroni della nostra potenza, perché allora dobbiamo comportarci come servi?

L'attenzione mi condusse allo stupore. In realtà tanto più cresciamo come persone quanto più ci lasciamo stupire da ciò che accade; ovvero, quanto più siamo bambini. La meditazione – e questo mi piace – aiuta a recuperare la fanciullezza perduta. Se tutto ciò che vivo e che vedo non mi sorprende è perché mentre affiora, o perfino prima, lo ho sottoposto a un pregiudizio o a uno schema mentale, rendendo così impossibile che dispieghi davanti a me tutto il suo potenziale.

Certamente è molto difficile che si possa provare stupore per un'attività che svolgiamo ogni giorno o magari diverse volte al giorno. Per questo è necessario allenarsi. Tutto si gioca sulla percezione, questo è ciò che si scopre quando l'allenamento è continuo e proficuo. Si comprende finalmente che possiamo essere felici solo quando percepiamo il reale. Farò un esempio.

Alla fine del mio ultimo ritiro intensivo di meditazione, un giorno intero che dedico totalmente a questa attività una volta al mese, me ne andai a passeggiare in montagna e per alcuni istanti, forse un'ora, sperimentai una gioia insolita e profonda. Tutto mi sembrava molto bello, luminoso, e provai la sensazione, difficile da spiegare, che non fossi io a stare su quella montagna, ma di essere io stesso la montagna. Imbruniva e il cielo era nuvoloso, ma io pensai che proprio così, nuvoloso, fosse veramente splendido. A causa di tutte le volte che mi ero seduto, quel giorno, il ginocchio destro mi faceva un po' male; ma stranamente quel dolore non mi dava fastidio. Direi quasi che mi facesse piacere e lo accettavo senza resistere. Laska, il mio cane, saltellava tra le rocce e scorrazzava da una parte all'altra.

Guardandolo, pensai che il mio cane viveva intensamente ogni secondo; dopo averlo osservato a lungo, dato che è un compagno fedele, decisi che almeno in quello volevo diventare simile a lui. Ho deciso di vivere con un animale per ravvivare l'animale che c'è in me; ora lo capisco.

La sensazione di gioia spumeggiante provata durante quella passeggiata in montagna mi lasciò senza che me ne rendessi conto, ma grazie a essa credo di avere adesso un'idea più esatta della felicità a cui aspiro.

Ad esempio in questo momento sto scrivendo accanto al camino di casa mia. Laska è ai miei piedi e sento come fuori cade la pioggia: non immagino pienezza maggiore. Legna da bruciare, libri da leggere, vino da degustare e amici con cui condividere tutto ciò. Non serve molto altro alla vera felicità.

Alcuni giorni dopo quel ritiro tornai su quella montagna, ma ormai per me non era più lo stesso. In realtà, ero io a non essere lo stesso.

Non possiamo ritrovare la felicità passata, sarebbe assurdo. E cosa ho concluso da tutto ciò? Che la felicità è essenzialmente percezione. E che se ci limitassimo a percepire, capiremmo finalmente ciò che siamo.

Quanto più si medita, tanto più grande è la capacità di percezione e più fine la sensibilità, posso assicurarlo. Si smette di vivere confusi, come normalmente trascorriamo le nostre giornate. Lo sguardo si apre e si inizia a vedere il vero colore delle cose. L'udito si affina sino a livelli insospettati; inizi a sentire, non c'è un briciolo di poesia in tutto ciò, il vero suono del mondo. Tutto, perfino quanto vi è di più prosaico, sembra più brillante e più semplice. Si cammina con maggiore leggerezza. Si sorride più spesso.

L'atmosfera sembra piena di un non so che di imprescindibile e palpitante. Suona bene? Eccellente! Però ammetto di averlo sperimentato solo per pochi secondi e solo in rare occasioni.

Normalmente vado alla deriva: tra quello che ero prima di conoscere la meditazione e quello che inizio ad essere ora. "Alla deriva" è l'espressione più esatta: a volte qui a meditare, a volte chi sa dove, là dove mi conducono le mie innumerevoli distrazioni. Sono così, come una nave; più una fragile barchetta che un solido transatlantico. Il mareggio gioca con me a suo capriccio; però mentre resto a guardare come vanno e vengono quelle onde comincio a trasformarmi io stesso in quell'ondeggiare e non so più cosa ne sia stato della mia povera barchetta. Finché effettivamente la ritrovo: "Sì, eccola lì" mi dico allora. "Alla deriva". Ogni volta che salgo su quella barchetta, smetto di essere io: ogni volta che mi getto in mare, mi ritrovo.

Pablo d'Ors

Mio signore

Un giorno Maria si accorse che il suo vicino di casa era Dio. Lo ravvisò nel garzone della lavanderia, un attempato giovanotto senza onore, con le caviglie gonfie e una faccia non simpatica, ex tossico e nemmeno troppo ex, perché appena vedeva due soldi correva a rifarsi. Altra gioia non conosceva. Davanti al bancone, ritirando una camicia, Maria gli disse: «Signore, vi ho riconosciuto. Non respingetemi».

Il giovanotto, Andrea, era una carogna, e ne rise col cognato, padrone della lavanderia e anche suo padrone. Fu solo per ridere di più che accettò l'invito di lei, e la sera andò a trovarla, aspettandosi qualche gioco lercio e piccante.

La casa era pulita come un altare. In sua presenza Maria fu estatica e perfettamente sincera, come davanti a una vera divinità. Gli servì la cena, in silenzio.

Poi lo pregò di salire su un banchetto posto sul tavolo della cucina.

E quando fu lassù, seduto come un idolo, Maria gli si inginocchiò davanti e pregò. Lui si tratteneva dal ridere e notava ogni particolare, già pregustando il racconto che avrebbe saputo farne al cognato. Maria gli disse: «Signore, voi sapete quanto desideravo incontrarvi. Vi ho visto tante volte senza capire niente. Ma ora che l'ho scoperto, vi adorerò. Chiedetemi qualunque cosa e io la farò».

Andrea sogghignava, e soprattutto per poterlo raccontare le disse: «Fammela vedere».

Maria avvampò. «Ah Signore, fra tutte le cose che potevate chiedermi, proprio questa? Esistono tante altre prove. Camminare sui carboni ardenti per esempio, ficcarsi i chiodi, i digiuni gli sputi i cilizi... Sì lo so, anche con Teresa, anche con Caterina i vostri rapporti erano sensuali. Ma così non lo avete mai fatto con nessuna! Già, voi siete un dio moderno, ma io... mi vergogno».

E lo guardò con gli occhi più sinceri del mondo, esitando. Era così semplice e luminosa la sua fede, che Andrea le rispose: «Era per metterti alla prova (tanto al cognato glielo poteva raccontare lo stesso). Anzi, ne ho abbastanza delle vostre nudità... mi disgustano! Era vero: a casa

del cognato stavano in cinque in due stanze, e regnava un'impudicizia da lager».

Inginocchiata, i capelli sciolti che sfioravano i piedi di lui, Maria gli rese conto della propria vita. E cominciò il culto.

Tornato a casa Andrea compì una grande impresa: deluse il cognato. Per la prima volta in vita sua ebbe il coraggio di resistergli. Gli fece un racconto di maniera che lo lasciò insoddisfatto e sospettoso che Andrea non fosse più il suo schiavo. Difatti, ora aveva un segreto.

In segreto prese ad andare da Maria una volta alla settimana. Nel bagno parato di bianco, fra piccoli sempreverdi, Maria lo lavava, gli tagliava le unghie e i duroni, con un'immensa pietà per il suo corpo disastrato dalla cattiva alimentazione e dai cattivi pensieri.

Si chinò su di lui come una madre, gli cambiò la dieta, affinandogli le caviglie e la coscienza. Compassionevole per quella oscura incarnazione: sacrificio senza precedenti. Nessuno sapeva della sua divinità all'infuori di lei. Comodo, Cristo! Che gli era costato?

Era venuto al mondo bello, longilineo, discepoli, gloria, folle, martirio e riflettori... Ma incarnarsi *oggi*, in Fenestrieri Andrea, ignoto e non abbiente grassone, era una insuperabile prova.

Stavolta Dio si era davvero incarnato nell'ultimo, il più umile. Uno di quelli che non sarebbero mai andati in televisione. Ed era orgogliosa d'essere l'unica testimone di un dio perdente.

Dopo averlo così rinnovato e mondato gli faceva indossare una camicia fragrante, da Dio, e lo metteva sul banchetto.

Maria era una così grande devota che Andrea poco a poco diventava un dio sempre più giusto. La guidava nei suoi problemi e anche lui si confidava, ogni tanto, sfogando la sua amarezza. Il cognato che lo sfruttava, ma soprattutto Maddalena, la barista, che lo faceva piangere.

Indignata che una donna potesse rifiutarlo, Maria gli domandò: «Ma gliel'avete detto che siete Dio? Andrea scosse il capo con divina mestizia».

«Lei mica è come te, se le dico che sono Dio mi fa rinchiudere».

C'era una grande differenza fra Andrea sul banchetto e Andrea giù dal banchetto.

Quando assumeva la natura divina, purificato, con la camicia di bucato, la sua sensibilità morale era grande. Ma, una volta sceso, era bugiardo e ladro. Rubava i soldi a Maria dalla borsetta per andare a farsi, e negava.

Per tali mancanze, Maria lo amava con maggiore trasporto. I segni di indegnità la commovevano più delle ispirate parole sul banchetto.

Sgobbava il doppio per provvedere agli ammanchi, e pensava: «Si è caricato proprio di tutte le dannazioni nostre, non se n'è risparmiata una. Anche in questo dà dei punti al superbo ragazzo di Galilea. Andrea è miserabile fino in fondo... Signore, quanto dovrò soffrire per Voi, per riscattare le vostre sofferenze?».

Un giorno, mentre lo adorava in ginocchio, Maria si rifiutò di togliersi il fazzoletto dalla testa. Andrea si era abituato alla carezza dei suoi lunghi capelli sui piedi, e glielo ordinò. Maria alla fine se lo fece scivolare sul collo, e lui sobbalzò: si era rapata a zero.

«Maria, eri già tanto brutta! Che hai fatto?»

«Un sacrificio. Per dividere la vostra croce. Voi state perdendo i capelli... e io, niente?»

La collera divina esplose.

«Basta! Non ne posso più di martiri e martirii! Lo vuoi capire che sono un dio diverso dall'altro? Un dio di luce e gioia. Se vuoi farmi contento, cerca di diventare più bella. Ama il corpo tuo come te stessa. Devi sapere che anche Dio si perfeziona nei secoli. Sono cambiato. L'altra volta ero esibizionista, avido di dolore fisico... E poi, state sempre a misurarvi con me. Volete sempre superarmi. Ma pensate un po' alle vostre disgrazie! Pensa alla tua insonnia, al tuo enfisema... Il Padre mio vi ha già dato una condizione così penosa, possibile che non vi basti mai? Pura vanità. Anche i santi, per questo li ho mandati tutti all'inferno. Se credi in me fatti ricrescere i capelli, truccati, metti un vestito a fiori».

In seguito a questa lezione Maria divenne poco a poco più bella. Per strada ormai le fischiavano dietro. E anche Andrea, nobilitato dal gioco segreto, s'era fatto più agile e saggio.

Fu la bellezza a tradirli. Il cognato sospettò qualcosa, scoprì che si incontravano.

Provò a ridere di Maria con Andrea, si ebbe un cazzotto in faccia.

La situazione si fece difficile. Il paese chiacchierava. Andrea non lo tollerò. Ormai era un uomo deciso e andarono via insieme, in un altro paese.

Per compensarlo della cattività presso il cognato Maria lavorò per entrambi, mentre continuava a adorarlo, su un altro tavolo di un'altra cucina.

Dopo la maldestra avance del loro primo incontro, Andrea non ave-

va più tentato confidenze carnali con la sua devota. Troppo gli piaceva essere adorato.

Quando Maria lo pregava, il grosso seno poggiato sul tavolo, Andrea si sentiva a metà tra una feroce erezione e un pianto dirotto.

Non seppe mai decidersi, e si innamorò di un'altra. Giovane, bella, con qualche soldo. Partì con lei.

Maria cercò di non essere gelosa: lui poteva fare quello che gli pareva. Intanto era un uomo, e poi era Dio.

Sì, tremò per un attimo, e mentre si dicevano addio gli chiese:

«Ma... *a lei*, glielo avete detto?»

Lui la rassicurò col più tenero dei rimproveri: questo le bastò.

Completamente la appagava l'inestimabile grazia – d'averlo lei sola, in tutto il mondo, riconosciuto.

Solo che, una volta rimasta sola, essendo di testarda formazione cattolica, la sua sete di martirio prese il sopravvento. Vi si abbandonò. Ora che non c'era più lui a predicarle il nuovo vangelo della salute, si lasciò dolcemente, gloriosamente morire di fame, sotto il lieve sole del giardino, nella Sua memoria.

Andrea intanto si era stancato dell'altra e prese un treno per tornare da Maria e farsi adorare.

Arrivò giusto in tempo per il funerale. Pioveva. Un funerale di paese. Qualche bigotta, due fornitori, un curioso.

Tra la piccola folla, Andrea notò un bel ragazzone baffuto: «E quello chi è?». Un tuffo al cuore, un sospetto.

Dopo la cerimonia il ragazzo gli si avvicinò, chiedendogli con naturalezza:

«Lei è Dio, vero?»

«La defunta», rispose Andrea, freddo, «mi credeva tale».

La folla si sciolse. Si incamminarono insieme, figurine solitarie nel grigio paesaggio.

«Di me – disse il ragazzo – credeva che fossi l'arcangelo Gabriele».

«Ah sì? E che facevate?»

«Niente d'importante. A me dedicava un culto marginale, ero uno dei tanti. Maria era strettamente monoteista: e lei è rimasto sempre l'unico, fino alla fine».

Andrea si fermò, pensoso.

«Lo sa, Gabriele? Questa mia seconda incarnazione mi è costata più della prima. Allora ci fu la grande sbornia della tortura, il contatto più

appariscente con la condizione umana. Ma essere separato da chi ami... questo dolore non lo avevo mai conosciuto. Questo dolore fa di me un uomo».

E il giovanotto, squallido e stempiato, col suo impermeabile e l'ombrello si sollevò da terra e saliva, volando, saliva...

Ascensione in un novembre piovoso.

Nei cieli, musica di Paolo Conte.

Barbara Alberti

Coincidenza di silenzio e parola nel Parzival *(1200-1210) di Wolfram von Eschenbach*

Sembra, nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, che possa essere solo la domanda formulata ad alta voce a salvare tanto Parzival stesso quanto re Anfortas. La storia è nota: Parzival assiste nel più completo silenzio a un rito di cui non comprende il significato e durante il quale tutti gli astanti tacciono, mentre si rende manifesta l'insopportabile sofferenza fisica e morale di Re Anfortas. Afferma Wolfram che Parzival tace ostinato non perché non prenda parte al dolore del re, ma perché intende alla lettera l'insegnamento di Gurnemanz, dal quale ha appreso che un buon cavaliere non pone mai troppe domande. E anche perché si aspetta che qualcuno gli dia spiegazioni. Tuttavia, Parzival è colui che è predestinato a liberare il re dalle sue sofferenze, a condizione che chieda la causa di quello che vede (segno esteriore della sua partecipazione alla sventura altrui). Il suo silenzio, perciò, condanna Anfortas a soffrire ancora e di ciò Parzival viene aspramente rimproverato; è chiaro che dovrà imparare a parlare al momento opportuno, e questo avverrà, dopo alterne vicende, al termine della narrazione. Eppure, quando finalmente egli ritrova la via che mena al castello dove lo strano silenzioso sacrificio si compie, Parzival in prima battuta non dice nulla, piuttosto, genuflettendosi tre volte davanti al Graal, fra sé e sé prega Dio di voler aiutare quell'uomo così provato dal dolore. Solo in seguito chiede ad Anfortas il motivo di tanta pena, ed è solo perché ha silenziosamente pregato che Dio lo ascolta e il re è risanato. Ma, dunque, che cosa salva davvero il re, la preghiera silenziosa o la domanda posta? O il percorso interiore compiuto nell'arco di diversi anni?

Se al dolore, all'esperienza del sacrificio, si può rispondere con clamore (come accade a tanti nel *Parzival* che inseguono riconoscimenti mondani e sfidano gli eventi), o all'opposto scegliendo, come segno di corrucciato distacco, il silenzio nei confronti del mondo (così per esempio lo stesso Parzival quando proclama a gran voce di non voler più servire un Dio di cui non comprende la volontà e "scompare" a lungo dalla narrazione che segue altre vicende), in entrambi i casi il singolo

non impara e non cresce. Ma il sacrificio coincide con la vita, va dunque affrontato e risolto, e a ciò mira non da ultimo l'equilibrato rapporto fra parola e silenzio nella tanto attesa scena della guarigione del re; e Wolfram nel corso del suo romanzo, in più di un episodio, suggerisce la formula su cui quel rapporto si regge: a dare equilibrio e salvezza è il silenzio interiore che permette all'uomo di fare luce in sé e attorno a sé, di cercare, e così di riscattarsi aprendo la via al superamento di ogni dolore che da evento eccezionale si riduce a momento necessario della vita. Da quel silenzio scaturisce poi spontanea e salvifica la parola adeguata, il cui fine è comunicare agli altri ciò di cui il silenzio è stato messaggero. E dunque, di fatto, silenzio e parola possono coincidere, ma ne è condizione che entrambi siano espressione di un atto della volontà che nasce e si fortifica *in interiore homine* per aprirsi all'altro.

Laura Auteri

Il silenzio e l'ansia

Philiph Roth ha annunciato, nel 2012, che non avrebbe più scritto romanzi. In generale, anzi, che non avrebbe scritto più; e il clamore non solo mediatico suscitato dalla sua decisione fa capire che non è stata vista come un caso personale, motivato dagli anni, forse dalla stanchezza, insomma da un biografia, ma come un gesto che ha investito l'idea dominante sul fare letteratura in un tempo e in una condizione di mercato in cui il silenzio è impensabile. Allo scrittore è chiesto di scrivere, e basta. Se poi è un autore di successo, ci si attende che scriva il più possibile.

Il silenzio è considerato una diserzione anche sul piano del mercato della cultura, e non solo su quello che potremmo definire il mercato delle idee. Un autore è tenuto innanzi tutto a pronunciarsi, in base a una vulgata contemporanea che non è troppo distante dalle tesi di un'icona conservatrice come George Steiner (in *Linguaggio e silenzio*), per il quale allo scrittore «che avverta... la condizione del linguaggio» come qualcosa posto "in discussione", si presentano due sole alternative: «può cercare di far sì che il proprio idioma sia rappresentativo della crisi generale... oppure può scegliere la retorica suicida del silenzio».

Siamo però alla condizione tipica dell'intellettuale novecentesco. Che non è necessariamente quella di Roth, dove la decisione del silenzio non sembra riconducibile alla "grammatica del disumano" steineriana, ma più semplicemente, forse più laicamente, pare il punto finale di un percorso. Né va dimenticato che un autore di ben minore caratura letteraria come J.D. Salinger dimostrò efficacemente, fino a costruirne un mito personale, che la vita di un io-che-scrive, non è esattamente sovrapponibile, anche anagraficamente, a quella dell'io che vive. Né rappresenta, checché se ne sia detto e magari ancora se ne dica, un'eccezione.

Ogni anni "spariscono" scrittori. Esempio recente è la pubblicazione di un libretto, *Sinapsi. Opere postume di un autore ancora in vita*, il cui autore, Matteo Galiazzo, dopo tre romanzi accolti qualche anno fa con notevole attenzione critica, non ha più pubblicato nulla. In occasione dell'uscita in volume di racconti che risalgono al periodo in cui, ap-

punto, “scriveva”, spiega ora di aver smesso senza rimpianti, assorbito dagli impegni quotidiani. Non è detto che del tutto sia sincero e neppure che abbia del tutto ragione: ma è vero che, al di là di ogni mito o forse proprio nel cuore di ogni mito, il silenzio può essere semplicemente un evento laicamente naturale.

È il silenzio di un singolo io-che-non-scrive-più, e non necessariamente un silenzio della letteratura: per la quale si può pensare, altrettanto laicamente, che i singoli soggetti, alla fin fine, non abbiano troppa importanza. Se vogliamo rifarci al Proust dei *Guermantes*, “il silenzio accresce”, e aggiungeremmo semmai, “l’ansia di chi aspetta”: perché è impenetrabile, se di silenzio si tratta. Più scandaloso per chi ascolta di quanto non lo sia per chi, all’improvviso, tace.

Mario Baudino

La sacralità del silenzio dei bambini

Solitamente associamo il silenzio alla riflessione, alla preghiera, a una gita in montagna o alla visita a un monastero. Nei momenti di depressione pensiamo magari ai cimiteri. Ma per sapere che cosa esso veramente sia bisognerebbe chiederlo ai bambini. Solo loro conoscono l'inquietudine che sempre l'accompagna e il bisogno di fare rumore quando ci si trovano dentro. Parlare da soli ad alta voce o mettersi a cantare è spesso l'antidoto più efficace. In ogni caso, per i bambini, non c'è niente di più difficile che "fare silenzio", sebbene a questo essi vengano continuamente richiamati dagli adulti. "Fare silenzio" è il loro primo sacrificio (*sacrum facere*), la prima distinzione che separa un mondo da un altro, il sacro dal profano, appunto. E forse solo i bambini sono in grado di sentire ancora, *timore et tremore multo*, il significato di questa separazione. Il silenzio che faticano a "fare" quando viene chiesto loro dagli adulti, è lo stesso silenzio che li attrae. Basta vederli quando giocano a nascondino. La frenesia del nascondimento è sempre accompagnata da una sorta di rito collettivo: il dito indice appoggiato sulla punta del naso, quasi a evocare la magia del silenzio che verrà.

Con la "morte di Dio" pensiamo erroneamente che la nostra società abbia rimosso anche la differenza tra sacro e profano e quindi il sacrificio. Tanto è vero che l'unico sacrificio che ci resta sembra essere quello distruttivo dei terroristi che sacrificano la loro vita per uccidere, anziché per salvare. Un sacrificio che genera soltanto paura; una paura paralizzante, priva della curiosità, della vitalità, della trepidazione di ogni autentico *sacrum facere*. Quanto al mondo, ridotto a mondo profano e basta, esso appare sempre più vacuo e inospitale, sempre meno attraente, sempre più incapace di penetrare la bellezza inquietante del proprio mistero.

Abitare ogni tanto il silenzio come se fosse un sacrificio, senza dimenticare le voci e i rumori del mondo, anzi desiderandoli ardentemente e rendendoli in questo modo ancora più belli: questo dovremmo imparare dai bambini.

Sergio Belardinelli

> *...interminati / spazi... e sovrumani / silenzi, e profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura.*

«Interminato» e «sovrumano», nelle inarcature violente degli *enjambements*, è lo spazio del pensabile in cui la mente scopre la propria finitudine, e dunque l'insostenibilità spaventosa di qualsiasi rappresentazione dell'*infinito*, che Jacopone definiva «enfigurabel luce». L'«interminato» non ha termine, non ha confini, né nel tempo né nello spazio; è in eterno, è ovunque, fra «sempre» e «mare». La sua *quies* è tanto «profonda» da poter essere immaginata solo come limite, facendo cenno, dai limiti dell'umano, all'*oltre*. Infigurabile figura è l'infinito; e perciò indicibile, se non mediante tangenziali accostamenti consentiti dalla metafora. E così, inudibile è la tonalità sonora del pensiero, popolato da terrificanti, «sovrumani silenzi».

In una quiete tanto immobile, tanto priva di vibrazioni acustiche, s'incarna l'esperienza del terrore e nel contempo della stupefazione, lo «spaurarsi» del cuore dinanzi alla sconfinatezza del silenzio, nel punto dell'istante creativo in cui il pensiero riesce a configurare «il soprassalto del movimento d'apertura del testo», che «rappresenta [...] un indeterminato che si è determinato» (C. Colaiacomo, *Camera obscura*). Si attua così l'ardua mediazione fra l'*intentio* ancora silenziosa e l'atto di parola, grazie a una *signification langagière* della lingua: «le mie parole sorprendono me stesso e mi insegnano il mio pensiero» (Merleau-Ponty, *Sur la phénoménologie du langage*).

Anche la contemplazione de *La vita solitaria* descrive «la lontananza come lontananza», e diviene contemplazione del «cielo dell'interiorità» (A. Prete, *Trattato della lontananza*), nel punto attimale in cui un'«altissima quiete» scandisce l'orizzonte terrestre, limite del visibile e dell'udibile umani, e «co' silenzi del loco si confond[e]». Coincidono, in questo *punto*, l'ultimatività dell'orizzonte, il silenzio che precede l'avvento della parola poetica, la quiete del mondo e della mente che incontra la propria fine nel silenzio allorché sale al più alto stato di coscienza e di conoscenza, l'«alta fantasia» che chiude la *Commedia*, l'«*alta consideratio*» di Riccardo di San Vittore, evocato da Ezra Pound nel capitolo dantesco di *The Spirit of Romance*.

Per un movimento di questo genere il «celeste confine», che «il guardo esclude» nella prima stesura dell'autografo napoletano dell'*Infinito*, genera l'«ultimo orizzonte» corretto sopra la riga e accolto dall'autografo di Visso fino alla Starita 1835: la conquista, formidabile, passa attraverso le riflessioni dello *Zibaldone* sulle parole e idee «poeticissime» («*ultimo*, *mai più*, *l'ultima volta* ecc. ecc.», che «sono di grand'effetto poetico, per l'infinità ecc.»: 3 ottobre 1821), irrobustendosi con la rimeditazione di un verso petrarchesco («dal Pireneo all'ultimo orizzonte», *RVF* 28, 35), annotato nell'edizione Stella 1826: «agli ultimi lidi occidentali d'Europa». Si "orizzonta" fra gli «interminati spazi» e i «sovrumani silenzi» la mente dell'uomo, che nella *Monarchia* (III 15, 3), richiamandosi al neoplatonico *Liber de causis*, Dante assimila «orizonti, qui est medium duorum emisperiorum», in equilibrio delicato fra corruttibile e incorruttibile, tra infinito e finitezza.

E dall'*Infinito* un ponte di idee e di parole conduce al *Pensiero dominante*, dove si sperimenta la spazialità «terribile» del pensiero puro nel suo stagliarsi di fronte al silenzio che si conserva fin dentro lo sbocciare della voce, e che resiste, insomma, nel cuore della lingua mentre essa cerca le parole per nominare la realtà, le cose, le idee: «Dolcissimo, possente / dominator di mia *profonda mente*; / terribile, ma caro / dono del ciel [...]. Siccome torre / in solitario campo, / tu stai solo, gigante, in mezzo a lei».

Giganteggia il pensiero torreggiando sui campi interminati della mente umana, nella solitudine che è la più profonda *quies:* quella che nella vita terrena non può provarsi se non come finzione, come stato assoluto e astratto dell'immaginazione. Per riuscire a pensarsi, ad ascoltare la voce sbozzolarsi dal silenzio nel momento della creazione, il pensiero deve sacrificare materia, sottrarre, michelangiolescamente comporre «per forza di levare». È qui che il pensiero sconfina, divenendo sconfinato proprio mentre compie l'esperienza pura del confine, del limite che la parola oppone al senso: e sembra annullarsi nella caduta al di là di esso, nel senza-fine.

Il ponte che lega lo *Zibaldone* ai *Canti* traduce l'impalcatura erratica del pensiero nel respiro misurato del *canto*, fa sbocciare in armonia fluente di ritmo le interruzioni, gli sbalzi, i dislivelli, le pause del lungo *ricercare* nel silenzio e nel vuoto. «Per lo mortal deserto», lungo «l'alte vie dell'universo intero» (*Il pensiero dominante*, 97 e 144), Leopardi, come solo Dante prima di lui, coglie e trascrive in parola il viaggio del-

la mente che si muove «a diversi porti / per lo gran mar dell'essere» (*Par.*, I 112-113). Là naufraga l'*io*, là si rende conoscibile e dicibile la coincidenza dell'interminato spazio, del sovrumano silenzio, della profondissima quiete in cui la mente è dominata dal *pensiero poetante*.

Questo avviene sulla soglia silenziosa che introduce all'atto della creazione e infine se ne allontana, nel punto di contatto supremo fra la *realtà* percepibile con i sensi e quella *finta* dalla mente, nell'attimo in cui si genera l'evento che Simone Weil (*La pesanteur et la grâce*) chiamava *dé-création*, desistenza della mente che precipita nel bianco originario dopo aver dato forma di parola al pensiero, e infine sta immobile, giunta al punto supremo dell'infigurabilità e del ritorno al silenzio in cui il canto della voce si raccoglie tutto, per poi «lontanando morire a poco a poco» (*La sera del dì di festa*, 45): «C'est Dieu qui par amour se retire de nous afin que nous puissions l'aimer. Car si nous étions exposés au rayonnement direct de son amour, sans la protection de l'espace, du temps et de la matière, nous serions évaporés come l'eau au soleil; il n'y aurait pas assez de je en nous pour abandonner le je par amour. La nécessité est l'écran mis entre Dieu et nous pour que nous puissions être. C'est à nous de percer l'écran pour cesser d'être. Il existe une force "déifuge". Sinon tout serait Dieu».

«Nous serions évaporés comme l'eau au soleil»: l'evaporazione dell'io al sole del pensiero poetante si iscrive nell'origine del nostro tempo. «De l'évaporation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là»: così si inaugura l'agostiniana, pascaliana "apertura" del cuore accolta da Baudelaire in quello straordinario *journal intime* che rappresenta la prima collezione di frammenti-aforismi del Moderno, *Mon coeur mis à nu* (I 1). E Fernando Pessoa, sulla stessa linea di Agostino («Inquietum est cor nostrum», *Conf.* I 1, 1; «Não ha socego no fundo do meu coração», *Livro do Desasocego*, n° 227 ed. J. Pizarro), assorbe e traduce alla lettera l'idea baudelairiana: «Tudo se me evapora», «Tutto si evapora. La mia vita intera, i miei ricordi, la mia immaginazione, quello che essa contiene, la mia personalità, tutto si evapora. Sento sempre di essere stato un altro, di aver sentito altro, di aver pensato altro. Ciò a cui assisto è uno spettacolo con un diverso scenario. E ciò a cui assisto sono io» (*Livro do Desasocego*, n° 373 ed. J. Pizarro).

Nel «Je suis l'autre» di Nerval, nel «Je est un autre» di Rimbaud naufraga il pensiero poetante della modernità. Spazio, tempo, materia sono, secondo l'intuizione di Simone Weil, lo schermo, la «protection»

dell'io dall'accecante luce del «soleil» divino. La poesia nasce intatta nell'interstizio di questo baluardo difensivo, fra il silenzio e la voce, nell'abdicazione che è sottrazione, neutralizzazione, *retraite* (R. Barthes): «Manteniamo ciò a cui abdichiamo, perché lo conserviamo sognato, intatto, eternamente alla luce del sole che non c'è o della luna che non può esistere» (*Livro do Desasocego*, n° 437 ed. J. Pizarro).

Nell'arte del tempo nostro il sacrificio della realtà e della sua rappresentazione costituisce la protezione del pensiero poetante, il riscatto del nocciolo di silenzio incapsulato nel cuore della voce poetica: dalla venerazione della forma e della sua figurazione si passa al culto della polvere come residuo dell'evaporazione dell'io e del tempo in artisti diversissimi come Giorgio Morandi e Francis Bacon («La polvere sembra eterna, sembra l'unica cosa che durerà per sempre»). Sacrificare, sottrarre, abdicare, è la via maestra dell'ascetismo novecentesco che laicamente si volge ad Agostino, a Dante, a Petrarca, a Pascal, a Leopardi, in quel recupero della sotterranea genealogia spirituale tratteggiata da Ungaretti in una lettera a Piero Bigongiari del 28 dicembre 1950: «La storia della poesia italiana è semplice: il suo segreto è sempre in Agostino, sia direttamente, come in Petrarca, sia indirettamente, come, attraverso Pascal, in Leopardi».

Il pensiero rinuncia ormai a immaginare gli «interminati / spazi», i «sovrumani / silenzi», la «profondissima quiete», e così li conquista. Cancellata ogni traccia di figura rimane solo lo sguardo, come insegna Franz Kafka in un mirabile frammento degli *Otto quaderni in ottavo*: «Tre cose: Vedere se stessi come una cosa estranea, dimenticare ciò che si è visto, conservare lo sguardo».

Corrado Bologna

> La luce e le tenebre, la vita e la morte, ciò che è a destra e ciò che è a sinistra, sono fratelli tra di loro: non è possibile separarli. Per questo motivo né i buoni sono buoni, né i cattivi sono cattivi, né la vita è vita, né la morte è morte.
>
> *Vangelo di Filippo*, § 10

le donne vanno al sepolcro con gli unguenti. La pietra è spostata. Le donne vedono un giovane seduto sulla destra, in veste bianca, e subito hanno paura

«non abbiate paura – ineffabile è l'angoscia senza verbo. La mia non fu speranza di empio, come spiga che non ingrana portata dal vento, come schiuma lieve di tempesta sulla rena o fiato nel cielo; non fu come ricordo dell'ospite di un giorno, che andandosene, scuote la polvere dai sandali

prima venne Giovanni. Vestito di peli di cammello, si cibava di cavallette e di miele selvatico: fu voce per la terra desolata e i suoi sono segni che dicono nell'acqua. Gesù fu battezzato nel Giordano. Squarciato il velo dei cieli, si udì la parola dell'ombra: "Tu sei il figlio amato"

poi fu nel deserto tra fiere e angeli e poi proclamò la buona novella: compiuto era ormai il tempo. E fu tra gli uomini, solo. Comandò gli spiriti impuri, tra il timore della gente: "che è mai questo?". Scacciò i demoni e sanò le piaghe della lebbra; i ciechi videro gli alberi e gli uomini e fu sciolto il nodo della lingua ai muti; i dormienti si levarono. Impose il silenzio al mistero, invano. La folla lo seguiva senza comprendere

salito sul monte, chiamò a sé i discepoli per mandarli nel mondo. Un giorno giunsero sua madre e i suoi fratelli, ma egli, indicando quelli che gli stavano attorno, disse: "ecco mia madre, ecco i miei fratelli"

insegnava con parole che essi non capivano, perché il loro cuore era pietra. "Il regno del padre", diceva, "è seme nudo che germoglia nella terra: stelo poi spiga poi chicco e frutto, poi viene la falce". Ebbero paura

diede alla folla, seduta sul verde dell'erba, del pane e del pesce e poi si ritirò. Come ombra lo videro sulle acque e di nuovo furono presi dallo sgomento, perché il loro cuore era sasso: avevano occhi e non vedevano

ai dotti disse della vanità delle leggi, ma essi non intesero: non avevano cuore di fanciullo. Quindi parlò della morte e della vita nella morte. Salì sul monte e si vestì di luce; giunse la nube che chiamò: "Figlio mio"

giovane e ricco, osservavo i comandamenti. Un giorno lo vidi e corsi a lui: "Maestro buono", e chiesi di essere nel tempo dopo i tempi. Mi fissò e mi amò. Poi disse: "lascia ciò che sei e seguimi". Ma andai senza parola

mi colse la morte. Mia sorella si prostrò davanti al Figlio di Davide ed egli venne, adirato, alla mia tomba. Urlai. Mi prese per mano e di nuovo fui. Allora lo guardai e lo amai. Dopo sei giorni andai da lui: indossavo una veste bianca sul corpo nudo. Mi parlò del mistero

si diresse verso Gerusalemme dicendo della morte e della vita nella morte: i suoi lo seguivano turbati. Entrato nel tempio, rovesciò banchi e sedie e scacciò i mercanti dalla casa della preghiera. Poi una donna lo unse con profumo di nardo

dopo la cena con i suoi, fu in un campo di ulivi a pregare. L'angoscia lo accompagnava; i discepoli dormivano. Volse lo sguardo alla terra: "Padre, sia ciò che vuoi". Il tempo era vicino

"Rabbì", disse Giuda, e lo baciò. Premeva la folla con spade e bastoni e lo presero come ladro. I suoi e tutti lo abbandonarono. Io, con la mia veste bianca, lo seguivo ancora. Allora mi fermarono: lasciato cadere l'abito, fuggii nudo

sputi, percosse, urla. Simone lo rinnegò tre volte e, al canto del gallo, egli lo guardò in silenzio. Pilato gli chiese: "Che cos'è la verità?". Non rispose. Lo derisero. Ecco l'uomo: ecco il figlio dell'uomo. La folla urlava: "Crocifiggi". Salì trascinando la croce, sul capo una corona di spine

a mezzogiorno furono le tenebre e il cielo si oscurò fino alle tre. Allora gridò: “Padre, mi hai abbandonato”, e spirò. Voi, donne, eravate là a osservare discoste

il corpo avvolto in un lenzuolo, fu deposto in un sepolcro scavato nella roccia. Posero un masso davanti. Voi eravate là

non abbiate paura. Egli non è più. Vi precede: annunciatelo ai suoi»

le donne fuggono piene di spavento e stupore. Non dicono niente a nessuno, perché hanno paura

Giovanni Borriero

Nell'ebraismo e nell'islam – che pur non lo riconoscono come "precursore" di Cristo e della sua passione – la figura del figlio di Abramo richiesto in sacrificio dallo stesso Dio che glielo aveva concesso in tarda età, è assolutamente centrale. Ma è il Corano a sottolineare maggiormente l'atteggiamento silenzioso dei due di fronte a tale drammatica e apparentemente insensata ingiunzione: «E quando raggiunse l'età d'andar con suo padre al lavoro, questi gli disse: "Figliuol mio, una visione di sogno mi dice che debbo immolarti al Signore: che cosa credi tu abbia io a fare?" Rispose: "Padre mio, fa quel che t'è ordinato: tu mi troverai, a Dio piacendo, paziente!" / Or quando si furon rassegnati al volere di Dio e Abramo ebbe disteso il figlio con la fronte a terra, / allora gli gridammo: "Abramo! / Tu hai verificato il tuo sogno: così noi compensiamo i buoni!" / E questa fu prova decisiva e chiara. / E riscattammo suo figlio con sacrificio grande / e lo benedicemmo fra i posteri: / "Pace su Abramo!"» (37,102-109). I toni di questa narrazione, assai meno tragici di quelli che ritroviamo nella Bibbia, fatti di una conversazione quasi banale e priva di *pathos*, sono del resto in perfetta coerenza con il significato stesso del termine "islàm": totale sottomissione, abbandono fiducioso e oblazione di sé nelle mani dell'Onnipotente. Oggi, mentre l'islam e la figura del suo fondatore vengono spesso strumentalizzati per finalità politiche e persino per giustificare atti estremi di violenza, l'avvicinamento della persona e dell'opera di Maometto a quella di Abramo appare quanto mai emblematico e suggestivo, riportando alla vera radice della religiosità, fatta di ascolto, umiltà, sequela… e anche di lotta, intesa tuttavia principalmente come rifiuto degli idoli, disponibilità a mettere in discussione false certezze, obbedienza fiduciosa capace di sopportare pressioni e prove, retti dalla fede nella volontà divina la quale, proprio attraverso profezia e rivelazione, torna a porre e a proporre la strada della salvezza che non sussisterebbe se la condanna di Adamo avesse ormai tutto compromesso e che invece perdura nel tempo come misericordia, ripetendo il suo messaggio sempre antico e sempre nuovo. A questo punto è relativo rilevare che gli ebrei identifichino il personaggio in questione con Isacco, i

musulmani con Ismaele e i cristiani come l'immagine del futuro Verbo incarnato. Del resto, accanto a quest'ultimo, unico ad affiancarsi a lui e ad alleviarne per un tratto le pene lungo la sua Via della Croce, fu non a caso un contadino silenzioso – Simone di Cirene – forse ignorante, probabilmente pagano, di sicuro straniero in terra d'Israele, mentre tutti i suoi discepoli si erano eclissati per paura e uno – dopo averlo tradito – si era abbandonato alla disperazione.

Paolo Branca

Non per timidezza – o non solamente – alcuni giovani mantengono un silenzio sospettoso di fronte ai discorsi altrui.

Così era lui, ora si ricorda, ai tempi dell'università: giudicava severamente chi prendeva parola, i coetanei, ma spesso anche gli adulti. Lo estenuava la lunghezza dei discorsi, fatti dai tavolini dei bar, per interminabili ore, così come dalle cattedre universitarie. In questo momento può percepire con nettezza il sentimento di allora. Sentiva, o credeva di sentire, che la parola avrebbe dovuto essere altrimenti diversa, decisiva, da quella imperfetta e avvilente a cui era costretto. La parola avrebbe dovuto avere corrispondenza con *una* realtà che sta oltre le parole.

Per questo motivo, con un orgoglio che diventava autolesionista, quasi che con un taglierino si rassegnasse a incidersi i polsi, spesso si impuntava in silenzi inibiti, tanto impotenti da provocargli in pubblico un rossore che gli bruciava le guance sino allo stordimento.

Lesse *La lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, o per meglio dire si convinse di averla letta. E per coerenza con ciò che credette di capire si separò dal libro, facendone dono di compleanno a una più giovane studentessa.

E poi che accadde? Quando è che si rassegnò a rompere il silenzio? Forse che gli era riuscito alla fine di strappare le giuste parole da cavità inaccessibili alle modeste protuberanze della sua intelligenza? A lungo il rossore, un senso di vergogna e debolezza, avevano infiammato la nudità dei suoi silenzi. Perché ora e da quanto tempo ormai parlava? Quanto tediosa e falsa, inappropriata e futile è la sua parola oggi, in questo momento, mentre prova a scrivere qualcosa riguardo al silenzio?

* * *

È virtù di un tipo di sensibilità umana, che egli tende ad ammirare, quella della discrezione. Come scrive Baltasar Gracián in uno dei suoi

aforismi, il sentire è libero e «no se puede ni debe violentar; retírase al sagrado de su silencio; y si tal vez se permite, es a sombra de pocos y cuerdos». Al sapiente arabo Luqmān viene imputato un detto rivolto al figlio: «se a volte mi sono pentito della parola, mai mi sono pentito del silenzio». E Sem Tob de Carrión, rimatore medievale, così metteva in rima una antica sapienza araba e talmudica: «Sy fuese el fablar – de plata figurado / Deue ser el callar – de oro afynado». «Speech is silver, silence is gold» (Thomas Carlyle).

Altri proverbi, di questi o di altri autori, mettono però in guardia dal silenzio: dietro di esso può nascondersi la semplice assenza di idee o la stoltizie. «Un uomo è nascosto sotto la sua lingua», dice un proverbio arabo (*al-marʾu makbūʾun tahta lisānihi*), è cioè il suo modo di esprimersi a rivelarne la personalità e le virtù.

Un giorno era entrato in un'aula. Ora si ricorda: un tizio dal volto singolare commentava *Billy Budd*: il finale sacrificio del bel marinaio, impiccato e issato in cielo, i rischi e le seduzioni della sua balbuzie. Ascoltò la lezione e quelle successive: il tizio parlava una lingua che gli era ignota, ma che gli sembrò di capire. La morale della storia gli fu come svelata.

Nelle ore successive, per anni, egli iniziò con determinazione a cavare dal vuoto le sue parole, una per una.

Ma in conclusione si domanda: trascorsi già decenni da quel giorno lontano, si è forse dimenticato del silenzio?

Andrea Celli

Quanto spesso si è sollecitati a cercare, accettare, coltivare il silenzio. Eppure non è vero, per lo più, che il mondo occidentale ami il silenzio. Questo è per noi addirittura la dimensione per eccellenza dell'angoscia, cui segue in chi lo prova una sorta d'intollerabile acufene che inizia appena cessano tutti i rumori, e ce li fa rimpiangere. Il rifugio nella quiete della natura per abbandonare il chiasso dei rapporti umani, tanto raccomandato dalla cultura ecologica, è la fuga dall'arena pubblica in cui ha luogo l'estenuante lotta, con i suoi complessi intrecci ed espedienti, per sentirci riconosciuti, la fuga verso un mondo, quello naturale, che *è* e continua ad *essere* all'infinito senza bisogno di essere legittimato e accettato da chicchessia. Ma la quiete della natura è un balsamo temporaneo: la natura "è quello che è", senza bisogno di essere legittimata, come il dolore per chi lo sente, come la tristezza per chi la prova. I fatti percepiti come tali, accolti solamente perché si impongono, sono l'epitome del silenzio che fa paura. Così, dall'incanto della natura ci si allontana di nuovo per tornare ai rumori dell'arena. A meno che non si abbia la capacità, o la debolezza, di perpetuare di continuo l'incanto iniziale, quello che accompagnava le favole che volevo fossero ripetute *ad nauseam* da bambino.

Anche il sacrificio è mal tollerato, e ha qualcosa a che fare con l'ansia del silenzio. Del tutto sordo al suo etimo il sacrificio è per noi un atto penoso cui la vita ci ha costretto. «Quanti sacrifici ho dovuto fare per farti...»: sarebbe stato quindi bene che non vi fossi stato costretto, che le cose fossero andate, come avrebbero potuto, diversamente. A volte il sacrificio è un credito da riscuotere, una delle tante tessere acquistate per chiedere in modo coatto, ancora una volta, un succedaneo di riconoscimento. Anche il sacrificio si iscrive forse nel silenzio degli eventi che sono solo perché sono. E più non dimandare.

Nei *Quaderni in ottavo* Kafka presenta l'uomo come un essere che «passa da una cella che odia a una che deve ancora imparare a odiare». Solo una speranza lo accompagna nei suoi perenni trasferimenti, che il Signore un giorno passi e dica: «questo non rinchiudetelo più, questo viene con me!». Pur senza indulgere al pessimismo kafkiano, come

non avvertire che anche noi abbiamo bisogno di essere salvati? Ma non dalla sequenza di celle, o non solo da queste. Dalla nostra stessa libertà di poter ottenere cose fra loro tutte indifferenti, dal silenzio di fronte a domande e richieste che non sappiamo, o non sappiamo più, nemmeno formulare. La speranza è che un giorno il silenzio, un silenzio che risponde senza essere interrogato, ci avvolga come una coperta calda che attenua il freddo, che un giorno si possa compiere un sacrificio con il sereno compiacimento che salvando un altro abbiamo salvato e gratificato lui e noi stessi.

Luigi Cimmino

Lui suonava ancora in una band di R&R e faceva molto rumore, ma quando il suono s'intrecciava e se ne andava mano nella mano con gli altri sembrava di volare. E nel volo c'era perdita di volontà tanto che il suono diventava prima un leggero ronzio e poi il silenzio.

Riaprendo gli occhi, vedeva gente con le mani sulle orecchie. E allora? A qualcuno piacciono le fragole e a qualcun altro fanno venire l'orticaria.

Il silenzio è solo un concetto?

Poteva portare la sua chitarra nella landa più lontana, spegnerla e poi stare ad ascoltare: non c'era silenzio. I pensieri evocati dal posto portavano con loro un suono e i colori un altro ancora, e si accavallavano come usciti da un Generatore o dalla Creazione.

Non c'era silenzio, non fosse altro che per il battito del cuore, il pulsare delle vene, il crescere dell'erba, il soffiare del vento e il sopraggiungere della notte che portava altri rumori, altri silenzi sporchi.

Come sarà stata l'Ultima Cena?

Adesso lui sta dipingendo al freddo e al buio e queste sono due condizioni che possono generare silenzio, silenzio rotto dalle richieste dei quadri e dallo sfregare del pennello sulla tavola di legno: coprimi, mettimi in luce, scaldami, guardami, capovolgimi e vedimi, cancellami e ricominciami e poi mettimi vicino ai miei fratelli. Chissà se quando lui sospende il lavoro i quadri continuano a parlare tra di loro? Neanche nell'assenza c'è silenzio.

Quel progetto era cominciato ad agosto quando il caldo e la luce avevano molte ore di vita.

Le finestre erano aperte e le grida dei bambini e il passare dei treni non erano rumori estranei ma facevano parte, non interrompevano ma spronavano il pensiero. E lui era talmente preso dal lavoro da non sentire più nulla: era un silenzio operoso.

Ho visto questo silenzio nel quadro della Crocifissione, un quadro assolutamente muto e indifferente a noi che lo guardiamo.

Come sarà stata l'Ultima Cena? Consapevole e silenziosa? I bicchieri

vuoti appoggiati sulla tovaglia non facevano rumore. La forchetta urtava contro il bordo del piatto tintinnando, il coltello tagliava il pane, un grano di pepe cadeva dall'alto nel cucchiaio. Le sue orecchie amplificavano la masticazione e il gorgoglio dell'acqua che beveva. Un coperchio svitato da un vasetto, un cassetto aperto, una sedia trascinata sul pavimento, il ronzio della luce accesa, l'acqua del lavello sui piatti, lo schiocco dei guanti di lattice sfilati dalle mani e la matita che prende appunti sul tavolo sparecchiato.

Come sono le cene oggi? Sentiamo ancora questi rumori o siamo subissati dalla musica che ormai troviamo non solo nei ristoranti ma anche nelle case? Rifiutiamo questa musica passiva. Ascoltiamo i rumore e il silenzio, perché l'uno ha bisogno dell'altro.

Il silenzio ci fa essere più attenti delle nostre azioni e più consapevoli dei valori che esse rappresentano. La sera di Natale, alla messa di mezzanotte, lui aveva subìto gli applausi per il battesimo rituale e qualche giorno dopo subì gli stessi applausi a un funerale perdendo così la sacralità e il mistero.

Lui stava ancora al freddo e al buio a dipingere: il bianco stava zitto, il rosso urlava, il nero spaventava e gli altri aspettavano il loro turno. Quando lo andavo a trovare in studio, mi abbracciava ma solo per sentirsi da me ripetere che ci vorrebbe il ritorno di Gesù con la sua frase "Non sono venuto a portare la pace ma la spada" e allora sì, resterebbero tutti a bocca aperta e per un attimo, ci sarebbe il silenzio (a parte i respiri)".

Quel lui sono io, Norberto Civardi.

Norberto Civardi

Si lo ammetto: entrare nel merito di questo tema avvincente mi incute una qualche motivata soggezione. Ciononostante, accetto "la sfida" e intervengo nel merito di questo raffinato progetto. *Sacrificio e silenzio*, dunque, secondo un'accezione che vuole il silenzio in rapporto con il sacrificio anche se mi chiedo, a questo proposito, e al di fuori ovviamente di un ambito cattolico, se i due aspetti siano necessariamente collegati. I due termini, infatti, pur se pregni di una certa *terribilità* possono – a mio parere – viaggiare anche separati. La mia lettura, quindi, tenderà a non porli, sempre, in stretta relazione.

Il termine sacrificio mi fa pensare, per deformazione professionale, alle celeberrime formelle sul sacrificio d'Isacco ideate da Leon Battista Alberti e da Lorenzo Ghiberti, agli albori del XV secolo, in occasione del concorso indetto per la realizzazione della Porta nord del Battistero di Firenze.

Tuttavia, questo soggetto che prefigura il sacrificio di Cristo sulla croce e intorno al quale il credente ancora s'interroga, fa affiorare in me, sull'onda di quel capitolo fondamentale della grande tradizione dell'umanesimo appena citato, momenti legati agli anni della mia formazione liceale.

Mi riferisco alla lettura che del concorso fiorentino diede Giulio Carlo Argan attraverso il manuale, a sua firma, di storia dell'arte. Ad Argan, figura centrale negli studi sulla disciplina, nonostante alcune considerazioni da fare sugli effetti del suo procedere metodologico, va innegabilmente riconosciuta la forza di una scrittura in grado di catturare l'attenzione e la fantasia del lettore seppure nello spazio tiranno di un testo scolastico.

Ancora, l'iconografia del Sacrificio di Isacco, procedendo sulla scia delle libere associazioni, mi conduce al *Caino* di José Saramago nelle cui pagine il grande scrittore portoghese, nell'affrontare un tema così imponente, mi riporta all'assunto iniziale: ovvero a quello tra sacrificio e silenzio, dove il silenzio, in questo caso, è sgomento di fronte alla potenza di un fatto come la prova crudele che Dio chiede ad Abramo e che io, come Saramago, non riesco a comprendere sino in fondo e in defi-

nitiva ad accettare. Così, mi accorgo, di passaggio in passaggio, di aver smentito me stessa: tra sacrificio e silenzio c'è più di un collegamento. Collegamento che mi porta ad affermare, contraddicendo la mia enunciazione iniziale, che si tratta di una coppia molto ben assortita.

Malgrado ciò, mi piace concludere con uno slittamento tematico e separare, perlomeno apparentemente, le due categorie. Penso, infatti, al silenzio come momento di riflessione e pausa, come condizione a cui molti sempre più aspirano perché soverchiati da un ambiente che ha fatto del rumore un sottofondo costante. Dalla città agli interni, dalla natura ai cosiddetti non luoghi quali i centri commerciali, gli aeroporti, le stazioni, persino le biblioteche, tutto è pervaso da un brusio continuo fatto di parole gridate, di conversazioni ad alta voce, di pessima musica diffusa a tutto volume, in un rumore di fondo che ci narcotizza.

Mi consola, pur rendendomi conto che queste mie affermazioni potrebbero suonare come un nostalgico vagheggiamento a un ipotetico bel tempo passato, quanto leggo in *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, dove Maurizio Bettini conduce il lettore in un sorprendente viaggio nella fonosfera del mondo greco e della Roma di età repubblicana e imperiale. Un contesto, apprendo, tutt'altro che silenzioso perché pervaso dal battito dei colpi di martello dei fabbri, dal fragore prodotto dagli stagnai e dai maniscalchi, dal cingolare dei carri e, naturalmente, da quel concerto a più voci animato da suoni di diversa intensità quali quelli emessi non solo dal cinguettio degli uccelli ma dai belati, dai nitriti e dai latrati degli animali.

L'opera di José Saramago citata nel testo è: *Caim* (2009) per la traduzione italiana di Rita Desti (Milano, Feltrinelli 2010); il volume di Maurizio Bettini è pubblicato da Einaudi (Torino 2008).

Gabriella De Marco

Il silenzio degli spari

> ...e se davvero tutta la mia vita, la mia vita cosciente, non fosse stata «come doveva»?
>
> Lev Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*

Sono poliziotto da oltre 30 anni. Il 14 settembre 1992 percorro in auto il lungomare di Mazara del Vallo (Trapani) per ritornare a casa dopo una giornata intensa di lavoro. Quel giorno, la mia professione mi conduce a mettere i piedi sulla soglia dell'inconoscibile mondo che nessuno vuole ma dove tutti andremo alla fine della nostra esistenza.

Rimango a lungo sulla soglia, assumo una dimensione nuova, incorporea, sì da divenire un tutt'uno con ciò che mi circonda. Non avverto la differenza tra il cielo e la terra, non c'è distacco tra me e la volta celeste. Io, il cielo e la terra siamo una sola cosa, immersa in un chiaro silenzio senza attesa.

L'evento che mi getta nel limite ultimo della vita è un agguato realizzato dalla mafia siciliana, un'organizzazione criminale fatta di uomini che sono infallibili artefici nel cagionare agli altri, per biechi interessi, una sofferenza disumana cha da sempre trova nell'omicidio la sua massima espressione e perfezione.

Ferito alla testa, rispondo al fuoco degli assalitori e costoro, benché dispongano anche del micidiale kalashnikov, non riescono nel loro intento abominevole.

I tre non hanno mai mancato un bersaglio e rappresentano i capi dei capi della efferata associazione criminale siciliana, Cosa Nostra.

I miei richiami urlanti di aiuto, le grida di sostegno dei pochi bagnanti testimoni fanno scudo alla crudeltà degli spari, squarciano il silenzio, così mi allontanano dalla soglia dell'oltre.

Quel giorno è scolpito nella mia memoria e mi ha lasciato una incessante e sfibrante domanda ancora oggi senza esito: perché non sono morto?

Penso che la domanda che rivolgo a me stesso non riveli il fatto nella sua causalità ma il senso dello stesso. E la domanda si allarga ancora di più come senso se guardo agli altri poliziotti che prima di me,

in analoghe circostanze, sono rimasti uccisi per mano della stessa organizzazione criminale; se considero il fatto come opportunità unica, incommensurabile, conoscere la soglia della morte; se immagino che la porta sciagurata della sofferenza assoluta avrebbe dato solitudine e smarrimento a mia moglie e ai miei figli, all'epoca bambini.

È vero, "il senso" è l'elemento dell'esistenza, come l'acqua lo è per il pesce. La domanda della vita – per l'uomo – è la vita stessa che non si accontenta di vivere ma si pone di fronte a se stessa come un problema e si interroga incessantemente come vivere insieme agli altri in armonia, in pace. Senza domanda l'esistenza si spegne, l'uomo diventa una cosa.

Se la domanda sul perché della vita è un mistero e al mistero non c'è risposta, su come viverla la risposta è semplice: gareggiare in bene, una corsa che deve mobilitare tutti in nome della pace.

Di fronte alla scampata tragedia sentiamo il bisogno di ringraziare qualcuno che ci sovrasta e che non vediamo. Ma di esso avvertiamo la presenza soprattutto dentro di noi, anche se lo rifiutiamo. Questi è Dio. Egli è presente e non ha bisogno del nostro assenso per esserci.

Di certo non ho meriti maggiori rispetto ai colleghi poliziotti, magistrati e altri innocenti, che sono stati spazzati via dall'agire feroce della mafia, che segue strade dolorose nell'orrore sulle vie della violenza.

Dio, e gli chiedo perdono se immagino il suo pensiero evocandone il nome, mi ha lasciato vivere ancora per proseguire il mio percorso esistenziale, che in questa occasione mi agita a rendervi partecipi il senso di quell'evento umano che pone al centro la vita e che lega me e i miei assalitori. La domanda della vita è la stessa per tutti. Nessuno può dare sofferenza disumana al proprio simile; se lo fa rinnega la vita e se stesso.

Calogero Germanà

Anna e Gyula Löbl diedero alla luce un bambino il 29 giugno 1931, nella città ungherese di Vác. Si chiamava Miklos Gábor. Nel giorno del suo tredicesimo compleanno, venne deportato coi suoi genitori in una fabbrica di mattoni a Monor. Il 3 luglio 1944 fu mandato ad Auschwitz, ove venne ucciso in una camera a gas e il suo corpo cremato. Senza tomba, senza una lapide; divenne uno del milione e mezzo di bambini ebrei uccisi nella Shoah. Il padre di Miklos morì di fame poco dopo, ma sua madre sopravvisse. Dopo la Shoah incontrò un altro sopravvissuto. Si sposarono ed ebbero un figlio: mio padre. I tre immigrarono nel neonato stato di Israele.

Un silenzio immane circondava la Shoah nei primi decenni di vita dello stato di Israele. Nessuno voleva sentire i dettagli di ciò che i sopravvissuti avevano passato. Molti sopravvissuti preferivano il silenzio al parlare di atrocità che trascendono i limiti del linguaggio umano e dell'immaginazione – in effetti, del pensiero umano. Erano certi che ogni tentativo di "dire l'indicibile" non sarebbe stato capito. Pertanto fu solo con altri sopravvissuti che mia nonna parlava del passato. Suo fratello, che tornò a Vác, riuscì a ottenere due foto del figlio di lei: una all'età di sette o otto anni, abbracciato da sua nonna, e un'altra scattata non molto prima della sua morte. Dal tempo in cui mia nonna morì, nel 1985, le foto rimasero macchiate dai segni delle lacrime.

Costantemente, dopo che vidi per la prima volta le foto del ragazzo dai capelli chiari e le fossette sulle guance, fui perseguitato dal pensiero che Miklos sarebbe stato dimenticato – ridotto a un silenzio totale, come se non fosse mai vissuto. Quando il pensiero divenne insopportabile, iniziai a cercare informazioni a suo riguardo; nei documenti di mia nonna, nel database di Yad Vashem, negli archivi ungheresi. Così sono venuta a conoscenza del fatto che la nascita di Miklos fu un evento di grande importanza per la sua famiglia allargata. Lo zio di sua madre Shmuel Singer, un mercante di Baja, fece da padrino alla sua *brith* (la festa della circoncisione). Il suo nome ebreo, Yosef Yehuda, stava a commemorare il suo nonno paterno. Il suo soprannome era Miki. Visse per tredici anni in Strada Kossuth Lajos numero 33; a sette minuti a

piedi da casa della sua amata nonna Frida. Il suo sorriso aperto nella loro foto insieme attesta il loro mutuo affetto.

Il padre di Miklos, un dottore che sostituiva ogni tanto il capo fisico della provincia, fece tutto ciò che poté per proteggerlo. Quando venne edificato un ghetto a Vác nel marzo 1944, egli ottenne il permesso di rimanere con sua moglie e suo figlio nella residenza di famiglia. Per tre mesi Miklos sfuggì alle dure condizioni del ghetto, ma quando le deportazioni iniziarono, la famiglia fu mandata ad Auschwitz. All'arrivo nel campo di morte, i bambini che si trovavano con le loro madri – ritenuti troppo deboli per i lavori forzati – venivano mandati subito nelle camere a gas. I genitori di Miklos speravano che se fosse stato messo assieme a suo padre e ad altri uomini sarebbe "passato" per un adolescente e la sua vita sarebbe stata risparmiata. Per i seguenti quaranta anni, sua madre fu tormentata dal senso di colpa per non aver insistito che lui rimanesse con lei.

Amatissimo dalla sua famiglia mentre era in vita, la memoria di Miklos venne conservata dai suoi parenti che sopravvissero alla Shoah. Nel 1956, sua madre rilasciò una testimonianza su di lui a Yad Vashem. Suo zio riuscì a impossessarsi delle sue foto e sua madre le conservò assieme a una foto di una targa memoriale che ricorda le vittime ungheresi della persecuzione nazista. La donna custodì inoltre una cartolina, ricevuta nel 1972, che mostra il monumento memoriale alle vittime di Auschwitz. Ultimamente, nel 2004, Berta, una cugina della madre di Miklos che era rimasta in Ungheria, ha scritto una pagina di testimonianza su di lui per l' Holocaust Memorial Center a Budapest.

Nulla di ciò che Miklos Gábor Löbl scrisse si è conservato. Non sappiamo quali fossero i suoi hobby o cosa solesse farlo ridere. La sua memoria è ancora avvolta in un orribile silenzio. Ma *è* la sua memoria, e non è *soltanto* silenzio.

Tamar Herzig

Sacrificio e silenzio sono due termini dalle implicazioni troppo vaste per affrontarli quali assunti filosofici, ma in poche righe. Scelgo quindi di circoscriverli entro tropi a loro volta ricchi di implicazioni, epperò spesso presenti nelle conversazioni quotidiane.

Stando a questo tipo di conversazioni, si potrebbe azzardare l'ipotesi che il sacrificio stia al silenzio come l'amore materno sta alla serenità dei figli. Già, si potrebbe, certo, ma: si può? È legittimo farlo, o dipende dai casi e dai punti di vista?

A volte pure le migliori fra le madri rivelano o anche solo lasciano trapelare quanto gli inevitabili sacrifici della maternità (vedi, come minimo esempio, la rinuncia al sonno nei giorni dell'allattamento) siano loro pesanti.

Sembra una sciocchezza, ma può capitare che i figli di queste migliori fra le brave madri, si trovino poi a lasciare il nido gravati da un bagaglio di riconoscenza obbligatoria, e perciò tale da togliere levità al sentimento che più di ogni altro dovrebbe garantire libero volo: l'amore.

Solo all'amore, infatti, sembrerebbe logico rifarsi trattando di sacrifici, perché a chi verrebbe fatto di sacrificarsi per qualcuno o qualcosa che non suscita alcun palpito? Ne deriva che, se il silenzio del sacrificio è strettamente connesso all'amore, andrebbe forse preso in considerazione anche un quarto elemento che dal vero amore è inscindibile: la spontaneità.

Ed ecco che la spontaneità connessa a un vero atto d'amore evoca la figura dell'eroe impersonata, per fare un solo esempio, da Salvo D'Acquisto.

La commossa simpatia che quel dolce ragazzo in uniforme suscita mi fa credere fermamente nella silente intenzione connessa al suo generoso atto. Altri, secondo me, sono stati lì a fargli da grancassa: gli occupanti tedeschi per intimorire, e gli occupati italiani per cercarvi la forza di reagire.

Qualcosa di simile al clamore di inni, esaltazioni e invocazioni che fa da aureola sonora al sacrificio di sé dei santi martiri. Perché è alla vo-

cazione di costoro che il termine sacrificio vuole rifarsi = faccio (rendo) sacro (sacralizzo).

È perciò arduo credere che tutto quanto è stato poi connesso al concetto di sacrificio sia nella pratica riconducibile al silenzio. Comunque mai all'intima e davvero silenziosa ansia di chi sceglie di sacrificarsi.

Giacoma Limentani

Se penso alla mia esperienza esistenziale, ben poche volte sono riuscita a percepire il silenzio. Ogni volta che mi sono concentrata per sentirlo, per percepirlo, mi sono accorta che il nostro è un mondo di rumori, assordanti alcuni, ma anche gradevoli come i suoni della natura, dello spazio, del tempo. Anche ora, chiusa nel mio studio, a scrivere questo testo, è sera, sento il rumore dei tasti e poi la pioggia che cade fuori. Il silenzio è una ricerca, un'aspirazione a una condizione. Senza nessuna tensione a una perfezione eventuale.

Ogni volta che pongo la mia attenzione sul silenzio mi viene in mente una delle opere più significative del XX secolo, che racchiude l'essenza di un pensiero artistico inarrivabile. I *4'33"* del compositore americano John Cage, composta nel 1952 per qualunque strumento musicale o ensemble. Lo spartito dà istruzioni a chi lo esegue di non suonare per tutta la durata del tempo, un tempo lunghissimo, in cui chi ascolta deve mettersi in un particolare stato d'animo, in una condizione per molti versi innaturale. Il cammino di Cage per arrivare a *4'33"* è stato complesso. Si dice che sia partito da un'importante esperienza accadutagli, la visita alla camera anecoica dell'Università di Harvard. La volontà era quella di udire il silenzio più totale, invece si trovò all'ascolto di due rumori, uno più acuto e l'altro più grave. Cage rimase sconvolto e l'ingegnere acustico che lo accompagnava gli spiegò che aveva udito la voce dei propri apparati cardiocircolatorio e nervoso in azione.

Il silenzio è un'utopia nel momento in cui c'è la vita. È una convenzione. La durata, che dà il titolo alla composizione, fa riferimento allo zero assoluto, posizionato a una temperatura irraggiungibile. In seguito alla prima esecuzione di *4'33"*, Cage ebbe ad affermare: «Non hanno capito. Non esiste il silenzio. Alcuni credevano fosse silenzio, poiché ignoravano come ascoltare, in realtà c'erano tantissimi suoni accidentali. Durante il primo movimento si poteva sentire il vento che soffiava dall'esterno. Durante il secondo movimento gocce di pioggia cominciavano a picchiettare sul tetto, e durante il terzo la gente stessa produceva ogni genere di suono interessante parlando o uscendo dalla sala». Il silenzio è una tensione, una tensione all'assoluto come per alcuni artisti è

il vuoto. Mi viene da pensare a certe opere della piena maturità di Lucio Fontana, ai suoi tagli, all'assoluto di alcune opere di Mark Rothko, ai blu di Yves Klein.

La tensione al silenzio potrebbe divenire un modo diverso per affrontare l'esistenza in un mondo di clamori, di chiasso, di fastidio, dove ogni cosa viene spogliata della sua purezza per essere trasformata in qualcosa d'altro. Abbiamo tolto senso alla musica, che il più delle volte fa da colonna sonora, da sottofondo della nostra esistenza; abbiamo tolto senso alle immagini, che ci accompagnano in un horror vacui percettivo senza soluzione di continuità. Viviamo in un mondo privo di odori. Temiamo di invecchiare, non accettiamo l'idea di morte, silenzio assoluto. Temiamo di giungere alla profondità dei fenomeni e ci teniamo a galla, in superficie. Amiamo ascoltare l'eco della nostra voce, alla ricerca spasmodica dell'audience. Così almeno la maggioranza di noi, certo. Per fortuna esistono le eccezioni.

Il silenzio è un'utopia. Non esiste neppure in una camera anecoica, ma potrebbe diventare una guida, una sorta di punto di arrivo per cominciare a condurre, giorno dopo giorno, un'esistenza diversa in cui non c'è eroismo di sorta, esasperazione dei toni, ma solo il tentativo di porci, finalmente, all'ascolto del nostro circostante. Che si tratti di chi parla accanto a noi, di una sonata di Bach, o più semplicemente della natura, prodiga di suoni straordinari nella loro essenziale semplicità.

Angela Madesani

L'unico e vero sacrificio che, in modi e in tempi molto diversi, può capitare a tutti di vivere, si esprime solo con un profondo silenzio. Ma il sacrificio è anche qualcosa di immediato, che irrompe nell'esperienza di tutti i giorni con una forza tale da non lasciare il tempo di pensare, di meditare, di scegliere. La consapevolezza che si rinuncia a qualcosa per qualcos'altro o per qualcuno coincide con la certezza che si tratta della sola possibilità che abbiamo, quasi non ci fosse occasione di scelta, anche se le scelte, in realtà, ci sono e numerose, si potrebbero vagliare, discutere... ma questo è quello che si fa regolarmente nella vita quotidiana.

Ci sono dei momenti, invece, in cui non c'è tempo per tutto questo, il dono deve essere immediato, e soprattutto non chiede di essere spiegato. Il tempo e la voce trasformano, spiegano e portano anche a conclusioni accettabili, ma annullano il sacrificio.

Sono momenti rari, non di tutti i giorni, ma che danno il senso a tutta una vita. Solo quando si è verificata un'esperienza simile ne percepisci la forza, la pienezza, capisci che non poteva essere altrimenti e ne assapori la ricchezza. Il tempo e la riflessione avrebbero introdotto in quell'evento faticoso e doloroso, ma così pieno, il superfluo, l'inutile e avrebbero diluito in inefficaci occasioni l'unica vera possibilità, quella del sacrificio.

La letteratura ci offre molti esempi di esperienze così forti. Miti e personaggi letterari raccontano esperienze alte, penose, che solo gli eroi possono vivere, ma che sono lì a ricordarci che, nelle dovute proporzioni, anche a noi è dato poter assaporare momenti intensi di profondo silenzio e sacrificio.

Nel *Libro dei Giudici* si legge la storia di Iefte, figlio di Galaad, che venne scelto come guida e capo dell'esercito e che «fece al Signore una promessa: "Se mi farai vincere gli Ammoniti, quando tornerò dalla vittoria, destinerò a te e brucerò come sacrificio la prima creatura che uscirà di casa mia per venirmi incontro"» (11,30-31). Questa vicenda ha offerto ai poeti occasioni di tante riflessioni. La creatura incontrata da Iefte al suo ritorno dopo la vittoria è la figlia, che deve quindi essere

sacrificata a seguito del voto del padre. A lei viene riconosciuto il difficile compito di dare un senso alla promessa del padre (forse si tratta di un generico bisogno del padre). Di fronte a una simile immolazione è impossibile il silenzio, c'è bisogno di urlare, per mesi, la propria disperazione prima di accettare la situazione, e questo grido di dolore non può essere urlato in un luogo qualsiasi ma solo in quel luogo straordinario dove regna un silenzio assordante che tutto avvolge e fa venire il capogiro, la montagna: «Audite montes trenum meum». È il solo luogo adeguato ad assorbire esperienze così grandi, spazio smisurato e forte, ma anche estremamente limitato e sempre pronto a sgretolarsi, l'unico dove si può cogliere sia pure in minima parte l'enormità del mistero che ci circonda, percependolo, intuendolo senza mai capirlo. È solo in quel luogo che si sente il vero silenzio, si può urlare quanto si vuole, tutto si dissolve e si può capire quanto inutile sia voler dare voce a qualcosa: non ce n'è bisogno, il senso è lì palpabile, proprio in quel silenzio.

Un poeta francese del Cinquecento, Rivaudeau, affascinato dalla figura della figlia di Iefte, dopo averla fatta vagare, come previsto dal racconto biblico, sulla montagna, le fa dire:

> Or à Dieu mes deux mois, or à Dieu mes compagnes, / Et vous (très sûrs témoins de mes larmes) montagnes / Or mon temps est fourni, et plus le terme est prêt, / Ce que je craignais tant, moins me fâche et déplaît.

«Addio mesi, addio compagne, e voi montagne, sicure testimoni delle mie lacrime, il mio tempo è finito e più l'ora si avvicina, ciò che tanto temevo, mi disturba e mi preoccupa sempre meno».

Nessuna spiegazione, nessun giudizio in questa tragica storia, il dolore è stato urlato nell'unico luogo dove regna il silenzio, il sacrificio assume il suo completo valore.

Ognuno di noi può vivere il proprio sacrificio, necessariamente diverso da quello che abbiamo ricordato, anche se non possono mai mancare alcuni ingredienti: primo fra tutti il silenzio; poi, se possibile, la montagna che tutto rende più chiaro.

Mariangela Miotti

*Silenzio che finisce e inizia con un punto*₀

Il punto è un segno di pausa, e viene scritto come un neo nelle lingue europee. In giapponese si disegna un minuscolo cerchio₀ È chiamato *maru*, cerchio, e connota non solo una pausa ma anche un profondo silenzio che si intravede attraverso il piccolo foro tracciato sulla carta. *Maru* è un abisso di silenzio: un visibile stretto accesso alla sfera di silenzio che giace tra le righe, scritte e da scrivere.

Fu Shinobu Orikuchi, prominente linguista e poeta, appartente alla generazione che iniziò a impiegare il *maru* nella scrittura giapponese che, come primo poeta nella storia della nostra letteratura, giunse alla consapevolezza della profondità del silenzio che un singolo punto poteva abbracciare.

Nel 1925, trascorsi due anni dal Grande Terremoto di Kanto che aveva devastato Tokyo, dove egli viveva a quel tempo, Orikuchi infine pubblicò un libro di poesie intitolato *Tra il Mare e le Montagne*, che metaforicamente poteva significare "il Luogo Dove Noi Viviamo". La canzone di apertura, che rompeva il silenzio di due anni seguito al disastro, era uno squisito *tanka* nel mezzo del quale, al cuore del *Dove,* egli pose, con originalità, una interminata pausa, incarnata nella forma del *maru*.

*Fiori kudzu, calpestati, rinnovano il loro colore*₀
Questo sentiero, nella montagna,
Un uomo, è passato.

In questo *maru,* attraverso questo stretto sentiero verso lo spazio che sta tra le righe, sentiamo-Orikuchi immobile trattenere il suo respiro, lungo e profondo. Egli era stato catturato dalla forza di rigenerazione dei fiori kudzu, ed era divenuto *attivamente* senza parole. Fu solo dopo questo respiro esteso del *maru* che egli finalmente divenne pronto per pronunciare «*Questo sentiero, nella montagna*» e «*Un uomo, è passato*», implicando che ogni uomo è chiamato a camminare con passo sicuro, nonostante i capricci della natura e della vita.

₀

Nell'arte giapponese, il silenzio non è né un vuoto radicale e sterile, né l'avanzo di una estinta vocalizzazione. È un atto positivo del sentire. Oppure il gesto muto di qualcuno che attende. Mentre egli si tiene in equilibrio nel silenzio, cerca di afferrare il momento in cui *qualcosa* sta per prendere corpo nella specifica forma artistica a cui egli si dedica. Il silenzio, in questo senso, è come un negativo fotografico pronto per essere stampato su carta sensibilizzata. È uno stato di gravidanza: è il muto ancorché fertile grembo di una imminente enunciazione che conduce all'eternità e di una canzone che può essere udita solo da orecchie accordate con il silenzio.

Il defunto compositore Toru Takemitsu ha detto: *Confrontarsi con il silenzio emettendo un suono non è niente di piu che una verifica della propria esistenza, ed è solo quel chiamare del sé dalla caverna del silenzio che può essere davvero chiamato "cantare".*

Avendo patito in solitudine gli insondabili silenzi, esterni e interni, Orikuchi ha cantato; ed è nella sua canzone che noi scopriamo una caverna di silenzio la cui risonanza indugia nelle nostre orecchie incessantemente.

Solo il silenzio scorre nel flusso del tempo eterno. (Pierre Reverdy)

E solo in questo flusso possiamo udire vere canzoni, che *io* devo ancora cantare.

Sayuri Okamoto

ad infinitum

Proprio come Yahvé
il dio polinesiano Yo
creò il mondo con la sola forza del
verbo
“Sia la luce”, ecc.

Le parole usate da Yo
vennero integrate nei rituali magici:
servono a scongiurare sterilità,
impotenza, senilità e
malinconia.

E quando l’angoscia prende
qualcuno,
lo sciamano può ripetere le
parole
con le quali
fu creato il mondo.

Perché la ricreazione è il solo modo
di cavarsela.
Perché l’anima bucata non si può rammendare
né il cuore spezzato guarire col gesso.

Non c’è che una cosa da fare:
ricreare il mondo,
lo stesso mondo, con le stesse
parole, ma di nuovo, e

sperare che un caso qualsiasi, battito
d’ali imprevisto, burrasca
di vento, onda rallentata o
spermatozoo più lesto

permetterà

remissione dell’anima ed evacuazione della
bile nera.

Patrik Ouředník

Ballata di S.

Mi chiedo come fai a dare fede
nel paesaggio bruciato ed in quest'ora
di dèmoni dove trovi la forza
di congiungere mani che ti tremano
e di pregare (e mai che sia per te).

Dove sono le prove e come brilla
la gioia di far parte, se ogni traccia
di Lui sembra svanita nel silenzio
anno per anno, via dalla Natura,
via dalla Storia, misurando i passi…

La nostra piccola vicenda dura
quanto un turno di guardia e non si stende
oltre un giorno, due giorni di cammino:
come poter sapere chi ci spia,
chi ci guarda dall'alto e mai non parla…

Non temi l'ora sorda, dura, immobile
che toglie senso a tutta la pazienza,
non smani: aspetti che qualcuno suoni
e cominci a giocare con la sua
disperazione la partita eterna.

Lui non è qui, né ora, eppure è,
Lui si fa corpo in te e in te si ammala,
ricomincia a soffrire, offrendo sé
come unico cibo a chi lo intende,
senza che stiano a guardia sentinelle.

Non c'è nessuno che chiami. Trapassa
la vita tra una stanza e la tv,
che ormai ci dà la nausea e ci confonde,

nessuno avverte o grida: “È nato! È nato!”
ma siamo tutti appesi come foglie.

Tu le aspetti poco prima che cadano
o le raccogli – e la mano ti trema.
Mi chiedo come parli a te il Suo volto,
come fai a salvarLo dalla morte
in ognuno che bussa, qui è buio…

È ottobre, è il buio grande delle notti
che avanzano sul giorno, come il tempo.
Chi sei, cosa ci unisce e chi è Lui…
Rimane poco, poco spazio ancora
prima di riposare nella terra.

Daniele Piccini

Nell'XI libro delle *Confessioni* Agostino si interroga su cosa facesse Dio prima di creare il cielo e la terra, per affrontare poi il discorso sulla natura e sull'esistenza del tempo. Non arriva però ad affermare che prima della creazione del mondo regnasse il silenzio. È l'atto stesso della parola creatrice che nel creare il creato rompe il silenzio. Non è un caso che nel suo vangelo Giovanni definisca Dio come *verbum* "parola". Solo grazie al silenzio e nel silenzio si può avvertire il suono del mondo che si crea, ma allo stesso tempo, la parola creatrice nasce come sacrificio del silenzio. Solo oggi nel creato si può, volendo, scegliere di tornare al silenzio sacrificando la parola.

Carlo Pulsoni

Vi è un detto che recita: "Le parole sono preziose, ma più prezioso è il silenzio". Una definizione comune del silenzio: assenza di ogni forma di rumore, di suono o di voce. Accettabile, ma banale. Il silenzio è qualcosa di più rilevante. Tanto per cominciare, non si tratta di una assenza, quanto piuttosto di una presenza. Ad esempio, è molto più presente un individuo che ascolta in silenzio il rumore del mare, quanto un altro che in riva al mare blatera sciocchezze del tipo: "Il mare non è più quello di una volta" o "Chi non vive in una città di mare non può capire il piacere che può dare la domenica mattina passeggiare sulla battigia".

Il silenzio non è quindi necessariamente una assenza di comunicazione, ma all'opposto può rappresentare una nuova possibilità per espanderla, nel senso che si impara a comunicare anche tacendo e certamente questo non è facile, essendo noi più abituati a parlare che ad ascoltare. Il silenzio dell'ascolto consente all'altro di parlare e permette a chi ascolta di comprendere, e partecipare al linguaggio in modo cooperativo, consentendoci di colmare il vuoto che ci separa.

Il silenzio è già un messaggio di per sé e la scelta di tacere deve essere considerata un atto linguistico vero e proprio. Martin Heidegger in *Essere e tempo* scrive che «la coscienza parla unicamente e costantemente nel modo del silenzio». La filosofia ascolta il silenzio come l'orizzonte del senso, che è altro dai significati, ma al cui interno si comunicano i significati: è come scrive Heidegger la "fonte dei nomi".

Il grande psicanalista Jacques Lacan tenne una conferenza alla Sorbona dal titolo *La follia del dire*. Rimase in silenzio per un'intera ora, e si giustificò sottolineando il significato del silenzio nella comunicazione: il silenzio rappresenta la maggior parte di un discorso e senza pause un discorso risulta incomprensibile.

Tra le esperienze umane, quella del tacere occupa un posto assai rilevante ed è in grado di metterci in contatto con noi stessi e di disvelare aspetti significativi della nostra personalità. Il silenzio dell'interiorità ci permette di dubitare delle nostre certezze, di sospendere il giudizio, di riflettere sulle parole dette e su quelle che vorremmo dire. Il silenzio

interiore è lo spazio necessario affinché il nostro linguaggio sia radicato nella realtà più profonda della nostra anima.

Nel silenzio ascoltiamo e conosciamo meglio noi stessi, nasce e si approfondisce il pensiero, comprendiamo con maggiore chiarezza ciò che desideriamo dire o ciò che ci attendiamo dall'altro, scegliamo come esprimerci.

Domenico Ribatti

Se i campi hanno siepi, è perché l'occhio non sia padrone dell'infinito. Se all'infante viene insegnata l'articolazione delle parole, è perché il suo pensiero non sia pericolosamente padrone d'estendersi all'infinito sopra il mondo.

Con le parole diviene presto possibile edificare mondi sonori le cui guglie, lontanissime dal suolo, si credono sostenute da se medesime, ignorano esservi un suolo silente, antecedente alla loro facondia. Possono addirittura giungere a ritenere infero il mondo quietamente curvo che esisteva prima di ogni discorso, che esiste laggiù, incommovibile da qualunque gioco del dirimere gli uomini chiamino etica.

Pensa allo scialo delle voci sopra il mondo che non le ode, ai racconti giudiziari che inventano quanto accadde e non è più, che danno ad attimi trascorsi una corporeità verbosa che pretenderebbe giorni per essere riferita; pensa alle confessioni che cercano un orecchio in cui sciabordare, alle pene che perché non siano enfiate dal loro stesso persistere tanti sfogano in esclamazioni, in esagerazioni, poliscono del dettaglio individuale per farne filosofie.

Ti fu raccontata una storia al giorno, quando il rabbuiarsi di quel giorno pareva spaventarti, quando alla notte opponevano un lume perché non fosse notte. L'infante che fosti non è, dunque non tentare di rifabbricarlo con le parole. Aspetta piuttosto la quarta delle sette parti in cui Isidoro divide la notte: l'*intempestum*. Non averne paura. Disciòglici le tue corde di marionetta.

Intempestum est medium et inactuosum noctis tempus, quando agi nihil potest dice Isidoro: è quella parte mediana della notte in cui non è possibile compiere alcunché. E aggiunge poi, scassando il ferro concettuale che imprigiona la mente con gli assoluti: *tempus per se non intellegitur, nisi per actus humanos. Medium autem noctis actum caret*: il tempo non è afferrabile in quanto tempo, ma solo attraverso quanto gli uomini compiono. E la parte mediana della notte manca di qualunque gesto compiuto dagli uomini.

Approfittane. Non cercare figure nell'aria. Non alzarti per compiere gesti che nessuno è lì in una fossa a vedere. Avrebbe torto il mondo, a

non fare rumore mentre rispetta la meccanica universale che lo include? E tu avresti ragioni da dire a quest'ora della notte? Dove sarebbe l'orecchio che le attende? Avresti delle differenze da separare, a dimostrare quanto è fine la punta della tua indagine? Ma se nel mondo esse stanno tutte insieme, perché le vuoi scindere?

Non ascoltarmi. Non aspettare che parli il gallo. Esso dorme. Va'. Non chiedermi chi sono. Non dirmi chi sei. Cerca con la mano dove sono i marmi. Ve ne sono di ritti, e tra essi c'è un vuoto per il quale puoi passare. Ve ne sono di orizzontali, e fanno da coperchio ai morti. Che non hanno nulla da dirti e non hanno più una figura che compia gesti sotto la luce per essere veduta.

Di questo buio non c'è atlante che tenga conto. In questo buio non vi sono ombre che nascono dalle cose, perché già fare ombra sarebbe compiere qualcosa, e nel mezzo della notte nulla è gravato di questa fatica.

Jakob Shalmaneser

Contrariamente al sentire comune, il primo significato di sacrificio – da *sacrum facere*, nella forma attiva di «rendere sacro» – non è quello di una sofferenza o privazione da temere o evitare, ma una cosa che per iniziativa personale è «resa sacra» nel rapporto con un «tu». È quindi uno «spazio» che io stesso rendo sacro e che, nel suo significato più vero, implica un incontro.

Possiamo distinguere:

1. Il sacrificio cultuale, che fin dall'inizio l'uomo rende alla divinità.
2. Il sacrificio "ordinario", che è parte della vita quotidiana e tutti conosciamo:
   a) Questo può essere fatto per amore di qualcuno (offro, mi privo di qualcosa per un'altra persona o per Dio).
   b) Il sacrificio imposto o richiesto dall'esterno è «cosa resa sacra» solo nella misura di una personale adesione volontaria.
   c) Non vero sacrificio è quello fatto per un interesse meramente materiale (mi privo di un bene per acquistarne un altro, per me stesso), senza un «tu» cui rapportarsi.

Fin dai primordi l'uomo conosce il sacrificio che trova espressione nel culto: egli sceglie, «separa» qualcosa – un animale, i frutti della terra o altro – per offrirla alla divinità, per renderle onore e propiziarsela, secondo la logica naturale del «do ut des». È un rapporto con la divinità segnato prevalentemente dalla paura.

Il concetto di sacrificio ha una storia e un'evoluzione, testimoniate in modo singolare dalla Sacra Scrittura e dal popolo di Israele. Nella storia di Israele, come ce la narra l'Antico Testamento, Dio si manifesta e fa passare progressivamente il popolo da un rapporto esteriore di sacrifici materiali, in cui domina la paura, a una relazione viva con Sé, a un'alleanza di amore in cui cresce, insieme all'esperienza e alla conoscenza di Lui, la fiducia.

All'interno di questa relazione, il sacrificio acquista via via una dimensione spirituale. In tale itinerario è stupefacente che Dio riveli quanto il sacrificio reso a Lui sia inscindibile dal rapporto con il pros-

simo, con i fratelli e le sorelle che mi stanno accanto: il sacrificio a Lui gradito, infatti, non è l'offerta di animali ma è ascolto di Lui e misericordia e giustizia verso il prossimo.

Sacrificio è infine quello «di lode», la gratuità del tempo speso nella preghiera e nell'amicizia con Dio, fino a fare della propria vita un «sacrificio di lode», come Francesco e Chiara d'Assisi e tanti altri.

Il vero sacrificio:

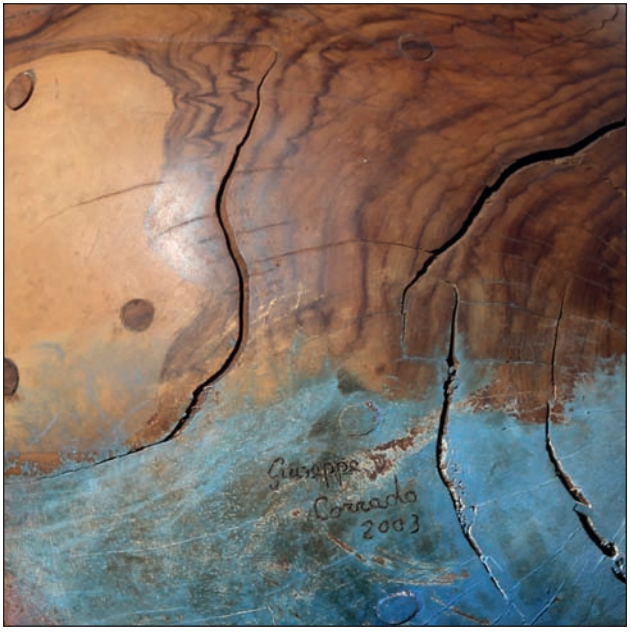
- avviene sempre all'interno della relazione con un «tu»;
- scaturisce dall'amore, o per amore è accolto;
- è un atto gratuito: «Gratuitamente avete ricevuto, gratuitamente date». Si sacrifica, si «rende sacro» qualcosa di sé *per* l'altro, fino a sembrare uno «spreco» (come il tempo dato per ascoltare qualcuno o vegliare una persona inguaribile, per stare con Dio nella preghiera);
- ha una dimensione di volontarietà, o di libera adesione quando è richiesto dall'esterno;
- è avvolto, custodito dal silenzio.

Il primo sacrificio tuttavia è quello di Dio stesso. Nel Cristianesimo è Cristo che si fa sacrificio, dicendo: «Tu non hai voluto né sacrificio né offerta, un corpo invece mi hai preparato. [...] Allora ho detto: Ecco, io vengo [...] per fare, o Dio, la tua volontà». Che per noi diventa: «Camminate nella carità, come Cristo vi ha amato, e ha dato se stesso per noi, offrendosi in sacrificio di soave profumo».

Il sacrificio di Cristo è lo «spazio» in cui ogni sacrificio umano volontario, ma anche ogni dolore subìto, è raccolto, abbracciato, e diviene – in Lui – «cosa sacra», preziosa, luogo di Vita e di incontro.

Sr. Monica Benedetta Umiker, clarissa

Giuseppe Corrado



Giuseppe Corrado è nato il primo gennaio 1960 a Montesano Salentino (Lecce), dove vive e lavora. Diplomato al Liceo Artistico di Lecce, si iscrive all'ISEF di Foggia, vi completa gli studi e si dedica all'insegnamento per alcuni anni. Ubbidendo al richiamo dell'arte, abbandona il ruolo di docente impegnandosi nello studio dei classici greci e dei protagonisti del Rinascimento, lavorando intensamente come pittore e ancor più come scultore.

Sue le opere di grandi dimensioni come il monumento all'*Emigrante* nella piazza omonima di Matino (Lecce), la fontana del *Putto su delfino* realizzata in pietra leccese in piazza Bacile a Spongano (Lecce), il *Nettuno* sul lungomare di Gallipoli e il monumento in marmo ai *Caduti* in piazza Caduti a Botrugno (Lecce).

Ha realizzato inoltre importanti opere di arte sacra, quali il grande *Cristo* in legno donato a Sua Santità Giovanni Paolo II, la statua della *Protettrice del Sangue di Cristo* nell'Istituto Regina Pacis di Bari, la *Pietà* e la *Madonna col Bambino* nel nuovo Seminario di Lecce, gli elementi strutturali e architettonici – l'altare, l'ambone, le sedute, il battistero – e il quadro che rappresenta il *Peccato originale* per la chiesa di Depressa (Lecce).

La sua esperienza ventennale nell'ambiente della scultura salentina barocca trova spazi rappresentativi di straordinaria importanza in Italia, in Germania, in Sudafrica e a Hong Kong, ricevendo consensi di critica e di pubblico.

La sua forte grinta artistica e abilità plastica costituiscono un contributo significativo alle tecniche di lavorazione della materia. Mostre personali in Italia e all'estero caratterizzano la sua attività artistica a far data dal 1989.

Nel 2012 gli è stata conferita la Laurea Honoris Causa in Arte dall'«Arts-Sciences-Lettres» – Societé Académique d'Education et d'Encouragement di Parigi come migliore scultore italiano vivente.

Giuseppe Corrado was born on January 1st 1960 in Montesano Salentino (Lecce), where he lives and works. He attended the Artistic School in Lecce and then the ISEF in Foggia and then he taught for some years. Following his instinct towards art he left his role of teacher engaging himself in the study of the Greek and Latin classics and the protagonists of the Renaissance, concentrating on painting and sculpture.

His large scale works include the monument to the *Emigrant* in the homonym square in Matino (Lecce), the fountain of the *Cupid on Dolphin* realized in stone from Lecce in the Piazza Bacile in Spongano (Lecce), the *Neptune* on the Promenade in Gallipoli and the *War Memorial* in the Piazza Caduti in Botrugno (Lecce). He also realized important works of sacred art, like the large *Christ* in wood which he gave as a present to His Holiness Giovanni Paolo II, the statue of the *Patron of Christ's Blood* in the Istituto Regina Pacis in Bari, the *Piety* and the *Madonna with Child* in the Seminar in Lecce, the structural and architectonical elements—the altar, the ambo, the chairs, the baptistery—and the painting which represents *The Original Sin* for the church in Depressa (Lecce).

His twenty years experience in baroque Salentine sculpture occupies positions of extraordinary importance in Italy, Germany, South Africa and Hong Kong, receiving the approval of critics and the public. He is well known for his artistic vision and mastery of various materials.

Personal exhibitions in Italy and abroad characterize his artistic activity since 1989. In 2012 he received the *Laurea Honoris Causa* in "Art" as best living Italian sculptor by the «Arts-Sciences-Lettres»—Societé Académique d'Education et d'Encouragement in Paris.

La coscienza, h 190 cm, 1999
La coscienza [*The Conscience*], h 74.86 in, 1999

Flagellazione, h 30 cm, 1998
Flagellazione [*Flagellation*], h 11.82 in, 1998

Crocifissione, h 45 cm, 2003
Crocifissione [*Crucifixion*], h 17.73 in, 2003

In epoche passate Giuseppe Corrado sarebbe stato l'artista-stregone ammirato e temuto per le presunte facoltà sovrannaturali delle sue opere in cui è espresso un sentimento in forma purissima che ha radici tanto profonde di ispirazione da riuscire nell'emozione: *Sono tanto semplici gli uomini, e tanto obbediscono alle necessità presenti, che colui che inganna troverà sempre chi si lascerà ingannare* (Macchiavelli, *Il Principe*).

La *Coscienza* è un personaggio enigmatico e surrealista seduto su di una panca: l'attenzione per i dettagli fanno sembrare la figura *vera*.

Il silenzio dell'artificio scenografico scuote e interroga la nostra presunta innocenza di fronte all'accadimento delittuoso.

In the past Giuseppe Corrado would have been considered as an artist wizard, admired and at same time feared for supposedly supernatural powers, since his masterpieces create a feeling in the purest form that provokes ecstatic emotion: *People are so simple, and they obey their present needs so, that the one who deceives will always find someone who will allow him to do it* (Machiavelli, *The Prince*).

The *Conscience* is an enigmatical and surrealistic character sitting on a bench—the precision in the detail makes the figure seem *real*.

The silence of the scenographic artifice shakes and questions our assumed innocence in the face of the criminal act.

Camilian Demetrescu

Camilian Demetrescu, nome d'arte di Paul Constantin Demetrescu (nato a Buşteni, in Romania, il 18 novembre 1924, naturalizzato italiano e morto a Gallese, il 6 maggio 2012), è stato pittore, scultore, scrittore e studioso di storia dell'arte. Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Bucarest nel 1949, portando avanti studi paralleli di medicina e filosofia. Membro dell'Unione degli Artisti di Romania, lavora in silenzio e per sfuggire al condizionamento ideologico del regime comunista e svolge allo stesso tempo l'attività di storico d'arte e scrittore; nel 1969 viene censurato per inadempimento alle regole ideologiche del sistema e, dopo il fallimento della Primavera di Praga, riesce a fuggire ottenendo asilo politico in Italia.

Per uscire dall'incubo del realismo socialista – che imponeva all'artista di rappresentare la realtà non così com'era, ma come sarebbe dovuta essere secondo le indicazioni del partito –, in Italia passa a una forma di astrattismo simbolico che riparte dagli archetipi della realtà vera, dalle forme primordiali della vita: l'uovo, la conchiglia, le geometrie della natura. Nel 1970 Giulio Carlo Argan sarà il primo critico e storico dell'arte italiano a interessarsi al suo lavoro artistico.

La sua arte e la sua vita subiscono una svolta in seguito a un profondo cambiamento interiore e all'incontro, nel 1979, l'anno della sua ultima mostra d'arte astratta a Parigi, con lo storico delle religioni e scrittore rumeno Mircea Eliade. D'ora innanzi Demetrescu abbandona l'astrattismo per dedicarsi a un'arte ispirata al sacro, e i suoi lavori hanno uno spiccato carattere etico-religioso e un nuovo pubblico, soprattutto nei movimenti di risveglio spirituale.

Demetrescu pubblica il suo primo volume nel 1997. Si tratta di uno studio sul tema del simbolo nell'arte romanica dal titolo *Solstizio eterno*, dedicato alle basiliche di San Pietro e Santa Maria Maggiore di Tuscania, al duomo di Civita Castellana, alla collegiata di Lugnano in Teverina, alla cripta del Duomo di Nepi. Nel 1998 esce il secondo libro, *Proverbi di pietra*, sulle cattedrali romaniche di Piacenza e Ferrara, opere dello scultore e architetto medievale Nicholaus.

È invitato due volte alla Biennale di Venezia, alla mostra Grafica Internazionale, alla Mostra del Cinema e al Festival dei Due Mondi di Spoleto, nel 1972, con una sala personale.

Nel 2000, su invito del governo rumeno, espone a Bucarest un'ampia mostra antologica intitolata *30 anni d'Arte in Italia*, con più di trecento opere del periodo astratto e figurativo, realizzate nel suo esilio italiano. Nel 2004 apre a Roma la mostra antologica intitolata *Hierofanie – La forza del simbolo tra nichilismo e speranza. 35 anni d'arte in Italia. Arazzi, sculture in legno, dipinti e grafica* – allestita in due sedi romane: all'Accademia di Romania espone le opere del primo periodo astratto; e nella Basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri le opere d'arte sacra del secondo periodo.

Nel 2008, su invito della Prefettura Pontificia, sono trasferiti in modo permanente in Vaticano nove arazzi – il ciclo delle sei *Hierofanie*, l'*Annunciazione*, l'*Abbraccio Cosmico* e *San Giorgio che uccide il Drago Rosso*, il patrono della Romania circondato dagli occhi del popolo che si riaprono alla fede e alla libertà vietate dal comunismo, dedicato alla rivoluzione rumena del 1989, oggi collocati nelle sale per le udienze private del pontefice.

Camilian Demetrescu, who was known as Paul Constantin Demetrescu (Buşteni, November 18th 1924—Gallese, May 6th 2012) was a painter, sculptor, writer and history of art researcher. He was a Romanian citizen and a naturalized Italian. He obtained his diploma at the Academy of Arts in Bucarest in 1949, while at the same time studying medicine and philosophy.

A member of the Union of Artists of Romania, he worked in silence and to escape from the ideological influence of the communistic regime, he worked as an art historian and writer; in 1969 he was censured for not having fulfilled the ideological rules of the system and, after the failure of the Prague Spring, he managed to escape obtaining political asylum in Italy.

In order to escape from the nightmare of the real socialism—which imposed on the artist the responsibility to represent reality not as it was, but as it should have been according to the instructions of the party—, in Italy he started a form of symbolic abstractism which restarts from the archetypes of the true reality, from the primordial forms of life: eggs, shells, geometries of nature. In 1970 Giulio Argan was the first Italian critic and art historian who took an interest in his work.

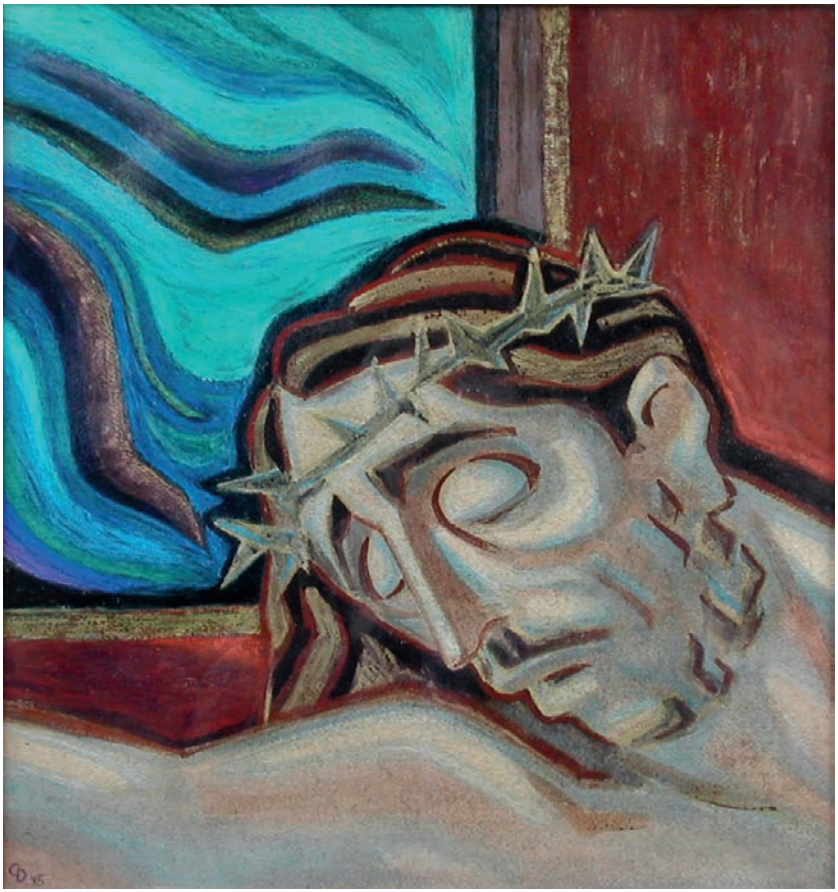
His art, as well as his life, underwent a turning point after a deep inner change and the meeting in 1979, the year of his final exhibition in Paris, with the Romenian writer and historian Mircea Eliade. From this point he leaves abstractism behind dedicate himself to an art inspired by the sacred, and his works will take on a marked ethical—religious character and attract a new public, most of all in movements of spiritual awakening.

Demetrescu's intense activity as historian finds its apex in 1997 with the first book about the symbol in the Romanesque art entitled *Eternal Solstice*, dedicated to the basilicas of San Pietro and Santa Maria Maggiore of Tuscania, the Duomo of Civita Castellana, the Collegiata of Lugnano in Teverina, the Crypt of the Duomo in Niepi. In 1998 the second book *Proverbs of Stone* was published, regarding the Romanesque cathedrals in Piacenza and Ferrara, masterpieces by the same medieval sculptor and architect Nicholaus.

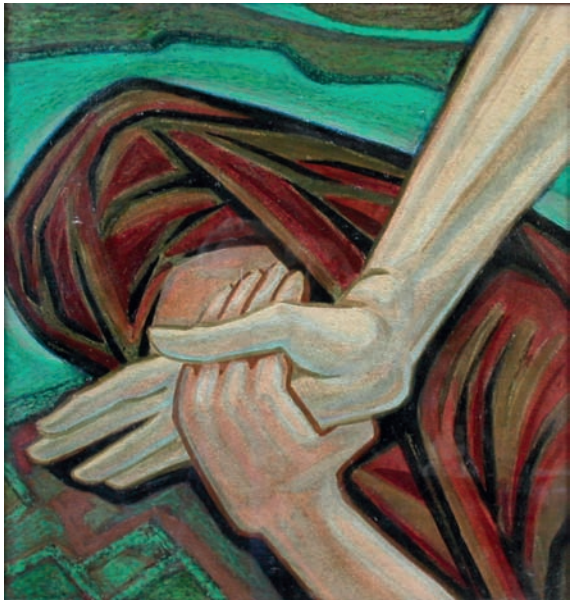
He was invited to exhibit his works twice at the Biennale in Venice, at the International Graphic Exhibition and at the Festival of Cinema and the Festival of Two Worlds in Spoleto, in 1972, with a personal exhibit.

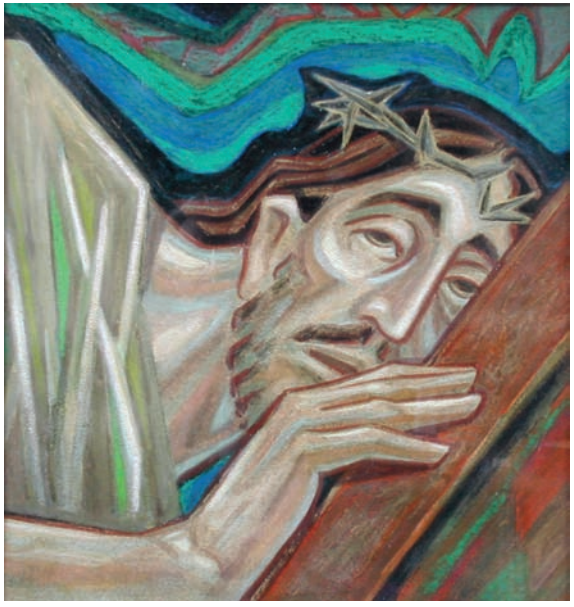
In 2000 the Romanian Government invited him to stage a huge anthological exhibition entitled *30 years of Art in Italy* in Bucarest, with more than three hundred abstract and figurative works realized during his italian exile. In 2004 he opened the anthological exhibition entitled *Hierofanie—The Strength of the Symbol among nihilism and hope. 35 Years of Art in Italy. Tapestries, Sculptures in Wood, Paintings and Graphic* in two Roman locations: the Academy of Romania—featuring works of his first abstract period; and the Basilicia of Santa Maria degli Angeli e dei Martiri—works of sacred art from his second period.

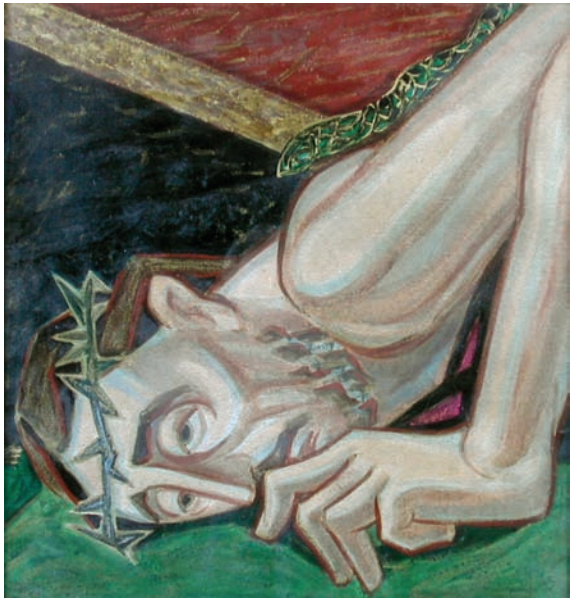
In 2008, by invitation of the Papal prefecture, nine tapestries were transferred permanently to the Vatican*:* the cycle of the six *Hierophanies*, the *Annunciation*, the *Cosmic Embrace* and *Saint George killing the Red Dragon*, which shows the patron saint of Romania, surrounded by the eyes of the people reopened to the faith and freedom forbidden by communism—a tapestry dedicated to the Romanian revolution of 1989, which today is located in the rooms reserved for the Pope's private audiences.



Via Crucis Atomicae, olio su cartone; 15 opere 50 × 53 cm; 14 opere 35 × 50 cm, 1985
Via Crucis Atomicae, oil on cardboard; 15 works 19.7 × 20.88 in; 14 works 13.79 × 19.7 in, 1985







«Non sono cattolico. Non sono occidentale», ha confidato durante l'incontro di presentazione dal titolo *Per sconfiggere il drago* alla mostra del *Meeting*, nel 1982.

«Non sono nemmeno libero pensatore. Sono semplicemente un cristiano battezzato cinquantasette anni fa col rito ortodosso.

Un cristiano arrivato però alla fede pochi anni fa. Qui, in Italia.

Sono un cristiano scultore. Non ancora uno scultore cristiano.

Se la mia anima si è convertita senza fatica, non altrettanto facile sarà per la mia arte. Essere un artista cristiano è lo scopo attuale della mia ricerca.

Per liberarmi dall'incubo del cosiddetto realismo socialista, appena arrivato in Italia ho scelto la strada della ricerca astratta. Oggi tale scelta non mi soddisfa più.

Non credo che i temi cristiani si possano raffigurare in immagini astratte.

Per venirci incontro, Dio si è fatto uomo; sarebbe assurdo che l'uomo, partecipando a questo incontro, diventasse figura geometrica, immagine astratta».

Camilian Demetrescu, discorso tratto dall'intervento al *Meeting di Rimini*, 1982

"I am not a Catholic. I am not western—he revealed during the presentation, entitled *To Beat the Dragon*, at the exhibition held at the *Meeting*, in 1982—neither am I a free thinker. I am just a Christian baptized fifty—seven years ago with the Orthodox ritual."

"A Christian who arrived to the faith a few years ago. Here, in Italy. I am a Christian who is a sculptor. Not yet a Christian sculptor.

If my soul was converted easily, it will not be so easy for my art. To be a Christian artist is the current aim of my research.

To free myself from the nightmare of so called real socialism, when I had just arrived in Italy, I chose the path of abstract research. Today this choice does not satisfy me anymore.

I do not believe that Christian themes could be represented in abstract images.

To comply with us, God became a person; it would be absurd, if a person, participating at this meeting, would become a geometrical figure, an abstract image."

Camilian Demetrescu, speech at the *Meeting di Rimini*, 1982

Graziano Gregori

Graziano Gregori, scenografo e costumista, è nato a Castorano (Ascoli Piceno) nel 1954. Consegue il diploma di Maturità artistica ad Ascoli Piceno e la laurea in Architettura a Firenze. Vive a Colli del Tronto (Ascoli Piceno). Dal 1983 lavora stabilmente come scenografo costumista nel Teatro del Carretto, e considera quest'esperienza fondamentale per la propria ricerca artistica ed espressiva.

Innumerevoli le sue realizzazioni, in Italia e all'estero, dai costumi alle scene, in spettacoli di prosa e d'opera, con attori quali M. Mastroianni, V. Moriconi, F. Branciaroli, U. Pagliai, P. Gassman, R. Falk, D. Cantarelli, M. Bartoli e con registi di prestigio quali E. Marcucci, D. Abbado, L. Squarzina, A. Konchalovskij, G. Kramer, G. Emiliani e P. Degli Esposti, create per il Teatro Antico di Siracusa, il Teatro dell'Opera di Roma, l'Arena di Verona, il Teatro Massimo di Palermo, il Petruzzelli di Bari, il Regio di Torino, il Teatro dell'Opera di Vienna, il Festival di Spoleto, il Festival di Edimburgo, il Rossini Opera Festival.

Ha illustrato libri (*La principessa della torre*, Emme Edizioni, 1982, e *La fattoria degli animali*, Edizioni Olivetti, 1991) e ha realizzato mostre con disegni, bassorilievi, costumi delle sue realizzazioni sceniche: alla Galleria Nuages, a Milano, nel 1996; al Palazzo dei Capitani, in Ascoli Piceno, nel 1997; a Colli del Tronto (Ascoli Piceno), nel 2008; presso la Galleria Ceribelli, a Bergamo, nel 2009; alle Cartiere Vannucci, a Milano, nel 2011 e alla 54ª Biennale di Venezia 2011.

Graziano Gregori, set designer and costume maker, was born in Castorano (Ascoli Piceno) in 1954. He attended artistic school in Ascoli Piceno and Faculty of Architecture in Florence. He lives in Colli del Tronto (Ascoli Piceno). Since 1983 he has worked as a set designer and costume maker in the Teatro del Carretto, which he considers as a fundamental experience in his artistic and expressive research.

He has numerous experiences, in Italy and abroad, from costumes to sets, in the theatre and opera, with actors such as M. Mastroianni, V. Moriconi, F. Branciaroli, U. Pagliai, P. Gassman, R. Falk, D. Cantarelli, M. Bartoli and with producers of the level of E. Marcucci, D. Abbado, L. Squarzina, A. Konchalovskij, G. Kramer, G. Emiliani, P. Degli Esposti, created for theatres such as Teatro Antico in Syracuse, Teatro dell'Opera in Rome, Arena in Verona, Teatro Massimo in Palermo, Petruzzelli in Bari, Regio in Turin, Teatro dell'Opera in Vienna, and festivals such as the Spoleto Festival, the Edinburgh Festival and the Rossini Opera Festival.

He has illustrated books (*The Princess of the Tower*, Emme Edizioni, 1982, and *Animal Farm*, Olivetti, 1991), and staged exhibitions of drawings, bas-reliefs, and costumes from his theatrical career, among these the Galleria Nuages, Milan, 1996; Palazzo dei Capitani, Ascoli Piceno, 1997; Colli del Tronto (Ascoli Piceno), 2008; Galleria Ceribelli, Bergamo, 2009; Cartiere Vannucci, Milan, 2011; 54ª Biennale di Venezia 2011.

Segreti Lavacri, 14 formelle in gesso, 45 × 26 cm, 2012
Segreti Lavacri [*Secret Bathing*], 14 plaster panels, 17.73 × 10.24 in, 2012

Segreti Lavacri. Installazione con quattordici formelle in gesso realizzate con la tecnica dello stiacciato che indagano la Passione di Cristo.

Segreti, perché segreto è ciò che si va a scoprire attraverso il percorso della installazione e il corpo come in levitazione quando raggiunge la luce, lo spazio bianco.

Segreti, perché i gesti che le donne compiono di fronte alla morte, quella di Cristo e quella della storia di ciascuno, sono sottolineati da parole sussurrate quasi con segretezza.

Modellare, disegnare, creare spazi emozionali è qualcosa che mi appartiene; credo sia il vissuto – i momenti di sofferenza e di gioia – il motore di questa espressione: sono il racconto dell'anima e in me prevale il territorio del dolore, della tragedia.

Graziano Gregori

Secret Bathing. Installation with fourteen plaster panels created with the *stiacciato* technique which investigates the passion of Christ.

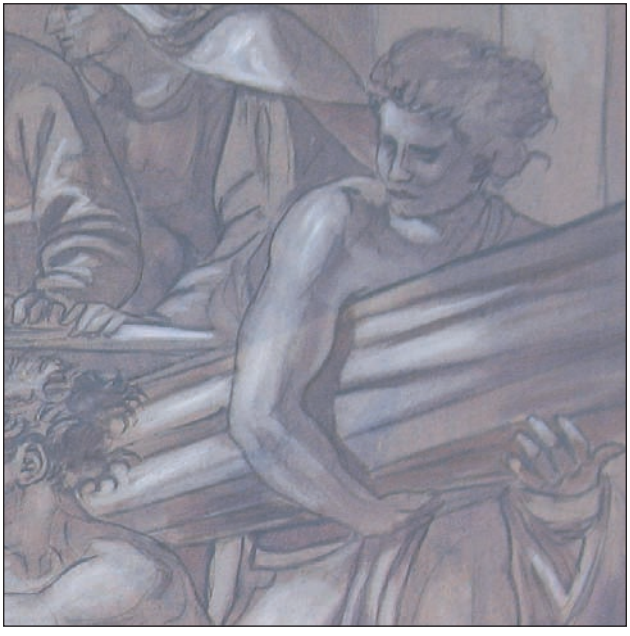
Secrets, because secrets are what we discover through the journey of the installation and the body levitated when it reaches the light, the white space.

Secrets, because the gestures that women fulfil when faced with death, that of Christ as the one in everybody's story, are underlined by words whispered almost with secrecy.

To model, to draw, to create emotional spaces is something that belongs to me; I think what I have lived—the moments of sufferance and joy—is the engine of this expression: they are the tale of the soul and in me prevails the territory of the pain and tragedy.

Graziano Gregori

Ali Hassoun



Ali Hassoun è nato a Sidone, in Libano, nel 1964. Nel 1982 si trasferisce in Italia per proseguire gli studi all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1992 si laurea in architettura all'università della stessa città. Oggi vive e lavora a Milano. Alla nazionalità libanese Hassoun ha aggiunto quella italiana, integrando la dimensione originaria arabo-mediterranea della propria identità con una dimensione diversa – europea e occidentale.

Il tema più evidente fra quelli che emergono nella sua ricerca pittorica è relativo al viaggio, strumento per esplorare esperienze e visioni eterogenee. Invece del concetto di "scontro di civiltà", semplificazione pericolosa e tuttavia molto diffusa oggi in Occidente, Hassoun propone un'idea di umanità come qualità universale e comune fra tutti i popoli, fondata su una spiritualità originaria che precede le diversificazioni religiose e politiche.

Così l'artista si fa interprete di culture diverse ma confrontabili, che convivono nello spazio perfettamente orchestrato delle sue tele coloratissime. I personaggi di un Islam o di un'Africa tanto vissuta quanto favolosa e immaginata, nelle sue composizioni, sono tutti catturati in un gioco di citazioni cólte e di rimandi indiretti tra figura e sfondo.

Hanno parlato di lui Fayasal Sultan, Omar Calabrese, Gianni Jean Noel Schifanò, Alberto Fiz, Silvia Guastalla, Luca Beatrice, Alessandro Riva, Aldo Mondino, Chiara Guidi, Maurizio Sciaccaluga, Manuela Brevi, Ivan Quaroni, Marina Moiana, Gianluca Marziani, Beatrice Buscaroli, Antonio d'Avossa, Murteza Fedan, Melih Gorgun, Chiara Canali, Mimmo di Marzio, Saleh Barakat e Martina Corgnati e Vittorio Sgarbi.

Ali Hassoun was born in Saida (Lebanon) in 1964. In 1982 he moved to Italy to continue his studies at the Accademia di Belle Arti in Florence. In 1992 he graduated from the city's university with a degree in Architecture. He now lives and works in Milan. He has added Italian nationality to his Lebanese nationality, and has thus been able to fill in areas that were lacking in his own individual experience.

The most easily identifiable theme of his painting is travel, contributing different experiences and visions. Ali Hassoun's works seem to act as a pole that attracts various cultures, which merge to create a new, richer culture. In opposition to the clash of civilizations, Hassoun wants to highlight the idea of "humanity"; a universal and spiritual feature that is common to all peoples, and that always come first, before any political or religious division.

The artist becomes a sort of cultural translator, and different traditions can coexist in the perfectly balanced space of his colourful paintings. Islamic and African characters are all caught in a game of smart quotations and indirect exchanges between the main action and the background.

His work has been written about by critics of the calibre of Fayasal Sultan, Omar Calabrese, Gianni Jean Noel Schifanò, Alberto Fiz, Silvia Guastalla, Luca Beatrice, Alessandro Riva, Aldo Mondino, Chiara Guidi, Maurizio Sciaccaluga, Manuela Brevi, Ivan Quaroni, Marina Moiana, Gianluca Marziani, Beatrice Buscaroli, Antonio d'Avossa, Murteza Fedan, Melih Gorgun, Chiara Canali, Mimmo di Marzio, Saleh Barakat, Martina Corgnati and Vittorio Sgarbi.

Maternità, olio su tela, 100 × 100 cm, 2004
Maternità [*Mother and Child*], oil on canvas, 39.4 × 39.4 in, 2004

Senza titolo, olio su tela, 120 × 150 cm, 2011
Senza titolo [*Without Title*], oil on canvas, 47.28 × 59.1 in, 2011

Senza titolo, olio su tela, 120 × 150 cm, 2004
Senza titolo [*Without Title*], oil on canvas, 39.4 × 39.4 in, 2004

Senza titolo, olio su tela, 120 × 150 cm, 2004
Senza titolo [*Without Title*], oil on canvas, 47.28 × 59.1 in, 2004

In tutto il suo itinerario pittorico, Ali Hassoun si è servito dell'opera di altri artisti, rivisitata e spesso ricontestualizzata o meglio "ri-attribuita" a pittori e decoratori africani, oppure apprezzata, studiata e posta a confronto con figure e personaggi in rappresentanza del mondo islamico contemporaneo. Nella fase degli *Omaggi* (1999-2000) troviamo Picasso, Guttuso, Delacroix; poi, più tardi, compaiono Michelangelo con gli affreschi della Sistina, i Lorenzetti con il *Buon Governo*, le *Stanze* di Raffaello; e poi ancora Boccioni, Penck, Haring, la *Venere degli Stracci* di Pistoletto, De Chirico e Piero della Francesca e, indirettamente, Caravaggio.

In quest'uso calibrato e tuttavia eclettico, Ali Hassoun si dimostra un pittore postmoderno, un "nomade" della cultura visiva, in base all'accezione attribuita a questa parola da Achille Bonito Oliva ormai tanti anni fa e poi continuamente aggiornata. La storia è lì; pensare di superarla in forza del progetto modernista appare ormai velleitario e inutile, meglio riappropriarsene, riviverla, persino forzarla, persino tradirla. «La casa dell'arte è un luogo fluttuante e nomade; [...] l'artista è nomade, il suo linguaggio dà segni di sradicamento culturale: è la sintesi di memorie stratificate in senso verticale e ampliate in senso orizzontale. Attraverso il linguaggio, materiali smaterializzati, vaporizzati, impalpabili, ecco che l'artista abita il suo territorio» (A. Bonito Oliva, *Eurasia. Dissolvenze geografiche dell'arte*, Skira, Milano 2008, p. 21).

La memoria sottratta all'idealismo preconcetto diventa il luogo della collisione e dell'incrocio di frammenti diversi e imprevedibili. Per Ali Hassoun l'arte del Rinascimento, la grande cultura di un passato illustre, la *summa theologica* del neoplatonico Michelangelo, il canone della bellezza posto e fissato in Italia nel Quattro e nel Cinquecento e poi adottato dall'Occidente, sono tutte forme di vera sorpresa, vero amore, anzi vera riconoscenza. L'incontro che c'è stato, però, non è quello di un filologo con il suo materiale ma quello di un artista portatore di forme altre che porta tradizione occidentale e orientale a una convergenza fantasiosa ma spesso efficace e stimolante, propositiva di una nuova, possibile articolazione del senso. Non per nulla sembrano sempre stati lì i mistici sufi, fra i caotici e stratificati palazzi variopinti della Siena medievale, e così i devoti musulmani inginocchiati nella preghiera, sei come gli apostoli di Cristo inquieti e polemici nella discussione dell'*Ultima cena*.

L'antico acquista così un altro senso e un altro possibile spazio di relazione, a somiglianza di quanto accade, per esempio, nella recente immagine del giovane fotografo egiziano Youssef Nabil, che ha ritratto se stesso nei panni umili di un giovane arabo avvolto in una semplice coperta bianca e addormentato sulla panchina di fronte alla *Primavera* di Botticelli (*Self Portrait with Botticelli*, Firenze, 2009). Perché il discorso dell'arte continua: ha cambiato pubblico, ha introdotto un altro sguardo, magari, anche, si è lasciato sorprendere da un modo diverso di parlare, di ragionare, di apparire, di manifestarsi, ma non ha perduto la sua fondamentale ragion d'essere, antica quanto l'uomo e condivisa, *mutatis mutandis*, da tutte le civiltà. È che il mondo cambia e, forse, diventa più grande.

Martina Corgnati

Throughout his artistic career, Ali Hassoun has made use of the work of other artists, revisited and often re—contextualized or, rather, "re—attributed" to African decorators and painters, or else appreciated, studied, and contrasted with figures and characters representing the contemporary Islamic world. In the *Omaggi* period (1999-2000) we find Picasso, Guttuso, Delacroix and, later on, Michelangelo and the Sistine frescoes, Lorenzetti's *Buon Governo*, Raphael's *Stanze*, and then Boccioni, Penck, Haring, Pistoletto's *Venere degli Stracci*, De Chirico, Piero della Francesca and, indirectly, Caravaggio.

In this calibrated yet eclectic use, Ali Hassoun shows himself to be a post—modern artist, a visual—culture "nomad", in the sense Achille Bonito Oliva attributed to this word some years ago and which he has continued to update. History is there, and to think of superseding it within the frame of Modernism might now seem unrealistic and useless: it is better to re—appropriate it, re—experience it, even put it under strain or betray it. "The house of art is a fluctuating and nomadic place", the critic has written. "The artist is a nomad, his language shows signs of being cultural uprooted: it is the synthesis of vertically stratified memories amplified horizontally. It is through language and dematerialized, vaporized, and impalpable material that the artist inhabits his territory."

Memories derived from preconceived idealism become an area for collisions and the crossing point for different and unpredictable fragments. For Ali Hassoun, Renaissance art, the great culture of an illustrious past, the *summa theologica* of the neo—Platonist Michelangelo, the canons of beauty laid down and established in the fifteenth and sixteenth centuries and then adopted by the West, are all forms of real surprise, real love or, rather, real gratitude. The encounter that has come about, however, is not that of a philologist with his material, but that of an artist bearing others' forms and who leads western and eastern traditions towards an imaginative but often efficacious and stimulating convergence, one that suggests a new possible reordering of meaning. Not for nothing do Sufi mystics seem to have always been among the chaotic and stratified brightly coloured buildings of medieval Siena, just as have the devout Moslems kneeling in prayer or Christ's apostles discussing uneasily and argumentatively in the *Last Supper*.

In this way antiquity gains another sense and another possible space for relationships as, for example, can be seen in the recent images by the young Egyptian photographer Youssef Nabil, who has portrayed himself in the humble guise of a young Arab wrapped in a simple white blanket and asleep on a bench in front of Botticelli's *Primavera*. Because art's subject continues: it has a different public, it has created a new way of looking and, perhaps, it has even been surprised by a different way of speaking, of reasoning, of appearing, and of manifesting itself—but it has not lost its basic reason for being, one that is as old as mankind and shared, *mutatis mutandis*, by all civilizations. It is that the world changes and, perhaps, becomes bigger.

Martina Corgnati

Lena Liv

Lena Liv, nata a Leningrado nel 1952, vive tra l'Italia, gli Stati Uniti e Israele.
1968-70: Scuola di Belle Arti, Leningrado.
1971-76: Accademia di Stato d'Arte e Design Industriale Muchina, Leningrado.
1974: studia Arte del vetro colorato all'Opificio del Vetro Artistico di Leningrado. Partecipa al movimento *Arte Non Conformista*.
1976: arriva in Israele; vive per un anno a Tel Aviv.
1977: si sposta al villaggio artistico Ein-Hod e inizia a realizzare lavori sperimentali con la carta.
1978: progetta e realizza grandi vetrate a Tel Aviv e Haifa.
1979: primo soggiorno in Italia. Studia la fabbricazione della carta.
1980: prima mostra di opere su carta, Galleria Goldman, Haifa, Israele.
1981-82: inizia in Italia un progetto con la carta da lei direttamente prodotta. È invitata a partecipare alla Biennale d'Arte Anti-apartheid *Living Arts* a Johannesburg.
1983: *Paper as a Space Phenomenon*, installazione presso la Fiera d'Arte Internazionale *Art Basel*. Inizia a studiare il concetto di *Labirinto*.
1984: *The Horizon*, trittico monumentale per il Tiberias Club Hotel, in collaborazione con lo studio di architetti Blumenfeld-Pinchuk. Continua a lavorare sul progetto *The Labyrinth. Paper as a Space Phenomenon*.
1986: *Concentration*, installazione permanente all'Open Museum, Industrial Park, Tefen, Israele. Installazione *Blue Echo* alla 1ª Biennale Internazionale di *Art Paper*, Leopold-Hoesh Museum, Duren, Germania. Progetto Ambientale per lo Schloss Solitude, Stuttgart, Germania.
1987-88: installazione permanente per Iscar Hartmetall GmbH, Karlsruhe, Germania. Dal 1988 lavora al progetto *...E Se Non Fossero Ombre Le Ombre...*
1990: premiata con il secondo Premio alla 3ª Biennale Internazionale d'Arte di Carta, Leopold-Hoesh Museum, Duren, Germania. Primo ritorno in Russia.
1992: lavora al progetto *Memoria e Oblio*.
1993-94: inizia le ricerche per il progetto *Things*.
1995: borsa di studio del Ministero della Cultura dello Schleswig-Holstein per continuare la ricerca sul progetto *Things*. Svolge ricerche per lo sviluppo delle immagine fotografiche direttamente sul vetro.
1996: espone grandi installazioni al Landeskulturzentrum di Salzau, in Germania.
1997: realizza grandi lavori con il vetro e la luce per il progetto *Things*, presentato in vari musei con mostre personali: Tel Aviv Museum of Art, Stadtgalerie di Kiel, The State Russian Museum, St. Petersburg. Nel 1998 inizia la ricerca per un nuovo progetto sulla *Follia*.
2000-05: realizza il gruppo centrale dei lavori per il progetto *Oltre* sul tema della *Follia*. Comincia realizzare vetri di grande formato nei quali riemerge il colore.
2006: ritorna in Russia per un nuovo progetto sulla Metropolitana di Mosca. Realizza una complessa documentazione fotografica all'interno della metropolitana nella quale individua, su vari livelli di significato poetico, testimonianze antropologiche ed esistenziali in cui si compendiano memoria, bellezza e tragica solitudine del popolo russo e dell'individuo contemporaneo, in una chiave di universalità. Si concentra sulla ricerca e sulla sperimentazione con immagini in cui la policromia della luce è trattata come una materia pittorica.
2009: *Hekhalòt*: una grande mostra retrospettiva al Museo Pecci di Prato, che include lavori realizzati in un arco di più di venti anni. Successivamente prepara lavori con grandi vetri per la mostra personale *Chatedrali per le Masse. Metro di Mosca* al Tel Aviv Museum of Art. La mostra, curata da M. Omer, si apre nel luglio del 2010.
2012-2013: è sempre più coinvolta nella sperimentazione esaustiva della funzione "orfica" della propria creatività. Sta realizzando una grande opera di geometria variabile, una sorta di immenso caleidoscopio di immagini oracolari della natura in cui si compone e scompone un sistema di nuova poetica esistenziale che lascia aperte nuove ipotesi.

Lena Liv was born in Leningrad. She lives in Italy, United States and Israel.
1968-70: School of Fine Arts, Leningrad.
1971-76: Muchina Higher Institute of Arts and Design, Leningrad.
1974: studied the art of stained glass at the Experimental Factory of Artistic Glass, Leningrad. Took part in the *Non—Conformist Art* movement.
1976: settled in Israel; lived for a year in Tel Aviv.
1977: moved to the *Ein—Hod* Artist Village. Began experimental paper works.
1978: projected and executed stained—glass windows in Tel Aviv and Haifa.
1979: first stay in Italy. Studied papermaking.
1980: first exhibition of paper works, Goldman Art Gallery, Haifa.
1981-82: worked on *Space—Paper* projects, Italy. Invited to participate in the *Anti—apartheid Living Arts*, Johannesburg.
1983: *Paper as a Space Phenomenon*, installation, International Art Fair, Basel. Began investigating the concept of the *Labyrinth*.
1984: *The Horizon*, monumental paper triptych, Tiberias Club Hotel, in collaboration with the architects Blumenfeld—Pinchuk. Began work on the project *The Labyrinth—Paper as a Space Phenomenon*.
1986: *Concentration*, permanent installation at The Open Museum, Industrial Park, Tefen, Israel. *Blue Echo*, installation, 1st International Biennale of Paper Art, Leopold—Hoesh Museum, Duren. Enviromental project for Schloss Solitude, Stuttgart.
1987-88: permanent installation for Iscar Hartmetall GmbH, Karlsruhe. Since 1988 has been working on the project *...And If Shades Were Not Shades...*
1990: awarded Second Prize at the 3rd International Biennale of Paper Art, Leopold-Hoesh Museum, Duren. First return to Russia.
1992: worked on the project *Memoria e Oblio*.
1993-94: began research for the project *Things*.
1995: scholarship from the Ministry of Culture of Land Schleswig-Holstein to continue research for *Things*.
1995: research into developing the photographic image directly on glass.
1996: exhibited at the Landeskulturzentrum Salzau, Germany.
1997: realization of large works on glass, for the project *Things* exhibited in 1997-98 in Tel Aviv Museum of Art, Stadtgalerie Kiel and The State Russian Museum, St. Petersburg. Started research for a new project about *Folly*.
2000-05: realized main body of works for the project *Beyond* about *Folly*. At the same time she made large format colour portraits in glass.
2006: returned to Russia. Started work on a new project with photo material taken in Moscow Subway. Focuses on research and experimentation on images in which polychromy of light is treated as pictorial materials.
2009: project *Hekhalòt*—large scale retrospective solo exhibition including works undertaken during more than twenty years at the Pecci Museum, Prato, Italy.
2009-10: preparing large glass works for solo exhibition *Cathedrals for the Masses. Moscow Metro* at the Tel Aviv Museum of Art.
2010: solo exhibition of the project *Cathedrals for the Masses*, curated by M. Omer at the Tel Aviv Museum of Art.
2012-13: getting more and more involved with the experimentation of "orphic" functions of her creativity, she is currently producing a large "variable—geometry work", a sort of immense kaleidoscope of oracular images of the *Nature*, in which new poetics is composed and decomposed, and opens new hypotheses.

Suora con bambole, 200 × 125 × 115 cm, 1992
Suora con bambole [*Nun with Dolls*], 78.8 × 49.25 × 45.31 in, 1992

Un coup de dès jamais n'abolira le hasard, pastello su carta, 77 × 13 cm, 2012
Un coup de dès jamais n'abolira le hasard, pastel drawing on paper, 30.34 × 5.12 in, 2012

Qui in mostra sono due lavori dell'artista di origine russa, che da molti anni vive nel nostro Paese, Lena Liv. Un'opera (si tratta di un lavoro realizzato a pastello) con dei dadi e un'installazione (l'installazione è costituita da un macroviluppo fotografico, ferro, carta fatta a mano, pigmento). Un lavoro recente, il primo, e un lavoro degli anni Novanta, il secondo. Due opere diverse tra loro, in cui, però, è possibile riuscire a cogliere un filo rosso, quella coerenza che è nella ricerca di Liv. Il suo è un lavoro che sarebbe sbagliato confinare in un luogo, in un tempo, in un frangente storico e sociale. A lei interessa cogliere l'essenza delle cose, la loro verità intrinseca, che si riconduce all'umanità. Umanità in senso archetipico, che va ben oltre le singole storie. Le sue opere, come lei stessa afferma, non offrono risposte, aprono piuttosto quesiti, domande che ci aiutano ad andare oltre l'apparenza, a giungere alla profondità dei fenomeni.

Dado, dal latino *datum*, con un rimando al gesto del lancio, che ci conduce alla casualità dell'esistenza stessa. Il gioco dei dadi è antico, esiste in diverse culture, ve ne sono riferimenti anche nella *Qabbaláh*.

Alea iacta est, attribuita da Svetonio a Giulio Cesare. Il dado è tratto. *Alea*, il rischio. Il rischio del vivere quotidiano, il rimando è all'universalità dell'esistenza.

Il pastello qui in mostra è di una perfezione realistica, ma pur sempre icona: nessuna traccia, testimonianza. In cui la luce è materia stessa di indagine plastica e non finalizzata a un ruolo di mera illuminazione.

Nei suoi lavori non c'è una partecipazione emotiva diretta, non c'è la volontà di entrare nello specifico. Le sue sono storie collettive – sempre che tali possano essere definite – varcano i confini del singolo evento per lambire i confini dell'universalità. Qui, come in altri lavori, è una sorta di mistero che non è neppure così importante riuscire a svelare. Sarebbe un'inutile forzatura.

In *Suora con bambole* del 1992 è l'immagine, il solo volto di una suora, della quale si presume l'esistenza di un corpo. È un'immagine già esistente, pescata probabilmente dalla bancarella di un mercatino, che è stata quindi elaborata, trasformata. Il volto esce dal suo contesto, da un riferimento particolare. Non ci sono rapporti con il passato, ma neppure con il presente, o il futuro.

La suora potrebbe essere un'educatrice. L'opera è composta anche da sedici sculture di carta, sedici bambolotti tutti uguali, tutti grigi, tutti seduti.

La carta che Liv fabbrica da sé è, secondo lei, molto più vitale rispetto alla tela, molto più duttile e plasmabile. La vive e la percepisce come una materia primordiale, che non è semplicemente una superficie su cui disegnare o scrivere, ma un'entità autosufficiente, che si colloca fra realtà e spazio mentale.

Guardando le bambole grigie mi tornano alla mente certe scene del teatro di Tadeusz Kantor: la classe morta? Forse.

È una serialità che costituisce una sorta di ritmo, una ripetizione in cui è la differenza, citando Deleuze. Vi è una sorta di rituale reiterato, un ordine silenzioso, che in un attimo potrebbe trasformarsi in caos. In tal senso mi piace leggere un legame con il lavoro dei dadi. Le bambole grigie sono come uno stormo di uccelli, un gruppo, un piccolo esercito angosciante.

Ma non bisogna sforzarsi di trovare a tutti i costi una dimensione narrativa. Nei suoi lavori non esiste. Bisogna andare oltre. Le bambole hanno la testa e le braccia bucate, è possibile guardare al loro interno e tutto questo non è casuale. È chiara la volontà di superare quanto vediamo in una tensione verso una dimensione trascendentale.

Come ho già avuto modo di scrivere (*Lena Liv* in *Lena Liv Hekhlòt*, Edizioni Centro Sperimentale di Arte Contemporanea, Firenze 2009, p. 22):«Il suo non è un lavoro politico, sociale, di documentazione, è qualcosa di molto diverso e di molto più ampio. L'attualità in senso stretto, infatti, limita il valore dei fenomeni, confinandoli nel momento storico in cui sono stati creati e che in questo modo vengono facilmente superati. La sua è un'operazione – parafrasando Rosalind Krauss – di reinvezione del *medium*. Lena Liv utilizza, infatti, i mezzi della modernità, per toccare tematiche molto più ampie, che varcano il confine di una precisa dimensione spazio-temporale».

Così tutti i suoi lavori, sin dall'inizio, sono volutamente astratti dalle contingenze, dagli accadimenti per riuscire ad andare oltre all'apparenza dei fenomeni e giungere all'universalità delle cose, a quella rara dimensione del silenzio in cui ci è finalmente concesso pensare.

Angela Madesani

Lena Liv. The Noisy Sound of Silence

These are two works by the artist of Russian origin who has been living in our country for a long time, Lena Liv. A work with dice (realized in pastel) and an installation (set up by a photographic macro development, iron, hand—made paper, pigment). The first is a recent work, the second from the 1990s. Two works, one different from the other, where it is possible to catch a *fil rouge*, the coherence in Liv's research. It would be wrong to confine her work in a place, time, historical or social period. She is interested in catching the essence of things, their intrinsic truth which is possible to bring back to humanity. Humanity in the archetypical sense, which goes beyond single stories. Her masterpieces, as she says, do not offer answers, they open questions which help us go beyond appearance and reach the profundity of phenomena.

Dado (dice), from the Latin, *datum* remembers the gesture of throwing, which conducts us to the randomness of existence itself. This game is old, it exists in different cultures—also the *Qabbalàh* talks about it.

Alea iacta est, attributed by Svetonio to Julius Caesar. One can't go back. *Alea*, the risk. The risk of daily living, it reminds us about the universality of existence.

The pastel here exposed is of a realistic perfection, but remains an icon, without traces or evidence. Where the light is the material of plastic research and not finalized to a role of mere illumination.

In her works there is no direct emotive participation, no will to enter into the specific. Her collective stories, if it is possible to call them so, go beyond the borders of the single event to lap the borders of universality. Here, as in other works, there is a kind of mystery which it is not important to reveal. It would be a useless stretch. In *Sister with dolls*, 1992, the image only shows the sister's face, whose body is just assumed to exist. It is an image which already exists, maybe to be found in the stalls of a market, here elaborated and transformed. The face goes out of its context, it gives a special reference. There is no relationship with the past, nor the present or the future.

The sister could be a teacher. The work is also composed of sixteen paper sculptures, sixteen dolls all equal to each other, all grey, all sitting.

The paper Liv does on her own is, in her opinion, much more vital then the canvas, more malleable and adaptable. She lives and perceives it as a primordial material, which is not simply a surface on which to draw or write, but a self—sufficient entity, which collocates itself between reality and mental space. Looking at the grey dolls, it brings to my mind some scenes from Tadeusz Kantor's theatre, the dead class? Maybe.

It is a seriality, which constitutes a kind of rhythm, a repetition in which exists the difference, mentioning Deleuze. There is a kind of repeated ritual, a silent order, which in a second could be transformed into chaos. In this sense I like to read a connection with the work of the dice. The grey dolls are like a flock of birds, a group, a small anguishing army.

But there is no need to find a narrative dimension. In her works it does not exist. We need to go beyond. The dolls have their head and arms perforated, it is possible to look inside of them and this is not by chance. It is the clear will of surpassing what we see in a tension towards a transcendental dimension.

As I have already written: "Her work is not political, neither social nor documental, it is something so different and so vast. The topic infact, in the strict sense of the word, limits the value of the phenomena, confining them in the historical moment in which they were created and so they are in this way easily surpassed. Her operation is—paraphrasing

Rosalind Krauss—the reinvention of the medium. Len Liv, infact, uses the instruments of modernity, to touch more vast themes which go beyond the limit of a precise spatial—temporal dimension."

So all her works, from the very beginning, are abstract from the contingency, the events, managing to go beyond the appearance of the phenomena and to reach the universality of things, that rare dimension of silence, where it is finally allowed to think.

Angela Madesani

Enrico Pulsoni

Creazione delle idee confuse, tecnica mista, 2009
Creazione delle idee confuse [*Creation of Confused Ideas*], mixed technique, 2009

Enrico Pulsoni è nato ad Avezzano nel 1956. È titolare della cattedra di Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Macerata. Si laurea in Architettura all'Università "La Sapienza" di Roma con Filiberto Menna su Schwitters e il Merzbau di Hannover. Nei primi anni Settanta, collabora con il gruppo teatrale "Altro" di Roma, realizzando spettacoli, ambientazioni spaziali e mostre.

Al 1977-1978 risalgono le sue prime personali che si svolgono alla galleria "Ferro di Cavallo" di Roma e alla Galleria "Artecentro" di Milano.

Nel 1980 Nello Ponente lo invita alla mostra *1960/80. Linee della ricerca artistica in Italia*. Nel corso degli anni Ottanta espone più volte nelle gallerie "Il Segno" di Roma, "Spriano" di Omega, "Peccolo" di Livorno, "Tommaseo" di Trieste, "Emicla" di Gaeta.

Nel corso degli anni Novanta le sue mostre personali si svolgono alla Galleria "La Panchetta" di Bari, alla galleria "Michele Di Virgilio" di Roma, alla "Spriano" di Omegna, al Kunstlerhaus Mousonturm di Frankfurt am Main. Collabora alla scenografia dello spettacolo *Anihccam* di Lucia Latour che viene presentato a Rovereto, Parigi e Francoforte.

Nel 1994 realizza i fondali di scena per lo spettacolo *Naturalmente tua* di Lucia Latour presentato a Villa Medici a Roma. Nel 1995 la sua prima importante esposizione di grafica, libri d'arte e *gouaches* che ha luogo al Leonhardi Museum di Dresda, con un testo in catalogo di Achille Perilli. Nel 1997 Jolanda Nigro Covre lo invita all'Università di Pescara nell'ambito di una ricognizione di artisti nati in Abruzzo. Collabora con le riviste d'arte «Arsenale», «Sottotraccia», «Opening» e realizza il video d'arte *Rebus* con Aldo Cimaglia, che viene presentato in diverse manifestazioni italiane ed estere. Nel 1998 presenta presso la galleria "Il Bulino" di Roma *Librido* insieme a Bruno Conte e successivamente, nella stessa galleria, presenta *Disegni e fusioni*, disegni a penna e fusioni in alluminio e in ottone.

Nel 2001 espone al Centro Mascarella di Bologna e la Banca Nazionale del Lavoro acquisisce una serie di sue sculture. Nello stesso anno Alessandro Gori di Prato gli commissiona il libro in tiratura limitata *Paesaggiornaliero* per i tipi di Morgana Edizioni di Firenze. Alla "Lift Gallery" di Roma realizza *Quarti per quattro e un quadrato*, librogravure in *double-face* con interventi di Vettor Pisani, Michele Marinaccio, Giuseppe Tabacco.

Dal 1991, affianca al suo interesse per la realizzazione di libri d'arte, sovente in copia unica, le *Edizioni Cinquantunosettanta* – libri calcografici o litografici che testimoniano, in maniera ironica su piani di linguaggio diversi, i suoi rapporti personali e artistici con un numero di volta in volta crescente di coautori – esposte una prima volta nel 2000 presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. L'ultimo di questa serie, dal titolo *Novena*, esce nel 2002. È curatore artistico della collana d'arte *Duale*, nata nel 1995, edita da Il Bulino di Sergio Pandolfini.

Nel 2002 tiene un corso sul *Libro d'arte* presso l'Accademia di Belle Arti de L'Aquila, dal quale scaturisce il poster-dispensa *Libro d'arte. Appunti scritti a mano per libri da realizzare manualmente*. Nello stesso anno realizza un grande pannello in ottone per l'Aula Magna del Nuovo Commissariato di Avezzano. Nel 2003 espone terre e disegni all'Accademia d'Egitto di Roma e gli ottoni all'ISA/Magazzini del porto Fluviale di Roma.

Nel 2004 il Centro dell'Incisione e della Grafica d'Arte di Formello presenta le sue *Edizioni Cinquantunosettanta*. A Castelli espone il suo lavoro in terracotta e in ottone dal titolo *Ritmo bianco e rosso*.

Nel 2005 presenta *Biancoeottone*, le sue opere recenti nello spazio romano *TRAleVOLTE. Presepe Fiore*, opera in terra bianca e rossa di tre metri di diametro, viene presentato a Matera nella Chiesa rupestre della Madonna delle Virtù. In seguito *Presepe Fiore* è esposto nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme e nella cripta del Duomo di Orvieto. Di questa opera è stato realizzato un video da Aldo Cimaglia intitolato *Presepe*

Fiore di Enrico Pulsoni, selezionato e proiettato al Concorso Internazionale DOCFEST di Palazzo Venezia.

Da alcuni anni indaga il tema dell'identità attraverso *VOLTItraVOLTI*, un migliaio di volti disegnati con la penna biro, custoditi in una scatola: a fianco di *VOLTItraVOLTI* ha lavorato Gianmaria Nerli scrivendo 34 storie, e ne è uscito un libro edito dalla Galleria Michelangelo di Roma.

Negli ultimi anni espone alla galleria "Meeting" di Gianni Frezzato a Venezia, alla Fondazione Tito Balestra di Longiano e alla galleria "Biffi Arte" di Piacenza. Cura *Fogli di Formello* per il Centro dell'Incisione della Grafica d'Arte di Formello e gli incontri *TRAeditoriaEmusica* per l'associazione *TRAleVOLTE* di Roma. Per l'editore Empiria pubblica *Nuvole Barbare*, una trascrizione-illustrazione di testi inediti di Pietro Tripodo con una nota di Emanuele Trevi.

Il suo lavoro si concentra attualmente su *FINALE, DIPARTITA calcioperetta*, una visione melanconica dello sport più popolare d'Italia nelle zone più popolari delle nostre città. Da anni il suo studio è anche luogo di incontri culturali e musicali ed è conosciuto con il nome di *TerrazzoAlTerzo*.

Per i tipi di Aguaplano è uscito il libro *Mortis Humana Via*, nel quale si riproducono i disegni preparatori della sua *Via Crucis* con i testi di Carlo Pulsoni musicati da Matteo Sommacal. La forma plastica di *Mortis Humana Via*, realizzata in gesso e terracotta con la collaborazione di Orietta Rossi, viene esposta per la prima volta negli spazi della galleria "Biffi Arte".

Enrico Pulsoni was born in Avezzano in 1956. He is professor of set design at the Accademia di Belle Arti in Macerata. He graduated from the faculty of Architecture at the "La Sapienza" University in Rome with Filiberto Menna, with a thesis regarding Schwitters and the Merzabau of Hannover. In the early Seventies, he collaborated with the Altro theatre group in Rome, staging shows and spatial environments.

His first personal exhibitions were held in 1977-1978 at the Ferro di Cavallo gallery in Rome and the Artecentro gallery in Milan.

In 1980 Nello Ponente invited him to partecipate in the exhibition *1960/80. Lines of the Artistic Research in Italy*.

In the 1980s he exhibited many times in the galleries "Il Segno" of Rome, "Spriano" in Omegna, "Peccolo" in Livorno, "Tommaseo" in Trieste, "Emicla" in Gaeta.

In the 1990s his personal exhibitions took place at the gallery "La Panchetta" in Bari, Michele Di Virgilio in Rome, Spriano in Omegna, Kunstlerhaus Mounsonturm in Frankfurt am Main. He collaborated in the stage design of Lucia Latour's performance *Anihccam*, which was presented in Rovereto, Paris and Frankfurt.

In 1994 he created the backdrop for Lucia Latour's performance *Naturally Yours*, presented in Villa Medici, Rome. In 1995 his first important exhibition of graphics, art books and *gouaches* was held at the Leonhardi Museum in Dresden, with catalogue text by Achille Perilli. In 1997 Jolanda Nigro Covre invited him to the University of Pescara for a reunion of artists who were born in Abruzzo. He collaborated with art reviews «Arsenale», «Sottotraccia», «Opening» and created the art video *Rebus*, which was presented in Italy and abroad. In 1998 he presented *Librido* at the gallery "Il Bulino" in Rome with Bruno Conte and then, in the same gallery, he presented *Drawings and Fusions*, pen drawings and aluminium and brass fusions.

In 2001 he held exhibitions at the Centro Mascarella in Bologna and the Banca Nazionale del Lavoro acquired a series of his sculptures. In the same year Alessandro Gori from Prato commissioned a limited—edition book *Paesaggiornaliero* for Morgana Edizioni in Florence. At the "Lift Gallery" in Rome he presented *Quarti per quattro e un quadrato*, a gravure book in double—face with contributions by Vittor Pisani, Michele Marinaccio, Giuseppe Tabacco.

Since 1991, he has supported the publishing of art books, often in an edition of a single copy, the *Edizioni Cinquantunosettanta*—copper engraved or lithographic books which testify, ironically on different linguistic levels, his personal and artistic relationships with a continuously growing cast of co—authors—exhibited for the first time in 2000 at the Accademia di Belle Arti in Bologna. The series ended with *Novena* in 2002.

He is the artistic curator of the *Collana d'arte Duale* published by Sergio Pandolfini's Il Bulino.

In 2002 he held a course on *Art Books* at the Accademia di Belle Arti in L'Aquila, from which the poster—handout *Art book—Notes Written by Hand for Books to be Realized Manually* was born. In the same year he created a huge panel in brass for the Aula Magna of the Police Headquarters in Avezzano.

In 2003 he exhibited grounds and drawings at the Accademia d'Egitto and brasses at the ISA/Magazzini in Rome.

In 2004 the Centro dell'Incisione e della Grafica d'Arte of Formello presented his *Edizioni Cinquantunosettanta*. In Castelli he presented his *terracotta* and brass works entitled *White and Red Rythm*.

2005 saw *Biancoeottone*, his recent works in the Roman space *TRAleVOLTE*. *Presepe Fiore*, worked in white and red ground and more than three meters in diameter, was presented in Matera in the rocky church of Madonna delle Virtù. Then the *Presepe Fiore* was installed in the basilica of the Holy Cross in Jerusalem and in the crypt of the Duomo in Orvieto. A film of this work by Aldo Cimaglia with the title *Presepe Fiore by Enrico Pulsoni* was selected and shown at the international DOCFEST competition in Palazzo Venezia.

In the last years he is working on the theme of identity: *VOLTItraVOLTI*—a thousand faces drawn with a biro pen and saved in a box. Gianmaria Nerli collaborated on the project writing 34 stories inspired by them, and the resulting book was published by the Galleria Michelangelo in Rome.

In 2007 his work was presented at Gianni Frezzato's "Galleria Meeting" in Venezia. He curated the *Formello Papers* for the Centro dell'Incisione e della Grafica d'Arte of Formello. He published *Nuvole Barbare* for Empiria—a transcription and illustration of the unpublished Pietro Tripodo texts with a *Note* by Emanuele Trevi.

He is currently focusing on two works: *Mortis Humana Via*—a revisitation of the Via Crucis—and the 'football operetta' entitled *FINALE, DIPARTITA calcioperetta*—a vision of the most popular Italian sport in the most working—class neighbourhoods of our cities.

Creazione dei pensieri cupi, tecnica mista, 2009
Creazione dei pensieri cupi [*Creation of Gloomy Thoughts*], mixed technique, 2009

Mortis Humana Via, tecnica mista, 2010-2013
Mortis Humana Via, mixed technique, 2010-2013

VOLTItraVOLTI, disegni a penna su carta, 2006-2007
VOLTItraVOLTI, pen drawings on paper, 2006-2007