

Da: *Gilberto Zorio*, a cura di M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1 novembre 2017 - 6 marzo 2018), Skira, Milano 2017, pp. 72-83.

Gilberto Zorio: Prima che le parole brucino. Una conversazione

Carolyn Christov-Bakargiev

“Ecco ancora due energie: energia mentale ed energia fisica. [...] A volte sogno di essere un ladro che con la fiamma ossidrica apre una cassaforte, non per rubare i gioielli, ma per rubare un po' dell'interno. A volte sogno, o forse non è vero, di viaggiare sino al centro della terra e vedere gli uccelli che volano ricoperti di amianto in mezzo alla lava. Nel mio lavoro non ci sono uccelli, non c'è lava, non ci sono aeroplani, c'è la mia vita...”
Gilberto Zorio, 1969

Incanalare l'energia primaria che si esprime nel momento della trasformazione dei materiali è al cuore dell'opera di Zorio. Analogamente, egli indaga l'energia delle azioni rivoluzionarie umane, dove la parola è linguaggio, è materiale fisico, è espressione di emozione. Le sue opere liberano dunque energia attraverso la trasformazione dei materiali e celebrano l'antichissimo desiderio di inventare materiali di sintesi e tecniche rivoluzionarie. Per alcuni artisti dell'Arte povera, l'energia è raccolta e sospesa, potenziale; per Zorio, invece, si manifesta e si esprime. A Zorio interessa la scintilla, il suono che due materiali producono quando si toccano, l'attimo in cui l'energia si carica e si manifesta come scoppio. Negli albori della chimica e della tecnica egli ritrova le più arcaiche innovazioni che, vere e proprie protesi del corpo, hanno caratterizzato la nostra vita: il fuoco, la ceramica, la canoa. La violenza – come la parola – ”odio“ non è un concetto negativo per Zorio: come un vulcano che erutta e modifica radicalmente un paesaggio, è la manifestazione di un moto espressivo che si trasforma in azione creativa.

E l'energia consumata non si perde mai, ma si trasferisce da un elemento all'altro. Le sue mostre riflettono questo senso di eruzione energetica e costante mutazione vitale. Né frontali né esposte in maniera tradizionale, le sue opere sono presentate per contrasti, mettendo dinamicamente in relazione il pavimento, il soffitto, le pareti e gli angoli, a volte creando nuove architetture informali all'interno degli spazi espositivi. Ricorre il tentativo di afferrare la natura arcaica dei materiali, la loro prima funzione: per esempio, il lavoro con le luci posizionate a pavimento, oppure in evidenza sulle pareti, restituisce la luce alla sua funzione originaria di riscaldamento, prima ancora che di illuminazione: come il fuoco, come il sole.

Nelle sue prime opere, come *Sedia* (1966), Zorio ha usato poliuretano colorato in contrasto e relazione con la pesantezza del cemento; ha irrigidito i suoi materiali con l'uso di tubi Dalmine, come nell'opera *Tenda* (1967) in cui la stoffa e la struttura contrastano con il lento sgocciolamento dell'acqua salata che cristallizza. *Rosa-blu-rosa* (1967) è un'altra opera processuale dove un lungo tubo in amianto semicilindrico rivela un interno di cloruro di cobalto che cambia colore a seconda dell'umidità relativa dell'ambiente. In anni successivi, Zorio ha costruito complesse macchine anti-produttive e ludiche semoventi, in cui i movimenti di aria e suoni richiamano le atmosfere arcaiche di una scienza pre-moderna: alchimia, acidi, alambicchi, cuoio, giavellotti, stelle.

Ne abbiamo parlato insieme.

I

Bakargiev-Carolyn Christov Chi sono gli artisti del passato che ti piacciono di più?

Gilberto Zorio Da ragazzo avevo questo grande affetto per Masaccio... San Pietro che va a raccogliere l'obolo dal pesce... si sente che è intenso. Se sbagliava pennellata, la correggeva velocemente, forse sentiva che stava per morire. Masaccio è morto giovanissimo, a ventisette anni... Vedi l'intelligenza applicata da questo fatto divino che è 'l'arte, in certi momenti...

'L **CCB** Intelligenza applicata, la chiami?

GZ Illuminata. Cioè, un operaio o un fabbro sono dei formidabili applicatori dell'intelligenza, che è pericolosissima per la società, per il potere, ecco perché poi hanno inventato le catene di montaggio, per renderli ancora più...

CCB ... per alienare la loro intuizione e la loro capacità di applicare l'intelligenza, come per lobotomizzarli. Quindi il passaggio dall'artigianato all'industrializzazione è avvenuto per un controllo sociale...

GZ Secondo me s.ì

CCB Quindi non era necessario per la popolazione...

GZ Assolutamente no.

CCB E l'intelligenza applicata a risolvere problemi di fisica, di chimica e d'ingegneristica è comparabile al tuo lavoro di artista?

GZ È 'un'intelligenza che guardo, perché se devo fare un'opera con un pezzo in ferro, non la faccio in studio ma vado da un grande artigiano...

CCB Ma tu, Gilberto, come hai conosciuto gli altri artisti, il mondo dell'arte? Cioè, com'è accaduto tutto questo di cui stiamo per parlare?

GZ Per caso... ci siamo cercati... Io andavo a vedere le mostre, ad esempio alla Galleria La Bussola; c'era poi la Galleria Il Punto che era diretta da un certo Gian Enzo Sperone.

CCB Ancora più indietro: perché andavi alla Bussola, quanti anni avevi?

GZ Diciotto, diciassette...

CCB E come avevi scoperto che esiste una cosa chiamata galleria d'arte?

GZ Perché esisteva un circolo, in via Roma; si chiamava Piemonte Artistico Culturale, facevano delle mostre molto interessanti a livello sociale. Pagavi mille lire all'anno per l'iscrizione e potevi partecipare ai concorsi. Entravi e vedevi tutti gli artisti di Torino iscritti che esponevano. Lì ho visto Pistoletto!

CCB Ma perché eri entrato l'ì?

GZ Perché frequentavo l'Istituto d'Arte e quindi...

CCB E perché ti eri iscritto all'Istituto d'Arte?

GZ Per la ceramica. Fin da bambino giravo con la cera, il pongo in tasca e l'argilla... Modellavo la creta, sempre.

Pi **CCB**ù che disegnare?

GZ Quando ero malato – ed ero spesso malato – disegnavo tanto...

CCB E quindi in questi periodi in cui stavi a casa, a letto, disegnavi. E quando hai iniziato a modellare la creta, a creare elementi più scultorei e materici?

GZ Li realizzavo contemporaneamente, utilizzavo innanzitutto il mastice dei vetri, che ha la formula rozza della plastilina, e poi ho usato il Longo, prodotto a Biella, e poi il Pongo.

CCB E allora questo ragazzo più grande, superati i raffreddori, entra dentro questo spazio in via Roma e vede un quadro di Pistoletto... che anno era?

GZ Il 1962.

CCB Conoscevi da giovane la Galleria Galatea di Mario Tazzoli o era un retaggio di una generazione già passata?

GZ La Galatea? Ma scherzi, certo che c'era!

CCB Ma non la vedevate come legata ancora a de Chirico, Picasso o Kandinskij? Cioè, era una galleria che esponeva arte di generazioni precedenti a voi.

Sì **GZ**, ma la mia insegnante di storia dell'arte si chiamava Campi Davico, era straordinaria, ci parlava di Paul Klee e dei *Capricci* di Goya.

CCB E vi portavano in gita scolastica a vedere le mostre, per esempio alla GAM?

GZ Mi ricordo i musei del nord Italia, la gita a Firenze a visitare gli Uffizi, il Bargello...

CCB E invece a Torino quali mostre ti ricordi di aver visto?

GZ Il Museo Egizio... e la Galatea faceva mostre pazzesche, ricordo quella di Sutherland. Ci lavorava già Sperone, aveva solo diciotto anni. Allora faceva il segretario, poi è diventato direttore della Galleria Il Punto. Li ho visto Jim Dine, nel 1962, e mi ha molto intrigato.

CCB In che senso? Non vedo rapporto tra Jim Dine e il tuo lavoro...

GZ No, certo... ma capivo che non ero abituato a quel tipo di linguaggio...

CCB Però la tua opera non ha nulla a che fare con quella di Jim Dine, oppure s'?

GZ Forse in quel momento ho capito che dovevamo fare qualcos'altro...

CCB Ah, per opposizione...

GZ No... un passo a lato... Mi piaceva però... il cuore...

CCB Diciamo che ti piaceva la contemporaneità... chiamiamola così, la modernità...

Sì **GZ**... mi piaceva tutto ciò che poi si è rivelato anche bello... no, non è vero! Mi piaceva anche Bernard Buffet... Avevo visto Bernard Buffet alla Bussola...

CCB Però ha senso, perché in realtà Buffet adorava il vento e le bandierine che si muovevano, per cui c'è amore per quel che lui rappresentava, gli effetti dell'aria, del vento... un ragazzino può pensare che Buffet sia vivace, comunque. E poi, diciamo che il tuo lavoro è stato molto tridimensionale, ovviamente, con i materiali, lo spazio; però non sembrerebbe provenire dalla storia della scultura. Hai citato Jim Dine, Buffet... e non hai menzionato neanche uno scultore.

GZ Guardavo ai futuristi, a Boccioni scultore, a Medardo Rosso.

CCB E tra gli scultori antichi?

GZ Donatello.

CCB Cosa ricordi dei disegni e dei quadri di tua madre... voleva fare l'artista?

GZ No. Ma si divertiva, si appassionava.

CCB E cosa ricordi dei suoi lavori?

GZ Ricordo cose bellissime, buffissime, e anche tragiche. La mamma si ammalò gravemente e quasi rischiò di morire giovanissima, poi quando è guarita ha ripreso a dipingere... e mio padre tornava a casa distrutto dal lavoro, perché lavorava dodici ore al giorno tra l'ufficio e il cantiere, oppure era sempre in viaggio. Non dimenticherò mai di una volta che mia madre per continuare a dipingere non aveva preparato la cena, e mio padre, mentre cucinava, mi disse (in dialetto piemontese): "La mamma a la pitùra...". Era tutto felice...

CCB Che bel ricordo... E cosa dipingeva?

GZ Il suo stile era eclettico... negli anni sessanta, quando riprese a dipingere dopo la malattia, era astratta...

CCB Ma sono opere su tela o sono carte, quaderni?

GZ Su tela... Ma c'è una curiosità: abitavamo in via Cristoforo Colombo a Torino, nel quartiere Crocetta. All'angolo della via c'era un colorificio meraviglioso, davvero bellissimo... vendeva cose

per le belle arti, aveva la carta buona. Io ci compravo i colori per la mamma e il pongo per me [ride]; ogni tanto passava di lì Piero Ruggeri, il pittore, che abitava a due passi. E poi ci incontravo sempre Piero Gilardi e Alighiero Boetti. In quella zona abitavano un sacco di artisti... anche Plinio Martelli. Verso il '63 hanno aperto una galleria, entravi nel colorificio, salivi tre scalini e c'era la Piccola Galleria d'Arte Moderna, dove feci la prima mostra, avevo diciotto anni... Apparteneva all'ingegner Bartolomeo, proprietario della Galleria Il Punto, che era diretta da Gian Enzo Sperone.

CCB E l'ingegner Bartolomeo era anche un collezionista?

Sì **GZ**, ci stava arrivando.

CCB Ed era il proprietario di questi spazi, anche del colorificio?

Sì **GZ**, però non lo si vedeva mai... Ma l'ho conosciuto a un certo punto; era sua figlia a dirigere la Piccola Galleria ed è stata lei che mi ha invitato a esporre.

CCB E cosa hai esposto?

GZ Sculture di terracotta e di polistirolo, e disegni.

CCB Ma studiavi ancora?

Sì **GZ**, studiavo... lì alla Piccola Galleria nel 1963 mi hanno presentato Piero Gilardi...

CCB ... che ha scritto il testo...

GZ ... che nel frattempo stava preparando la sua mostra alla Galleria L'Immagine che era di proprietà del pittore Antonio Carena.

CCB Dunque è questo il quartiere dove tutto è accaduto, Crocetta, dove alla Piccola Galleria hai tenuto la tua prima mostra a diciott'anni con oggetti in terracotta e polistirolo, e per la quale Gilardi ha scritto il testo. Poco dopo hai cominciato a lavorare da lui, no?

GZ Ho iniziato a lavorare per lui molto dopo, Gilardi ha cominciato con i tappeti, con delle sculture in gommapiuma...

CCB Ma tu hai usato il polistirolo prima che lui usasse la gommapiuma?

Sì **GZ**, io usavo il polistirolo normalmente...

CCB Il polistirolo non è la stessa cosa della gommapiuma, hanno consistenze diverse, il primo è duro e la seconda è morbida... però sono entrambi derivati del carbon fossile, del petrolio...

GZ Esatto. E il polistirolo mi piaceva perché era semplice da scolpire, facilissimo da strutturare. Ma a un certo punto ho smesso di usarlo perché non lo trovavo più vicino alle mie ricerche. All'Accademia di Belle Arti ho realizzato molti lavori: ad esempio una specie di gigantesco libro aperto alto quasi due metri, che includeva già una reazione chimica, con un materiale pericolosissimo, bicromato d'ammonio: ma io all'epoca non lo sapevo. Il libro era posto in una vasca di legno rivestita di polistirolo, contenente un liquido ottenuto sciogliendo dei cristalli color arancione-rosso nell'acqua. Grazie a una combustione chimica – che io consideravo “alchemica– ” il legno da chiaro era diventato nero.

CCB Di che anno è questo lavoro?

GZ Del '65, credo sia ancora all'Accademia di Belle Arti.

CCB Quindi hai studiato all'Accademia di Belle Arti dopo l'Istituto d'Arte?

Sì **GZ**, per otto anni. Ho studiato scultura e pittura.

CCB Ma qual è il primo lavoro in cui è presente un liquido? La *Tenda* con l'acqua salata?

GZ Il primo uso del liquido è proprio nell'opera del libro aperto, ma la *Tenda*, che è del '67 è un lavoro più preciso.

CCB Ma fra il libro del '65, e la *Tenda* del '67, ci sono altri lavori realizzati con dei liquidi?

GZ No.

CCB È importante allora questo lavoro, a modo suo...

GZ Non proprio, ma devi sapere una cosa: a quell'epoca lavoravo a più progetti contemporaneamente, cioè facevo la *Tenda* e nel frattempo facevo la struttura che cambia colore. Interrompevo un lavoro per fare l'altro... l'energia fisica di quegli anni era allucinante. A ripensarci, era proprio folle... lavoravo dodici ore al giorno, andavo a insegnare a Cuneo, a scuola, mi svegliavo alle 4.30. E poi, una cosa incredibile: avevo bisogno di fotografare le mie opere, ma nel mio studio era impossibile; così Gilardi mi propose di utilizzare il suo. Una sera, mentre le stavo posizionando è arrivato Sperone e le ha viste. Il mattino seguente ho ricevuto una telefonata: mi dicevano di venire subito in studio da Gilardi perché i Sonnabend mi volevano conoscere. Sperone aveva portato Ileana e Michael Sonnabend... È stato incredibile, parlavano benissimo in italiano e io in francese. Dal '63 al '66 non aiutavo ancora Gilardi, lavoravo per me: modellavo le mie sculture e facevo certi foulard dipinti con un timbro giapponese, e dei braccialetti incisi con l'acido...

CCB Raccontami delle opere fotografate nel suo studio.

GZ La *Colonna* è alta 2,85 metri. All'inizio la lasciavo sul mio pianerottolo; ma avevo bisogno di un altro studio, così ho affittato due stanze nel cortile dello studio di Gilardi.

CCB E a che punto hai cominciato a lavorare per lui?

GZ Nel 1966. Mi portavo dei blocchi di poliuretano a casa, nella mia soffitta che era anche il mio studio, e modellavo pietre, pere e cavoli per i tappeti di Gilardi...

CCB Raccontami della *Sedia*, che hai realizzato nel 1966 con tubi Dalmine, poliuretano colorato e cemento.

GZ Il cemento è un materiale opaco, entra in un vuoto, mentre la gommapiuma è elastica, prende una forma e poi la rifiuta e torna come era prima. Se il colore è astratto per alcuni artisti, a me non importa. La realtà del colore è importante. Il rosso è forte, il blu è un colore infinito che mi fa sognare, il giallo mi fa pensare al sole. Non sono le rovine di un Mondrian, un'utopia staccata dai materiali. I materiali parlano, basta ascoltarli. La gommapiuma è un soffio, una spuma, una crema, è uovo sbattuto. Se si è pronti a questo, ci si emoziona anche a sentire l'argilla che poi tramite il fuoco, per ore e ore, diventa terracotta.

CCB Nasce l'Arte povera, in cui si parla di esperienza autentica.

GZ Nell'Arte povera non c'era teoria, c'erano i resoconti di Germano Celant e di Tommaso Trini. C'era azione, ma nulla di deciso a tavolino. C'era l'esperienza... il pubblico mi accusava di essere un materialista perché la mia ricerca indagava i materiali, e mi contrapponeva all'arte concettuale. Il linguaggio dell'Arte povera rigettava il consumismo, in senso positivo.

Torino era anche una città dove ogni giorno la stampa riportava notizie delle proteste della classe operaia: già nel '64 si parlava dei primi movimenti studenteschi alle facoltà di Lettere e di Matematica e all'Accademia di Belle Arti.

CCB La contestazione... ma protestavano contro la guerra del Vietnam?

Sì **GZ**, contro i bombardamenti, oppure per la scuola per tutti, oppure contro la Fiat...

CCB Negli Stati Uniti le prime proteste risalgono al 1964-1965. È come se l'anti-guerra avesse scatenato un anti-capitalismo...

II

CCB In *Progetto per cesto di rete metallica* (1968) crei un fondo di metallo rovente sul quale buttare fogli scritti. Perché?

GZ Scrivi una frase con inchiostro invisibile su un foglio, poi fai cadere il foglio sul fondo caldissimo e brucia; ma prima di bruciare la frase compare e la si legge. Dunque ha la stessa temporalità di una frase parlata: la leggi e poi brucia e sparisce, come la voce. Come una parola detta.

CCB Alcuni dei tuoi materiali sono velenosi o tossici, come il piombo o l'amianto: perché?

'L **GZ** amianto non lo uso più. Il piombo è velenoso ma se cadesse una bomba atomica farebbe comodo avere del piombo, perché protegge dalla radioattività. Il piombo è malleabile, si può scolpire: lo abbiamo usato per le tubazioni per millenni. L'opera è fruibile da parte di tutti i sensi, non solo dalla vista: anche il tatto e l'udito sono in gioco. Abbiamo perso molte capacità percettive che sono proprie dell'animale. Il mio non è un movimento contro la vista, ma di espansione delle altre sensibilità.

CCB Da chi sono state fatte le prime canoe? Quante migliaia di anni fa?

GZ Pensa ai popoli degli Oceani, oppure a quelli nell'emisfero Nord, dappertutto hanno creato la canoa. La canoa rappresenta il viaggio, la scoperta. È legata alla curiosità di sapere oltre la montagna cosa c'è, oltre il mare cosa c'è, oltre quella scogliera cosa c'è... e poi non dimentichiamo gli innumerevoli viaggi a causa della fame o delle guerre. La canoa è il desiderio, è come il giavellotto, ti permette di arrivare dove normalmente non puoi.

CCB Penso alle Colonne d'Ercole, al viaggio di Ulisse. Oggi invece il viaggio è associato alla fuga dalle guerre, spesso via mare, e ai rifugiati.

GZ È terrificante, perché adesso rappresenta la salvezza, forse ti salvi la vita e hai un futuro. La prima canoa l'ho fatta al Castello di Rivoli, nel 1984, per *Ouverture*. Ora ci ritorno e in mostra al Castello c'è una nuova canoa, la più grande che ho realizzato, di 18 metri, e anche la *Barca nuragica* degli anni duemila, che è un lavoro fatto usando una forma d'imbarcazione il cui disegno è antichissimo. La stessa forma ricorre dall'India fino a Machu Picchu in Perù.

CCB E che ci fanno con la canoa a Machu Picchu in Perù?

GZ Viaggiano...

CCB Sui fiumi?

GZ Sul lago Titicaca. Viene realizzata velocemente e quando marcisce la si brucia; poi con altre canne se ne crea una nuova, e stranamente la forma è sempre la stessa, dovunque nel mondo.

CCB O non stranamente...

GZ È magnifico infatti, perché vuol dire che la necessità crea un'estetica comune dappertutto. Ma questo non vuol dire che ai popoli non importava se le canoe fossero belle o brutte: erano bellissime.

CCB Pensi che loro sapessero, mentre le costruivano, di fare qualcosa di bello oltre che di funzionale?

GZ Pensa al bello come consolazione, come portatore di memoria, come atto contro la morte... È un segno che lascio, ti lascio l'eredità.

CCB È il lascito di un sapere, un sapere collettivo, quello di realizzare una canoa... Il viaggio sui fiumi e sugli oceani, fatto con questa tecnologia – in fondo una canoa è una tecnologia – rimanda quindi al primo momento in cui l'animale che è l'essere umano crea la tecnologia. Capisco che quest'idea di una tecnologia antica ti ha sempre affascinato...

GZ Moltissimo, ecco perché lavoro con la ceramica, il primo materiale di sintesi.

CCB Raccontami di questo.

GZ La ceramica ci supera sempre, esce dalla storia, va nella preistoria, nelle grotte di Toirano, e nell'avvenire.

'L **CCB** emozione che ti dà ha qualcosa a che vedere con il superamento dei limiti della vita mortale?

GZ Lo spero sempre... Potrei dirti che mi ero prefissato 130 anni di vita; adesso accetto anche 128, 125... Per me è stata necessaria l'arte. Ho scoperto questo desiderio subito perché mia madre

dipingeva... per diletto. La sua famiglia abitava in Francia, mio nonno faceva dighe, lei studiava disegno con la scuola per corrispondenza parigina... Mio padre, perito edile, realizzava le strade e le case prefabbricate in Africa.

CCB Michel Serres è il filosofo francese (e professore di Bruno Latour) che parla di energia cosmica e dell'idea di non mettere sempre l'essere umano al centro di tutto, ma piuttosto di porlo in relazione a un campo energetico; ecco, suo padre realizzava le aperture e le chiusure dei canali in Francia per permettere la navigazione alle barche... Secondo me questo può spiegare tutto del suo pensiero, quando parla dell'acqua, dei flussi, di questa circolazione.

GZ Il nostro corpo umano è un laboratorio di chimica e fisica. E poi il mondo ha le vene, che sono i fiumi, ha lo stomaco, ha tutto, persino i brufoli, che sono i vulcani!

CCB È vero... una vitalità micro- e macro-cosmica.

GZ E non siamo una stella spenta! Oh, amici, abbiamo un caminetto sotto i piedi... c'è un caminetto lì sotto... E allora il viaggio è desiderio. E l'arte è necessaria perché è anche consolatoria, durante le dittature, durante la nostra vita sociale sulla terra... Durante l'epopea staliniana l'arte è stata asservita al potere, la propaganda fascista si è servita del futurismo; c'è la pubblicità, la bugia, che ci fa pensare che tutto vada bene.

CCB Ma la propaganda non è una consolazione, il realismo socialista non era una consolazione, era al servizio del governo, del potere.

Sì **GZ**, ma appunto: magari la domenica andavi all'inaugurazione del monumento nella piazza e vedevi una figura robustissima, mezza nuda, con la piccozza in mano; faceva freddo, tutti erano magri e denutriti, e ti consolava...

CCB Ho capito, come un fondo oro nel Medioevo quando c'era la peste bubbonica...

GZ La disperazione... Per me l'arte è necessaria, è come il viaggio.

CCB È un bisogno per te come artista, per me come compagna di viaggio.

GZ E quando si parla di cosmo, io dico che la stella è 'l'immagine più diffusa in tutto il globo terrestre.

CCB Davvero? La stella?

c ,Sì **GZ**'è dappertutto. Sulle acque San Pellegrino, i salumi Negroni, nella politica, nella religione: la stella è ovunque.

CCB Ma ci sono tanti tipi di stelle.

GZ Io parlo di quelle normali, a cinque punte, quelle che vediamo sempre in giro. È lì perché evidentemente ci è servita per viaggiare, ci è servita per vedere dove andare di notte. Non c'era la bussola all'inizio, c'erano le stelle.

Sì **CCB**, la stella del Nord, le costellazioni. È 'l'immagine di un orientamento dinamico, originale, arcaico. È 'l'immagine di un'intenzione, di una tensione...

GZ E dopo abbiamo portato le stelle da fuori, dal cielo, sulla terra. Non potevamo toccarle, e allora le abbiamo disegnate. Spesso non siamo consapevoli che stiamo camminando su una stella, ma i vulcani ce lo ricordano.