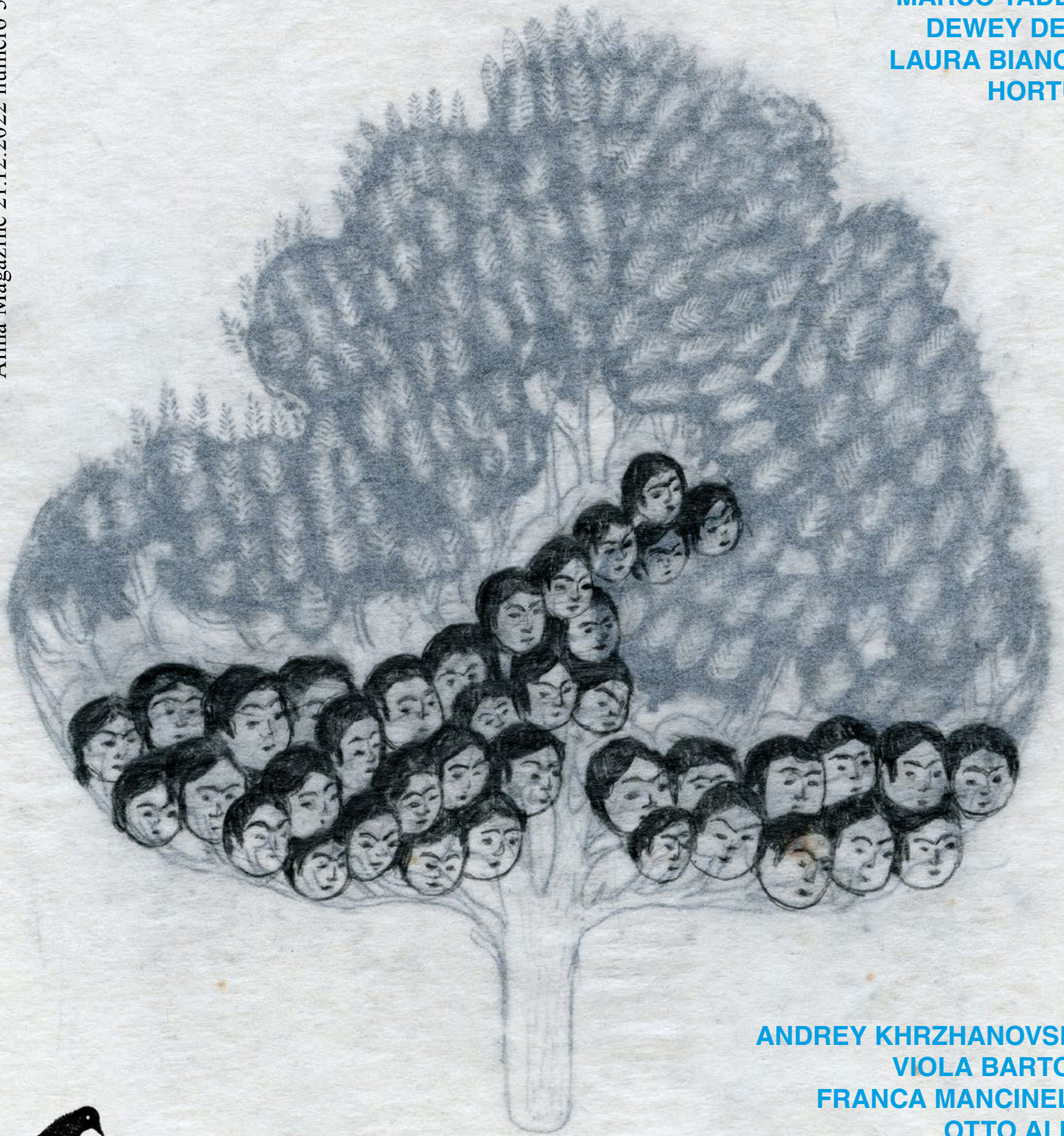


)SOLSTIZI(

Poetic — ● — drawing — ● — and — ● — animation

QUAY BROTHERS
JAN ŠVANKMAJER
MARCO TADDEI
DEWEY DELL
LAURA BIANCHI
HORTUS

Alma Magazine 21.12.2022 numero 5



ANDREY KHRZHANOVSKY
VIOLA BARTOLI
FRANCA MANCINELLI
OTTO ALBA
GIULIA BETTI
ALESSANDRO FIORI
BEATRICE PUCCI



SOLSTIZI
Alma magazine
n° 5
21. 12. 2022

Edizione / Edition

Alma

Direttivo / Directive

Stefano Franceschetti

Magda Guidi

Elisa Mossa

Sandro Pascucci

Messa in pagina

Marco Smacchia

Traduzioni / Translations

Alessia Angelini

Laura Bianchi

Giulia Marcolini

Collaboratori / Collaborators

Laura Bianchi

Eugenia Gaglianone

Redazione / Editing

almanimatori@gmail.com

© Copyright 2020 ALMA ETS

La riproduzione di testi e foto è vietata.

Sono concesse brevi citazioni dichiarando la fonte.

Reproduction of texts and photos is prohibited.

Short quotations are granted stating the source.

www.almanimatori.com



Copertina / Cover

Rojna Bagheri

Retro di copertina / Back

Luca Caimmi

Soci fondatori / Founders

Stefano Franceschetti

Magda Guidi

Simone Massi

Elisa Mossa

Sandro Pascucci

2

4

► 4

► 6

► 10

14

► 14

► 30

38

48

52

62

82

86

► 86

► 88

92

96

100

EDITORIALE PUBLISHING

EVENTI ALMA

ALMA EVENTS

Premi Alma 2022

Stato di natura

Ciò che si ottiene scavando

LA GRANDE STORIA DEL CINEMA D'ANIMAZIONE

THE GREAT HISTORY OF ANIMATION CINEMA

Quay Brothers

Jan Švankmajer by Marco Taddei

DA QUI A ORA FROM HERE TO NOW

Laura Bianchi

EXTRA ALMA

Hortus

TEATRO THEATRE

Dewey Dell

SHOWCASE

Viola Bartoli

POESIA POETRY

Franca Mancinelli

FUMETTO COMICS

Giulia Betti

Otto Alba

MUSICA MUSIC

Alessandro Fiori / Beatrice Pucci

NEWS

IL SELFIE DELL'ANIMATORE THE ANIMATOR'S SELFIE

Andrey Khrzhanovsky

21 DICEMBRE 2022

Il quinto numero di Solstizi esce, come ormai consuetudine, nella notte più lunga dell'anno. Troverete al suo interno un report sulle fantastiche mostre dei nostri disegnatori allestite al Museo della Città a Rimini, all'Urban Art Project di Gambettola (FC), al Museo dei Fossili e al Teatro Dimora di Mondaino (RN).

Tra i tanti contenuti brilla senz'altro la geniale intervista immaginaria dei Quay Brothers (della quale ci hanno fatto dono) creata e pubblicata in occasione della loro personale al MOMA di New York nel 2012.

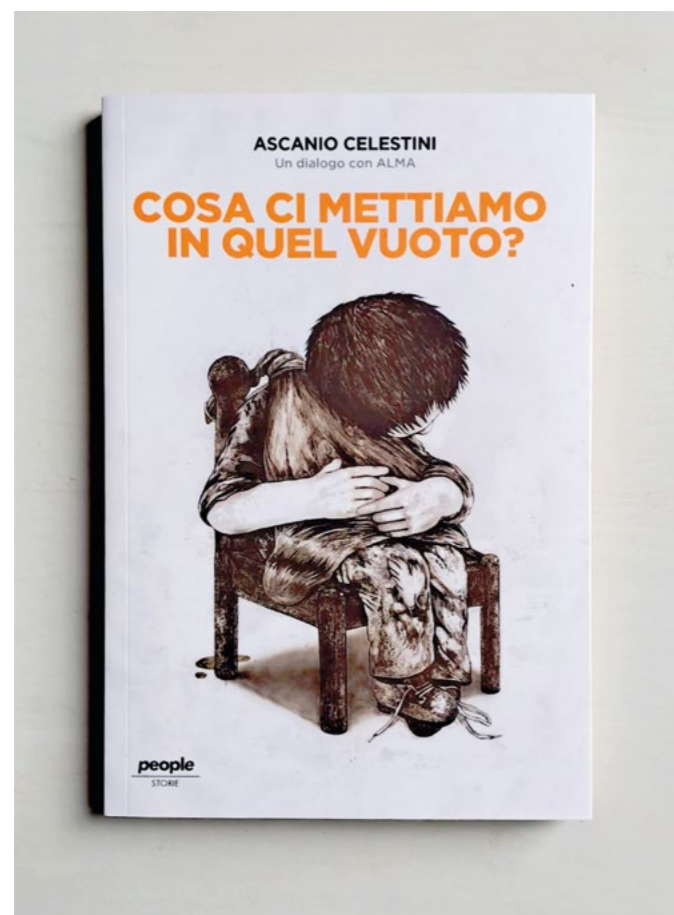
A seguire, mai così tanti giovani e giovanissimi in queste pagine.

Il 14 settembre un'alluvione improvvisa ha distrutto molte aree delle Marche e vite umane.

I comuni dell'entroterra pesarese hanno subito una grave devastazione, proprio quei comuni che hanno sostenuto le attività di ALMA fin dal suo esordio e ospitato diverse iniziative dell'associazione.

Il 29 settembre, in un teatro affollato anche grazie alla presenza di Ascanio Celestini, abbiamo presentato in anteprima *Cosa ci mettiamo in quel vuoto*, l'ultimo libro dell'artista romano nato da un'iniziativa di ALMA e illustrato da dieci suoi giovani disegnatori, edito da People. L'evento ha avuto luogo al Teatro Sperimentale di Pesaro, gentilmente concesso da AMAT Marche e dall'Amministrazione Comunale nella figura dell'assessore alla Bellezza Daniele Vimini. Erano presenti i sindaci dei comuni alluvionati dell'Unione montana del Catria e Nerone. Durante la serata sono stati raccolti fondi per aiutare quelle comunità e la solidarietà del pubblico non è mancata. In quell'occasione, il titolo del libro *Cosa ci mettiamo in quel vuoto?* si è caricato di nuovi significati e ha alimentato uno strano senso di responsabilità in tutti i presenti.

A presto amici!



21st DECEMBER 2022

The fifth number of Solstizi is out on the longest night of the year as it is now a costume.

Inside, you will find a report on the many fantastic exhibitions that saw the participation of our members at the Museo della Città in Rimini, at the Urban Art Project in Gambettola (FC), at the Museo dei Fossili and at the Teatro Dimora in Mondaino (RN).

Among the many contents, the brilliant imaginary interview gifted to us from the Quay Brothers certainly stands out. It was created and published on the occasion of their solo show at the MOMA in New York in 2012.

There have never been so many young and very young people in these pages.

On 14 September a sudden flood destroyed many areas of the Marche together with taking away many human lives.

The municipalities of the Pesaro hinterland have suffered serious devastation, precisely those municipalities that have supported the activities of ALMA since its inception and have hosted various initiatives of the association.

On September 29, in a crowded theater and also thanks to the presence of Ascanio Celestini, we presented a preview of *Cosa ci mettiamo in quel vuoto*, the latest book by the Roman artist, published by People, promoted by ALMA and illustrated by ten of his young members. The event took place at the Teatro Sperimentale di Pesaro, kindly granted by AMAT Marche and by the Municipal Administration in the figure of the Councilor for Beauty Daniele Vimini. The mayors of the flooded municipalities of the Catria and Nerone mountain union were also present. During the evening, funds were raised to help those communities and the solidarity of the public was not lacking. On that occasion, the title of the book *Cosa ci mettiamo in quel vuoto?* took on new meanings and fueled a strange sense of responsibility in everyone attending the event.

See you soon friends!

Fabbrica Urbana, Fano (PU)
Venerdì 9 dicembre 2022

Fondata il 21 marzo 2020 in piena vicenda pandemica e giunta al terzo anno di vita, ALMA - Associazione Libera Marchigiana Animatori non ha rinunciato alla doppia festa che ogni anno si ripete con il conferimento del **Premio Alma**, una fusione in bronzo della statuette votiva del III sec. denominata *Bronzetto del Catria*, e del **Premio Speciale Alma Animazione**, una ceramica che riproduce il logo dell'Associazione (generosamente donato dall'artista marchigiano Enzo Cucchi). Come sapete, nel 2020 i Premi sono stati assegnati al grande regista ungherese Béla Tarr e allo storico dell'animazione mondiale Giannalberto Bendazzi; nel 2021 è stata la volta dell'attore, scrittore e regista Ascanio Celestini e del celebre disegnatore Lorenzo Mattotti. Quest'anno ALMA ha premiato "alla memoria" uno dei più grandi registi cinematografici del secolo scorso, **Jean-Marie Straub**: ha ritirato il *Bronzetto Peter Kammerer*, dopo la presentazione e proiezione di tre cortometraggi inviati per l'occasione da Barbara Ulrich (curatrice dell'archivio Straub-Huillet) pochi giorni prima della scomparsa del regista avvenuta il 20 novembre scorso.

Alla disegnatrice **Mara Cerri** e alla drammaturga **Chiara Lagani** (Fanny e Alexander) è andato il Premio Speciale Alma Animazione per la loro graphic novel *L'amica geniale*, un'interpretazione originale del romanzo best seller di Elena Ferrante. La festa dei Premi si è chiusa con il concerto della giovanissima rapper **Alda** (che curiosamente ha fatto anche studi di cinema d'animazione alla Scuola del Libro di Urbino). Si ringrazia Fabbrica Urbana e il Comune di Fano per avere ospitato la manifestazione, possibile grazie al contributo dell'Unione Montana del Catria e Nerone e della Regione Marche.

Motivazioni dei Premi

Premio Alma a Jean-Marie Straub (in memoriam)

Pare che quando il direttore della Biennale di Venezia Marco Müller nel 2006 propose a Jean-Marie Straub e Danièle Huillet un Leone speciale alla carriera si sentì rispondere dai registi che dovevano rifiutare quell'invito perché era "venuto troppo presto per la nostra morte, troppo tardi nella nostra vita". Di lì a poco si sarebbe spenta Danièle Huillet.

Ora, Jean-Marie Straub ha accettato di ricevere il Premio ALMA, ben più modesto di quello della Biennale, ma il 20 novembre ci ha lasciati da vero e coerente "non riconciliato".

Jean-Marie Straub è stato uno dei registi più estremi di tutta la storia del cinema occidentale. Ha indagato la storia degli uomini e del loro pensiero attraverso la messa a fuoco di una cinematografia che difficilmente potrà essere eguagliata in rigore e radicalità.

ALMA assegna a Jean-Marie Straub il Premio ALMA 2022. Ritira il premio Peter Kammerer.

Premio Speciale Alma Animazione a Mara Cerri e Chiara Lagani

Abbiamo apprezzato per anni la qualità del lavoro di entrambe, raffinato, intenso, evocativo.

Quando le vostre sensibilità artistiche e umane si sono unite ci avete regalato un universo visivo e sonoro nuovo. Il libro che teniamo in mano è solo uno, l'ultimo, dei motivi che ci hanno spinto ad assegnarvi questo premio, ma la storia parte da molto più lontano.

Da spettatori, da lettori di questa storia non possiamo che ringraziarvi. Con questa gratitudine e immenso affetto vi consegniamo il Premio Speciale Animazione 2022.

Fabbrica Urbana, Fano (PU)
Friday 9th December 2022

Founded on the 21 March 2020 in the midst of the pandemic and now in its third year of life, ALMA - Associazione Libera Marchigiana Animatori - has not given up on the double celebration that recurs every year with the awarding of the **Premio Alma** (Alma Prize), a casted bronze statuette of the III century so called *Bronzetto del Catria*, and the **Premio speciale Alma Animazione** (special prize Alma Animation), a ceramic piece that reproduces the logo of the Association (generously donated by the artist Enzo Cucchi, originally from the Marche region). As you know, in 2020 the Awards were assigned to the great Hungarian director Béla Tarr and to the worldwide known animation historian Giannalberto Bendazzi; in 2021 it was the turn of the actor, writer and director Ascanio Celestini and the famous designer Lorenzo Mattotti.

This year ALMA has awarded "in memory" one of the greatest film directors of the last century, **Jean-Marie Straub**. **Peter Kammerer** collected the little bronze, after the presentation and screening of three short films sent for the occasion by Barbara Ulrich (curator of the Straub-Huillet archive) a few days before the director's death on November 20.

The Alma Animazione Special Prize was given to the cartoonist **Mara Cerri** and the playwright **Chiara Lagani** (Fanny and Alexander) for their graphic novel *My brilliant friend*, an original interpretation of the best-selling novel by Elena Ferrante. The awards party ended with a concert by the very young rapper **Alda** (who curiously also studied animation cinema at the Scuola del Libro in Urbino).

We thank Fabbrica Urbana and the Municipality of Fano for hosting the event, made possible thanks to the contribution of the Unione Montana del Catria e Nerone and the Marche Region.

Reasons for the Awards

Alma Animation Award to Jean-Marie Straub (in memoriam)

)SOLSTIZI(



Premi ALMA 2022 / Jean-Marie Straub in memoriam

Jean-Marie Straub Mara Cerri e Chiara Lagani

Venerdì 9 dicembre 2022 / Ore 17-21 / Fabbrica Urbana, Fano PU
Cerimonia di assegnazione dei Premi ALMA 2022

ore 17
Peter Kammerer presenta i film di **Jean-Marie Straub** e **Danièle Huillet**
MACHORKA-MUFF (1962)
LE GENOU D'ARTEMIDE (2007)
LA FRANCE CONTRE LES ROBOTS (2020)
A seguire, assegnazione del Premio ALMA a **Jean-Marie Straub**

ore 19
Chiara Lagani legge alcuni passi della graphic novel **L'AMICA GENIALE** (dal best seller di **Elena Ferrante**)
Assegnazione del Premio Speciale Animazione a **Mara Cerri** e **Chiara Lagani**
ore 20
ALDA Live per ALMA, concerto

Ingresso libero fino a esaurimento posti
FABBRICA URBANA, via Montevocchio, 57 - Fano PU
Info: almanimatori@gmail.com
www.almanimatori.com



When the director of the Venice Film Festival, Marco Müller proposed in 2006 the Golden Lion for the career to Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, he was told by both directors that they had to refuse that invitation because it had "come too soon before our death, too late in our life." Danièle Huillet would soon die. Now, Jean-Marie Straub has accepted the ALMA Prize, much more modest than the Golden Lion, but on November 20th he left us as a true and coherent "unreconciled". Jean-Marie Straub was one of the most extreme directors in the entire history of western cinema. He investigated the history of humanity and its thinking throughout the focus of a cinematography that can hardly be equaled in rigor and radicalism. ALMA awards Jean-Marie Straub the ALMA Prize 2022. Collects the prize Peter Kammerer.

The Alma Animazione Special Award goes to Mara Cerri and Chiara Lagani

We have appreciated for years the quality of both their work, refined, intense, evocative. When your artistic and human sensibilities came together, you gifted us with a new visual and sound universe. The book we are holding in our hands is only one of the many reasons that prompted us to award you this prize, but the story starts from much earlier in time. As spectators, as readers of this story, we can only thank you. With this gratitude and immense affection we present you the 2022 Special Animation Award.

STATO DI NATURA

Cartoon Club, Museo della Città, Rimini

Bosco Urban Art Project, Gambettola (FC)

Stato di natura si riferisce alle condizioni in cui vivevano gli uomini prima dell'inizio della civilizzazione, e alle materie prime che non hanno ancora subito elaborazione da parte dell'uomo.

In un tempo dove anche la "civilizzazione" mostra i suoi aspetti più violenti, un gruppo di giovani artisti dell'associazione culturale ALMA espone il risultato di una propria riflessione sul tema della natura. Si tratta di opere intime e originali, oniriche e misteriose, dove anche la realtà e la tragedia vengono trasfigurate dall'interpretazione e dal filtro sensibile dell'essere umano.

Al Museo della Città di Rimini (13-31 luglio) una grande mostra di disegni e animazioni ha accompagnato i visitatori in un viaggio attraverso nuove sensibilità e narrazioni stratificate dove il passato e il futuro sembrano fondersi insieme. Su invito del Festival Internazionale del Cinema d'Animazione Cartoon Club di Rimini e grazie al desiderio della sua direttrice Sabrina Zanetti, le pareti dell'Ala Nuova del museo sono state scosse da questo giovane e eccezionale dispositivo immaginifico.

Disegnatori: Sara Antimi, Rojna Bagheri, Anna Rita Baldarelli, Viola Bartoli, Alice Bartolini, Emanuela Bartolotti, Luciana Bencivenga, Andrea Bonetti, Guido Brualdi, Simona Bursi, Eugenio Carlini, Tina Carlini, Luca Caimmi, Samuele Canestrari, Giorgia Cecchini, Darkam (Eugenia Monti), Laura Fuzzi, Magda Guidi, Massimo Saverio Maida, Ilenia Manfroni, Giulia Marcolini, Gastone Mencherini, Elisa Mossa, Enrico Nanni, Emanuela Orciari, Claudia Piras, Alessandra Romagnoli, Niccolò Tonelli, Anthony Valenti.

Animatori: Alessia Angelini, Anima (Annamaria Gentili), Rojna Bagheri, Anna Rita Baldarelli,

Emanuela Bartolotti, Ahmed Ben Nessib, Andrea Bonetti, Samuele Canestrari, Marco Capellacci, Roberto Catani, Giorgia Cecchini, Mara Cerri, Pietro Elisei, Julia Gromskaya, Magda Guidi, Collettivo Kalico Jack, Marica Maggiotti, Massimo Saverio Maida, Giulia Marcolini, Simone Massi, Giacomo Passanisi, Andrea Petrucci, Beatrice Pucci, Francesco Ruggeri, Paola Sorrentino, Alessia Travaglini, Martina Venturini.

A Gambettola, alle porte di Cesena, è stato di nuovo tempo di *BOSCO – Urban Art Project*, il festival dedicato alla rigenerazione urbana, con un ricco calendario di mostre e azioni artistiche diffuse nel centro città grazie al coinvolgimento di fotografi, street artist e artisti visivi provenienti da tutta Italia. Qual è il luogo da cui proveniamo? Quali sono le tradizioni popolari alla base della nostra comunità? Sonia Patrizia Catena, Angela Molari, Chiara Pavolucci di *Bosco Urban Art Project* partono da queste domande per stabilire un ponte tra passato e presente, tra natura ed artificio.

Il percorso espositivo open air di quindici disegnatori di ALMA in via Carducci a Gambettola (1-16 ottobre) pone i passanti a riflettere sulle condizioni in cui vivevano gli uomini prima dell'inizio della civilizzazione e il loro antico e ancestrale legame con la natura. Disegnatori: Rojna Bagheri, Anna Rita Baldarelli, Luciana Bencivenga, Giulia Betti, Laura Bianchi, Andrea Bonetti, Simona Bursi, Luca Caimmi, Eugenio Carlini, Giorgia Cecchini, Darkam Arcadia (Eugenia Monti), Magda Guidi, Emanuela Orciari, Niccolò Tonelli, Anthony Valenti.



disegno di Rojna Bagheri



disegno di Rojna Bagheri



disegno di Magda Guidi



disegno di Anna Rita Baldarelli



disegni di Claudia Piras



disegno di Darkam Arcadia

STATE OF NATURE

Cartoon Club, Museo della Città, Rimini Bosco Urban Art Project, Gambettola (FC)

State of nature refers to the condition in which humans lived before the beginning of civilization, but also to raw materials that have not yet undergone any processing by humans.

In a time where even “civilization” shows its most violent aspects, a group of young artists from the cultural association ALMA exhibit the result of their reflection on the theme of nature. These are intimate and original works, dreamlike and mysterious, where the interpretation and sensitive filter of the human being is able to transfigure reality and tragedy.

At *Museo della Città* of Rimini (July 13-31) a major exhibition of drawings and animations accompanied visitors on a journey through new stratified narratives where the past and the future seem to merge. At the invitation of the Cartoon Club International Animation Film Festival of Rimini and thanks to the wish of its director Sabrina Zanetti, the walls of the new wing of the museum were shaken by this young and exceptional imaginative device.

Designers: Sara Antimi, Rojna Bagheri, Anna Rita Baldarelli, Viola Bartoli, Alice Bartolini, Emanuela Bartolotti, Luciana Bencivenga, Andrea Bonetti, Guido Brualdi, Simona Bursi, Eugenio Carlini, Tina Carlini, Luca Caimmi, Samuele Canestrari, Giorgia Cecchini, Darkam (Eugenia Monti), Laura Fuzzi, Magda Guidi, Massimo Saverio Maida, Ilenia Manfroni, Giulia Marcolini, Gastone Mencherini, Elisa Mossa, Enrico Nanni, Emanuela Orciari, Claudia Piras, Alessandra Romagnoli, Niccolò Tonelli, Anthony Valenti.

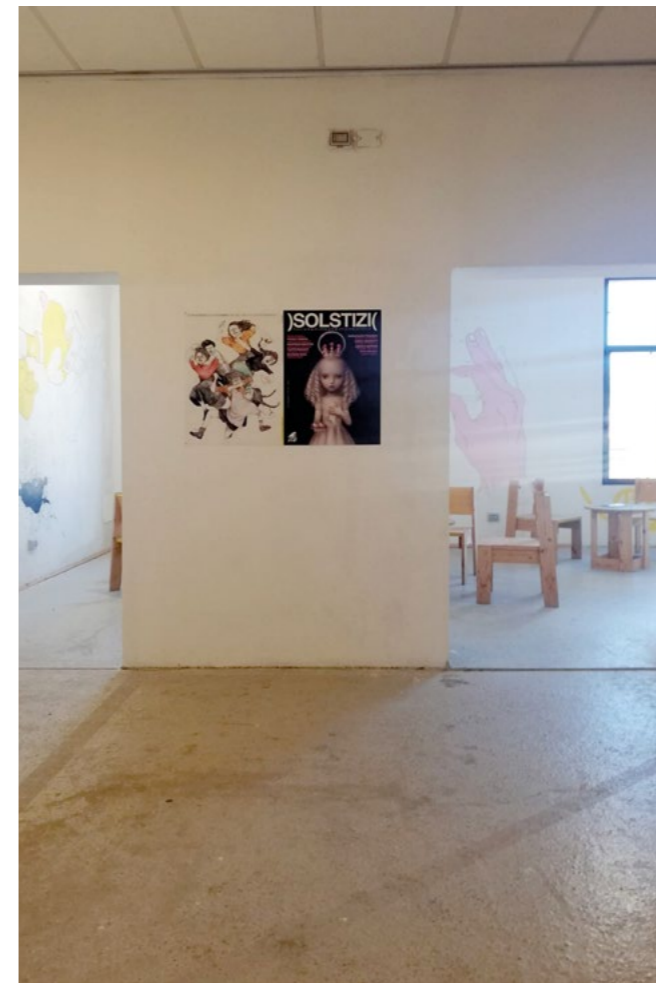
Animators: Alessia Angelini, Anima (Annamaria Gentili), Rojna Bagheri, Anna Rita Baldarelli, Emanuela Bartolotti, Ahmed Ben Nessib, Andrea Bonetti, Samuele Canestrari, Marco Capellacci,

Roberto Catani, Giorgia Cecchini, Mara Cerri, Pietro Elisei, Julia Gromskaya, Magda Guidi, Kalico Jack Collective, Marica Maggiotti, Massimo Saverio Maida, Giulia Marcolini, Simone Massi, Giacomo Passanisi, Andrea Petrucci, Beatrice Pucci, Francesco Ruggeri, Paola Sorrentino, Alessia Travaglini, Martina Venturini.

In Gambettola, near Cesena, time came to renew the appointment with *BOSCO - Urban Art Project*, the festival dedicated to urban regeneration, with a rich calendar of exhibitions and artistic actions spread throughout the city center thanks to the involvement of photographers, street and visual artists from all over Italy. Where do we come from? What are the popular traditions at the base of our community? Sonia Patrizia Catena, Angela Molari, Chiara Pavolucci of *Bosco Urban Art Project* start from these questions to establish a bridge between past and present, between nature and artifice.

The open-air exhibition of fifteen ALMA designers in Carducci road in Gambettola (October 1-16) invites passers-by to reflect on the conditions in which men lived before the beginning of civilization and their ancient and ancestral bond with nature.

Designers: Rojna Bagheri, Anna Rita Baldarelli, Luciana Bencivenga, Giulia Betti, Laura Bianchi, Andrea Bonetti, Simona Bursi, Luca Caimmi, Eugenio Carlini, Giorgia Cecchini, Darkam Arcadia (Eugenia Monti), Magda Guidi, Emanuela Orciari, Niccolò Tonelli, Anthony Valenti.



disegno di Simona Bursi



disegno di Magda Guidi



disegno di Giulia Betti

CIÒ CHE SI OTTIENE SCAVANDO

Teatro Dimora e Musei di Mondaino (RN)

29 giugno - 31 luglio 2022

“La memoria conta veramente se tiene insieme l'impronta del passato e il progetto del futuro, se permette di fare senza dimenticare quel che si voleva fare, di diventare senza smettere di essere e di essere senza smettere di diventare”

Italo Calvino

I Musei di Mondaino, sempre attenti alle innovazioni, propongono una mostra dell'associazione culturale ALMA dal titolo evocativo: *Ciò che si ottiene scavando*, traduzione letterale della parola “fossile”. L'esposizione invita il visitatore a uno scavo in sé stesso: memoria del passato e sguardo verso il futuro. Lo fa attraverso gli occhi, le opere, i cortometraggi di artisti che, scegliendo come *location* un Museo paleontologico, intendono aprire a tutti un mondo che non si è mai fermato, la cui natura è un divenire continuo. Museo come memoria per ognuno di noi e al tempo stesso introspezione. Gli autori di Scuola Marchigiana espongono disegni e cortometraggi animati, affiancano le loro opere alle immagini fossili impresse su lastre di roccia, immagini che raffigurano le più antiche forme di vita complesse presenti sulle meravigliose colline di Mondaino, un tempo fondali miocenici.

La mostra è un viaggio tra schegge di eternità racchiuse nelle profondità del mare e negli abissi dell'animo umano che svelano il linguaggio segreto dell'universo. Un racconto in bilico tra la consapevolezza della breve durata della vita e la speranza dell'eternità, la trasformazione di un istante in qualcosa che resti oltre il tempo in cui si è manifestato.

Disegni: Sara Antimi, Rojna Bagheri, Giulia Betti, Eugenio Carlini, Giorgia Cecchini, Davide Enrico Forò, Marica Maggiotti, Ilenia Manfroni, Enrico Nanni, Giulia Vanzolini.

Animazioni: Anna Rita Baldarelli, Ahmed Ben Nessib, Pietro Elisei, Annamaria Gentili, Julia Gromskaya, Magda Guidi, Marica Maggiotti, Massimo Saverio Maida, Giacomo Passanisi, Francesco Ruggeri, Martina Venturini.

Monica Barogi



disegno di Andrea Bonetti



CIÒ CHE SI OTTIENE SCAVANDO

29 GIUGNO/ 31 LUGLIO MONDAINO

MOSTRA DI DISEGNI E CORTI ANIMATI / ALMA ANIMATORI
MONDAINO, 29 GIUGNO - 31 LUGLIO 2022
 ROCCA MALATESTIANA - MUSEO PALEONTOLOGICO
 LUN - SAB: H 10/13 - 15/18 DOM: H 16/19
INAUGURAZIONE
MERCOLEDÌ 29 GIUGNO - H 20.30
CONCERTO DI BEVANO EST - H 21.15

DISEGNI
 SARA ANTIMI
 ROJNA BAGHERI
 GIULIA BETTI
 GIORGIA CECCHINI
 DOMINIQUE DE MARTIS
 DAVIDE ENRICO FORÒ
 MARICA MAGGIOTTI
 ILENIA MANFRONI
 ENRICO NANNI
 GIULIA VANZOLINI

ANIMAZIONI
 AHMED BEN NESSIB
 ANNA RITA BALDARELLI
 MASSIMO SAVERIO MAIDA
 ANNAMARIA GENTILI
 JULIA GROMSKAYA
 MARICA MAGGIOTTI
 GIACOMO PASSANISI
 FRANCESCO RUGGERI
 MARTINA VENTURINI
 MAGDA GUIDI
 PIETRO ELISEI

disegno di Giulia Betti

WHAT YOU GET BY DIGGING IN

Teatro Dimora e Musei di Mondaino (RN)

29 June - 31 July 2022

“Memory really does matter if it manages to keep together the imprint of the past and the project of the future, if it allows to do without forgetting what you wanted to do, to become without ceasing to be and to be without ceasing to become”

Italo Calvino

The Mondaino Museums, always attentive to innovations, are proposing an exhibition by the cultural association ALMA with an evocative title: *What you get by digging in*, the literal translation of the word “fossil”. The exhibition invites the visitor to dig into themselves: a memory of the past and a look towards the future. It does so through the eyes, the works, the short films of artists who, by choosing a paleontological museum as their location, intend to open up to everyone a world that has never stopped, whose nature is in continuous becoming. Museum as a memory for each of us and at the same time introspection.

The authors of Scuola Marchigiana, will show drawings and animated short films, alongside their works with fossil images imprinted on rock slabs, images that depict the most ancient forms of complex life present on the wonderful hills of Mondaino, which were sea beds during the Miocene's period.

The exhibition is a journey through splinters of eternity enclosed in the depths of the sea and in the depths of the human soul which reveal the secret language of the universe. A story poised between the awareness of the short duration of life and the hope of eternity, the transformation of an instant into something that remains beyond the time in which it manifested itself.

Drawings by: Sara Antimi, Rojna Bagheri, Giulia Betti, Eugenio Carlini, Giorgia Cecchini, Davide Enrico Forò, Marica Maggiotti, Ilenia Manfroni, Enrico Nanni, Giulia Vanzolini.

Animations by: Anna Rita Baldarelli, Ahmed Ben Nessib, Pietro Elisei, Annamaria Gentili, Julia Gromskaya, Magda Guidi, Marica Maggiotti, Massimo Saverio Maida, Giacomo Passanisi, Francesco Ruggeri, Martina Venturini.

Monica Barogi



Disegno di Giulia Vanzolini

Quay Brothers

Original Heinrich Holtzmüller Interview for MoMA, New York 2012

ON DECIPHERING THE PHARMACIST'S PRESCRIPTION FOR LIP-READING PUPPETS

Stephen and Timothy Quay studied film and illustration in Philadelphia (USA) and then specialized in animation films at the Royal College of Art in London. They are among the most important living directors and artists. Their films reveal esoteric influences tinged with tremors and melancholy close to the obsessions of animators such as Walerian Borowczyk and Jan Švankmajer, of writers such as Franz Kafka, Bruno Schulz, Robert Walser. Their works have been exhibited in countless international exhibitions such as: *The Quay Brothers' Universum* at the EYE Film Institute in Amsterdam (2013), *Metamorfosis. Visiones Fantásticas de Starewitch, Švankmajer y Los Hermanos Quay* at the Center de Cultura Contemporània in Barcelona (2014); *PHANTOM MUSÆUMS* at the Shoto Museum of Art in Tokyo (2017). Some negatives of their films are part of the permanent collection of the MOMA in New York where in 2013 they held a large retrospective exhibition entitled *Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*. Their films *Street of Crocodiles* (1986), *Institute Benjamenta* (1995) and *In Absentia* (2000) are considered true masterpieces.

ORIGINAL HEINRICH HOLTZMÜLLER INTERVIEW FOR MOMA 2012



I am the **HEINRYCHO HOLTZMÜLLER** who was once real and who now only exists under the glass of a museum vitrine in Nürnberg. They are the letters of an alphabet that I created in 1553[‡] and the sole remaining example of my existence.

OTHERWISE

I am entirely unknown—even, I am told, beyond Google's cyclopic search engine. The Quay Brothers subsequently hand-traced this very same alphabet for use in one of their films, which, in doing so resurrected the near-dormant **SCHREIBMEISTER** in me. They then proceeded to present me with a sketch for a somewhat curious "prescription" in which I was invited to collaborate. Taking up the challenge, I mischievously wrote only the dierectrics of this prescription and left it for them to fill in the rest, for which this is the result:

Sijjwgüllä H. Izäp



FURTHERMORE, they have called upon me to conduct the following conversation with them. Much preferring the richness of my long, moribund slumber and still wishing to remain distant if not entirely absent, I have nevertheless accepted on one condition: that in divining their pronounced weakness for music, I would suspend and vibrate the twin letters « QQ » to resemble the shimmering aura of glass bells which would sufficiently put them into a compliant state to respond to my questions.

I sit here assigned in paper, black moleskin and entirely ready to attest to the ingredients that I always insisted upon for the blackest of my own inks, which permitted even the deepest shadows to be glimpsed inside the finest of calligraphic hairlines—this ink having been boiled down surreptitiously from that triumvirate of crushed pearls, the musk of a deer, and the testicles of a fox.

HH: So, Gentlemen . . . here we are—me arriving from the 16TH CENTURY and you already ensconced in the present one. I shall attempt to be the “medium” between M o M A and yourselves and to ferret out with my own curiosity what this title: ON DECIPHERING THE PHARMACIST’S PRESCRIPTION FOR LIP-READING PUPPETS might be, as it is clearly not obtainable anywhere, and furthermore, I can see that the legibility of a prescription still hasn’t improved over the centuries.

QQS: Yes . . . in our mind it’s more of a teasing inducement for a journey. Not a grand journey but a tiny one . . . around the circumference of an apple. We’re no doubt gently abusing the anticipation that the prescriptive side is courting both a rational illegibility as well as an irrational legibility. Hopefully the intrigued will engage with the ambiguity. And besides, the prescription is only mildly inscrutable and one certainly won’t die from it, considering that thousands of people a year reportedly die from misread prescriptions.

HH: But it also quickly indicates that due to the errant scribble of the Doctor, one perhaps could already be hovering on the boundary line of an imaginary or forged death. In that sense the so-called calligraphic abuse is already an escort to the grave.

QQS: Goodness no, we meant the prescription as purely imaginary . . . but with a purpose. However, we must add that it was by your own example nearly five centuries ago, when you proposed an exercise to your students: how best might the word “God” be typographically set in all its *potentia*. And although we know that no trace of that experiment now exists, we do have an example of your work, which is more like a sound poem in which you created a calligraphic equivalent.^{‡‡}

HH: It was a little experiment to challenge myself with. I simply wanted to hear not only the rooster crowing but the ambient footsteps, the coughs, the sound of the kiss itself, along with that aura of confusion at the moment of Christ’s supreme doubt.

QQS: [Long silence as the twins look at one another before one of them pours another three glasses.] Of course that can have no comparison whatsoever, but it can only remind us of the time we went to the Kierling Sanatorium^{‡‡} outside Vienna, where Kafka died in 1924. And in that very room of his death, we held up a microphone in 1990 with the sublime hope of hearing a vestige of his voice in that last conversation between Klopstock, Dora Dymant, and himself, but of course it wasn’t to be and it was utterly futile. All that was heard was the indiscriminate hum of traffic outside his window. If only the tape recorder could record with a kind of carbon-dating perspective, the original wallpaper might still hold the aural DNA to the sound in that room . . . along with the functional banality of a hearse arriving the following day to take his body away.

HH: Kafka I know only as embodying and defining the sole existence of the letter “K” in the kingdom of the alphabet. All others simply have a lease upon it. However, let’s return to this prescription. Of course you’re being metaphorical: what you’re proposing to the viewer is that the prescription *per se* becomes . . .

QQS: . . . a subtle “magnifying” lens to the imagination.

HH: And even an imaginary prescription is meant to help . . . [and smiling] . . . especially those suffering?

QQS: [nodding] Particularly those suffering in health.



‡‡ “Olive Pits Removed from the Garden of Gethsemane”



‡‡ Kierling Sanatorium, Austria

HH: Yes . . . they could be the worst.

QQS: And that this magnification should give you, so to speak, a “listening eye”—one that would allow you to hear the infinitesimal hum inside the lips of the puppet.

HH: In other words a kind of Braille, in the same way that fingertips become eyes?

QQS: Yes . . . and without ever once having to resort to an officially corrective eyeglass prescription!! It was meant to help like an endless adjusting screw. There is an admirable quote by Leonora Carrington where she states that one eye should be simultaneously plunged into the microscope, and the other into a telescope. So here you have the microcosm and the macrocosm in one gesture, and on the camera lens itself is marked the very same focal distinction between extreme close-up and infinity.

HH: There IS something marvelous when the eye is confronted by magnification, because it is offered the unfamiliar as a new delirium. With that in mind, how might this correspond to the realm of puppets?

QQS: Analogously it does makes us think of the Belgian playwright Michel de Ghelderode,^{‡‡} who wrote for puppets and said that to enter a “cave”—where the marionette performances took place—it was important and necessary “to stoop” down . . . to lower oneself to the scale of the puppets and their universe.

HH: And that is indeed a genuine invitation to humility.

QQS: Because they pull you down to their realm and once you adjust to their horizon, then that seems to become the great measure for their “condition of enchantment.”

HH: My intuition tells me that you never had puppets as children but only later?

QQS: Yes, but it was they who in fact apprehended us!!!! We then approached them almost carnally but with enormous tact and respect. And at that time, there was simply no available front door to puppetry and so we came in through our own imagined side door.

HH: I presume that door was “marked?”

QQS: [smiling] Quite “unmarked.”

HH: After all, anyone can watch puppets and not want to devote themselves to them. What in particular was it about puppets that drew you towards them?

QQS: They seemed to be emissaries from the beyond, able to establish an “otherness” that could distinctly unsettle, and with a purpose. They seemed immensely capable of announcing a halfway world: one caught between an eerie repose and the disturbingly alive and inhabited.

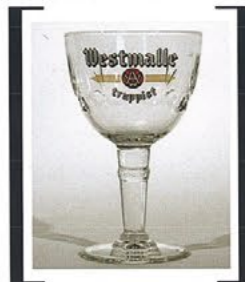
HH: Like the “Mask of the Medusa.”



‡‡ Michel de Ghelderode



‡5 Toone, Le Marionnettiste de Bruxelles, 1956



‡6 Westmalle Trappist beer glass



‡7 Quay Brothers before Café La Mort Subite, Bruxelles, c. 1977



‡8 Théâtre Royal de Marionnettes Toone

QQS: Yes, a mask that aligned itself entirely with the entomological kingdom . . . with laws exclusively their own and this fascinated us enormously. Like the praying mantis, whose movements are at times absolutely motionless, disguised as a leaf gently swaying in the breeze, but then suddenly delivering the most deadly attack on its unsuspecting victim.

HH: Was there any one single epiphany with puppets?

QQS: Bruxelles, 1978, Impasse Schudeveld, off the Grand Place, when we discovered the celebrated Toone marionettes.^{‡5} The puppets were riddled with age and had this magnificent patina to them. They were large and heavy and surprisingly crude, operated from above with giant iron rods buried into their heads and strings to manipulate their arms. Their gestures were broad and sweeping, the spoken text was all-important, but there was also a wonderful contamination at work because off to the side, attached to the puppet theater, was a tiny "estaminet" [bar] where you could order those fabulous Belgian beers with all their own unique glassware . . .^{‡6}

HH: Ah! You mean those Kriels [a beer made from cherries] and the Gueuze Lambics and especially those luxuriant Trappist beers made by the monks. And surely you must know the café "La Mort Subite [Sudden Death]?"^{‡7}

QQS: Yes . . . there was no Belgian beer we left untouched in that café, some of which were 10 percent strong. But more importantly, in this atmospheric setting of the Théâtre Royal de Marionnettes Toone,^{‡8} where literature was indelibly fused with the artisanal side of woodcarving, was born an instant love for puppets, a love hewn from the fruit of their wood and from texts by Michel de Ghelderode, exalted and liquefied by these remarkable beers.

HH: And it's known that the Belgians treat their beers like the French treat their wines.

QQS: And a cuisine to match these beers. And similarly with the puppets: they were taken seriously and had a real legacy. It was at that point that we vowed resolutely to investigate puppets. And since cinema was the one thing that really captured our imagination, we naturally gravitated towards puppet film animation as the form of expression.

HH: But that must have been a sudden leap from an accustomed practice. With that in mind, I noticed some large black and white drawings where an enormous amount of graphite was being expended.

QQS: There was a huge hesitation before arriving at puppet animation. At this time in Philadelphia, mid-1970s, we were totally immersed in European and Central European cinema. These drawings were themselves an elaboration of a much older graphic discipline and, in hindsight now, we realize that they had reached a transition stage as a kind of "failed cinema": one that desperately begged for the third dimension and a corresponding sound-and-musical universe. But we also realistically knew that no one would ever subsidize a live-action film venture on our part. However, with the realm of puppetry it became the sport of shy boys, where one would be able to work very intimately at a tabletop level and create an entire universe where one could both abolish scale and defy it.

HH: I'm curious about the stories you are proposing to tell with your puppets. They don't seem to be fairy tales *per se* or anything easily recognizable. Why?

QQS: I think initially we were merely trying to establish for ourselves just what puppets might be capable of: what kind of subjectivity, what kind of thaumaturgical murmurings or pathological drifts were possible; and scenographically speaking, what cartographies and "voyages of no return" could occur and what places of the soul might be rendered explorable.

And since we've always maintained a belief in the illogical, the irrational, and the obliqueness of poetry, we didn't think exclusively in terms of "narrative," but also of the parentheses that lay hidden behind the narrative. So it seemed paramount that the narrative not legislate and that it should give to the domain of puppets and objects their own distinct "light" and especially their "shade," so that the subject could pulsate with unknown possibilities—typhoons of splinters at 1/24th of a second.

HH: Indeed, you have given me a palpable glimpse into the *apoteca* of Time fractioned off into tiny frozen sequential moments. And I am made aware at once of the immense temporal and durational slippage that must occur in your work, the dizzying hours inching forward the tiniest sliver of a second in order to capture a *merespectral* sneeze. And so I ask myself, what is this balm allowing so much concentration?

QQS: Inside every camera such a symbolic apothecary jar should exist!!!! And as well, over every doorway a suspended crocodile! This devotion to preparing a single frame metaphorically brings to mind the poetic notion of Victor Hugo's "veic" point of a boat's sail as that "mysterious point of intersection where all the slight forces along the sails accumulate." These invisible "forces" that fill the image embrace alchemical ones as well.

HH: In mentioning the alchemical, your choice of a writer like Bruno Schulz has meant much for you? To read this author is to be simultaneously drinking one of those great Hungarian *Tokaji Eszencias*?^{‡9}

QQS: Schulz's prose seemed to represent entire kingdoms of what animation "could" be capable of and also a supreme challenge to one's own craft. In particular, the "Treatise on Tailors' Dummies," which introduced Schulz's "metaphysics of form:" that matter was never dead; that lifelessness was only a disguise for hiding unknown forms of life; that it was in a constant state of fermentation and migration. And all this flying under the banner of Schulz's apocryphal 13th "freak" month.

HH: But then music became for you a very vital part of this equation. Even for me, as a calligrapher, it's about generating powerful inner rhythms within the calligraphy. Was it not Tieck who believed that music was the darker, finer language than thought itself, which he found too rational?

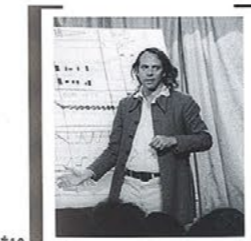
QQS: For sure, music has unquestionably announced "the" voyage for each film and proposed its real secret scenario. This is why we've always demanded to have the music first, and this furthermore explains why the films obey musical laws and not dramaturgical ones. Ideally it is that unforeseen contamination between music and image—where both relinquish their boundaries, where music is "seen" and the image "heard." Dance achieves this eminently, opera as well.

HH: And to the tune of Goethe's beautiful dictum: "architecture is frozen music." Now there are composers whose music simply doesn't have to be rescued by images. Yet your collaboration on *In Absentia* with the composer Karlheinz Stockhausen^{‡10} engraves itself upon me with that single haunting image of a letter written by the insane woman, E.H. [Emma Hauck],^{‡11} to her husband, where she scribbles in pencil: "Komm, Herzensschätzli Komm" ("Come, Sweetheart Come") over and over again ad nauseum in an endlessly repeated field of gray overlapping strokes that is so utterly heartbreaking. What I want to know is if there is indeed an invisible boundary between image and music where they become absolutely indistinguishable?

QQS: Perhaps it is simply that immense distance between opposites where Stockhausen's "music of the spheres" is ferociously funnelled and embedded inside the minuscule lead of a pencil point—where even her disembodied fingers, onto which



‡9 Tokaji Eszencias



‡10 Karlheinz Stockhausen



‡11 Emma Hauck, c. 1909

her body seems even more remotely attached, are at the disintegrating mercy of her psychosis. She is utterly and mercilessly subjected to and dominated by the force fields of her illness, which IS the electrifying onslaught of Stockhausen's music. It is through the graphite of her pencil, obsessively worn down millimeter by millimeter, that this victim of paradise ekes out her cosmogony of madness, pencil by pencil, to keep herself sanely insane.

HH: In the setting of texts for books, I was forever limited by the rigorous constraints of readability. Emma Hauck, on the other hand, exploded those margins by the emotive force of her pleas. In that context her obsessively driven handwriting IS a music of cosmic distress, which would be anathema if it ever sat too comfortably inside a book. Far better that it would be served by the cinema.

QQS: As film, the premise for *In Absentia* could not have been scripted on paper, and no flight of any alphabet could have incited words at the level of a scenario for what was inevitably forged directly under the camera with the main actor being "light" itself. The sun's day-to-day trajectory swept mercilessly through her room, engulfing and pulverizing her every effort. An Emily Dickinson in her room immediately came to mind: "Tell all the Truth but tell it slant." This film could only have been achieved using a grammar that was as forcibly mixed as it was invisible. It was not exclusively a live-action film nor was it exclusively an animation film. It was all of these and not only these.

HH: While you were talking just now, I was completely absorbed in watching this very same light straying slowly over our hands and thinking that in our *métier* we work with these hands. But where my hand moves through three-dimensional space, it records that gesture on the page in two dimensions, whilst the puppet animator lodges it into a three-dimensional space which will only accumulate much later on a two dimensional plane. My effect is immediate, yours is suspended. Nevertheless the element of play is so vital.

QQS: One side of us believes that hands left on their own will invite themselves into the amplitude of "play." They are capable of obeying, but as renegades they also think entirely of their own accord and for that reason we follow them willingly. But there is a further spell that happens, that while fabricating the puppets we are constantly absorbing the music for the film, and we are likewise convinced that this music will eventually be transmitted through the fingertips into the puppet or the objects. It becomes a "musicalization" of space, and ultimately all those infinitesimal manipulations of the animator accrue frame by frame to coerce the deadness out of things, giving them their *limbos* and the afterbreezes of a life-beyond-life.

HH: These last words resonate and remind me that my Father in a far-off time was also a calligrapher, trained in the *écoles appenzelloises*^{‡12} to write and embellish important documents like birth certificates, baptisms, marriages, and death certificates. He was in high demand, and I rarely saw him because he traveled from village to village. And of course worked virtually anonymously, as he chose to hide in the forest of his own calligraphy. Nevertheless, it was in observing him, and even in sleep, that I heard only the sound of quill on parchment and thus became the embodiment of a *calligraphyn* muscle^{‡13}... the wrist eroticised by repeated repetition. And so I'm fascinated how these hypnotic movements bequeath themselves to our souls and wonder if there is something comparable for you.

QQS: Only recently we discovered a photograph of our Mother at 21,^{‡14} poised on the tips of her toes in ice skates, and she told us that she was already pregnant with us and yet she carried on skating for a further four months. Not only were we cocooned in a belly that skated daily to the repertoire of classic ballet music, but surely we also heard steel being engraved upon ice beneath us and were already secretly inheriting inside our own skin not only all those compulsory figure eights that she so methodically practiced but also those extended glissades and leaps.



‡12 Pages d'examen, Heimatmuseum der Albert Edelmänn-Stiftung, Ebnet-Kappel, Switzerland



‡13 Page de titre, Coll. S. Haab, Meilen, canton of Zürich, Switzerland



‡14 Jeane Marie Smith, 1947

HH: Gentlemen, I can perfectly envision you at four months not only floating inside your Mother's waters but floating above these frozen waters in her mid-air leaps. Unconsciously already being laid are your first attempts at shaping rhythms in space by being inside them.

QQS: Only later, when as children we were instructed by her to not ever stray outside that first engraved line of the figure eight, did she not inadvertently propose that initial challenge: the perfection of movement within music.

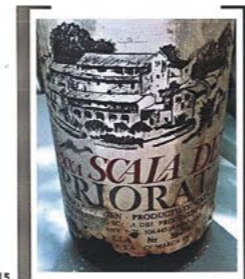
HH: Ah! But then we've come back to dance yet again! But maybe on the other hand, even in your admitted ineptitude at inscribing those perfect figure eights, you were in fact already conceiving those first intimations of animation?

QQS: Hmmm... yes, by straying outside the lines... but with just a certain element of skill.

HH: Gentlemen, I see that our glasses are nearly empty, so perhaps we should now return to where we began: your "pharmacist's prescription for lip-reading puppets." What do you expect of your viewers? And especially those who will perhaps not have the perseverance to "decipher" all that lay before them... unlike myself, who is only too content to mine the stratum of unforeseen convergences and the abnormal arrhythmias so well catered to by "imaginary prescriptions."

QQS: ... If, for the most part of some 33 years we have worked at the miniature scale of the tabletop and with puppets, it was in the firm belief that this realm had given the two of us a tiny working door, already slightly ajar but continuously opening onto the marvellous, and onto the reality of unseen worlds and onto, as Cortázar has said, "another order, more secret and less communicable; that the true study of reality did not rest on laws, but the exception to those laws." And that this position in the margins, however imperfect, was ours and is ours; and that this has given us an approach to apprehending life, even in its most fragmentary of forms. To have believed fully in Bruno Schulz's notion of "what is to be done with events that have no place of their own in time; events that have occurred too late or gone un-registered; that there were branch lines of time, somewhat suspect, onto which one could shunt these illegal events." This inherently has become a kind of credo for us, one that we have revered and stubbornly hammered out again and again and at different scales in the work: that one of Kafka's fragmentary diary entries seemed far more evocative and more whole than any of his novels; or, that one of Walser's liminal "micrograms," written on the back of a publisher's rejection slip would not but inspire in us a frenzy of wanting to elaborate and vindicate his imperceptible thresholds and slippages. The further we ventured into a corner the more comfortable the two of us felt in disintegrating it.

HH: Ah! the infinite curve of slowly vanishing perspectives!! Fratelli!! We seem to have finished off two bottles of this ink-black *Cartoixa "Scala Dei"* ["God's Staircase"]^{‡15} I cannot think what other wine might have led us to such a conclusion, here at the edge of this Carthusian forest!! Come, Frates! I propose we go for a little walk. We still have much to talk about.



‡15 Cartoixa "Scala Dei" from Priorat

Gathering up the three empty glasses and pulling out a third bottle, arm in arm the three enter the forest. And like one of Walser's seemingly aimless but celebrated strolls, where a path takes you off the beaten track deep inside a museum forest suddenly made mythic by that legacy stretching out before you... of trees casting immense shadows from which you will never, ever exist even as a branch, but there beneath your feet are the pine needles bearing the footprints of an Uccello, a Giovanni di Paolo, a Giotto, and the limbs gliding above your head bearing the carved initials of those who have passed before and none dares to reach inside his pocket for a penknife. ... Suddenly a breeze rustles through the pines, but they have already vanished deeper into the forest.

Intervista immaginaria ai Quay Brothers del calligrafo del XVI secolo Heinrich Holtzmüller

SULLA DECIFRAZIONE DELLA PRESCRIZIONE
DEL FARMACISTA PER BURATTINI CHE
LEGGONO LE LABBRA

MoMA, New York 2012

Sono colui che una volta era reale e che ora esiste solo sotto il vetro di una vetrina di un museo a Norimberga. Sono le lettere di un alfabeto che ho creato nel 1553 e l'unico esempio rimasto della mia esistenza. Altrimenti sarei del tutto sconosciuto, anche, mi è stato detto, al di là del ciclopico motore di ricerca di Google. Successivamente i Quay Brothers hanno tracciato a mano questo stesso alfabeto per usarlo in uno dei loro film, che, così facendo, ha resuscitato lo SCHREIBMEISTER quasi dormiente in me. Hanno poi provveduto a presentarmi uno schizzo per una "prescrizione" alquanto curiosa alla quale sono stato invitato a collaborare. Accettando la sfida, ho scritto maliziosamente solo i segni diacritici di questa prescrizione e ho lasciato che fossero loro a compilare il resto, per il quale questo è il risultato. Inoltre, mi hanno invitato a condurre con loro la seguente conversazione. Preferendo di gran lunga la ricchezza del mio lungo e moribondo sonno e volendo ancora restare distante se non del tutto assente, ho tuttavia accettato a una condizione: che nell'indovinare la loro spiccata debolezza per la musica, avrei sospeso e fatto vibrare le lettere gemelle »Q« per farle somigliare all'aura scintillante delle campane di vetro, mettendoli in uno stato di compiacenza sufficiente per rispondere alle mie domande. Siedo qui chiamato in giudizio sulla carta, moleskin nera e completamente pronto a garantire per gli ingredienti su cui ho sempre insistito per il più nero dei miei inchiostri, che permettesse di intravedere anche le ombre più profonde all'interno delle sottili linee calligrafiche - questo inchiostro essendo stato bollito furtivamente da quel triumvirato di perle frantumate, muschio di cervo e testicoli di volpe.

HH: Quindi, Signori... eccoci qui: io arrivo dal XVI SECOLO e voi vi siete già sistemati in quello attuale. Cercherò di essere il "tramite" tra il MoMA e voi

stessi e di scovare con la mia curiosità cosa potrebbe essere questo titolo: SULLA DECIFRAZIONE DELLA PRESCRIZIONE DEL FARMACISTA PER BURATTINI CHE LEGGONO LE LABBRA, poiché chiaramente non è ottenibile da nessuna parte e inoltre, posso vedere che la leggibilità di una prescrizione non è ancora migliorata nel corso dei secoli.

QQs: Sì... nella nostra mente è più uno stuzzicante incentivo per un viaggio. Non un viaggio grandioso ma minuscolo... attorno alla circonferenza di una mela. Stiamo, senza dubbio, gentilmente abusando sull'anticipare che il lato prescrittivo sta corteggiando sia un'illeggibilità razionale che una leggibilità irrazionale. Si spera che gli incuriositi si impegnino con l'ambiguità. E inoltre, la prescrizione è solo leggermente imperscrutabile e di certo non si morirà a causa di essa, considerando che migliaia di persone all'anno muoiono a causa di prescrizioni errate.

HH: Ma indica anche rapidamente che a causa dello scarabocchio errante del Dottore, forse si potrebbe già essere in bilico sulla linea di confine di una morte immaginaria o falsificata. In tal senso il cosiddetto abuso calligrafico è già una scorta alla tomba.

QQs: Santo cielo no, intendevamo la prescrizione come puramente immaginaria... ma con uno scopo. Tuttavia, dobbiamo aggiungere che è stato con il tuo stesso esempio quasi cinque secoli fa, quando hai proposto un esercizio ai tuoi studenti: in che modo la parola "Dio" può essere impostata tipograficamente nel modo migliore in tutta la sua "potentia". E sebbene sappiamo che ora non esiste traccia di quell'esperimento, abbiamo un esempio del tuo lavoro, che è più simile a una poesia sonora in cui hai creato un equivalente calligrafico.

HH: È stato un piccolo esperimento con cui mettermi alla prova. Volevo semplicemente sentire non solo il canto del gallo ma anche i passi ambientali, i colpi di tosse, il suono del bacio stesso, insieme a quell'aura di confusione al momento del supremo dubbio di Cristo.

[Lungo silenzio mentre i gemelli si guardano l'un l'altro prima che uno di loro versi altri tre bicchieri]

QQs: Ovviamente questo non può avere paragoni, ma può solo ricordarci di quando andammo al Kierling Sanatorium fuori Vienna, dove Kafka è morto nel 1924. Proprio in quella stanza della sua morte, abbiamo alzato un microfono nel 1990 con la sublime speranza di sentire un residuo della sua voce in quell'ultima conversazione tra lui e Klopstock, Dora Dymant, ma ovviamente non è stato così ed è stato assolutamente inutile. Tutto ciò che si sentiva era il ronzio indiscriminato del traffico fuori dalla sua finestra. Se solo il registratore potesse registrare



Stephen e Timothy Quay in visita Scuola del Libro di Urbino, 2013

con una sorta di prospettiva di datazione al carbonio, la carta da parati originale potrebbe ancora contenere il DNA uditivo del suono in quella stanza... insieme alla banalità funzionale di un carro funebre che arriva il giorno dopo per portare via il suo corpo.

HH: Conosco Kafka solo come incarnazione e definizione dell'unica esistenza della lettera "K" nel regno dell'alfabeto. Tutti gli altri hanno semplicemente un contratto d'affitto su di esso. Ma torniamo a questa prescrizione. Ovviamente siete metaforici: quello che state proponendo allo spettatore è che la prescrizione di per sé diventi...

QQs: ... una sottile lente di "ingrandimento" per l'immaginazione.

HH: E anche una prescrizione immaginaria ha lo scopo di aiutare... [sorridendo] specialmente quelli che soffrono?

QQs: [annuendo] In particolare quelli che soffrono di salute.

HH: Sì... loro potrebbero essere i peggiori.

QQs: E che questo ingrandimento dovrebbe darti, per così dire, un "occhio che ascolta" — che ti permetterebbe di sentire il ronzio infinitesimale all'interno delle labbra del burattino.

HH: In altre parole una specie di Braille, nello stesso modo in cui le punte delle dita diventano occhi?

QQs: Sì... e senza mai dover ricorrere a una prescrizione di occhiali correttiva ufficiale! Doveva aiutare come una vite di regolazione senza fine. C'è un'ammirevole citazione di Leonora Carrington in cui ella afferma che un occhio dovrebbe essere simultaneamente immerso nel microscopio e l'altro in un telescopio. Quindi qui hai il microcosmo e il macrocosmo in un solo

gesto, e sullo stesso obiettivo della fotocamera è segnata la stessa distinzione focale tra primo piano estremo e infinito.

HH: C'è qualcosa di meraviglioso quando l'occhio si confronta con l'ingrandimento, perché gli viene offerto ciò che non è familiare come un nuovo delirio. Con questo in mente, come potrebbe corrispondere al regno dei burattini?

QQs: Analogamente ci fa pensare al drammaturgo belga Michel de Ghelderode, che scriveva per i burattini e diceva che per entrare in una "caverna" — dove avvenivano gli spettacoli delle marionette — era importante e necessario "chinarsi"... abbassarsi alla scala dei burattini e del loro universo.

HH: E infatti questo è un vero invito all'umiltà.

QQs: Perché ti trascinano giù nel loro regno

e una volta che ti adegui al loro orizzonte, allora questa sembra diventare la grande misura per la loro "condizione di incantesimo".

HH: Il mio intuito mi dice che non avete mai avuto pupazzi da bambini ma solo più tardi?

QQs: Sì, ma in realtà sono stati loro a catturarci! Poi ci siamo avvicinati a loro quasi carnalmente ma con enorme tatto e rispetto. E a quel tempo, semplicemente non c'era una porta d'ingresso disponibile per i burattini e quindi siamo entrati dalla nostra porta laterale immaginata.

HH: Presumo che quella porta fosse "segnata"?

QQs: [sorridente] Abbastanza "non contrassegnata".

HH: Dopotutto, chiunque può guardare i burattini e non volersi dedicare a loro. Cosa vi ha attratto in particolare dei burattini?

QQs: Sembravano essere emissari dall'aldilà, in grado di stabilire un'alterità che potesse decisamente turbare, e con uno scopo. Sembravano immensamente capaci di annunciare un mondo a metà strada: uno intrappolato tra il riposo inquietante e l'inquietantemente vivo e abitato.

HH: Come la "Maschera della Medusa".

QQs: Sì, una maschera che si è allineata interamente con il regno entomologico... con leggi esclusivamente loro e questo ci ha affascinato enormemente. Come la mantide religiosa, i cui movimenti a volte sono assolutamente immobili, travestita da foglia che ondeggia dolcemente al vento, ma poi all'improvviso sferra l'attacco più mortale alla sua ignara vittima.

HH: C'è stata una singola epifania con i burattini?

QQs: Bruxelles, 1978, Impasse Schudeveld, fuori dalla Grand Place, quando abbiamo scoperto le celebri marionette Toone (5). I pupazzi erano crivellati dall'età e avevano questa magnifica patina. Erano grandi, pesanti e sorprendentemente grezzi, azionati dall'alto con gigantesche aste di ferro sepolte nelle loro teste e corde per manipolare le loro braccia. I loro gesti erano ampi, il testo parlato era tutto importante ma c'era anche una meravigliosa contaminazione al lavoro perché di lato, attaccato al teatro dei burattini, c'era un minuscolo "estaminet" [bar] dove si potevano ordinare quelle favolose birre belga con tutta la loro vetreria unica...

HH: Ah! Intendete quelle Kriek [una birra fatta con le ciliegie] e le Gueuze Lambic e soprattutto quelle rigogliose birre trappiste fatte dai monaci. E sicuramente dovete conoscere il caffè "La Mort Subite?" [Morte improvvisa].

QQs: Sì... non c'era birra belga che abbiamo lasciato

intatta in quel caffè, alcune delle quali erano forti al 10%. Ma soprattutto, in questa cornice suggestiva del Théâtre de Marionnettes Toone (8), dove la letteratura si fondeva indelebilmente con il lato artigianale dell'intaglio del legno, è nato un amore istantaneo per i burattini, un amore ricavato dal frutto del loro legno e dai testi di Michel de Ghelderode, esaltata e liquefatta da queste notevoli birre.

HH: Ed è noto che i belgi trattano le loro birre come i francesi trattano i loro vini.

QQs: E una gastronomia da abbinare a queste birre. E allo stesso modo con i burattini: erano presi sul serio e avevano una vera eredità. Fu a quel punto che giurammo risolutamente di indagare sui burattini. E poiché il cinema era l'unica cosa che catturava davvero la nostra immaginazione, abbiamo naturalmente gravitato verso l'animazione di film di marionette come forma di espressione.

HH: Ma deve essere stato un salto improvviso rispetto a una pratica abituale. Con questo in mente, ho notato alcuni grandi disegni in bianco e nero in cui veniva consumata un'enorme quantità di grafite.

QQs: C'è stata un'enorme esitazione prima di arrivare all'animazione dei pupazzi. A quel tempo a Philadelphia, a metà degli anni '70, eravamo totalmente immersi nel cinema europeo e mitteleuropeo. Questi disegni erano essi stessi un'elaborazione di una disciplina grafica molto più antica e, col senno di poi, ci rendiamo conto che avevano raggiunto una fase di transizione come una sorta di "cinema fallito": uno che implorava disperatamente la terza dimensione e un corrispondente suono e universo musicale. Ma sapevamo anche realisticamente che nessuno avrebbe mai sovvenzionato un'impresa cinematografica dal vivo da parte nostra. Tuttavia, con il regno dei burattini è diventato lo sport dei ragazzi timidi, dove si poteva lavorare molto intimamente al livello di un tavolo e creare un intero universo in cui si poteva sia abolire le dimensioni che sfidarle.

HH: Sono curioso delle storie che proponete di raccontare con i vostri pupazzi. Non sembrano essere fiabe di per sé o qualcosa di facilmente riconoscibile. Come mai?

QQs: Pensiamo che inizialmente stessimo semplicemente cercando di stabilire da soli di cosa potrebbero essere capaci i burattini: che tipo di soggettività, che tipo di mormorii taumaturgici o derive patologiche fossero possibili; e scenograficamente parlando, quali cartografie e "viaggi senza ritorno" potrebbero verificarsi e quali luoghi dell'anima potrebbero essere resi esplorabili. Poiché abbiamo sempre creduto nell'illogico, nell'irrazionale e nell'obliquità della poesia, non abbiamo pensato esclusivamente in termini di "narrativa", ma anche di parentesi che si nascondevano dietro la narrazione. Quindi sembrava fondamentale che la narrazione non legiferasse e che desse al dominio dei burattini e degli



In Absentia, 2000



In Absentia, 2000

oggetti la propria distinta “luce” e soprattutto la propria “ombra”, in modo che il soggetto potesse pulsare di possibilità sconosciute – tifoni di schegge a 1/24 di secondo.

HH: In effetti, mi avete dato uno sguardo palpabile nell'apoteca del tempo frazionato in minuscoli momenti sequenziali congelati. E mi rendo subito conto dell'immenso slittamento temporale e di durata che deve verificarsi nel vostro lavoro, le ore vertiginose che avanzano lentamente della più piccola frazione di secondo per catturare un mero starnuto spettrale. E allora mi chiedo, cos'è questo balsamo che permette tanta concentrazione?

QQs: All'interno di ogni macchina fotografica dovrebbe esistere un simbolico barattolo da farmacia! E inoltre, sopra ogni porta un cocodrillo sospeso! Questa devozione alla preparazione di un singolo fotogramma richiama metaforicamente alla mente la nozione poetica del punto “velico” di Victor Hugo, della vela di una barca come quel “misterioso punto di intersezione in cui si accumulano tutte le forze leggere lungo le vele”. Queste “forze” invisibili che riempiono l'immagine abbracciano anche quelle alchemiche.

HH: Nel citare l'alchemico, la scelta di uno scrittore come Bruno Schulz ha significato molto per voi? Leggere questo autore significa bere contemporaneamente uno di quei grandi Tokaji Eszenzias ungheresi.

QQs: La prosa di Schulz sembrava rappresentare interi regni di ciò di cui poteva essere capace l'animazione e anche una sfida suprema per il proprio mestiere. In particolare, il Trattato sui manichini da sarto, che introduceva la “metafisica della forma” di Schulz: quella materia non era mai morta; quella assenza di vita era solo un travestimento per nascondere forme di vita sconosciute; che era in un costante stato di fermentazione e migrazione. E tutto questo volando sotto la bandiera del tredicesimo mese “strano” apocrifio di Schulz.

HH: Ma poi la musica è diventata per voi una parte molto vitale di questa equazione. Anche per me, come calligrafo, si tratta di generare potenti ritmi interiori all'interno della calligrafia. Non era Tieck a credere che la musica fosse il linguaggio più oscuro e raffinato del pensiero stesso, che trovava troppo razionale?

QQs: Sicuramente la musica ha indiscuti-

bilmente annunciato “il” voyage per ogni film e proposto il suo vero scenario segreto. Per questo abbiamo sempre preteso di avere prima la musica, e questo spiega anche perché i film obbediscono a leggi musicali e non a quelle drammaturgiche. Idealmente è quella contaminazione imprevista tra musica e immagine — dove entrambe abbandonano i propri confini, dove la musica è “vista” e l'immagine “ascoltata”. La danza raggiunge questo obiettivo eminentemente, anche l'opera.

HH: E sulle note del bellissimo detto di Goethe: “l'architettura è musica congelata”. Ora ci sono compositori la cui musica semplicemente non deve essere salvata dalle immagini. Eppure la vostra collaborazione su *In Absentia* con il compositore Karlheinz Stockhausen si imprime su di me con quell'unica immagine inquietante di una lettera scritta dalla donna pazza, E.H. (Emma Hauck) a suo marito, dove scarabocchia a matita: “Komm, Herzschatzti Komm” (Vieni, Tesoro Vieni) ancora e ancora fino alla nausea in un campo ripetuto all'infinito di tratti grigi sovrapposti che è così assolutamente straziante. Quello che voglio sapere: esiste davvero un confine invisibile tra immagine e musica dove diventano assolutamente indistinguibili?

QQs: Forse è semplicemente quell'immensa distanza tra gli opposti in cui la “musica delle sfere” di Stockhausen è ferocemente incanalata e incastonata all'interno della minuscola mina di una punta di matita, dove anche le sue dita disincarnate, su cui il suo corpo sembra ancora più lontanamente attaccato, sono alla mercé disintegrante della sua psicosi. È totalmente e spietatamente soggetta e dominata dai campi di forza della sua malattia, è l'assalto elettrizzante della musica di Stockhausen. È attraverso la grafite della sua matita, consumata ossessivamente millimetro dopo millimetro, che questa vittima del paradiso sforna la sua cosmogonia di follia, matita dopo matita, per mantenersi sanamente folle.

HH: Nell'impostazione dei testi per i libri, sono stato per sempre limitato dai rigorosi vincoli di leggibilità. Emma Hauck, invece, ha fatto esplodere quei margini con la forza emotiva delle sue suppliche. In quel contesto la sua calligrafia ossessivamente guidata è una musica di angoscia cosmica che sarebbe un peccato vedere adagiata troppo comodamente all'interno di un libro. Molto meglio che fosse servita dal cinema.

QQs: Come film, la premessa di *In Absentia* non avrebbe potuto essere scritta su carta, e nessuna traiettoria di qualsivoglia alfabeto avrebbe potuto incitare parole a livello di uno scenario che è stato inevitabilmente forgiato direttamente sotto la telecamera, essendo stato l'attore principale la luce stessa. La traiettoria quotidiana del sole attraversava senza pietà la sua stanza, inghiottendo e polverizzando ogni suo sforzo. Ci è subito venuta in mente Emily Dickinson nella sua stanza: “Di tutta la verità ma dillo in modo obliquo”. Questo film avrebbe potuto essere realizzato solo utilizzando una grammatica tanto forzatamente mescolata quanto invisibile. Non era esclusivamente un film live-action né era esclusivamente un film d'animazione. Era tutto questo e non solo questo.

HH: Mentre stavate parlando poco fa, ero completamente assorto nel guardare questa stessa luce che vagava lentamente sulle nostre mani e pensare che nel nostro mestiere lavoriamo con queste mani. Ma dove la mia mano si muove nello spazio tridimensionale e registra quel gesto sulla pagina in due dimensioni, l'animatore di burattini lo colloca in uno spazio tridimensionale che si accumulerà solo molto più tardi su un piano bidimensionale. Il mio effetto è immediato, il suo è sospeso... Tuttavia l'elemento del gioco è così vitale.

QQs: Una parte di noi crede che le mani lasciate da sole si auto-inviteranno nell'ampiezza del “gioco”. Sono in grado di obbedire, ma come rinnegate pensano anche interamente di propria iniziativa e per questo motivo le seguiamo volentieri. Ma c'è un ulteriore incantesimo che accade, che mentre costruiamo le marionette assorbiamo costantemente la musica per il film, e siamo anche convinti che questa musica alla fine verrà trasmessa attraverso la punta delle dita nella marionetta o negli oggetti. Diventa una “musicalizzazione” dello spazio, e alla fine tutte quelle manipolazioni infinitesimali dell'animatore si accumulano fotogramma per fotogramma per costringere l'intorpidimento delle cose, dando loro i loro limbi... e le brezze successive di una vita oltre la vita.

HH: Queste ultime parole risuonano e mi ricordano che mio padre in un tempo lontano è stato anch'esso calligrafo, formatosi nelle “écoles appenzelloises” per scrivere e abbellire documenti importanti come atti di nascita, battesimi, matrimoni e atti di morte. Era molto richiesto e lo vedevo raramente perché viaggiava di villaggio in villaggio. E ovviamente ha



His name is Alive, 1991

lavorato praticamente in modo anonimo, poiché ha scelto di nascondersi nella foresta della propria calligrafia. Tuttavia, è stato nell'osservarlo, e persino nel sonno, che sentivo solo il suono della penna sulla pergamena la quale è così diventata l'incarnazione di una calligrafia nei muscoli... il polso erotizzato dalla ripetuta ripetizione. E quindi sono affascinato dal modo in cui questi movimenti ipnotici si lasciano in eredità alle nostre anime e mi chiedo se c'è qualcosa di paragonabile per voi.

QQs: Solo di recente abbiamo scoperto una fotografia di nostra madre a 21 anni, in punta di piedi sui pattini da ghiaccio, e ci ha detto che era già incinta di noi eppure ha continuato a pattinare per altri quattro mesi. Non solo eravamo avvolti in un ventre che pattinava quotidianamente al ritmo della classica musica da balletto, ma sicuramente sentivamo anche l'acciaio inciso sul ghiaccio sotto di noi e stavamo già segretamente ereditando nella nostra stessa pelle non solo tutti quegli otto obbligatori che lei così metodicamente praticava ma anche quelle lunghe glissate e salti.

HH: Signori, posso immaginarvi perfettamente a quattro mesi non solo galleggiando nelle acque di vostra madre, ma fluttuando sopra queste “acque ghiacciate” nei suoi salti a mezz'aria. Inconsciamente vengono già posati i vostri primi tentativi di plasmare i ritmi nello spazio standoci dentro.

QQs: Solo più tardi, quando da bambini ci ha insegnato

a non uscire mai da quella prima linea incisa della figura otto, ella ha inavvertitamente proposto quella sfida iniziale: la perfezione del movimento nella musica.

HH: Ah! Ma poi siete tornati a ballare ancora una volta! Ma forse da un'altra parte, anche nella vostra dichiarata inettitudine a inscrivere quella perfetta figura otto, in realtà stavate già concependo quei primi accenni di animazione?

QQs: Hmmm... sì, uscendo dalle righe... ma con solo un certo elemento di abilità.

HH: Signori, vedo che i nostri bicchieri sono quasi vuoti, quindi forse dovremmo ora tornare al punto di partenza: la vostra “prescrizione del farmacista per i burattini che leggono le labbra”. Cosa vi aspettate dai vostri spettatori? E soprattutto coloro che forse non avranno la perseveranza di “decifrare” tutto ciò che si trova davanti a loro... a differenza di me, che mi accontento fin troppo di scavare lo strato di convergenze impreviste e di aritmie anomale così ben risolte da “prescrizioni immaginarie”.

QQs: Per 33 anni abbiamo lavorato in una scala in miniatura del piano del tavolo con i burattini, era nella ferma convinzione che questo regno avesse dato a noi due una minuscola porta funzionante, già leggermente socchiusa sul meraviglioso, e sulla realtà dei mondi invisibili e su, come ha detto Cortázar, “un altro ordine, più segreto e meno comunicabile; che il vero studio

della realtà non poggiava sulle leggi, ma sull'eccezione a quelle leggi". Questa posizione ai margini, per quanto imperfetta, era nostra ed è nostra e questo ci ha dato un approccio per apprendere la vita, anche nelle sue forme più frammentarie. Avere creduto pienamente nella nozione di Bruno Schulz di cosa fare con eventi che non hanno un posto proprio nel tempo, eventi che si sono verificati troppo tardi o non sono stati registrati, che c'erano diramazioni del tempo, alquanto sospette, su cui si potevano deviare questi eventi illegali. Questo intrinsecamente è diventato una sorta di credo per noi che abbiamo venerato e ostinatamente ribadito ancora e ancora e su scale diverse nel lavoro: quello delle frammentarie annotazioni del diario di Kafka sembrava molto più evocativo e più completo di qualsiasi suo romanzo; oppure, che uno dei liminali "microgrammi" di Walser scritto sul retro di un foglio di rifiuto di un editore non farebbe altro che suscitare in noi una frenesia di voler elaborare e rivendicare le sue impercettibili soglie e slittamenti. Più ci avventuravamo in un angolo, più ci sentivamo a nostro agio nel disintegrarlo.

HH: Ah! La curva infinita di prospettive che svaniscono lentamente! Fratelli! Sembrava che avessimo finito

due bottiglie di questa Cartoixa "Scala Dei" nera come l'inchiostro. Non riesco a pensare quale altro vino avrebbe potuto portarci a una simile conclusione, qui ai margini di questa foresta certosina! Venite, Fratres! Propongo di fare una piccola passeggiata. Abbiamo ancora molto di cui parlare.

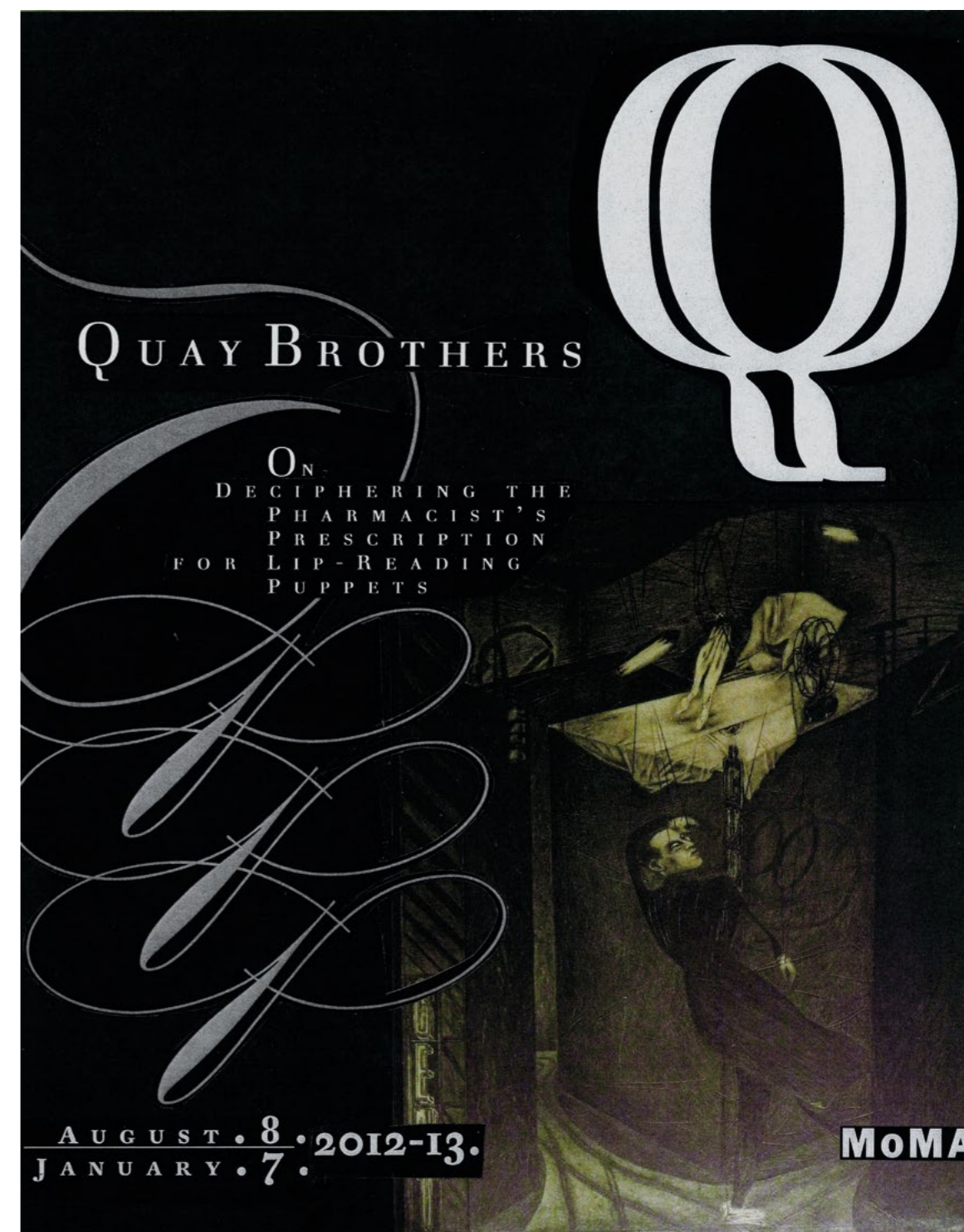
Raccogliendo i tre bicchieri vuoti e tirando fuori una terza bottiglia, a braccetto i tre entrano nella foresta. E come una delle passeggiate apparentemente senza meta ma celebri di Walser, dove un sentiero ti porta fuori dai sentieri battuti nel profondo di una foresta museo improvvisamente resa mitica da quell'eredità che si stende davanti a te... di alberi che proiettano ombre immense da cui non esisterai mai e poi mai nemmeno come ramo, ma lì sotto i tuoi piedi ci sono gli aghi di pino che portano le orme di un Uccello, di un Giovanni di Paolo, di un Giotto, e le membra che scivolano sopra la tua testa portando le iniziali scolpite di chi è passato prima e nessuno osa infilarsi una mano in tasca per prendere un temperino... All'improvviso una brezza fruscia tra i pini, ma sono già scomparsi più in profondità nella foresta.

Through the Weeping Glass: On the Consolations of Life Everlasting (Limbos & Afterbreezes in the Mütter Museum) 2011



Quay Brothers

Stephen e Timothy Quay hanno studiato cinema e illustrazione a Philadelphia (USA) per poi specializzarsi in cinema di animazione al Royal College of Art di Londra. Sono tra i più importanti registi e artisti viventi. I loro film rivelano influenze esoteriche venute di tremori e malinconie vicine alle ossessioni di animatori come Walerian Borowczyk e Jan Švankmajer, di scrittori come Franz Kafka, Bruno Schulz, Robert Walser. Le loro opere sono state esposte in innumerevoli esibizioni internazionali quali: *The Quay Brothers' Universum* all'EYE Film Institute di Amsterdam (2013), *Metamorfosis. Visiones Fantásticas de Starewitch, Švankmajer y Los Hermanos Quay* al Centre de Cultura Contemporània di Barcellona (2014); *PHANTSEM MUSÆUMS* al Shoto Museum of Art di Tokyo (2017). Alcuni negativi dei loro film fanno parte della collezione permanente del MOMA di New York dove nel 2013 hanno tenuto una grande esibizione retrospettiva intitolata *Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*. I loro film *Street of Crocodiles* (1986), *Institute Benjamenta* (1995) e *In Absentia* (2000) sono considerati dei veri e propri capolavori.



Jan Švankmajer by Marco Taddei

Per farsi sbranare più facilmente dalle bestie feroci

Illustrazioni di Claudia Palmarucci

L'ultimo film di Jan Švankmajer è un film che nasce dal basso. Per almeno due motivi. Per prima cosa per la tematica. Tratta, infatti, di insetti. Dell'umanità degli insetti e dell'insettità degli umani. Il titolo è secco e bello, di una sola parola (perfetta nell'originale) *Hmyz*, cioè - appunto - *Insetti*. È il rimescolamento, lento e salivoso, di una pièce teatrale dei fratelli Capek (a proposito di parole perfette, Karel Capek è l'inventore del termine *robot*). Scandaglia la quotidianità dei piccoli abitanti di terriccio e sottobosco e la ibrida con la vita, nevrotica e industriosa, dell'essere umano.

Il secondo motivo è più pratico: parte del budget è stato coperto tramite una campagna di finanziamento corale su *Indiegogo*, conclusasi felicemente mettendo da parte 150.000 dollari. Parrebbe nulla di eccezionale, giacché il crowdfunding è ormai la prassi nel percorso di un cineasta underground, ma Švankmajer non è un giovane regista alle prime armi, è un favoloso ultraottantenne - ultimo, sincero, rappresentante del surrealismo europeo e figlio diretto del tetro e fulgente Novecento.

Nonostante l'età, il suo desiderio di indipendenza non è mai stato così inscalfibile. D'altra parte ha tenuto a scrivere in chiusura del suo arcinoto *Decalogo ad uso dei registi*: "Esiste ovviamente un'ulteriore regola che, se violata (o peggio ancora aggirata), è deleteria per ogni artista: non mettere mai la tua opera al servizio di qualcosa di diverso dalla libertà." In questa affermazione, così semplice da essere tagliente come una selce, c'è tutta la limpidezza della poetica di questo autore. Ma veniamo alla faccenda più importante: chi è questo regista dal nome così strano? Chi è Jan Švankmajer?

Chi cerca questo nome su Wikipedia italiano trova solo una nota breve e didascalica. È già tanto: nonostante l'approvazione di registi del calibro di Terry Gilliam o Miloš Forman, l'apprendistato presso di lui di talenti come i Fratelli Quay e il decisissimo giudizio del *New Yorker* (secondo cui il mondo si divide in due categorie: chi conosce, godendone come un iniziato, l'opera di Jan Švankmajer e chi invece, brancolando nel mondo come una gallina dalla testa mozzata, non la conosce affatto), fino a pochissimi anni fa erano rarissime le sue tracce nel Bel Paese e per recuperarne qualche lavoro bisognava perlustrare con il lumicino di Diogene, soffitte e scantinati di Youtube. Ora lo troviamo ovunque, pure su Vimeo. E questo è un bene.

Il nostro è nato a Praga, e di quella città è intriso, inzuppato. È un filosofo - visionario e concreto allo stesso tempo. È un autore - sensibile e rigoroso assieme - ma anche un indagatore, uno scienziato. Un inventore che fa l'artista. Un idealista che non piagnucola. È anche un regista di film. Non film "normali", ma film magici, ovvero animati tramite un trucco. Il trucco è la tecnica del *passo uno*, ovvero della *stop motion*. L'opera di Jan Švankmajer s'avvia nel 1964 da *L'Ultimo Trucco* (bello cominciare con una cosa che è ultima), un cortometraggio che già evoca tutta la tribale meraviglia del suo cinema venturo, tocca il lungometraggio nel 1988 con *Qualcosa di Alice*, sfrenato tributo ad Alice e al suo meraviglioso paese (è il suo primo vero successo internazionale), per

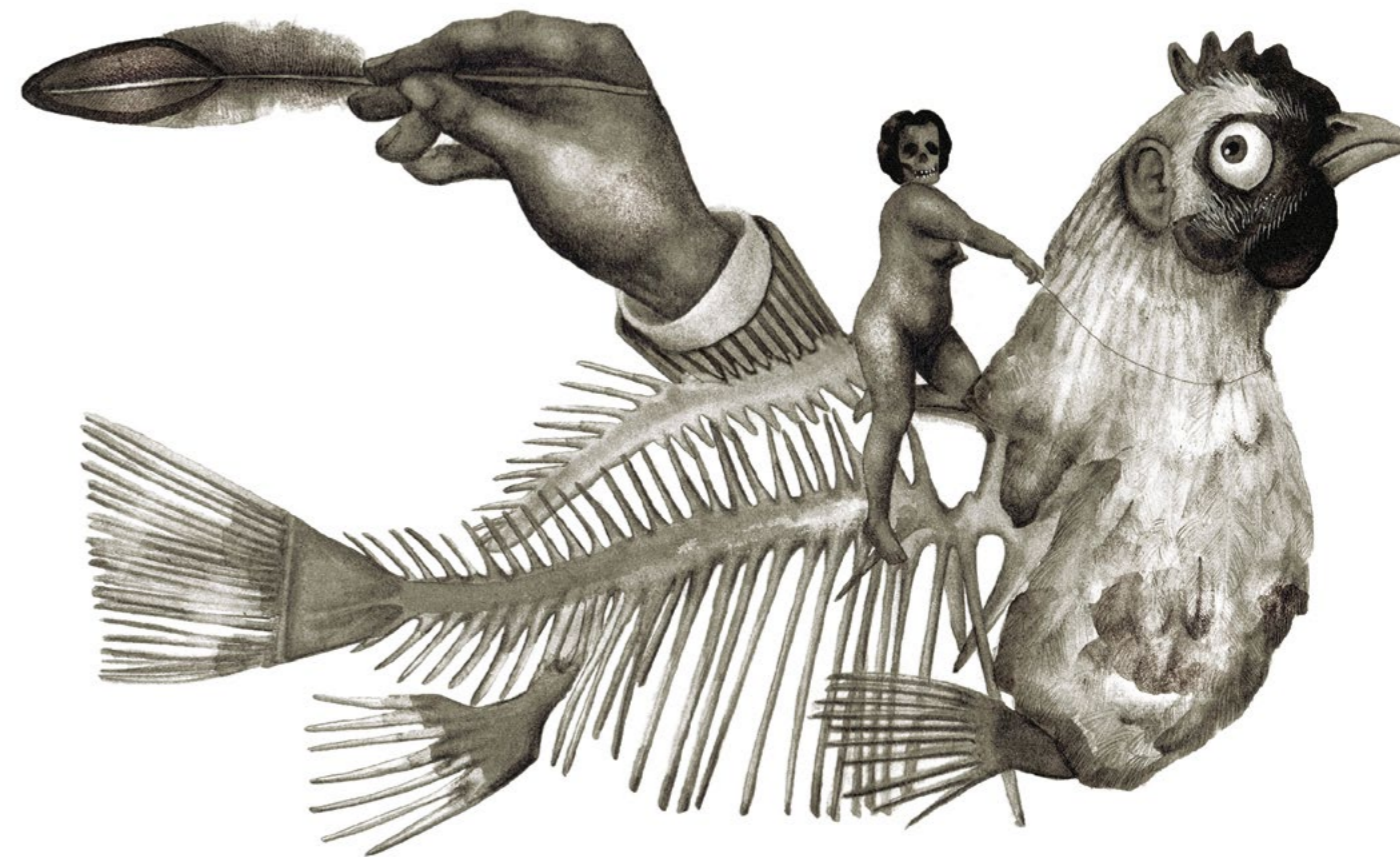
poi arrivare al 2010 con *Surviving Life*, cavalcata anti-psicanalitica dentro e fuori i sogni di un uomo di mezza età alla ricerca di una misteriosa donna vestita di rosso, di nome Eva e poi *Hmyz* di cui abbiamo già detto e diremo anche dopo.

"Sono una mano. E la mano è uno strumento. Sono quindi uno strumento. Uno strumento per emettere e captare emozioni (non quindi uno strumento per lavorare)". Con questa finale precisazione, ironicamente tra parentesi, Švankmajer dichiara di appartenere a una specie eletta, quella del non-lavoratore, del parassita - se la osserviamo dal punto di vista dell'autorità comunista con cui è vissuto a strettissimo contatto. Concentrandoci su quell'inciso, cogliamo in pieno la nota di coda di ogni sua opera. Alla base di esse, anche delle più ermetiche e bizzarre, c'è sempre un sapore sprezzante, un inviolabile *sancta sanctorum*, ribelle quanto ancestrale. Non è altro che il suo senso dell'umorismo, distruttore e disintegratore di ogni potere e sistema dichiaratosi tale. Mi viene in mente Velimir Chlebnikov, il geniale poeta sovietico amato da Angelo Maria Ripellino e Paolo Nori: "È per me di gran lunga più gradevole / osservare le stelle / che firmare una condanna a morte / [...] / Ecco perché non sarò mai / e poi mai / un uomo di governo!". Nel 1970, tra una pellicola e l'altra, succederà l'inevitabile: il trentacinquenne Jan Švankmajer si unirà al gruppo surrealista cecoslovacco e il suo talento troverà una calda fiamma a cui alimentarsi costantemente.

Definire Švankmajer solo regista non sarebbe corretto. Si rischierebbe di lasciare indietro l'intellettuale, il teorico, il provocatore, senza parlare del marionettista, del ceramista, dello scultore, del collagista, dello scenografo, del carpentiere, dell'inventore di effetti speciali. Ad Hemingway piaceva ripetere che quando qualcuno rilegge un libro non lo fa per la trama, che alla seconda lettura è scontata, ma per l'auto-revolezza dello scrittore, per la sua voce. Se è vero, la voce di Švankmajer è degna delle sirene di Ulisse. I suoi lavori possono essere visti/scandagliati/studiati più e più volte, senza perdere un dito di smalto. L'intreccio di ironia e ricco simbolismo creano uno scivolo stregato, ammiccante, la via virtuosa di una spirale per cui più li si osserva più si sprofonda in essi.

Nella sua produzione, Jan Švankmajer ha sempre rivolto i suoi occhi ribaltati alla fiammeggiante stella polare della libertà e alla cometa fuggente della poesia: "Tieni ben presente che la poesia è una sola. L'antitesi della poesia è la specializzazione professionale. Prima di cominciare a girare un film, mettiti a scrivere dei versi, dipingi un quadro, fa un collage, scrivi un romanzo, un saggio ecc... Perché solo coltivando l'universalità dell'espressione potrai essere sicuro di girare un buon film". Questo è l'assioma maestro, la prima regola.

La parola *poesia*, che suonerebbe anacronistica citata da altri, in Švankmajer non è né avvilita, né avvilita. Diventa reale. Acquista un peso, una forza e una direzione. Diventa un vettore, grazie al fatto di opporla alla specializzazione professionale, alla divisione del lavoro, dei ruoli, delle competenze - radice primordiale, inevitabile di ogni sudditanza civile e sociale. In una caserma, in un villaggio, in una fabbrica o in una fattoria la



suddivisione dei compiti è la chiave dell'efficienza. Tuttavia l'efficienza è il contrario della poesia. Lanciarsi in una partita a dama, fare una passeggiata, comporre versi davanti ad una pozzanghera è un'audace dispersione delle forze e delle risorse. Un tale abbandono, un tale distacco è l'unico metodo per chi abbia il desiderio di affondare le proprie calde falangi nella fonte mormorante della poesia.

Il regista boemo ha l'accurata lungimiranza di spiegare la creatività con la creatività. La forza della poesia non proviene da fuori, ma è un'energia innata nell'uomo, e perciò segue un ordine naturale. È il frutto dell'uomo, come lo è la mela per il melo. Ecco perché l'uomo dovrebbe costantemente essere di sé stesso il premuroso contadino, proprio per agevolare questo parto, rendendolo naturale, miracoloso, senza dolore. Ma chi ha tempo di auto-concimarsi quando la realtà stessa è diventata un'infinita, spietata produzione meccanica? Come l'osceno Onan, in questo secolo di sfrenato abuso dell'efficienza, il poeta è il sovvertitore per eccellenza, e fare poesia è il più sacrilego tra tutti gli atti possibili. In quest'ottica, l'attività del cineasta praghese suscitò immediatamente le preoccupazioni del regime.

"Tanto più talento c'è in questi versi tanto più essi sono nocivi e pericolosi", questa è l'opinione del censore stalinista sulle poesie di Arsenji Tarkovskij, padre di Andreij. Quando nel 1968 l'atmosfera a Praga divenne indigeribile per gli artisti che azzardavano operare al di fuori del regime, Švankmajer e la sua compagna Eva Švankmajerová, anche lei campionessa del surrealismo cecoslovacco, ripararono all'estero. Solo per un breve periodo, però. Quando le cose si acquietarono, Jan preferì tornare poiché "Tutto era a Praga, nella capitale". Dalla sua infanzia ai suoi incubi, tutta la sua ispirazione proveniva dall'impasto di quegli elementi con l'incognita della metropoli boema. Vivere lontano da lì equivaleva a un'eresia, a un suicidio creativo.

È dunque il crogiolo (che è detto *athanor* presso gli alchimisti, che a sua volta è il nome con cui ha battezzato la sua casa di

produzione) praghese, così diverso da quello delle *dolce vita* occidentali, il grado zero del lavoro di Švankmajer, anche se basato su di un testo distante dalla cultura cecoslovacca, è una *czech thing*, una *cosa cecca*, nient'affatto anglosassone.

Ma, allora, che cos'è Praga? Chi è Praga? Una città che è l'incubo degli art director, degli esperti del design, dei tecnici dei complementi d'arredo. Essi perderebbero la salute mentale a forza di ricomporre, ripulire, spolverare, asciugare lo sporco che i secoli hanno stratificato sul groppone di un'urbe antica come lo stupore dell'uomo. Tribù di Celti. Legioni romane. Eserciti. Assedi. Pestilenze. Defenestrazioni. Regni e imperi. Ebrei, tedeschi e boemi. Il *Golem*. Il *Ponte Carlo*. Rodolfo II. Franz Kafka. Jan Saudek. Stermini. Rivoluzioni. Rivolte. Carri armati. Globalizzazione. Ripellino, nel suo *Praga Magica*, ha cercato di calcolare tutte le infinite combinazioni di questo Cubo di Rubik. Praga ha un tratto specifico che spiega perché lì è successo di tutto e succederà sempre di tutto. È intrisa di magia. Magia con la M maiuscola. Senza romanticismi. Una magia né buona, né cattiva. L'eredità su cui Švankmajer ha messo le mani gli è giunta direttamente della città, di scantinato in scantinato, su, dal carbonifero della cabala e dell'alchimia, in un'aura che lo avvolge come le propaggini vellutate di una pianta parassita. È una fiamma che guizza infernale e affascina e terrorizza. È il gatto nero di *Down To the Cellar*, che fa da esca ad una bambina in cerca di patate, nella cantina di un palazzo praghese, di quelli di *Staré Město*, dove tutto confina straordinariamente con i territori effimeri e i sortilegi dell'illusione surrealista.

La filmografia svankmajeriana è una malmessa bottega da svuota cantina che si mescola con la *wunderkammer* raffinatissima di una corte imperiale. Un duello continuo tra il sovrano collezionista e il suddito rigattiere. Ossa, barattoli, barchette di carta, dentiere, piatti rotti o scheggiati, armadi che cigolano, compassi appuntiti, occhi di vetro, cappelli a sonagli, marionette, bambole e feticci d'ogni genere. Lewis Carroll, Arcimboldo, Edgar Allan Poe, De Sade, *Don Juan*,

Dottor Faust è un mattarello chiodato avvolto dalle setole di uno spazzolone. Sono tutte ossessioni. Ossessioni che disegnano i meridiani e i paralleli di un universo originalissimo eppure strettamente definito.

“Abbandonati interamente alle tue ossessioni. Tanto non hai certo nulla di meglio. Le ossessioni sono relitti d’infanzia. Ed è proprio dalla profondità dell’infanzia che hanno origine i tesori maggiori. Occorre tenere sempre le porte aperte in quella direzione. Non si tratta più di ricordi ma di sensazioni. Non si tratta di coscienza ma di inconscio”. La parola ossessione qui non si riferisce ad una turba, indica, piuttosto, una spinta enigmatica, che proviene dai meandri del proprio inconscio. Una passeggiata in quelle caverne non solo è consigliata, ma è quasi d’obbligo, per avere sotto mano le nostre visioni più efficaci. Parrebbe il contrario, ma Freud e Jung non sono i maestri di Švankmajer – anzi, sono più che altro due mascotte, due scimmiette da schernire. Come si vede bene nelle sequenze a loro dedicate in *Surviving Life*, le due autorità sono rappresentate come due vecchiazzi incorniciati che, sollevando un sacco di polvere, si prendono a male parole nell’anonimo studiolo di una psicologa.

Il tuffo nella tana del coniglio iniziato con *Qualcosa di Alice* continua ancora oggi. Il frutto della caduta (o del volo?) è presto detto. *Lezione Faust* (1994: un impiegato fa un patto col diavolo in uno scantinato di Praga), *I Cospiratori del Piacere* (1996: un gruppo di terroristi del sesso fa un gioco che sarebbe piaciuto a Luis Buñuel), *Little Otik* (2000: una genitrice che vuole un figlio si accontenta di un ceppo di legno che poi però diventa cannibale), *Lunacy* (2005: il miscredente Marchese dirige un manicomio con metodi assai poco ortodossi) ed il suddetto *Surviving Life* (2010: la spericolata storia di un singolo, microscopico, ricordo d’infanzia). Ognuna di queste pellicole rilancia la posta in gioco, inchioda sempre di più lo spettatore. Švankmajer ci rivela un sentiero che porta nel cuore del bosco più che fuori da esso. È un modo per farci sbranare più facilmente dalle bestie feroci, che a ben guardare siamo proprio noi stessi. Quella parte dell’umanità che conosce l’opera di Švankmajer, ottiene in cambio la coscienza della pochezza della propria vita. E - questo è il vero capolavoro - il *corpus* dell’opera stesso gli disegna una via d’uscita da quella trappola quotidiana.

Nel 2018 esce quello che tutt’oggi è l’ultimo film del regista. In *Hmyz*, sei personaggi, abbondantemente in cerca di autore, sei attori a dir poco improvvisati, si riuniscono per fare le prove del loro spettacolo. Presto le cose sfuggono di mano a tutti. Ed anche a Jan Švankmajer, il quale appare nel film come il regista del film stesso, rivelando trucchi e trucchetti del mestiere. In questo bislacco, fulminante, capovolgimento del patto con lo spettatore, che diventa spettatore onnisciente, si brucia le ali l’insetto svolazzante della sospensione dell’incredulità, l’ultima grande magia dei film. Una magia che però si basa sulla rappresentazione, sulla menzogna. E Švankmajer arriva a sacrificare tutto, senza remora, pure l’estremo dono del cinema - inteso qui come fabbrica dei sognanti - si decompone pur di rendere lo spettatore cosciente. Il backstage diventa il film e il film si diluisce, si perde, rarefatto nelle fisime dei componenti della sgangherata

compagnia teatrale. Un gioco, l’ennesimo, che non è un gioco, ma è una tragedia travestita da balocco, firmata da un intellettuale che forse ha depresso gli estremi del suo testamento, intingendoli direttamente nel più agghiacciante dei veleni: la realtà.

P.S.

Ho incontrato per la prima volta Jan Švankmajer nel nebuloso 2003, ritrovandomi un suo cortometraggio sotto il naso: *Food*, si chiamava. Un saggio grottesco e liberatorio (due termini che vanno sempre a braccetto nella filmografia del nostro) sull’esperienza del cibo. Era diviso in tre movimenti: Colazione, Pranzo e Cena.

Questo cortometraggio - in cui gli umani sono visti come dei semplici divoratori, sono immersi fino al collo in un ambiente sudato, decadente e rumoroso, dove l’atmosfera generale è quella di una barzelletta raccontata a bassa voce in un obitorio - mi sfracellò. Da quel momento, dal momento in cui scoprii un immaginario di oggetti che si muovono vivificati e di individui ridotti a marionette squinternate, capii che si poteva ancora lasciare il segno nel mondo dell’Arte e si poteva fare qualcosa di sano facendo assolutamente qualcosa di folle. Non ci volle molto e divenni, come tanti che lo scoprirono assieme a me in quegli anni, un fan, un ossesso, di quel regista cecoslovacco.

Nel 2008, senza internet, senza wikipedia, senza niente di niente, andai a Praga a cercare Jan Švankmajer. Io e i miei amici eravamo convinti che l’avremmo incontrato per caso, saremmo misticamente inciampati in lui lungo la strada, andando al supermercato di *Náměstí Republiky* o scendendo da un tram. Lui ci avrebbe salutato con un rozzo inglese e poi ci avrebbe invitato a seguirlo in una casina bassa e grigia, con poca luce, infissi di legno verniciati di bianco, una grondaia di zinco, un bicchiere di birra vuoto con dentro delle mollette per il bucato e una marionetta appesa di spalle alla finestra. Dopo una settimana di non-ricerca, non lo incontrammo, ma le sue tracce erano, come ho detto, sparse ovunque nella città. Oggi, che esiste Google, ho scoperto che la casa di Jan Švankmajer è a *Hradčany*, tra il castello, dove si gonfiò l’eccentrico regno di Rodolfo II, collezionista di stramberie, gabbato a ripetizione dai ciarlatani di tutta Europa, e la mitologica *Galleria Gamba*, fortino e nido del movimento surrealista a Praga. Una casa in equilibrio e in bilico, tra questi due mondi, che sono anche *abiti*, due dei tanti, del guardaroba svankmajeriano.

Con Google Maps, stando alla scrivania, indirizzo preciso alla mano, mi sono recato a vedere. Come da copione la dimora, da fuori, pare poco di più di un buco disabitato, ma appiccata sull’antico balcone di legno, una piccola testa di marionetta che sorride, concede spazio alla *meraviglia*, sovrana moneta con cui si ripaga ogni viaggio ed ogni sforzo.

Marco Taddei

La versione originale di questo articolo è apparsa nel 2018 su Il Tascabile



Marco Taddei è nato nel 1979 a Vasto (CH) ed è scrittore e sceneggiatore. Tra le sue pubblicazioni a fumetti: i due volumi di *Storie Brevi e Senza Pietà* (ristampati in volume unico nel 2017 da Panini Comics), *Anubi*, premiato al Treviso Comic Book Festival come miglior fumetto del 2015 e *Malloy, Gabelliere spaziale*, pubblicato da Panini nel 2017. Nel 2018 inaugura il sodalizio con la casa editrice Coconino Press, che ristampa *Anubi* e pubblica *Horus, Quattro Vecchi di Merda* ed *Enrico*. Nel 2020 fa parte degli autori selezionati per la serie *I Mestieri del Fumetto*, nell’ambito della XX Settimana della Lingua Italiana nel Mondo promossa dal Ministero degli Esteri e dei Beni Culturali. Partecipa al progetto divulgativo Fumetti nei Musei. Nel stesso anno esce *Il Santo* per Tabularasa Edizioni e *Il Battesimo del Porco* per MalEdizioni. Nel 2021 Feltrinelli Comics pubblica *La Quarta Guerra Mondiale*. Nel 2022 escono *Vita da Soldatini* (Feltrinelli Comics) e *Malanotte* (Coconino Press). Scrive articoli e recensioni su Il Tascabile e sul blog di Hoppipolla.

To easily be torn into pieces by wild beasts

Illustrations by Claudia Palmarucci

The original version of this article appeared in 2018 on Il Tascabile

The latest movie by Jan Švankmajer, originates from the bottom up. For at least two reasons. Firstly for the theme. In fact, it is about insects. On the humanity of insects and the ‘insectivity’ of humans. The title is dry and beautiful, a single word (perfect in the original) *Hmyz*, that is - precisely - Insects. It is the slow and slobbering reshuffling of a theatrical piece by the Capek brothers (speaking of perfect words, Karel Capek is the inventor of the term *robot*). It probes the daily life of the small inhabitants of the soil and undergrowth and it hybridises it with the neurotic and industrious life of human beings.

The second reason is more practical: part of the budget was covered through a collective funding campaign on *Indiegogo*, which ended happily by setting aside \$150,000. It would seem nothing exceptional, since crowdfunding is now normal practice in the path of an underground filmmaker, but Švankmajer is not a young novice director, he is a fabulous over eighty year old - last, sincere, representative of European surrealism and direct son of the gloomy and brilliant Twentieth century.

Despite his age, his desire for independence has never been so invincible. On the other hand, he made a point of writing at the end of his well-known *Decalogue*: “There is one rule which, if broken (or even avoided), becomes destructive to the artist: Never subordinate your personal creativity to anything but freedom.” In this statement, as simple and yet as sharp as a flint, resides all the clarity of this author’s poetics. But let’s get to the most important thing: who is this director with such a strange name? Who is Jan Švankmajer?

Anyone looking for this name on the Italian Wikipedia will only find a brief and didactic note. That’s already a lot: despite the approval of directors of

the calibre of Terry Gilliam or Miloš Forman; the apprenticeship he gave to talents such as the Quay Brothers and the very decisive judgement of the New Yorker according to which the world is divided into two categories: people knowing – and enjoying their knowledge like they are initiated - the work of Jan Švankmajer and those who, groping around the world like headless chickens, don’t know it at all.

Until a few years ago his traces were very rare in the *Bel Paese* and to see some of his work, you would have to scour with the light of Diogenes, the attics and basements of Youtube. Now we find it everywhere, even on Vimeo and this is a good thing.

Švankmajer was born in Prague, a city of which essence he is imbued with. He is a philosopher, visionary and down to earth at the same time. He is an author, sensitive and rigorous at the same time but also an investigator, a scientist. An inventor who is an artist. An idealist who does not whine. He is also a film director. Not of “normal” movies, but magical ones, animated through a trick. The trick is the step one technique, or stop motion.

Jan Švankmajer’s work has its start in 1964 with *The Last Trick* (nice to start with something that is last), a short film that already evokes all the tribal wonders of his future cinema and hints to the feature film *Something from Alice* (1988), a wild tribute to Alice and her wonderful country which became his first real international success. In 2010 he released *Surviving Life*, an anti-psychoanalytic ride in and out of the dreams of a middle-aged man in search of a mysterious woman dressed in red, named Eva and then *Hmyz* which we have already introduced and will continue to speak about later.

“I am a hand. And the hand is a tool. So I am a tool. A tool for emitting and capturing emotions (therefore not a tool for working)”. With this final clarification, ironically in brackets, Švankmajer declares that he belongs to a chosen species, that of the

non-workers, the parasites - if we observe it from the point of view of the communist authority with which he lived in very close contact. Focusing on that passage, we fully grasp the tail note of each of his works. At the base of them, even the most hermetic and bizarre one, there is always a contemptuous flavour, an inviolable *sancta sanctorum* (*holy of holies*), as rebellious as it is ancestral.

It is none other than his sense of humour, the destroyer and disintegrator of any power and system that has declared itself as such. Velimir Chlebnikov comes to mind, the brilliant Soviet poet loved by Angelo Maria Ripellino and Paolo Nori: “It is far more pleasant for me / to observe the stars / than to sign a death sentence / [...] / That’s why I will never be / ever and never / a man of government!”.

In 1970, between one film and another, the inevitable will happen: the thirty-five-year-old Jan Švankmajer will join the Czechoslovakian surrealist group and his talent will find a warm flame to feed on constantly.

Calling Švankmajer simply a director would be incorrect. One would risk leaving behind the intellectual, the theoretician, the provocateur, not to mention the puppeteer, the ceramist, the sculptor, the collagist, the set designer, the carpenter, the inventor of special effects. Hemingway liked to repeat that when someone re-reads a book he doesn’t do it for the plot, which is taken for granted on the second reading, but for the appraisal of the writer, for his voice. If true, Švankmajer’s voice is worthy of Ulysses’ sirens. His works can be viewed/fathomed, studied over and over again, without losing a finger of their polish. The intertwining of irony and rich symbolism create a bewitched, winking slide, the virtuous way of a spiral so that the more you observe them the more you sink into them.

In his production, Jan Švankmajer has always focused his overturned eyes upon the flaming polar star of freedom and to the fleeing comet of poetry: “Keep well in mind that poetry is only one. The antithesis of poetry is professional specialisation. Before starting to shoot a film, start writing some verses, paint a picture, make a collage, write a novel, an essay, etc... Because only by cultivating the universality of expression, you will be sure of making a good film”. This is the master axiom, the first rule. The word poetry, which would sound anachronistic when quoted by others, in Švankmajer is neither demeaned nor demeaning. It gets real. It gains weights, strength and direction. He becomes a vector, thanks to the fact of opposing it to professional specialisation, to the division of labour, of roles, of the primordial root-competences, inevitable of every civil and social subjection. In a barracks, village, factory or farm, division of labour is the key to efficiency. However, efficiency is the opposite of poetry. Throwing yourself into a game of checkers, taking a

walk, composing verses in front of a puddle is a bold dispersion of strength and resources. Such abandonment, such detachment is the only method for anyone who has the desire to sink their warm phalanges into the murmuring fountain of poetry.

The Bohemian director has the accurate foresight to explain creativity with creativity. The force of poetry does not come from outside, but is an innate energy within mankind, and therefore it follows a natural order. It is the fruit of men, as is the apple for the apple tree. This is why the man should constantly be the attentive farmer of himself, precisely to facilitate this birth, making it natural, miraculous, without pain. But who has time to self-fertilise when reality itself has become an infinite, ruthless mechanical production? Like the obscene Onan, in this century of wanton abuse of efficiency, the poet is the subverter par excellence, and making poetry becomes the most sacrilegious of all possible acts. From this point of view, the activity of the Prague filmmaker immediately aroused the regime’s concerns.

“The more talent these verses have, the more harmful and dangerous they are.” This is the opinion of the Stalinist censor on the poems of Arsenji Tarkovskij, Andreij’s father. When in 1968 the atmosphere in Prague became indigestible for artists who dare to operate outside the regime, Švankmajer and his partner Eva Švankmajerová - also a champion of Czechoslovakian surrealism - fled abroad. Only for a short time, though. When things calmed down, Jan preferred to return as “Everything was in Prague, in the capital”. From his childhood to his nightmares, all his inspiration came from mixing those elements with the unknown of the Bohemian metropolis. To live away from there was tantamount to heresy, a creative suicide.

Prague is therefore the crucible (which is called *athanor* among alchemists, which in turn is the name with which Švankmajer baptised his production company), so different from that of the western *dolce vita*, the zero degree of his work, even if based on a text that is distant from Czechoslovakian culture, it is a *Czech* thing, not Anglo-Saxon at all.

But, then, what is Prague? Who is Prague? A city that is the nightmare of art directors, design experts, furnishing accessories technicians. They would lose their sanity by dint of reassembling, cleaning, dusting, drying the dirt that the centuries have stratified on the back of a city as old as the amazement of mankind. Tribe of Celts. Roman legions. Practice. Sieges. Plagues. Defenestrations. Kingdoms and empires. Jews, Germans and Bohemians. The *Golem*. The *Charles Bridge*. Rudolf II. Franz Kafka. Jan Saudek. Exterminations. Revolutions. Riots. Tanks. Globalisation. Ripellino, in his *Praga Magica* (Magic Prague), tried to calculate all the infinite combinations of this Rubik’s Cube.

Prague has a specific trait that explains why

everything has happened there and always will. It is imbued with magic. Magic with a capital M. Without romanticism. Neither good nor bad magic. The legacy that Švankmajer got his hands on came to him directly from the city, from basement to basement, up, from the carboniferous of cabala and alchemy, in an aura that envelops him like the velvety offshoots of a parasitic plant. It is an infernal flame that flickers and fascinates and terrifies. It is the black cat of *Down To the Cellar*, who acts as bait for a little girl looking for potatoes, in the cellar of a Prague apartment block, like those of *Staré Město*, where everything borders extraordinarily on the ephemeral territories and the spells of surrealist illusion.

Švankmajer's filmography is a dilapidated shop cellar that mixes with the highly refined *wunderkammer* of an imperial court. A continuous duel between the sovereign collector and the subject junk dealer. Bones, jars, paper boats, dentures, broken or chipped plates, creaking wardrobes, sharp compasses, glass eyes, hats with rattles, puppets, dolls and fetishes of all kinds. Lewis Carroll, Arcimboldo, Edgar Allan Poe, De Sade, Don Juan, Doctor Faust and a spiked rolling pin wrapped in the bristles of a mop. They are all obsessions. Obsessions that draw the meridians and parallels of a highly original yet strictly defined universe.

"Relinquish yourself entirely to your obsessions. You certainly don't have anything better. Obsessions are childhood relics. And it is precisely from the depths of childhood that the greatest treasures originate. You must always keep the doors open in that direction. It is no longer a question of memories but of sensations. It is not about consciousness but about the unconscious". The word obsession here does not refer to a mob, rather it indicates an enigmatic drive that comes from the depths of one's unconscious.

A walk in those caves is not only recommended, but almost a must, to have our most effective visions at hand. It would seem the opposite, but Freud and Jung are not Švankmajer's masters – on the contrary, they are more like two mascots, two little monkeys to be mocked. As can be clearly seen in the sequences dedicated to them in *Surviving Life*, the two authorities are represented as two framed old men who, raising a lot of dust, curse each other out in an anonymous psychotherapist study.

The plunge down the rabbit hole that began with *Something About Alice* continues today. The fruit of the fall (or of the flight?) is soon said. *Lesson Faust* (1994: an employee makes a deal with the devil in a Prague basement), *The Pleasure Conspirators* (1996: a group of sex terrorists play a game that Luis Buñuel would have liked), *Little Otik* (2000: a mother who wants a child is satisfied with a block of wood which later will become a cannibal), *Lunacy* (2005: the misbeliever Marquis runs a mental asy-

lum with very unorthodox methods) and the aforementioned *Surviving Life* (2010: the reckless story of a single, microscopic, childhood memory). Each of these films raises the stakes, increasingly nailing the viewer to the screen. Švankmajer reveals a path that leads into the heart of the forest rather than out of it. It's a way to make it easier for us to be torn apart by wild beasts, which on closer inspection are none other than us. That part of humanity that knows the work of Švankmajer, gets in exchange the awareness of the smallness of their own life. And - this is the real masterpiece - the corpus of the work itself is able to draw a way out of the daily trap.

Švankmajer's latest film was released in 2018. In *Hmyz*, six characters, heavily looking for an author, six improvised actors to say the least, get together to rehearse their show. Soon for everyone, things get out of hand. And also to Jan Švankmajer, who appears in the film as the director of the film itself, revealing the tricks of the trade. In this quirky, withering art piece, the pact with the spectator is reversed, turning the spectator into an omniscient presence. The fluttering insect of disbelief and suspension, burns its wings, this is the last greatest magic trick of cinema. A magic which, however, is based on representation, on lies.

And Švankmajer comes to sacrifice everything, without hesitation, even the extreme gift of cinema - understood here as a factory of dreamers - decomposes in order to make the spectator conscious. The backstage becomes the film and the film dilutes, gets lost and rarefies in the whims of the members of the rickety theatre company. A game, yet another, which is not a game, but is a tragedy disguised as a toy, signed by an intellectual who perhaps deposited the details of his will, dipping them directly into the most chilling of poisons: reality.

P.S.

I met Jan Švankmajer for the first time in the nebulous 2003, finding myself in front of one of his short movies: *Food*, was the title. A grotesque and liberating essay (two terms that always go hand in hand in his filmography) on the experience of food. The movie is divided into three movements: Breakfast, Lunch and Dinner.

This short film crashed me: humans are seen as mere devourers, immersed up to their necks in a sweaty, decadent and noisy environment, where the general atmosphere is that of a joke whispered in a morgue. From the moment I discovered an imaginary of enlivened moving objects and of individuals reduced to deranged puppets, from that very moment I understood that one could still leave a mark in the world of Art and that there was still the possibility of doing something sane by doing something absolutely crazy.

It didn't take long to become, like many others who

discovered him in those years, a fan, obsessed with the Czechoslovakian director.

In 2008, with no internet, no wikipedia, no nothing at all, I went to Prague to look for Jan Švankmajer. My friends and I were convinced that we would meet him by chance, mystically stumble upon him on the way, going to the supermarket in Náměstí Republiky or stepping off a tram. He would greet us in rough English and invite us to follow him to a low, grey cottage, with dim light, white-painted wooden window frames, a zinc gutter, an empty beer glass containing some clothes pegs and a puppet hanging from the window. After a week of no-search, we did not meet him, but traces of him were, as I said, scattered throughout the city.

Today, that Google exists, I discovered that Jan Švankmajer's house is in *Hradčany*, between the

castle - reign of the eccentric Rudolf II, collector of eccentricities and repeatedly duped by charlatans from all over Europe - and the mythological *Galleria Gamba*, fort and nest of the surrealist movement in Prague. A house balancing in between these two worlds, which are also garments, two of the many, belonging to Svankmajer's wardrobe.

With Google Maps, standing at my desk, precise address in hand, I went to see. As expected, from the outside the house doesn't look much more than an uninhabited hole, but hanging on the old wooden balcony, a small smiling puppet head gives space to the *wonder*, a sovereign currency with which every journey and every effort is compensated.

Marco Taddei

Marco Taddei was born in 1979 in Vasto (CH, Italy) and is a writer and screenwriter. Among his comic publications, there are the two volumes of *Storie Brevi* and *Senza Pietà* (reprinted in a single volume in 2017 by Panini Comics), *Anubi*, awarded at the Treviso Comic Book Festival as the best comic of 2015 and *Malloy, Gabelliere space*, published by Panini in 2017. In 2018 he inaugurated the partnership with the Coconino Press publishing house, which reprinted *Anubi* and published *Horus, Quattro Vecchi di Merda* and *Enrico*. In 2020 he was one of the authors selected for the series *I Mestieri del Fumetto*, as part of the XX Week of the Italian Language in the World promoted by the Ministry of Foreign Affairs and Cultural Heritage. He took part in the popular project Comics in the Museums. In the same year, *Il Santo* was published by Tabularasa Edizioni and *Il Battesimo del Porco* by MalEdizioni. In 2021 Feltrinelli Comics published *La Quarta Guerra Mondiale*. In 2022 *Vita da Soldatini* (Feltrinelli Comics) and *Malanotte* (Coconino Press) were released. He writes articles and reviews on Il Tascabile and on Hoppipolla's blog.



LAURA BIANCHI

Uno spostamento di sguardo

Premessa

Questo articolo doveva essere la recensione della mostra *Rooted Beings*, visitata lo scorso luglio alla Wellcome Collection di Londra. Riflettendo su come impostarlo, mi sono resa conto che *Rooted Beings* è stata l'ultima di una serie di mostre, viste negli ultimi cinque anni, che hanno affrontato la tematica ambientale concentrandosi sulla relazione tra uomo e piante.

Dopo avere preso coscienza di quello che non appare come un caso, ho ritenuto importante riflettermi e cercare di capire quello che sembra essere uno spostamento di sguardo. La nostra attenzione si è spostata dal regno animale a quello vegetale. Sebbene non abbia né l'intenzione né la possibilità di parlare dettagliatamente di queste mostre, vorrei comunque citarle in ordine temporale in questa premessa (alcune hanno un ampio e interessante archivio online che consiglio di visitare).

2019 (Maggio) Il seminario *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish with Plants* (La forma di un cerchio nella mente di un pesce con piante) la terza parte di una serie di simposi all'interno del progetto *General Ecology* (Ecologia generale) inaugurato nel 2018 alla Serpentine Gallery di Londra e tutt'ora in corso.

2019 (Marzo - Settembre) XXII Esposizione Internazionale: *Broken Nature - Design Takes on Human Survival* (Natura Interrotta - L'approccio del design sulla sopravvivenza umana) e all'interno di essa la mostra *La Nazione delle Piante*, Triennale, Milano.

2020 (Luglio - Settembre) *Mushrooms: The Art Design and Future of Fungi* (Funghi: l'arte, il design e il futuro dei miceti), Somerset House, Londra.

2020 -21 (Settembre - Febbraio) *The Botanical Mind* (La mente botanica), Camden Art Center, Londra.

2022 (Marzo - Agosto) *Rooted Being* (Esseri con radici), Wellcome Collection, Londra.



Disegno di Joseca, artista Yanomami. Fotografia scattata da me alla mostra *Rooted Beings*, Wellcome Collection, Londra, 2022.

Protagonisti e spettatori.

“Ai tempi, la forza sembrava essere l'unica giustificazione di cui ognuno aveva bisogno per fare qualsiasi cosa.”
Brandon Taylor, *Filty Animals*

È possibile pensare che eventi come migrazioni, fenomeni climatici estremi – intensificatisi negli ultimi dieci anni – e in ultimo la pandemia, stiano costringendoci a mettere in discussione uno stile di vita non più sostenibile? Sebbene non abbia gli strumenti per rispondere con certezza, mi sembra chiaro che un cambiamento sia già in atto: la questione climatica si è spostata dalla periferia al centro del discorso. Non potrebbe essere altrimenti. Il cambiamento climatico si sta manifestando in maniera molto evidente, i suoi effetti sono diventati fisicamente percepibili e minacciosi. Mentre i governi continuano a temporeggiare (di nuovo?!), mediando tra profitto e necessità di cambiamento, la società civile sembra avere capito che non può esserci giustizia sociale senza coscienza ecologica. In altre parole non è più pensabile focalizzarsi sulle conseguenze senza andare alla fonte di ciò che le ha causate.

In quest'ottica, il discorso intorno alle potenze occidentali si è fatto più critico. La facciata patinata di un occidentale che si è sempre dichiarato progressista si sta sgretolando, mostrando che quel progresso è stato costruito a discapito di altri, su basi non etiche: colonialismo, sfruttamento estremo delle risorse naturali, violazione dei diritti umani.

La riflessione sul presente non può che partire da qui.

Broken Nature, la XXII Esposizione Internazionale alla Triennale Milano avvenuta nel 2019, ha visto la partecipazione mondiale di trenta paesi. L'esposizione ha privilegiato il rapporto tra l'uomo e la natura, proponendo, attraverso arte e design, di suggerire soluzioni per un futuro più in sintonia con il pianeta.

All'interno dell'Esposizione Internazionale è stato ospitato un percorso didattico e sensoriale – *La Nazione delle Piante* – ispirato all'omonimo libro di Stefano Mancuso, botanico, accademico ed esperto di neurobiologia vegetale. Nel libro, l'autore immagina che le piante ci vengano in soccorso, regalandoci una vera e propria costituzione basata su otto articoli che, se seguiti, potrebbero garantire la sopravvivenza della nostra specie.

Se ancora ci fosse bisogno di sottolineare come la cultura e le arti siano dei sismografi sensibilissimi in grado di percepire i cambiamenti prima e meglio dei media e dei politici, *Broken Nature* chiude alla Triennale di Milano nel settembre 2019, tre mesi prima che l'emergenza pandemica venga annunciata al mondo.

Agli inizi della pandemia – specialmente in rete – venne avanzata l'idea che il Covid fosse un messaggio, un monito da parte del pianeta che abitiamo, stanco e comprensibilmente arrabbiato. Questa provocazione che prende in considerazione l'idea di un pianeta vivente, animato, non va d'accordo con la filosofia occidentale. Dal diciassettesimo secolo infatti, la separazione Cartesiana tra corpo (materia) e mente (idea) ha determinato una visione meccanicistica del mondo, natura inclusa.

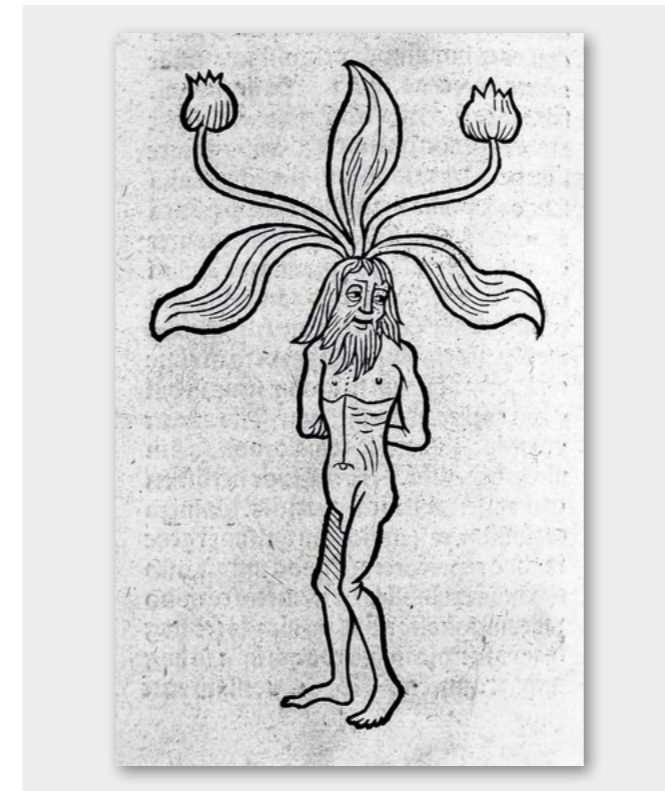
Nonostante ciò, come ci ricorda Rupert Sheldrake nel suo *The Rebirth of Nature* (La rinascita della natura), il concetto di una natura inanimata è sempre stato estraneo alle culture

non occidentali. Anche all'interno della nostra storia, gli antichi Greci davano per scontato che la natura possedesse un'anima. Aristotele ha descritto in maniera chiara la visione animista affermando che ogni entità esistente (inclusa la terra e i pianeti) ha un'anima o meglio, ogni corpo si muove all'interno di un'anima. Il ruolo dell'anima è di dare forma e scopo al corpo. Ad esempio l'anima di una quercia lavora sulla materia del seme, per trasformarlo nella futura quercia. Similmente l'artista ha bisogno di dare forma e scopo all'opera attraverso l'idea.

Gina Buenfeld e Martin Clark – curatori dell'eccellente mostra *The Botanical Mind* – nel capitolo *Ontologia Vegetale* propongono un interessante parallelismo tra processo creativo e mondo vegetale:

*“Le piante non possiedono un centro neurologico ma, come l'arte probabilmente, sono definite da un incessante svelamento, una conoscenza materiale o un pensare senza pensare, un insaziabile, immanente divenire.”*²

Il mondo delle arti si è sempre confrontato con la natura, rappresentandola, a secondo del periodo storico, in una veste materna e docile e altre volte nel suo aspetto più sublime e spaventoso. Trovo che la ricerca di molti artisti contemporanei si concentri su un ritrovato rapporto tra uomo e natura in chiave animistica. Le forme d'arte arcaica e pre-moderne, esemplari di un tempo in cui la natura era parte fondante dell'esperienza umana, sono una fonte costante d'ispirazione la cui simbologia riaffiora in molte opere d'arte contemporanea. Similmente, miti e fiabe sono riproposti, perché in grado di parlare alla parte più inconscia dell'uomo ma anche perché la natura è spesso protagonista. Terence McKenna (1946-2000) – etnobotanico e mistico che dedicò gran parte del suo lavoro allo studio di sostanze psicoattive – parlò della necessità per l'occidente di avere un “revival dell'arcaico” come cura per una società nevrotica e dominata dall'ego.



Dettaglio da: *Hortus Sanitaris*, 1491. Crediti: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Fotografia di Laurie Auchterlonie/Wellcome Collection, Londra.³



Eduardo Navarro, dettaglio dall'opera *Photosynthetics*. Questo lavoro è parte di un'installazione più ampia di disegni creati su buste di carta e contenenti ciascuna sette semi. Una volta che l'opera itinerante arriverà a compimento, le buste verranno lasciate a compiere il proprio ciclo di decomposizione e rinascita in natura. Immagine tratta dal sito dell'artista.⁴

Parlare di una natura animata e di arcaico nel 2022 potrebbe sembrare anacronistico o perfino confortante, ma al contrario, è potenzialmente una forma di attivismo e di protesta in quanto mette in discussione la gerarchia che vede l'uomo al vertice, dominare sulla natura. L'idea che le piante siano esseri intelligenti e senzienti è improbabile per noi umani, in quanto misuriamo l'intelligenza secondo dei canoni che noi stessi abbiamo stabilito. Inoltre, come Stefano Mancuso ribadisce, tendiamo a riconoscerci in specie che similmente a noi si muovono e agiscono. Percepriamo le piante come esseri statici, fissi in un luogo. Tuttavia le piante si muovono con i propri ritmi ed evolvono in maniera molto sofisticata nell'ambiente che le circonda.

Durante la pandemia, il meccanismo di una società fagocitante e instancabile si è inceppato. La nostra quotidianità, basata sulla produzione e il consumo, ha dovuto adeguarsi a nuovi ritmi, più simili a quelli vegetali. Per citare un estratto dalle risorse online dalla mostra *The Botanical Mind*:

*“Durante questo periodo di forzata immobilità, il nostro comportamento potrebbe essere visto come simile a quello delle piante: come loro siamo fisse in un posto, soggetti a nuovi ritmi, contemplazioni, crescita personale e trasformazione. (...) In questo momento di crisi globale e cambiamento non ci potrebbe essere momento migliore per riflettere e imparare da loro.”*⁵

Avvicinarsi al regno vegetale significa aprirsi a delle forme che dovrebbero essere familiari ma di cui in realtà sappiamo pochissimo. Guardiamo alle piante come organismi utili ma passivi, tutt'al più decorativi. Stefano Mancuso ha più volte sottolineato come le piante, nella nostra percezione, passino in secondo piano, come se fossero parte di una quinta teatrale che circonda e immerge i veri protagonisti, gli animali e

in primis l'uomo. Tuttavia, il modo delle piante di svilupparsi, di comunicare, di riprodursi è fluido, adattabile e in costante divenire; molto in sintonia con una parte di società che desidera liberarsi dalla rigidità del pensiero binario (non mi riferisco solo alla questione di genere). Di seguito quello che il filosofo Emanuele Coccia scrive, a proposito del 'corpo delle piante', nel capitolo *Interspecific Sex* del *Mal Journal*:

*"Essere una pianta significa che tu stai costantemente producendo e ridisegnando il tuo corpo. Significa anche non essere in grado di distinguere e dividere la fase dell'autocostruzione del corpo (la crescita) e la fase della riproduzione del proprio essere, come molti animali fanno. La non separazione tra riproduzione e crescita è precisamente la radicalizzazione di questo eminentemente poetico, creativo, anti-pratico carattere della vita delle piante."*⁶



Eduardo Navarro, dettaglio dall'opera *Photosynthetics*. Questo lavoro è parte di un'installazione più ampia di disegni creati su buste di carta e contenenti ciascuna sette semi. Una volta che l'opera itinerante arriverà a compimento, le buste verranno lasciate a compiere il proprio ciclo di decomposizione e rinascita in natura. Foto scattata da me alla mostra *Rooted Beings*, Wellcome Collection, Londra, 2022.

Se intendiamo la praticità come fare, agire, il virus ha reso le nostre vite discretamente impraticabili. Da entità agenti, ci siamo dovuti adeguare e fare esperienza del tempo e dello spazio in maniera nuova. Il Covid ci ha obbligati ad accettare, ad accogliere una sorte che non ci siamo scelti, anche se ci siamo decisamente costruiti. In una società, quella occidentale, in cui patriarcato e colonialismo si sono sempre alimentati a vicenda, appropriazione e azione sono tanto importanti quanto necessari alla dominazione di luoghi e di corpi. Al contrario, accettazione e cura, visti negativamente come concetti legati alla passività, vengono spesso associati al femminile. Se da un lato è giusto contestare una narrazione che perpetua una rigida e bigotta separazione tra femminile e maschile, credo sia altrettanto importante promuovere, nella scala valoriale, cura e accoglienza. A questo proposito trovo rilevante la riflessione che Coccia fa parlando del fiore come entità anti strumentale:

*"I fiori hanno anche una struttura che è esattamente all'opposto di ciò che definiamo come strumenti. Secondo la classica definizione di Ernest Kapp, lo strumento è la proiezione di una struttura organica al di fuori del corpo. (...) Questa 'estroflessione' permette il prolungamento dell'azione del soggetto nel mondo, così che appropriarsene è decidere il destino degli oggetti circostanti a seconda dello scopo dei soggetti agenti. Il fiore, al contrario, non proietta il suo organismo all'esterno ma costruisce qualcosa come un luogo, uno spazio su cui atterrare così che il mondo vi possa arrivare e riposare."*⁷



Dottrina delle segnature: pianta somigliante ad un ape, autore sconosciuto, 19° secolo, ispirato alla xilografia di Giambattista della Porta. Wellcome Collection, Londra. Foto scattata da me alla mostra *Rooted Beings*, Wellcome Collection, Londra, 2022.

Eppure guardiamo al fiore con ambigua fascinazione sapendo che un po' di quella bellezza ha un fine manipolatorio. Il fiore dell'*Ophrys apifera* (orchidea ape) ad esempio, imita la forma della femmina di una specie di ape *Eucera*. L'ape maschio, attratto dalla forma del fiore, tenta l'inseminazione trascinandosi con sé il polline dell'orchidea. Questa specie di orchidee tuttavia dimostra – come molte altre specie vegetali – di avere un'ottima adattabilità: in mancanza di impollinatori l'*Ophrys apifera* è in grado di auto impollinarsi. Secondo Emanuele Coccia, l'intelligenza del fiore non sta solo nel manipolare ma anche nell'abbandonarsi al mondo e nel *"delegare agli altri le decisioni che riguardano il proprio destino"*.⁸



Il costume creato da Ingela Ihrman per la performance *The Passion Flower* (Basel, 2017) esposto alla mostra *Rooted Beings* (Londra 2022). Foto scattata da me alla mostra *Rooted Beings*, Wellcome Collection, Londra, 2022.

Nel 2017 l'artista svedese Ingela Ihrman ha ideato *The Passion Flower* una performance in cui, vestita da fiore da *Passiflora caerulea*, invitava gli spettatori ad abbeverarsi del 'suo nettare' – una bibita versata dall'artista alla base del proprio costume – permettendo loro di diventare impollinatori. Il costume della performance è stato esposto alla mostra *Rooted Beings*. Per la Ihrman vestirsi da fiore è un modo di essere:

*"un'artista, un essere umano, una donna, un corpo, riguarda la fertilità, la morte e la pubertà, l'aver desideri e cercare dei modi per attrarre."*⁹

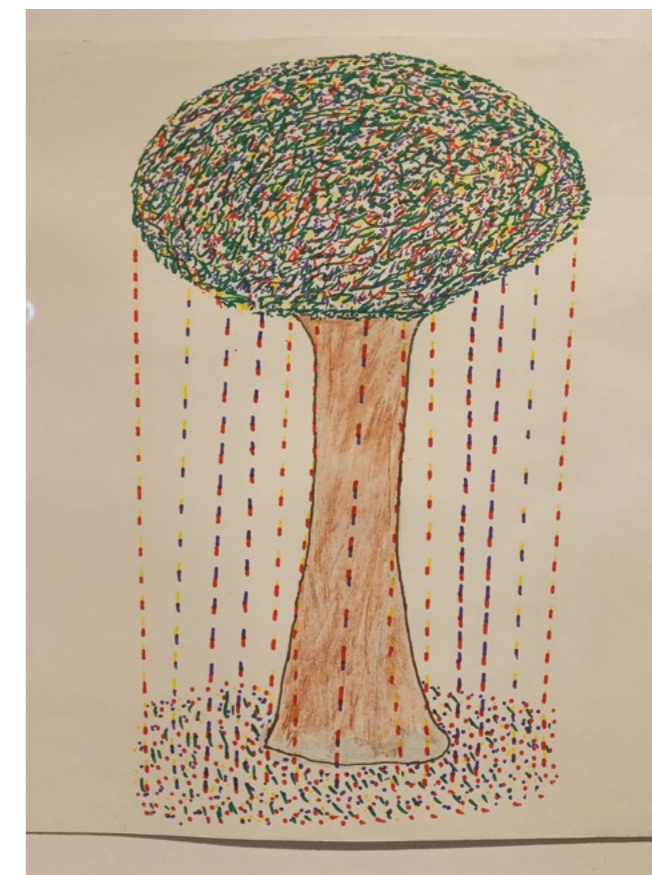
Fiducia e abbandono da un lato, partecipazione dall'altro sembrano essere gli elementi a cui ispirarsi per contrastare un individualismo che ci ha disconnessi da ciò che ci circonda.



Ingela Ihrman, *The Passion Flower*, Institut Kunst FHNW Academy of Art and Design, Basel, 2017. Fotogramma dal video della performance, dal sito dell'artista.¹⁰

I delicati e minimali disegni di Joseca – artista appartenente alla tribù indigena Yanomami, originari dell'Amazzonia Brasiliana - mostrano l'uomo in completa sinergia con la natura. Ci parlano di un mondo basato sulla reciprocità tra specie anziché sulla dominazione gerarchizzata e sullo sfruttamento.

Gli alberi, protagonisti di questi disegni, appaiono qui come ciò che sono: interi universi in grado di supportare chi li abita e li circonda. In *Maa hi*, l'albero è rappresentato come la fonte da cui proviene la pioggia anziché un luogo di riparo da essa. Infatti senza le piante, l'acqua sparirebbe e così anche la vita. Questi disegni hanno la qualità documentaristica di un diario e sono la testimonianza preziosa di un tipo di relazione con la natura che l'uomo occidentale ha deciso di abbandonare in nome del profitto.



Disegno di Joseca, artista Yanomami. Fotografia scattata da me alla mostra *Rooted Beings*, Wellcome Collection, Londra, 2022.

Al di là di considerazioni legittimamente estetiche vorrei aggiungere un nota su cosa significa per noi, spettatori occidentali, fruire di queste immagini in un contesto museale. Decidere di esporre questi disegni, in quella fetta di mondo che partecipa allo sfruttamento delle terre e delle risorse appartenenti a popolazioni indigene, non può essere fatto con leggerezza. Ovviamente è importante che tutti possano avere il privilegio di vedere questi lavori ma occorre interrogarsi e fare attenzione al modo di esporli.

Durante la stesura di questo articolo ho avuto l'opportunità di parlare con una persona originaria del Brasile che è stata coinvolta nel progetto della mostra *Rooted Beings*. Da lei ho appreso che la mostra è stata criticata per il modo in cui i lavori di Joseca sono stati esposti. La critica in particolare è stata quella di appropriazione culturale. E cito da Wikipedia:

"L'appropriazione culturale è un concetto accademico originario degli Stati Uniti secondo il quale l'adozione o l'utilizza-

zione in maniera inappropriata o inconsapevole di elementi di una cultura da parte dei membri di una cultura 'dominante' sarebbe irrispettosa e costituirebbe una forma di oppressione e di spoliazione. La cultura 'minoritaria' si troverebbe così spogliata della sua identità, o ridotta a una semplice caricatura razzista".¹¹

Nella mostra *Rooted Beings*, lavori di Joseca sono stati esposti per lo più spogliati dal proprio contesto, rischiando così di diventare ai nostri occhi semplicemente delle opere dal 'fascino esotico', che potrebbero provenire da qualsiasi popolazione indigena. In questo risiede la riduzione a caricatura razzista. L'altro rischio è quello di guardare a questi disegni con nostalgia, come se appartenessero a un mondo destinato a scomparire.

Un lavoro molto più approfondito di ricerca e curatela è stato fatto nel 2003 dalla Fondation Cartier (Parigi) nella mostra *Yanomami, Spirit of the Forest* (Yanomami, spirito della foresta). In quella occasione, la fondazione Cartier invitò Davi Kopenawa, sciamano e attivista per i diritti della popolazione Yanomami, a visitare e commentare l'esposizione. Ci fu in quella mostra un lavoro didattico e divulgativo molto importante.

In *Rooted Beings* i curatori hanno riproposto, diciannove anni più tardi, un estratto del discorso che Kopenawa fece nel 2003 alla fondazione Cartier, perdendo, a mio avviso, l'occasione di parlare della vita presente del popolo Yanomami, costantemente minacciata da proprietari terrieri senza scrupoli.

I disegni di Joseca non sono stati creati per soddisfare una certa morbosità museale di stampo coloniale. Essi appartengono al presente. Provengono da un gruppo di individui che esiste e che lotta quotidianamente per continuare ad esistere. Le ragioni della loro resistenza non sono anacronistiche e non riguardano 'solamente' la loro sopravvivenza ma anche la nostra. Gli alberi rappresentati da Joseca sono le loro ma anche le nostre case. È dunque importante non solo per l'istituzione museale ma anche per noi individui provare a guardare a queste immagini con occhio critico e a pensare i disegni di Joseca come una forma di attivismo. Potrebbero rappresentare il futuro se li guardiamo con gli occhi del presente.



Disegno di Joseca, artista Yanomami. Fotografia scattata da me alla mostra *Rooted Beings*, Wellcome Collection, Londra, 2022.

In conclusione, non so se abbiamo imparato qualcosa dagli eventi accaduti nell'ultimo decennio. Ammetto che la fiducia che ripongo nella specie umana sia discretamente limitata. Tuttavia mi sembra che le nuove generazioni siano vigili e

abbiano rivolto la propria attenzione verso quello che conta veramente. Si sentono espropriate dalla propria casa, non quella di mattoni, quella più grande che contiene tutta la nostra aria. Il Covid ci ha comprensibilmente spaventati e ha portato con sé tante nuove problematiche. Nonostante questo a mio parere dovremmo concedergli un merito, quello di averci ri-collocati nel contesto di una scena in cui da protagonisti assoluti ci siamo ritrovati ad essere spettatori.

Note

1. *Filthy Animals*, Brandon Taylor, (pg. 156), Dount Books Originals, Londra, 2021
2. Estratto dalle risorse online di *The Botanical Mind – Vegetal Ontology* (www.botanicalmind.online/chapter-vegetal-ontology) a cura di Gina Buenfeld and Martin Clark per il Camden Art Center, Londra.
3. Immagine tratta dalle risorse online di *The Botanical Mind – Vegetal Ontology* (www.botanicalmind.online/chapter-vegetal-ontology) a cura di Gina Buenfeld and Martin Clark per il Camden Art Center, Londra.
4. Eduardo Navarro, *photosintehics* (www.navarroeduardo.art/photosintehics)
5. Estratto dalle risorse online di *The Botanical Mind – About* (www.botanicalmind.online/about) a cura di Gina Buenfeld and Martin Clark per il Camden Art Center, Londra.
6. Emanuele Coccia, *Interspecific Sex* (pg. 32), Mal N°3 PLANTSEX, 2019
7. Emanuele Coccia, *Interspecific Sex* (pg. 33; 35), Mal N°3 PLANTSEX, 2019
8. Emanuele Coccia, *Interspecific Sex* (pg. 33), Mal N°3 PLANTSEX, 2019
9. Ingela Ihrman dalle risorse online di *Rooted Beings*, a cura di Rodríguez Muñoz and Emily Sargent per la Wellcome Collection, Londra. (wellcomecollection.org/pages/YjmkBEAACEAd3cc)
10. Ingela Ihrman, *The Passion Flower*, 2017 (www.ingelaihrman.com/work/the-passion-flower/)
11. Appropriazione culturale, da Wikipedia (it.wikipedia.org/wiki/Appropriazione_culturale)

Mi chiamo **Laura Bianchi**, sono nata nel Febbraio 1982 a Crema (CR) e sono un'artista visiva. Ho sempre amato il disegno perché mi permette di esprimermi in maniera spontanea. Sono allergica ai virtuosismi tecnici, prediligendo l'immediatezza e la freschezza di tecniche che meglio si addicono alla mia impazienza. Nel 2006 mi sono laureata all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, dove ho mosso i primi passi verso un linguaggio più personale. Dopo l'Accademia mi sono appassionata molto alla grafica e all'illustrazione ed ho partecipato a numerosi concorsi che mi hanno permesso di creare il mio primo portfolio d'illustrazioni. Tra il 2009 e il 2010 ho frequentato la Scuola del Libro di Urbino, dove sono entrata in contatto con una realtà artistica del tutto particolare che mi ha introdotta alla tecnica tradizionale del disegno animato. Nel 2017 mi sono laureata con un master in tecniche di stampa al Camberwell College of Arts (UAL) di Londra, dove attualmente vivo e lavoro. Sono stata selezionata in diversi concorsi, tra i quali il Lucerna Comix Festival (2008) e la Fiera dell'Illustrazione per l'Infanzia di Bologna (2010). I miei lavori sono stati esposti in Italia e all'estero.

FROM HERE TO NOW

LAURA BIANCHI
Shifting gazes

Introduction

This article was supposed to be the review of the exhibition *Rooted Beings*, which I visited last July at the Wellcome Collection in London. While reflecting on how to structure the writing, I realized that *Rooted Beings* was the latest in a series of exhibitions, visited in the last five years, that addressed the environmental issue by focusing on the relationship between humans and plants.

After becoming aware of what does not appear to be a coincidence, I thought it was important to try understanding what seems to be a shift within our gaze. It looks like our attention has moved from the animal to the plant kingdom. Although I have neither the intention nor the opportunity to speak in details about these exhibitions, I would like to mention them in chronological order in this introduction (some have a large and interesting online archive that I recommend visiting).

2019 (May) The seminar *The Shape of a Circle in the Mind of a Fish with Plants*, the third part of a series of symposia within the project *General Ecology*, opened in 2018 at the Serpentine Gallery, London, and currently in progress.

2019 (March - September) XXII International Exhibition: *Broken Nature - Design Takes on Human Survival* and within the event, the show *La Nazione delle Piante*, Triennale, Milan.

2020 (July - September) *Mushrooms: The Art Design and Future of Fungi*, Somerset House, London.

2020 -21 (September - February) *The Botanical Mind*, Camden Art Center, London.

2022 (March - August) *Rooted Beings*, Wellcome Collection, London.



Eduardo Navarro, *Photosynthetics*. Installation composed of several drawings made on recyclable envelopes containing 7 seeds each. Once the tour of the installation will come to an end, the envelopes will be released in nature to decompose and sprout to new life. The installation was part of *Rooted Beings* at Wellcome collection, London, 2022. Image by me, from the show *Rooted Beings*.

Protagonists and spectators.

"Back then, strength seemed to be the only justification anyone needed to do anything."
Brandon Taylor, *Filthy Animals*¹

Is it possible to think that events such as migrations, extreme climatic phenomena – which intensified in the last ten years – and ultimately the pandemic, are forcing us to question a lifestyle that is no longer sustainable? Although have I not tools to answer this question, it seems clear to me that a change is already underway: the climate issue has moved from the periphery to the centre of the discourse. It could not be otherwise. Climate change is manifesting itself in a very evident way, its effects have become physically palpable and threatening.

While governments continue to stall (again !?), mediating between profit and the need for a change, the society seems to understand that social justice cannot exist without ecological awareness. In other words, it is no longer conceivable to focus on the consequences without going to the forefront of what caused them.

From this point of view, the discourse around Western society has become more critical. The glossy facade of a West that has always declared itself progressive is crumbling, showing that that very progress has been built at the expense of others, on unethical foundations: colonialism, extreme exploitation of natural resources, violation of human rights. The reflection upon the present cannot begin but from here.

Broken Nature, the XXII International Exhibition at the Milan Triennale which took place in 2019, saw the worldwide participation of thirty countries. The exhibition privileged the relationship between man and nature, proposing, through art and design, solutions for a future more in tune with the planet.

The International Exposition included the show *La Nazione delle Piante*, an educational and sensory path inspired by the homonymous book by Stefano Mancuso, botanist, academic and expert in plant neurobiology. In the book, the author imagines that plants come to our rescue, giving us a real constitution based on eight articles that, if followed, could guarantee the survival of our species.

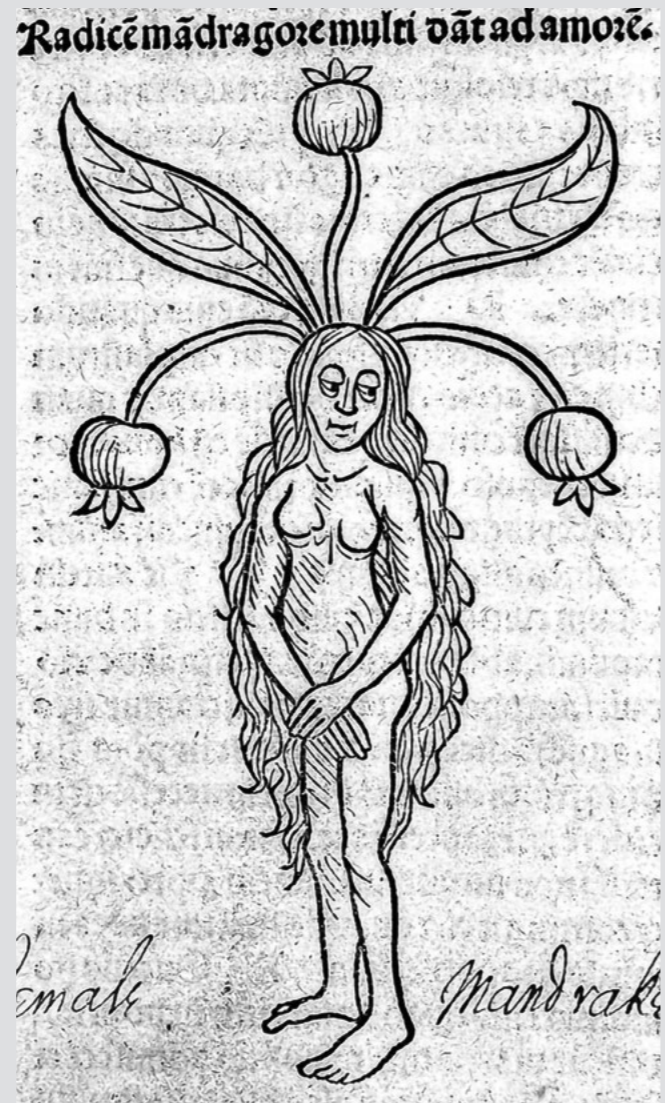
If there was any need to underline how the cultural world – likewise a sensitive seismograph – is capable of perceiving changes before and better than media and politicians, *Broken Nature* closes at the Milan Triennale in September 2019, three months before the pandemic is announced to the world.

At the beginning of the pandemic – especially online – the idea was advanced that Covid was a message, a warning from the planet we live in, tired and understandably angry. This provocation, which takes into consideration the idea of a living, animated planet, does not agree with Western philosophy. In fact, since the seventeenth century, the Cartesian separation between body (matter) and mind (idea) has led to a mechanistic vision of the world, which includes nature. Nevertheless, as Rupert Sheldrake reminds us in his *The Rebirth of Nature*, the concept of an inanimate nature has always been foreign to non-Western cultures. Even within our history, the ancient Greeks took for granted that nature possessed a soul. Aristotle clearly described the animist vision by stating that every existing entity (including the earth and the planets) has a soul or rather, every body moves within a soul. The role of the soul is to give shape and purpose to the body. For example, the soul of an oak tree works on the matter of the seed, in order to transform it into the future oak. Similarly, the artist needs to give shape and purpose to the art work throughout the idea.

Curators of the excellent exhibition *The Botanical Mind*, Gina Buenfeld and Martin Clark, suggest an interesting parallelism between the creative process and the plant world:

"Plants do not possess a neurological centre but, like art perhaps, they are defined by a state of ceaseless unfolding, a material knowledge or thinking without thinking, and an insatiable, immanent becoming."²

The art world has always dealt with nature, representing it, according to the historical period, in a maternal and docile guise and at other times in its most sublime and frightening aspect. I find that the research of many contemporary artists focuses on a rediscovered relationship between man and nature in an animistic way. The archaic and pre-modern forms of art, representative of a time when nature was a fundamental part of the human experience, are a constant source of inspiration whose symbolism resurfaces in many works of contemporary art. Similarly, myths and fairy tales are re-proposed, because they are able to speak to the most unconscious part of humankind but also because nature is often the protagonist. Terence McKenna (1946-2000) – ethno botanist and mystic who devoted much of his work to the study of psychoactive substances – spoke about the need for the West to have a "revival of the archaic" as a cure for a neurotic society dominated by the ego.



Female Mandrake. Detail from: *Hortus Sanitatis*, 1491. Credit: Wellcome Collection. Attribution 4.0 International (CC BY 4.0). Photo: Laurie Auchterlonie/Wellcome collection³



Eduardo Navarro, detail of *Photosynthetics*, an installation composed of several drawings made on recyclable envelopes containing 7 seeds each. Once the tour of the installation will come to an end, the envelopes will be released in nature to decompose and sprout to new life. The installation was part of *Rooted Beings* at Wellcome collection, London. Image from the webpage of the artist.⁴

To speak of the archaic and of animism in 2022 might seem anachronistic or even comforting, but on the contrary, it is potentially a form of activism and protest as it questions the hierarchy that sees mankind at the top, dominating over nature. The idea that plants are intelligent and sentient beings is problematic for us, as we measure intelligence accordingly to the rules that we have established. Furthermore, as Stefano Mancuso reiterates, we tend to recognize ourselves in species that move and act similarly to us. We perceive plants as static beings, fixed in one place. Nonetheless, plants move at their own pace and evolve in a very sophisticated way in the environment that surrounds them. During the pandemic, the mechanism of an engulfing and tireless society got stuck. Our daily life, based on production and consumption, had to adapt to new rhythms, more similar to those of plants. To quote an excerpt from the online resources of *The Botanical Mind* exhibition:

"During this period of enforced stillness, our behaviour might be seen to resonate with plants: like them we are now fixed in one place, subject to new rhythms of time, contemplation, personal growth and transformation. In this moment of global crisis and change there has perhaps never been a better moment to reflect on and learn from them."⁵

Approaching the plant kingdom means opening up to forms that should be familiar to us but of which in reality we know very little. We look at plants as useful but passive organisms, at the most decorative. Stefano Mancuso has repeatedly

emphasized how plants, in our perception, take a back seat, as if they were part of a theatrical backdrop that surrounds and immerses the real protagonists, animals and above all humans. However, the way plants develop, communicate and reproduce is fluid, adaptable and in constant evolution, very much in tune with a part of society that wishes to break free from the rigidity of binary thinking (I am not referring only to the gender identity). Below is what the philosopher Emanuele Coccia writes about the 'body of plants', in the chapter *Interspecific Sex*, in the *Mal Journal*:

"To be a plant means that you are constantly producing and redesigning your body. But it means also not to be able to distinguish and divide the phase of self-constructing body (the growth) and the phase of reproducing oneself, as most animals do. The non-separation between reproduction and growth is precisely the radicalization of this eminently poetic, creative, anti-practical character of plant life."⁶

If by 'practical' we mean the act doing or producing something, the virus has made our lives fairly impractical. From active entities, we had to adapt and experience time and space in a new way. Covid has forced us to accept and welcome a fate that we have not chosen, although we have decidedly built ourselves. In a society, the Western one, in which patriarchy and colonialism have always nourished each other, appropriation and action are as important as necessary for the domination of places and bodies. On the contrary, acceptance and care, viewed negatively as concepts related to passivity, are often associated with the feminine. If, on one side, it is dutiful to challenge a narrative that perpetuates a rigid and bigoted separation between female and male, I believe it is equally important to promote care and hospitality within the scale of values. In this regard, I find Coccia's consideration – thinking of the flower as an anti-instrumental being – very relevant:

"Flowers also have a peculiar structure which is exactly at the opposite of what we call instruments. According to Ernst Kapp's classical definition, the instrument is the projection outside the body of an organic structure.(...) This 'extroflexion' allows the prolonging of action of the subject in the world, so to appropriate it is to decide the destiny of the surrounding objects according to the goals of the acting subjects. The flower, on the contrary, does not project its organism outside but builds something like a place, a space of landing so that the world can arrive and rest there."⁷



Detail of *The Passion Flower*, a costume and a performance by Ingela Ihrman. Originally performed at Institut Kunst FHNW Academy of Art and Design, Basel, 2017. The costume was exhibited in the show *Rooted Beings* at Wellcome collection, London. Image by me from *Rooted Beings*.

Yet we look at flowers with ambiguous fascination, knowing that part of that beauty has manipulative purposes. The flower of *Ophrys apifera* (bee orchid) for instance, imitates the shape of the female of a species of *Eucera* bee. The bee male, attracted by the shape of the flower and whilst attempting the insemination, collects the pollen of the orchid on his body. This species of orchids however, demonstrates - like many other plants - to have an excellent adaptability: in the absence of pollinators, *Ophrys apifera* is capable of pollinating itself. According to Emanuele Coccia, the intelligence of the flower lies not only in manipulation but also in abandoning itself to the world and in delegating "to others the decisions about its own destiny".⁸

In 2017 the Swedish artist Ingela Ihrman created *The Passion Flower*, a performance in which she dressed up as a *Passiflora caerulea*. During the performance, the artist invited the public to drink 'her nectar' - a soft drink she poured at the base of her costume - allowing them to become the pollinators. The costume was exhibited at the *Rooted Beings* exhibition at the Wellcome Collection in London. For Ingela Ihrman, dressing up as a flower is a way of being:

"an artist, a human, a woman, a body, it's about fertility, death and puberty, to have desires and looking for ways to attract."⁹

Trust and abandonment on the one hand, participation on the other seem to be the elements that should help us challenging an individualism that has disconnected us from our surroundings.



Ingela Ihrman, *The Passion Flower*, Institut Kunst FHNW Academy of Art and Design, Basel, 2017. Photogram of the video of the performance, from the artist website.¹⁰

The delicate and minimal drawings of Joseca - an artist belonging to the Yanomami indigenous tribe, originally from the Brazilian Amazon - show humans in complete synergy with nature. His work is the manifestation of a world based on mutual respect between species rather than on hierarchical domination and exploitation.

Trees, the protagonists of these drawings, appear here for what they are: entire universes capable of supporting those who live in their proximity and surrounded by them. In *Maa hi*, the tree is represented as the source where the rain comes from instead of a place to shelter from it. In fact, without plants, water would disappear and so would life. These drawings have a diary-like quality and are the precious testimony of the type of relationship with nature that Western society have decided to abandon in the name of profit.

Beyond any aesthetic consideration, I would like to add a note on what it means for us, Western viewers, to gaze at these images within the museum context.

Deciding to exhibit these drawings, especially in that part of the world that participates in the exploitation of indigenous

lands, cannot be done lightly. As much it is important for us to have the privilege of looking at this work, a lot of attention must be paid on the curatorial process.

During the writing of this article, I had the opportunity to chat with a person from Brazil that was involved in the *Rooted Beings* exhibition. Interestingly, I learned that the show was criticized for the way Joseca's work was displayed. The critique is that of cultural appropriation and I quote from Wikipedia:

"Cultural appropriation is an academic concept originating in the United States according to which the inappropriate or unconscious adoption or use of elements of a culture by members of a 'dominant' culture would be disrespectful and constitute a form of oppression and dispossession. The 'minority' culture would thus be stripped of its identity, or reduced to a simple racist caricature".¹¹

In the show *Rooted Beings*, Joseca's work has been exhibited mostly stripped of its context, thus risking of becoming, in our view, an 'exotic' body of work that could belong to any tribal setting. In this lies the reduction to a racist caricature. The other danger resides in the fact that we look at these images with nostalgia, as if they are from a world whose destiny is that of disappearing.

A more in-depth curatorial research was carried on in 2003 by the Fondation Cartier (Paris) in the exhibition *Yanomami, Spirit of the Forest*. On that occasion, the foundation invited Davi Kopenawa - a shaman and activist for the rights of the Yanomami population - to visit and comment on the display. The exhibition was pared to a very rich, didactic and informative work.



Drawing by Joseca, Yanomami artists. Picture by me from *Rooted Beings*, Wellcome Collection, London, 2022.

In *Rooted Beings* the curators decided to re-propose, nineteen years later, an extract of the speech that Kopenawa made in 2003 at the Cartier Foundation. By doing so, in my opinion, they missed the opportunity to talk about the present life of the Yanomami, which is constantly threatened by unscrupulous landowners.

Joseca's drawings were not created to satisfy a certain type of museum morbidity. They belong to the present as much as the Yanomami people do. Their struggle to affirm their existence on a daily basis, is not anachronistic and it doesn't concern 'only' their survival but ours too. The trees represented by Joseca are theirs but also our homes. Therefore, it is important not only for the museum institution but also for us, viewers, to look at these images with a critical eye and to think of Joseca's drawings as a form of activism. They could represent the future if we look at them with the eyes of the present.

In conclusion, I don't know if we have learned anything from the events that took place in the last decade. I admit that my faith in humans is, at times, quite limited. However, it seems to me that the new generations are vigilant and have turned their attention to what really matters. They feel expropriated from their own house, not the one made by bricks and mortar but the larger one instead, the one containing all our air. Understandably, Covid has frightened us and caused many additional problems. Despite this, in my opinion we should grant it a merit: that of having re-placed us in the context of a scene in which from absolute protagonists we found ourselves to be the spectators.



Davi Kopenawa talking to some kids at the Fondation Cartier in occasion of the show *Yanomami, Spirit of the Forest*. Video photogram from the Fondation Cartier website.¹²

My name is **Laura Bianchi**, I was born in February 1982 in Crema (CR, Italy). I am a visual artist. I have always loved drawing because it allows me to work spontaneously. I resist technical virtuosity, preferring the immediacy and vigor of quick mediums which are best suited for my impatience. In 2006 I graduated with a BA in sculpture from the 'Accademia di Belle Arti di Brera', in Milan, where I moved the first steps towards my personal language. After the Accademia I became very passionate about graphic and illustration and entered several competitions, the best way to build up my first portfolio of illustrations. Between 2009 and 2010 I attended the "Scuola del Libro" in Urbino, where I discovered a very particular art scene and was introduced to the traditional technique of stop motion animation. In 2017 I gained an MA in Printmaking from Camberwell College of Arts (UAL) in London, where I currently live and work. My work has been selected in several competitions, among others the Luzern Comic Festival (2008) and the Bologna Children's Book Fair (2010). My work has been showcased in Italy and abroad.

Notes

1. *Filthy Animals*, Brandon Taylor, (pg. 156), Dount Books Originals, Londra, 2021
2. *The Botanical Mind* online - Vegetal Ontology (www.botanicalmind.online/chapter-vegetal-ontology) curated by Gina Buenfeld and Martin Clark for the Camden Art Center, London.
3. Image credit: *The Botanical Mind* online - Vegetal Ontology (www.botanicalmind.online/chapter-vegetal-ontology) curated by Gina Buenfeld and Martin Clark for the Camden Art Center, London.
4. Image credit: Eduardo Navarro, *Photosintehics* (www.navarroeduardo.art/photosintehics/)
5. *The Botanical Mind* online - About (www.botanicalmind.online/about) curated by Gina Buenfeld and Martin Clark for the Camden Art Center, London.
6. Emanuele Coccia, *Interspecific Sex* (pg. 32), Mal N°3 PLANTSEX, 2019
7. Emanuele Coccia, *Interspecific Sex* (pg. 33; 35), Mal N°3 PLANTSEX, 2019
8. Emanuele Coccia, *Interspecific Sex* (pg. 33), Mal N°3 PLANTSEX, 2019
9. Ingela Ihrman from the online resources of *Rooted Beings*, curated by Bárbara Rodríguez Muñoz and Emily Sargent for the Wellcome Collection, London. (<https://wellcomecollection.org/pages/YjmckBEAACEAd3ce>)
10. Ingela Ihrman, *The Passion Flower*, 2017 (www.ingelaihrman.com/work/the-passion-flower/)
11. Cultural appropriation, from Wikipedia (it.wikipedia.org/wiki/Appropriazione_culturale)
12. Image credit from the online resources of the show *Yanomami, Spirit of the Forest*, Fondation Cartier, Paris, 2003 (www.fondationcartier.com/en/exhibitions/yanomami-lesprit-de-la-foret)

Hortus

“Questo anno harò comodità dell’horto del Conte del Piobico, che mi ha comandato che vi pianti qualcosa di notevole”.

Così scriveva Costanzo Felici, medico naturalista vissuto a Piobbico nel 1500, all’amico e maestro Ulisse Aldrovandi, uno dei più illustri scienziati dell’epoca.

Nelle sue lettere Felici riportava le attente osservazioni sulla Natura selvaggia del monte Nerone, ma anche su quella addomesticata del suo “horto”, ai piedi del Castello Brancaleoni. Un *hortus conclusus* il suo, dove ritirarsi dal mondo ma anche dove catalogare e salvare le specie del posto, una maniera di coltivare un luogo, di trasformare in cultura lo spazio naturale.

Su questa scorta è nata l’associazione culturale Hortus, che nel 2019 ha inaugurato le sue attività con una grande mostra di illustrazioni inedite di Simone Massi, “I paesi invisibili”, all’interno del Castello Brancaleoni. Proprio come in un orto l’intento era quello di coltivare cose diverse in ogni stagione; eventi eterogenei per **coltivare i luoghi** dimenticati: arte, musica, teatro, letteratura messe a dimora come fossero insalate ed erbe aromatiche.

Per dissodare un terreno da tempo incolto, agli inizi del 2020 abbiamo ideato una prima stagione di eventi prendendo spunto da una poesia di Francesco Scarabocchi, “Il prato bianco”; come primo appuntamento è stato presentato il libro “I segreti delle nuvole” di Matteo Cellini e a stretto giro abbiamo organizzato una passeggiata fino al Castello dei Pecorari in collaborazione con Natura Trekking Marche, un’escursione “storica” per evidenziare lo stato di abbandono in cui versa il maniero e sensibilizzare i partecipanti alla riscoperta e al valore culturale di quel luogo.

Purtroppo a causa del lock down dovuto alla pandemia da Covid-19 non abbiamo potuto portare a compimento il programma che ci eravamo prefissi e questo periodo di fermo ci ha costretto a ripensare la natura dell’associazione e di ciò che volevamo trasmettere.

In un momento di distanza sociale e personale così totalizzante ci è parso chiaro che la missione più urgente era quella di fare rete tra le associazioni e gli operatori culturali del nostro territorio: così nell’estate del 2020 abbiamo collaborato con l’associazione “Pecore a PUA” portando nel borgo di Bacciardi la poesia di Samir Mohamed Galal, tra i più giovani e apprezzati poeti della nostra generazione e già ospite

delle pagine di Solstizi, e durante l’inverno successivo, insieme all’associazione “Luoghi Comuni”, abbiamo lavorato assiduamente con i più piccoli organizzando laboratori di lettura e teatro in presenza e online.

Nel 2021 è nata la collaborazione con “Urbino e le città del libro”, ormai uno dei festival di letteratura più importanti in Italia, con loro abbiamo portato musica e libri nel nostro entroterra: un microfestival itinerante che ha toccato Urbina, Piobbico e la piccola frazione di Apecchio, Serravalle di Carda; incontri in cui abbiamo dialogato con grandi autori e interpreti del presente come la scrittrice Elisabetta Pierini, Alessio Torino, premio Mondello e direttore del festival di Urbino o ancora Angelo Ferracuti, scrittore e documentarista attento alle culture del lavoro e dell’ambiente.

Incontro dopo incontro abbiamo costruito l’identità di Hortus attorno all’idea di cura dello spazio attraverso la cultura, da qui è nata in noi la voglia di riscoprire il rapporto con la natura intesa come spazio antropico, come luogo di convivenza e identità per una comunità. Durante questa ricerca ci siamo imbattuti negli scritti di uno storico locale, Delio Bischi, che per primo ha riscoperto nell’entroterra pesarese l’importanza storica, economica e culturale di una pianta, il guado, o *Isatis tinctoria*, per secoli materia prima del colore blu.

La riedizione integrale dei testi su questa pianta (*Terre di Guado. Storia di un colore dimenticato*, Hortus edizioni), finora sparsi in diversi volumi e di difficile reperibilità, lo scorso giugno è stata la scintilla per realizzare **Guado. Festival di storie naturali**, un evento che ha coinvolto artigiani e artisti nella riscoperta della pianta del blu attraverso incontri, laboratori di tintura di tessuti e ceramica, mostre d’arte e proiezioni ma che si propone di accogliere negli anni a venire tutti i protagonisti e le protagoniste del nostro tempo che fanno della natura la loro “narrazione”.

HORTUS - Semina. Cura. Raccoglie.



Hortus

“This year I will be able to use the garden of the Count of Piobbico, who asked me to plant something remarkable”

Thus wrote Costanzo Felici, a naturalist who lived in Piobbico in 1500, to his friend and teacher Ulisse Aldrovandi, one of the most illustrious scientists of the time.

In his letters, Felici reported careful observations of the wild nature of Mount Nerone, but also of the domesticated nature of his “horto”, at the foot of the Brancaleoni Castle. His *hortus conclusus* was indeed a place where to withdraw from the world but also where to catalogue and preserve the species of the place, a way of cultivating a place, of transforming the natural space into culture.

On this premises, the cultural association Hortus was born, which in 2019 inaugurated its activities with a large exhibition of unpublished illustrations by Simone Massi, “The invisible countries”, inside the Brancaleoni Castle. Just like in a vegetable garden the intent was to grow different things in each season; heterogeneous events to **cultivate forgotten places**: art, music, theatre, literature, planted as if they were salads and aromatic herbs.

To clear up a land that has long been uncultivated, at the beginning of 2020 we created the first season of events taking inspiration from a poem by Francesco Scarabocchi, “Il prato bianco” (the white field); as a first appointment, we presented the book “I segreti delle nuvole” (the clouds secrets) by Matteo Cellini and we organised a walk up to the Pecorari Castle in collaboration with Natura Trekking Marche, an “historical” excursion to highlight the state of abandonment of the manor and raise awareness among the participants on the rediscovery and cultural value of the place.

Unfortunately, due to the Covid-19 pandemic and subsequent lockdowns, we could not complete the program that we set up. That period of inactivity forced us to rethink the nature of the association and what we wanted to convey.

In a moment of social and personal distance, so all-encompassing, it seemed clear to us that the most urgent mission was to create a network between the associations and cultural operators of our territory: in the summer of 2020 we collaborated with the association “Pecore a PUA “ bringing to the village of Bacciardi the poetry of Samir Mohamed Galal,

one of the youngest and most appreciated poets of our generation and already a guest of the pages of Solstizi magazine. During the following winter, together with the association “Luoghi Comuni”, we worked assiduously with kids by organising reading and theatre workshops in person and online.

In 2021 the collaboration with “Urbino e le città del libro” - now one of the most important literary festivals in Italy - was born. Together we brought music and books to our hinterland: a travelling micro-festival that touched Urbina, Piobbico and the small fraction of Apecchio, Serravalle di Carda. In our meetings we talked with great authors and interpreters of the present such as the writer Elisabetta Pierini, Mondello prize and director of the Urbino festival Alessio Torino and again, Angelo Ferracuti, writer and documentary maker attentive to the culture of work and the environment.

Meeting after meeting, we built the identity of Hortus around the idea of caring for space through culture, hence the desire to rediscover the relationship with nature understood as an anthropic space, as a place of coexistence and identity for a community. During this research, we came across the writings of a local historian, Delio Bischì, who was the first to rediscover in the Pesaro hinterland the historical, economic and cultural importance of a the woad plant, or *Isatis tinctoria*, for centuries the raw material of indigo dye. Thus far, the complete re-edition of the texts about this plant (Terre di Guado. History of a forgotten colour, Hortus publishing house) has been scattered in different volumes and difficult to find. This was the spark in deciding to realise **Guado. Festival delle Storie Naturali** (Woad. Festival of Natural Stories), an event that involved artisans and artists in the rediscovery of the blue plant through meetings, textile and ceramic dyeing workshops, art exhibitions and screenings but whose main purpose was to welcome all the protagonists of our time who let nature be their “narrative”.

HORTUS - *Seeding. Caring. Harvesting.*



Dewey Dell

Il vostro primo spettacolo *À elle vide* sembra chiarire da subito la vostra attenzione alla relazione tra musica e movimento. In certi momenti il suono sembra avvolgere o contenere la danza, come fosse un'entità separata, un'atmosfera o un grande respiro, a volte trattenuto nel silenzio... ma all'impatto dei sincronismi tra suono e azione, ce ne sono molti, nasce una nuova creatura istantanea, come in una storia d'amore...

Il montaggio cinematografico o l'atlante di immagini e fotografie sono visivamente molto in sintonia con il nostro modo di lavorare nella creazione di uno spettacolo. Due elementi, anche se semanticamente distanti tra loro, vibrano di un nuovo senso e di una maggiore forza se posizionati vicini. La tecnica del montaggio ha la straordinaria capacità di riuscire a creare una terza immagine, non reale, che si forma nella mente di chi guarda. Per noi, l'immagine-che-non-esiste è l'elemento più importante di tutti, è il cuore profondo del lavoro, la spina dorsale che regge tutta la struttura. È quella immagine nascosta, imprevedibile, destinata a cambiare sempre, soggettiva, attorno cui dipendono gran parte delle nostre scelte all'interno di uno spettacolo. Tutto è al folle servizio di essa, tutto è teso al suo sorgere e manifestarsi.

Ci piace trattare gli spettatori come se fossero prede, aspettarli al buio, tendergli imboscate, attaccarli di sorpresa, mantenendoli irrequieti.

La musica e il gesto, in un'ottica frattale di montaggi sempre diversi, hanno infinite possibilità di relazione. Spesso è difficile ricordarsi se in un nostro spettacolo è nato prima un gesto o un suono, perché il modo in cui questi elementi si sviluppano e si completano a vicenda rende indistinguibile una gerarchia genetica. Non è mai casuale il rapporto musicale con l'azione, anche quando la relazione tra i due non è ritmica, anche quando non esiste aderenza sincronica di alcun tipo. Non improvvisiamo mai. Tutto è tessuto insieme, tutto è teso. Anche nella stasi.

Abbiamo a volte parlato di suono come ambiente, come habitat, ma anche come architettura. Altre volte ci piace definirlo come un fumo, oppure come il suono osseo proveniente da una figura che si muove e che, quindi, lo produce. Il suono, o il silenzio, sono sempre la maggior parte di ciò che si vede quando un essere umano si muove davanti ad altri esseri umani. Capiamo benissimo come, in alcune culture africane, la parola danza e la parola musica siano un unico termine.

Recentemente avete raccontato di un lavoro di scavo sul canto e sulle voci in Sardegna, facendo risalire la loro natura al rapporto con il verso degli animali...

Deriva Traversa è una breve performance nata in Sardegna, all'interno di un progetto di approfondimento del carnevale barbaricino.

Mossi dall'interesse di indagare l'aspetto del canto, abbiamo avuto un prezioso incontro con i gruppi di Cantu a Tenore di Orgosolo Supramonte, Orosei e Mamoiada.

Il Cantu a Tenore ci interessava, oltre che per la sua bellezza disarmante, anche per le sue origini antichissime, forse risalenti all'età nuragica. Si è sviluppato come forma di trasmissione culturale orale tra i pastori, e ancora oggi la maggior parte dei cantori continua a fare questo mestiere. Il canto, rigorosamente in lingua sarda, nato da chi trascorre le giornate all'aperto, vicino agli animali, è ispirato proprio ai suoni a cui il pastore è più esposto. Il vento, il muggito della mucca, il belato della pecora e dell'agnello. È un canto polifonico a quattro voci, in forma responsoriale tra il coro e la voce solista. Due delle voci del coro sono molto gutturali e per questo ricordano i canti kargyyra tuvici.

La figura del poeta pastore non può non ricongiungersi a Esiodo, il poeta consacrato dalle Muse, mentre stava pascendo agnelli sul Monte Elicona. Il ruolo della poesia nella Grecia classica è quello di ricreare il cosmo nella meraviglia del canto che funge da principio ordinatore. Il poeta, ispirato dalle Muse, di per sé *non* crea, ma ordina l'esistente rinominandolo nell'atto poetico. La poesia cantata così si diffonde, la voce arriva nelle valli, come un polline sprigionato nel vento, fecondando le menti di chi ascolta, infondendo una forma di mappatura del mondo, di orientamento e, quindi, di conoscenza dello stesso.

L'unico corpo umano che si vede in questa performance è rannicchiato, a metà tra l'essere un agnello, un bambino o una figura mitologica indefinibile. La figura attraversa la scena strisciando, con i suoi arti si allunga, sembra disegnare un panorama invisibile composto anche da vette molto alte. Per la partitura vocale abbiamo collaborato con la band A Dead Forest Index che ha composto dei cori polifonici, musicalmente distanti dai canti a tenores, ma che nelle parole del testo conservano un legame profondo con la figura ancestrale del pastore.

Teodora ha raccontato di essere entrata un giorno in un grande acquario, di essersi fermata a osservare un polipo che stava perfettamente immobile nella teca di vetro, della sua attesa di un'azione qualsiasi dell'animale, dello stupore



nel vedere dopo molto tempo il movimento lentissimo di un tentacolo. Sembra che nei vostri progetti coreografici la relazione tra il movimento e la sua attesa sia messa in crisi, come se un corpo fermo in realtà stesse già danzando...

Il comportamento animale per noi è sempre di enorme ispirazione. C'è qualcosa di sacro nella loro imperturbabilità, nel loro essere totalmente presenti. Forano lo sguardo umano, lo bucano e lo sorpassano. Un corpo fermo in scena deve sempre stare attento all'introspezione chiusa, fine a sé stessa, che declina in una non-presenza. Chi guarda non legge la mente dell'attore. Ci deve essere un ritorno emotivo tradotto e reso visibile (o udibile) in azione. Far affiorare ciò che è interiore nel lavoro con il corpo, attraverso i gesti, fa parte della nostra ricerca sul movimento degli ultimi anni. Ci piace pensare che sia possibile arrivare a una forma di conoscenza dell'essere umano che riesca a fare a meno delle parole. Come se il corpo fosse sufficiente a esprimere tutto.

Nel regno animale l'autocommiserazione non esiste, l'unica domanda possibile che potrebbero farsi gli animali è: e adesso? L'azione è sempre al centro, anche quando si tratta di dormire.

Le pause per noi sono di estrema importanza. La pausa permette di ascoltare, o di vedere meglio. Carica l'azione. Rende diverso l'ordinario, innescando attese inusuali. Sostenere una pausa in scena significa anche riuscire a sostenere il terrore del baratro della realtà, fuori dalla finzione creata.

Nel video *They rise and they fall* tutto succede davanti (e dietro) una membrana perlacea e sottile scossa da colpi invisibili, come una placenta poco prima di una nascita. Il montaggio cinematografico genera apparizioni e sparizioni evidenziate (o nascoste) dai suoni. La simmetria 'imperfetta' dell'albero e dei corpi tiene le creature in bilico tra astratto e figurativo, tra simbolico e corporeo...

In *They rise and they fall* le immagini e i suoni richiamano inevitabilmente l'invocazione di forze oscure, vaghi riferimenti alla magia nera, ma anche alla preghiera, per un pantheon di dei senza nome. Quello che avviene è un dialogo incomprensibile, anche se si riescono quasi a intercettare due parole: Vai Via.

Fatichiamo a parlare di questo lavoro perché qualsiasi spiegazione eroderebbe la capacità delle immagini di trasmettere, esattamente come scrivete voi, una situazione che di fatto vuole sfuggire, in bilico tra tante possibilità.

È evidente la vostra attenzione (ossessiva?) verso tutti i linguaggi dell'arte, nessuno escluso. Ci piacerebbe sapere qualcosa su questo processo,

cioè come riuscite a trasfigurare e portare a teatro per esempio un testo letterario, o una scultura, o un affresco ecc., un esempio concreto...

Il linguaggio delle arti è molto potente e stratificato. La complessità dei significati che accadono simultaneamente durante la visione e l'ascolto di un'opera rendono la nomenclatura delle arti in dipartimenti stagni soffocante. Sentiamo l'esigenza di far straripare la creazione oltre gli argini di ciò che viene "riconosciuto" dalla critica, dalle istituzioni o dal mercato.

Avvertiamo un'urgenza legata alla scoperta di movimenti nuovi, umani o non umani, montati (come in un atlante di immagini) in relazione ad ambienti, storie, temperature diverse. Lo facciamo soprattutto per noi, per *uscire* dal mondo e dal suo assolutismo.

Succede spesso, nei nostri lavori, che elementi di diversa natura confluiscono all'interno di una stessa creazione. Un esempio concreto potrebbe essere la scultura di Matteo Lucca, che appare all'interno del nostro ultimo lavoro *Hamlet*. Matteo Lucca crea sculture di pane, che cuoce in forni autocostruiti, all'aperto. Non sempre riesce a controllare lo stato di cottura del pane e le statue escono spesso bruciate. Lo scultore ha composto una serie di opere basate sul calco del proprio corpo, nudo, con le braccia distese lungo i fianchi, con i palmi delle mani aperti in una posizione di offerta. La sua idea infatti è quella di poter dare sé stesso in cibo agli altri.

Quando abbiamo visto i suoi lavori per la prima volta ci hanno folgorato. Hanno qualcosa di profondamente funereo, pacifico, atavico, universale. Le sue statue di pane carbonizzato riescono a creare spazio, a imporre un silenzio, a far sì che si instauri un rispetto solenne verso di esse. Ci sembrava perfetto che una delle sue statue potesse rappresentare il fantasma del padre di Amleto. L'elemento del pane inoltre portava in scena una simbologia interessante; il pane bruciato non è commestibile ma nocivo; si rovescia la dinamica eucaristica.

Quando la statua è in scena e Amleto entra e inizia il suo pezzo danzato, si instaura, a tutti gli effetti, un duo di danza. Una chiara relazione intercorre tra i movimenti del figlio e quelli immobili del padre, così come tra le due espressioni della statua e del danzatore.

Nell'opera *Marzo* vi siete avvicinati al mondo manga...

Il disegno per noi è una tappa fondamentale nella creazione di un lavoro, spesso disegniamo storyboard che aiutano ad orientarci nello sviluppo di varie scene. Molto spesso le idee che abbiamo nascono dal disegno libero. Il disegno ci suggerisce anche la bio-meccanica di alcuni caratteri o figure.

Per la creazione di *Marzo* abbiamo collaborato con



Deriva traversa (2017) Credits Ipercorpo



Deriva traversa (2017) Credits Ipercorpo

l'artista visivo Yuichi Yokoyama.

Le tavole dei suoi fumetti sono sempre state di grande ispirazione per noi, per il carattere dei suoi personaggi e per la gestione del punto di vista e delle fughe prospettiche. Abbiamo chiesto a lui di disegnare i costumi per i personaggi di una storia che avevamo scritto noi, una storia d'amore.

La realizzazione dei costumi è stata complessa ed entusiasmante, perché volevamo rispettare il più possibile i suoi bozzetti. Abbiamo ricorso a diverse tecniche, dalla pittura su stoffa eseguita da un laboratorio sartoriale veneziano alla progettazione di costumi gonfiabili realizzati da una ditta che costruisce mongolfiere.

Il mondo del fumetto ci interessa molto, amiamo vari artisti tra cui Chris Ware, Charles Burns, Jim Woodring, Winsor McCay, Sergio Toppi, Henry Darger e ovviamente Yuichi Yokoyama per elencarne solo alcuni.

Sono pochi gli spettacoli di danza o teatro di cui sentiamo una forte influenza, se ci pensiamo bene sono sempre altre forme d'arte a farci cadere in potenti correnti gravitazionali. Tra queste sicuramente il cinema, la letteratura, il disegno, la scultura e la musica.

Nei Live concerts mescolate teatro, performance, musica, danza, costumi e forse anche scultura. Sono spettacoli carichi di energia, ma nell'apparente improvvisazione sembra tutto perfettamente organizzato, come il meccanismo di un orologio, il meccanismo di un orologio sconosciuto...

I nostri live concerts sono nati con l'intenzione di riuscire a trovare l'imprescindibile, l'unione non divisibile tra suono e movimento. Chi suona gli strumenti musicali danza il colpo o la nota emessa, e la danza diventa l'azione necessaria per suonare. Per questo motivo la composizione musico-corporale è fissata, nulla è improvvisato anche quando sembra di esserlo.

Ogni live concert ruota attorno a una semplice idea estetica. Il primo, per esempio, era ispirato al feticismo della lana. Abbiamo realizzato dei costumi composti da strati e strati di lana accumulati tra loro fino a trasformare completamente i nostri corpi in enormi crisalidi deformi. L'esperienza del caldo era così intensa che trascendeva la sensazione, diventando un'esperienza surreale che andava a modificare i gesti e l'atteggiamento sul palco. Ci faceva sempre molto ridere la domanda che ci facevano tutti dopo lo spettacolo: non avete caldo?

In un altro live concert invece tutto ruotava attorno alla forma di un tavolo, sul quale eravamo appoggiati per suonare e muoverci. In una continua metamorfosi l'oggetto diventava un altare poi un tetto, uno scudo, un lago, un rifugio, una zattera, la vetta di una montagna.

Una forte influenza per la composizione delle partiture sono stati i primi film muti e la capacità dei primi attori cinematografici di riuscire a comunicare unicamente con il corpo e con l'espressione facciale. Questi lavori avevano il desiderio di essere rappresentati soprattutto all'interno di clubs musicali, o in contesti dove la performing arts non è prevista in modo automatico. Negli anni però si è spesso verificato il contrario, cioè ci è capitato di portare la musica in contesti teatrali, dove i concerti non sono solitamente in programma.

A cosa state lavorando in questo periodo

Al momento stiamo mettendo in scena un'interpretazione de *Le Sacre du Printemps* di Igor Stravinsky, sostenuta dalla rete italiana RING, con debutto previsto ad Aprile 2023 alla Triennale di Milano. Dall'inizio del nostro percorso lavorativo quest'opera ha rappresentato per noi una profonda ispirazione compositiva e una sorgente infinita di immagini.

L'ascoltatore viene trattato come una preda, o, forse, come una vittima sacrificale dei misteri dionisiaci: viene confuso, terrorizzato, attratto e, infine, violentemente divorato (sparagmòs). Un'opera con rari momenti di tregua che impone un'attenzione vertiginosa e adrenalinica, in costante stato di allerta. Sembrerebbe proprio che ogni gemma, ogni fiore, ogni singola, violenta esplosione di vita primaverile venisse vissuta sonoramente nella mente dell'ascoltatore.

Sin dal primo debutto de *Le Sacre*, nel 1913, il suo confronto con la coreografia di Vaclav Nijinskij si dimostrò essere problematico. L'incolmabile scarto tra ascolto e visione in questa opera musicale si materializza ancora di più in uno scontro profondo tra la visione interiore e immaginifica in cui ogni spettatore viene trascinato con forza, e la realtà materiale della "messa in scena" che, puntualmente, non riesce a tener testa all'energia furiosa e seducente della musica.

Comporre una coreografia per/su *Le Sacre* (con la musica originale) per noi significa mettersi in una condizione di estremo pericolo, e, inevitabilmente, di chiara sottomissione. Ingredienti perfetti, a nostro parere, per portare avanti una ricerca artistica che, per sua natura, compie i primi passi brancolando nel buio. Affrontare il suono de *Le Sacre* ci appare come una sfida irresistibile, non certo per tentare di risolvere l'antico conflitto tra suono e visione, ma per vedere come uscirne felicemente distrutti.



Marzo (2013) Credits Wolfgang Silveri / Steirischer

Dewey Dell è una compagnia di danza e performing arts fondata nel 2006 da Teodora Castellucci, Agata Castellucci, Demetrio Castellucci ed Eugenio Resta. Dal 2020 la compagnia è diretta da Teodora e Agata e ha base tra Berlino e Cesena. Nel corso degli anni la ricerca sul movimento si è avvicinata molto a tematiche antropologiche, soprattutto inerenti le origini dell'essere umano. La coreografia è costantemente ispirata dalle immagini della storia dell'arte e dai comportamenti del regno animale. Dal 2006 Dewey Dell ha prodotto i seguenti lavori: "à elle vide" (2007), "KIN KEEN KING" (2008), "Baldassarre" (2008), "Cinquanta Urlanti Quaranta Ruggenti Sessanta Stridenti" (2009), "Grave" (2011), "Marzo" (2013), "Trasmissione Verticale" (2016), "Sleep Technique – A Response to the Cave Chauvet Pont d'Arc" (2017), "Deriva Traversa" (2017), il dittico "I Am Within" & "I Am Without" (2018); presentati nel mondo in contesti quali: Arts House e Melbourne festival in Australia, Rencontres Chorégraphiques e Palais de Tokyo a Parigi, Wesleyan University in Connecticut USA, International Mime Festival al Barbican di Londra, A l'Arme Festival a Berlino, Steirischer Herbst a Graz, BIT Teatergarasjen a Bergen, tra gli altri. La première italiana di "Marzo" è stata presentata alla Biennale Danza di Venezia 2014. Lo spettacolo "Sleep Technique – A Response to the Cave Chauvet Pont d'Arc" (2017) è stato nominato per il Der Faust Theaterpreis in Germania, sotto la categoria 'coreografia'. Dewey Dell porta avanti anche altre linee di sperimentazione artistica. Nel 2011 inizia una ricerca mirata alla creazione di concerti live in cui il movimento dei musicisti produce il suono stesso che essi danzano. Tali performances musicali hanno avuto luogo in importanti venues e festivals di musica come Arma Save festival a Mosca, Funkhaus Berlin per Arma X, Cabaret Voltaire a Zurigo, Khidi a Tbilisi.

Your first show *À elle vide* seems to immediately clarify your attention to the relationship between music and movement. At certain moments the sound seems to envelop or contain the dance, as if it were a separate entity, an atmosphere or a great breath, sometimes held in silence... but from the impact of the synchronisms between sound and action, there are many, a new instant creature is born, like in a love story...

Film editing or the atlas of images and photographs is visually very in tune with the way we work in creating a show. Two elements, even if semantically distant from each other, vibrate with a new meaning and greater strength if placed close together. The editing technique has the extraordinary ability to create a third, non-real image that forms in the mind of the beholder. For us, the non-existing image is the most important element of all, it is the deep heart of the work, the backbone that holds up the whole structure. It is that hidden, unpredictable, always changing, subjective image around which most of our choices within a show depend upon. Everything is madly at its service, everything tends towards its rising and manifestation.

We like to treat spectators as if they were prey, waiting for them in the dark, ambushing them, taking them by surprise, keeping them restless.

Music and gesture, in a fractal perspective of ever-changing montages, have infinite possibilities of relating. It is often difficult to remember whether a gesture or a sound came first in one of our shows, because the way these elements develop and complement each other makes a genetic hierarchy indistinguishable. The musical relationship with the action is never casual, even when the relationship between the two is not rhythmic, even when there is no synchronic adherence of any kind. We never improvise. Everything is woven together, everything is tense. Even within stasis.

Sometimes we talked about sound as an environment, as a habitat, but also as architecture. Other times we like to define it as a smoke, or as the bone sound coming

from a moving figure which, therefore, produces it. Sound, or silence, is always most of what is seen when a human being moves in front of other human beings. We understand very well how, in some African cultures, the word dance and the word music are a single term.

You recently mentioned a research work on singing and voices in Sardinia, tracing their nature back to the relationship with the sounds of animals...

Deriva Traversa (Transverse Drift) is a short performance born in Sardinia, as part of an in-depth study of Barbagia's carnival.

Moved by the interest of investigating the aspect of singing, we had a precious meeting with the groups of Cantu a Tenore of Orgosolo Supramonte, Orosei and Mamoiada.

The Cantu a Tenore interested us not only for its disarming beauty, but also for its very ancient origins, perhaps dating back to the Nuragic age. It developed as a form of oral cultural transmission among shepherds, and even today most singers continue to do this job. The song, strictly in the Sardinian language, born from those who spend their days outdoors, close to the animals, is inspired by the sounds to which the shepherd is most exposed. The wind, the mooing of the cow, the bleating of the sheep and the lamb.

It is a polyphonic chant for four voices and in responsorial form between the choir and the solo voice. Two of the chorus voices are very guttural and therefore reminiscent of the Kargyyra Tuvic songs. The figure of the shepherd poet cannot fail to reunite us with Hesiod, the poet consecrated by the Muses, while he was tending lambs on Mount Helicon. The role of poetry in classical Greece is to recreate the cosmos in the marvel of the chant which serves as an ordering principle. The poet, inspired by the Muses, does not create per se but is the one putting order in the existing things by renaming them with the poetic act. Thus the sung poetry spreads, the voice reaches the valleys, like pollen released in the wind, fertilizing the mind of the listeners, instilling a form of mapping of the world, of orientation and, therefore, of knowledge of the same.

The only human body seen in this performance is curled up, somewhere between being a lamb, a child or an indefinite mythological figure. The figure crawls through the scene, it stretches its limbs, it seems to draw an invisible panorama also composed of very high peaks.

For the vocal score we collaborated with the band A Dead Forest Index who composed polyphonic choirs, musically distant from the tenores songs, but which in the words of the text retain a deep bond with the ancestral figure of the shepherd.

Teodora recounted entering a large aquarium one day, of having stopped to observe an octopus that was perfectly still in the glass case and of waiting for any action from the animal; she tells of her amazement in seeing the movement of a tentacle after a long time. It seems that in your choreographic projects the relationship between movement and the waiting is put into crisis, as if a still body was actually already dancing...

Animal behavior is always a huge inspiration for us. There is something sacred in their imperturbability, in their total presence. They pierce the human gaze, pierce it and surpass it.

A still body on a stage must always be attentive to closed introspection per se, which declines in a non-presence. The viewer does not read the mind of the actor. There must be emotional feedback translated and made visible (or audible) in action. Bringing out what is inward is part of our research on movement in recent years. We do that by working with the body and throughout the use of gestures. We like to think that it is possible to arrive at a form of knowledge of the human being without necessarily the use of words. As if the body is sufficient to express anything.

In the animal kingdom self-pity does not exist, the only possible question that animals could ask themselves is: what now? Action is always the focus, even when it comes to sleep.

Pauses are of the utmost importance to us. The pause allows you to listen, or to see better. It loads the action. It makes the ordinary different, triggering unusual expectations. Supporting a pause on stage



Hamlet (2021) Ph. John Nguyen



Marzo (2013) Credits Bernhard Müller / Szene Salzeurg



Baldassar (2011) Ph. Luca Ghedin at RAUM

also means being able to support the terror of the abyss of reality, outside the created fiction.

In the video *They rise and they fall*, everything happens in front of (and behind) a thin, pearly membrane shaken by invisible blows, like a placenta just before birth. Film editing generates appearances and disappearances highlighted (or hidden) by sounds. The 'imperfect' symmetry of the tree and the bodies keeps the creatures poised between the abstract and the figurative, between the symbolic and the corporeal...

In *They rise and they fall* the images and sounds inevitably recall the invocation of dark forces, vague references to black magic, but also to prayer, for a pantheon of nameless gods.

What happens is an incomprehensible dialogue, even if two words can almost be intercepted: Go Away.

We struggle to talk about this work because any explanation would erode the image's ability to convey, exactly as you write, a situation that actually wants to escape, poised between many possibilities.

Your (obsessive?) attention to all the languages of art is evident, none excluded.

We would like to know something about this process, for instance how you manage to transfigure and bring to the theater, a text, or a sculpture, or a fresco, etc., give us a concrete example...

The language of the arts is very powerful and layered.

The complexity of meanings that occur simultaneously when viewing and listening to a work make the nomenclature of the arts in watertight departments suffocating. We feel the need to make creation overflow beyond the borders of what is "recognized" by critics, institutions or the market.

We feel an urgency linked to the discovery of new movements, human or non-human, assembled (as in an atlas of images) in relation to different environments, histories, temperatures. We do it above all for ourselves, to get out of the world and its absolutism.

It often happens, in our works, that elements of different nature come together within the same creation. A concrete example could be the sculpture of Matteo Lucca, which appears in our latest work, Hamlet. Matteo Lucca creates sculptures made of bread, which he bakes in self-built ovens, outdoors. He is not always able to control the state of cooking of the bread and the statues are often burnt. The sculptor has composed a series

of works based on the cast of his own naked body, with his arms stretched out on his sides, with the palms of his hands open in an offering position. In fact, his idea is that of being able to give himself as food to others.

When we first saw his work, we were blown away. They have something profoundly funereal, peaceful, atavistic, universal. His statues of charred bread manage to create space, to impose a silence, to establish a solemn respect towards them. It seemed perfect to us that one of his statues could represent the ghost of Hamlet's father. The element of bread also brought an interesting symbology to the stage: burnt bread is inedible and harmful; the reverse of what the Eucharistic moment represents. When the statue is on stage and Hamlet enters and begins his dance piece, a dance duo is effectively established. A clear relationship exists between the movements of the son and the motionless one of the father, as well as between the two expressions, the one of the statue and the one of the dancer.

In the work *Marzo* you approached the world of manga...

Drawing for us is a fundamental stage in the creation of a work, we often draw storyboards that help us to align in the development of various scenes. Very

often the ideas we have come from free drawing. Drawing is also able to suggest the bio-mechanics of some characters or figures.

For the creation of *Marzo* we collaborated with the visual artist Yuichi Yokoyama. His comic strips have always been a great inspiration for us, because of the traits of his characters and for the management of the point of view and perspective escapes. We asked him to design the costumes for the characters in a story we did write, a love story.

The making of the costumes was complex and exciting, because we wanted to respect his sketches as much as possible. We resorted to different techniques, from painting on fabric made by a Venetian tailoring workshop to designing inflatable costumes created by a company making hot air balloons.

We are very interested in the world of comics, we love various artists including Chris Ware, Charles Burns, Jim Woodring, Winsor McCay, Sergio Toppi, Henry Darger and of course Yuichi Yokoyama to list just a few.

We actually feel inspired by a few dance pieces or theater performances; if we think about it, it is always other forms of art that make us fall into powerful gravitational currents. Certainly among these there is cinema, literature, drawing, sculpture and music.

During the live concerts you mix theater, performance, music, dance, costumes and maybe even sculpture. These shows are full of energy, but in the apparent improvisation everything seems perfectly organized, like the mechanism of a clock, the mechanism of an unknown clock...

Our live concerts were born with the

intention of being able to find the essential, the indivisible union between sound and movement. Whoever plays a musical instrument, would dance on the stroke or on the note emitted, and the dance becomes the necessary action in order to play. For this reason the musical-corporal composition is fixed, nothing is improvised even when it seems to be.

Each live concert revolves around a simple aesthetic idea. The first, for example, was inspired by the fetishism of wool. We created costumes made up of layers and layers of wool accumulated together until our bodies were completely transformed into huge deformed chrysalises. The experience of heat was so intense that it transcended the sensation, becoming a surreal experience that changed the gestures and attitude on stage. The question that everyone asked us after the show always made us laugh: aren't you hot?

In another live concert, everything revolved around the shape of a table on which we were leaning in order to play and move. In a continuous metamorphosis the object became an altar then a roof, a shield, a lake, a shelter, a raft, the peak of a mountain. A strong influence for the composition of the scores were the first silent films and the ability of the first cinematographic actors to be able to communicate only with the body and with the facial expression. We wanted these works to be represented above all in music clubs, or in contexts where the performing arts are not normally foreseen. Over the years, however, the opposite has often occurred, that is, we happened to bring music into theatrical contexts, where concerts are not usually scheduled.

What are you working on right now?

We are currently staging an interpre-

tation of Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps*, supported by the Italian network RING, with a debut scheduled for April 2023 at the Milan Triennale. Since the beginning of our career this work has represented for us a profound compositional inspiration and an infinite source of images. The listener is treated as a prey, or, perhaps, as a sacrificial victim of the Dionysian mysteries: he is confused, terrified, attracted and, finally, violently devoured (*sparagmòs*). A work with rare moments of respite that requires a dizzying and adrenaline-pumping attention, in a constant state of alert. It would seem as if every bud, every flower, every single violent burst of spring life was being lived audibly in the listener's mind.

Since the first debut of *Le Sacre*, in 1913, its comparison with the choreography of Vaclav Nizhinsky proved to be problematic. The unbridgeable gap between the listening and the vision in this musical piece materializes even more in a profound clash between the inner and imaginative vision in which each spectator is forcefully dragged and the material reality of the "staging" which, punctually, can't keep up with the furious, seductive energy of the music.

Composing a choreography for/on *Le Sacre* (with the original music) for us means placing ourselves in a condition of extreme danger, and, inevitably, of clear submission. Perfect ingredients, in our opinion, to carry on an artistic research which, by its nature, takes its first steps by groping in the dark. Facing the sound of *Le Sacre* appears to us as an irresistible challenge, certainly with no intention to resolve the ancient conflict between sound and vision, but to discover how to come out of it happily destroyed.

Dewey Dell is a dance and performing arts group founded in 2006 by Teodora Castellucci, Agata Castellucci, Demetrio Castellucci and Eugenio Resta. From 2020 it is directed by Teodora and Agata and is based in Berlin and Cesena (I). In recent years, Dewey Dell's research in movement has stemmed anthropological themes. In their works, the choreography is continuously inspired and nourished by the images of art history and of the animal kingdom.

Since 2006 Dewey Dell has produced the following works: "à elle vide" (2007), "Kinkeening" (2008), "Baldassarre" (2008), "Cinquanta Uralanti Quaranta Ruggenti Sessanta Stridenti" (2009), "Grave" (2011), "Marzo" (2013), "Trasmissione Verticale" (2016), "Sleep Technique - A Response to the Chauvet Pont d'Arc Cave" (2017), "Deriva Traversa" (2017), and the diptych "I Am Within" & "I Am Without" (2018). They have been presented all over the world in festivals and venues such as: Arts House and Melbourne festival in Australia, Rencontres Chorégraphiques and Palais de Tokyo in Paris, Wesleyan University in Connecticut USA, International Mime Festival at the Barbican Center in London, A l'Arme Festival at Radialsystem in Berlin, Steirischer Herbst in Graz, BIT Teatergarasjen in Bergen, among many others. The Italian première of "Marzo" has been presented at Biennale Danza di Venezia 2014. The show "Sleep Technique - A Response to the Chauvet Pont d'Arc Cave" (2017) has been nominated for the Der Faust Theaterpreis in Germany under the category "choreography".

Further lines of research had unfolded over the years. In 2011 it started a research culminated in a series live concerts in which the movements of the musicians produce the sound that they are dancing. The musical performances have been taken places in important venues and musical festivals such as: Arma Save festival in Moscow, Funkhaus Berlin for Arma X, Cabaret Voltaire in Zurich, Khidi in Tbilisi among others.

Viola Bartoli

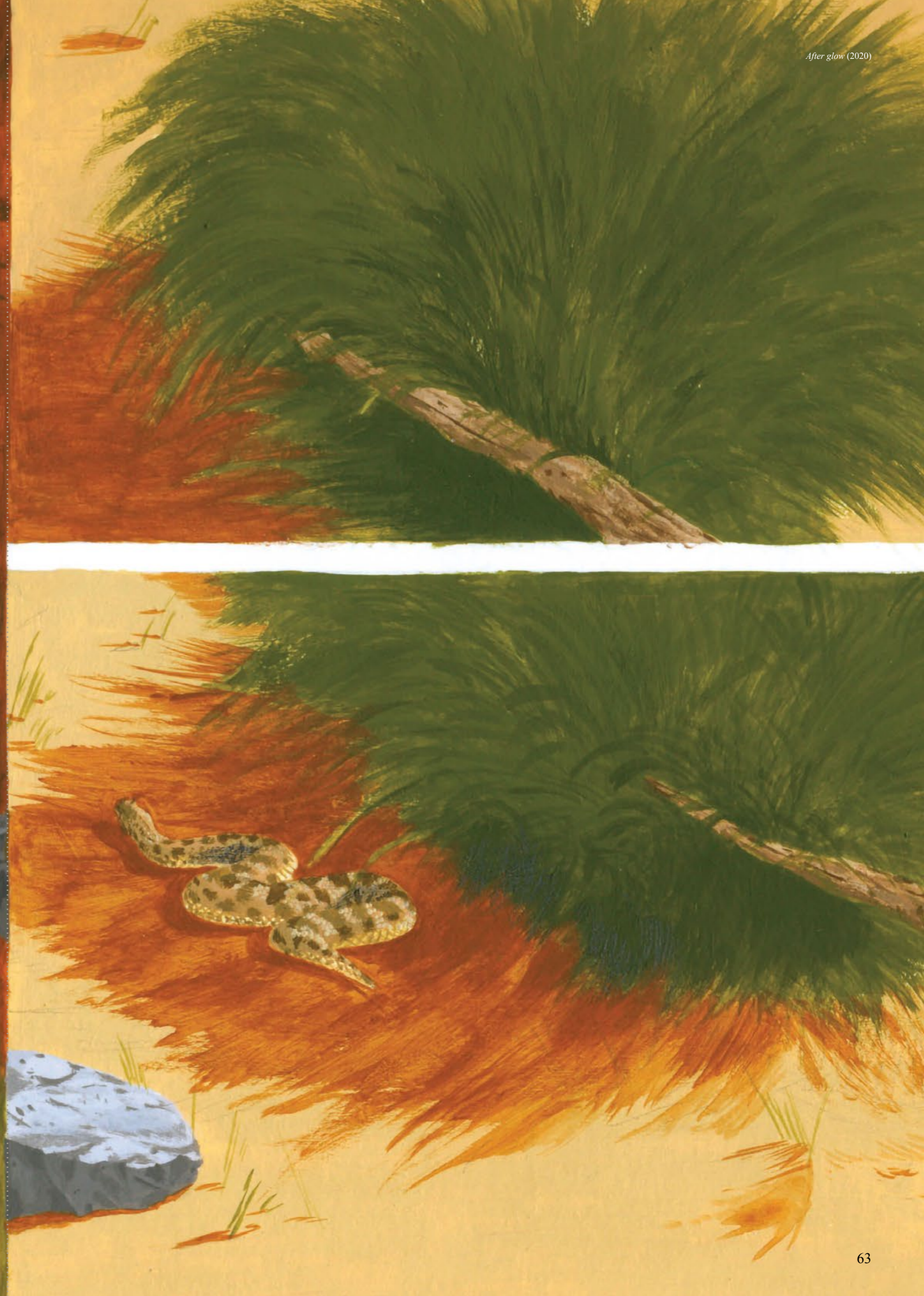
Viola Bartoli è nata a Pesaro nel 1993. Dopo essersi diplomata all'Istituto d'arte e proseguito gli studi al Perfezionamento di disegno animato alla Scuola del Libro e all'Accademia di Belle Arti di Urbino, decide di dedicarsi alla carriera di illustratrice. È stata selezionata alla VII edizione del festival BilBolBul a Bologna (concorso "Noi e gli altri"), ha ricevuto una menzione della giuria al festival Lucca Comics&Games nel 2014 (concorso "Ritratti rivoluzionari"), ha illustrato il primo numero della rivista bilingue "The FLR" di Firenze. Nel 2018 per il collettivo "Incubo alla balena" ha pubblicato il libro *A seguire i ghepardi*, interamente stampato in serigrafia. Nel 2019 escono le autoproduzioni *Macchina gialla*, libro poetico dedicato alle sensazioni che si provano durante un trasloco, e *Rosso dal finestrino*, piccola opera sul senso di colpa che ci accompagna dopo un atto violento. L'ultima autoproduzione è *I Pommeroy*, fumetto liberamente tratto da un racconto dello scrittore americano John Cheever. Nel 2021 ha illustrato *Menu Risorgimento*, primo volume edito da Linkiesta Gastronomika. Attualmente collabora con Repubblica e ha realizzato le illustrazioni per il libro *Bon Ton Pop a tavola* scritto dall'esperta di etichette Elisa Motterle, edito da Harper Collins.

Viola Bartoli was born in Pesaro (I) in 1993. After graduating at the Art Institute and continuing her studies in animated drawing at the Scuola del Libro and the Academy of Fine Arts in Urbino, she decided to devote herself to a career as an illustrator. She was selected at the VII edition of the BilBolBul festival in Bologna ("Noi e gli altri" competition), received a mention from the jury at the Lucca Comics & Games festival in 2014 ("Revolutionary portraits" competition), illustrated the first issue of the bilingual magazine "The FLR" in Florence. In 2018, for the collective "Incubo alla balena" she published the book *Following the cheetahs*, entirely screen printed. In 2019 the self-productions *Macchina Gialla*, a poetic book dedicated to the sensations one experiences during a move, and *Rosso dal finestrino*, a small work on the sense of guilt that accompanies us after a violent act were released. The latest self-production is *I Pommeroy*, a comic freely based on a story by the American writer John Cheever. In 2021 you illustrated *Menu Risorgimento*, the first volume published by Linkiesta Gastronomika. She currently collaborates with Repubblica and has created the illustrations for the book *Bon Ton Pop at the table* written by the etiquette expert Elisa Motterle, published by Harper Collins.

After glow (2020)

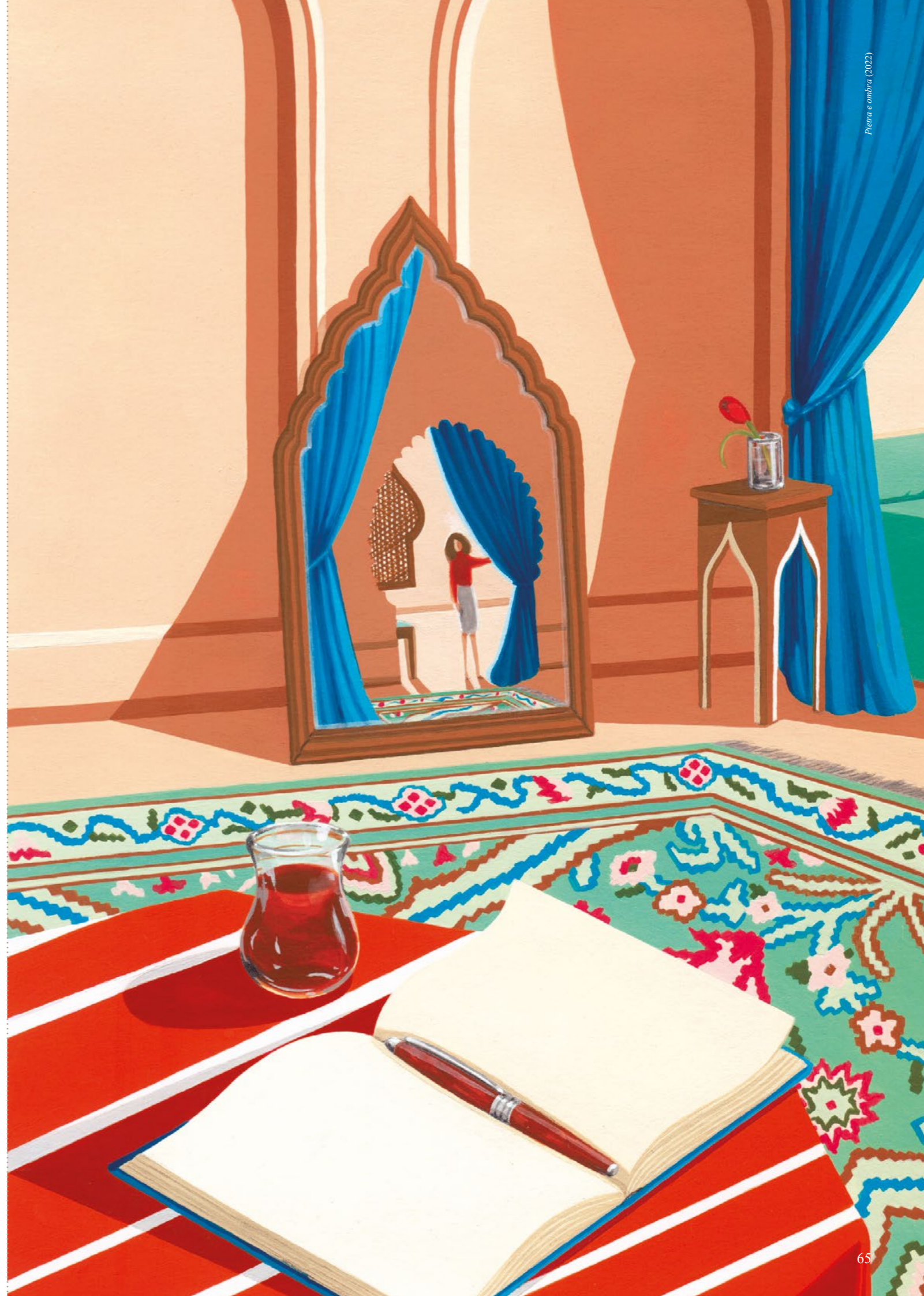


After glow (2020)

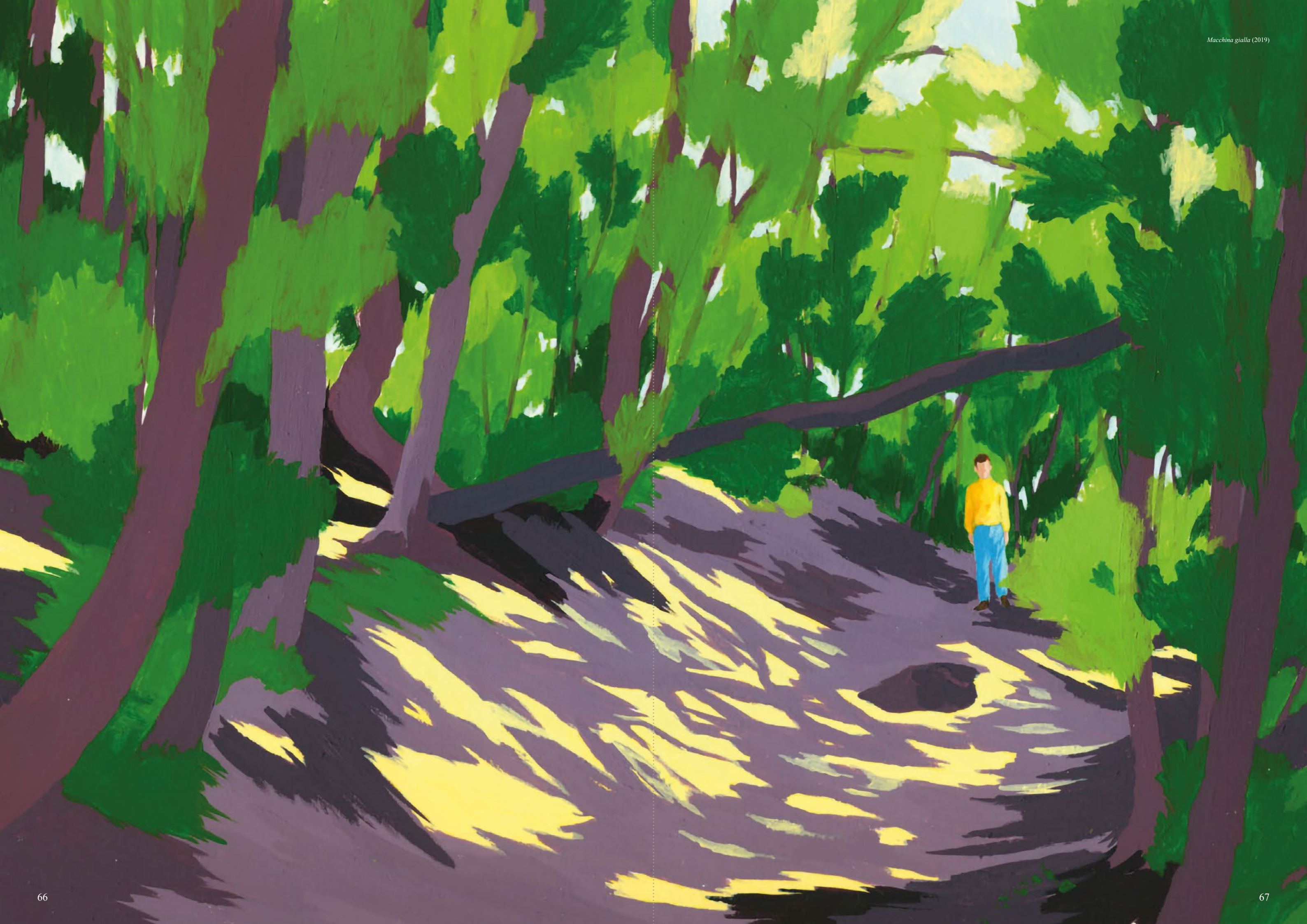


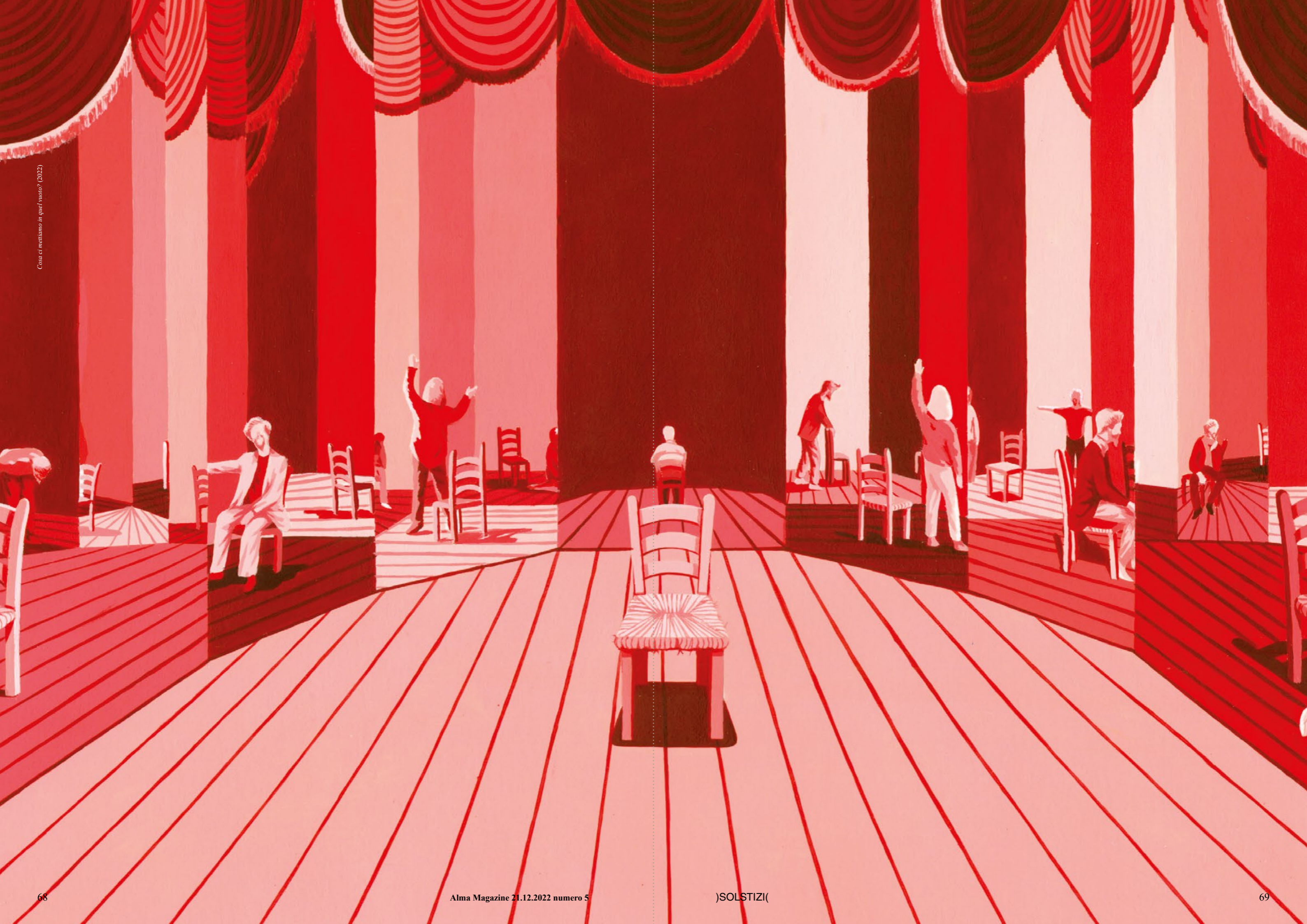


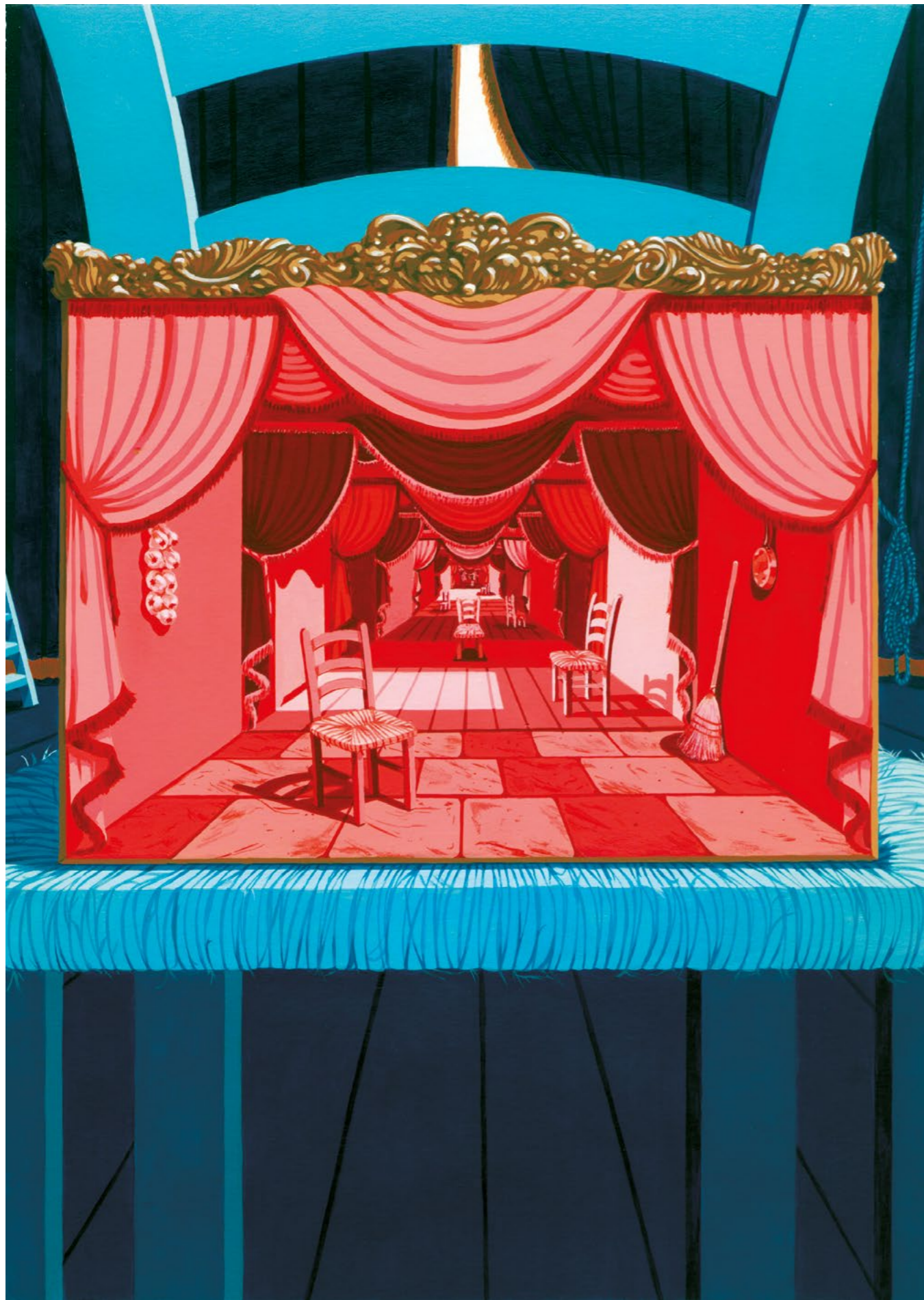
Macchina gialla (2019)



Petra e ombra (2022)







Cosa ci mettiamo in quel vuoto? (2022)



Macchina gialla (2019)





Menu Risorgimento (2021)



Menu Risorgimento (2021)





Menu Risorgimento (2021)

After glow (2020)





Franca Mancinelli

Madina

I fiumi attraversano le catene di montagne e i paesi, per raggiungere il mare. Quando i giorni si fanno più freddi e brevi, gli uccelli iniziano il loro lungo viaggio per raggiungere la luce. Appena uscite dalle uova, le piccole tartarughe abbandonano la spiaggia, dirette verso l'orizzonte d'acqua. Formando grandi nuvole colorate, le farfalle Monarca fuggono l'inverno. Così mi sono incamminato anch'io, con mio padre, mia madre e cinque dei miei nove fratelli. Mi chiamo Rashid, ho dieci anni, sono nato in un villaggio dell'Afghanistan. Il viaggio è stato così lungo che, se te lo raccontassi, dovrei fermarmi molte volte, dormire un'intera notte in un letto morbido, mangiare, riprendere fiato. Ci sono stati sentieri sottili e autostrade, un camion, tre pulmini, treni che non finivano e una barca dove stavamo stretti stretti. Ora la mia casa è un puntino invisibile che cerco sulla mappa di google. Mio padre dice che siamo quasi arrivati, che la nostra meta è la Germania o un altro paese dell'Europa dove avrà un lavoro e noi inizieremo a parlare un'altra lingua, come tornando di nuovo bambini piccoli. Però siamo nei Balcani per ora, ed è arrivato l'inverno. Pensavo che i confini fossero linee che svaniscono nel verde dei boschi, nella corrente azzurra dei fiumi. Qui invece sono taglienti come cocci di un vetro. Sono sorvegliati dalla polizia. Lo sai che il Danubio nasce nel sud della Germania e attraversa nove paesi prima di arrivare alla foce nel Mare Nero come la Foresta Nera delle sue sorgenti? Però lui è splendente come il cielo quando è limpido. L'ho visto sullo schermo del cellulare. Scorre non lontano da qui, segna quasi tutto il confine tra Serbia e Croazia. Il mio sogno sarebbe camminargli accanto, da un paese all'altro, mentre trasporta le navi merci e i traghetti, fino a vederlo lentamente farsi piccolo e tornare neonato, fino alla nostra meta. Ma abbiamo dovuto cercare un punto nascosto, per scavalcare la recinzione spinata e passare il confine. Come se stessi entrando in un terreno privato o rubando qualcosa, siamo arrivati in Croazia. Ci sentivamo fortunati, finalmente dentro l'Europa. Chiusi nei nostri sacchi a pelo ci stavamo riposando in un parco, quando è arrivata la polizia. Mia madre era felice, pensava che ci avrebbero portati in un ufficio, dove saremmo stati registrati e accolti. Ci sono leggi firmate da tante nazioni che difendono chi non ha più casa e paese come noi. Invece siamo stati accompagnati vicino alla stazione di Tovarnik. Hanno detto: *seguite i binari. Tornate da dove venite*. Era già buio e freddo, eravamo stanchi. Mia madre li ha pregati di lasciarci almeno passare la notte; la mattina seguente saremmo subito ripartiti. Ma ripetevano le stesse due frasi con quell'inglese perfetto come un pezzo di ghiaccio. *Railway line*. Così ci siamo incamminati nella pianura gelida, verso la Serbia. Seguivamo i binari come l'unica traccia sicura che ci era rimasta. Il primo paese oltre il confine, Šid, era a pochi chilometri. Sapevo che la grande via azzurra del Danubio scendeva dolce, non lontano da noi. Ora ci stavamo dirigendo verso sud, come la sua corrente. A un tratto, un turbine d'acciaio e un fischio fortissimo.

Vorrei raccontarti un'altra storia. La mia mente cerca di scappare, ma poi ritorna qui.

Lo sai che il tempo può precipitare come una cascata, oppure restare fermo come un lago? Ci sono istanti che hanno dentro molti anni. Ci cadi dentro e tutto cambia all'improvviso. Così mi sono ritrovato più vecchio di mio padre. Tutte le mie forze si sono moltiplicate e concentrate. Ho visto l'ombra nera del treno fermo, e noi in piedi, salvi. Mia sorella più grande a terra, è soltanto caduta. Inizio a correre, con il cellulare come torcia. All'appello manca la mia sorellina.

La prendo in braccio, e mi ritrovo vestito di sangue. Cammino tenendola stretta fino al paese.

Mia sorella è sepolta sotto questa terra coperta di neve. Aveva sei anni. Non c'è neanche il suo nome sulla tomba – siamo diventati invisibili. Ma tu puoi ricordarlo. Madina.

Nota:

Questa prosa nasce da una storia vera raccontata da Emma Graham-Harrison sul quotidiano *The Guardian* l'8 dicembre 2017. Pochi mesi dopo, nel febbraio 2018, il progetto europeo "Refest: Words and Images on Refugee Routes" ha portato Franca Mancinelli negli stessi luoghi, lungo il confine tra Croazia e Serbia. La sua esperienza di viaggio è raccolta in *Taccuino croato*, pubblicato in *Come tradurre la neve* (2019), e poi in *Diario di passo*, che conclude il suo libro di poesia *Tutti gli occhi che ho aperto* (2020), vincitore del Premio Europa in Versi 2021.



Franca Mancinelli è nata a Fano (PU) nel 1981. È ampiamente considerata una delle voci poetiche più importanti emerse in Italia negli ultimi quindici anni. Le sue prime due raccolte di poesie in versi, *Mala kruna* (2007) e *Pasta madre* (2013), hanno ricevuto diversi premi in Italia e successivamente sono state ripubblicate insieme, nella traduzione di John Taylor, come *At an Hour's Sleep from Here* (The Bitter Oleander Press, 2019). The Bitter Oleander Press ha pubblicato anche le sue poesie in prosa *The Little Book of Passage* (2018). A queste è seguito *The Butterfly Cemetery: Selected Prose 2008-2021*, volume bilingue appena uscito presso la stessa casa editrice americana.

John Taylor è uno scrittore, critico e traduttore americano che vive in Francia. Tra le sue numerose traduzioni di letteratura moderna greca, francese e italiana ci sono libri di Philippe Jaccottet, Jacques Dupin, Pierre Chappuis, Pierre-Albert Jourdan, José-Flore Tappy, Pierre Voélin, Georges Perros, Elias Papadimitrakopoulos, Lorenzo Calogero e Alfredo de Palchi. È autore di diversi volumi di brevi prose e poesie: *The Dark Brightness* (Xenos Books), *Grassy Stairways* (The MadHat Press), *Remembrance of Water & Twenty-Five Trees* (The Bitter Oleander Press) e un "doppio book" scritto in collaborazione con il poeta svizzero Pierre Chappuis, *A Notebook of Clouds & A Notebook of Ridges* (The Fortnightly Review Press).

Franca Mancinelli

Madina

Rivers cross mountain ranges and countries to reach the sea. As the days get colder and shorter, birds begin their long journey to reach the light. As soon as they break out of their eggs, the tiny turtles leave the beach, heading towards the horizon of water. Forming large colored clouds, Monarch butterflies flee the winter. This is how I also set out, with my father, my mother, and five of my nine brothers. My name is Rashid, I am ten years old, I was born in a village in Afghanistan. The journey was so long that, if I told you about it, I would have to stop many times, sleep for a whole night in a soft bed, eat, and catch my breath. There were narrow trails and highways, a truck, three minibuses, endless trains, and a boat where we sat squeezed together. Now my house is an invisible dot that I look for on the Google map. My father says that we have almost arrived, that our destination is Germany or another country in Europe where he will have a job and we will begin to speak another language, as if we were becoming small children again. However, we are in the Balkans for now, and winter has arrived. I thought that borders were lines that vanish in green woods, in blue river currents. Here, instead, they are as sharp as glass shards. They are watched over by the police. Do you know that the Danube originates in southern Germany, with its sources in the Black Forest, and crosses nine countries before reaching its mouth in the Black Sea? But it is as bright as the clear sky. I saw it on the cellphone screen. It flows not far from here, tracing out almost the entire border between Serbia and Croatia. My dream would be to walk along it—from one country to another, while it transports freight barges and ferries, until I slowly see it grow small and become a baby again—all the way to our destination. But we had to look for a hidden spot to climb over the barbed fence and cross the border. As if we were entering private land or stealing something, we arrived in Croatia. We felt lucky to be finally inside Europe. Wrapped up in our sleeping bags, we were resting in a park when the police arrived. My mother was happy, thinking that they would take us to an office where we would be registered and welcomed. There are laws signed by many nations that defend those who, like us, no longer have a home and country. Instead, we were escorted near the Tovarnik train station. They said: *Follow the tracks. Go back to where you came from.* It was already dark and cold, we were tired. My mother asked them to let us spend at least the night; the following morning we would leave immediately. But they repeated the same two sentences in an English perfect like a piece of ice. *Railway line.* So we set out across the icy plain, towards Serbia. We followed the tracks as the only sure trail left to us. The first town across the border, Šid, was a few kilometers away. I knew that the great blue road of the Danube was descending gently, not far from us. Now we were heading south, like its current. Suddenly, a whirlwind of steel and a very loud whistle.

I would like to tell you another story. My mind tries to escape, but then it comes back here. Do you know that time can plummet like a waterfall, or stand still like a lake? Some moments have many years inside them. You fall inside them and everything suddenly changes. This is how I ended up being older than my father. All my forces were multiplied and concentrated. I saw the black shadow of the stationary train, and we were standing, safe. My older sister was lying on the ground, she had only fallen. I started running, using my phone as a flashlight. My little sister was missing.

I took her in my arms and found myself clothed in blood. Holding her tight, I walked to the village.

My sister is buried under this snow-covered earth. She was six. She doesn't even have her name on her grave—we have become invisible. But you can remember it. Madina.

Note: This prose piece draws on a true story reported on by Emma Graham-Harrison in *The Guardian* on 8 December 2017. A few months later, in February 2018, the European project *Refest: Words and Images on Refugee Routes* brought Franca Mancinelli to the same places along the border between Croatia and Serbia. She recounts her experiences in *Taccuino croato* (Croatian Notebook), which is published in *Come tradurre la neve* (How to translate the snow, 2019), and then in *Diary of Passage*, which concludes her recent poetry book *Tutti gli occhi che ho aperto* (2020), winner of the 2021 Europa in Versi Prize.

Translated from the Italian by John Taylor



Franca Mancinelli was born in Fano, Italy, in 1981. She is widely considered to be one of the most important poetic voices to emerge in Italy in the past fifteen years. Her first two collections of verse poetry, *Mala krana* (2007) and *Pasta madre* (2013), were awarded several prizes in Italy and later republished together, in John Taylor's translation, as *At an Hour's Sleep from Here* (The Bitter Oleander Press, 2019). Also available from The Bitter Oleander Press are her prose poems: *The Little Book of Passage* (2018). These two translations have been followed by *The Butterfly Cemetery: Selected Prose 2008-2021*, a bilingual volume just released by the same American publisher.

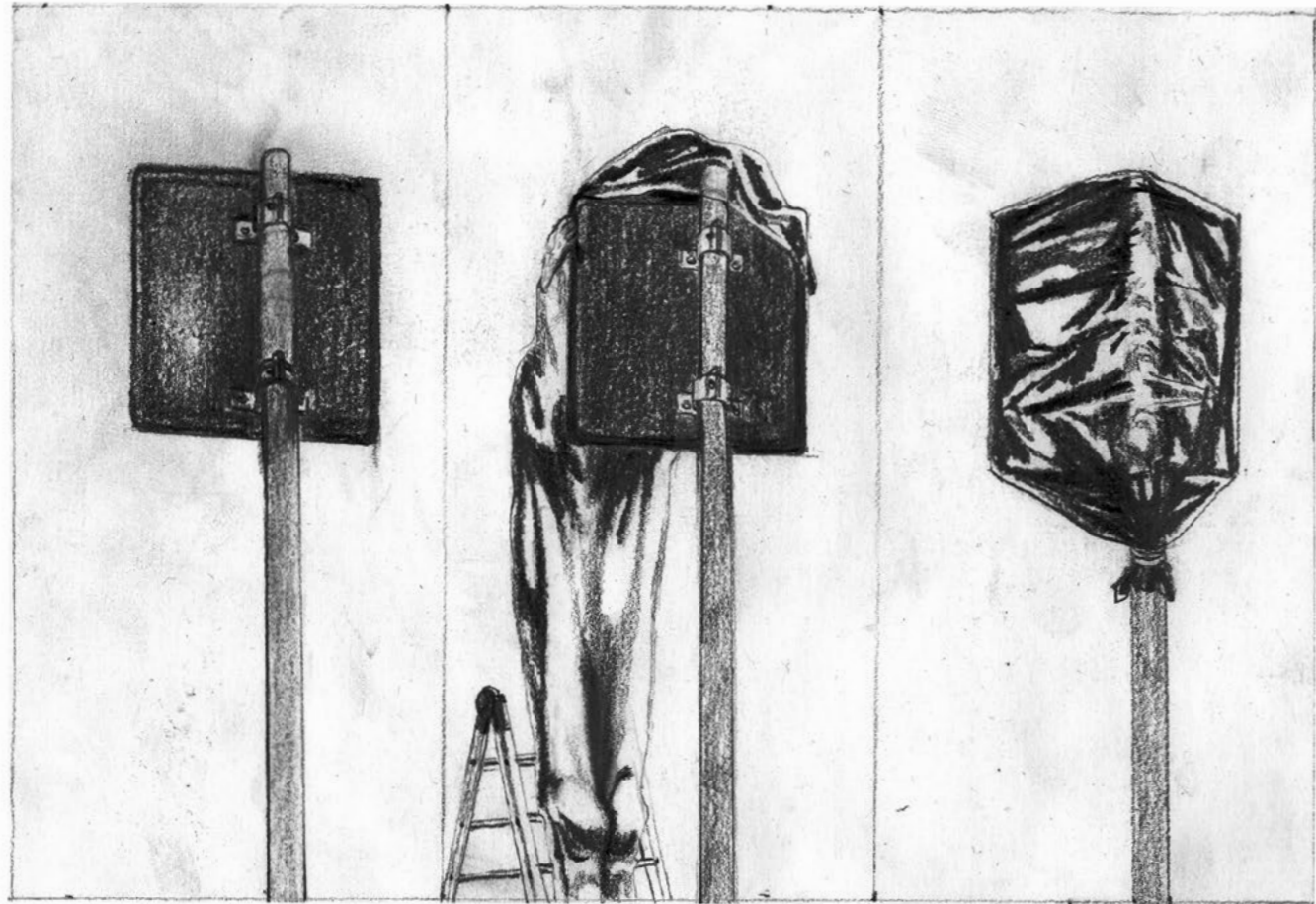
John Taylor is an American writer, critic, and translator who lives in France. Among his many translations of modern Greek, French, and Italian literature are books by Philippe Jaccottet, Jacques Dupin, Pierre Chappuis, Pierre-Albert Jourdan, José-Flore Tappy, Pierre Voélin, Georges Perros, Elias Papadimitrakopoulos, Lorenzo Calogero, and Alfredo de Palchi. He is the author of several volumes of short prose and poetry, most recently *The Dark Brightness* (Xenos Books), *Grassy Stairways* (The MadHat Press), *Remembrance of Water & Twenty-Five Trees* (The Bitter Oleander Press), and a "double book" co-authored with the Swiss poet Pierre Chappuis, *A Notebook of Clouds & A Notebook of Ridges* (The Fortnightly Review Press).



Drum beats in the dark. Aggressive
The assault. The silence

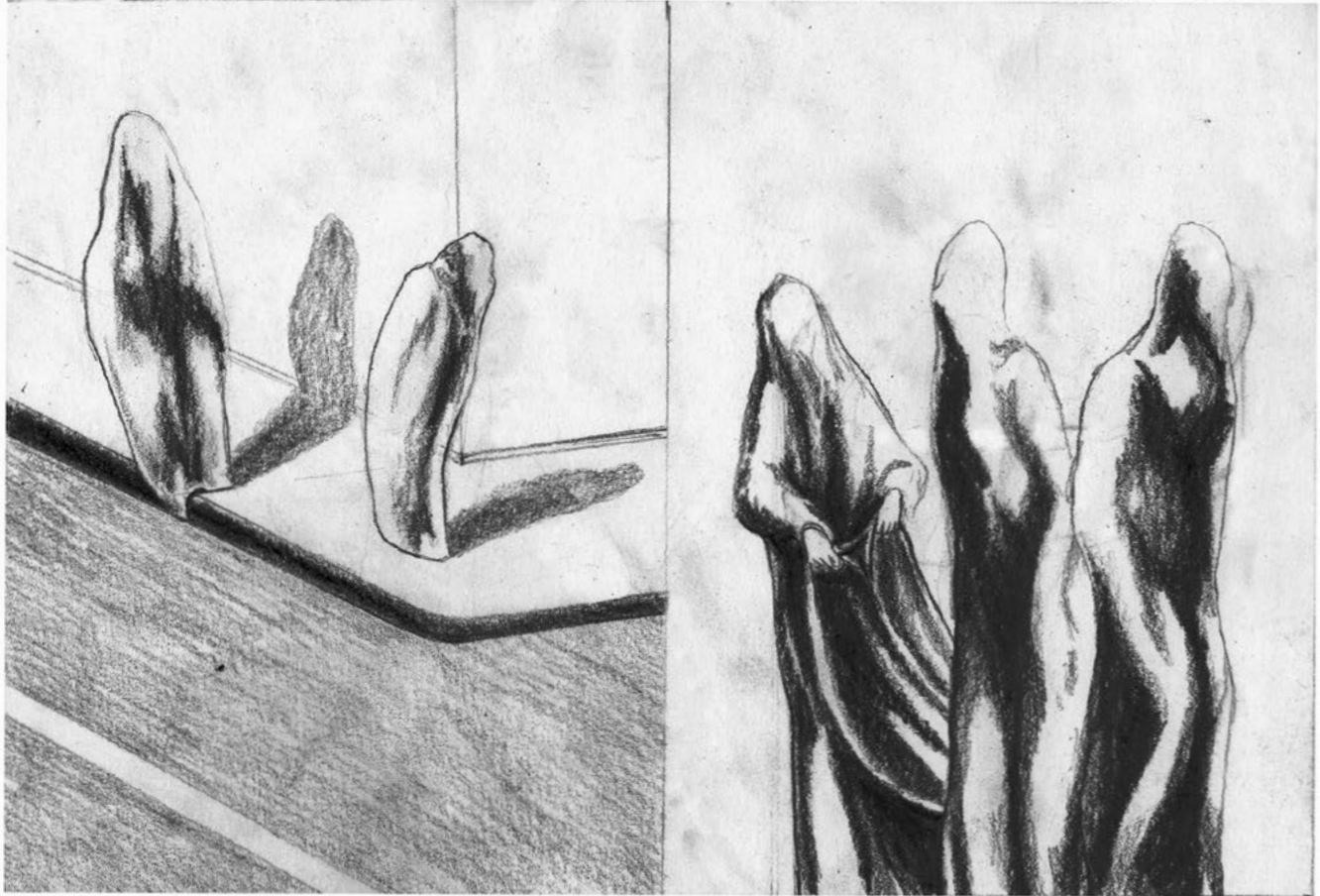


I close my eyes. The flash
Drums shimmering like headlights. In the face, nuances that terrify. The invasion, the massacre
The paramedic declares the time of the death, it is 23:19. On the same asphalt

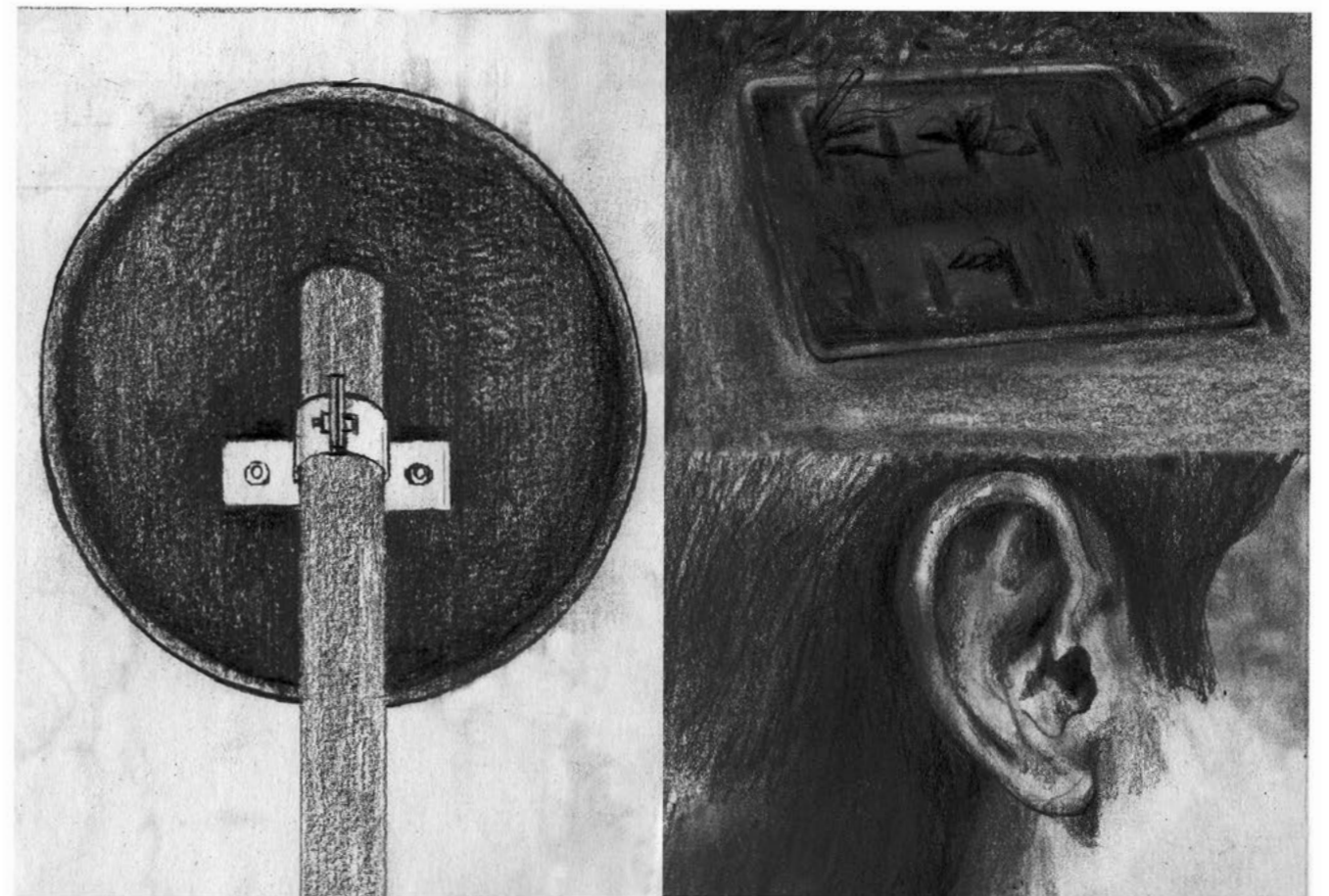


SI FA FATICA A RESPIRARE

I MARCIAPIEDI STRINGONO LE DITA CONTRO I MURI LE MOSCHE VANNO A MORIRE IN MEZZO ALLE TENDE



The pavements clench the fingers against the walls
Flies go dying in the middle of curtains



PERÒ POI IL SILENZIO SBANDA,

CI SI AFFACCIA SULLA CITTÀ E LE COSE FUMANO DAL ROTTO.



However, the silence skids
You look out upon the city and things smoke from the broken



Giulia Betti, classe 1998, si è diplomata in Disegno Animato al Liceo Artistico Scuola del Libro di Urbino nel 2019 dove successivamente ha frequentato il corso di Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto. Ha all'attivo diverse esposizioni personali e collettive. Nel 2017 ha diretto e animato un videoclip musicale per il gruppo Cucineremo Ciambelle. Nel 2019 ha pubblicato i suoi disegni sulla rivista Destroybrandina con relativa mostra al Circolo Orbita di Gradara. Lo stesso anno ha pubblicato due pagine di fumetto nella rivista Lo stato delle città, è tra gli autori della sigla animata per la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro e ha diretto e animato un videoclip musicale per il gruppo The winonas. Nel 2021 ha tenuto un workshop di disegno per bambini nei laboratori WOW dell'associazione culturale ALMA. Nel 2022 ha collaborato con Mèlodie Lasselin e Simon Capelle, artisti del collettivo ZONE – poème. Si tratta del nuovo progetto creativo della compagnia, *ENEMY a peace conference*, prodotto nell'ambito del progetto europeo Stronger Peripheries: A Southern Coalition. Il risultato della collaborazione è stata una mostra personale nel foyer D.E.A. | Dimora di Esposizioni d'Arte di Mondaino (RN).

Giulia Betti, born in 1998, graduated in Animated Drawing at the Artistic High School “Scuola del Libro” of Urbino in 2019 where she subsequently attended the Animated Drawing and Comic Strip specialization course. She has several personal and collective exhibitions to her credit. In 2017 she directed and animated a music video for the Cucineremo Ciambelle group. In 2019 she published her drawings in the Destroybrandina magazine with a related exhibition at the Circolo Orbita in Gradara (PU). The same year she published two pages of comics in the magazine “Lo stato delle città”, she is one of the authors of the animated opening theme for the Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesaro and directed and animated a music video clip for the group The winonas. In 2021 she held a drawing workshop for children in the WOW laboratories of the ALMA cultural association. In 2022 she collaborated with Mèlodie Lasselin and Simon Capelle, artists of the collective ZONE – poème. This is the new creative project of the company, *ENEMY a peace conference*, produced within the European project Stronger Peripheries: A Southern Coalition. The result of the collaboration was a solo exhibition in the D.E.A. foyer. | Dimora di Esposizioni d'Arte di Mondaino (RN).



Otto Alba è nato a Fano nel 1998. Ha studiato presso il liceo artistico Scuola del Libro di Urbino e successivamente al biennio di Perfezionamento di Disegno Animato e Fumetto. Nel 2018 partecipa a un workshop tenuto da Stefano Ricci a Olinda di Milano ed è tra gli autori pubblicati nel libro *Quello che ho visto*. Nel 2019 è tra gli autori dell'animazione della sigla per la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Nello stesso anno pubblica una storia a fumetti sulla rivista *Lo stato delle città*, per Monitor Edizioni, Napoli. I suoi disegni sono stati esposti al Festival Internazionale di Animazione Poetica Animavi a Pergola (PU). Sta per concludere il suo primo cortometraggio di animazione.

Otto Alba was born in Fano (PU, Italy) in 1998. He studied at “Scuola del Libro” of Urbino and attended the “Perfezionamento di Disegno Animato” (Advanced Course of Animated Drawing and Comic Arts) two years length course. In 2018 he took part in a workshop held by Stefano Ricci in Olinda (Milan) and was among the authors published in the book *What I Saw*. In 2019 he is among the authors of the Pesaro Film Festival opening animation. In the same year, he published a comic art story for the magazine *Lo stato delle città*, by Monitor Edizioni, Naples. His drawings have been exhibited at the Animavi International Festival of Poetic Animation in Pergola (PU). He is about to conclude his first animation short film.

ALESSANDRO FIORI / BEATRICE PUCCI

Ho paura

Io ho paura perché non voglio morire
 Perché se muoio arrivano le farfalle
 E se per caso si apre la bara
 Escono le farfalle e se puzzano mi vergogno
 Se si apre poco poco la bara
 Mi possono vedere i piedi
 Che sono diventati bianchi con i talloni in su
 E se i piedi mi puzzano poi mi vergogno

Io ho paura perché se arrivano i bambini a guardarmi dentro la bara
 Poi mi viene da ridere e li posso spaventare
 Il fiato di sicuro non potrà puzzare
 Perché sarà fermo dentro ai polmoni e i polmoni saranno secchi
 Come i grappoli d'uva a gennaio
 Se mi viene un attacco di violenza nervosa
 Non mi posso litigare con nessuno
 Perché sono senza le forze
 Ma poi se muori alla fine ti arrangi
 E te ne vai all'altro mondo
 Senza neanche un passo negli occhi e i pensieri incavati

Da *Plancton* WOODWORM / ibexhouse 2016

Alessandro Fiori è nato ad Arezzo il 6 giugno 1976. Compie studi musicali dall'età di 11 anni. Impara a suonare violino e pianoforte. Nel 1999 ha fondato la band Mariposa con la quale ha avuto all'attivo 9 dischi e più di 400 concerti. Nel 2011 si è concentrato sulla sua attività solista e su vari progetti paralleli. Nel 2002 ha iniziato a collaborare con il compositore Lorenzo Brusci ("Zarathustra" – Timet, 2002). Nel 2004 ha fondato gli Amore, rock band di base a Firenze con la quale ha pubblicato 2 dischi. Dal 2007 ha stretto un sodalizio artistico con Alessandro "Asso" Stefana (chitarrista con Vinicio Capossela, Mike Patton) e lavorato come insegnante di teatro nelle scuole elementari del Mugello. È stato ospitato in veste di violinista da alcuni colleghi musicisti come Andrea Chimenti (*Vietato Morire* - Soffici Dischi/Santeria, 2004) e Paolo Benvegnù (*Le labbra* - La pioggia, 2008). Nel 2009 ha fondato con Marco Parente il duo Betti Barsantini. *Attento a me stesso* (Urtovox, 2010), registrato con Alessandro Stefana, è il suo primo disco solista e ha riscosso unanimi consensi di critica e pubblico. Dipinge e si diletta nella scrittura di poesie e racconti.

Beatrice Pucci è nata nel 1979, è autrice di film d'animazione in stop motion, scultrice e disegnatrice. Il suo cortometraggio di animazione *Soil is Alive* è entrato nella "Cinquina finalista Nastri d'Argento 2016". Ha partecipato a numerosi festival nazionali e internazionali tra cui Festival international du film d'animation d'Annecy. Ha lavorato per il cinema con un inserto animato all'interno film di Alina Marazzi *Tutto parla di te*, premio "Miglior Regia" all'8ª edizione del Film Festival di Roma. Ha realizzato video clip musicali per Alessandro Fiori e per Kekko Fornarelli. Le sue sculture e i suoi disegni sono stati esposti in Italia e all'estero. Recentemente ha avviato una ricerca artistica sulle fiabe popolari tratte dal testo *Fiabe italiane* di Italo Calvino. Le sue animazioni sono state selezionate in molti tra i festival internazionali più importanti. Le sue opere grafiche e le sue sculture sono state ospitate in numerose mostre personali e collettive. Vive e lavora tra l'Appennino Marchigiano e l'Emilia.



ALESSANDRO FIORI / BEATRICE PUCCI

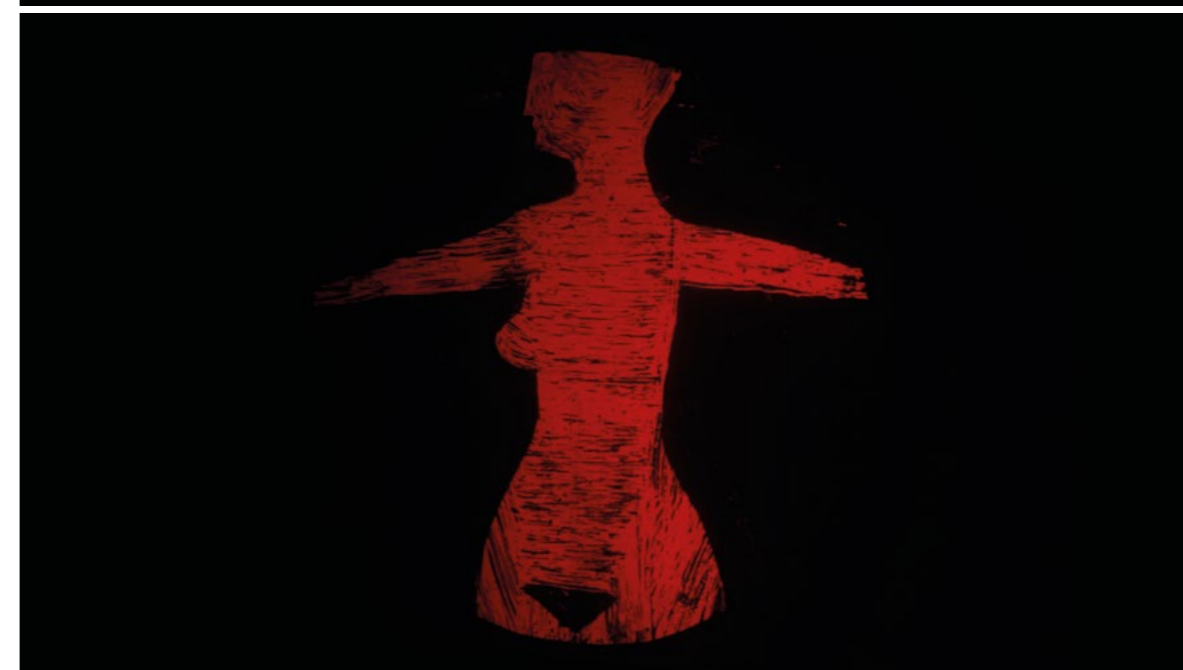
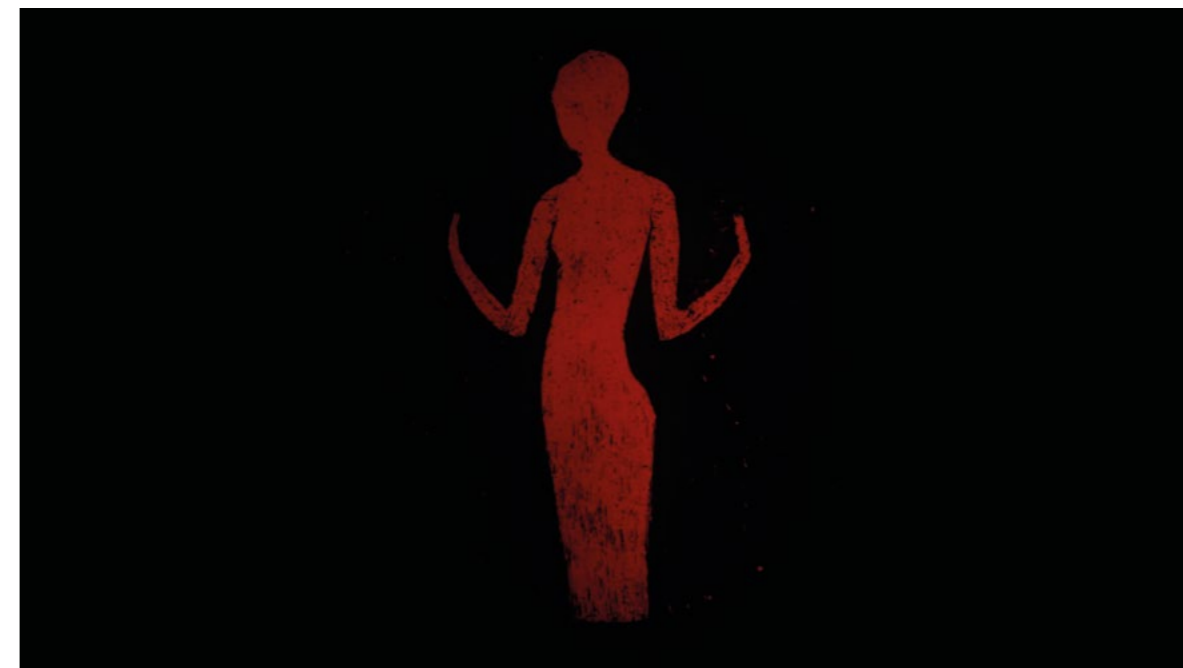
I'm scared

I'm scared because I don't wanna die
 Because if I die, butterflies will come
 And if by chance the coffin opens
 Butterflies will come out and if they stink I'll be ashamed
 If you open the coffin very little
 Someone will be able to see my feet
 Which have turned white with heels looking upwards
 And if my feet stink then I'll be ashamed
 I'm scared because if the children come to look inside my coffin
 Then I could burst into laughter and scare them
 The breath certainly won't stink
 Because it will be stuck inside the lungs and the lungs will be dry
 Like bunches of grapes in January
 If I have a fit of a violent rage
 I won't be able to argue with anyone
 Because I'll lack strength
 But then if you die in the end you make do
 And you go to the other world
 Without even a step in the eyes and hollow thoughts

From *Plancton* WOODWORM / ibexhouse 2016

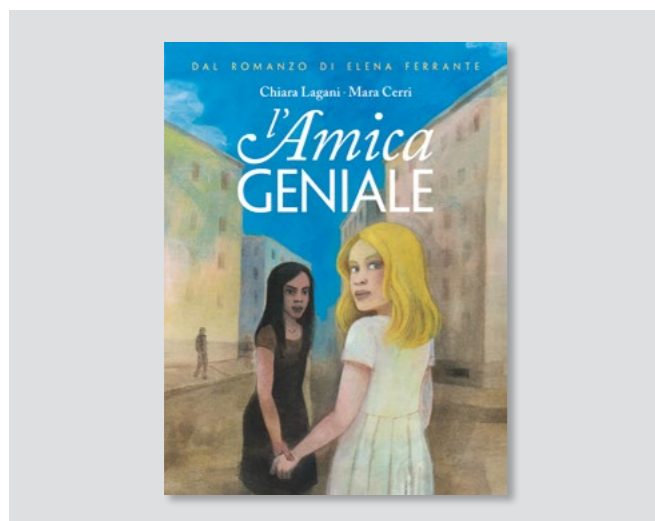
Alessandro Fiori was born in Arezzo (Italy) on 6 June 1976. He has been studying music since the age of 11. He learned to play violin and piano. In 1999 he founded the band Mariposa with which he has had 9 records and more than 400 concerts to his credit. In 2011 he concentrated on his solo activity and on various side projects. In 2002 he began to collaborate with the composer Lorenzo Brusci ("Zarathustra" – Timet, 2002). In 2004 he founded Amore, a rock band based in Florence with which he has released 2 albums. Since 2007 he has formed an artistic partnership with Alessandro "Asso" Stefana (guitarist of Vinicio Capossela, Mike Patton) and worked as a theater teacher in the elementary schools of Mugello. He was hosted as a violinist by fellow musicians such as Andrea Chimenti (Vietato Morire-Soffici Dischi / Santeria, 2004) and Paolo Benvegnù (Lelips-La rain, 2008). In 2009 he founded the duo Betti Barsantini with Marco Parente. Beware of Myself (Urtovox, 2010), recorded with Alessandro Stefana, is his first solo album and has received unanimous acclamation from critics and audiences. He paints and enjoys writing poetry and short stories.

Beatrice Pucci was born in 1979, she is the author of stop motion animated films, sculptor and designer. His animated short film *Soil is Alive* entered the "Cinquina finalista Nastri d'Argento 2016". She participated in numerous national and international festivals including the Annecy International Animation Film Festival. She worked for the cinema with an animated insert in Alina Marazzi's film *Tutto parla di te*, which won the "Best Direction" award at the 8th edition of the Rome Film Festival. She made music videos for Alessandro Fiori and Kekko Fornarelli. Her sculptures and her drawings have been exhibited in Italy and abroad. She recently started an artistic research on popular fairy tales taken from the text *Fiabe Italiane* by Italo Calvino. Her animations have been selected in many of the most important international festivals. Her graphic works and her sculptures have been featured in numerous solo and group exhibitions. She lives and works between the Marche Apennines and Emilia.



L'amica geniale è ciclo di romanzi, serie televisiva e ora graphic novel. Un adattamento appassionante che, sfruttando le potenzialità espressive del linguaggio del fumetto, rilegge e illumina da nuove angolazioni l'opera più iconica e amata di Elena Ferrante, grazie allo sguardo e alla sensibilità artistica di **Mara Cerri**, una delle migliori illustratrici contemporanee, e alla sapienza narrativa di **Chiara Lagani**, drammaturga e fondatrice della compagnia teatrale Fanny & Alexander. Una trasposizione fedele ma artisticamente autonoma, come già avvenuto con la serie tv realizzata da Fandango. Le due autrici si erano già confrontate in precedenza con l'universo narrativo della scrittrice: Mara Cerri ha illustrato il racconto *La spiaggia di notte*, mentre Chiara Lagani ha firmato con *Storia di un'amicizia* la trasposizione teatrale della tetralogia. Questo adattamento in forma di graphic novel dona un'ulteriore nuova voce all'opera, nello stile che da sempre contraddistingue Coconino Press, avvalendosi inoltre della supervisione artistica di **Davide Reviati**, uno degli autori più importanti del fumetto contemporaneo.

L'amica geniale is a series of novels, a television series and now a graphic novel. An exciting adaptation that, exploiting the expressive potential of the language of comics, reinterprets and illuminates Elena Ferrante's most iconic and beloved work from new angles, thanks to the gaze and artistic sensibility of **Mara Cerri**, one among the best contemporary illustrators, and the narrative wisdom of **Chiara Lagani**, playwright and founder of the theater company Fanny & Alexander. A faithful but artistically autonomous transposition, as already happened with the TV series created by Fandango. The two authors had previously dealt with the narrative universe of the writer: Mara Cerri illustrated the story *La spiaggia di notte*, while Chiara Lagani signed the theatrical transposition of the tetralogy with the *Storia di un'amicizia*. This adaptation in the form of a graphic novel gives a further new voice to the work, in the style that has always distinguished Coconino Press, also making use of the artistic supervision of **Davide Reviati**, one of the most important authors of contemporary comics.



Il 7 settembre è uscito *Comme si c'était arrivé* (Éditions Sarbacane), graphic novel d'esordio oltralpe per **Lorenzo Coltellacci** alla sceneggiatura e **Tamara Tantalo** ai disegni. Il libro racconta la storia di Francesco e Sophie e del loro amore che non ha mai trovato il momento giusto per essere vissuto veramente, restando un eterno rimpianto. Una storia di non-amore, che si alterna tra presente e passato, scanditi dalla bicromia di Tamara: giallo e grigio per il passato; azzurro e grigio per il presente. I sentimenti, soprattutto quelli che nascono dalle occasioni che abbiamo perso, sono il centro di una narrazione lineare, delicata, colma di silenzi e sguardi.

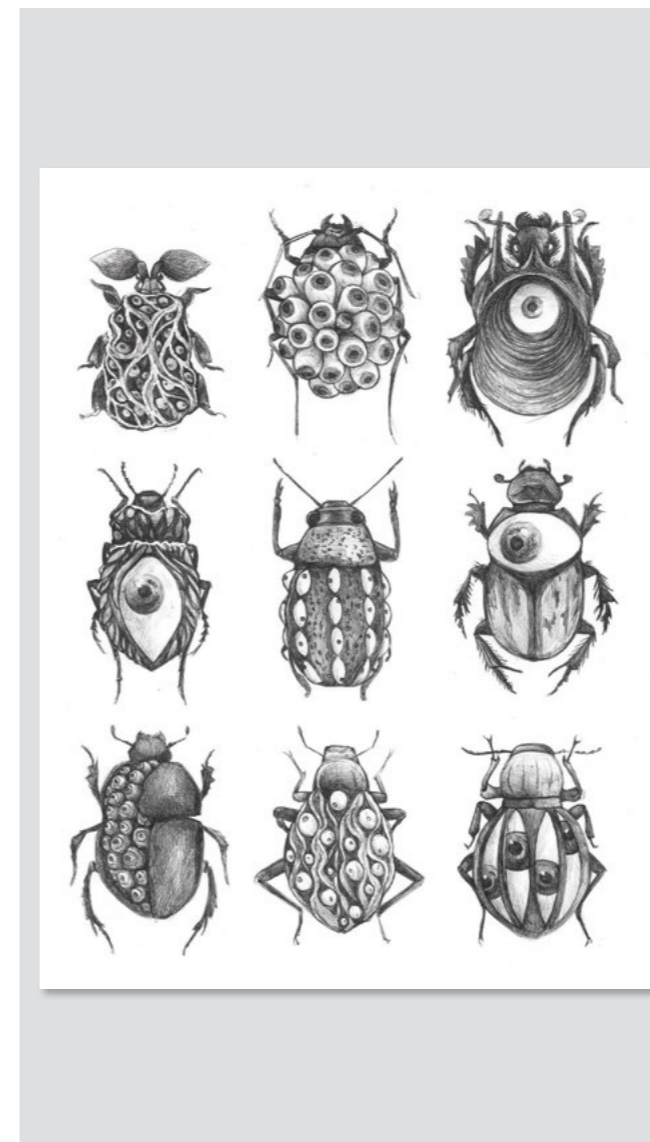
Comme si c'était arrivé (Éditions Sarbacane) was released on September 7, the debut graphic novel by **Lorenzo Coltellacci** on the screenplay and **Tamara Tantalo** on the drawings. The book tells the story of Francesco and Sophie and their love that never found the right moment to be truly lived, remaining an eternal regret. A story of non-love, which alternates between present and past, marked by Tamara's duotone: yellow and gray for the past; blue and gray for the present.

Feelings, especially those that arise from opportunities we've lost, are the center of a linear, delicate narrative, full of silences and looks.



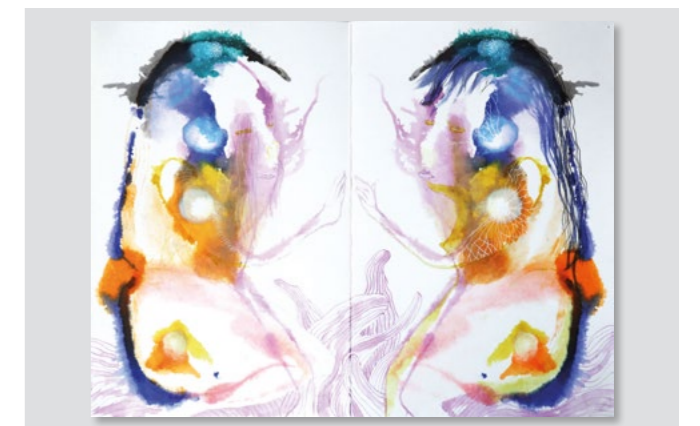
Il progetto *Mostruose anomalie* di **Laura Fuzzi** è nato da un bisogno personale, è dedicato alla natura e ai sentimenti. L'autrice traduce in immagini le emozioni sotto forma di spiriti guida che si fanno carico delle negatività delle emozioni esorcizzandole. Le immagini vengono realizzate su qualsiasi base, come carta, stoffa, scarpe, 3d eccetera. L'autrice ha appena terminato il marketplace temporaneo in cui si potevano acquistare maglie e borse serigrafate. Nei prossimi mesi le immagini vedranno la luce sotto forma di Libro games in collaborazione con **Alberto Tronchi**.

The *Mostruose anomalie* project by **Laura Fuzzi** was born from a personal need and it is dedicated to nature and feelings. The author translates emotions into images in the form of spirit guides who take charge of the negativity of emotions by exorcising them. The images are made on any support, such as paper, fabric, shoes, 3d etc. The author has just finished the temporary marketplace where you could buy screen-printed shirts and bags. In the next few months the images will see the light in the form of Book games in collaboration with **Alberto Tronchi**.



Il 15 ottobre scorso **Luciana Bencivenga** ha partecipato con una serie di sette illustrazioni a *Physis, la natura dell'anima* presso lo spazio espositivo Bracci Pagani di Fano (PU). Terza tappa di una mostra divenuta itinerante di **Megx**, scultrice e scenografa fanese, che attraverso la contaminazione, riesce a unire i linguaggi di 10 artisti per confrontarsi sul tema dell'anima.

On 15 October **Luciana Bencivenga** participated with a series of seven illustrations at *Physis, la natura dell'anima* at the Bracci Pagani exhibition space in Fano (PU). The third stage of the exhibition has become itinerant by **Megx**, sculptor and set designer from Fano, which through contamination, manages to unite the languages of 10 artists to discuss the theme of the soul.



Samuele Canestrari, Noemi Gurioli e Lidia Linari fondano "Bauci Press", un nuovo progetto editoriale di autoproduzione. Saranno libri a tiratura limitata, stampati in serigrafia e rilegati a mano. La prima uscita è *Trentadue*, di **Denise Rocchi**. Leporello, 200 copie, serigrafia 4colori. È stata presentata in anteprima a Lucca Comics & Games 2022.

Samuele Canestrari, Noemi Gurioli and Lidia Linari founded "Bauci Press", a new self-production editorial project. They will be limited edition books, screen printed and bound by hand. The first issue is *Trentadue*, by **Denise Rocchi**. Leporello, 200 copies, 4-color screen printing. It was previewed at Lucca Comics & Games 2022.



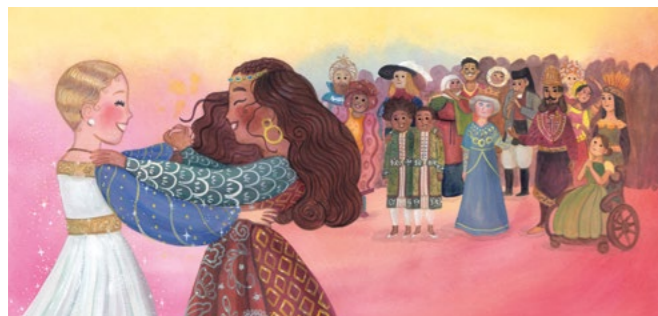
Emanuela Orciari sta lavorando ad un progetto editoriale con rueBallu, editore di Palermo, sugli arcani maggiori e l'intero mazzo di Tarocchi. L'artista ha già all'attivo diverse pubblicazioni con questa casa editrice, tra le quali *In solitaria parte. Breve passeggiata tra le stanze di Giacomo Leopardi* di Silvia Vecchini e Rumi. *La mistica del Suono e la Danza dei Dervisci* di **Ferdinando Albertazzi**.

Emanuela Orciari is working on an editorial project with rueBallu, a publisher from Palermo, on the major arcana and the entire Tarot deck. The artist has already published several publications with this publishing house, including *In solitaria parte. Breve passeggiata tra le stanze di Giacomo Leopardi* by Silvia Vecchini and Rumi. *La mistica del Suono e la Danza dei Dervisci* by **Ferdinando Albertazzi**.



A due anni dall'uscita di *Biancaneve*, passati a disegnare, scrivere, riscrivere, leggere, riflettere, confrontarci con lettrici e lettori di tutte le età, finalmente arriva *Cinderella*, di **Claudia Piras**. È stato presentato a Berlino il 20 novembre 2022. Questo albo nasce nello spirito di *Fairy Tales Retold* che crede nel potere magico delle fiabe di aiutare i bambini a immaginare un futuro migliore. Raccontiamo storie classiche per il mondo moderno, con personaggi potenziati, inclusivi e vicende emozionanti!

Two years after the release of *Biancaneve*, spent drawing, writing, rewriting, reading, reflecting, and confronting ourselves with readers of all ages, *Cinderella* by **Claudia Piras** finally arrives. It was presented in Berlin on November 20, 2022. This book was born in the spirit of *Fairy Tales Retold*, which believes in the magical power of fairy tales to help children imagine a better future. We tell classic stories for the modern world, with empowered, inclusive characters and exciting storytelling!



Guido Brualdi è un musicista, fumettista e illustratore. Attualmente sta lavorando a un nuovo fumetto lungo, in uscita a primavera 2023. Per ora può solo svelare che parlerà di traumi, ansia per il futuro, ricerca di un proprio posto nel mondo e amicizia.

Guido Brualdi is a musician, cartoonist and illustrator. He is currently working on a new long comic, due out in spring 2023. For now he can only reveal that he will talk about trauma, anxiety about the future, finding his own place in the world and friendship.



Simona Bursi sta lavorando come design concept grafico a un lungometraggio in animazione prodotto da GENOMA FILM (regia di **Anna Russo** e **Simona Cornacchia**) tratto dal libro *Il baffo del dittatore*. Sono di Simona lo stile grafico degli sfondi e le scenografie.

Simona Bursi is working as a graphic design concept on an animated feature film produced by GENOMA FILM (directed by **Anna Russo** and **Simona Cornacchia**) based on the book *Il baffo del dittatore*. The graphic style of the backgrounds and the sets are by Simona.



Lo scorso 28 ottobre è uscito *Bon Ton Pop a tavola* (**Elisa Motterle**, HarperCollins Italia) illustrato da **Viola Bartoli**. Qui un breve estratto: "Il galateo della tavola è molto articolato e talvolta insidioso. Da oggi, grazie a questa pratica guida illustrata, avrete tutte le risposte che vi servono: imparerete le regole base, le cose da fare e da non fare sia quando ospitate sia quando siete invitati, i tipi di apparecchiatura e di servizio, il linguaggio di posate e tovagliolo, i cibi da evitare per non mettere in difficoltà i commensali e molto altro ancora".

On October 28th *Bon Ton Pop a tavola* was released (**Elisa Motterle**, HarperCollins Italia) illustrated by **Viola Bartoli**. Here is a short excerpt: "Table etiquette is very complex and sometimes insidious. From today, thanks to this practical illustrated guide, you will have all the answers you need: you will learn the basic rules, the do's and don'ts both when you host and when you are invited, the types of equipment and service, the language of cutlery and napkin, the foods to avoid in order not to embarrass the diners and much more"



Nel Novembre del 2022 **Giulia Betti** ha collaborato con **Mélo die Lasselin** e **Simon Capelle**, artisti del collettivo ZONE – poème. Il nuovo lavoro della compagnia si intitola *ENEMY a peace conference* ed è prodotto nell'ambito del progetto europeo "Stronger Peripheries: A Southern Coalition", sostenuto da Europa Creativa. Il risultato della collaborazione con l'équipe del collettivo ZONE – poème è stata la mostra *Trebisonda* nel foyer D.E.A. | Dimora di Esposizioni d'Arte inaugurata durante la prova aperta della compagnia dopo due settimane di residenza creativa presso il Teatro Dimora-Arboreto di Mondaino (RN).

In November 2022 **Giulia Betti** collaborated with **Mélo die Lasselin** and **Simon Capelle**, artists of the collective ZONE – poème. The company's new work is titled *ENEMY a peace conference* and is produced within the European project "Stronger Peripheries: A Southern Coalition", supported by Creative Europe. The result of the collaboration with the team of the ZONE – poème collective was the *Trebisonda* exhibition in the D.E.A. foyer. | Dimora di Esposizioni

d'Arte inaugurated during the company's open rehearsal after a two-week creative residency at the Teatro Dimora-Arboreto in Mondaino (RN)



Venerdì 30 dicembre 2022 al Ridotto del Teatro di Cagliari (PU) ALMA ha proposto una selezione di venti cortometraggi d'animazione realizzati dai suoi artisti associati. Proiezioni non-stop dalle ore 11 alle ore 18. Autori delle animazioni: **Alessia Angelini, Anima** (Annamaria Gentili), **Anna Rita Baldarelli, Emanuela Bartolotti, Ahmed Ben Nessib, Andrea Bonetti, Samuele Canestrari, Giorgia Cecchini, Mara Cerri, Pietro Elisei, Magda Guidi, Massimo Saverio Maida, Giulia Marcolini, Kalico Jack, Giacomo Passanisi, Beatrice Pucci, Francesco Ruggeri, Paola Sorrentino, Martina Venturini**. Immagine del manifesto di **Luca Caimmi**.

On Friday 30 December 2022 at the Ridotto del Teatro in Cagliari (PU) ALMA proposed a selection of twenty animated shorts made by its associated artists. Non-stop screenings from 11 to 18. Authors of the animations: **Alessia Angelini, Anima** (Annamaria Gentili), **Anna Rita Baldarelli, Emanuela Bartolotti, Ahmed Ben Nessib, Andrea Bonetti, Samuele Canestrari, Giorgia Cecchini, Mara Cerri, Pietro Elisei, Magda Guidi, Massimo Saverio Maida, Giulia Marcolini, Kalico Jack, Giacomo Passanisi, Beatrice Pucci, Francesco Ruggeri, Paola Sorrentino, Martina Venturini**. Poster image by **Luca Caimmi**.



Andrey Khrzhanovsky



Andrey Khrzhanovsky (Mosca, 1939) Dopo gli studi al VGIK entra a far parte della Soyuzmultfilm come disegnatore e animatore. Sull'onda dei forti cambiamenti dell'epoca verso una ricerca espressiva non più diretta solo all'infanzia, esordisce con *Zhil-byt Kozjavin* (Once upon a time Kozyavin, 1966). Della sua ricca produzione ricordiamo *Stekljannaja garmonica* (Glass Harmonica, 1968), *Il leone dalla barba bianca* (1995) con la sceneggiatura di Tonino Guerra, *A Room and a Half* (2009) sull'opera di Brodskij. Il tema del rapporto tra l'artista e il potere è presente in tutti i suoi film. Dal 1982 è docente ai Corsi superiori di Regia e Sceneggiatura di Mosca e dal 1993 dirige la famosa scuola e casa di produzione School-Studio SHAR.

Andrey Khrzhanovsky (Moscow, 1939) After studying at VGIK he joined Soyuzmultfilm as a designer and animator. In the wake of the strong changes of the time towards an expressive research no longer directed only to childhood, he made his debut with *Zhil-byt Kozjavin* (Once upon a time Kozyavin, 1966). Of his rich production we remember *Stekljannaja garmonica* (Glass Harmonica, 1968), *The lion with the white beard* (1995) with the screenplay by Tonino Guerra, *A Room and a Half* (2009) on Brodsky's work. The theme of the relationship between the artist and power is present in all of his films. Since 1982 he has been a teacher at the Higher Courses of Directing and Screenwriting in Moscow and since 1993 he has headed the famous school and production company School-Studio SHAR.

Sponsor Istituzionali / Institutional Sponsors
REGIONE MARCHE
UNIONE MONTANA CATRIA E NERONE

Collaborazione / Support
PROVINCIA DI PESARO E URBINO
COMUNE DI APECCHIO
COMUNE DI CANTIANO
COMUNE DI SERRA SANT'ABBONDIO
COMUNE DI URBANIA

Patrocini Alma / Alma's Patronages
ASIFA, ASSOCIAZIONE ITALIANA FILM D'ANIMAZIONE
100 AUTORI, ASSOCIAZIONE DELL'AUTORIALITÀ CINETELEVISIVA
SNGCI NASTRI D'ARGENTO, DAL 1946 IL PREMIO DEI GIORNALISTI PER IL CINEMA



A PRESTO
SOON

