



Arabeschi

n. 14

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

dichiaro di essere Emilio Isgrò

Incontro con Emilio Isgrò

Una parola cancellata sarà sempre una macchia.
Ma resta pur sempre una parola.

Emilio Isgrò



arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

www.arabeschi.it

n. 14, luglio-dicembre 2019

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

Cristina Casero (Università di Parma), **Federica Pich** (University of Leeds), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Cristina Savettieri** (Università di Pisa)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Alice Billò, Carlo Felice, Mariagiovanna Italia, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Simona Scattina, Marco Sciotto

Segreteria di redazione

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corienne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Emilio Isgrò

Emilio Isgrò. *Profilo*
di Vittoria Majorana 7

Videointervista a Emilio Isgrò
a cura di Giancarlo Felice, Vittoria Majorana, Giacomo Volpi 11

Teresa Spignoli
“L’avventurosa vita del libro” Nell’opera di Emilio Isgrò 19

Giancarlo Felice
«Lingua senza parole». Lo stato puro delle cose e dei pensieri 34

ET ET | testi contaminati

Monica Cristini
La realtà oltre il confine nei Teatri di David Lynch 42

Riccardo Donati
Il tuo occhio non regge la visione? La poesia di Remo Pagnanelli tra pittura e cinema 54

Claudia Guastella
Verga in viaggio. 1897, un inedito percorso fotografico 65

Doriana Legge
Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale 86

Elisabetta Mondello
Futurismo, avanguardie e sperimentalismi nella Roma degli anni Dieci e Venti 98

IN FORMA DI | generi e forme

Luigi Weber
Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi 108

ZOOM | obiettivo sul presente

Marco A. Bazzocchi
Almodóvar: desiderio e immagini 125

Andreina Di Brino, Chiara Tognolotti
Marina Abramović, The Cleaner 129

Laura Pernice
In exitu dalla pagina di Testori al palco di Latini 139

Marco Sciotto
La liturgia della poesia e le prospettive dell'ascesa.
Il Purgatorio del Teatro delle Albe 146

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Roberto Saviano, *In mare non esistono taxi*
(Miryam Grasso) 155

Umberto Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*
(Giuseppe Palazzolo) 157

Franco Zabagli (a cura di), *Mamma Roma.*
Un film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini
(Corinne Pontillo) 159

Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi.*
Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo
(Cristina Savettieri) 162

Alessandra Sarchi, *La felicità delle immagini, il peso delle parole.*
Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati
(Beatrice Seligardi) 165



INCONTRO CON | Emilio Isgrò

Emilio Isgrò. Profilo di Vittoria Majorana

Emilio Isgrò (1936) è oggi riconosciuto come una delle figure più importanti del panorama artistico italiano del secondo Novecento. Questi ha infatti dato vita, sin dalla metà degli anni Cinquanta, ad una vasta ed eterogenea produzione artistica e intellettuale che, tutt'oggi, spazia dalla poesia visiva alla scrittura *tout court*, passando per la drammaturgia e il teatro.

Pur senza 'cadere' in sintesi troppo riduttive, è possibile osservare come ci sia, alla base di questa suggestiva tensione multidisciplinare, la volontà da parte dell'artista di esplorare zone liminali del linguaggio che costeggiano tanto il regno del verbale quanto quello del visivo. In questo senso si può dire che è la parola, intesa quale segno generatore della comunicazione umana, a suscitare da sempre l'interesse artistico di Emilio Isgrò. Questi ha di fatti cominciato la sua produzione intellettuale operando nel campo, se vogliamo, più prossimo all'universo dell'espressione verbale: quello della poesia.

È il 1956 quando, da poco trasferitosi a Milano dalla Sicilia, la neonata casa editrice di Arturo Schwarz pubblica infatti la sua prima raccolta di poesie *Fiere del sud*, opera che, accolta positivamente dalla critica, gli permette di entrare in contatto, oltre che con il suo vecchio compagno di scuola Vincenzo Consolo, con alcune delle figure più rilevanti del panorama letterario dell'epoca, quali: Vittorio Sereni, Elio Vittorini e Luciano Anceschi. All'attività poetica Isgrò affianca ben presto anche le prime esperienze di scrittura giornalistica, prima lavorando come collaboratore presso *l'Avanti!* poi, grazie alla conoscenza con Giuseppe Longo, ottenendo il posto di responsabile della terza pagina del *Gazzettino*.

Così nel 1960 l'artista lascia Milano per trasferirsi a Venezia, sede editoriale del giornale, dove rimarrà fino al '67. Qui inizia un periodo molto intenso di lavoro che lo porterà non solo in viaggio per l'Europa fino all'America, ma anche a frequentare artisti e scrittori tra i più importanti per la sua formazione intellettuale. Luogo privilegiato per questi incontri oltre all'effimera Biennale – la quale proprio in quegli anni sancisce il trionfo storico ed economico della Pop Art americana sull'arte europea – è la Fondazione Cini, dove l'artista frequenta Eugenio Montale e Aldo Palazzeschi. È proprio in questi anni che, parallelamente alla produzione poetica (*L'anteguerra*, *Il Menabò*, 1963), hanno luogo i primi esperimenti verbo visivi di Isgrò.

Spinto dalla necessità di formulare un rapporto inedito tra la parola e l'immagine elabora le regole per la creazione di un nuovo linguaggio artistico. Un «arte generale del segno» – così denominata dall'artista nel testo teorico *Dichiarazione 1* del 1966 – che si fonda sulla messa a punto della 'tecnica della cancellatura': strisce di colore nero sostituiscono contenuti linguistici preesistenti (frasi, porzioni di testo ma anche immagini) dei quali vengono, di volta in volta, lasciati scoperti alcuni frammenti o lemmi.

Un'operazione, quest'ultima, insieme *pars destruens* e *costruens* dell'azione creativa di Isgrò, che si pone quindi come ancora di salvataggio per un linguaggio che, in quel



Emilio Isgrò, foto di A.Valentini, 1991

determinato momento storico, viene come ‘morente’ – ‘assediato’, cioè, dall’eccessivo rumore di fondo prodotto dai mezzi di comunicazione di massa. Una ricerca che non mira tanto a uno svuotamento, quanto, semmai, a un accrescimento qualitativo del senso: è compito del singolo spettatore e del lettore creare, con l’atto stesso della fruizione, sempre nuovi, e mai ripetibili, significati insiti nell’opera.

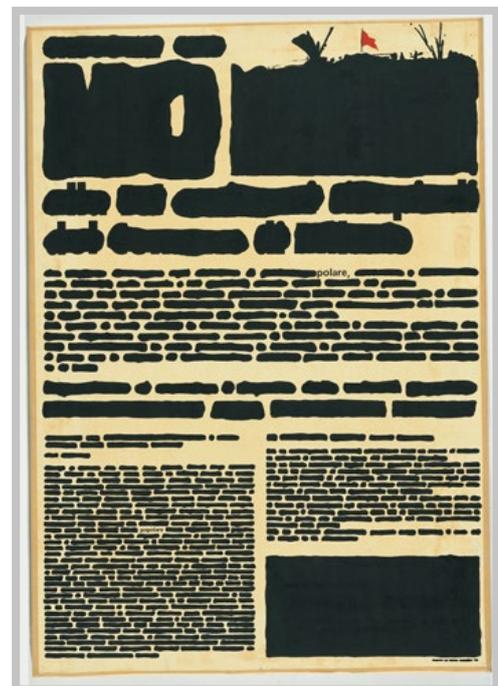
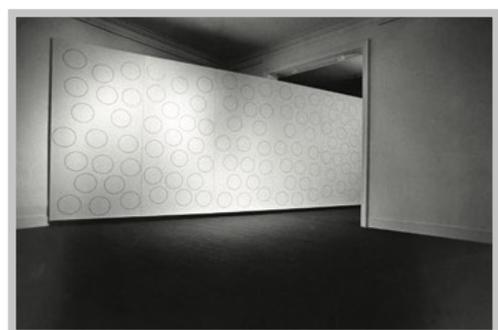
Nel 1964 realizza infatti *Volkswagen* e le prime *Cancellature*, opere che, insieme alla successiva *Jacqueline* del ‘65, suscitano presto l’interessamento di alcuni esponenti della neoavanguardia italiana. Nonostante la partecipazione ad alcuni progetti già nel ‘66 l’artista siciliano, con la stesura del testo teorico *Dichiarazione 1*, prende pubblicamente le distanze dalle sperimentazioni di poesia tecnologica e concreta dei colleghi avanguardisti.

Gli anni a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta segnano così non solo la fine dell’attività giornalistica a Venezia, e il suo conseguente ritorno a Milano, ma anche l’incipit della sua vera e propria attività espositiva, inaugurata dalla prima personale alla Galleria Apollinaire nel 1967.

In questo periodo Isgrò realizza tra le opere più significative della sua carriera: il suo primo libro cancellato, *Cristo cancellatore*, presentata sempre alla Galleria Apollinaire nel ‘68, cui fa seguito nel ‘70 *Enciclopedia Treccani cancellata* (Galleria Schwarz), opera che gli varrà la sua prima partecipazione alla Biennale di Venezia nel ‘72, con l’esposizione di alcuni volumi all’interno della mostra *Il libro come luogo di ricerca*, curata da Renato Barilli e Daniela Palazzoli. Non si arresta, nel frattempo, nemmeno la produzione di poesie visive iniziata con *Jacqueline* che, attraverso la messa a punto di nuove tecniche formali, indaga questioni politiche e di cronaca: sono del ‘74 le serie dei *Particolari Ingranditi*, *Kissinger* e *Storie rosse* e del ‘75 l’installazione *Giap!*.

Tra il ‘71 e il ‘72 Isgrò giunge poi a ‘cancellare’ se stesso con l’opera *Dichiaro di non essere Emilio Isgrò* (realizzata per il Centro Tool) e con *L’avventura vita di Emilio Isgrò nelle testimonianze di uomini di Stato, scrittori, artisti, parlamentari, attori, parenti, familiari, amici, anonimi cittadini* (installata presso lo

Studio Sant’Andrea), in cui la sua identità di artista viene oggettivata in personaggio e fatta scomparire dietro le negazioni e le smentite di personaggi verosimili estrapolati dal

Emilio Isgrò, *Volkswagen*, 1964Emilio Isgrò, *Bandiera*, 1974Emilio Isgrò, *Giap*, 1975, foto E. Cattaneo

contesto della realtà sociale. Quest'ultima nel '74 verrà raccolta in volume e stampata dalla casa editrice il Formichiere, divenendo di fatto il suo primo romanzo sperimentale. Nel corso degli anni seguiranno altri sconfinamenti letterari in forma di romanzo: *Marta De Rogatiis Johnson* (Feltrinelli 1977), *Polifemo* (Mondadori 1989), *Asta delle ceneri* (Camunia 1994) e ultimo *Autoccurriculum* (Sellerio 2017).

Allo scadere del decennio Isgrò riceve poi un importante incarico dal sindaco della città di Gibellina Ludovico Corrao, distrutta dal terremoto del Belice del '68: la scrittura e la progettazione di un'opera teatrale da rappresentare sulle rovine della città. Un'occasione che permette all'artista di affrontare per la prima volta una pratica da sempre rimasta marginale nella sua produzione artistica: quella del teatro.

Isgrò decide così di dirottare il linguaggio della cancellatura all'interno dello spettacolo con la riscrittura dell'*Oresteia* di Eschilo. Fondamentale nella messa a punto della drammaturgia è la scelta dell'uso del dialetto siciliano che da un lato permette di calare il contenuto della tragedia eschilea nel contemporaneo, tra il 1943 e gli anni Sessanta, e dall'altro favorisce la costruzione dei versi secondo una partitura musicale e ritmata. Viene così realizzata, grazie

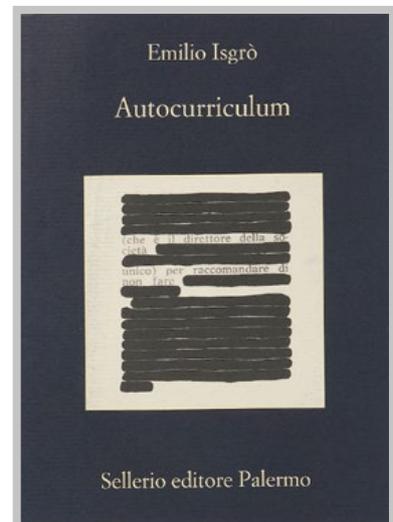
anche alla coproduzione del Teatro Massimo di Palermo, lo spettacolo *l'Oresteia di Gibellina*, le cui tragedie andarono in scena a Gibellina nelle estati tra l'83 e l'85. La realizzazione venne affidata a Arnaldo Pomodoro per la costruzione delle macchine sceniche, a Francesco Pennisi per la composizione delle musiche e a Filippo Crivello per la regia.

L'attività drammaturgica continuerà a tenere occupato Isgrò fino ad anni più recenti: dopo le opere ancora siciliane *Gibella del Martirio* (1981), la processione in versi *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* (1981) e *Didone Adonàis Dòmine* (1986), troviamo *Giovanna D'arco: tragedia elementare*, messa in scena nell'89 da Memè Perlini, fino ad arrivare alla performance del 2014 *Maledetti toscani, benedetti italiani*: una cancellazione in tre tempi che omaggia Curzio Malaparte, prodotta dal Teatro Metastasio di Prato insieme al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato.

Nella seconda metà degli anni Ottanta riprende poi l'attività espositiva con la produzione di vere e proprie installazioni multimediali – pratica iniziata già nel '79 con l'opera *Chopin* in cui dodici pianoforti a coda vengono esposti insieme a spartiti musicali bianchi: *Veglia di Bach* per il Teatro alla Scala di Milano del '84, cui segue *L'ora Italiana*, dedicata alla strage di Bologna del 1980, e il ciclo *Guglielmo Tell* per la Biennale di Venezia del '93 curata da Achille Bonito Oliva.

Di fatto fino e oltre lo scadere del millennio Isgrò continuerà a sperimentare sia con il linguaggio della cancellatura – la quale inizia ad assumere forme 'altre', dal colore bianco all'uso di animali come api e formiche, passando per contenuti dal carattere fortemente civico, come il ciclo *Costituzione e Cancellazione del Debito Pubblico* – ma anche con la scrittura, tornando, dopo trent'anni, a pubblicare poesie con *Oratorio dei ladri* (Mondadori, 1996) e con la raccolta *Brindisi all'amico infame* (Aragno, 2002).

Dai primi anni Zero sono poi state organizzate importanti mostre antologiche sull'opera di Isgrò: a Palermo nel 2001, al Centro Pecci di Prato nel 2008, al Palazzo Reale di Milano nel 2012, per cui l'artista ha realizzato l'inedita cancellatura dei *Promessi Sposi* di



Emilio Isgrò, *Autoccurriculum*, 2017



Alessandro Manzoni, e alla Fondazione Cini di Venezia da settembre a novembre del 2019, nella quale è stata esposta l'ultima cancellatura dell'artista: il romanzo *Moby Dick* di Herman Melville.



L'occhio di Alessandro Manzoni, 2016



Videointervista a Emilio Isgrò

a cura di Giancarlo Felice, Vittoria Majorana, Giacomo Volpi

Il 19 luglio 2019, a Milano, la redazione di Arabeschi ha incontrato l'artista e poeta Emilio Isgrò. Il maestro ci ha accolto, con un caffè e le sue storie, nel salotto della sua abitazione/ archivio – dallo scorso marzo ufficialmente trasformata nell'Istituto Scilla e Emilio Isgrò. Una visita guidata nelle sale dove sono state allestite alcune delle sue più importanti opere e, a seguire, una densa conversazione su Dio, l'immagine, la poesia, il teatro, il romanzo e la politica, ci restituiscono la figura del 'cancellatore' che dagli anni Sessanta nutre il mondo dell'arte con una poetica incisiva, ironica e sempre protesa all'umano.

Così tra i ricordi del passato, che riaffiorano con l'Orestea di Gibellina e il suo ultimo romanzo, Autocurriculum, Emilio Isgrò ci racconta il suo modo di concepire l'arte, come poeta scrittore e artista visivo, sempre impegnato a interrogare la contemporaneità e a raccontare il sentimento del mondo senza mai abbandonare lo slancio, il tratto distintivo, della sua cancellatura.

<https://www.youtube.com/watch?v=GXcO791tPuE>

1. La poetica della cancellatura: origine di un linguaggio verbo-visivo

D: Per lei è nata prima l'immagine o la parola?

R: Mah, a sentire i libri sacri, la parola.

D: All'inizio della *Genesi*, però si legge: «Dio creò a sua immagine». Questa parola 'immagine', non le fa pensare che, forse, è nata prima l'immagine della parola?

R: Lei sa qual è l'immagine di Dio? Non è quella del Signore con la barba e il bastone, né l'immagine di un San Giuseppe più maestoso. L'immagine di Dio non la conosciamo. Tanto è vero che la religione ebraica non vuole le immagini, proprio perché nessuno abbia la tentazione di rappresentare l'immagine di Dio. Solo se tu non vedi Dio come qualcosa...

Forse noi somigliamo a Dio, dentro di noi. Ma speriamo che Dio non somigli a noi.



Emilio Isgrò, *Libro cancellato*, 1974

D: Lei ha definito la cancellatura «un segno che ha individuato i limiti e la fragilità della scrittura e che si è trasformato nella possibilità di rinascita e di ricostruzione di discorsi umani». Quando ci ricorda della sua nascita come artista, ovvero nel periodo in cui alla fine degli anni Sessanta lavorava a Venezia per il Gazzettino, racconta di quel frammento di articolo di Giovanni Comisso zeppo di cancellature. La cancellatura infatti è un segno che appartiene alla scrittura ed è nato nella quotidianità, diventando poi gesto poetico,



letterario e visuale. Un linguaggio, dice lei, e non uno stile. Come sceglie la cancellatura? C'è un discorso semantico o un aspetto più istintivo?

R: Per quanto riguarda l'episodio, spesso citato, dell'editing fatto all'articolo di Comisso – in cui avevo visto che il pezzo delle cancellature da me operato era più forte della stessa scrittura – ecco, questo episodio non è del tutto vero. L'ho raccontato perché i giornalisti capissero, attraverso una mezza verità e una mezza bugia, che spesso le cose nascono per caso.

In effetti la cancellatura non è nata per caso. È nata da una mia riflessione sul destino della parola umana nell'era della comunicazione mediatica. Laddove prevale sempre di più l'elemento visuale e si offusca sempre più l'elemento della comunicazione verbale, che destino ha l'uomo? Potrà comunicare? Potrà parlare ancora? Questa è una domanda di tipo antropologico-filosofica, prima che artistica. È chiaro che non essendo né un antropologo né un filosofo ho potuto dare solo una risposta artistica, cioè di tipo intuitivo/istintuale. Ciò non significa che non ci sia dietro una lunga riflessione.

Quindi ci sono due elementi. C'è la capacità istintiva di vedere il problema e poi l'istinto dell'artista. Questo non ha bisogno di farsi troppe domande: a un certo punto le fa agli altri, quando non può risponderci da solo. L'arte fa domande ma non dà risposte.

D: E qual è il rapporto che la cancellatura ha avuto con il Gruppo 70 e la Pop Art?

R: I miei rapporti con la poesia visiva sono storici. Non solo ci sono stati indubbiamente ma per molti anni sono stato considerato uno degli interpreti più in vista di quel movimento. In effetti, come ha scritto qualche critico, io e altri poeti visivi intendevamo per 'poesia visiva' qualcosa di diverso. Se paragonate il mio lavoro a quello dei miei amici fiorentini, Gruppo 70, non è la stessa cosa. Questo non significa che io non abbia considerato con attenzione quella proposta, della quale fui ritenuto uno dei personaggi più in vista. Sennonché, poco prima della metà degli anni Settanta, ritenni di liberarmi di un'appartenenza che per me era un peso perché – pur con tutto il rispetto per i miei amici Miccini, Pignotti – non dividevo le loro ipotesi.

Mi sembrava un po' troppo legata alla Pop. Se guardate la mia opera *Jacqueline*, è esattamente il contrario. Laddove prevaleva il pieno, l'ho svuotato. Si direbbe con una parola più mia: l'ho cancellato. In effetti ho 'svuotato' quel pieno. Perché, nel momento in cui realizzavo la possibile fine della comunicazione verbale, cioè della parola, ho capito che, attraverso la Pop, stava per spegnersi anche l'immagine. C'era un pieno di immagini pericolosissimo, che era tipico della società americana. Intendiamoci: in America c'erano artisti importantissimi, egregi, ma ho sempre pensato che l'arte veramente potente sia quella che si è chiusa con Rothko. Con la Pop Art inizia la decadenza dell'arte americana, portandoci oggi a degli esiti estremi. Perché finisce? Perché l'arte americana fino a quel momento poggiava su un ramo europeo: era un'espressione della cultura occidentale, nel senso migliore del termine. Del resto artisti come Klein, o lo stesso Rothko, avevano un'appartenenza di origine europea, talvolta perché ebrei in fuga dalle persecuzioni come il secondo, e quindi con una cultura sottile.

Con la Pop Art, non vorrei esagerare, si assiste, nei casi più deteriori, a una specie di trumpismo ideologico *ante litteram*. È il momento in cui gli americani per la prima volta affermano di voler fare da sé, da soli – che detto da Kennedy fa onore alla società americana, ma detto dagli epigoni della Pop Art sta provocando anche il disastro politico. Quindi bisogna capire, riflettere e dire, pur con tutto il rispetto per i nostri amici americani, che l'arte americana non è che trainante verso il basso.

D: Evidentemente è una questione legata alla comunicazione. In merito al fatto che lei esprima questa incomunicabilità attraverso la cancellatura, come si orienta quest'ultima oggi nei confronti del caos totale delle immagini e delle parole o dei virus della comunicazione (come la post-verità e le *fake news*), ovvero rispetto al contemporaneo?

R: Direi che la cancellatura è nata negli anni Sessanta quando ancora la comunicazione non aveva assunto le dimensioni che ha assunto oggi. La direzione però era già chiara. Se oggi la mia esperienza è più condivisa di un tempo, è dovuto al fatto che tutti hanno capito in che mondo viviamo, per cui la cancellatura è diventata di estrema contemporaneità e in sincronia col contesto in cui viviamo. È uno strumento per liberarsi dal torpore e dalla violenza dei media, più o meno chiaramente o oscuramente orientati.

Prendiamo, per esempio, le notizie che sono su internet e che ognuno di noi può digitare. Chi le manda? Chi le invia? Se non conosci la fonte di una notizia, potresti non sapere con chi stai parlando. Potrebbe venirti il dubbio che il tuo corrispondente dall'Australia possa essere un robot. Il contatto umano è sempre stato fondamentale e si è perduto. La gente sta davanti al computer coltivando la propria solitudine disperata. La cancellatura segnala tutto questo.

D: Quindi la cancellatura come ha dichiarato lei con un'analogia può ancora «stare alla morte come la calce alla peste»?

R: Sì, la cancellatura sta alla morte: la morte della parola, la morte delle differenze, la morte delle libertà umane. La cancellatura in effetti non chiude le porte del linguaggio. Le apre, fingendo di chiuderle.

2. Vestire l'Orestea: il teatro tra scrittura e messa in scena

D: La scrittura drammaturgica è, per sua stessa definizione, necessariamente incompiuta: per essere completa deve cioè essere considerata insieme alla sua controparte visuale, la messa in scena. Nel caso dell'*Orestea* di Gibellina che rapporto si è instaurato tra la sua drammaturgia, le rovine della città, riferimento costante in tutta l'opera, e le scenografie realizzate da Arnaldo Pomodoro per lo spettacolo?

R: Lì la scenografia nasce con la stessa drammaturgia. Ho scritto il testo per quello spazio. La scenografia era il terremoto stesso, sul quale ho proporzionato tutto ciò che la parola poteva dire. Non per caso avevo fatto le esperienze di scrittura verbo-visiva che conoscete.

Ho voluto Pomodoro personalmente. Siamo amici e lo stimo. Pensai, quando lui mi offrì il suo aiuto, che le sue sculture – perché tali sono – avrebbero funzionato perfettamente in quello spettacolo tetro. Quindi feci un calcolo teatrale: l'efficacia della comunicazione. Lo splendore delle opere di Pomodoro interagì perfettamente con quello che volevo fare.



Emilio Isgrò, *Dittico Marx-Engels (destra)* 1974

D: Secondo il suo *Breviario di Drammaturgia*, la lingua per essere poetica deve essere travestita, deve essere resa cioè una lingua artificiale. Spesso a scapito di una sequenzialità narrativa: pensiamo ai testi dei suoi romanzi, ma anche di teatro, che sono spesso frammentari, pieni di esplosioni, di accelerazioni o dirottamenti provocati da giochi linguistici. Cosa significa per un poeta visivo vestire la lingua per il teatro?

R: Ho sempre sostenuto che il 'Gran Teatro', come lo chiamavano i francesi, adoperava non a caso spesso una lingua in versi, proprio per segnare i tempi dello spettacolo con più efficacia. E si chiedeva al drammaturgo un linguaggio di tipo poetico, non prosastico, proprio perché il linguaggio in versi dava, non tanto un'artificiosità – forse mi sono espresso male, se l'ho detto – ma quel tanto di travestimento che nel teatro esiste, anche a livello linguistico. Il cosiddetto 'Teatro del Novecento' abolisce il verso, tranne in pochi casi e quando lo adotta, per esempio in Eliot, diventa un equivoco che non è sempre un teatro accettabile. Con *Gibellina*, scegliendo di usare il dialetto negli anni Ottanta, ho dato un tipo di travestimento che sembra del tutto naturale. Ho ricreato il clima della tragedia greca, liberandolo dagli orpelli neoclassici o liberty che il teatro aveva avuto fino a quel momento in Sicilia.

Con il Teatro Greco la Sicilia ha una grande responsabilità perché può dare un contributo culturale fortissimo. Diciamo che questa funzione non viene sempre ottemperata dai teatri siciliani. Con tutto il rispetto che ho per i miei amici grecisti, il teatro va scritto dai drammaturghi. Bisogna saperlo scrivere. E di tutte le attività che ho conosciuto, il teatro è tra le più difficili, se non la più difficile. Bisogna conoscere i tempi. Perché solo se il testo è forte, può legare le mani al regista, nel senso migliore del termine, o può costringere un attore a trovare il giusto tono di una battuta, senza l'uso della didascalia. Non si può dire a un attore come dire una battuta, ma bisogna scriverla in modo tale che capisca come farlo.

Tanto è vero che, faccio una piccola digressione, se il Teatro del Novecento è scritto in genere da narratori – compreso Pirandello, che è un grandissimo drammaturgo – è anche vero che spesso gli attori i testi li frammentano come se fossero versi, proprio per poterli enfatizzare, recitare in maniera spettacolare. Nel Novecento l'immagine è diventata rutilante, pensate ai film di Èjzenštejn. Il testo teatrale non è più quello di Shakespeare o di Schiller. È diventato piatto, riflessivo. È stato un peccato aver perduto una certa nozione di drammaturgia.

Quando ho fatto lo spettacolo di *Gibellina*, lo feci anche con l'intenzione di dare un contributo a una drammaturgia che in qualche modo rinnovasse sé stessa.

3. L'esperienza della narrazione, dal romanzo sperimentale all'autobiografia

D: Nel 1975 aveva scritto *l'Avventurosa vita di Emilio Isgrò* e aveva costruito il romanzo, che era molto piaciuto al Premio Strega, attraverso ricordi, aneddoti, frammenti raccontati da terze parti ma senza mai giungere a una trama vera e propria o a un io definito.



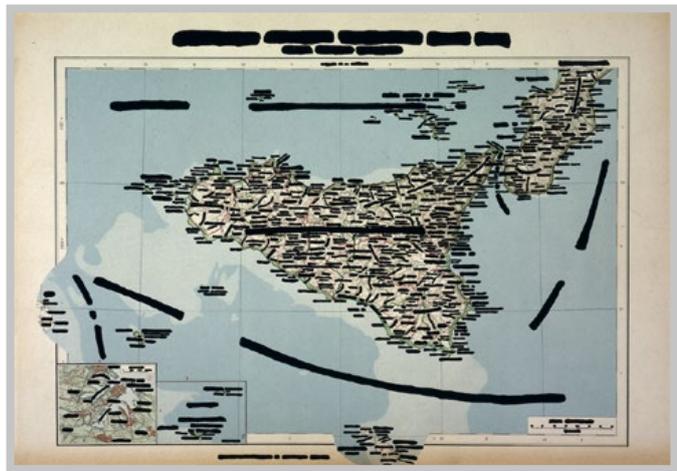
Emilio Isgrò, *Agamènnuni*, 1983

Qual è la differenza tra quest'opera e *L'Autocurriculum*, che invece Salvatore Silvano Nigro commenta come un romanzo, una cronaca picaresca, di un siciliano che lascia la sua terra per confrontarsi con il mondo? E quale la necessità che l'ha spinto a tornare a riparlarlo in qualche modo di sé o del suo io, che forse in entrambi i casi è stato cancellato?

R: *L'Avventurosa vita* è chiaramente un romanzo sperimentale. Quello che allora si diceva un 'romanzo d'avanguardia', pur non avendo le stigmate di un romanzo tale. Se vedete un'opera del Gruppo '63 e la mia infatti, c'è una bella differenza: nella mia si capisce tutto. C'è una comunicazione apparentemente allargata e aperta. Questo personaggio viene raccontato da tutte le parti ma sfugge. E nonostante questo la lettura può proseguire con fervore.

Perché il romanzo funzionava? Perché la gente poteva scambiare per una storia vera. Questo è il paradosso. Molta gente è cascata nella trappola, la critica e lo stesso pubblico, a volte. Tanto che ci sollecitarono a partecipare al Premio Strega, anche se poi non lo vollero più.

Con *Autocurriculum*, dove è tutto vero, la gente pensa che sia falso, pensando al contrario che il primo romanzo fosse quello vero. Questa volta dice lunga sulle situazioni contraddittorie che può creare l'arte. Ma è proprio quando scambi le cose vere per false e viceversa che deve scattare l'allarme. Allarme che solo l'arte può dare.



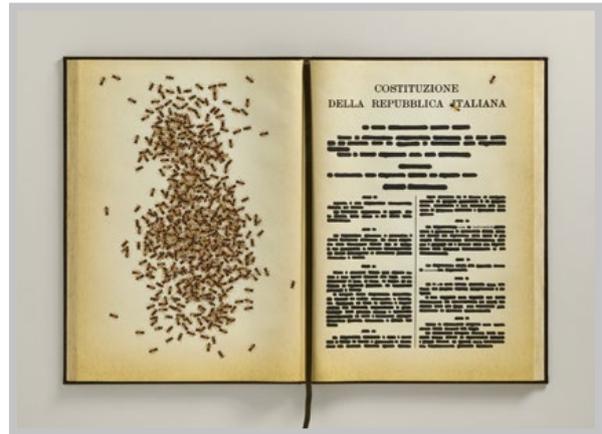
Emilio Isgrò, *Sicilia*, 1970

4. La Sicilia nelle opere di Emilio Isgrò

D: Nelle sue opere c'è da sempre presente la Sicilia. *Polifemo* è il titolo di un suo romanzo. *L'Orestea*, ne abbiamo parlato, l'ha narrato in siciliano. Quando, lontano dalla sua terra, si trova a Venezia e comincia a lavorare alla cancellatura, Lei confessa che, dentro di sé, lavora al problema della comunicazione in Gorgia da Lentini. A Milano, i suoi riferimenti erano Quasimodo, Vittorini e sicuramente c'è del Pirandello nella sua poetica. C'è un carattere siciliano, uno stile siciliano, nella sua arte e nelle sue opere?

R: Io credo che ci sia, ma attenzione. Io non sono un sicilianista, come il mio amico Consolo o lo stesso Camilleri, che – secondo me – è stato uno scrittore molto più importante di quanto si sia voluto riconoscere. Uno scrittore – diciamo pure – con problemi non sperimentali, ma che, in fondo, è riuscito, con la sua scrittura affettuosamente cordiale, a veicolare un linguaggio che altri non sono riusciti a fare. Ecco! Quel linguaggio è un 'artificio teatrale', ma nel senso migliore. Recupera il linguaggio teatrale che adottavano gli attori siciliani degli anni Dieci e Venti del Teatro San Carlino di Catania, compreso Angelo Musco e Nino Martoglio. Di questo nessuno si accorge mai, nemmeno la sua 'fonte' critica. È il linguaggio della piccola borghesia isolana che parlava male l'italiano e italianizzava il dialetto. Era il ceto medio. Agli spettacoli del San Carlino andavano anche l'artigiano o il contadino che aveva i soldi per pagarsi il biglietto. Ma quello è il linguaggio di

Camilleri e lui lo ha saputo adottare magistralmente. Ora è chiaro che in una produzione fluviale ci sono dei momenti più alti e dei momenti più bassi, quindi non si può far carico a Camilleri di non aver scritto solo dei capolavori. Qualche volta non assurge ai livelli, ma la sua produzione è comunque un esempio di ciò che la Sicilia può dare nei suoi esempi migliori. Non ho capito mai la diffidenza della critica, anche se, certo, può provocarne: io l'ho conosciuto da giovane, quando ancora faceva il poeta, e riconosco che talvolta può apparire facile. È chiaro che lui, questo, lo sa. A volte però i suoi impianti narrativi sono davvero magistrali.



Emilio Isgrò, *Una indivisibile minorata*, 2010

5. *L'arte come scelta politica*

D: All'interno delle sue opere è possibile rintracciare un certo discorso politico e una sensibilità impegnata: le carte geografiche che ridisegnano o cancellano i confini del pianeta, le cancellature dei grandi personaggi 'cancellati' della storia, la cancellazione della Costituzione o del debito pubblico, fino all'opera che dedica a Leonardo Da Vinci sulla battaglia di Anghiari che riprende dall'Enciclica di Papa Giovanni XXIII. Lei ritiene che l'arte sia sempre politica? Che debba necessariamente essere politica? O c'è dell'arte che non lo è?

R: Lei pensa che ci sia qualcosa di non politico? Tutto è politico. Ma da questo a trasformare il vivere in un panpoliticismo... Anche una scelta d'amore è una scelta politica: stai con chi va bene per te. Quindi è una scelta di comunità o di comunione. Credo che l'arte non debba impegnarsi politicamente perché è essa stessa politica. Prendiamo un artista come Koons, senza dare necessariamente giudizi di gusto e di predilezione. È il massimo del disimpegno? No, perché è il massimo dell'impegno per il tipo di società nella quale crede, anche se di un certo tipo. Lei pensa che gli artisti che facevano le statue greco-romane ai tempi di Hitler non fossero impegnati? Erano impegnati in un altro modo. Generalmente pensiamo che l'arte impegnata sia un prodotto di sinistra, ma non è vero. C'è anche un'arte di destra.

Dico, però, che l'arte è la più alta forma di politica, perché nel momento in cui crollano i valori politici e quindi ideologici, si configura come unico punto fermo. È per questo che l'arte sta assumendo di nuovo un'importanza che prima non aveva. La gente crede all'arte di più e le chiede autenticità.

Io ho dell'arte un'idea diversa. Credo che l'arte debba produrre un profitto non finanziario ma culturale, che poi torna a produrne uno economico.

6. *Moby Dick e Quel che resta di Dio*

D: Nella sua prossima cancellatura c'è *Moby Dick*. Nel romanzo di Melville c'è un personaggio che ad un certo punto, con una frase, tenta di far desistere il capitano Achab da

questo folle inseguimento. E dice: «Moby Dick non ti cerca. Sei tu che stai inseguendo lei, che cerchi lei». Questo suo prossimo lavoro è una sua ricerca dell'assoluto, dell'origine del male che appartiene a tutti noi, della lotta eterna con il bene? Lei si sente come il capitano Ahab? E poi perché per riflettere sul linguaggio del contemporaneo ha scelto quest'opera?

R: Per più di una ragione. Una di queste è che il romanzo di Melville, come il *romain* di Edgar Allan Poe, nasce in un momento in cui anche un personaggio come Baudelaire poteva leggere la letteratura americana e ritrovarvi sé stesso. Non c'era l'estraneità che c'è oggi tra le due culture. Se pensate che nella prima pagina di *Moby Dick* c'è la frase «call me Ishmael», lì ho trovato anche il nome di Seneca. Quindi ho riformato la parola facendo un *letter* «call me Seneca»: un personaggio della latinità che allora gli americani conoscevano bene. Quindi c'erano rapporti culturali non di estraneità.

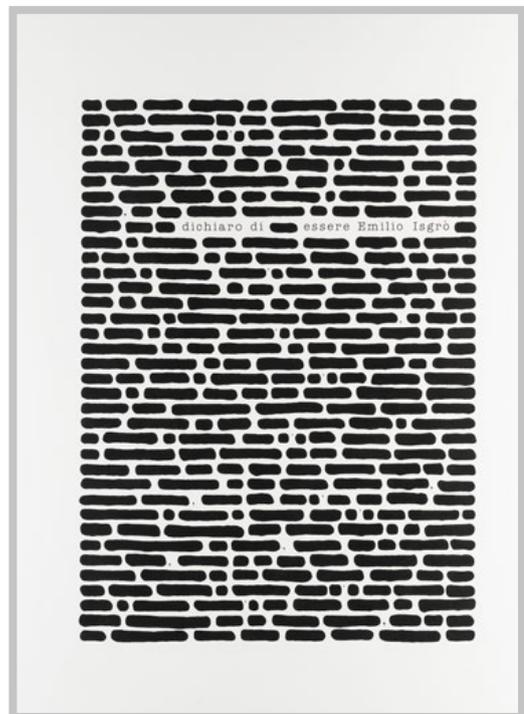
Intendiamoci il fenomeno Trump è transitorio e l'America è un grande Paese da cui abbiamo anche da imparare. Solo che un'artista impara anche dissentendo. Io ho dissentito dalla Pop Art non perché fosse un fenomeno americano o poco valido. Ma se uno non sa reagire alle idee più radicali, significa che uno non sa discutere e non sa ribattere. È solo dalla discussione che nascono forme d'arte nuove.

Per esempio, se gli stessi europei avessero discusso da subito l'arte americana, oggi non avremmo certi fenomeni d'artisti come i Post Pop che fanno degli oggetti, anche carini. Così come ci sono i romanzi di consumo, c'è l'arte di consumo e quella va bene per chi non ha la cultura sofisticata che hanno altri popoli.

D'altra parte, c'è da dire un'altra cosa. Non è che il parlare a troppi significa scendere di livello. Il mio tentativo personale è stato quello di mantenere un livello altissimo per un'arte che non escludeva pregiudizialmente nessuno. Ho fatto un discorso di comunicazione che però era un discorso sulla comunicazione. Invece nell'arte spesso viene fatto un discorso di pura comunicazione. E se nell'arte non c'è un discorso critico si finisce per scambiarla per la realtà. E questo crea disastri.

D: Ci sa dire qualcosa sulla sua prossima pubblicazione, la raccolta di poesie *Quel che resta di Dio*?

R: È un libro che, per dire la verità, va letto per intero. È tutto costruito parola per parola. Ho scritto molti libri di poesia e ho debuttato come poeta. La mia attività di artista visivo ha giustamente fatto dimenticare questo aspetto. Dico 'giustamente' perché l'ho assecondato. Avevo una mia strategia. E qual era? La gente sarebbe stata costretta a vedere la complementarità dei miei testi letterari esattamente nel momento in cui la cancellatura si sarebbe affermata come cardine portante del mio lavoro. Questo perché vanifica tutti i codici: quello verbale, quello visibile. Tutto si può cancellare! Non puoi scrivere se non conosci una lingua ma certamente si può cancellare.



Emilio Isgrò, *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, 2008



7. Essere o non essere Emilio Isgrò

D: Le chiedo, un po' per ironia, se si dichiara di essere o non essere Emilio Isgrò in questo momento?

R: In questo momento sono un artista che il pubblico, a torto o a ragione, considera una persona saggia. Forse per le esperienze che ho attraversato. Per cui godo di una credibilità, non so quanto meritata. Spero che sia per il mio lavoro. Sarà proprio per questo che la gente mi chiede di essere Emilio Isgrò. È quando la gente ti chiede qualcosa che puoi agire come artista, sapendo che il tuo presunto protagonismo è anche quello degli altri. Puoi esercitare il tuo narcisismo quando non affoghi nello stagno. È chiaro che un artista deve essere un po' Narciso, un po' egoista come tutti gli uomini o deve farsi rimproverare dalla moglie perché non chiude le luci. Io, infatti, preferisco la compagnia dei miei amici a quella di altre persone. Ho degli amici così detti 'importanti', di cui vado orgoglioso, ma sono tutti come me. Questa è una cosa tipica di noi siciliani: prediligere gli affetti agli effetti.



TERESA SPIGNOLI

“L'avventurosa vita del libro” nell'opera di Emilio Isgrò

This article proposes an analysis about the “function” of the book in Isgrò's work, with surveys relating to his narrative production. In particular, a small sample of “publications” falling within the time frame of a decade and presenting, at least outwardly, the characteristics of the most literary genre, the novel, will be considered. I refer to the “elementary novel” *Il Cristo cancellatore* (1968), published in four booklets by Edizioni Apollinaire (1968), to *L'avventurosa vita di Emilio Isgrò* (il Formichiere 1975), provocatively nominated for the Strega Award, and finally to the “historical” novel *Marta de Rogatiis Johnson* (Feltrinelli 1977). These are three different “editorial products” - the artist's book with erasure marks in the first case, the gallery installation in the second one, the “traditional” novel in the third one - which deliberately question both the form and function of the book and the canonical statutes of narration (the author and the plot), through the techniques of estrangement and epic distancing, intended as a way to critically ponder on the reality and the function of the Art within society.

Se è vero, come è stato più volte affermato, che le grandi rivoluzioni artistiche degli ultimi cento anni sono state fatte dai poeti, più che dai pittori o dagli scultori, non deve nemmeno meravigliare che sia stato l'oggetto libro, con il suo carico di senso e di storia, a spalancare le porte a quei linguaggi concettuali (niente a che vedere con l'Arte Concettuale) che hanno in pratica trasformato il paesaggio dell'arte e della cultura in tutto l'Occidente.

Furono i poeti, infatti, e ben prima che altri si incamminassero sulla stessa strada, a chiedere al libro tradizionale più energia di quanto esso potesse dare, cancellandolo, bruciandolo, macellandolo, cucinandolo in tutti i modi possibili e immaginabili.

Così Emilio Isgrò, nel suo intervento al convegno *Il libro d'artista in Italia dal 1960 ad oggi* (Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, Modena, 13 aprile 2000)¹ descrive la rivoluzione copernicana che interessa il libro dalle avanguardie storiche sino a tutto il Novecento, e che ne modifica profondamente la struttura, la funzione, la diffusione, ma soprattutto - come denuncia la locuzione prescelta da Isgrò, *librodartista* - unisce senza soluzione di continuità il versante linguistico a quello più propriamente artistico, dando luogo ad un oggetto 'ibrido' nel quale i diversi codici interagiscono tra loro.

Nella seconda metà del secolo, dagli anni Sessanta in poi, in Italia si hanno numerosi esperimenti del genere che spesso sconfinano in imprese editoriali-artistiche ai margini del mercato, anzi in aperta contestazione con i canali ufficiali del prodotto artistico (l'editoria e le gallerie), e che vanno a delineare un'ampia zona di 'esoeditoria' nella quale convergono esperienze di vario genere, riconducibili all'ampia galassia della poesia verbosiva, e dell'arte concettuale.² Il primo appuntamento italiano di livello internazionale dedicato a questo particolare tipo di 'pubblicazioni' è la sezione *Il libro come luogo di ricerca*, curata all'interno della XXXVI Biennale di Venezia da Renato Barilli e Daniela Palazzoli, nel 1972 con opere relative al biennio '60-'70 di artisti «che hanno instaurato un rapporto nuovo con il libro»,³ tra cui Vincenzo Agnetti, Robert Kosuth, Giulio Paolini,



Franco Vaccari, Vincenzo Accame, Nanni Balestrini, William Burroughs, Sebastiano Vassalli, Cesare Zavattini, e lo stesso Isgrò. Nel medesimo anno Daniela Palazzoli inaugura nel mese di giugno, nello spazio L'uomo e l'arte di Milano, la mostra *I denti del drago – le trasformazioni del libro nell'era di Gutenberg*, che da Mallarmé in poi individua una linea di sperimentazione sulla forma libro, con esperienze che mescolano pagine d'artista, poesia visiva, libri e libri-oggetto. La partecipazione di Isgrò a entrambe le mostre con un'opera 'concettuale' (e si usa il termine con tutte le cautele del caso) come *l'Enciclopedia Treccani*, esposta per la prima volta nel 1970 presso la Galleria di Arturo Schwarz, rivela soltanto uno dei plurimi aspetti della sperimentazione sul libro portata avanti dal poeta-artista, che, in un lasso di tempo abbastanza breve, si muove contemporaneamente sia sul versante strettamente letterario – ad esempio con la raccolta di poesie lineari *L'età della ginnastica*⁴ – che sul versante più radicale della negazione della parola e del libro, con le celebri cancellature.⁵ E però i due aspetti non sono tra loro contrapposti, ma in rapporto dialettico all'interno di un percorso che ha al suo centro l'indagine della parola e delle sue potenzialità di significazione in rapporto al mondo, attraverso una ricerca artistico-letteraria che comprende sia la momentanea 'copertura' della parola – come un 'seme'⁶ in attesa di germogliare – sia la libera combinazione in strutture poetiche e narrative nuove. Così il libro diviene di volta in volta 'supporto' tradizionale per ardite sperimentazioni linguistico-letterarie, e oggetto estetico, esposto in galleria alla stregua di un prodotto artistico, come il quadro, l'installazione, la scultura.

Questo tipo di ricerca rientra appieno nel clima composito della neoavanguardia, intesa nella sua accezione più ampia e non riconducibile alla sola attività del Gruppo 63, bensì a tutto quel complesso di esperienze (poesia visiva, poesia concreta, poesia simbiotica, nuova scrittura)⁷ che riattivano il dibattito e le modalità proprie dell'avanguardia nel secondo Novecento, quali il rapporto dell'artista nei confronti della società, l'ibridazione e la contaminazione tra generi diversi, la relazione del prodotto artistico con il mercato, l'antagonismo verso la cultura di massa e la società di cui è espressione, vale a dire, in buona sostanza, tutto ciò che riguarda il rapporto dell'artista con l'Istituzione Arte, secondo la nota definizione di Peter Bürger.⁸

L'opera di Isgrò, nelle sue diverse sfaccettature, propone infatti una costante riflessione di tipo etico sulla funzione dell'artista all'interno della comunità sociale e sul linguaggio in rapporto ai moduli stilistici e retorici che sono espressione di un determinato tipo di società e di organizzazione economico-politica. La sua produzione artistico-letteraria presuppone una concezione dell'attività artistica che non è confinata unicamente all'ambito estetico, ma che, viceversa, implica «la possibilità di perseguire [...] un'idea dell'arte come funzione non secondaria di un più ampio discorso che non riguarda solo l'arte»,⁹ con una conseguente «progressiva rottura con i moduli stilistico-formali delle società industrializzate europee ed extraeuropee».¹⁰ Così Emilio Isgrò afferma nel seminario tenuto nel 1983 al Politecnico di Milano, durante il quale rivendica al contempo lo «spazio della scrittura» come precipuo della propria operazione artistica:

Il mio spazio è lo spazio della scrittura. La pagina. L'andare da sinistra a destra. Dall'alto verso il basso. Pagina dopo pagina. [...]. E però troppe cose sono accadute in cento anni sulla pagina e per la pagina. Vi è passato sopra Mallarmé come un delicatissimo panzer. I fratelli Lumière: sulla pagina del cinema. I futuristi. I dadaisti. I surrealisti. Joyce. Forse anche Pirandello: sulla pagina del teatro. E tanti, tanti altri cavalieri di ventura. Perché dipingere e scrivere (se vogliamo ricordarlo) in greco si dice con una parola e una sola: *graphèin*. E forse con la stessa parola si può dire ogni altra cosa: scegliere, amare, germinare, scalcagnare.¹¹



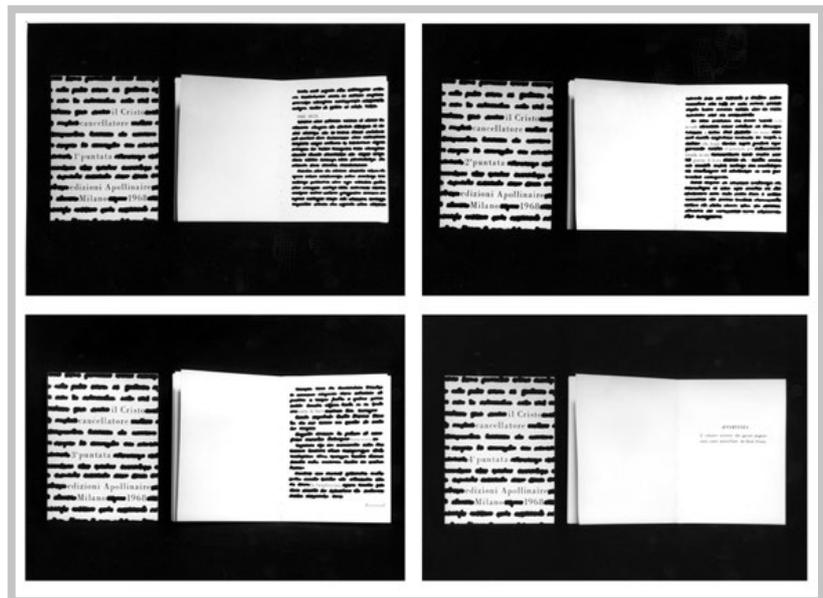
Il problema che si pone, dunque, è «che fare di questo spazio. Che fare di questa pagina»; domanda cui Isgrò risponde con un sibillino: «Io dico che dipende».¹²

E difatti l'oscillazione all'interno dello stesso nucleo – *graphèin* – tra scrittura e oggetto artistico è costante in tutta la sua opera, anzi si configura come un tratto qualificante della sua produzione, che si muove attorno al perno della parola sondata in tutte le sue potenzialità: dalle messe in scena artistiche (o teatrali), al “romanzo storico”; dalle poesie lineari ai grandi pannelli con le cancellature; dal ‘classico’ libro al libro d'artista.

Per comprendere meglio le modalità di sperimentazione secondo cui si dipana ‘l'avventurosa vita del libro’ nell'opera di Isgrò, prenderò in esame un campione ristretto di ‘pubblicazioni’ che si collocano nell'arco temporale di un decennio e che presentano, almeno esteriormente, le caratteristiche del più letterario dei generi, ovvero il romanzo. Mi riferisco a *Il Cristo cancellatore* (1968),¹³ *L'avventurosa vita di Emilio Isgrò* (1975),¹⁴ *Marta de Rogatiis Johnson* (1978).¹⁵ Nei primi due casi è particolarmente interessante notare l'osmosi tra evento espositivo e prodotto editoriale.

Nel 1968 Isgrò organizza presso la Galleria Apollinaire di Milano, diretta da Guido Le Noci, la presentazione delle prime tre puntate del ‘romanzo’ *Il Cristo cancellatore*, i cui fascicoletti erano esposti in teche di legno e plexiglass, attorno cui si aggiravano i visitatori, ‘osservando’ il libro come si osserva un'opera d'arte.

Nel corso del medesimo anno i fascicoletti sono raccolti in un cofanetto, per un totale di quattro puntate, pubblicato in numero limitato di copie dalle Edizioni Apollinaire, con testo critico di Restany e uno scritto dello stesso Isgrò (*Per una teoria del romanzo elementare*). Si tratta dunque, a tutti gli effetti, di un libro d'artista, sebbene l'edizione in volume – a differenza della prima di coperta esposta in galleria – sia arricchita dal sottotitolo *Romanzo elementare*,



Il Cristo cancellatore, 1968, installazione per 38 libri in box di legno e plexiglass

qualificando l'opera come prodotto letterario, appartenente al genere ‘romanzo’. Lo spazio ambiguo e contraddittorio che si viene a creare per il fruitore tra le caratteristiche editoriali del prodotto – il libro d'artista godibile appunto come prodotto estetico – e la sua valenza letteraria, in quanto romanzo da leggere, è amplificato dagli elementi paratestuali: il titolo, l'indicazione dell'autore e l'avvertenza. Dalla prima di coperta esposta in Galleria all'edizione in cofanetto intercorre infatti un altro mutamento sostanziale (oltre al sottotitolo) che riguarda l'autore: nel primo caso esso non compare, mentre nel secondo caso è esplicitato il nome di Emilio Isgrò, cui segue la titolazione *Il Cristo cancellatore. Romanzo elementare*.

Tra l'esposizione e la ‘pubblicazione’ in volume emergono cioè significative differenze che tendono a spostare l'accento sulla qualificazione letteraria del prodotto che però

non trova ‘applicazione’ nel contenuto dell’opera, dal momento che si tratta di un testo quasi interamente cancellato, di cui rimangono poche parole e frasi. Difatti si legge nell’Avvertenza (presente sia nell’edizione in volume che nei fascicoli esposti): «L’editore avverte che queste pagine sono state cancellate da Gesù Cristo». Il testo si configura quindi, non come narrazione di una storia, ma, né più né meno, come realizzazione dell’azione denunciata nel titolo e rafforzata dall’Avvertenza: il contenuto è infatti costituito da parole cancellate.



Prima di coperta della prima puntata de *Il Cristo cancellatore*, 1968; Prima di coperta del cofanetto de *Il Cristo cancellatore*, 1968

Gli elementi classici che caratterizzano il genere romanzo sono dunque affidati all’apparato paratestuale – la veste editoriale, l’indicazione dell’autore, titolo e sottotitolo, l’avvertenza dell’editore – che però di fatto sono smentiti sia dal contenuto dell’opera (in quanto inesistente) che da una sostanziale negazione della responsabilità autoriale, laddove – come recita l’avvertenza – le cancellature sono state compiute direttamente da colui che dovrebbe essere il protagonista del ‘romanzo’, ossia Gesù Cristo. La *fabula* si riduce quindi all’invenzione di un prodotto che si immagina realizzato da un personaggio di ‘fantasia’, sebbene tale parola necessiti di opportune virgolette. Ciò determina l’apertura di uno spazio ambiguo tra la negazione dell’autore e della parola e l’esibizione della massima *auctoritas* (Gesù Cristo), ovvero di colui che nella tradizione biblica rappresenta il Verbo – il logos – incarnato, e dunque un’attestazione al quadrato della parola. Ma veniamo al contenuto: come anticipato esso costituisce l’applicazione letterale delle premesse del titolo poiché è costituito da parole cancellate. Tuttavia alcune parole sono lasciate ‘libere’ di emergere tra le macchie d’inchiostro con la loro significanza o insignificanza. In particolare nella prima puntata l’unico elemento non cancellato risulta essere l’orario, secondo una progressione dalle «ore 20» alle «ore 23». Risulta così rispettato uno dei capisaldi della narrazione romanzesca, l’indicazione del tempo in cui si svolge la vicenda. Nella seconda puntata invece abbiamo un’indicazione riguardo al plot: le sparute frasi e parole superstiti sembrano alludere ad uno schema narrativo tipico del genere romanzesco, ovvero il giallo, che appartiene per lo più alla cultura di consumo e all’editoria di massa. Rimangono sparsi frammenti di una «folle corsa» in macchina¹⁶ (di marinettiana memoria), con cenni enigmatici a un incidente («Papà, papà, papà, papà...ho paura!»; «s’accasciò e il sedile posteriore infranti»; «di sangue e di benzina») e a elementi propri del genere poliziesco («si udiva un sospiro o un colpo di tosse; sul sedile posteriore. “Vecchia spia!” urlò»; «quei quattro signori robusti fumavano senza conversare, immobili e con gli occhi attenti, afferrò una copia l’assassino fece un gesto di noia gettò un’occhiata tornò al suo chiosco»). La seconda, la terza e la quarta puntata – nelle quali sono disseminate le tracce dell’enigmatico intreccio – sono collegate, in chiusura dal sintagma «(continua)», di solito utilizzato nelle forme di narrazione di consumo, come i romanzi a puntate pubblicati su rivista o i fotoromanzi (all’epoca molto in voga). La quarta e ultima puntata, invece, contiene unicamente una parte di parola, o meglio il suffisso di un superlativo assoluto femminile: «issima», che sembra

proseguire l'eco dell'ultima frase della puntata precedente «sotto la luce biancastra la lunghissima», dilatandone l'effetto di sospensione. Il 'romanzo' si era aperto con una serie di connotazioni temporali e si chiude con il riferimento ad una (per quanto labile) coordinata spaziale: all'interno di queste scarne coordinate, i vuoti (delle cancellature) e i pieni (delle parole) instaurano un rapporto dialettico tra positivo e negativo,¹⁷ laddove il 'romanzo elementare' si connota come romanzo in potenza che combina frammentariamente alcuni 'elementi' basilari del genere, lasciando aperta la narrazione alla libera invenzione del lettore, portato a scrutare sotto il velo delle nuvolette d'inchiostro per scoprire le parole mancanti o per generarne di nuove.¹⁸ Perché le parole non sono negate dalle cancellature, ma momentaneamente occultate, e preservate per una nuova rigenerazione, per una prospettiva futura di senso.¹⁹ Anche in questo caso si apre dunque uno spazio ambiguo e contraddittorio tra il testo come applicazione concreta del titolo – al *Cristo cancellatore* corrisponde un testo cancellato da Gesù Cristo – e il testo come apertura indefinita di possibilità narrative. In tal senso il *Cristo* sposta sul piano più prettamente letterario e romanzesco il già sperimentato rapporto dialettico tra parola e immagine perseguito in opere come *Poesia Jacqueline* (1965) dove il testo della didascalia – «Jacqueline (indicata dalla freccia) si china sul marito morente» – corrisponde ad un'immagine assente, resa invisibile da un fitto reticolo.

Ad essere cancellata, in questo caso, non è la parola, ma l'immagine cui la frase si riferisce e senza la quale perde la sua ragion d'essere, in quanto didascalia di un oggetto assente. Allo stesso tempo l'occultamento dell'immagine consente di attivare proprio tramite le parole delle didascalie una serie di immagini mentali, suggerite dal testo, amplificando dunque la sostanza visiva e immaginativa



Poesia Jacqueline, 1965

della parola. Ciò è ancora più evidente qualora si consideri che l'immagine sottratta alla vista non è un'immagine qualsiasi, ma si riferisce a un preciso evento storico. La Jacqueline citata nella didascalia è infatti la moglie di Kennedy, ritratta da molti quotidiani del tempo nell'atto di chinarsi sul marito tragicamente ucciso.²⁰ Si tratta cioè di un'immagine usata e abusata nel circuito massmediatico, esibita da quotidiani e riviste. L'occultamento è quindi anche un modo per restituire pudore e 'profondità' a un tragico evento storico:

La *Poesia Jacqueline*, risposta concettualmente europea all'invasione mediatica della pop, era nata nel 1965 sul mio tavolo di redazione al «Gazzettino».²¹

In realtà l'incontro con Kennedy alla Casa Bianca continuava a lavorarmi dentro come un sentimento oscuro che rischiava di diventare un risentimento. Ero molto giovane, allora, e avevo deciso di combattere contro le atomiche con i pugnali e le spade. In ogni caso questo rifiuto di guardare la realtà in faccia mi consentiva di rappresentare la realtà stessa di lato e di scorcio, cioè da sponde che altri trovavano meno attraenti. Se anche l'arte doveva essere comunicazione, in altri termini, non poteva essere la pura e semplice mimesi della comunicazione globale in arrivo, bensì l'inevitabile orgogliosa replica dello stile allo stilismo.²²



La scelta di coprire l'immagine della *Poesia Jacqueline* si profila come consapevole risposta all'appiattimento linguistico promosso dalla neonata Pop Art, laddove l'immagine massmediatica risulta indistinguibile da quella "artistica", annullando ogni distanza critica:

cosa succede se vedo nello stesso scaffale – merce tra le merci – la Campbell's di Andy Warhol e quella reale, pronta da mangiare? Cosa succede se ho la certezza che tra la zuppa dipinta e quella del supermercato non c'è più differenza? Succede che viene meno proprio quella carica di ambiguità di cui si diceva. E l'artista Warhol perde ai miei occhi una parte del suo interesse.²³

La carica di ambiguità cui accenna Isgrò è individuata come la caratteristica prima e fondamentale del linguaggio artistico e affonda le sue radici nella tecnica – brechtiana – dello straniamento.

Uno studioso tedesco [...] sosteneva già negli anni dieci del Novecento che l'arte è "qualità di differenza", aprendo la strada a quelle teorie dello straniamento e dell'ambiguità del linguaggio estetico che accompagneranno l'arte del nostro secolo. Nell'opera d'arte, insomma, noi siamo portati a ricercare in genere quell'elemento di devianza che la qualifica per l'appunto come opera d'arte. [...] niente è più ambiguo (e dunque più carico di valenze estetiche) dell'orinatoio duchampiano spostato dalla latrina al museo. Ambiguità che si moltiplica esponenzialmente se un tale oggetto sono chiamato a contemplarlo accanto alla Venere di Milo.²⁴

Difatti le cancellature operano una *devianza* nel consueto rapporto tra parola e immagine, negando al fruitore l'immagine che si aspetta di vedere o le parole che si aspetta di leggere. Già abbiamo visto come il meccanismo del *Cristo cancellatore* sia di fatto basato sull'ambiguità, che riguarda sia la sua qualificazione come opera – in bilico tra installazione e libro d'artista, tra oggetto estetico e romanzo –, sia gli elementi propri del genere romanzesco come l'autore e l'intreccio, costantemente divaricati tra affermazione e negazione. A ciò si somma l'ambiguità tra codice verbale e codice visivo, laddove il testo acquisisce una dimensione visiva determinata dall'effetto 'pittorico' delle parole cancellate. In modo speculare, un'opera come la *Poesia Jacqueline* acquisisce una prospettiva verbale in virtù del testo della didascalia, cui si associa la cancellazione dell'immagine. In sostanza l'opera pittorica – qualificata come tale dall'uso del supporto del quadro e dall'organizzazione visiva (gestaltica) che presiede alla composizione – diviene una «parola quadro» nella quale il «campo visivo», grazie «all'introduzione della parola», acquista «di colpo una "prospettiva verbale" che di ogni immagine, anche data dal caso, certificava imperterbabilmente lo stato, la presenza e il significato nel mondo contemporaneo».²⁵ E però questo rapporto si complica nel momento in cui «la parola del poeta», che è «chiamata a certificare il senso delle cose che stanno dietro le immagini» ed è a sua volta «certificata e garantita dalle immagini e dalle icone che le stanno accanto», in «caso di falso», ovvero di mancata rispondenza tra l'una e l'altra, non è più in grado di offrire alcuna garanzia di autenticità, anzi – sottolinea Isgrò – «niente avrebbe potuto dirci se era falso il certificato o falso il certificante».²⁶

La *dissonanza*²⁷ tra l'aspettativa del fruitore e l'opera, nonché il campo semiotico aperto e ambiguo che si genera dall'incontro tra parola e immagine, crea quindi una distanza critica – ovvero una condizione di straniamento che induce il lettore-fruitore al ragionamento sulla realtà e sulla complessa relazione tra il mondo e la sua rappresentazione



(laddove il termine, ovviamente, non implica alcun procedimento di tipo mimetico). Si tratta di un'operazione che in anni recenti Isgrò ha definito con il termine di *arte epica* con evidente riferimento al teatro epico di Brecht. Difatti nel 2012 redige un 'Manifestino dell'arte epica', dove si scaglia contro le correnti artistiche contemporanee, colpevoli, a suo giudizio, di una posizione passiva e condiscendente verso il mercato:

Per questo perseguo il disegno di un'arte epica chiamata a rivelare l'artificio di un'arte immemore dei maestri del disinganno: Euripide, Picasso, Brecht, Duchamp. Per questo inseguo il modello di un'arte aristotelica che, caricando e svelando la propria menzogna, mi consente di entrare in un mondo non più separato da me, ma anzi a me più familiare e fraterno.

Represe le avanguardie, non sono più possibili i manifesti del Novecento.

Sono però possibili i manifestini dei piccoli artisti solitari, le intenzioni profonde delle formiche finalmente rivelate ai popoli: l'arte epica, la distanza dell'arte che apre le porte alla vita e le chiude al teatro.

È la cancellatura che crea questa distanza, frapponendosi tra l'occhio che guarda e l'arte che inganna.²⁸

In modo ancor più esplicito, in una lunga e densa intervista con Alberto Finz, chiarisce il rapporto tra la tecnica della cancellatura e l'arte epica:

Per questo cancello i linguaggi dell'arte e della comunicazione mediatica: per creare uno schermo fisico e mentale tra me e le cose, tra le parole e la vita, innescando quel tanto di riflessione critica che mi consenta, giudicando l'arte, di giudicare anche il mondo. Questo si chiama distanziamento epico.²⁹

Per ottenere tale risultato il principio cardine da mettere in discussione è, in primo luogo, la nozione di autore, come già (in parte) avviene nel *Cristo cancellatore*, nel gioco tra avvertenza, titolazione e esibizione/negazione del nome dell'autore. Si tratta, in sostanza, di un'operazione speculare e contrapposta a quella di Duchamp, laddove, nel celebre caso dell'orinatoio (e in generale nei *ready made*), la firma dell'artista viene volutamente esibita, sebbene essa sia apposta su un prodotto in serie, che in quanto tale nega l'idea di produzione individuale dell'opera d'arte e la categoria di arte come istituzione. Tuttavia – come nota lucidamente Bürger³⁰ – la negazione duchampiana viene prontamente riasorbita da quel 'Sistema Arte' che intendeva mettere in crisi, perché l'opera è esposta nel museo come oggetto artistico tra gli altri, e dunque ormai pienamente accettato dal canone. Isgrò infatti si sofferma più volte sul significato di fare arte dopo l'avanguardia, in una condizione cioè di superamento di essa, e di 'neutralizzazione' dei suoi stilemi sia ad opera della società massmediatica che delle forme di contestazione della protesta studentesca e in generale dei movimenti underground degli anni Settanta. È in questo clima che si collocano il *Cristo cancellatore* e il successivo 'romanzo autobiografico' *L'avventurosa vita*, dal momento che la pubblicazione del primo coincide con il Sessantotto e il secondo con l'emergere dei movimenti contro-culturali, ovvero con ciò che Calvesi definisce come 'avanguardia di massa':³¹

Sono stati i giovani e i pittori a esaurire con le loro scritte sui muri, e i loro ciclostili e i loro giornali, un repertorio di invenzioni tecniche e di accorgimenti formali che uomini come Marinetti e Breton avevano messo a punto cinquanta o sessant'anni prima con ben altre intenzioni.³²

Per tale ragione, se non è più possibile riproporre l'operazione scioccante di Duchamp (proprio perché ormai priva della sua carica di novità provocatoria) è però possibile operare di «scorcio e di lato» per mettere in crisi, attraverso l'ambiguità, lo statuto di opera e di autore. *L'Avventurosa vita* difatti è caratterizzata da un complicato gioco di specchi in cui si rifrange, si annulla e si rigenera la nozione di autore, non a caso declinata nella forma del più 'autoriale' dei generi romanzeschi, l'autobiografia. La qualificazione di 'avventurosa' non riguarda solo la vita del fantomatico protagonista, ma (come recita il nostro titolo) anche le peripezie dell'opera, che è performance, installazione, e infine libro. Le diverse fasi sono ben ricostruite da Lucia Claudia Fiorella – al cui attento saggio rimando per un'approfondita analisi critica dell'opera³³ – che registra le differenze nel passaggio dall'una all'altra. Nel primo caso abbiamo un happening (febbraio 1971) durante il quale Isgrò annuncia «di fronte a una gruppo di amici che si prestavano a fare da testimoni, di non essere Emilio Isgrò, documentando l'evento con una fotografia che lo ritraeva nell'atto di mostrare la sua dichiarazione completa di data»³⁴.

Pochi mesi dopo la foto con la dichiarazione viene sostituita da sette fogli dattiloscritti che compongono l'installazione presso il Centro Tool di Milano *Dichiaro di non essere Emilio Isgrò*, costituita dalle testimonianze di parenti e congiunti, oltre che dello stesso Isgrò, i quali dichiarano, con tanto di firma autografa, di non riconoscerlo. La scrittura quindi si sostituisce all'immagine 'cancellando' l'identità del protagonista-autore.³⁵

Nel 1976 le sei dichiarazioni diventano parte di un'installazione più vasta organizzata presso lo Studio Sant'Andrea di Milano, dal titolo *L'avventurosa vita di Emilio Isgrò nelle testimonianze di uomini di Stato, scrittori, artisti, parlamentari, attori, parenti, familiari, amici, anonimi cittadini*. La disposizione delle dichiarazioni è organizzata secondo un intento scenico attentamente studiato, di cui dà conto lo stesso Isgrò nell'*Autocurriculum*:

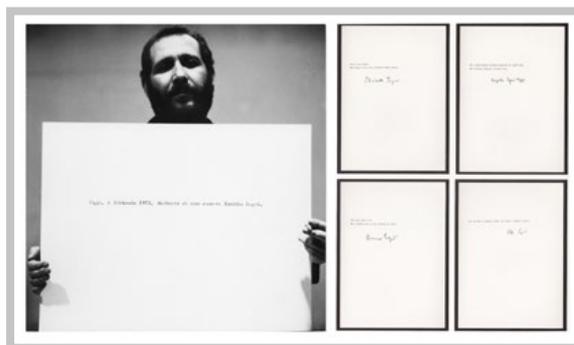


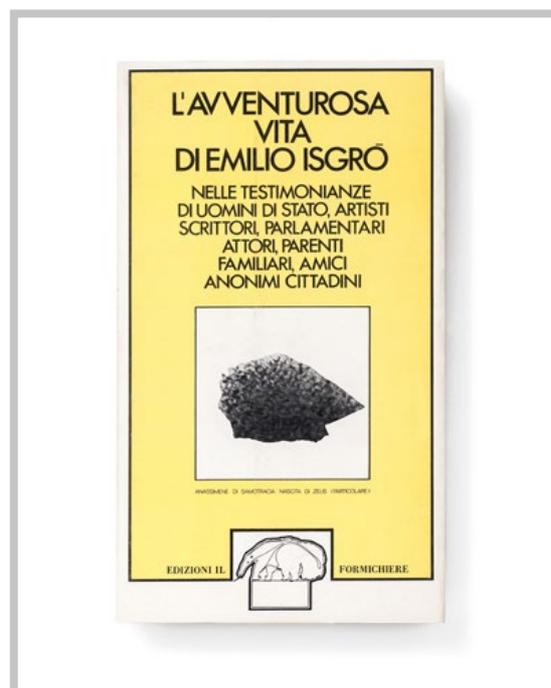
Foto dell'happening *Dichiaro di non essere Emilio Isgrò*; installazione *Dichiaro di non essere Emilio Isgrò* al Centro Tool di Milano

Ciascun elemento dell'opera (60 pezzi in tutto) era illuminato da una di quelle torce elettriche che le polizie segrete di Hitler o di Stalin scaricavano in faccia agli inquisiti per indurli a confessare. Solo che le pile si scaricavano a mano a mano che il pubblico entrava. Ma non tutte insieme. Sicché, accanto a luci fortissime, ce n'erano altre che languivano o palpitavano fino allo spegnimento assoluto, creando un effetto drammatico che io stesso non avevo previsto. E infatti l'ho mantenuto negli allestimenti successivi dell'opera.³⁶

Alcuni anni dopo le tavole dell'installazione vengono raccolte in un volume pubblicato, con il medesimo titolo, dalle Edizioni Il Formichiere di Milano.

Il libro si presenta come un tradizionale prodotto editoriale, tanto che – racconta Isgrò sempre nell'*Autocurriculum* – «Maria Bellonci, fondatrice e patronessa del premio Strega, [lo] scambiò per un romanzo candidandolo ufficialmente al concorso con un padrino e una madrina d'eccezione: Andrea Zanzotto e Silvana Mauri»³⁷. Il nome dell'autore, significativamente – non compare come tale in prima di coperta e neppure nel frontespizio, ma è presente nel titolo, che promette al lettore il racconto delle avvincenti avventure accorse a Emilio Isgrò, attraverso una serie di testimonianze illustri e non, di persone che

lo hanno conosciuto. E del resto la natura non romanzesca del testo è subito dichiarata dalla prima testimonianza di Alba Morino (stretta collaboratrice di Giangiacomo Feltrinelli): «Gli suggerii di fare un romanzo. Ma lui non ne fece nulla: perché, disse, non è più tempo di confessioni».³⁸ La dichiarazione smentisce dunque qualsiasi connotazione narrativa nonché qualsivoglia indulgenza al genere autobiografico cui il titolo potrebbe alludere, proprio in virtù dell'ambiguità del complemento di specificazione: *L'avventurosa vita* di Emilio Isgrò, che può indicare tanto la paternità dell'opera quanto il nome del protagonista della stessa. Seguono le testimonianze dei congiunti, tutte volte a insinuare sospetti sull'identità del protagonista/autore: «Non è mio figlio. Mio figlio aveva una cicatrice sulla coscia» (Elisabetta Isgrò)³⁹; «Mai avuto un figlio di nome Emilio» (Giuseppe Isgrò)⁴⁰; «Mio fratello è partito tanto tempo fa, ed era molto più giovane» (Mariosa Isgrò)⁴¹; «Non può essere lui. Mio fratello non ha mai portato la barba» (Bruno Isgrò)⁴²; «Ora avrebbe trentadue anni, tre mesi e quindici giorni» (Aldo Isgrò)⁴³; «Io e mio marito viviamo separati da molti anni. Mi sarebbe difficile riconoscerlo» (Brigitte Isgrò Kopp)⁴⁴; «Il 6 febbraio del 1971 ha dichiarato di non essere Emilio Isgrò» (Basilio Reale)⁴⁵. Le testimonianze si basano sugli elementi propri di un qualsiasi identikit: nome, segni particolari, età. Il ritratto che se ne ricava è sfuggente e indefinito, poiché non c'è certezza né sul nome né sull'età né sull'aspetto fisico, in definitiva egli potrebbe essere tutti o nessuno, come l'eroe omerico – Ulisse – cui allude la prima dichiarazione (quella della madre) che replica – ma al negativo – le parole con le quali la vecchia nutrice ne attesta il riconoscimento.⁴⁶ L'altro punto focale riguarda il nome che viene costantemente 'cancellato' attraverso la negazione, – «Mai avuto un figlio di nome Emilio» asserisce il padre; «Il 6 febbraio del 1971 ha dichiarato di non essere Emilio Isgrò», attesta il poeta amico Basilio Reale – così come il nome dell'eroe omerico è celato nel sintagma Nessuno, pronunciato da Ulisse per sfuggire al gigante Polifemo («Il mio nome è nessuno: Nessuno mi chiamano mia madre e mio padre e tutti i compagni»; *Odissea* IX 366-367). A ciò si aggiunga il fatto che dalla sibillina dichiarazione di Aldo Isgrò si apprende che il soggetto potrebbe non essere più in vita – «Ora avrebbe trentadue anni, tre mesi e quindi giorni» – e di fatto, nel corso delle pagine, più volte si allude alla sua morte avvenuta per suicidio.⁴⁷ Così il nome di Isgrò aleggia come un fantasma, contamente negato e affermato, in bilico tra l'asserzione della non identità – il "nessuno", della prima dichiarazione della madre, con rimando a Ulisse – e la contraddittoria affermazione di plurime e potenziali identità – «Non credo che siamo parenti: ci sono tanti Isgrò in questo paese» (Federico Isgrò).⁴⁸ Al rituale suicidio dell'autore-soggetto, corrisponde la polverizzazione di ogni intenzionalità romanzesca, e la sconfessione del genere autobiografico, che è frantumato in una pluralità di testimonianze inattendibili, superflue e contraddittorie, affidate a personaggi appartenenti alla cerchia di amicizie, al mondo dell'arte e della cultura, o al mondo politico (come Richard Nixon).⁴⁹



L'avventurosa vita di Emilio Isgrò nelle testimonianze di uomini di Stato, scrittori, artisti, parlamentari, attori, parenti, familiari, amici, anonimi cittadini, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1974

Stessa sorte accade a Marta de Rogatiis Johnson, protagonista del nuovo romanzo di Isgrò, pubblicato nel 1977 per i tipi di Feltrinelli, a quattro anni di distanza dall'uscita dell'*Avventurosa vita*. Dopo l'autobiografia, Isgrò si cimenta con il genere del «romanzo storico», come esplicitato nella prima di coperta del libro, dedicato a ricostruire la complicata vita di Marta de Rogatiis Johnson, «nel cui doppio cognome confluivano i vizi di una *high society* siculo-americana attraversata da venature borboniche».⁵⁰

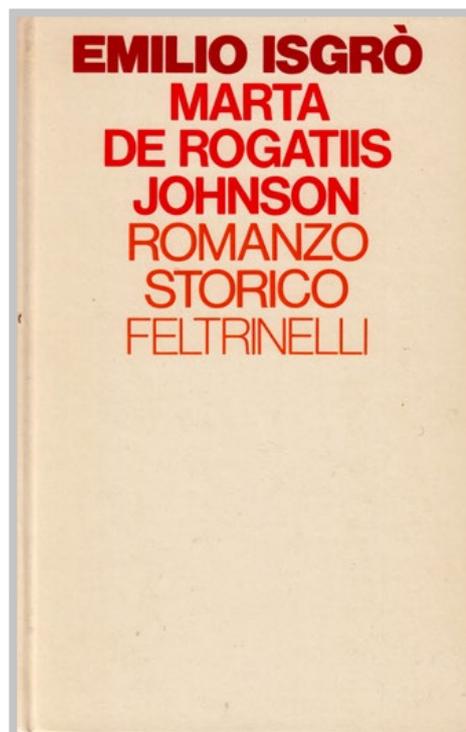
Dall'autobiografia si passa quindi alla biografia di un personaggio d'invenzione calato nella realtà storica allora contemporanea. Organizzata in schegge narrative numerate da «011» a «0342», l'opera è attraversata da una pluralità di generi e di registri diversi; alle sequenze in prosa si frappongono infatti quindici «canti di Lorenzo Clementi per Marta de Rogatiis Jhonson» e in calce, sotto il titolo di *Appendice del vedere*, sono raccolte una serie di tavole visuali; il registro grottesco si alterna senza soluzione di continuità a tratti più lirici, in un continuo gioco tra alto e basso, nel quale domina soprattutto l'intento parodico. Del resto già *l'incipit* propone programmaticamente l'oscillazione tra i due poli (l'alto e il basso): «“C'è molta confusione in cielo”⁵¹ / “E anche sotto la suola delle mie scarpe”». ⁵² A livello tematico ciò si traduce nella mescolanza di argomenti “alti” che riguardano l'attualità politica (la politica estera degli Stati Uniti, la complessa situazione sovietica, il compromesso storico in Italia, la stagione del terrorismo e dei sequestri, la mafia) e il mondo culturale (in particolare il mercato dell'arte), affiancati da argomenti bassi come gli amozzi di Marta, i rapporti erotici, le chiacchiere dell'alta borghesia. Il registro preponderante è infatti quello parodico grottesco evidente sin dalla seconda sequenza (012), che elegge a chiave del congegno “narrativo” proprio il termine «rovescio»:

Io, Odoacre Fiore, settant'anni, mezzo cieco, chiedo con umiltà al Presidente Carter (in particolare) e a tutti i Potenti della Terra (in generale) che mi sia concesso di raccontare la vita e gli amori di Marta de Rogatiis Jhonson.⁵³

Racconterò, di Marta de Rogatiis Jhonson, la disperazione, la disfatta e la perdita. Ma racconterò anche il suo rovescio e il rovescio del rovescio.⁵⁴

Agli dei dell'Olimpo del poema omerico sono sostituiti i Potenti della Terra, all'eroe di cui si cantano le gesta l'evanescente figura di Marta, e al mitico Omero l'improbabile Odoacre Fiore, che significativamente elegge a sua musa la dea della «Volgarità», operando uno scambio sistematico dell'alto col basso, del sublime con il grottesco:

Vieni volgarità, vola mia dea,
[...]
Sia rauca la mia voce, avvinazzato il fiato, fetenti
le parole e la sintassi rutti dopo il copioso pasto



Marta de Rogatiis Johnson. *Romanzo storico*, Milano, Feltrinelli, 1978



e tanto fasto
di sangue e urine a te non spiaccia, e tanto sangue, e
tanta merda, e tanto ghiaccio⁵⁵

I numi tutelari, chiamati a garantire la bontà del risultato non sono – come invece è evidente – Beckett (per la dissoluzione formale del romanzo moderno) e Joyce (per i chiari riferimenti al riutilizzo degli stilemi del poema omerico), ma i protagonisti della cultura di massa appartenenti alla televisione, al mondo della comicità o della letteratura di consumo, come Garinei e Giovannini (autori di commedie musicali di successo), Archibald Cronin (autore di romanzi divenuti bestseller) e Lucio Flauto (attore comico e conduttore televisivo): «Non invoco Beckett, non invoco Joyce e i morti putrefatti. Invoco Garinei e Giovannini, e Barbaro Gasparri, il buon Archibald Cronin, e Lucio Flauto».⁵⁶ A quest'ultimo, in particolare, si rivolge l'alter ego dell'autore, Odoacre Fiore: «Lucio Flauto, il sublime, che s'alzi tra le fiamme e mi ponga la mano sul capo. / Anche la Volgarità, come la Nike, ha le sue ali. E vola».⁵⁷

I riferimenti alla tradizione dei poemi omerici e agli dei dell'olimpico percorrono tutto il testo, dal mitologico nome dell'avvocato – il centauro Nasso –, da Omero «capriccioso, sdentato, glabro»⁵⁸ a Zeus «poveraccio»⁵⁹ che «cadde di schianto sulla sedia a rotelle» e offre «un brodetto di pesce»⁶⁰ a Venere, sino a Mercurio «il Mestrutato»⁶¹ mandato da Zeus stesso – al posto di Minerva – ad aiutare Marta de Rogatiis Johnson, in quanto «Dio dei ladri».⁶² A lei, l'inafferrabile donna al centro di intrighi internazionali, si rivolgono i «canti» dello studente Lorenzo Clementi,⁶³ autore di quindici testi poetici frapposti alle sequenze narrative. Nel quattordicesimo canto il fantomatico autore veste i panni di Achille («Cantami, o diva del pelide Achille...»)⁶⁴, ma di un Achille ormai depotenziato - il «Pelide senza tallone» - che «non fa più scintille».⁶⁵ Rimane la scrittura, che adotta liberamente i generi e le forme della tradizione, come il sonetto del quindicesimo canto, e che diviene «arte del possibile» - «Questo sonetto è l'arte del possibile»⁶⁶ - indirizzato a Lei, «libera» per la quale «accade l'impossibile».⁶⁷ Marta è infatti figura evanescente e ambigua, che si muove sulla scena internazionale del Potere, ma che non acquisisce mai la consistenza di un personaggio, come un nome che aleggia nel testo «e forse, a pensarci bene, neppure un nome».⁶⁸ La donna è il filo rosso che tiene unite una serie di tessere narrative accostate l'una all'altra secondo la tecnica del montaggio, che blocca ogni tipo di sviluppo narrativo creando un complesso affresco del tempo presente in cui ciò che domina è la denuncia del potere in tutte le sue forme. La tecnica del montaggio, lo straniamento e il distanziamento concorrono infatti a creare – come osserva Paolo Volponi – un «epos del potere», che racconta la sua «dolorosa volgarità», «la sua insensatezza che pesa, oltre che nei rapporti che mette in atto, nei suoi stessi principi ed esistenza, cioè nella sua logica, come nell'esercizio e nei prodotti della medesima».⁶⁹ Nel gioco del potere è coinvolto appieno anche il mercato dell'arte, non solo relativamente al circuito dei mercanti e dei collezionisti come il Marchese di Bisucchio,⁷⁰ ma anche relativamente agli artisti, tra cui spicca il nome di Andy Warhol⁷¹ e quello di un enigmatico Billy, forse da identificare con Billy Klüver.⁷² In entrambi i casi essi sono emblema di un'arte basata sulla creazione di opere seriali, che ormai appaiono come il prodotto più omologo e omogeneo alla cultura di massa, perché indistinguibili da essa, tanto che le sculture di Billy possono essere vendute assieme ai prosciutti e usate addirittura come affettatrici.⁷³ Al contrario, invece, per Isgrò l'arte occupa lo spazio ambiguo tra il pieno e il vuoto, tra il vero e il falso, tra il positivo e il negativo, ovvero si colloca sulla linea aperta dall'interrogazione del mondo e della sua dicibilità. A questo allude l'*Epilogo del vedere*, nel quale le fotografie e le 'ipotesi' che ad esse

si accompagnano aprono a continui spostamenti di senso tra codice verbale e visivo, tra il «certificante» e il «certificato» rendendo vana qualsiasi verità, ma al contempo riattivando la funzione dell'arte come costante ricerca di senso, che proprio nel procedimento di tale ricerca ritrova la sua funzione di «risvegliare il mondo».⁷⁴

D'altronde per Isgrò la vera eredità delle avanguardie consiste per l'appunto nella volontà «non tanto di rappresentare la realtà così com'è [...] quanto di modificarne il corso politico».⁷⁵ Il poeta è infatti un «uomo politico»⁷⁶ che «ha precise responsabilità [...] sotto il profilo etico»,⁷⁷ e in primo luogo quella di opporsi all'arte della «consonanza», «che punta alla conquista del sistema mediatico e commerciale», diventando essa stessa «formula di propaganda e di celebrazione del mercato».⁷⁸ Il superamento e la mescolazione dei generi – poesia, pittura, libro, installazione, happening – la complicazione della categoria autoriale, la messa in crisi della parola e dell'opera sono dunque elementi di una sperimentazione che mira ad affermare il valore primario dell'arte all'interno della società, non solo come attività estetica ma anche come azione etica e politica, in quanto ragionamento “dissonante” sulla realtà e sul mondo che prosegue la stagione delle avanguardie, rinnovando l'“avventurosa vita del libro” e della parola in tutte le sue plurime forme.



da *L'epilogo del vedere*, in Marta de Rogatiis Johnson, p. 203

¹ E. ISGRÒ, 'Librodartista', in ID., *La cancellatura e altre soluzioni*, a cura di A. Finz, Milano, Skira, 2007, p. 203.

² Per una panoramica sull'argomento rimando a G. MAFFEI (a cura di), *Il libro d'artista*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.

³ M. BAZZINI, 'Per una storia delle esposizioni', in G. MAFFEI (a cura di), *Il libro d'artista*, p. 64.

⁴ E. ISGRÒ, *L'eta della ginnastica, 1953-1962*, Milano, Mondadori, 1966.

⁵ Si pensi, ad esempio, al *Libro cancellato* del 1964, oppure a *Lolita* e *Confucio* (sempre del medesimo anno).

⁶ Si allude, con il termine 'seme' alla grande scultura – il *Seme d'arancia* – donata dall'artista a Barcellona Pozzo di Gotto nel 1998. Per maggiori informazioni si veda la 'Conversazione con Arturo Schwarz. Sotto



il seme d'arancia' del 1998, ora in E. ISGRÒ, *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, a cura di B. Benedetti, [s.l.], Maretti, 2013, pp. 25-41.

⁷ Si veda a questo proposito il pionieristico volume di L. VETRI, *Letteratura e caos. Poetiche della «Neo-avanguardia» italiana degli anni Sessanta*, Milano, Mursia, 1992, nel quale è compreso uno studio delle poetiche verbosive, oltre all'analisi della produzione del Gruppo 63.

⁸ Cfr. P. BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia* (1974), edizione italiana a cura di R. Ruschi, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 28: «Con il concetto di istituzione arte qui si deve intendere sia l'apparato della produzione e della distribuzione artistica, sia le concezioni dell'arte, che dominano in una data epoca e che determinano in modo essenziale la ricezione delle opere. Le avanguardie si rivolgono sia contro l'apparato di distribuzione, al quale l'opera artistica è subordinata, sia contro lo status dell'arte definito nella società borghese dal concetto di autonomia».

⁹ E. ISGRÒ, 'Seminario al Politecnico' (1983), ora in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, p. 74.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 23.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Il Cristo cancellatore. Romanzo elementare*, Milano, Edizione Apollinaire, 1968.

¹⁴ *L'avventurosa vita di Emilio Isgrò nelle testimonianze di uomini di stato, artisti, scrittori, parlamentari, attori, parenti, familiari, amici, anonimi cittadini*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1975.

¹⁵ *Marta de Rogatiis Johnson. Romanzo storico*, Milano, Feltrinelli, 1978.

¹⁶ Cfr. *Il Cristo cancellatore*, [pp. non numerate]: «Su, andiamo. Abbiamo già discusso ampiamente i particolari. tre auto tre macchine partirono»; «Il tenue chiarore e le luci discrete dei lampioni immobili e silenziosi di quella folle corsa».

¹⁷ Cfr. E. ISGRÒ, 'Atatürk il cancellatore' (2012), in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, p. 49: «Diversamente da quel che può apparire, la cancellatura non è un segno puramente distruttivo, giacché essa impone al lettore di leggere pur sempre tra le righe e sotto le righe, esplorando con la forza dell'immaginazione la sostanza del mondo delle parole. Anche un gesto controverso come la cancellatura integrale innesca di fatto un processo dialettico, e per ciò stesso vitale, tra l'essere e il non essere delle cose, tra la morte e la vita delle parole».

¹⁸ Osserva Marco Bazzini ('La cancellatura gli appartiene come la sua voce', in *Isgrò*, a cura di M. Bazzini, catalogo della mostra tenutasi a Milano, Palazzo Reale, 29 giugno-25 settembre 2016, Milano, Electa, 2016, pp. 16-17): «Al romanzo ben definito in tutti i suoi elementi e ben organizzato, l'artista oppone il "romanzo elementare", che ha come caratteristiche l'esser semplice, incompiuto, lacunoso, e soprattutto non racconta nessuna storia, limitandosi a suggerire varie possibilità di racconto. Il lettore diventa così parte attiva, deve approfittare di queste lacune colmandole, misurarsi con l'invenzione linguistica per sperimentare di persona l'ambiguità del linguaggio come strumento di riconoscimento, di occultamento, di invenzione della realtà».

¹⁹ Cfr. E. ISGRÒ, 'Per una teoria del romanzo elementare', in *La cancellatura e altre soluzioni*, p. 129: «Ma le cancellature hanno altre funzioni: servono certo a provocare un'assenza e a mettere in moto i meccanismi cerebrali del fruitore, che vorrà sempre sapere 'cosa c'è sotto'. Ma allo stesso tempo (e questa funzione è molto più importante) sono un preciso, inequivocabile, segno linguistico. Non tanto un vuoto da riempire dunque; quanto una presenza, un pieno compatto, che sollecita e contemporaneamente rifiuta ogni proiezione da parte del lettore».

²⁰ Marco Bazzini ricorda le opere dedicate al tragico evento - dalla foto di Jackie nei suoi abiti da lutto riprodotta da Wharol, a Carla Accardi (*Ombra su rosso blu Omaggio al Presidente Kennedy*, 1964) e Mimmo Rotella (*The assassination of Kennedy*, 1963) - rilevando come Isgrò «con un fine intuito sottrae l'immagine e la sostituisce con uno spazio vuoto in modo anche da sottrarla all'esperienza retinica, superando a sinistra le esperienze astratte, pop e del Nouveau Réalisme» ('La cancellatura gli appartiene come la sua voce', in *Isgrò*, p. 18).

²¹ E. ISGRÒ, *Autocurriculum*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 99.

²² Ivi, pp. 99-100.

²³ E. ISGRÒ, 'Sotto il seme d'arancia. Conversazione con Arturo Schwarz', in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, p. 33.

²⁴ Ivi, pp. 32-33.

²⁵ E. ISGRÒ, 'Prospettiva verbale' (1985), in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, pp. 75-76.

²⁶ Ivi, p. 76.

²⁷ Cfr. E. ISGRÒ, 'Cancellatori e cancellati. Conversazione con Alberto Fiz', in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, p. 193. Alla domanda di Alberto Fiz - «Cosa significa per lei la parola arte?» - Isgrò rispon-



de in modo lapidario: «Dissonanza», specificando inoltre che «oggi, invece, è una consonanza che punta alla conquista del sistema mediatico e commerciale».

²⁸ E. ISGRÒ, 'Manifestino dell'arte epica' (2012), in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, p. 59.

²⁹ E. ISGRÒ, 'Cancellatori e cancellati. Conversazione con Alberto Fiz', in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, p. 196.

³⁰ Cfr. P. BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, pp. 60-63.

³¹ Il riferimento è ovviamente al saggio di M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978, commentato da E. ISGRÒ in 'Champagne molotov' (1979), in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, pp. 70-72.

³² Ivi, p. 71.

³³ L. CLAUDIA FIORELLA, 'L'avventurosa vita di Emilio Isgrò', *Rivista di Letterature moderne e comparate*, LXIV, 2, 2011, pp. 191-203.

³⁴ Ivi, p. 195.

³⁵ *Ibidem*: «Così, a quella che è già la cancellazione dell'immagine del soggetto fa riscontro l'esibizione della parola che l'ha negata e sostituita [...], e che infatti campeggia nei quadri dell'installazione».

³⁶ E. ISGRÒ, *Autocurriculum*, p. 123.

³⁷ Ivi, p. 148.

³⁸ E. ISGRÒ, *L'avventurosa vita*, p. 7.

³⁹ Ivi, p. 8.

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ Ivi, p. 10.

⁴² Ivi, p. 11.

⁴³ Ivi, p. 12.

⁴⁴ Ivi, p. 13.

⁴⁵ Ivi, p. 14.

⁴⁶ Si vedano a questo proposito anche le affermazioni di Francesco Isgrò («Non credo che sia lui. Mi ricordo benissimo della cicatrice, anche se non posso precisare se ce l'avesse sulla coscia destra o sulla sinistra», ivi, pp. 91-92); Gioacchino Isgrò («In famiglia si diceva che doveva avere una cicatrice sulla coscia» ivi, p. 116); Paolo Attilio («Non mi risulta che abbia una cicatrice sulla coscia sinistra. Se sua madre lo afferma, vuol dire che è una meretrice. A noi tocca scoprire le ragioni che spingono una madre a mentire per salvare il figlio», ivi, p. 122).

⁴⁷ Si vedano le dichiarazioni di Daniela Palazzoli: «Dopo il funerale Alma si rifugiò in casa» (ivi, p. 75); Gianni Cutolo: «Ho trovato la pistola ancora sul comodino con la sicura levata» (ivi, p. 79); Franco Fortini: «Non mi risulta che abbia mai manifestato propositi di suicidio» (ivi, p. 115).

⁴⁸ Ivi, p. 153.

⁴⁹ Su questo punto rimando nuovamente a L. Claudia Fiorella, 'L'avventurosa vita di Emilio Isgrò', p. 199.

⁵⁰ E. ISGRÒ, *Autocurriculum*, p. 53.

⁵¹ Il testo potrebbe ricordare la celebre frase di Mao «Grande è la confusione sotto il cielo».

⁵² *Marta de Rogatiis Johnson*, p. 7.

⁵³ Ivi, p. 9.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 12.

⁵⁶ Ivi, p. 13.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 99.

⁵⁹ Ivi, p. 73.

⁶⁰ Ivi, p. 74.

⁶¹ Ivi, p. 73.

⁶² Ivi, p. 74: «"E chi aiuta la povera Marta?", domandarono insieme gli eterni onnipotenti. "Io, il dio dei ladri", rispose il Mestrutato, con un inchino».

⁶³ Nel nome dello studente è adombrato un riferimento a Lorenzo il Magnifico, il cui nome del resto compare nell'ultimo verso del «Quinto canto»: «E il Magnifico lo sa: Lorenzo» (ivi, p. 92).

⁶⁴ Ivi, p. 170.

⁶⁵ Si riporta per intero il «Quattordicesimo canto» (*ibidem*): «Cantami, o diva, del pelide Achille... / Come una rosa, chiusa in un giardino, / come un acciaio, che non fa scintille, / era l'Achille. // Il vino / del suo cuore è finito, la battaglia / avviene sul velluto, attraverso un fuoco di paglia. / Io: che tradii le Ombre, l'endecasillabo d'Italia. / Io: il Pelide senza tallone».



- ⁶⁶ Ivi, p. 185: «Questo sonetto è l'arte del possibile, / del comodo, del lecito, del ventre, / della poltrona, del sonno e del vino».
- ⁶⁷ *Ibidem*: «La vede Amore, attraverso un mirino, / da un punto fisso incatenato: mentre / per lei, libera, accade l'impossibile».
- ⁶⁸ Con probabile riferimento a Pirandello, come si legge nella scheggia narrativa n. 061 (ivi, p. 46): «Un signore che passava di lì, un vecchio curvo, un demonio, che in gioventù aveva studiato filologia romanza a Lipsia, ebbe il sospetto che Marta de Rogatiis Johnson non fosse una persona, ma solo un nome, e forse, a pensarci bene, neppure un nome».
- ⁶⁹ P. VOLPONI, 'Volponi consiglia il romanzo di Isgrò', *L'Avanti!*, 9 ottobre 1977, p. 16. Si veda a questo proposito anche il ricordo personale di Isgrò consegnato all'*Autocurriculum* (pp. 52-53): «Con Paolo ero da tempo in rapporti d'amicizia. Gli piacevano le mie opere letterarie non meno che quelle visive e proprio nel 1977 era uscita sull'"Avanti!" una sua calorosa recensione del mio romanzo *Marta de Rogatiis Johnson* [...]. Di solito andavo a trovarlo in Piazzetta Bossi, alla casa d'aste Finarte [...]. Così si finiva per parlare ancora e sempre del mio romanzo fresco di stampa, dove la struttura tradizionale era stata programmaticamente travolta per far posto a una serie di schegge narrative scritte in modo tale da incastrarsi automaticamente una nell'altra: fino a costruire credibilmente un personaggio femminile, Marta de Rogatiis Johnson».
- ⁷⁰ Raimondo Occhiuzzi di Bisucchio «in genere detto Bibí, ma sempre più raramente, anche Risucchio» (*Marta de Rogatiis Johnson*, p. 123) è personaggio quanto mai equivoco, legato a oscuri intrighi internazionali e ricco collezionista di opere d'arte.
- ⁷¹ Nel romanzo Andy Wharol esegue un ritratto di Marta de Rogatiis Johnson (ivi, p. 108): «Il giorno dopo a Varese, Andy e la signora Johnson portarono le immagini Polaroid presso un fotografo, ottenendo un buon ingrandimento su tela emulsionata. Ma Andy aveva dimenticato i colori in albergo e non fu possibile consegnare il ritratto la sera stessa» (ma cfr. anche ivi, pp. 48 e 103).
- ⁷² Nel romanzo Billy viene citato come autore di opere meccaniche prodotte in serie, composte da lastre d'acciaio e materiali elettrici (ivi, pp. 123; 136-138), con probabile riferimento all'artista ingegnere Billy Klüver, fondatore nel 1966 della Experiments in Art and Technology.
- ⁷³ Cfr. ivi, p. 146: «Nel maggio del settantasette Tom & George si trovavano a Bologna per la fiera dell'arte, e immenso fu il loro sdegno quando appresero che i trecento pezzi di Billy erano usciti dalle scuderie di Raimondo Occhiuzzi per finire nelle case di tutti i salumieri d'Italia. Non solo: la moglie di uno di costoro, una sera che riceveva gli amici, aveva trasformato in affettatrice la sola scultura in legno che Billy avesse prodotto; e sicuramente non bastava accampare che la signora vi affettasse solo i prosciutti della ditta Occhiuzzi [...]. La questione era di sapere, piuttosto, come le sculture fossero uscite dalla scuderia di Occhiuzzi [...]. Saltò fuori una strana vicenda che aveva a protagonisti Totonno Amendola e Gissy Ronsisvalle: erano stati loro, pare, a carpire la buonafede del marchese, proponendogli per Natale una vendita combinata di prosciutti e sculture. Gli fecero balenare, anzi, che tutta l'operazione aveva un peso diffusionale e culturale non trascurabile».
- ⁷⁴ E. ISGRÒ, 'Perché la costituzione' (2011), in ID., *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, p. 51: «l'arte, una volta affrancata dal suo servaggio, è sempre lì, in agguato, a risvegliare il mondo che dorme ricoperto di scarafaggi».
- ⁷⁵ E. ISGRÒ, 'Il pentimento di Saatchi' (2012), in ivi, p. 56.
- ⁷⁶ Cfr. E. ISGRÒ, 'Machiavelli' (1971), in ivi, p. 65: «Non accetto che i politici diano un giudizio sulle mie parole e sulle mie azioni, sulla mia rettitudine o sulla mia ambiguità. E non lo accetto per un motivo assai semplice: che io stesso sono un uomo politico».
- ⁷⁷ E. ISGRÒ, 'Cancellatori e cancellati. Conversazione con Alberto Fiz', in *Come difendersi dall'arte e dalla pioggia*, p. 193: «L'artista ha precise responsabilità anche sotto il profilo etico e non può continuare a sottrarsi incolpando la società degli errori commessi dalla cultura. L'artista ha spesso rinunciato al proprio ruolo e alla propria capacità critica, mentre potrebbe dare un nuovo impulso anche alla politica e all'economia, evitando di essere succube di un sistema che contesta solo in apparenza».
- ⁷⁸ *Ibidem*.



GIANCARLO FELICE

«Lingua senza parole». Lo stato puro delle cose e dei pensieri

The Erasure represents the most identifying code of the poet, writer and playwright Emilio Isgrò. It still outlines, together with visual poetry, the investigation that the Sicilian artist leads on the linguistic front, always looking for a new meaning of words and images, threatened by the mass media culture. In the same years, George Steiner reflects, through a series of essays collected in *Linguaggio e Silenzio*, on the meaning of the word in the twentieth century and on the faded values of the European humanistic culture. Therefore, both authors focus on a crucial issue that concern the destiny of the word and its semantic value. Isgrò's language also joins that of other poets and artists who have renewed their expressiveness through the silence and have tried, through it, to heal the relationship with the word to renew its meanings and to regenerate human discourses.

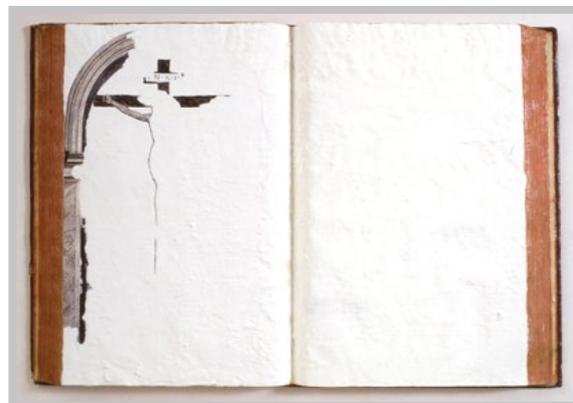
Così, per assicurare il popolo dei credenti, andavo dicendo in giro che una notte, facendo l'editing di un articolo, mi ero accorto che le correzioni apportate al testo da me o dallo stesso autore [...] avevano creato un mare di cancellature il cui peso era più forte delle parole.¹

Nel 1964 Emilio Isgrò scopre la cancellatura. L'episodio che ricorda l'occasione di tale scoperta è quello avvenuto a Venezia negli anni in cui l'artista curava le pagine culturali de *Il Gazzettino*. L'articolo di giornale tanto incriminato apparteneva forse a Comisso, Palazzeschi o Zanzotto e i dubbi sul contenuto di quella scrittura costrinsero l'artista ancora giovane a cancellare tutte le parti ritenute spurie. Sebbene Isgrò rievocò quell'editing come una mezza bugia – che della parte opposta rivela una profonda verità – quell'episodio si ritiene significativo non solo per lui, che da quel momento diventa il 'maestro cancellatore', quanto per l'eco incisiva che quell'atto, quasi sacrilego, fece scaturire nel mondo dell'arte e della letteratura. L'invenzione della cancellatura, accompagnata dalla profonda e duratura riflessione sul suo valore estetico, sta a fianco alle audaci sperimentazioni del Novecento e diventava un gesto che, seppur nato quasi per caso, è destinato a diventare un linguaggio.

La cancellatura fino al quel momento era stata considerata, infatti, una pratica di poco valore, un segno funzionale alla scrittura, l'impronta di una mente che ragiona sull'errore. Cancellare significava mettere in discussione una parola o una frase (un'immagine) che per motivi di natura grammaticale o sintattica, semantica, non meritava di essere pronunciata sul foglio. Da Isgrò in poi, invece, all'interno del 'mondo naturale' della scrittura e del linguaggio, questo gesto quasi incauto diviene esso stesso segno poetico. L'artista lo considera «un processo dialettico in vitro»,² che riqualifica il gesto dell'errore, non interrompe più discorsi e significati ma è capace di generarne di nuovi. Sembra seguire un principio 'fisico' ben preciso; analogo a una 'materia oscura' del linguaggio, esiste come massa che conserva e si conserva. Non distrugge e non crea, ma trasforma le parole e le cose. «Una parola cancellata sarà sempre una macchia. Ma resta pur sempre una parola»,³ una macchia che la copre e la libera, separandola dal mondo.⁴ L'intuizione profonda di quell'atto fisico rappresenta, nell'immediato, l'inizio di una ricerca che riflette sulle dubbie sorti della parola, sulla condizione del linguaggio che non sembra riuscire più a sprigionare vigore semantico. Sin dagli esordi della cancellatura però Emilio Isgrò medita anche

sull'impatto visuale, suggestivo, che la parola cancellata, negata alla sua vocazione alfabetica e fonetica, aveva nell'universo delle immagini. Diventa dunque anche occasione per queste ultime, così volgarmente reiterate e consumate, per purificarsi nel segno della cancellatura.

Nei confronti dell'immagine, il pittore Isgrò interviene escogitando soluzioni formali inedite, eliminando cioè quasi totalmente dalla lettura iconografica parti cospicue di figure, attraverso 'imbiancamenti' o ancora ingrandendo frammenti fotografici di cui solo una frase in didascalia rende possibile identificare l'appartenenza. Legando in maniera indissolubile l'esperienza della cancellatura tanto alla parola, quanto all'immagine, l'artista raggiunge un'inedita forza espressiva diametralmente opposta alle esperienze della Pop Art che maturavano negli stessi anni anche in Italia. Lo spazio che Isgrò si appresta a indagare è quello creatosi tra immagine e parola.



Emilio Isgrò, *Forse Gesù*, 1991

C'è tra parola e immagine una tensione che genera allarme, pena, schizofrenia. Un buco, probabilmente una voragine nera. Questo c'è tra segno iconico e segno verbale. Nient'altro che questo. Lo spazio desolato che nessuno vorrebbe percorrere. Né oggi né ieri. [...] Le immagini raggiungono apparentemente la perfezione, le parole diventano sempre più povere, sempre più deboli, sempre più miserabili; e forse occorre spremerle, caricarle, sollevarle dall'incarico concordato dagli uomini.⁵

Nella sua *Teoria della cancellatura* Isgrò rivela le origini delle sue riflessioni. Annunciata dai componimenti poetici di Mallarmé, questo genere di 'distruzione' era una pratica in uso all'interno dei recenti filoni avanguardistici ai quali tutte le arti indistintamente si erano convertite e, tanto la letteratura quanto le esperienze figurative, includevano simili procedimenti di omissione, estinzione e eliminazione. La pratica di Isgrò – ostile alle mode del suo tempo – prende però un'altra direzione. Il dubbio su cui s'interroga l'artista è lo stesso che aveva preoccupato Mallarmé, D'Annunzio e Artaud che scherniscono la parola sperando di restituirla purificata e vergine così come doveva essere all'origine. E ancora sull'immagine, l'esitazione di Isgrò riflette su Blake, diviso tra universo verbale e visuale, su Michelangelo, deluso del Mosè muto e incapace di proferire parola, su Leonardo persuaso di aver 'cancellato' un sorriso maschile tra le labbra ambigue della *Gioconda*.⁶ Altri segni di forte impatto artistico hanno generato, nell'arte contemporanea, linguaggi inediti e inaspettati, uno fra tutti il taglio di Fontana. La cancellatura, tuttavia, intacca indistintamente immagine e parola e per tale ragione (squisitamente linguistica) la superficie pittorica delle opere di Isgrò è diventata poesia visiva, impegnata negli ambiti più disparati: quello della letteratura, dell'economia, della musica e della politica, della religione, della matematica e del cinema. Ogni ambito umano che rientri nel *lògos* è territorio da cancellare. La cancellatura considera, quindi, come criterio vitale un sovvertimento nell'arte. Dichiara l'artista stesso che:

L'amore per i grandi rivolgimenti, [...] era sempre presente in me: il primo libro che lessi arrivato a Milano fu *Letteratura e rivoluzione* di Trotzsky. Tutti pensavano che io fossi trotskista. Non lo ero. Ma, come il rivoluzionario russo concepiva una rivolu-



zione sociale permanente, anch'io concepivo l'arte come una rivoluzione permanente, e il mio modello ispiratore sotterraneo era Picasso [...]Quando ho fatto le *Storie Rosse* davvero pensavo di fare la rivoluzione. Ma il linguaggio mi ha tradito, per fortuna.⁷

Una rivoluzione, quindi, che Isgrò è intenzionato a condurre anche in maniera solitaria, costretto in un secondo momento ad avere avversa anche l'Arte Concettuale con la quale, all'inizio, aveva condiviso gli stessi interessi. Scivolando forme e concetti verso un manifesto tautologismo, il 'concettuale', infatti, e i criteri di autosufficienza che professava, erano distanti da Isgrò e dalla sua poetica. L'arte, per il poeta visuale è processo, è azione che non può nominare governi e stati, ma può intervenire sui fatti del mondo.⁸

La poesia visiva diventa dunque il luogo puro per eccellenza, scelto da Isgrò come laboratorio di questa sperimentazione dove, in maniera pacifica, possono coesistere icone e parole. Il testo teorico *Dichiarazione 1* accompagna la nascita della forma espressiva e mette nero su bianco alcuni dei caposaldi della poetica di Isgrò. Evidenzia l'allontanamento dalla poesia concreta, da quella tecnologica e dal collage, e ribadisce, seppur una momentanea vicinanza al Gruppo 70 e un confronto con la sensibilità Fluxus, il completo distacco dal Gruppo 63 e la negazione totale dei valori da questi proclamati. La forma che assume la poesia visiva, anti-autoriale, ludica e immediata, si lascia alle spalle l'esperienza delle avanguardie letterarie e artistiche per maturare un carattere che non sia esclusivo della parola. «La nuova poesia vuole essere un'arte generale del segno».⁹ Gli aggiustamenti che le avanguardie letterarie avevano tentato di trovare per un rinnovo della poesia in realtà non facevano altro che limitarsi nella maggior parte dei casi, «a un puro esercizio di manutenzione della parola novecentesca, giocando sul triangolo segno-significato-significante che storpiava la parola senza storpiare il mondo».¹⁰ La poesia visiva portava allo stesso livello icona e parola e in questa nuova simbiosi veniva destrutturata la grammatica testuale e disarticolata la grammatica visiva; la parola non è più parola, l'icona non è più icona.¹¹ Isgrò rovescia tutto e si accorge che la parola era morta, un lutto che andava rielaborato, un'affermazione così forte nel mondo della letteratura che l'amico Eugenio Montale, ferito da tanta *iattanza* gli tolse il saluto¹² cancellandolo dagli amici.

Negli stessi anni in cui Emilio Isgrò preleva dall'assordante cultura degli anni Sessanta la cancellatura, George Steiner raccoglie interessanti considerazioni nel saggio *Linguaggio e silenzio*. L'indagine condotta dall'autore sul fronte letterario (ma anche artistico) e sull'«inumano», come dichiarato nel sottotitolo, rivela una metamorfosi del *lògos*. Il dubbio, forse più la certezza, che la parola nel Novecento abbia subito un'estenuante falsificazione assecondata dalla politica, un'imminente volgarizzazione che ha corroso i valori dell'umanesimo, sono da traino all'intera riflessione proposta di Steiner.¹³ La cultura europea, che vanta radici profonde nel passato, non sembra essere più in grado di attuare nel presente quei valori che da secoli nutrono la stessa letteratura e le arti. La tragedia delle dittature e i loro più efferati crimini contro l'umanità, la società dei consumi nutrita dalla pubblicità, hanno eroso i fondamenti etici e culturali del vecchio continente riducendoli quasi a un mera reliquia del passato che non sa generare futuro. La crudeltà dell'uomo ha distrutto l'umano e quei pochi frammenti di verità e bellezza stentano ormai a rigenerarlo. La parola, così, rischia di perdere forza e di diventare strumento di approssimazione linguistica, di prevaricazione e persuasione, compromettendo se-



Emilio Isgrò, *Dittico Marx-Engels*, 1974(sinistra)



riamente il futuro della comunicazione tra uomini. Nelle *fake news*, nelle post-verità, precipita verso un vuoto incolmabile e sterile, un vuoto che si propaga e che genera confusione 'liquida'. La questione che Steiner pone già dalle prime battute alla sua prefazione è chiara e concisa, vicina anche alle riflessioni di Emilio Isgrò:

Stiamo forse uscendo da un'epoca storica di predominio verbale – dal periodo classico dell'espressione letterata per entrare in una fase di linguaggio decaduto, di forme «postilinguistiche», e forse di silenzio parziale? [...] Matura forse nella civiltà letterata un gran senso di noia e di sazietà che la predispone allo sfogo delle barbarie?¹⁴

Nell'espone le sue posizioni Steiner orienta il suo pensiero verso una filosofia del linguaggio, l'unico approccio in grado, secondo lo scrittore, di riprendere il discorso sul valore della parola, troppe volte dimenticata dalla teoria e dalla critica letteraria. I saggi contenuti all'interno di questo contributo diventano per l'autore indicazioni provvisorie verso un approccio filosofico finalizzato a far sì che la parola non sia più data per scontata. Sia George Steiner che Emilio Isgrò, quindi, sollevano una questione cruciale. I due autori, uniti dall'appartenza allo stesso contesto storico e sociale, hanno a cuore il destino della parola. Se la riflessione filosofica di Steiner si rivolge al mondo della letteratura, del linguaggio e dell'inumano, considerando anche la politica, Isgrò predilige la materia dell'arte, dell'icona, della poesia visiva. Per discutere della parola e del linguaggio, ne inventa uno tutto suo, quello, appunto, della cancellatura. Seppur con esiti diversi, il maestro cancellatore sembra così trovarsi vicino anche alle riflessioni che Steiner articola nella sua raccolta di saggi riguardo l'importanza e l'urgenza di pensare al linguaggio.

Il linguaggio è il mistero che definisce l'uomo, in esso l'identità e la presenza storica dell'uomo si esplicano in maniera univoca. È il linguaggio che separa l'uomo dai codici segnaletici deterministici, dalle disarticolazioni, dai silenzi che abitano la maggior parte dell'essere. Se il silenzio dovesse tornare di nuovo in una civiltà in rovina, sarebbe un silenzio duplice, forte e disperato per il ricordo della Parola.¹⁵

Uno spunto interessante che tesse le trame di questo confronto tra due autori è costituito dal contributo che Steiner dedica alla poesia, *Il silenzio e il poeta*. Come ricorda Aristotele, il poeta è 'creatura della parola' che custodisce e moltiplica la forza vitale del linguaggio creando in maniera pericolosamente simile agli dèi e per tale ragione rivaleggiando con questi. A lui, per la grande capacità di mediatore della realtà, è concesso di trascendere il linguaggio in una molteplicità di forme. Racconta Dante, nel verso 55 del XXXIII canto della sua *Comedia*, che il linguaggio lirico si inarticola come quello di un bambino che non sa usare le parole, quando il poeta si avvicina alla luce divina.¹⁶ Da 'cantore' di parole qual è, egli conduce la parola fino alle soglie della musica, superando la logica della sintassi linguistica e assumendo la forma e l'immediatezza della musica, come accade negli *Inni alla notte* di Novalis.¹⁷ Altri poeti ancora, come Hölderlin e Rimbaud, sperimentano la forma di trascendenza più estrema alla parola, ammutolendo il linguaggio e consegnandolo al silenzio. «Qui la parola non confina più con il fulgore o con la musica, bensì con la notte».¹⁸ Il silenzio, tra i versi delle poesie di Hölderlin, come il vuoto in tanta pittura e scultura moderna, e ancora, le pause di silenzio nelle composizioni musicali di Webern, diventano indispensabili all'atto poetico.¹⁹ Ai limiti del linguaggio, quindi, la parola della lirica per non sottrarre forza e qualità espressive al suo dire, trova forme trascendentali che esulano da se stessa senza mai smaterializzarla. Emilio Isgrò con

la cancellatura ‘trascende’, ‘oltrepassa’, per dare dignità a una parola estenuata da tanti significati. L’artista parte dall’ipotesi che la parola abbia esaurito la sua forza espressiva e comunicativa.²⁰ Un’ipotesi da lui stesso ritenuta estrema, alla quale prova ad opporre una proposta estetica alternativa. Per salvare la parola è necessario «rianimarla con segni che verbali non erano. Immagini, suoni e rumori»,²¹ con la consapevole conseguenza che l’immagine, vittima stessa di una società massmediatica, ossessionata dal linguaggio visivo, viene così recuperata dalla cancellatura. Una reciproca e salvifica subalternità che restituisce vigore semantico a entrambe.

Così, grazie alla cancellatura, aprii la caccia alle parole superflue, mentre mi accorgevo, quasi contemporaneamente, che quel dubbio sul potere liberatorio della parola poteva essere esteso, volendo, anche alle immagini sfavillanti della società mediatica. Non bisognava cancellare soltanto le parole dei libri, ma anche le immagini del cinema e del giornale. A un certo punto scoprii, per esempio, che una parola e un’immagine coesistono magnificatamente se sono monche, parziali. Se la parola non dice tutto e l’immagine dice di meno. Devono essere cieche, o almeno miopi, presbiti.²²

Nell’atto stesso di cancellare c’è *in primis* il silenzio. La parola e l’immagine di Isgrò sono negate alla vista e, bendate dal nero o dal bianco, sembrano sprofondare nel buio. Ad esse non è più concessa la loquacità dei fonemi e delle sue cromie. Un silenzio da non confondere con una sorta di *damnatio memoriae*, ma che al contrario vuole avere un valore di resistenza che ricarica l’immagine e la parola, le quali in tal mondo appaiono pronte a generare nuove metafore. Si tratta di una finzione che, chiudendo le porte del linguaggio, le apre²³ per ritornare – dirà Pierre Restany – al suo stato di natura.²⁴ *Linguaggio e silenzio*, dunque, come in Steiner coesistenti in una relazione dialettica feconda, costituiscono due polarità inscindibili. Tuttavia il termine *inumano*, che Steiner utilizza già nel sottotitolo, appare inappropriato alle disquisizioni dell’artista-poeta Isgrò. La sfiducia nella cultura dell’umanesimo, che sottolinea Steiner, trapela dagli eventi storici che direttamente hanno coinvolto e coinvolgono tutti. Per Isgrò il silenzio della cancellatura, che lascia allo scoperto frammenti di parole e immagini, conduce a sentieri sconosciuti da risignificare, dove i discorsi umani possono tentare una rigenerazione. «La cancellatura di Isgrò rompe il nucleo compatto dei significati consegnatici dalla storia, mentre allude e spera un tempo nuovamente umano».²⁵

Questa forza rigeneratrice assume nell’opera dell’artista una forma iconografica genuina e naturale. Le api laboriose e le formiche infaticabili sono anche semi pronti a germinare, che lavorano senza sosta e prevaricano allo stato puro delle cose e dei pensieri, alla solidità del loro significato remoto, per una ‘fresca’ semantica delle parole. La fiducia è nell’innesto tra conoscenza e realtà, tra fatto culturale e naturale. È anche in questo che la cancellatura diventa un gesto di ricostruzione di discorsi umani. Tiene in vita la parola stessa, la sussurra appena, le promette di essere pronunciata, lascia balbettare poche sillabe, poche semiminime (alcune solitarie a ricordare Chopin), qualche virgola e campitura di colore, su spazi bianchi, rossi o neri, di tele, libri o partiture. Distrugge per creare, come Polifemo che nell’omonimo romanzo di Isgrò, divora i primi capitoli come nutrimento per le pagine a venire. Niente di simile al nichilismo quindi per l’artista siciliano: «la cancellatura sta alla morte come la calce sta alla peste».²⁶



Emilio Isgrò, Codice ottomano della solitudine, 2010

La cancellatura dunque è ancora oggi un gesto che conserva tutta la sua funzione costruttiva e dialettica, la stessa energia che aveva scandalizzato ai suoi esordi le istanze conservatorie dell'arte e della cultura. Esprime un'affermazione di fiducia e una volontà di critica e il suo valore attuale racconta ancora la fragilità del *lògos*. La forza incontrollata di questo linguaggio è tale che lo stesso Isgrò è costretto a subirlo quando immola le sue capacità verbali a favore di quelle visuali. La cancellatura, coerente a se stessa, il 6 febbraio del 1971, cancella l'identità stessa del suo creatore. La foto performance *Dichiaro di non essere Emilio Isgrò* che raffigura l'autore con un foglio in mano, reo di esistere, testimonia che il fatto sussiste. Una dichiarazione shakespeariana che salva il poeta e la sua vita, come Ulisse quando diventa Nessuno.

Il linguaggio di Isgrò si affianca al risveglio di certe espressioni culturali del Novecento. Il poeta visivo va annoverato tra gli scrittori, i poeti, gli artisti, che hanno sanato il linguaggio col silenzio, epurandolo dalle insidie della contemporaneità, che hanno ripercorso sentieri ostili, alla ricerca di una lingua pura che riporti l'eco di verità ormai sbiadite. Ancora Steiner viene in soccorso a fare chiarezza:

A uno scrittore che avverta che la condizione del linguaggio è posta in discussione, che la parola può forse perdere qualcosa del proprio genio umano, si presentano due linee d'azione fondamentali: può cercare di far sì che il proprio idioma sia rappresentativo della crisi generale, di comunicare tramite esso la precarietà e la vulnerabilità dell'atto comunicativo; oppure può scegliere la retorica suicida del silenzio.²⁷

Su questo territorio del linguaggio, indubbiamente legato alla storia, Wittgenstein ha lasciato forse l'impronta più indelebile col suo *Tractatus*. Nell'indagare linguaggio e realtà delle cose, con scrupolosa logica, dichiara nella sua decisiva proposizione che «su ciò di cui non si può parlare si deve tacere».²⁸ Su questa crisi del linguaggio, emersa agli inizi del Novecento, validi testimoni hanno affidato al silenzio le loro confutazioni e la loro ricerca poetica. Se Adorno asserisce l'inammissibilità del verso dopo Auschwitz (1949) – sollevando un dibattito che regge un confronto costruttivo con le posizioni del pensiero Steiner – è forse Tomas Tranströmer che nell'intrecciare silenzio e linguaggio propone interessanti 'paesaggi' poetici. Lo scrittore svedese trova nell'impossibilità della parola, una tensione poetica che prende la forma stessa del silenzio, senza rinunciare alla scrittura. La cancellatura di Isgrò e la poesia visiva mantengono una simile tensione poetica, pur rinunciando spesso alla parola, diventano lingua.

Stanco di chi non offre che parole, parole senza lingua
sono andato sull'isola coperta di neve.
Mi recai sull'isola innevata.
Non ha parole il deserto.
Le pagine bianche dilagano ovunque!
Scopro orme di capriolo sulla neve.
Lingua senza parole.²⁹



Emilio Isgrò, *Algebra*, 2010



-
- ¹ E. ISGRÒ, *Autocurriculum*, Palermo, Sellerio, 2017, p. 90.
- ² E. ISGRÒ, 'Teoria della cancellatura', in M. MENEGUZZO (a cura di), *Emilio Isgrò. Fratelli d'Italia*, catalogo della mostra presso la Galleria del Credito Siciliano, Acireale, 2009, p. 209.
- ³ Ivi, p. 210.
- ⁴ Ivi, p. 208.
- ⁵ Ivi, p. 209.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ M. MENEGUZZO, Intervista con Emilio (2008), ivi, p. 43.
- ⁸ Ivi, p. 42.
- ⁹ E. ISGRÒ, *Dichiarazione 1*, ivi, p. 204.
- ¹⁰ E. ISGRÒ, *Autocurriculum*, p. 89.
- ¹¹ D. BONDÌ, 'Gesto penultimo. Una riflessione sull'arte di Emilio Isgrò', in B. BENEDETTI, A. ROCCO (a cura di) *Emilio Isgrò, Modello Italia 2013-1964*, catalogo della mostra presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Milano, Electa, 2013 p. 48.
- ¹² E. ISGRÒ, *Autocurriculum*, p. 92.
- ¹³ Cfr. G. STEINER, *Linguaggio e silenzio saggi sul linguaggio, la letteratura e l'inumano*, trad. it. di R. Bianchi, Milano, Garzanti, 2006.
- ¹⁴ G. STEINER, prefazione a *Linguaggio e silenzio*, p. 7.
- ¹⁵ Ivi, p. 11.
- ¹⁶ G. STEINER, 'Il silenzio e il poeta', in Id., *Linguaggio e silenzio*, p. 63.
- ¹⁷ Ivi, p. 66.
- ¹⁸ Ivi, p. 70.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ E. ISGRÒ, 'Introduzione alla cecità', in M. MENEGUZZO, *Emilio Isgrò. Fratelli d'Italia*, p. 214.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² Ivi, p. 215.
- ²³ Cfr. E. ISGRÒ, 'Teoria della cancellatura', in M. MENEGUZZO, *Emilio Isgrò. Fratelli d'Italia*, p. 208.
- ²⁴ D. BONDÌ, *Gesto penultimo. Una riflessione sull'arte di Emilio Isgrò*, p. 48.
- ²⁵ Ivi, p. 49.
- ²⁶ EMILIO ISGRÒ, in M. MONETA (regia) *Ritratto Di Emilio Isgrò*, SkyArte Italia, 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=E-hlmHr-7dzQ&t=1039s>> [accessed 10.10.2019].
- ²⁷ G. STEINER, 'Il silenzio e il poeta', p. 74.
- ²⁸ Cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1980.
- ²⁹ T. TRANSTRÖMER, 'Marzo '79', in *Poesia dal Silenzio*, prefazione di M. C. Lombardi, Milano, Crocetti, 2011, p. 131.



ET ET | testi contaminati



MONICA CRISTINI

La realtà oltre il confine nei Teatri di David Lynch

The alternative realities and the ambiguous plots of the movies of David Lynch, together with the protagonists that inhabit them, have been the object of studies about both his aesthetics and the uncanny behaviours of those characters.

While tracing a path along the filmography of the American director, the essay analyses some of the most meaningful scenes that inspire eerie and alienating sensations to the spectator, with the aim to highlight how these particular scenes are distinguished by a peculiar theatrical space setting or acting. The author investigates this director's choice through a semiological and iconographical analysis, deepening also the acting style employed in these uncanny frames that furthermore are often a solution key of the events.

*Chissà perché ho il pallino dei sipari
dal momento che non ho mai fatto teatro.¹*

Le riflessioni proposte negli ultimi trent'anni sulle opere di David Lynch sono molte, stimulate nella maggior parte dei casi dal singolare modo di raccontare del regista, dalla particolare poetica che sottende i suoi film e soprattutto dal desiderio di aggiungere un'interpretazione alle realtà in essi narrate, spesso ambigue e poco comprensibili. Nel tentativo della ricerca di un senso, molti studiosi si sono avvalsi delle teorie sviluppate in ambito psicologico o psicanalitico, partendo da Sigmund Freud, passando da Jacques Lacan, per finire con Slavoj Žižek.² Certo, sin dai primi film *Eraserhead* (1977) e *The Elephant Man* (1980) – senza escludere cortometraggi come *Grandmother* (1969) – la struttura narrativa con cui Lynch compone le sue opere potrebbe essere assimilabile a quella che definisce le realtà vissute da chi soffre di disordini mentali e indagate in ambito psichiatrico. Gli studi incentrati sull'analisi psicologica dei protagonisti e delle loro fantasie non sono però sufficienti a comprendere la poetica lynchiana, per la quale invece andranno prese in considerazione altre questioni di ordine estetico. Se è vero che il fascino perturbante delle opere di Lynch risiede nel suo saperci condurre in mondi oscuri, incomprensibili, i cui confini spesso sfumano in realtà impossibili che dall'inconscio (da stati onirici o allucinatori) trascendono nel soprannaturale, è altrettanto vero che a renderle ineguagliabili è lo sguardo eclettico del regista che fa uso sapiente dei diversi registri – iconografico, musicale, linguistico – per tesserli in un montaggio che si concede i tempi dell'ostensione e le sospensioni per una riflessione. Inoltre, il regista ci pone spesso di fronte all'ostentazione della finzione cinematografica, mostrandoci nel medesimo film realtà apparentemente slegate e confuse tra loro e privandoci, con un sicuro effetto di straniamento, di un'immersione nella diegesi. Ciò avviene per mezzo di una concatenazione di mondi immaginati o sognati dai protagonisti, ma anche tramite l'inserimento di personaggi che, seppur apparentemente umani, palesano un'appartenenza al soprannaturale o si distinguono nettamente come esseri ultraterreni.

Nel proliferare degli studi dedicati all'opera di Lynch, il discorso intorno ai suoi film si è così avvalso del supporto di teorie psicanalitiche, speculazioni filosofiche e analisi semiologiche al fine di trovare fondamento a una poetica che, come sottolinea Barba-



ra Creed,³ potrebbe essere iscritta nel surrealismo contemporaneo. Le teorie e la poetica surrealista ci saranno dunque di ulteriore supporto nella comprensione dell'opera del regista statunitense, nella quale la narrazione si fonda talvolta su quei meccanismi dell'automatismo psichico che spezzano la razionalità cosciente. La studiosa spiega infatti come Lynch si avvalga totalmente del potere del cinema di far collidere sogni e realtà e di operare secondo la logica del sogno, tanto da rendere notevoli i suoi film per il ritratto di mondi disturbanti, per i personaggi macabri, gli stati mentali allucinati e le esplorazioni del lato oscuro della psiche umana. Insomma, secondo Creed, essi possono essere associati al surrealismo proprio per il loro potere di abbattere i confini convenzionali tra sogno e realtà, i quali si confondono, creando un mondo 'ibrido' che si rivela tanto singolare quanto perturbante. Il continuo alternarsi di mondi reali e onirici (o fantastici), di stati di coscienza e allucinazione, riconduce infatti ai capisaldi del cinema surrealista, come *Un chien andalou* (1929) di Luis Buñuel, ma anche *La Cocuille et le clergyman* (1929) di Germaine Dulac e *Le Sang du poète* (1930), di Jean Cocteau. Ma rivedendo le opere di Lynch, ciò che ci è parso singolare, e che si è scelto di approfondire in questo studio, è la ricorrenza in queste scene più 'surreali' di ambientazioni teatrali. Azioni e personaggi sembrano di volta in volta essere incorniciati in un sipario o delimitati da un palcoscenico, ragione per la quale si è scelto di parlarne come di 'teatri'. Con la presente ricerca si è cercato dunque di evidenziare le scene che nei film rievocano il teatro e di dare una spiegazione alla scelta del regista di rinviare all'estetica teatrale in alcuni dei momenti salienti e quasi sempre rivelatori delle sue opere.

1. Viaggi della mente e atmosfere perturbanti

Prima di entrare nel merito dell'indagine che qui proponiamo, è necessario soffermarsi su alcuni elementi ricorrenti che ci permetteranno di meglio comprendere i riferimenti di Lynch al teatro: la dimensione onirica, i viaggi tra mondi, i personaggi ascrivibili al fantastico. Sono questi infatti i fattori che caratterizzano i momenti più perturbanti delle sue opere, e che ritroviamo ostentati sul palcoscenico della mente.

Todd McGowan – studioso che ha dedicato più lavori alle teorie di Lacan e alla loro applicazione allo studio del cinema, in particolare indagando il ruolo di fantasia e desiderio sia nella ricezione dello spettatore sia nelle vite dei personaggi lynchiani – ritiene che l'eccentricità del regista risieda nella sua inclinazione ad esporre situazioni estreme nella vita quotidiana, con il risultato che i suoi film, invece che restituire un'immagine della realtà, assumono più la struttura di una fantasia.⁴ Lo studioso cita il caso di *Mulholland Drive* (2001) – un film che sottolinea il legame tra fantasia e mondo reale, mostrando come la prima possa creare realtà chiaramente strutturate nella mente – a supporto della teoria lacaniana che vede come ciò che è esperito nella realtà sia radicato anche nella fantasia.⁵ Nel film Lynch sembra esplorare infatti il ruolo della fantasia dell'essere umano nel restituire a posteriori coerenza e significato all'esperienza che l'individuo ha invece del reale. Vediamo come. La prima parte di *Mulholland Drive* presenta il susseguirsi logico degli eventi nella fantasia (o il sogno) di Diane Selwyn (Naomi Watts); essi ci vengono però illustrati in modo più attinente alle nostre aspettative concernenti la realtà (siamo a Hollywood, nella soleggiata California) e non con stratagemmi cinematografici che inducano a pensare al sogno. A differenza di quanto ci si aspetterebbe, più grigia e cupa è invece la seconda parte del film, quella che presenta la realtà, quella vera, in cui vive la protagoni-



sta, caratterizzata da conversazioni intervallate da lunghe e insolite pause. È dunque per mezzo di una ripresa attinente ai più consueti canoni cinematografici di rappresentazione (Hollywood, appunto) che Lynch invita lo spettatore ad entrare nel mondo 'inventato' della protagonista, destabilizzando però la credibilità di chi osserva nel momento in cui la realtà quotidiana di Diane è rappresentata come se fosse un suo viaggio allucinatorio.

Anche in *Lost Highway* (1997) Lynch, nel ritrarre la psicosi del protagonista Fred Madison (Bill Pullman), separa nettamente le due realtà rappresentate, tanto da portare lo spettatore a domandarsi quale sia effettivamente la vita reale di Fred e quanto del narrato sia invece frutto di una fantasia. La mancanza di profondità di campo e la desaturazione dei colori con i quali Lynch ritrae il mondo 'reale' del protagonista creano un senso di piattezza e vuoto e contribuiscono a privare lo spettatore di riferimenti spazio-temporali, avvolgendo la realtà di Fred in un alone di mistero. Ma oscurità e mistero sono invece assenti dal mondo chiaramente illuminato di Peter Dayton (Balthazar Getty), cioè Fred Madison in quella che potrebbe essere la sua fantasia allucinatoria. Il mondo di Peter è in effetti ripreso in modo più tradizionale e realistico e sembra non avere nulla a che fare con quanto visto nella prima parte del film.⁶ Una distinzione, questa, che è invece meno evidente nel continuo alternarsi di mondi in *Inland Empire* (2006), dove a connettere le realtà in modo sinistro e inspiegabile è la surreale sitcom *Rabbits* che *Lost Girl* (Karolina Gruszka) sta seguendo alla televisione.

Peculiare nelle opere di Lynch è anche la presenza di personaggi che sembrano abitare più la mente dei protagonisti che la realtà in cui essi vivono. È il caso, in *Lost Highway*, dell'Uomo Misterioso (Robert Blake), che in diverse e significanti occasioni si manifesta a Fred nel momento di passaggio tra un regno e l'altro, quelli della vita reale di Fred e della sua allucinazione.⁷ Un personaggio che sembra coincidere con il super ego del protagonista, l'agente psichico di auto-osservazione: Fred lo invita in casa, permettendogli così di entrare nella propria psiche e infine di rivelargli che Alice, l'amante di Peter (Patricia Arquette), non esiste; per contro, esiste la moglie di Fred, Renée (interpretata dalla stessa attrice). Si potrebbe allora dedurre che l'Uomo Misterioso sia temuto dal protagonista proprio perché dimostra di conoscere più cose su Fred di quante ne conosca lui stesso. Il Mystery Man possiede la conoscenza segreta delle sue fantasie, essendone l'orrorifica manifestazione,⁸ ed è al corrente della dualità Fred/Peter e Renée/Alice. Non a caso, quest'uomo vive sotto le spoglie del falsario di documenti che vende nuove identità e con esse l'illusione di una fuga dalla realtà: anche Fred, acquisendo l'identità immaginaria di Peter, tenta di assicurarsi un'evasione dalla realtà che lo imprigiona.

La presenza del doppio, con riferimento invece evidente a un mondo soprannaturale, si riscontra nelle serie *Twin Peaks* (1990-1991), *Twin Peaks: The Return* (2017) e nel film-prequel *Twin Peaks: Fire walk with me* (1992), dove i doppi di Leland Palmer (Ray Wise) e dell'Uomo con un Braccio Solo (Al Strobel) – rispettivamente Bob (Frank Silva) e Mike (lo stesso Al Strober) – come quelli dell'Agente Dale Cooper, Douglas 'Dougie' Jones e il doppelgänger di Cooper (tutti e tre interpretati da Kyle MacLachlan) nella stagione 2017, provengono dall'"altro mondo" che interagisce con la realtà attraverso il varco che apre la Stanza Rossa. Come ben sottolinea Pierluigi Basso Fossali, i doppi sono qui segno della presenza di due universi paralleli e comunicanti,⁹ che in *Twin Peaks: The Return* si sdoppiano e moltiplicano: nella nuova serie non c'è più un confine a demarcare le diverse dimensioni spazio-temporali e lo spettatore è «chiamato a confrontarsi con le proprie aspettative».¹⁰ Serie televisiva e film sono del resto popolati da personaggi che detengono poteri ultraterreni e sembrano tutti provenire da quel mondo con cui solo l'Agente Dale



Cooper e il Sergente Garland Briggs (Don S. Davis) hanno facoltà di interagire: Bob, lo spirito demoniaco che possiede Leland, il padre di Laura Palmer (Sheryl Lee); Mike, suo oppositore; l'Uomo da un altro mondo (Michael J. Anderson), il Gigante (Carel Struycken), Mrs. Tremond (Frances Bay) e il nipote (nella serie, il figlio di Lynch, Austin Jack Lynch; Jonathan Leppell nel film). Questi personaggi sembrano essere preveggenti rispetto allo sviluppo degli eventi e sono spesso portatori di messaggi criptici e apparentemente oscuri. Ne abbiamo un esempio, nel sogno di Cooper, nella prima manifestazione di Mike che porta un messaggio all'agente dell'FBI: «In the darkness of future past/The magician longs to see/One chants out between two worlds:/Twin Peaks: Fire walk with me».¹¹ O negli indizi premonitori comunicati, sempre a Cooper, dal gigante: «There is a man in a smiling bag»; «The owls are not what they seem»; «Without chemicals, he points».¹² Questi esseri soprannaturali abitano la Stanza Rossa, presente nella serie come nel film, e l'Altra Stanza di *Twin Peaks: Fire walk with me*: sale d'attesa, luoghi di passaggio tra il mondo dei vivi e quello degli spiriti. Proprio questa peculiarità, insieme alle caratteristiche estetiche che queste stanze presentano – i pesanti tendaggi che ricordano un sipario e l'arredo disposto come se fosse su di un palcoscenico, esplicitamente rivolto verso lo spettatore –, ma anche per come in esse si muovono i personaggi attenti ad ostentare ogni singola azione, ci permettono di annoverarle tra i 'teatri' di Lynch oggetto di questo saggio.

In *Twin Peaks*, l'opera lynchiana che più si affaccia al soprannaturale, anche gli esseri umani presentano spesso doti straordinarie: l'Agente Cooper, viaggiatore nell'altro mondo; Sarah Palmer (Grace Zabriskie) con i suoi sogni premonitori; il Maggiore Briggs che sembra comunicare con le forze della natura; la Signora Ceppo (Catherin E. Coulson) che con i suoi indizi guida Cooper nella giusta direzione; Gordon Cole (lo stesso David Lynch). Tutte queste figure dimostrano di possedere la capacità di vedere oltre la realtà tangibile ed avere poteri extrasensoriali. Non è un caso infatti che in *Twin Peaks: Fire walk with me* Gordon Cole assegni proprio a Cooper uno dei casi della Rosa Blu, nome in codice che identifica i casi più misteriosi: la rosa blu, che in natura non esiste, indica la necessità di percorrere una via alternativa per ottenere risposte ed è segno della dimensione paranormale in cui sarà coinvolta l'investigazione. L'argomento è ripreso nella stagione del 2017, nel corso della quale Cole e l'agente Albert Rosenfield (Miguel Ferrer) coinvolgono Tammy, agente Tamara Preston (Chrysta Bell) nel gruppo investigativo che indaga appunto i casi irrisolti del 'Blue Book' (insabbiati dopo vent'anni di indagini sugli UFO).¹³



Twin Peaks, La stanza rossa

In *Lost Highway* sembra essere invece l'Uomo Misterioso a detenere poteri soprannaturali: il suo apparire e svanire all'improvviso, il suo essere contemporaneamente in due luoghi, il trucco bianco e pesante sul volto, con le labbra vermiglie e il sorriso agghiacciante, fanno pensare più a un essere diabolico che a un uomo in carne e ossa. A rafforzare questa ipotesi è anche il suo potere di guidare e influenzare le azioni di Fred, insieme alla risposta che dà al protagonista nel corso del loro primo incontro, quando Fred gli chiede come sia entrato in casa sua: «You invited me, for it is not my custom to go where I'm not



wanted».¹⁴ Come dunque vediamo, Lynch crea i suoi mondi muovendosi tra i meandri della psiche e dell'inconscio umano, tra la dimensione onirica e quella fantastica abitate da spiriti (*Twin Peaks*), streghe (*Wild at heart*, 1990) e maghi (*Mulholland Drive*).

Nel mondo dei film di Lynch la realtà sembra essere multivalente: oggetti ed eventi che paiono separati si scoprono congiunti a un livello nascosto; il racconto non procede mai in modo lineare ma si dirama in dimensioni 'strane' e gli avvenimenti si ripetono circolarmente. «I mondi di Lynch sono ripresi attraverso performance innaturali, dialoghi criptici o interrotti, ostentazioni iperboliche di sentimenti, una persistente fascinazione per gli oggetti causali e una deliberata discontinuità narrativa».¹⁵ Gli oggetti stessi vengono caricati di significato, si pensi agli anelli di *Twin Peaks* (quello dell'Agente Cooper e quello offerto a Laura), alla scatola blu e alla sua chiave in *Mulholland Drive*, alla giacca in pelle di serpente di Sailor Ripley (Nicholas Cage) in *Wild at heart*: oggetti che sono sempre investiti di significati perturbanti e poteri magici. David Lynch sembra concepire il film come un mondo dei sogni da lui stesso controllato. Ciò mette lo spettatore di fronte a una «dissoluzione dei codici percettivi»: pur avvalendosi di elementi che indicano la presenza di attività oniriche, il regista non rinuncia alle visioni, alle profezie e alle apparizioni che non trovano mai un'attribuzione definitiva.¹⁶

Roy Menarini, parlando dell'importanza del mistero nel cinema di Lynch, illustra bene la peculiare presenza di quest'elemento nei suoi film.

Lynch percepisce come deludente ogni curva narrativa che si risolva semplicemente nel percorso "mondo tradizionale > evento perturbante > conflitto > sconfitta dell'irrazionale > ritorno al mondo ricomposto". Facendo leva, semmai, sulla perenne esitazione tra spiegazione razionale e irrazionale degli avvenimenti narrati [...], egli preferisce dilatare all'infinito il mistero, mantenendone le caratteristiche iniziali di "rottura" ma rinunciando di fatto a una sua riduzione elementare. [...] Almeno una ipotesi narrativa capace di contenere la maggior parte degli elementi raccontati è individuabile in tutti i film dell'autore. Non di meno, il mistero è una specie di ritmo di basso continuo che avviluppa il mondo esperito e funge da *contatto* comunicativo con mondi psichici alternativi, il più delle volte prodotti dalla mente di uno o più personaggi.¹⁷

L'effetto perturbante nei suoi film è infine raggiunto anche grazie alla scelta registica di un montaggio che vede il veloce alternarsi di piani ravvicinati e di suoni che suscitano ansia e angoscia, come il *drone*¹⁸ che fa da tappeto sonoro alla serie *Rabbits* (2002), presente anche in *Inland Empire* (2006) o talvolta evidenzia gli spazi appartenenti ad altri mondi, come accade per la Stanza Rossa di *Twin Peaks*.

2. I teatri di Lynch

L'estetica delle ambientazioni nei film di Lynch, l'uso che egli fa della luce, i dialoghi, il modo di muoversi e agire dei personaggi, rimandano talvolta a un gusto prettamente teatrale per la messa in scena. Da questa osservazione è nato il nostro interesse per quelle scene e quei momenti che si stagliano dal resto delle altre sequenze per il loro appartenere a un effettivo contesto di palcoscenico o essere vere e proprie performance teatrali. I rimandi al teatro, impliciti o espliciti che essi siano, assumono forme diverse: da veri e propri palcoscenici, ad ambientazioni che rinviano al teatro con l'uso della luce e la disposizione degli arredi scenici, alle performance dei protagonisti.

Da una prima analisi della filmografia lynchiana è emerso che, oltre agli elementi sopra elencati, ciò che più contraddistingue questi 'teatri' è il loro apparire come mondi con statuti diversi rispetto alla realtà narrata, zone di sospensione spazio-temporale che violano ogni legge della fisica,¹⁹ vie di fuga dalla realtà o porte di passaggio tra mondi. Questi 'teatri' costituiscono quasi sempre un'interruzione nella

diegesi filmica: in essi il tempo pare allungarsi, stirarsi e dilatarsi come in *Eraserhead*. Lo spazio, anche quando sembra ben delimitato da porte, muri e tende, dischiude invece nuovi varchi e si concede sconfinamenti che nella maggior parte dei casi lo portano alla sovrapposizione con un altro mondo, sia esso ultraterreno o mentale. Queste particolari scene sono spesso caratterizzate anche da una comunicazione resa difficoltosa a causa del linguaggio parlato (gli abitanti della Stanza Rossa di *Twin Peaks* parlano al contrario) o della sua totale assenza (la Lady in the Radiator di *Eraserhead* canta ma non parla con il protagonista). Assistiamo invece a una smaterializzazione della lingua con il canto registrato del Club Silencio in *Mulholland Drive*, o ci troviamo di fronte a dialoghi che ricordano il teatro dell'assurdo come in *Inland Empire*.

È interessante allora constatare come, nel tessere le trame sovrapposte e intrecciate di mondi talvolta indistinguibili, il regista scelga il teatro come luogo di rivelazione o di scioglimento degli eventi. Alcuni momenti sono 'raccontati' in una dimensione spettacolare che si staglia dalla finzione filmica (già di per sé ripetutamente rivelata) garantendo così l'effetto di straniamento: nell'atmosfera già surreale del film, Lynch spiazza ulteriormente lo spettatore ponendolo di fronte a un nuovo mondo ancor più surreale. Le scene più perturbanti sono infatti iscritte in una cornice che ostenta la finzione, quella del teatro.

Ad abitare queste dimensioni teatrali sono infatti i personaggi più ascrivibili al genere fantastico: se in *Eraserhead* la Lady in the Radiator ha un volto deforme, in *Mulholland Drive*, sul palco del Club Silencio a presentare lo spettacolo è un mago-imbonitore; nella Stanza Rossa di *Twin Peaks* a interagire con Cooper sono nani e giganti; infine, non possiamo tralasciare i conigli antropomorfi della sitcom *Rabbits* in *Inland Empire*. È un mondo di 'freak', quello teatrale di Lynch, una sorta di regno del perturbante creato per interagire con i protagonisti dei film ma non per sconcertarli. Infatti, nella maggior parte dei casi, essi non sembrano reagire alle stranezze o deformità con cui si relazionano, proprio perché queste sono esibite all'interno della cornice del palcoscenico. A partire da tale considerazione è allora possibile ipotizzare che il 'Circo Barnum' dei teatri di Lynch sia rivolto invece allo spettatore: intermezzi destabilizzanti, queste scene popolate da strani esseri portano quasi sempre allo



Eraserhead, Lady in the radiator



Mulholland Drive, Club Silencio

scioglimento dell'enigma (*Mulholland Drive*), all'acquisizione degli elementi che conducono a una possibile spiegazione (*Twin Peaks, Twin Peaks: Fire walk with me, Twin Peaks: The Return*), o a destabilizzare lo spettatore con un'inspiegabile sospensione nella diegesi filmica (*Blue Velvet* e *Eraserhead*).

Certa è invece la valenza di questi teatri come luogo di passaggio e 'porta d'ingresso per un altro mondo':²⁰ vediamo alcuni esempi.

Eraserhead, il primo lungometraggio di Lynch e il suo film forse più surrealista, ci presenta la realtà deforme e mostruosa abitata da Henry (Jack Nance): un mondo post-industriale, cupo e claustrofobico con il quale lo stesso



Inland Empire. Rabbits

protagonista pare non essere in sintonia. Henry sembra infatti vivere in un incubo per tutto il film, aggirandosi allarmato come se, consapevole della realtà orribile in cui è costretto a vivere, stesse aspettando un risveglio che non giunge mai. Il suo è infatti un mondo onirico, luogo di tristezza e dolore, ma anche terreno di scoperta del sé creativo e di viaggio animico-cosmico.²¹ È invece all'interno dell'oscurità del termosifone che egli vede la luce che lo guida verso un palcoscenico vuoto, con il sipario aperto, in attesa che qualcuno lo calchi. La performance a cui assistiamo è quella della Lady in the Radiator (Laurel Near), sinistra caricatura di un essere celestiale che conduce Henry nel suo personale mondo di sogno e che con la sua voce angelica, i capelli cotonati color platino e l'abito bianco, si contrappone all'oscurità che avvolge la vita del protagonista. Il legame della Lady con Henry sembra già qui palesarsi: mentre inscena la sua danza, la donna schiaccia, sorridendo, i vermi-feti caduti dall'alto sul pavimento a scacchi, quasi a voler cancellare l'intrusione del feto-mostro nella vita del protagonista. Nella visione della Lady che canta la celebre «in Heaven, everything is fine; you've got your good things, and I've got mine»,²² egli sembra trovare conforto e una via di fuga dalle contingenze del mondo reale. Il teatrino nella fantasia di Henry è dunque uno spazio illusorio e di pura messa in scena e al contempo un luogo tipico di creazione e metamorfosi:²³ nell'ultima sua apparizione, il palcoscenico ospita il protagonista che, dopo aver tentato di raggiungere la sua Lady (che svanisce), subisce una trasformazione perdendo la propria testa, al posto della quale ricompare invece il feto deforme.

Un teatro che richiama invece quello europeo della fantasmagoria di fine Settecento – con i suoi presentatori a introdurre numeri sensazionali resi possibili da trucchi scenotecnici celati – è il Club Silencio di *Mulholland Drive*, dove il palcoscenico con il sipario rosso e il suo tappeto persiano ospitano un mago-imbonitore (Richard Green) che presenta lo spettacolo specificando in più lingue che «it is all recorded» e «no hay Banda!».²⁴ È all'interno del sogno della protagonista Diane che compare il teatro al quale la conduce Rita per assistere a una rappresentazione interamente artificiosa. La scena fa da spartiacque alle due parti del film: gli eventi nel sogno di Diane e la vita reale della protagonista, che per affrontare il rifiuto dell'amata Camilla (Laura Harring) costruisce una sua realtà alternativa che occupa la prima parte dell'opera. Diane rivede se stessa come Betty e la sua amante come la misteriosa Rita, coinvolte nella risoluzione di un mistero (recupe-



rare l'identità di Rita, colta da amnesia dopo un incidente d'auto) e in una relazione amorosa. Il Club Silencio agisce in questo caso come una sorta di risveglio dalla vita sognata. È infatti il mago stesso a richiamare l'attenzione delle due protagoniste sull'illusione di quanto stanno vivendo, sottolineando che la performance a cui stanno per assistere è tutta registrata, e obbligando – con l'apparizione della scatola blu nella sua borsa – Betty/Diane a svegliarsi per tornare alla realtà. Durante la performance di Rebekah Del Rio che canta *Llorando* (versione spagnola di *Crying* di Roy Orbison), Betty è infatti colta da un tremore innaturale che suggerisce il suo arrivo al punto di chiusura della fantasia. Ancora una volta è l'ostentata finzione a condurre al risveglio: la performance palesemente in playback della cantante californiana, che commuove le due donne tanto da indurle al pianto, prosegue oltre lo svenimento della Del Rio, dopo il quale la sua voce registrata continua a risuonare nel teatro. Il microfono, che perde la sua funzione primaria di amplificazione della voce, proietta nell'ultima scena la luce riflessa diventando esso stesso fonte luminosa: «[...] ricettore dismesso di una comunicazione vocale perduta, la recita è chiusa e il microfono intona un discorso di luce che non abbisogna più d'attori, i quali possono tranquillamente votarsi al silenzio».²⁵ È in questo momento che compare nella borsa di Betty la scatola blu che apre al mondo reale, alla scomparsa di Rita e al risveglio di Diane, ora consapevole dell'omicidio dell'amata da lei commissionato.

Il teatro garantisce allora la disillusione e il ritorno alla realtà di Diane, ma fornisce anche allo spettatore un importante indizio per l'interpretazione di quanto già visto e di ciò che segue. Tra le riflessioni dedicate a questa scena si distingue quella di Greg Olson,²⁶ che ipotizza che il mago-presentatore e il palcoscenico siano nel film la metafora che illustra la verità principale della filosofia Hindu, studiata per anni da Lynch, e che considera il nostro mondo quotidiano un'illusione (maya) di dualità e molteplicità dalla quale abbiamo bisogno di svegliarci per percepire l'unica e assoluta realtà (Brahman). Ipotesi, questa, che sembra essere avvalorata dalla citazione di Upaniṣad che apre uno dei capitoli del libro *In acque profonde*: «sappi che la Natura intera non è altro che un magico teatro, che la grande Madre è il demiurgo supremo, e che la totalità del nostro mondo è popolata dalla moltitudine delle sue parti».²⁷

Un teatro come quello di *Mulholland Drive* compare in *Twin Peaks: The Return*, stagione in cui Lynch non sembra perdere l'occasione per citare i suoi film, quasi una summa di tutta l'opera del regista. Nell'ottavo episodio, il più perturbante di tutta la serie, una donna in abbigliamento déco assiste all'ascensione fantastica del Gigante che ci 'illumina' sul dramma della morte di Laura Palmer. Anche in questo caso lo spazio è la sala di un teatro e la scena, in bianco e nero con pochi particolari a colori, ha luogo tra il palcoscenico e il palchetto che ospita la donna, ma più che ad un teatro d'oggi Lynch sembra fare riferimento al primissimo cinema, – riportandoci a certe ambientazioni o espedienti dei film di Méliès, come *L'homme à la tête en caoutchouc* (1901) – o alla fantasmagoria, alle apparizioni messe in scena con la lanterna magica da Robertson a Parigi sul finire del Settecento.

Magico teatro e passaggio tra mondi per antonomasia è la celebre Red Room di *Twin Peaks* (1990-1991 e 2017) e *Twin Peaks: Fire walk with me*: uno spazio prodigioso in cui l'agente dell'FBI Dale Cooper incontra l'Uomo da un altro mondo e il Gigante, esseri soprannaturali che lo aiutano nell'investigazione fornendogli enigmatici indizi e che sembrano fare da mediatori tra l'altro mondo e quello terreno. Questa stanza senza pareti, delimitata da tende rosse, è uno spazio indefinito, teatro di strani accadimenti: dall'essere luogo d'incontro nelle prime puntate della serie televisiva e nel film, la Red Room si rivelerà alla fine di *Twin Peaks* come spazio di scissione, disorientamento e paura, per confermarsi ancora una volta nella serie del 2017 quale soglia tra il mondo reale e quello ultraterreno.



Sin dalla sua prima apparizione nel sogno di Cooper, questo teatro perturbante disorienta lo spettatore per il suo mostrarsi, con il pavimento zigzagante e l'accurato mobilio déco, come luogo astratto o come 'nessun luogo'. I suoi abitanti parlano uno strano linguaggio (i dialoghi sono rimandati al contrario) intervallato da pause che lo rendono ancora più innaturale; gli esseri che la popolano si muovono in modo insolito, come l'Uomo da un altro mondo che con il suo abito rosso cammina danzando (anche i suoi movimenti sono ripresi e rimandati al contrario). La Stanza Rossa inscena un mondo alla rovescia, simbolo degli accadimenti che si susseguono nella cittadina di Twin Peaks, quanto quello dell'Altra Stanza, presente in *Twin Peaks: Fire walk with me*, che ospita gli stessi personaggi che abitano la Stanza Rossa (il nano-Uomo da un altro mondo, Bob, i Tremonds), insieme a quattro figure, una delle quali indossa un abito rosso e copre il volto con una maschera bianca dal lungo naso appuntito (simile a quella dietro cui si nasconde il piccolo Tremond e che rivela poi il volto di una scimmia). L'Uomo da un altro mondo è qui seduto a un tavolo di fronte a Bob, e sembra contrattare con lui la Garmonbozia, la crema di granturco (cereale che in antiche civiltà era considerato cibo sacro ma che in *Twin Peaks* si identifica più con l'essenza del male) di cui questi esseri sembrano nutrirsi.

In relazione al ruolo rivelatore di questi 'teatri' – tra i quali anche la baracca in fiamme di *Lost Highway*, il salotto dei conigli in *Inland Empire* – lo studioso Mitch Cunningham evidenzia come queste scene forniscano una distillazione delle chiavi di lettura (dei film) in frasi frammentate e decontestualizzate: «She's my cousin... but doesn't she look almost exactly like Laura Plamer?» (*Twin Peaks*); «It is all recorded... and yet we hear a band» (*Mulholland Drive*); «It had something to do with the telling of time» (*Inland Empire*).²⁸

Altre stanze nei film di Lynch assolvono il ruolo di collegamento tra mondi e si rivelano il teatro degli eventi impossibili raccontati dal regista. In *Inland Empire* a segnare il passaggio tra le realtà abitate da Nikki Grace (Laura Dern) – il mondo polacco e quello hollywoodiano – è il salotto abitato dai conigli antropomorfi della sitcom *Rabbits*, che permette l'accesso tra un mondo e l'altro attraverso una semplice porta. La stanza, con le pareti verdi e arredata in stile anni Sessanta, è caratterizzata da un sonoro di fondo opprimente; il dialogo senza senso dei tre conigli che vi interagiscono richiama, come già accennato, quello del teatro dell'assurdo e ad aggiungere un effetto di maggiore straniamento sono infine le risate fuori contesto e le reazioni del pubblico, registrate come fossimo in una delle più comuni situation comedy. Questi intermezzi di *Rabbits* hanno l'effetto di creare una sospensione nella diegesi e, anziché aiutare lo spettatore nella comprensione della vicenda narrata, in *Inland Empire* provocano una sensazione di maggiore spaesamento.

Infine, in alcune opere di Lynch abbiamo la presenza di performance che risultano essere stranianti per come sono inserite nel film. Ci riferiamo a due momenti squisitamente teatrali: l'azione mimata con la quale Lil (Kimberly Ann Cole), la dama in rosso di *Twin Peaks: Fire walk with me*, trasmette agli agenti il messaggio in codice di Gordon Cole; il secondo è la performance canora di Ben (Dean Stockwell) in *Blue Velvet* (1986). Questa scena è inserita nel momento in cui Ben Soave, l'amico di Frank Booth (Dennis Hopper) che tiene in custodia il figlio rapito di Dorothy Vallens (Isabella Rossellini), riceve nel suo appartamento Pussy Heaven il malvivente che porta con sé i suoi scagnozzi, Dorothy e il giovane Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan). Ben, alla richiesta dell'amico, inscena una performance speciale: una sorta di drag-show nel quale l'uomo canta in playback *In Dreams* di Roy Orbison, con una lampada-microfono che illumina il pallore del viso pesantemente truccato. La scena, presentata come un vero e proprio concerto, vede Ben inizialmente solo, in un angolo della stanza incorniciata ai lati da due pesanti tende verdi.

Lynch sottolinea il carattere rappresentativo del momento attraverso inquadrature alternate del 'palco' drappeggiato di Ben e degli ospiti-spettatori nella stanza attigua – tra i quali sta Frank che fissa irretito la performance – per concludere con un campo lungo che inquadra i due uomini, e permette di vederli insieme sul palcoscenico improvvisato.



Blue Velvet, Ben Soave

A rendere ancor più irreali la scena sono la donna alle spalle di Ben, seduta immobile su un divano accanto a una grossa bambola, insieme alla riproduzione del brano musicale che, nonostante la fonte da cui proviene (un lettore di musicassette), è caratterizzata da un suono straordinariamente pieno e pulito. Infine, il momento idilliaco della performance di Ben risulta grottesco proprio per il suo essere inserito nel contesto teso e rumoroso in cui le grida di Frank si alternano al pianto di Dorothy. *In Dreams* contrasta con la sua melodia innocua la tensione sullo schermo, creando un ponte tra l'immagine confortante della Lumberton diurna e la pericolosa città della notte, abitata da Frank e dai suoi scagnozzi.²⁹

Non è un caso che il teatro scelto da Lynch non richiami la rasserenante rappresentazione di prosa ma guardi piuttosto alle forme di spettacolo più perturbanti, la fantasmagoria e il freak show (*The Elephant Man*). È una scena, quella di Lynch, che porta sempre con sé delle esagerazioni e in cui ogni personaggio è estremizzazione o macabra caricatura di qualcos'altro. Un teatro in cui anche l'interprete che non è freak viene presentato come tale, come nel caso di Rebekah Del Rio, introdotta al Club Silencio come la 'Llorona de Los Angeles'.

Nel cinema surrealista di Lynch, in cui i protagonisti si muovono sempre tra mondi paralleli – siano essi visioni psicotiche di menti alterate, luoghi del sogno o realtà davvero soprannaturali –, il regista fornisce ai suoi stessi personaggi e allo spettatore prospettive di lettura o chiavi risolutive per mezzo del luogo che più ostenta la finzione, quello del teatro. Che siano ospitati su veri e propri palcoscenici, nelle stanze della mente o si risolvano in stravaganti performance, questi momenti aumentano l'effetto di straniamento dello spettatore in sala, raddoppiando il fascino senza tempo dei suoi film.



- ¹ D. LYNCH, *Io vedo me stesso. La mia arte, il cinema, la vita*, a cura di C. RODLEY, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 239.
- ² Di Freud si veda, primo fra tutti, il celebre saggio *Das Unheimliche* (1919), mentre di Lacan ritroviamo tra i più citati i *Seminari*. Riguardo agli studi che applicano la psicanalisi al cinema, cfr. S. ŽIŽEK, *Dello sguardo e altri oggetti. Saggi su cinema e psicoanalisi*, Pasian di Prato, Campanotto, 2004, e *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York-London, Routledge, 1992.
- ³ B. CREED, 'The untamed eye and the dark side of surrealism: Hitchcock, Lynch and Cronenberg', in G. HARPER, R. STONE (a cura di), *The unsilvered screen: surrealism on film*, London, Wallflower Press, 2007, pp. 115-133.
- ⁴ Si vedano di T. MCGOWAN, 'Lost on Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Panegyric to Hollywood', *Cinema Journal*, 43, n. 2, 2004, pp. 67-89 e *The Impossible David Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007.
- ⁵ Il riferimento è al *Seminario XX*. Si veda anche, di T. MCGOWAN, 'Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes', *Cinema Journal*, 42, n. 3, 2003, pp. 27-47.
- ⁶ T. MCGOWAN, 'Finding Ourselves on a "Lost Highway": David Lynch's Lesson in Fantasy', *Cinema Journal*, 39, n. 2, 2000, pp. 51-73.
- ⁷ B. HERZOGENRATH, 'On the *Lost Highway*: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology', *Other Voices*, 1, n. 3, 1999.
- ⁸ T. O'CONNOR, 'The Pitfalls of Media "Representations": David Lynch's Lost Highway', *Journal of Film and Video*, 57, n. 3, 2005, pp. 14-30.
- ⁹ P. BASSO FOSSALI, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, Edizioni ETS, 2006.
- ¹⁰ L. MARMO, 'Tornando a casa. Desiderio spettacolare e dispersione narrativa in *Twin Peaks: The Return* di David Lynch', in *SigMa – Rivista di Letterature Compare, Teatro e Arti dello spettacolo*, I, 2017, pp.537-561.
- ¹¹ Mike, *Twin Peaks*, I serie, episodio 3. "Nell'oscurità di un Futuro passato/Il mago desidera vedere/Non esiste che un'opportunità tra questo mondo e l'altro:/Fuoco cammina con me."
- ¹² Gigante, *Twin Peaks*, II serie, episodio 1. "C'è un uomo in una borsa che sorride"; "I gufi non sono ciò che sembrano"; "Senza medicine, egli morirà".
- ¹³ *Twin Peaks: The Return*, 2017, episodio 12.
- ¹⁴ "Mi hai invitato. Non è mia abitudine andare dove non sono stato invitato". Ricordiamo che nella letteratura fantastica il diavolo e i vampiri hanno bisogno di essere invitati per poter varcare la soglia di una casa ed entrare nella vita delle loro vittime.
- ¹⁵ M. CUNNINGHAM, 'The Ironic Uncanny, Uncanny Ironies and David Lynch', *Consciousness, Literature and the Arts*, Vol. 13, N. 1, 2012. Traduzione di chi scrive.
- ¹⁶ Ivi.
- ¹⁷ R. MENARINI, *Il cinema di David Lynch*, Alessandria, Falsopiano, 2002, pp. 15-16. L'esitazione che suscita il mistero o, come indicherebbe Todorov, apre al 'fantastico', in questo caso è provocata dall'incertezza interpretativa degli eventi provata dallo spettatore: il dubbio si insinua tra la percezione del reale e l'immaginario della mente del personaggio. Tra le categorie e i temi analizzati dallo studioso, quelli riscontrabili nelle opere di Lynch potrebbero trovare un riferimento nei temi dell'*io*, in particolare quelli che "riguardano la strutturazione del rapporto tra l'uomo e il mondo" e appartengono al sistema freudiano *percezione-coscienza*. Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2007.
- ¹⁸ Il *drone* è uno stile musicale, nato dal minimalismo, che enfatizza l'uso di suoni, note estese e ripetuti. Si veda il *Rabbits Theme* composto e suonato dallo stesso Lynch ed inserito nella colonna sonora della web-serie *Rabbits* (2002) e di *Inland Empire* (2006).
- ¹⁹ F. DE BERNARDINIS, *Ossessioni terminali. Apocalissi e riciclaggi alla fine del cinesecolo*, Ancona-Milano, Editori Associati, 1990.
- ²⁰ D. LYNCH, *In acque profonde. Meditazione e creatività (Catching the Big Fish)*, Milano, Oscar Mondadori, 2015, p. 21.
- ²¹ G. OLSON, *David Lynch. Beautiful Dark*, Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth-UK, The Scarecrow Press, 2008.
- ²² "In paradiso tutto è bello; tu hai le tue buone cose, ed io ho le mie". Traduzione di chi scrive.
- ²³ BASSO FOSSALI, *Interpretazione tra mondi*, cit.
- ²⁴ "È tutto registrato", "Non c'è un'orchestra". Trad. di chi scrive.
- ²⁵ BASSO FOSSALI, *Interpretazione tra mondi*, p. 426.
- ²⁶ G. OLSON, *David Lynch. Beautiful Dark*, cit.
- ²⁷ D. LYNCH, *In acque profonde*, p. 21.
- ²⁸ "Lei è mia cugina... ma non sembra proprio Laura Plamer?" (*Twin Peaks*); "È tutto registrato... eppure



sentiamo una banda” (*Mulholland Drive*); “Ha qualcosa a che fare con l’indicare l’ora” (*Inland Empire*). Trad. di chi scrive.

²⁹K.M. REED, “‘We Cannot Content Ourselves with Remaining Spectators’: Musical Performance, Audience Interaction, and Nostalgia in the Films of David Lynch”, *Music and the Moving Image*, 9, n. 1, 2016, pp. 3-22.



RICCARDO DONATI

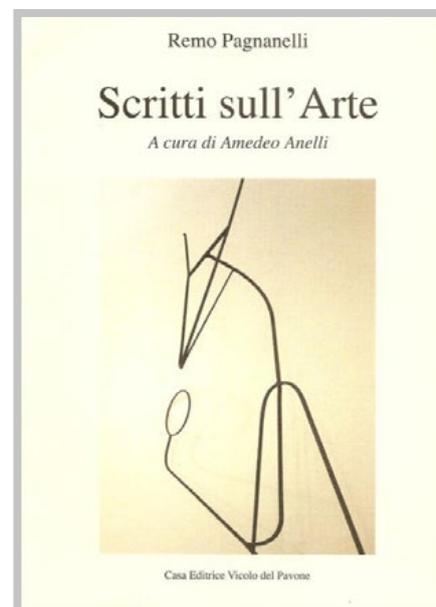
*Il tuo occhio non regge la visione?
La poesia di Remo Pagnanelli tra pittura e cinema*

Remo Pagnanelli (1955-1987) has been one of the most interesting personalities in Italian poetry during the second half of the 20th Century, and he is still waiting to be fully rediscovered by critics. He was also a distinguished connoisseur of Art and Art Theory; notably, he was influenced by the works of Freud, Jung, Arnheim, Warburg, Gombrich. This essay will focus on this little-known but crucial aspect of Pagnanelli's poetry: his deep interest in Visual Culture. Using as a framework the theoretical ideas structuring Pagnanelli's instances of gazing, we will discuss his critical essays and some poems containing references – explicit or not – to Caravaggio's paintings. But cinema also plays a role in the work of Pagnanelli: that's why in the final paragraph we will examine a poem (with strong autobiographical resonances).

*[...] Il tuo occhio non regge la visione?
E tu saltala, se sei un arcangelo
Remo Pagnanelli*

1. Il poeta come archeologo dell'inconscio

«Scrivere fa parte dell'esistenza sebbene io abbia qualche dubbio in proposito. Il dubbio deriva, a seconda dei casi, dall'ipotesi di un di più di vitalità che lo scrivere rappresenta oppure, all'opposto, dal sintomo di incompletezza, di non adeguata attitudine a vivere pienamente». ¹ Queste parole di Vittorio Sereni, che tolgo da un *Autoritratto* del 1978, si attagliano perfettamente alla figura di uno scrittore che a Sereni fu molto legato, Remo Pagnanelli, nato nel 1955 a Macerata e ivi morto suicida a soli trentadue anni. ² Per comprendere appieno il percorso creativo di Pagnanelli è decisivo riflettere sulla sua concezione «archeologica» del sentire umano in generale e della scrittura in versi in particolare. «La poesia», osserva, «è per me operazione *archeologica*, nella duplice direzione di discorso del Principio e conservazione e custodia di ciò che è andato perduto o che si sta perdendo, di ciò che comunque il nostro cervello antichissimo vede di continuo "ri-affiorare"» ³ Tale concezione viene maturandosi già nel giovane Pagnanelli sulla scorta di alcuni decisivi stimoli intellettuali: in primis, il pathos dionisiaco nicciano; in secondo luogo, la lezione freudiana del sintomo e la teoria junghiana secondo cui la psiche inconscia sarebbe una struttura metapersonale, ovvero eccedente la cornice individuale. ⁴ E ancora, la convinzione eliotiana che la tradizione si muova per cooptazione di individualità da parte di forze sovraindividuali; ⁵ i contributi bachelardiani che sollecitano una lettura psicoanalitico-elementale del fatto creativo; l'ipotesi ermeneutica di Arnheim secondo cui l'iconicità



Copertina di R. Pagnanelli, *Scritti sull'Arte*, a c. di Amedeo Anelli



deriverebbe dall'inconscio.⁶ Ma, soprattutto, la nozione warburghiana di sopravvivenza e la centralità attribuita dallo storico dell'arte tedesco alla dinamica degli intrichi psichici in cui la vita simbolica non cessa di dibattersi.

La costellazione intellettuale che ho qui brevemente tratteggiato, niente affatto esaustiva, credo aiuti a illuminare meglio il senso di una dichiarazione d'autore come questa: «Il poeta non è altro che un pescatore paziente, silenzioso e dis-attento, nel grande lago dell'inconscio collettivo».⁷ L'immagine equorea è particolarmente interessante perché in tutta la poesia di Pagnanelli il soggetto è sottoposto a una tentazione, e direi quasi a una coazione, di matrice squisitamente junghiana, che lo spinge ad andare alla deriva verso le strutture profonde: un 'andare al fondo' sempre a rischio di diventare un 'andare a fondo'. Siamo del resto parlando di un autore che ha letteralmente tematizzato la scomparsa del sé, anche nel senso fisico dell'autoeliminazione, di un poeta insomma costantemente 'tentato di morire' (tentazione poi tragicamente attuata), e la cui opera ha complessivamente il respiro diegetico e diseguale della 'storia di un'anima', ma di un'anima della fine del Ventesimo secolo, cioè un 'io' inabissato. Ma a questo aspetto dedicherò il paragrafo conclusivo. Torniamo intanto al nome di Warburg. Ecco, non credo sia mai stato osservato come in tutta l'opera del poeta marchigiano le due forze che, secondo lo studioso tedesco, imprimerebbero alla cultura occidentale la sua perpetua oscillazione psichica, entrino frequentemente in gioco: da un lato l'estatica *Nympha fluida*, rapita dall'entusiasmo, dall'altro la divinità fluviale afflitta, ovvero a tendenza malinconica.⁸ Non mi pare un caso che sin dagli esordi i versi di Pagnanelli siano densamente popolati da numi melanconici e da fanciulle sospese tra un umido eros balneare e l'archetipo romantico di Ofelia,⁹ gli uni come le altre immersi in scenari dove elementi arborei e acquatici compaiono fianco a fianco.¹⁰ Proprio nell'addensarsi di numerosissime immagini equoree è dato verificare il costante sforzo di reviviscenza rammemorativa del patrimonio culturale trascorso che caratterizza l'opera di Pagnanelli, peraltro sempre in bilico tra un invernale chiaroscuro di matrice nordica e un richiamo ai colori caldi e alle forme morbide del mondo italico. E in effetti questa poesia, che abbonda di luci polverose e stinte, dominata da un simbolismo cromatico saturo di vuoti, sovente da una grisaille che è anche eco di un grigiore umorale,¹¹ si illumina però a tratti d'una fecondità mediterranea nell'esplosione di alcuni episodi di solarità, nel palpitare degli umori carnali e nella tramatura a tratti mitologico-arcaizzante delle occasioni visive che la costellano.

Il tutto affidato a un'idea di visionarietà intesa come tentativo di «rendere accessibili i fantasmi e ciò che travalica la realtà fenomenica», secondo le parole d'autore,¹² a partire dal dato primario della vita intrapsichica. In particolare la reminiscenza iconografica, avanzando da profondità ancestrali e immemoriali, funge da shock epifanico, facendo riaffiorare alcune giacenze sepolte dell'immaginario condiviso ma anche i segni leggibili del desiderio del singolo.¹³ Di quello che con Pierre Fédida potremmo chiamare «il soffio indistinto dell'immagine»,¹⁴ Pagnanelli scrive nell'importante saggio *Ipotesi (ipostasi) per una definizione di visionarietà*, dove afferma

[...] che l'immagine è anche una proiezione di paure o desideri collettivi. Passiamo dal simbolo (dal polisimbolo) all'archetipo: l'artista è colui che sa attingere e rendere ipercodificata una materia arcaica, propria dell'umanità, è colui che sa scoprire dietro le vestigia della rimozione (vista come stile) le istanze comuni, il patrimonio della specie [...]. L'assunto dell'universalità dell'arte si rifà a tale principio: l'arte è universale quando parla attraverso archetipi.¹⁵



Una visionarietà rammemorante e reviviscente è insomma ciò che caratterizza al meglio lo sguardo archeologico di Paganelli: il poeta 'pesca' nel patrimonio trascorso, lo richiama nei suoi versi, e così facendo lo ravviva. Allo stesso tempo, si definisce in quanto anello della catena, tessera nel vertiginoso mosaico di quello stesso patrimonio.

2. Verso gli archetipi

Quali sono, dunque, le visiting images che maggiormente contano nell'avventura espressiva di Paganelli? E quale la loro risignificazione in quanto «materiale visionario», per dirla con lo Jung di Psicologia e poesia?¹⁶ Un primo livello rammemorativo è dato dal richiamo del nome di un artista, o di un movimento pittorico, in grado di evocare peculiari e inconfondibili esiti figurali. Con discreta frequenza, Paganelli fa echeggiare nei suoi versi alcune paradigmatiche 'maniere' della storia dell'arte, caricando il proprio discorso poetico di studiate risonanze. Giocano un ruolo decisivo in tal senso le presenze dei maestri marchigiani Lotto («nella somma di tendaggi / blulavati, in letti-arenili spolverati da madonne / contadinesche e lottesche»)¹⁷ e Taddeo Zuccari («in vista del tritume della foce inalberò una storpiatura / alla Zuccari, una mano, per cui qualcuno pensò ad uno strano / saluto» in *per il lungo percorso e le traversie*).¹⁸ Non meno notevoli i rimandi al *voyant* William Blake («i nomi si confondo ma l'angelo di Blake non è un falso / incava il suo becco nei nostri petti e ci addomestica l'amore»),¹⁹ alla scuola di Barbizon («essere nella sparizione maculata (oh, miracolata) uno / di quelli di Barbizon o delle nostre parti non fa / differenza, per floridezza, gonfie rapide mongolfiere»)²⁰ o, ancora, all'amato Pierre Bonnard, di cui sono chiamati in causa i cromatismi accesi, i gialli e i viola stonati, gravidi di presagi luttuosi alla Van Gogh o alla García Lorca («di quel giallo che l'ultimo Bonnard / preferiva...»);²¹ «nella sala dove sta affogando nessuna lampada che ricordi i viola di Bonnard, quelli che sfilano a capo chino sotto un crinale di betulle».²² Un vero e proprio incunabolo novecentesco è rappresentato dall'apparizione, nei versi incipitari del componimento *Clinica*, delle bottiglie di Morandi, ovvero dell'oggetto forse più genuinamente warburghiano e intemporale della pittura del Ventesimo secolo: «efficiente disordine. Bottiglie morandiane / metà opache, lembi di liquide rose sui guanciali, / veli veloci a coprire...».²³

Di estremo interesse è poi il fatto che Paganelli convochi, in sede critica, artisti di varie epoche per restituire la natura intrinsecamente visiva, e visionaria, dei versi di alcuni autori amati. Anche in questo caso i «segni dipinti», per dirla col Sereni di *Lavori in corso* tanto caro a Paganelli,²⁴ vengono prelevati da una sorta di grande repertorio occidentale allo scopo di far affiorare il non-detto dei poeti del Novecento, così di fatto certificando la qualità atemporale dell'occasione figurativa evocata e la sua capacità di sopravvivere al tempo e vivificare il presente. L'elenco di queste contaminazioni associative sarebbe molto lungo, bastino alcuni esempi: Penna celebrato per il «sorriso antonelliano» che emerge dalle sue pagine («quello del ritratto del



Antonello da Messina, *Ritratto d'uomo*, 1465-1476 (Museo Mandralisca, Cefalù)

marinaio, insondabile, saggio, ma pure folle));²⁵ Sereni definito «fiammingo» e vicino ai modi di Bruegel;²⁶ Caproni implicitamente accostato a Watteau.²⁷

Più complesso il caso del proustiano Bertolucci, apparentato ai francesi Corot e Bonnard,²⁸ ma anche celebrato per una certa familiarità con i fantasmi rinascimentali: le sue epopee contadine appaiono a Pagnanelli «come i soffitti di Pietro da Cortona»,²⁹ mentre certi suoi ritratti farebbero pensare a un «Bronzino moderno». ³⁰ E ancora Mondrian, additato come un riferimento fondamentale per capire Giampiero Neri,³¹ al pari di un Redon per Giovanna Bemporad,³² di Correggio per Dario Bellezza,³³ di Boccioni per Maurizio Cucchi e Milo De Angelis,³⁴ di Masaccio per Cristina Annino.³⁵

Tornando ai versi d'autore, è da osservare come talora l'elemento storico-artistico paia fungere da suggestione puramente archetipica, nella misura in cui quelli che con Montale possiamo chiamare gli «stimoli del mondo visibile»,³⁶ simbolicamente risonanti ma non immediatamente referenziati, si accampano sulla pagina in qualità di elementi transtemporali, apparizioni metapsichiche. Qualche esempio di queste paradigmatiche tessere

musive: «spegni quelle ciglia tardogotiche»,³⁷ «radici come il Laocoonte, sotto una viva sorgente»,³⁸ «sagome fiamminghe»³⁹ o ancora il richiamo, nel componimento intitolato *Versi protocristiani*, a un passato che nell'affastellarsi di sarcofagi etruschi, formelle romaniche e mosaici bizantini si fonde inestricabilmente con l'oggi.⁴⁰ Una modalità direi squisitamente warburghiana di giocare con gli attrattori visivi si riscontra poi nell'immagine delle «giuditte gravate di ceste» che leggiamo nella lirica *il sangue fa fiori (i fiori del sangue) maffe latte*,⁴¹ dove l'opzione del plurale indefinito condensa al meglio



Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1595-1596 (Galleria Dora Pamphilj, Roma)

la visionarietà rammemorante dello sguardo archeologico di Pagnanelli. A questa stessa progettualità creativa vanno ascritte anche due liriche tra le più interessanti del poeta marchigiano, entrambe legate a reviviscenze di matrice caravaggesca.

Qui la parola dà esplicitamente forma allo spazio in risposta alle sollecitazioni del campo scopico istituito dallo stimolo visivo. Credo di poter riconoscere la presenza del *Riposo durante la fuga in Egitto* della Galleria Doria Pamphilj nei versi che seguono:

la fuggitiva sotto una pergola di lana assopita
non vede il ragazzo dai capelli rossi...,
è lui a sonargli la corda del sonno,
battendo dolcemente le ali sul corpetto.
(Oh, l'Egitto è lontano, una visione
di piane e montagne).⁴²

La stessa tela è evocata anche altrove, in un testo che recita:

(di nuovo, visto da dietro), l'angelo fulvo schiocca l'archetto
e suona il sonno alla famigliola in fuga.
Il riposo nemico non intralcia i sacchi e le fiasche,
su cui s'appoggiano compostamente. Le sabbie muovono a coprirli.⁴³

Si noti, in entrambi i casi, la preminenza accordata alla Vergine dormiente e all'angelo musico posto in primo piano: due presenze che nel capolavoro caravaggesco ripetono, riportandoli in scena sotto diverse spoglie, i due archetipi arcaico-pagani già ricordati nel paragrafo iniziale, ovvero le warburghiane figure della ninfa fluviale (da notare come la Sacra Famiglia stia sostando in prossimità di uno specchio d'acqua) e della divinità melanconica.

Non meno interessante risulta poi il caso della lirica *il centro sono i piedi*, che impagina un altro capolavoro caravaggesco, il *San Matteo e l'angelo* detto anche *San Matteo rifiutato*.

il centro sono i piedi: piante gelide e terrose
di dure screpolazioni, da *San Matteo rifiutato*.
Quello che cerchi e continuamente fugge
sono i piedi dell'amore, la sua tunica leggera
ridente ma in realtà sfatta
(detto fra noi non si capisce come ancora regga).⁴⁴



Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*, 1602 (perduto)

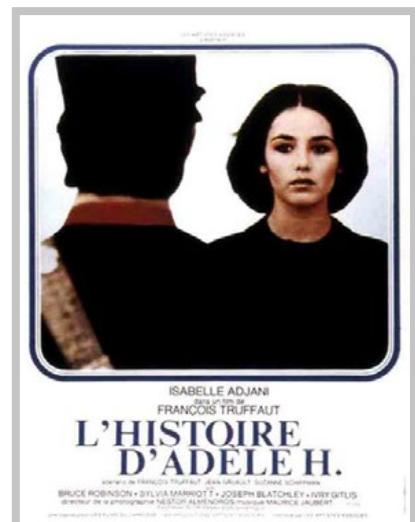
Emerge da questi versi un groviglio di presente sensoriale e memoria simbolica che ne fa, credo, un esempio perfetto di sopravvivenza warburghiana secondo i modi di Pagnanelli: distanza auratica e collasso empatico; molteplicità significativa delle singolarità; disseppellimento di codici remoti; sensi investiti dalla prossimità, cioè dalla fisicità del corpo ridotto a cosa inanimata e, a livello di sottotesto implicito, l'idea di poesia come *officium*, anzi addirittura come martirio (il poeta 'come' il Santo pronto all'estremo sacrificio).

3. Adèle c'est moi

Quanto al cinema, si tratta di un'arte che non sembra aver troppo influenzato la poesia di Pagnanelli,⁴⁵ con almeno una importante eccezione: *L'histoire d'Adèle H.* di François Truffaut (1975).

Difficilmente questa figura femminile che attraversa l'Oceano per inseguire nel Nuovo Mondo un amore impossibile, e che al contempo vive un'identificazione sconvolgente con la sorella morta affogata,⁴⁶ avrebbe potuto non attirare l'attenzione e l'interesse del poeta allora ventenne, che infatti a quella pellicola lega uno dei suoi componenti più struggenti, *Adele Hugo*:

Visto come termina il film,
nella terribile penombra
di una sordida periferia con
barattoli e cani tra le carcasse
nel caldo forsennato la sua figura
eretta col disordine nei capelli...



Locandina di F. Truffaut, *L'histoire d'Adèle H.* (1975)



Questo è il profumo delle ultime stagioni, del silenzio che ci segue da una stanza all'altra e anche tu dopo me odorerei di morte (la villa in disfacimento, l'eredità perduta, perduto il sonno e la pazienza ma non è completamente vero se si aspetta ancora, tutto perduto e c'è dell'onore in questo e anche bellezza e soddisfazione se vuoi).

– Non muoverti mai più da quella sedia amore, sei così bene incorniciato dalla paralisi in cui t'ha ridotto il mio desiderio e anche se so che veleggi lontano per me è lo stesso tu sei qui attaccato al muro. E pensare che avevo dubitato così spesso di te che le braccia cadevano e gli occhi sulle braccia cadute e le palpebre dopo questi e chissà quanto altro ancora, pensare che ti avevo amato e ora non c'è che invidia della libertà e attaccamento al corpo – unica ragione del dissolvimento, dell'odio dell'impazienza.

Quando troveranno questo corpo coperto di lana diranno che ero pazza (perché ti avevo inseguito tutta la vita) diranno che non ero cresciuta (perché seguitavo a parlare di te) diranno che ero sempre disattenta (perché ti pensavo di continuo).

Le cose non stanno precisamente così ma è troppo tardi per discuterne voi dite che è stata una catastrofe eppure si trattava pur sempre di vita per me. Guardate ora come ne rido – senza bocca né sguardo – mentre si recide il filo della memoria e mi trovo tutta immersa nel vaneggiamento...

Di quale sciagura vo parlando se anche nella trama del sonno riesco a giudicarmi, forse dell'anima cui ritorno – ma mi cresce intorno un muro e prende di nuovo il sopravvento, né ho alcuna

carta miracolosa che serva da parvenza
da pedaggio – non resta che tirarmi
sopra la testa anche questo buio.⁴⁷

Perché soffermarsi proprio su questo testo? Per varie ragioni. Intanto perché *L'histoire d'Adèle H.* è un esempio di romanzesco filmico⁴⁸ perfetto per scavare nel contenuto psichico latente dell'immagine, nelle invarianti sovratemporali che essa dischiude e nel gioco di reviviscenze che sollecita. Scrive Didi-Huberman: «Ciò che in ogni immagine – “libera”, “artistica” o “moderna” che sia – ci *prende* empaticamente non sarebbe altro che una forza di attrazione venuta dalla sua stessa *oscurità*, cioè dalla lunga durata dei simboli che lavorano in essa».⁴⁹

Nella pellicola truffautiana la giovanissima Adèle è assediata da un minaccioso manipolo di fantasmi: intanto, l'ingombrante fantasma del padre Victor, che è poi anche il fantasma della Letteratura – dunque della tradizione, diremmo addirittura della Storia – cui sono dedicati i titoli di testa, una carrellata di lacerti della sua ominosa opera grafica. Si tratta di immagini che anticipano il tono notturno, angoscioso, enigmatico del film, in un susseguirsi di stampe, acqueforti, *lavis* dominate dai toni del marrone scuro e che presentano forme da incubo, misteriose (fortezze allucinate, riccioli neri, baratri di ombre, oscure spirali, imbuiti di inchiostro... e un ritratto di fanciulla).

La scelta di mettere un intero Oceano tra sé e il Nume-H. da parte della ninfa-Adèle è anche la risposta a un'ingombrante paternità rifiutata, alla pressione sociale esercitata dal regime patriarcale sul mondo femminile. Poi, si è detto, c'è il fantasma della sorella affogata, l'immagine ritornante del suo corpo alla deriva, scosso e risucchiato dai flutti: attratta dalla fluidità minacciosa, amorfa e seducente, del mare, Adèle, «equorea creatura» per dirla con Montale, per tutto il film è lambita da un costante moto ondoso che a ogni istante minaccia/promette di avvolgerla e trascinarla via. Con ogni suo gesto la giovane si avvicina al freddo amplesso del nulla, alle sue acque nere e profonde, e insieme cerca di dibattersi e sottrarsi all'identificazione fatale con la sorella.⁵⁰ Ma, soprattutto, a incombere c'è il fantasma dell'uomo amato, il tenente Pinson, la cui vista Adèle, letteralmente, non regge. Truffaut sosteneva che questa è una «histoire d'amour à un seul personnage»,⁵¹ e in effetti qui l'oggetto del desiderio è sempre 'altro' e sempre 'altrove': inseguirlo ciecamente significa incamminarsi nel «[...] percorso irreversibile di un'agonia che ha per fine la morte».⁵² La drammatica vicenda di questa fanciulla, sacra e insieme perversa,⁵³ condensa dunque una serie di nodi archetipici della vita metapsichica: l'isteria come ultimo rifugio per il piacere negato, il male come linguaggio che esprime ciò che il corpo stesso non riesce più a dire, la morte simbolica come perdita dell'identità, l'idea junghiana che si fantastica quello che ci manca.



Fotogramma tratto da F. Truffaut, *L'histoire d'Adèle H.* (1975)



Ma è inevitabile anche osservare come la storia di Adèle consuoni con alcuni aspetti della personalità creativa di Pagnanelli. Questo 'io' che vive sul bordo stesso del «gorgo che stride», per parafrasare ancora l'Esterina montaliana, là dove l'imperativo biologico a esistere si scontra con la seducente promessa d'una pace profonda nel grembo, avido e avvolgente, del non-essere, non poteva non affascinarlo. Si noti come il componimento sopra riprodotto si apra non sull'inizio bensì sull'epilogo del film, restituendo l'immagine di una resa totale: Adèle, epistolografa inesausta, grafomane e iperattiva, perde infine la parola e diventa lei stessa un fantasma, uno spettro silenzioso e scarmigliato che si aggira per i vicoli di Bridgetown. Le strofe iniziali affrontano di petto il problema di fondo della vita di questa donna: l'inconciliabilità tra l'assolutezza del desiderio e le angustie dell'esistente, la polarità costante tra il *pathos* provato e il conato strozzato del *logos*, il dibattersi disperato tra un proliferare entusiasta della parola (anche nel senso antico di delirio creativo) e il suo rarefarsi limbale, depressivo. «Voi dite che è stata una catastrofe / eppure si trattava pur sempre di vita per me» sono versi da cui affiora in maniera nitida, e inquietante, la *silhouette* di Remo dietro quella della sventurata figlia di Victor Hugo, «[...] continuamente minacciata dalle tenebre del silenzio e della morte».⁵⁴ In apertura ricordavo le parole di Sereni secondo cui scrivere implicherebbe un di più di vitalità oppure il sintomo di un sentimento di inadeguatezza esistenziale. Nel caso di Pagnanelli propenderei per la prima ipotesi. Notava Giovanni Giudici a proposito di un'altra voce novecentesca morta suicida, Sylvia Plath:

Ma potrebbe valere anche l'ipotesi contraria che la presenza del tema "suicidio" o "autocancellazione" in alcune delle sue poesie più riuscite fosse in effetti un modo rituale di esorcizzare l'irrazionale del cupio dissolvi: la poesia è spesso finzione scenica dove il tanto parlare di morte può significare in realtà un disperato amore del vivere.⁵⁵

Credo che qualcosa di simile valga anche per il poeta marchigiano. In una poesia come la sua, dove il tema 'suicidio' o 'autocancellazione' occupa uno spazio non esiguo, il movimento 'archeologico' dello sguardo e della parola, 'andare al fondo', va inteso senz'altro come una risposta all' – e non una premessa del – 'andare a fondo'. Lo sforzo rammemorante e reviviscente cioè contrappone all'incombente ossessione della morte una scelta palinogenetica in senso proprio: quella di 'far rinascere' immagini, forme ed esistenze trascorse, ripescandole dal grande lago dell'inconscio collettivo. Una scelta di amorosa dedizione all'esistito, all'esistente, all'esistenza, impraticabile per chi non sia mosso da un disperato amore del vivere.



- ¹ V. SERENI, 'Gli immediati dintorni in Poesie e prose', a cura di G. Raboni, con uno scritto di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 2013, p. 670.
- ² Per l'opera poetica si rinvia a R. PAGNANELLI, *Le poesie*, a cura di D. Marcheschi, Ancona, Il lavoro editoriale, 2000 (d'ora in poi il libro sarà citato come: LP). Tra i contributi critici più recenti segnalo F. IPPOLITI, 'Il poeta è un ragazzo. Remo Paganelli tra *Dopo* (1981) e *Atelier d'inverno* (1985)', in S. STROPPA (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme III*, Lecce, PensaMultimedia, 2019, pp. 63-90 e, sugli inediti, R. DONATI, "'In un punto si capisce il mondo". Il laboratorio poetico di Remo Paganelli alla luce delle carte d'archivio', in S. GHIDINELLI, E. GAMBARO (a cura di), *La poesia in archivio. Progetti autoriali e processi editoriali*, Milano, Unicopli, 2019 (in corso di stampa).
- ³ Altrove, a rivendicare un ruolo politico della scrittura in versi: «[...] la poesia è la Memoria di ciò che nel suo cuore di umanità le forme di potere cercano di obliterare» (R. PAGNANELLI, 'Punti per una improbabile etica-poetica', *La collina. Rivista di letteratura*, iv, 8, giugno 1987, p. 11, poi riprodotto anche in *Istmi. Tracce di vita poetica*, 1-2, 1997, pp. 64-66). E ancora: «Ritengo necessario un accesso alla storia non più e non solo evenemenziale, ma alle risorse archetipali: qui è possibile un recupero della funzione sociale, nel fatto di bere alla fonte dell'esperienza comune e patrimoniale della specie» (R. PAGNANELLI, *Verso, Poesia e Tempo*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1988, poi ugualmente nello stesso numero di *Istmi*, pp. 66-69).
- ⁴ Cfr. G. ALFANO, C. COLANGELO, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 90-94.
- ⁵ Cfr. T. S. ELIOT, 'Tradizione e talento individuale', in Id., *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, con una nota di M. Bacigalupo, Milano, Bompiani, 2010, pp. 74-79.
- ⁶ Cfr. R. PAGNANELLI, *Scritti sull'Arte*, a cura di A. Anelli, Piacenza, Casa Editrice Vicolo del Pavone, 2007, p. 12.
- ⁷ R. PAGNANELLI, *Studi critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mursia, 1991, pp. 138-139. Altrove: «La poesia è allora un sapere archeologico, uno scavare che riporta alla luce segnali indecifrabili, feti di un alfabeto possibile che il poeta, dominato da forti resistenze, si ostina a relegare nella dimensione dell'enigmatico o nella figura retorica della domanda» (ivi, p. 59).
- ⁸ Cfr. E. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, prefazione di K. Mazzucco, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 235: «L'antico dio fluviale diventava così per Warburg la personificazione della depressione e della passività, tutto il contrario della "Ninfa" con le sue vesti svolazzanti e la sua somiglianza con la menade invasata». A p. 258 è riportata una pagina del diario warburghiano, datata 20 settembre 1929, in cui è teorizzata questa distinzione.
- ⁹ Penso in particolare a un testo come *lo sforzo del pianto l'assopisce sul pelo dell'acqua* in LP, pp. 107 e 207. Ma si veda anche il sintagma «sguardi fluviali» in *le terre autunnali acquistano le maschere ocre* (ivi, p. 237).
- ¹⁰ Come esemplarmente in questi versi dalla forte carica visiva, e visionaria, direi quasi tarkovskijani, di *Et in Arcadia ego (la primavera)*: «Sul rovescio dell'autunno si stagliano / fiori di una falsa neve, caduta, che non / scende, che si espande sulle nuvole d'erbe / (ne tremano le teste di foglie brune vedute / remare nell'acqua morta)» (LP, pp. 109, 208).
- ¹¹ Un'immagine condensa questo gusto: le "fiandre / piovache" del secondo testo di *L'orto botanico* (LP, p. 225).
- ¹² Cfr. R. PAGNANELLI, *Scritti sull'Arte*, p. 13.
- ¹³ Ne scrive W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e V. Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 153.
- ¹⁴ Cfr. P. FÉDIDA, *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1995.
- ¹⁵ Cfr. R. PAGNANELLI, *Scritti sull'Arte*, p. 12.
- ¹⁶ C. G. JUNG, *Psicologia e poesia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, p. 60.
- ¹⁷ *qui vige tra passioni senili e uricemiche* (LP, p. 225).
- ¹⁸ LP, p. 177. Gli scherzi degli Zuccari sono evocati anche in sede saggistica, cfr. R. PAGNANELLI, *Scritti sull'Arte*, p. 15.
- ¹⁹ *Versi per una bambina* (LP, p. 183).
- ²⁰ *il corso di un fiume sia distolto per me e in esso* (LP, p. 188).
- ²¹ *Passaggio* (LP, p. 103).
- ²² *nella sala dove sta affogando* (LP, p. 245).
- ²³ LP, p. 275. Marcel Duchamp fa invece la sua comparsa nei versi incipitari di un inedito del 1975, *La poesia non è più nulla*, che recitano: «Come Duchamp, / in una serra di silenzio / la poesia» (Fondo Paganelli



presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", cartella B n. 79, *Poesie giovanili del '70-'71-'72-'73-'74-'75*).

²⁴V. SERENI, *Lavori in corso*, in *Poesie e prose*, p. 246.

²⁵R. PAGNANELLI, *Studi critici*, p. 36.

²⁶Cfr. *ivi*, p. 68: «la poesia ritrova fin da *Frontiera* uno smagliante e febbrile ventaglio di velature fiamminghe, in una musica opportunamente sottotono, quei doppi fondi tipici di un Bruegel dei velluti».

²⁷Pagnanelli non cita Watteau ma i suoi riferimenti alla dominante bianca della poesia bertolucciana non possono non evocare il *pierrrot Gilles* (cfr. *ivi*, pp. 76-79).

²⁸*Viaggio d'inverno* «non può più essere considerato una raccolta di bellissimi e preziosi *lieder*, disegni da un album di un Corot sceso a Roma con dentro gli occhi i vapori della Padania, Corot giudiziosamente mescolato con il tardoimpressionista Bonnard (tale citazione, che ripeto spesso, dell'importanza di Bonnard, è dovuta al fatto che una delle strade che portano al centro del testo riguarda l'assunzione permanente di una tonalità gialla o dorata, tipica dei due autori nominati, specie nella ossimorica sintesi di splendore e torbidezza di certi scorci teverini)» (*ivi*, p. 81).

²⁹*Ivi*, p. 83.

³⁰*Ivi*, p. 95.

³¹Cfr. *ivi*, p. 136: «In Neri l'aspirazione a uno spinoziano *ordo* risponde ad una esigenza sì etica ma soprattutto psicologica. Per mezzo di dosaggi proporzionali azzeccatissimi, la "giustezza" della scrittura, più che l'astratto furore e aspirazione religiosa di Mondrian, desidera "contenere" l'universo degli opposti. In questa matematizzazione dello scrivere, la coscienza esegue il massimo sforzo per allontanare l'elemento tragico ma scopre anche il suo fallimento. L'uso delle linee e degli spazi vuoti in Mondrian e in Neri (costituiti da quel bordo nero che riassume il complesso dei segni rispetto al bianco della pagina), testimoniano di un conflitto tra irrompere del sacro e suo sbarramento. Dai neoplatonici a San Pier Damiani le figure geometriche rappresentano le forme predilette del manifestarsi del divino...». *Neri inoltre – dedicatario della raccolta Preparativi per la villeggiatura – è per Pagnanelli segnato da una «ontologia, fiamminga e warburghiana, dell'energia trattenuta», un'energia che restituisce paura e aggressività concentrata e che «da un momento all'altro potrebbe esplodere, rovinando il lavoro faticosissimo di cui l'autore si serve per reprimere il proprio sintomatico immaginario»* (*ivi*, p. 131).

³²Cfr. *ivi*, p. 170: «La matrice narcissica sventaglia dappertutto la propria insuperabilità speculare: il pathos sofocleo s'assottiglia nella edulcorazione mediata e ambigua di un Redon, la ricercatezza e lo splendore coronano degnamente una mentalità *non realistica*».

³³Cfr. *ivi*, p. 170: «cartoni barocchi e istericamente deliranti (alla Correggio)».

³⁴Quanto a Cucchi, cfr. *ivi*, pp. 174-175: «girandola di situazioni e *personae* che, contrariamente a una truce *imagerie*, reca i segni della scomposizione futurista (di Boccioni, per intenderci)», e poi, a proposito della velocità di successione delle sequenze: «(anche qui potremmo scorgere una somiglianza con il dinamismo futurista)». Per De Angelis parla invece d'una poesia «molto somigliante alle scomposizioni del primo futurismo e di Boccioni in particolare» (*ivi*, p. 189).

³⁵Cfr. *ivi*, p. 181: «L'orizzonte masacesco arido e bianco, il colore dickinsoniano del lutto e della reclusione».

³⁶E. MONTALE, '1937-1967: 30 anni di pittura di Pietro Martina' in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1449.

³⁷*Versi per una bambina* (LP, p. 183).

³⁸*una volta da giovane sognai l'arbor vitae* (LP, p. 278).

³⁹*Primo autunno nel Palatinato* (LP, p. 257).

⁴⁰Trascrivo integralmente il testo: «anima che manchi, se siamo davvero congiunti, / prendiamo una vacanza dalla terra, diamoci per vinti, / (cinti come quegli etruschi sul coperchio, / tutto è finito un'altra volta) // nella formella ho i grandi occhi deboli / e non sorridenti di Teodora, spalancati / sul buio fetido degli acquitrini... / (oh, i tonfi sordi della storia, i bulbi gonfi)» (LP, p. 307).

⁴¹LP, p. 120. In un'altra stesura, riprodotta alla stessa pagina: «giuditte gravate di ceste di teste».

⁴²*le strane fanciulle, le fuggitive attente* (LP, p. 239).

⁴³*(intanto intravedono e intraprendono le mani un percorso* (LP, p. 311).

⁴⁴LP, p. 163.

⁴⁵Tra i rari, espliciti riferimenti a un film: «[...] una donnetta con cappello, / una dolce perdita chapliniana» (*nel punto dove sussurrano i contrasti saussurriani*, LP, p. 160). In una conversazione privata anche Daniela Marcheschi mi ha confermato la non centralità del cinema nell'esperienza di Pagnanelli; le sono grato per questa indicazione.

⁴⁶Sulla genesi del film, cfr. A. BARBERA, U. MOSCA, *François Truffaut*, Milano, Il Castoro, 1995, pp. 119-120:



«Nel 1955, una studiosa americana, Miss Frances Vernor Guille, scopre alla Pierpoint Library di New York due volumi dei diari di Adele Hugo. Dopo tredici anni di lavoro di decifrazione (il diario è scritto in un personalissimo codice) e di ricerche, ne pubblica il primo volume, corredato della biografia di Adele, presso l'editore Minard di Parigi. Così lo scopre Jean Gruault, più volte sceneggiatore dei film di Truffaut e amico intimo del regista [...]».

⁴⁷LP, pp. 79-80.

⁴⁸«Je suis à cent pour cent en faveur du romanesque dans les films», afferma il regista francese, citato in J. COLLET, *Le Cinéma de François Truffaut. L'écriture et le feu*, Paris, Lherminier, 1977, p. 251.

⁴⁹G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 383.

⁵⁰J. COLLET, *Le Cinéma de François Truffaut*, pp. 258-259: «La “noyade” exprime une ambivalence insoutenable: couler ou nager. D'une part, la chute, le corps de plomb qui va se laisser engloutir. D'autre part, le corps dynamique, luttant contre l'élément liquide, résistant à l'appel du gouffre, dominant sa peur».

⁵¹Citato in M. AMATULLI-A. BUCARELLI, *Truffaut uomo di lettere. Il film come una lettera, passaggi letterari sullo schermo*, con una prefazione di S. Liandrat-Guigues e la novella *Antoine e l'orfana* di F. Truffaut, Urbino, QuattroVenti, 2004, p. 100.

⁵²A. BARBERA, U. MOSCA, *François Truffaut*, p. 125.

⁵³«Fra la santità e il suo contrario non c'è che un passo, / e tu lo sai, perversa e sacra» (*Nella Wunderkammer (pensieri per E., LP, p. 291)*). Decisivo qui tener conto della definizione d'autore di “sacro”: «*il sacro pertiene a una invariante sovratemporale dell'umanità*» (R. PAGNANELLI, *Studi critici*, p. 58).

⁵⁴A. BARBERA, U. MOSCA, *François Truffaut*, p. 126. Viene alla mente quanto Antonella Anedda scrive a proposito del silenzio di Mark Rothko nei giorni precedenti il suo gesto suicida, un vuoto di parola «[...] che coincide con un richiamo di profondità nera e acquatica», un tacere in cui è dato ascoltare «lo spezzato silenzio della vita» (A. Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 154).

⁵⁵G. GIUDICI, 'Introduzione', a S. PLATH, *Lady Lazarus e altre poesie*, a cura di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1998, p. 9.



CLAUDIA GUASTELLA

Verga in viaggio. 1897, un inedito percorso fotografico

In order to underline the imperative necessity to realize a critical edition of the *corpus* of Giovanni Verga's photographs, it is reconstructed, with unpublished documents and a systematic revision of the epistolaries, a moment of the photographic activity of the writer. Proving the attribution, the dating and, with the support of historical photographs in comparison, the relocation of the footage of a group of photos received in prints without negative and till now unpublished due to the prevailing belief that the writer did not print his photos, the sequence is reconstituted along the first part of the sojourn in Switzerland, in the summer of 1897, of the writer 'armed' of his super new Kodak Pocket.

«... ti avverto che fo tutto da me»: ¹ con questa orgogliosa puntualizzazione, e con la consueta autocritica agli esiti delle proprie prove fotografiche, il 24 giugno 1897 Giovanni Verga invia un gruppo di fotografie a Cesare Pascarella, dal quale due mesi prima aveva ricevuto in dono un modernissimo apparecchio a pellicola, che il negativo adoperato consente di individuare in una Kodak Pocket mod. 96. ²

Altri passaggi dell'epistolario verghiano, specie in concomitanza con l'acquisizione di nuove apparecchiature e il conseguente intensificarsi del suo impegno nella fotografia, fanno esplicito riferimento a stampe eseguite personalmente, come, ad esempio, cinque anni prima, sul finire dell'estate successiva all'acquisto della Express-Murer a lastre 9x12, nella lettera a Paolina Greppi cui allega le foto scattate a Loverciano. ³ E tuttavia ciò che noi conosciamo dell'attività fotografica di Verga è la stampa moderna di 423 negativi, lastre vitree e pellicole di diversi formati e pertanto afferenti a diverse apparecchiature di ripresa, che Giovanni Garra Agosta, il collezionista che le ha acquisite dall'erede, dopo varie pubblicazioni parziali, ha raccolto in un catalogo complessivo. Suddiviso in quattro sezioni tematiche che prescindono dall'ordine cronologico e trascurano nella classificazione imprescindibili evidenze tecniche e documentarie, esso tuttavia rimane unico e fondamentale punto di riferimento per qualunque indagine sulle foto verghiane. ⁴ Attendibili e precise quando si avvalgono delle accurate notazioni autografe sugli involucri delle singole lastre, o quando fanno riferimento a contesti e persone note all'erede detentore, datazioni, dislocazioni, identificazioni e persino attribuzioni proposte in questo catalogo risultano in larga parte problematiche, specie in riferimento alle riprese su pellicola eseguite fuori dalla Sicilia.

Nell'intento di fornire un contributo all'avvio della costituzione di un'edizione critica delle foto verghiane, affrontiamo in questa sede la prima fase delle sue riprese su pellicola che, come vedremo, coinvolge il problema della stampa delle foto che, in maniera determinante, costituisce l'effettiva opera finita ed espressione compiuta delle scelte del fotografo.

1. Negativi e stampe

Da riferimenti epistolari e documentari sappiamo che Verga, specie negli anni giovanili, in parte affida ad altri la stampa delle sue foto, soprattutto di quelle nelle quali il montaggio più o meno approssimato di un fondale dietro ai soggetti ripresi implica una stam-

pa tramite ingranditore e schermature che selezioni quanto la distanza minima di messa a fuoco dell'ottica e dell'apparecchiatura adoperate – o piuttosto, riteniamo, in molti casi una sua precisa scelta – non gli consente di inquadrare selettivamente.

A parte quanto è noto in tal senso dalle richieste e dai commenti frequenti nello scambio epistolare con Capuana, alla cui attrezzatura sovente egli si affida,⁵ e cui fa riferimento la critica per rigettare, pressoché unanimemente, l'ipotesi che lo scrittore stampasse in alcun modo direttamente le proprie foto, va rilevato che dall'analisi della frammentaria ma accuratissima contabilità verghiana parallelamente emergono i suoi rapporti con prestigiosi laboratori professionali come la «nota delle fotografie a Fumagalli», pagata per ben 37,70 lire il 6 ottobre 1891 all'amico fotografo milanese⁶. Ma di queste stampe, desunte dalle lastre vitree con la sua supervisione, pare non sia sopravvissuto alcun esemplare, lasciandoci il dubbio, nella lettura delle sue riprese, se i diversi 'tagli' scelti da chi ha variamente riprodotto i negativi verghiani riflettano fedelmente l'intento dell'autore.

Talora – e se ne leggono vari esempi tra le foto di ambito familiare e domestico fino al 1896 (*VF 4-49 passim e 110-116*) – l'incongruenza fra il fondale, con la correlata messa in opera, in successive varianti, di molteplici 'arredi', e il punto di ripresa scelto sembra quasi insinuare una volontà di rispondere da un lato all'istanza del 'ritratto in posa' dei soggetti ripresi, destinatari di una copia a stampa da ingranditore 'pulita' e 'professionale', e dall'altro, a quella, ben diversa, del fotografo che, in questi casi, sembra piuttosto interessato ad includere nello scatto, e soprattutto nelle sequenze, una dimensione diacronica e spaziale, data dal 'set' e dalla sua articolazione e preparazione. Esiti, questi, sorprendentemente assimilabili a quelli di fotografi contemporanei che, costretti dal mestiere ad una stampa 'pulita', hanno infranto, come la Leibovitz nelle sue ultime foto, con una nuova 'poetica' questi inderogabili canoni, lasciando progressivamente a vista, in una sorta di autorappresentazione che contamina generi diversi, il contesto e la 'storia' della ripresa fotografica: i margini slabbrati e macchiati del fondale, gli oggetti sparsi nel set, un frammento di esterno.⁷

Non è un caso che questa convenzione non si riproponga nella coeva ritrattistica verghiana di ambito 'nordico', dove il taglio delle riprese sfugge sempre e intenzionalmente dalla ricerca della 'posa', dalle inquadrature frontali, dai fondali 'deliberati', così come si attenua nelle riprese fatte in Sicilia e in casa quando l'affievolirsi, per eventi luttuosi, della presenza del nucleo familiare consente allo scrittore una maggiore libertà di scelta. Lo si legge ad esempio nella successione cronologica delle varie sequenze dedicate negli anni ai nipoti, e ancora meglio emerge,





come istanza richiesta dal fratello Mario, nelle foto di Tebidi collocate nel triennio 1896-99 (*VF 109-116*), eseguite con varie apparecchiature a lastre (fig. 1).

Non va dimenticato infatti che anche Mario è coinvolto nella fotografia, ha delle apparecchiature proprie e partecipa alle operazioni del fratello non solo nelle riprese ma anche in camera oscura, come lui stesso ricorda, nel dicembre 1892, in una lettera a Giovanni da Tebidi: «... quel che accadrebbe se tu fossi qui con noi. Delle fotografie che si potrebbero fare, delle serate che passeremmo chiusi allo scuro per sviluppare le negative». ⁸ Ne è riprova una terna di foto, le uniche che, in quel contesto, adoperino la Kodak, quasi prova comparata, e forse disputa fra i due fratelli, alla luce della nuova tecnica che produce un negativo molto piccolo che quindi non si presta a particolari ingrandimenti e, nella stampa domestica, che si avvale di procedure a contatto, non consente di rideterminare l'inquadratura rifilando il cartaceo. Mi riferisco al doppio ritratto di Mario (*VF 107-108*) con e senza 'fondale': il primo con un allestimento particolarmente accurato del telo, ben steso e di un colore meno dissonante dalla gamma morbida dei grigi che, in una luce equilibrata e diffusa, insieme alla postura in scorcio, accentuata dalla disposizione delle braccia, conferisce particolare vivezza all'immagine, ma che non sfugge alla consueta aporia per cui tutto quel che rende così presente il protagonista che ci guarda deborda dalle dimensioni del fondale; con una inquadratura dal basso il secondo, con il protagonista che si volge altrove disposto in diagonale all'incrocio fra un muro sbrecciato e uno squarciato, quasi disfatto, cromaticamente movimentati dal diverso affiorare di arbusti contro il cielo, come, appunto, lo scrittore stesso sceglie di farsi ritrarre a sua volta dal fratello nella terza foto (*VF 104*), in uno dei cosiddetti 'autoritratti'.⁹

Su questi «sfondi disastriati» delle fotografie verghiane si sofferma, nella sua acuta disamina dei ritratti, Irene Gambacorti,¹⁰ che tuttavia li ascrive ad una scelta, progressivamente abbandonata, dello scrittore e non ne approfondisce la contraddittorietà degli esiti, dal momento che, e non va dimenticato, noi ci confrontiamo con dei negativi destinati, ad evidenza, a diverse modalità di stampa: quella professionale, mirata al ritratto su fondo neutro, che risponda alle aspettative del destinatario, e per la quale Verga non si preoccupa in alcun modo di alleggerire le fatiche del ritocco e dello scontornamento, e quella personale, che, come vedremo e abbiamo in parte già osservato, era pratica consueta allo scrittore anche se finora non riconosciuta, fra l'altro anche per la mancata pubblicazione dei non esigui esemplari sopravvissuti.

Degli intenti diversi, cui sembra mirare quest'ultima, è ulteriore riprova il confronto fra le foto *VF 109* e *111-12*, eseguite nello stesso contesto e con la stessa apparecchiatura a lastre 9x12, sempre al fratello Mario: la prima, in abiti eleganti, in compagnia della moglie e del nipote maggiore, senza alcun fondale, in cui lo scrittore si avvicina ai soggetti fino al limite concesso dall'ottica e dall'apparecchio, per coglierne il 'ritratto' e le altre due, in abiti più dimessi e con una gestualità più quotidiana e familiare, seduto e affiancato dai nipoti, con un 'fondale' bianco, spiegazzato e malamente steso aggrappandolo a una catasta di legni, dove, al contrario di quel che dovrebbe, egli riprende all'alto, in verticale, e si allontana per lasciare in vista, certamente non a caso, l'abborracciato 'apparecchiamento' della fotografia piuttosto che il 'ritratto'.

E proprio alla seconda di queste due ultime (*VF 112*), con il piccolo Marco che si è mosso durante la posa, farà riferimento con la consueta autocritica qualche anno dopo, in una lettera a Dina di Sordevolo del 23 novembre 1900, selezionandola nel gruppo di fotografie «dei ragazzi che ho potuto trovare nei miei tentativi fotografici» che le invia: «Quello di Mario coi ragazzi non ci sarebbe male, ma il piccolo Marco è irriconoscibile, perché fuori fuoco e sembra malato d'elefantiasi, tanto è gonfio e contraffatto». ¹¹ Anche se sul foglio



che avvolgeva i negativi di entrambe le foto aveva annotato: «Mario e nipoti, ottobre 1896 – belle».¹²

L'inquadratura come scelta diventa comunque assolutamente predominante e significativa nelle riprese con la nuova, agile e trasportabile Kodak, che apre allo scrittore nuove modalità espressive e nuovi entusiasmi fotografici, con una correlata attività di stampa di cui, a differenza di quanto supposto e talora asseverato anche in saggi recenti,¹³ restano precise prove documentarie ed esemplari autografi.

Lo stesso Garra Agosta, peraltro, nell'accurata inventariazione dei materiali presenti in casa Verga iniziata nel 1966 e pubblicata nel 1977, aveva registrato:

Dei corrispondenti 110 fotogrammi delle pellicole esistono soltanto 27 positive originali 4x6 stampate da Verga con didascalie... ho riscontrato inoltre un centinaio di positive 4x6 stampate da Verga, che non ho duplicato, le cui corrispettive negative (pellicole) sono andate purtroppo disperse.¹⁴

Nel volume dell'89, invece, mentre inserisce, sia pure fuori catalogo e con evidente perplessità rispetto alle affermazioni in tal senso dell'erede detentore, alle figg. 17-32, una serie di stampe la cui attribuzione a Verga è del tutto da escludere, e accenna rapidamente al fatto che lo scrittore avesse «impressionati, sviluppati e stampati» i negativi su pellicola, non include nel suo catalogo alcuna stampa.

Nel prosieguo della promozione del volume, editore e proprietario dei materiali fotografici verghiani hanno affidato a chi scrive la cura di una mostra, per il cui ordinamento è stato possibile studiare e riprodurre anche queste stampe: una prima analisi e ricerca di confronti e dati documentari, intrapresa con il contributo di Luisa Mirone, ha portato ad un ordinamento cronologico di tutte le fotografie che rettificava molte delle indicazioni del testo da cui prendeva le mosse e includeva gran parte delle stampe da esso totalmente escluse.¹⁵

Una ricognizione fra le carte verghiane conservate presso la Biblioteca Regionale di Catania ha consentito di individuare, nei resti frammentari della sua puntualissima contabilità quotidiana, accanto alle annotazioni più disparate e dettagliate, le sue spese per materiale fotografico. Lacunosa e relativa solo ad alcuni periodi a partire dal '72, essa si arresta nel '92, quando l'acquisto della Express-Murer segna un'altra stagione di passione fotografica dello scrittore e le note di spesa per materiale fotografico risultano costanti e cospicue: oltre allo stativo, dalla primavera all'autunno, vengono annotati pacchi di lastre Lumière e soprattutto Guilleminot, ma anche componenti chimici per lo sviluppo e la stampa («cassetta preparati fotografici», «Rodinal 250 grammi», «2 tubetti di fissatore», «25 grammi bromuro di potassio», «1 flacone idrochinone» «bocchetta iposolfito», «flacone idrobromuro», «250 grammi sviluppatore») e attrezzature per la camera oscura come la «tasca camera oscura», la «lente di ingrandimento», il «bicchiere graduato per 20 grammi», indeterminati «oggetti fotografia» e soprattutto la «vaschetta e panierino per fotografie» che si riferisce chiaramente alle operazioni di stampa che vengono confermate, già dalla tarda estate del '92, dall'acquisto parallelo di carte per stampa fotografica esperita in due diversi procedimenti: l'1 settembre Verga registra congiuntamente «pacchi carta gelatina da 25 fogli» e «carta aristotipica 12 fogli», ma due settimane dopo, compra, assieme a due pacchi di lastre Lumière, esclusivamente «2 pacchi carta aristotipica», mostrando di privilegiare il più facile procedimento di stampa associato a questa seconda tecnica, molto adoperata dai fotografi dilettanti; e infatti, ancora più avanti, il 20 ottobre, acquista ancora soltanto «carta aristotipica, un pacchetto da 12 fogli».¹⁶



Nel momento in cui i grandi alberghi delle più frequentate località turistiche cominciano a prevedere per i clienti degli ambienti adatti alle attività di sviluppo e stampa, lo scrittore ha montato una camera oscura nel suo alloggio milanese, dove rientra da Loverciano per procedere alle stampe e da cui proprio il 20 settembre, pochi giorni dopo gli acquisti di carte fotografiche che abbiamo riscontrato, scrive da Milano a Paolina Greppi: «Vi racchiudo le prove delle fotografie [...] il vostro ritratto, stampato con cura, [...] venuto abbastanza bene e di una bella tinta fotografica [...] ho cercato di fare del mio meglio»;¹⁷ e vedremo più avanti che altrettanto accade nelle case di Vizzini e Tebidi.

La contabilità si arresta a questo anno e non ci fornisce alcun supporto per gli anni successivi, ma certo non è un caso che le stampe a contatto da rullo 102 che qui presentiamo siano tutte prove su carta aristotipica.

E, del resto, proprio la lettera a Dina del novembre 1900 citata in precedenza ci dà ulteriore prova del prosieguo di questa attività di stampa personale delle foto: «Il meglio riuscito è quello [...] strappato a metà, che ti prego di rimandarmi poi, onde possa cercare fra i negativi quello da cui è tratto, e ristamparlo a suo tempo, quando l'avrò questo tempo».¹⁸

2. Itinerari ed epistolari

Il lavoro iniziale, intrapreso per l'ordinamento della mostra del 1992 e rimasto inedito, è tuttavia proseguito nel tempo. Oggi esso ci consente di comprovare con maggiore determinazione e precisione la paternità verghiana di queste stampe e soprattutto, attraverso un radicale riordino delle sue riprese, alla luce di più attente ricognizioni dell'epistolario, nonché con il contributo fondante di immagini storiche a confronto, di ricostruire percorsi visivi dello scrittore finora ignorati. Ciò in particolare in riferimento alle fotografie di viaggio, dopo il '97 tutte eseguite «colla fida Kodak», e quindi su rulli 102 che improvvide operazioni postume di stampa hanno ritagliato in singoli fotogrammi, dissociando le sequenze e inducendo a datazioni ed individuazioni in massima parte erranee. Le stampe moderne delle foto eseguite in Svizzera, destinazione privilegiata in questi anni dei soggiorni estivi dello scrittore, nel catalogo prevalentemente collocate, con poche eccezioni, nella seconda parte della quarta sezione (VF372-423), vengono tutte genericamente datate tra il 1901 e il 1902 senza alcun supporto documentario e con ampi fraintendimenti nella individuazione di luoghi, contesti e soggetti.

È invece nel '97 che, nell'entusiasmo della pratica del nuovo apparecchio, si colloca una cospicua parte di queste foto su pellicola 102, che si integrano alle stampe inedite, lungo un percorso di esplorazione della Svizzera ampiamente documentabile e collimante con la dislocazione della sequenza ricostituita delle riprese. Riscontri epistolari, anch'essi in parte da rivedere, ci consentono di ricostruire l'inflessa attività dello scrittore che intende apprendere le modalità del nuovo sistema, come lui stesso dichiara nel ringraziare Pascarella («mi ha stancato alquanto ad impratichirmi specie nel diverso modo di chiaro-scuro per le istantanee o le prove a posa»); e per questo adopera, parallelamente a confronto, sia il nuovo apparecchio che le macchine a lastre. Da quel che emerge dall'epistolario verghiano, ma anche da quello di De Roberto, in questa tarda primavera del 1897 in cui la partenza per Milano, variamente annunciata, viene differita fino al 21 luglio, questo impegno lo occupa, già dalla fine di aprile, a Catania, ma anche a Vizzini e a Tebidi, come si desume dalla già citata lettera di ringraziamento inviata proprio da Tebidi a Pascarella il 7 maggio in cui promette l'invio di «qualche prova tutta mia, appena saranno presentabili»;¹⁹ e prosegue intensamente, se il 28 maggio Sabatino Lopez scrive da Catania a De Ro-



berto: «Verga in compenso fa molte fotografie e compera molte lastre»,²⁰ annunciandogli che lo scrittore si accinge a partire l'indomani nuovamente per Tebidi.

A fronte di queste precise indicazioni, nel catalogo le uniche foto catanesi collocate in questa tarda primavera sono quelle, su negativi a lastra, della seduta casalinga dedicata ai nipoti rientrati per le vacanze di Pasqua (*VF 75-85, 87*), mentre vengono senza alcuna motivazione o prova collocate nel 1899 una serie di riprese su pellicola relative prioritariamente al contesto urbano e ai suoi monumenti (*VF192-204*) e a qualche amico (*VF 139-40*), laddove, pur non potendoci inoltrare in questa sede nell'analisi delle foto siciliane, appare plausibile che proprio questo sia il nucleo delle «prove», talora malriuscite e con vistosi errori di inquadratura, che lo scrittore prepara per l'invio a Pascarella.

Anche a Tebidi, dove si reca due volte nel mese di maggio, prosegue l'intenzione non solo di continuare le prove di ripresa, ma di procedere anche a sviluppo e stampa, se, in vista del secondo soggiorno, lo scrittore chiede al fratello, il 14 maggio, di «cercare costi in casa a Vizzini un certo paniere che ci deve essere e forse una cassetta piena di oggetti per fotografia, bottiglie, lanterna oscura ecc.»²¹ per portarli a Tebidi; e anche questo «certo paniere», un contenitore forato per immergere e sollevare a tempo le stampe dal bagno chimico, ci riporta alla «vaschetta e paniere per fotografie» che aveva comprato a Milano il 28 luglio del 1892, prima di partire per Tabiano.

A questi soggiorni a Tebidi, che si concludono prima del 13 giugno – «Verga è tornato da Vizzini» scrive a De Roberto il fratello Diego –,²² nel catalogo vengono riferite alcune foto eseguite con la Express Murer (*VF 260, 266, 272-75*), e un gruppo di negativi su lastre in formato 6,5x9 (*VF 240-259, 261*), relativi a una apparecchiatura che risulta adoperata solo in questa circostanza e poi nel 1911, secondo una lettura problematica e certamente da rivedere, e che comunque non possono ascriversi alla Express Murer;²³ secondo le datazioni di Garra Agosta solo tre negativi vengono eseguiti a Tebidi con la Kodak.

Anche se al suo rientro Verga invia delle foto a Pascarella, le riprese catanesi con la Kodak continuano intensamente in esterni, se, ancora il 5 luglio, Guido Viani d'Ovrano, con vaga ironia, scrive a De Roberto che «Verga kodakeggia più che mai».²⁴ Ancora da una lettera dello stesso Viani a De Roberto apprendiamo infine che lo scrittore si imbarca per Genova la sera del 21 luglio raggiungendo Milano il 25,²⁵ trascorre presso i Greppi a Loverciano, da dove scrive a De Roberto,²⁶ qualche giorno per poi recarsi in Svizzera.

Queste precisazioni circa le modalità e la tempistica del trasferimento a Milano sono utili a risolvere alcune aporie e contraddizioni nelle edizioni dell'epistolario verghiano correlate a questa sua vacanza in Svizzera cui, come vedremo, vanno riferite una serie di riprese fotografiche, pervenuteci in stampe finora inedite e negativi in gran parte erroneamente dislocati e datati. Dalle edizioni vigenti dell'epistolario risulterebbe infatti che lo scrittore si sia recato nelle località fotografate più volte in tre anni diversi: 1893, 1897, 1902, ma vedremo che, aggiornandone ed integrandone il regesto²⁷ con una rilettura analitica, emerge un'unica e precisa datazione cui riferire le fotografie che qui prendiamo in considerazione.

Alla determinazione di questo percorso e delle località scelte per il soggiorno in Svizzera concorrono alcune lettere dalla datazione problematica: in particolare due indirizzate a Paolina Greppi che, come ha già notato Antonio Di Silvestro²⁸ per altri esemplari dello stesso carteggio, vengono diversamente interpretate e datate dai due curatori che le pubblicano contemporaneamente: Giovanni Garra Agosta e Gino Raya.

La prima lettera che Verga scriverebbe dalla Svizzera in questa estate del '97 secondo il Garra Agosta sarebbe quella del 6 agosto, priva dell'anno e inviata da Rigi-Kösterli,²⁹ che invece per Raya va collocata nel 1902:³⁰ dal contesto si desume chiaramente che Verga



non si è recato a trovare Paolina e i Greppi a Loverciano perché la stessa è ad Intra in compagnia del fratello Luigi («non so se vi tratterranno ancora ad Intra [...] massime adesso con la compagnia di Gigi»), il quale invece, come vedremo più avanti, nell'agosto del '97 si trova in Svizzera sul Rigi. Inoltre il richiamo alla maggiore dispendiosità dell'albergo di Kaltbad («non troppo caro, come a Kaltbad»), sullo stesso Rigi, non ha alcuna giustificazione nel contesto di quel che apprendiamo da successive lettere dei suoi spostamenti in questo agosto. Più verosimile appare pertanto la collocazione proposta dal Raya al 1902, quando sappiamo da varie altre lettere, soprattutto a Dina di Sordevolo, che lo scrittore alloggia all'Hotel Sonne di Kösterli.³¹

A conferma di queste osservazioni, la lettera del 10 agosto, che reca l'indicazione dell'anno,³² dimostra che invece lo scrittore ha scelto di approdare ad Hospental, presso l'Hotel Meyerhof, dove si trova da almeno tre giorni, partendo proprio da Loverciano («non potei avere vostre notizie [...] giacché dormivate ancora») dove si era recato da Milano, come attestato dalla lettera a De Roberto del primo agosto precedentemente citata.

Questa lettera dalla datazione certa è anche ad evidenza la prima che lui scrive dalla Svizzera a Paolina («non ho potuto scrivervi prima d'oggi»). Essa è fondamentale ai nostri fini, perché, oltre alle notazioni su questa prima località del suo soggiorno estivo e vacanziero, prospetta le successive tappe del viaggio, la cui precisazione, come si vedrà nella seconda ulteriore parte di questo lavoro, costituisce un preciso supporto per una totale revisione di datazione ed identificazione di gran parte delle foto 'svizzere' di Verga.

Ancora inedita è poi una lettera che egli scrive lo stesso giorno³³ e due giorni dopo, sempre dallo stesso albergo, egli ne invia anche una di ringraziamenti alla figlia di Giocosa Bianca.³⁴ Mentre nella lettera a Paolina del 6 agosto, precedentemente citata, le divergenze di datazione si giustificano per l'assenza della indicazione dell'anno, riteniamo di poter dimostrare che va ascritta ad un *lapsus calami* la data 1893 che compare in quella inviata il 13 agosto dallo stesso albergo di Hospental a Capuana.³⁵ E questo non solo perché sappiamo che nell'agosto del '93 Verga si trova nel pieno di una escursione in Valtellina e allo Stelvio, come dimostrano varie lettere tra cui quella inviata il 20 agosto da Bormio ad Emilio Treves³⁶ e soprattutto una serie di riprese fotografiche che le notazioni autografe sugli involucri delle relative lastre collocano fra il 13 e il 22 agosto 1893.³⁷ La descrizione delle modalità del viaggio («imbarcandomi da Catania a Genova direttamente») coincide con le informazioni che Viani d'Ovrano aveva fornito in merito a De Roberto e anche i termini della presenza a Milano di quest'ultimo («a Milano ... dove il buon De Roberto è andato dal maggio ad estatare») trovano conferma nelle lettere dello stesso di quest'anno. Anche le notazioni sul contesto, che, nonostante qualche inflessione ironica, lasciano trasparire il grande fascino che su di lui esercita il paesaggio alpino:

Il paese è così verde fresco e bello, malgrado le coppie tedesche e i pastori protestanti che l'infestano ... Fo delle passeggiate, dei chilometri in pianura e in montagna, delle fotografie anche, e basta. ... Il lavoro soltanto è un grande egoismo, è quasi un'altezza solitaria come il vicino Monte Pilato, dove si gela di notte e si brucia di giorno.³⁸

coincidono con quel che, tre giorni prima, aveva scritto a Paolina:

Il sito è bello e la temperatura più che fresca, talché ieri ho fatto circa 20 chilometri (non lo credereste) da Andermatt ad Oberalp,³⁹ gita e ritorno, pedibus calcantis (sic). Ho fatto parecchie fotografie che vi mostrerò, ma tranne questo la noia è sovrana e troppi pastori protestanti in giro, seguiti da numerosa prole. Incontrai Beppe Treves

sul treno, che andava a Kaltbad Righi (sic), e mi promise di venire a trovarmi. Quasi quasi, se lo fa, pianto qui baracca e burattini, e vado con lui a Kaltbad ... e conto di andare magari a Lucerna.⁴⁰

Il 13, oltre che a Capuana, Verga scrive anche a De Roberto,⁴¹ comunicandogli la decisione, ormai presa, di raggiungere Treves («parto domani per Rigi-Kaltbad») e cerca di infondergli il suo entusiasmo per le lunghe escursioni invitandolo a raggiungerlo:

Se la tua neuroastenia ti consigliasse di fuggire Milano e le sue tentazioni dovresti venire a trovarmi, o meglio farmelo sapere che verrei io stesso a rifornirti di scarponi e vestiti opportuni, e ti proporrei – nientemeno! – di fare a piedi lunghe e piacevolissime escursioni. Figurati che le ho fatte anch'io!

Questa sequenza di spostamenti non può che dar ragione alla proposta di datazione al '97 del Garra, rispetto a quella al 1902 avanzata da Raya, per la seconda lettera priva dell'anno inviata da Verga a Paolina il 16 agosto da Kaltbad, su carta intestata del Gran Hotel omonimo.⁴² Accenna di aver incontrato il fratello Gigi Greppi, che spera di rivedere al suo rientro a Loverciano, passaggio confermato, come vedremo, da una successiva lettera e improponibile nel 1902, quando sarà Verga ad invitarla a Villa d'Este; fa immediati confronti con il precedente soggiorno ad Hospenthal («qui mi trovo bene e il sito è bello, in modo diverso di Hospenthal che è anch'esso bellissimo [...] Oggi piove ed è una brutta giornata. Immaginatevi cosa sarebbe stato ad Hospenthal») che non avrebbero ragione alcuna nel 1902 e accenna alla compagnia di Giuseppe Treves, già citato nella precedente lettera del 10 agosto che reca l'anno 1897 («Qui facciamo la partita col Treves, vedendo passare della gran gente sotto il porticato e sentendo suonare bande»). I percorsi ulteriori cui aspira vengono confermati («Oggi si doveva andare a Lucerna») e si ampliano («prima di scendere al Goldau⁴³ voglio andare a passare una notte al Kulm, e visitare anche il Pilato»).

Il percorso svizzero di questa estate si concluderà, come preannunziato, con un soggiorno a Loverciano, da dove, ancora reimpiegando la carta intestata sottratta all'Hotel di Kaltbad, il 24 agosto («Ebbi a Kaltbad, che lasciai ieri, la tua cartolina») scrive a De Roberto, chiedendogli di comprare ed inviargli un oggetto da regalare alla zia di Paolina. Quest'ultima lettera (fig. 2), comparsa in varie aste e poi inclusa nel catalogo Bolaffi 2012, viene ivi trascritta con la data 1894,⁴⁴ per una erronea interpretazione della cifra 7 che il Verga, come può notarsi per confronto con la lettera del 10 agosto (fig. 3), traccia con uno svolazzo al di sopra della barra orizzontale che può indurre in errore.



2 Lettera di Verga a De Roberto da Loverciano su carta dell'Hotel & Pension Rigi-Kaltbad, 24 agosto 1897

3 Lettera di Verga a Paolina Greppi da Hospenthal, 10 agosto 1897, part. - Biblioteca Regionale di Catania



3. Dal Gottardo al Rigi, il percorso fotografico

Per il suo primo soggiorno sulle montagne svizzere Verga sceglie quindi l'asse del San Gottardo⁴⁵ e in prima istanza non i luoghi che l'apertura del traforo, riducendo a meno di un quinto i tempi di percorrenza da Milano a Lucerna,⁴⁶ aveva reso fulcro della mondanità internazionale, bensì un piccolo centro del cuore della Gotthardstrasse: Hospental⁴⁷ (o Hospenthal, come lui scrive adottando la forma più arcaica), che invece proprio questa innovazione aveva reso più isolato e solitario.⁴⁸ Un «paesetto di una ventina di case», dove, come scrive ancora lui stesso, «bisogna starci o da solo affatto o in compagnia di amici», forse con l'intenzione, disattesa («quanto al lavoro non ho trovato ancora il tempo di scrivere un rigo»), di dedicarsi alla scrittura per poi finire, come dice al Capuana, per «lasciar trascorrere i giorni l'uno dopo l'altro, senza pensare che ci sono al mondo degli editori e dei librai», e dedicarsi invece ad escursioni fotografiche. Progetto implicito peraltro anche nella scelta dell'albergo: non l'Hotel du Lion, nella piazzetta centrale del paese, che lo avrebbe tenuto in contatto con il contesto locale, bensì il Meyerhof, fuori dal centro, presso all'incrocio della Gotthardstrasse con il percorso per il Furkapass-Oberalp ed altri passi alpini.

Sappiamo del resto che lo scrittore programmava i suoi viaggi documentandosi attraverso letture mirate e guide aggiornate, di cui è ricca la sua biblioteca,⁴⁹ e aveva comprato, fresca di stampa, la guida dedicata alla Svizzera pubblicata da Treves proprio nel 1897.⁵⁰ Ma può averlo incoraggiato in tal senso anche il lungo rapporto con Woldemar Kaden, che nel 1883 aveva dedicato un saggio, poi tradotto in italiano, al contesto che si apriva al turismo internazionale dopo l'inaugurazione della linea ferroviaria del Gottardo.⁵¹ Verga possedeva la seconda edizione italiana, pubblicata nel 1891 da Treves, del fortunatissimo, monumentale libro di Kaden⁵² sulla Svizzera, illustrato da centinaia di incisioni di Alexandre Calame ed altri artisti, che accentuava ancora romanticamente l'aspetto 'pittresco' di questi luoghi, da un lato con la raffigurazione dei principali monumenti e dall'altro con la rappresentazione 'folklorica' delle popolazioni svizzere alpine, come nell'incisione dedicata alla piazzetta della Posta della vicina Andermatt. Due aspetti che interessano poco, invece, come abbiamo visto nelle lettere e vedremo nelle fotografie, il suo sguardo.

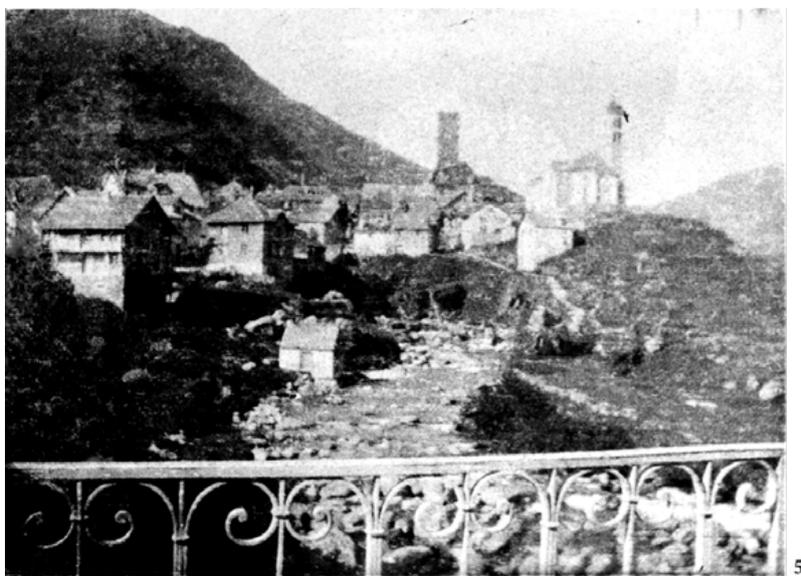
Nel disordinato complesso delle piccole stampe fotografiche che lo stesso possessor, forse dissuaso dal parere di altri studiosi o dalla loro non elevata qualità tecnica, ha ritenuto di espungere dal catalogo delle foto verghiane, la ricostruzione documentaria precedente ci consente invece di isolarne un gruppo che con certezza può attribuirsi e ricondursi a questa stagione.

Hospental, coi resti della fortificazione tardo duecentesca dei signori vallesi del sito e la chiesa tardo-barocca di Bartolomäus Schmid svettanti su un piccolo grumo di case in legno al centro di un suggestivo contesto alpino, viene precocemente fotografata da numerosi fotografi professionali, che generalmente la inquadrano da nord-ovest con l'Hotel Meyerhof, costruito nel 1859, in primo piano. Rispetto ad Adolphe Braun di Dormach, che la fotografa negli anni Sessanta, la foto di Arthur Gabler⁵³ di Interlaken, quasi coeva al soggiorno di Verga,



registra il primo ampliamento dell'hotel, la terrazza sovrastante la veranda che corre lungo tutto il prospetto meridionale volta verso il centro abitato e perimetrata da una ringhiera in ferro (fig. 4).

È probabile che il triplice cambio di stanza richiesto dal Verga al suo arrivo («sono stato occupato a fare e disfare la valigia, e ho cambiato tre stanze prima di finire in questa ch'è la meno peggio») fosse fundamentalmente mirato a poter usufruire dell'affaccio su questa terrazza: da qui infatti vengono scattate le prime due foto (figg. 5 e 6) che inquadrano il borgo, con la torre medievale e la chiesa tardobarocca, in due varianti di esposizione, ma sempre con un primo piano, diagonale nella prima e parallelo nella seconda: il bordo della ringhiera, che stacca la veduta e al tempo stesso la rende tangibile, coinvolgendo l'osservatore. Successivamente ripete altre due volte la stessa inquadratura, con cambi di esposizione e di punto di osservazione, dal basso, oltre il primo piano della palizzata di recinzione dell'albergo con il suo spoglio alberello (fig. 7) prima e poi avanzando sul sentiero per portare in primo piano, fino al margine dell'inquadratura, lo spumeggiare del ruscello (fig. 8).



G. Verga, *Hospental, vedute da sud-est*, 8-10 agosto 1897
 5-6 dalla terrazza dell'Hotel Meyerhof
 7 dal recinto dello stesso hotel
 8 dal sentiero

Le iterazioni dei soggetti con varianti in Verga attengono non soltanto alla ricerca di inquadrature più rispondenti all'immagine che cerca, ma anche, come si nota in questo caso e in altre foto più avanti, alla resa più contrastata di luci e ombre e meno sensibile ai mezzi toni del nuovo apparecchio rispetto a quello a lastre. Lo aveva notato subito lui stesso, infatti, nella sua lettera di ringraziamento a Pascarella: «le prime prove che ne ho tirate, ancora scialbe o troppo cotte [...] la macchina [...] per prima cosa, ha bisogno di gran luce per le istantanee, e che tutte le parti ritratte siano in piena luce, se no le parti in ombra vengono nere».

Vedremo più avanti che i due monumenti che caratterizzano il profilo del piccolo centro non lo interessarono affatto, al pari della struttura, anch'essa tardobarocca, della Gasthaus St. Gotthard, cui passa davanti quando, dirigendosi verso il centro, fa la prima deviazione per riprendere l'antico ponte sul Gotthardreuss (fig. 9), tema privilegiato nelle incisioni ottocentesche del sito, animando di diagonali la sua composizione.



9 G. Verga, *Hospental, ponte sul Gotthardreuss*, 8-10 agosto 1897

Poco oltre, come ci conferma la foto edita prima che il contesto venisse trasformato (fig. 10)⁵⁴, ferma la sua attenzione su uno slargo a destra con due antiche case in legno e pietra davanti alle quali passa una contadina (fig. 11). Ma non lo interessano né la chiesa, che il fotografo professionale ha inquadrato sul fondo, né la stessa contadina; avanza infatti di un po' ed inquadra anche, in scorcio, la seconda casa (fig. 12), con un angolo 'vissuto' dell'altra in primo piano a sinistra. Del borgo ricostruito dopo l'incendio del 1669 lo incuriosisce soprattutto la variegata struttura delle abitazioni più antiche che individua con sicurezza per le fondazioni e la prima elevazione in pietra, forse ricercando la più antica del villaggio, la *Steinhaus*, costruita nel 1591 e segnalata dalle guide coeve in prossimità della chiesa. Sono gli anni in cui Verga, amico di Pitrè, è attento nel riprodurre, nei materiali che fornisce per la messa in scena delle sue opere, un'ambientazione 'arcaica' del mondo rurale che non corrisponde alle foto dei suoi contadini e dei suoi luoghi che ritroviamo nelle sue fotografie. Ed è anche il periodo (1885-1900) in cui Jakob Hunziker si aggira in queste valli per la sua imponente campagna fotografica sistematica, ora conservata nello Staatsarchiv del Cantone Aargau, per la pubblicazione in otto volumi dei suoi studi sulla casa tradizionale svizzera.⁵⁵



10 Ed. B&P - Zürich, *Hospental, slargo sulla via principale con la chiesa parrocchiale*, 1930 c



11

12



11-12 G. Verga, *Hospental, slargo sulla via principale*, 8-10 agosto 1897

Verga appare piuttosto interessato solo ad alcune peculiarità di questo tessuto urbano. Lo conferma poco più avanti quando, giunto nella piazzetta antistante allo storico Hotel du Lion, uno dei più famosi della valle di Urseren,⁵⁶ ‘salta’ sia la caratteristica fontana che la struttura classicheggiante dell’albergo, ricostruito da appena un decennio e oggetto prevalente di riprese fotografiche tra le più diffuse e commercializzate di Hospental.

Lasciando al margine il prospetto occidentale dell’albergo che si intravede a sinistra, inquadra ancora al centro una casa in legno e l’incurvarsi lungo la strada delle abitazioni seguenti (fig. 13), individuabile per confronto con fotografie coeve (fig. 14). Poi, rigirandosi verso nord, coglie lo scorcio opposto con a destra lo stesso prospetto (fig. 15)

riconoscibile per analogo confronto (fig. 16).⁵⁷ Avanza quindi verso la torre a sud, ma, giunto in prossimità, inquadra ancora da vicino due case (fig. 17): a sinistra in scorcio, oltre la palizzata del giardinetto, la Müller Haus, costruita nel 1687 per un esponente del patriziato locale e in fondo, al centro, una casa articolata da due ali laterali, riprodotte in una foto di poco posteriore (fig. 18)⁵⁸ antecedente alla trasformazione in albergo di quest’ultima; ma lascia che della fortificazione medievale si intraveda soltanto il basamento roccioso sullo sfondo.

Non prosegue verso la cosiddetta torre ‘longobarda’ eponima né verso la cappella di San Carlo, opera dello stesso Schmid; piuttosto, seguendo il corso del Gotthardreuss,



13

14



16



15

Hospental, piazzetta dell’Hotel du Lion e scorci della via principale da nord e da sud
13 e 15 G. Verga, 8-10 agosto 1897
14 e 16 Ed. C.P.N. – Comptoir de Phototypie de Neuchâtel, 1890-1900



17

18



Hospental, scorcio della via principale a sud con a sinistra casa Müller e sul fondo la torre eponima
17 G. Verga, 8-10 agosto 1897
18 Ed. A. Enderlin Sohn - Hospental, 1890-1900

si avvicina a fotografare lo scorrere del ruscello fra le rocce, che avanza in diagonale fino al primo piano contro una quinta animata di case 'moderne', liberamente disposte

a ridosso di una parete rocciosa (fig. 19); ridiscendendo lungo la sponda del ruscello inquadra poi piuttosto rapidamente ancora una casa 'moderna' in muratura sulla sponda opposta (fig. 20), che, in forme essenziali, rivisita la tradizione architettonica svizzera secondo le linee emerse nella recente Esposizione Nazionale di Ginevra, ancora esistente e che si vede a sinistra in una foto coeva di Arthur Gabler (fig. 21).



19



20



21

19 G. Verga, Hospental, il Gotthardreuss e le case ad ovest della torre, 8-10 agosto 1897
 20 G. Verga, Hospental, abitazione sulla sponda orientale del Gotthardreuss, 8-10 agosto 1897
 21 A. Gabler, Hospental, veduta dal Gotthardreuss con a sinistra la casa precedente, 1890 c.

«Il paesetto, di una ventina di case circa, e Andermatt qui vicino, li conosco già come le mie tasche, e li ho fotografati in tutte le loro posizioni», scrive Verga nella già citata lettera del 10 agosto e questo ci dà ulteriore certezza della paternità di queste foto, ma anche della percentuale delle perdite, che va valutata nel giudicare le selezioni del suo percorso. Anche se la sequenza di questa escursione fotografica, per quanto presumibilmente lacunosa, impone di ripensare il modo in cui lo scrittore percorre i luoghi che visita e si rivolge alla fotografia.

Perdute, o forse più verisimilmente disperse nel mercato antiquario, sono le foto che dichiara di aver fatto ad Andermatt; come pure quelle delle sue entusiaste escursioni, anche fotografiche («ho fatto parecchie fotografie»), nella valle e sui percorsi alpini, «da Andermatt ad Oberalp», che aveva raccontato a Paolina.

Una paziente ricerca di confronti ci consente tuttavia di individuarne traccia in quattro stampe, in qualche caso non del tutto leggibili.

Inquadra infatti uno slargo della via principale di Andermatt, in prossimità del punto di fermata della Furkapost, cuore animato del piccolo borgo, una foto (fig. 22) ripresa dal ponte sul Furkareuss, ampiamente confrontabile con coeve immagini adoperate per una serie di cartoline colorate e 'animate' (fig. 23)⁵⁹, che riproducono da varie angolature questo gruppo di case. E tuttavia, non a caso, come già ad Hospental, a differenza della folla animata che Karl Häberlin aveva raffigurato nell'incisione del libro di Kaden⁶⁰, egli sceglie un momento in cui il contesto fotografato è privo di frequentatori.

Avviandosi sulla nuova strada del Furkpass-Oberalp, completata nel 1866 da Hospental ad Oberwald e nel 1895 collegata al Grimsel, nel tratto che, dopo Realp, si incunea con i primi tornanti lungo i fianchi della montagna, scoscesi verso il Realpereuss, riconoscibili in una foto più recente (fig. 24), ne inquadra uno scorcio, con, in remota lontananza, una coppia di escursionisti che la percorre e, sul fondo, appena leggibile, il ghiacciaio del Rodano (fig. 25).

n. 14, luglio-dicembre 2019



22

Andermatt, il ponte e la piazzetta della Posta
22 G. Verga, 8-10 agosto 1897
23 Ed. PVKZ - Postkarten Verlag Künzli - Zürich, 1905

23

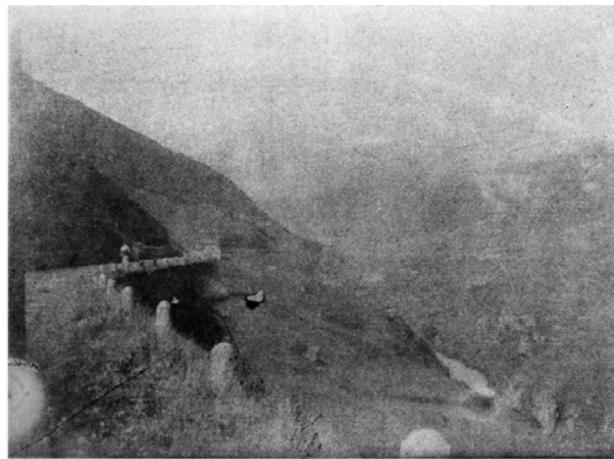


Andermatt mit Furkapost.



24

Reuss 1949 - En descendant vers Hospental.



25

Tornanti della strada del Furkapass presso Hospental nei costoni scoscesi sul Realpreuss con in fondo il ghiacciaio del Rodano
24 Fotografo amatoriale francese, agosto 1949, coll. privata
25 G. Verga, 8-10 agosto 1897

Nelle sue escursioni montane, di cui tanto parla agli amici nelle lettere, egli non menziona uno dei siti più noti e rappresentati di questo contesto alpino, il mitico Teufelsbrücke,⁶¹ che verosimilmente raggiunge nei giorni successivi: qui ferma la sua attenzione sullo spumeggiare tumultuoso della Reuss ripreso dal ponte con uno scatto (fig. 26) individuabile per confronto con varie fotografie coeve, come quella di Arthur Gabler del 1889, ma soprattutto, per la coincidenza dei dettagli, con quella desunta dall'album coevo di un viaggiatore francese (fig. 27).



26

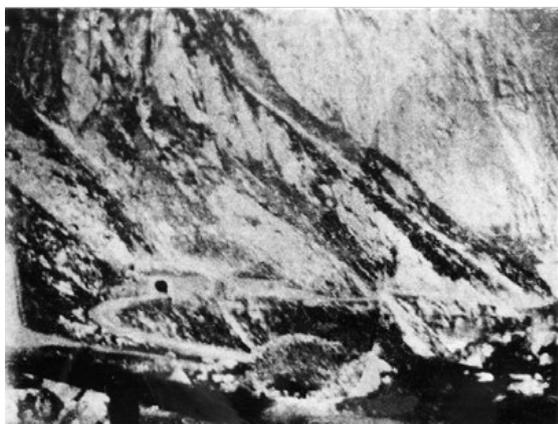


27

*Lacade du Pont du Diable.
(vue du pont.)*

Il Reuss visto dal Teufelsbrücke
26 G. Verga, 11-13 agosto 1897
27 Fotografo amatoriale francese, 1895-1900

Il fascino, tutto svizzero, dell'incrocio di ardimenti ingegneristici con le sommità alpine lo ha portato nelle gole delle Schöllenen, dove inquadra un tratto dei complessi tornanti prossimo alla galleria stradale (fig. 28): poco leggibile, questo scatto si individua per confronto con una veduta d'insieme di James Buchanan Aurig eseguita nel 1892 per il famoso studio fotografico Römmler & Jonas di Dresda (fig. 29).⁶²



28



29

I tornanti delle gole delle Schöllenen sulla strada verso Andermatt
28 G. Verga, 11-13 agosto 1897
29 J. Buchanan Aurig per Römmler & Jonas - Dresden, 1892

Le ultime due foto sono fondamentali per aspetti ulteriori di questa ricerca – che per motivi di spazio esporremo in un successivo momento –, in quanto si collegano a molte delle foto 'svizzere' di Verga determinandone una radicale revisione cronologica e identificativa. Documentano infatti l'inizio della seconda parte di questa prima vacanza svizzera dello scrittore, il trasferimento, il 14 agosto, a Kaltbad, sul Rigi, annunciato e poi confermato nelle lettere.

La prima (fig. 30), attraverso una lunga analisi di confronti, ci riporta già al suo soggiorno nell'Hotel Katbad-Rigi in cui Verga, dopo la solitudine di Hospental, va ad immergersi nella vita mondana («Qui invece la lanterna magica di tutto il mondo vi passa sotto gli occhi e vi distrae»). La sequenza di terrazze digradanti e l'articolazione di strutture alberghiere contigue che caratterizzano il sito («Ad ogni passo quasi vi è un albergo grandioso ...») si vede nelle incisioni della carta intestata che lo scrittore usa per alcune sue lettere (fig. 2) e meglio si individua in una litografia di Johann Conrad Steinmann utilizzata dall'editore Heinrich Schumpf di Winterthur per una cartolina colorata tra le più



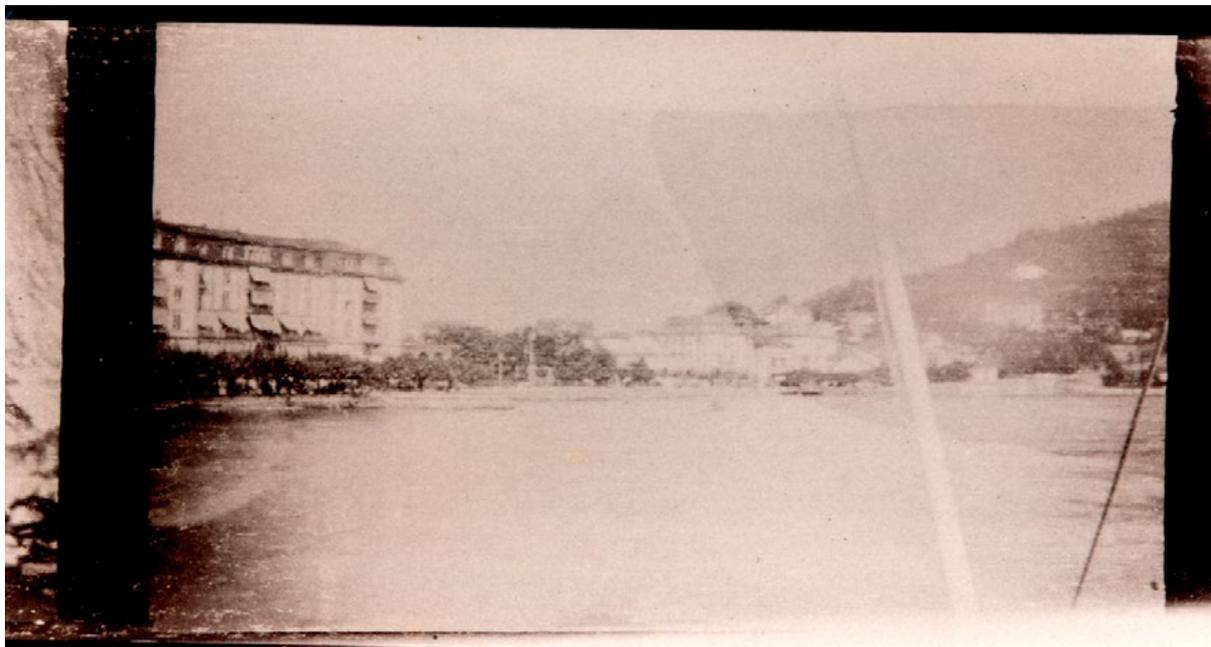
30 G. Verga, *Il piazzale dell'Hotel Rigi-Kaltbad*, 17-23 agosto 1897

ricercate di quegli anni (fig. 31).⁶³ Verga fa uno scatto dall'alto, affacciato alla terrazza superiore dell'albergo, e inquadra in fondo a destra l'Hotel Bellevue con il viale ricurvo su cui prospettano varie dependance, e, a sinistra in basso, il terrazzo immediatamente sottostante caratterizzato dalla sagoma mistilinea con un piccolo padiglione circolare nella porzione aggettante.



31 J. C. Steinmann, *Rigi-Kaltbad*, 1890-1900, litografia

La seconda foto (fig. 32), scattata in precedenza, il 14 agosto, mostra che, con il presumibile conforto del *Reisebegleiter* bilingue di cui si conserva una copia nella sua biblioteca⁶⁴, Verga ha scelto, per raggiungere Kaltbad, la via più breve, ma anche la più gradevole per lui che sente molto il fascino degli ambiti lacustri ed ama fotografarli dall'acqua. È



32 G. Verga, *Brunnen e i Mythen visti dal battello*, 14 agosto 1897

partito in ferrovia da Hospental, ma, invece di continuare per il più lungo percorso fino ad Arth-Goldau, da Altdorf ha proseguito per Flüelen dove si è imbarcato, percorrendo in battello, su uno dei *Salondampfern* pieni di turisti che lo attraversavano, un tratto del lago dei Quattro Cantoni fino a Vitznau, da cui risalire il Rigi fino a Kaltbad con la frequentatissima ferrovia a cremagliera.

Per dislocare questa foto precisi confronti infatti ci riportano a Brunnen, al centro della prima insenatura del lago procedendo da Flüelen verso Vitznau, che si staglia sullo sfondo dei Mythen: in particolare vi si identificano, oltre al profilo, contro il cielo, delle due cime del Kleiner e Grosser Mythos, poco leggibili per il già notato eccesso di contrasto che l'apparecchiatura usata produce, a sinistra, l'Hotel Waldstätterhof, inaugurato il 17 luglio 1870 su progetto dell'architetto Johann Meyer, e, a destra, l'Eden, che ancora manca nella foto identificativa di confronto proposta (fig. 33), eseguita dallo studio Charnaux di Ginevra nel 1880; non c'è il Drossel, costruito nel 1900 e non ancora completato nel 1902 con l'aggiunta, due anni dopo, dei torrioncini cupolati.⁶⁵ Tutti elementi che costituiscono precisi termini cronologici per questo primo contatto dello scrittore con la navigazione sul Vierwaldstättersee.

Stampe amatoriali su carta aristotipica coeve e molto vicine a quelle del nostro, circolanti sul mercato antiquario (fig. 34), lasciano sperare di poter individuare in futuro altri momenti della campagna fotografica verghiana nella valle dell'Orsera e oltre.



Brunnen e i Mythen visti dal lago

33 F. Charnaux - Genève, 1880

34 Fotografo amatoriale 1890-1900

Di quest'ultima stampa fotografica verghiana, a differenza delle altre, inserisco qui non la riproduzione monocroma che venne esposta alla mostra promossa dall'editore Maimone nel '92, ma una di quelle a colori che mi fu concesso di eseguire personalmente in quella occasione dal proprietario prof. Garra Agosta. E ciò non solo per restituirne l'originaria gamma cromatica, ma perché è la prova che Verga, pur se dilettante, stampava le sue foto dal rullo intero o comunque da sezioni di rullo; ciò ci consente, per l'esatta sovrapposibilità del residuo del fotogramma precedente al margine destro della foto dei tornanti delle Schöllenen, di confermare la sequenza; ma ci dice anche che, pertanto, è postuma, e forse recente, l'operazione 'barbarica' che ha ritagliato i singoli fotogrammi dei negativi verghiani su pellicola, utilizzando, come si vede nelle riproduzioni pubblicate, due tratti di nastro adesivo trasparente per appianarli per la stampa.⁶⁶

Contribuendo così a quella confusione, e dispersione, delle riprese su pellicola, per ricostruire le cui sequenze – se si vuole andare oltre la valutazione 'artistica' di singole foto dello scrittore e studiare invece il modo in cui il suo sguardo percorre i luoghi e le cose –, non rimane che un lungo e paziente lavoro filologico.



- ¹ G. VERGA, *Lettera a Cesare Pascarella*, Catania 24 giugno 1897, in L. JANNUZZI, 'A proposito di due lettere inedite del Verga fotografo', *Critica letteraria*, 50, 1986, fasc. 1, pp. 55-60, ristampato con qualche variante in EAD., *L'opera di Verga e altri studi di critica letteraria*, Avellino, Edizioni di Sinestesie, 2014, pp. 51-57
- ² Cfr. G. VERGA, *Lettera a Cesare Pascarella*, Villa Tebidi Vizzini 7 maggio 1897, *ibidem*, con la quale egli ringrazia del dono ricevuto. La pellicola 102 su cui risultano eseguiti gli scatti verghiani, notoriamente creata dalla Eastman per questo specifico modello di Kodak, ne consente l'individuazione. Sono state, e vengono ancora di recente variamente e fantasiosamente declinate, nonostante il definitivo chiarimento precedentemente citato, modalità e cronologia dell'acquisizione di questa, ma anche di altre apparecchiature fotografiche, per cui cfr. C. GUASTELLA, 'Come e il suo territorio nelle fotografie di Giovanni Verga', in G. GUARISCO con T. BELLA, M. LEONI, D. MIRANDOLA (a cura di), *Fernard De Dartein e l'architettura romanica comasca. Viaggio in un archivio inesplorato*, Ariccia, Ermes, 2015, pp. 369-394, alle pp. 373-374 e 383-384.
- ³ Cfr. *infra*, nota 17 e *ivi*, pp. 373-374.
- ⁴ G. GARRA AGOSTA, *Verga Fotografo*, Catania, Giuseppe Maimone editore, 1989 (prima edizione con successive ristampe), alla cui numerazione, preceduta dalla sigla *VF*, facciamo qui riferimento per la menzione delle foto verghiane.
- ⁵ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, *passim* e soprattutto fino agli anni '80.
- ⁶ Biblioteca Regionale di Catania, U.M.S., Verga 040, *Rubriche e quaderni di spesa 1872-1892*, f. 70, 6 ottobre 1891.
- ⁷ A. LEIBOVITZ, A. FULLER, *Annie Leibovitz. Portraits 2005-2016*, London - New York, Phaidon Press, 2017, dove *passim* si coglie questa 'trasgressione' dialettica del fondale e della sua negazione/presenza.
- ⁸ Citata in S.S. NIGRO, 'L'ospite invisibile', *la Repubblica*, 21 febbraio 1992, p. 33.
- ⁹ Che questo, come peraltro tutti gli scatti allo scrittore inclusi nel catalogo e definiti dall'autore e anche da altri studiosi 'autoritratti' non siano tali, lo si desume, fra l'altro, in questo caso, dalla riproduzione che ne fa F. DE ROBERTO, 'Stato civile della "Cavalleria Rusticana"', *La Lettura*, a. XXI, n. 1, 1 gennaio 1921, pp. 1-12, a p. 12, senza specificare, come invece fa per altre foto che riproduce nella serie di quattro articoli di tema verghiano pubblicati nella stessa rivista fra 1921 e 1922, che si tratti di una foto di Giovanni Verga.
- ¹⁰ I. GAMBACORTI, 'Ritratti verghiani', in A. DOLFI (a cura di), *Letteratura & Fotografia*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 143-187.
- ¹¹ G. VERGA, *Lettera a Dina di Sordevolo*, Catania 23 novembre 1900, in G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. RAYA, Roma, Tindalo, 1971, n. 56, pp. 64-66. Qui e in avanti nelle citazioni delle lettere la sottolineatura riportata nel testo è dello scrittore.
- ¹² G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga. Documentazione inedita di libri cimeli onorificenze fotografie lettere notiziario*, Catania, Edizioni Greco, 1977, p. 162; significativo che questo sia l'unico caso in cui egli adopera questo aggettivo, invece del consueto «buona» riservato alle foto di cui è soddisfatto.
- ¹³ Così, ad esempio, variamente, ed anche da ultimo, G. SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, in particolare alle pp. 24-27.
- ¹⁴ G. GARRA AGOSTA, *La biblioteca di Giovanni Verga*, p. 193, citato anche da I. GAMBACORTI, 'Ritratti verghiani', p. 155, n. 36, che viene indotta dal successivo silenzio dello stesso ad ipotizzare che siano andate perdute. Le dimensioni dei negativi a pellicola (rulli 102 a fotogrammi 37x50) sono imprecise e reciprocamente contraddittorie nei due testi del Garra.
- ¹⁵ *Giovanni Verga fotografo. Lo sguardo di uno scrittore sul mondo. Cinquecento immagini della collezione Garra Agosta*, a cura di C. Guastella con la collaborazione di L. Mirone, (Catania, Facoltà di Lettere, Monastero dei Benedettini, 19 giugno - 19 luglio 1992). Cfr. G. GIARRIZZO, 'La posa naturale. La mostra sulle fotografie di Giovanni Verga al Monastero dei Benedettini di Catania', *La Sicilia*, 23 giugno 1992, p. 27. Mi avvalgo in questa sede delle riproduzioni personali, a colori, cui mi ha autorizzato il detentore delle opere prof. Giovanni Garra Agosta, oggi scomparso, e delle riproduzioni monocrome esposte alla mostra cui mi ha autorizzato l'editore e co-promotore della medesima Giuseppe Maimone; ad entrambi vanno i miei ringraziamenti.
- ¹⁶ Nell'impossibilità di allegare, in questa sede, un regesto documentario e analizzare partitamente i dati, si indicano il fondo e, cumulativamente, le date e le relative pagine, che recano una numerazione distinta fronte e retro: Biblioteca Regionale di Catania, U.M.S., Verga 040, *Rubriche e quaderni di spesa 1872-1892*, marzo-ottobre 1892, ff. 97-137.
- ¹⁷ G. VERGA, *Lettera a Paolina Greppi*, Milano 20 settembre 1892, in G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato*.



Le lettere inedite di Giovanni Verga a Paolina Greppi Lester, Catania, Edizioni Greco, 1980, n. CLXXX, pp. 265-266 e G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Fermenti, 1980, n. 181, pp. 186-188. Per il contesto e la corretta datazione di queste foto si rinvia a C. GUASTELLA, 'Como e il suo territorio nelle fotografie di Giovanni Verga', pp. 378-379.

¹⁸Cfr. *supra* nota 11.

¹⁹Dalle due lettere a Pascarella, da Tebidi il 7 maggio e da Catania il 24 giugno 1897 per cui cfr. *supra* note 1 e 2.

²⁰S. LOPEZ, *Lettera a Federico De Roberto*, Catania 28 maggio 1897, in G. LOPEZ, 'Sabatino Lopez e il teatro siciliano', *Memorie e Rendiconti* dell'Accademia di Scienze Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici, Acireale, s. II, vol. LX, 1979, pp. 335-336.

²¹G. VERGA, *Lettera al fratello Mario*, Catania 14 maggio 1897, in G. VERGA, *Lettere ai fratelli (1883-1920)*, a cura di G. Savoca, A. Di Silvestro, Catania, Fondazione Verga Euno Edizioni, 2016, n. CCXX, pp. 513-514.

²²D. DE ROBERTO, *Lettera al fratello Federico De Roberto*, Catania 13 giugno 1897, in F. DE ROBERTO, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Catania, Tringale, 1978, pp. 97-98 nota 4.

²³La problematicità di questo gruppo di negativi, cui appartengono alcune delle foto più belle del catalogo verghiano, e dell'identificazione dell'apparecchiatura cui afferiscono non può risolversi, come abbiamo dimostrato alle pp. 373-374 del saggio citato *supra* alla nota 2, con la proposta di R. MUTTI (a cura di), *Giovanni Verga scrittore fotografo*, catalogo della mostra, - Milano, Arengario 7-26 settembre 2004 -, Novara, De Agostini, 2004 che ritiene il modello della Express Murer di Verga in grado di funzionare con due diversi formati di lastre. Né, per quanto riguarda la cronologia del secondo gruppo, appare convincente la proposta di I. GAMBACORTI, *Ritratti verghiani*, p.165 di arretrarne la datazione al 1897.

²⁴G. VIANI D'OVVRANO, *Lettera a Federico De Roberto*, Catania 5 luglio 1897, in G. LOPEZ, 'Sabatino Lopez e il teatro siciliano', p. 339.

²⁵«Verga [...] si imbarcò ier sera a bordo dell'Asia [...] Egli sbarcherà a Genova domenica e probabilmente arriverà a Milano domenica sera stessa», ivi, pp. 336, 340.

²⁶G. VERGA, *Lettera a Federico de Roberto*, [Loverciano 1 agosto 1897], in A. CIARAVELLA (a cura di), *Verga, De Roberto, Capuana*, catalogo della mostra (Catania, Biblioteca Universitaria, 1955), Catania, Giannotta, 1955, pp. 21-22.

²⁷G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Regesto delle lettere a stampa di Giovanni Verga*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1977.

²⁸A. DI SILVESTRO, 'Noterella ecdotica sul Verga innamorato. Le lettere a Paolina Greppi', in ID., *In forma di lettera. La scrittura epistolare di Verga tra filologia e critica*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, pp. 189-197.

²⁹G. VERGA, *Lettera a Paolina Greppi*, Rigi-Klösterli, 6 agosto s.a., ma 1897 in G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato*, n. CXCVIII, p. 293.

³⁰G. VERGA, *Lettera a Paolina Greppi*, Rigi-Klösterli, 6 agosto s.a., ma 1902 in G. VERGA, *Lettere a Paolina*, a cura di G. Raya, Roma, Fermenti, 1980, n. 201, pp. 210-211.

³¹G. VERGA, *Lettere d'amore*, a cura di G. Raya, Roma, Tindalo, 1970, nn. 161-163, pp. 131-134.

³²G. VERGA, *Lettera a Paolina Greppi*, Hospenthal 10 agosto 1897, in G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato*, n. CXCIX, p. 294 e G. VERGA, *Lettere a Paolina*, n. 199, pp. 208-209.

³³*Aste Bolaffi. Libri rari e autografi. Milano, 14 dicembre 2016, Catalogo*, Milano 2016, n. 784, p. 126.

³⁴G. VERGA, *Lettera a Bianca Giacosa Ruffini*, Hospenthal Hotel Mejerhof (sic), 12 agosto 1897, in G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti con XII tavole inedite di Verga fotografo*, 2^o ediz. accresciuta, Roma, Bulzoni, 1977, n. XXXII, pp. 137-138.

³⁵G. VERGA, *Lettera a Luigi Capuana*, Hospenthal Hotel Meyerhof 13 agosto 1893, in G. RAYA, *Carteggio Verga Capuana*, n. 407, pp. 354-355, riscontrata personalmente sull'originale, conservato presso la Biblioteca Regionale di Catania, cat. 001/1037.

³⁶G. VERGA, *Lettera a Emilio Treves*, Bormio 20 agosto 1893, in G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder, 1986, n. 202, pp. 138-139.

³⁷Cfr. C. GUASTELLA, 'Como e il suo territorio nelle fotografie di Giovanni Verga', pp. 379-383, figg. 12-20.

³⁸Cfr. *supra*, nota 35.

³⁹Dal riscontro diretto sull'originale, conservato presso la Biblioteca Regionale di Catania, cat. 001/840, questa lettura, di Raya, del toponimo appare più convincente rispetto all'irricevibile «Chelrago» proposto dal Garra Agosta.

⁴⁰Cfr. *supra* nota 32.

⁴¹G. VERGA, *Lettera a Federico De Roberto*, Hospenthal 13 agosto 1897, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), 'Lettere inedite', *Galleria*, XXXI, 1-4 (numero speciale dedicato a Federico De Roberto), 1981, n. 6, p. 6.



- ⁴²G. VERGA, *Lettera a Paolina Greppi*, Kaltbad Hotel & Pension Rigi-Kaltbad, 16 agosto s.a. ma 1897 in G. GARRA AGOSTA, *Verga innamorato*, n. CC, p. 295 e 1902 in G. RAYA, *Lettere a Paolina*, n. 202, pp. 211-212.
- ⁴³A seguito di riscontro diretto sul manoscritto proponiamo questa lettura per il termine che Garra Agosta, *ibidem*, legge «Gavino» e Raya, *ibidem*, legge «Gais». Goldau, o meglio Arth-Goldau, a valle del Rigi, era, come ancora oggi, la stazione di collegamento con i percorsi ferroviari internazionali.
- ⁴⁴Bolaffi *Aste Ambassador. Libri antichi e autografi. Milano, 29 marzo 2012. Catalogo*, Milano 2012, p. 78.
- ⁴⁵Per le vicende, il fascino e il senso simbolico che il Gottardo e la sua ferrovia ebbero nel tardo Ottocento, nonché la sua fortuna iconografica e letteraria, rinviando al bel libro di J. SCHÜLER, *Materialising Identity: The Co-construction of the Gotthard Railway and Swiss National Identity*, Amsterdam, Aksant Academic Publishers, 2008.
- ⁴⁶Proprio nel 1897 i passeggeri della linea del Gottardo raggiungono i 2 milioni cfr. *ivi*, capitolo sesto, *Traveling the Gotthard*, p. 83.
- ⁴⁷TH. BRUNNER, *Hospental am Gotthardpass*, Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2003.
- ⁴⁸L'apertura di strade carrozzabili sui passi alpini nella prima metà del secolo, nel 1830 la Gotthardstrasse e nel 1866 quella per il Furka e Oberalp, conferendo ad Hospental la funzione di punto di sosta delle diligence, nonché di stazione postale e doganale, aveva segnato l'incremento anche turistico del piccolo centro, bruscamente interrotto nel 1882 dall'apertura della linea ferroviaria del San Gottardo.
- ⁴⁹Per una prima analisi di questi aspetti delle letture del Verga si rinvia a C. GUASTELLA, 'Como', p. 371 e *passim*.
- ⁵⁰Cfr. C. LANZA, S. GIARRATANA, C. REITANO (a cura di), *La biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, Catania, Assessorato Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della P.I., 1985, p. 416.
- ⁵¹W. KADEN, *Die Gotthardbahn und ihr Gebiet*, Luzern, C.F. Prell, 1883, pubblicato nello stesso anno anche in traduzione italiana: *La ferrovia del Gottardo e i suoi dintorni* dall'editore Salvioni C. di Bellinzona. Sui rapporti di Verga con Kaden, apertisi dieci anni prima con una polemica poi risolta per sue traduzioni non autorizzate, cfr. G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Postille a Verga*, pp. 83-84 e 99-105.
- ⁵²W. KADEN, *La Svizzera. Descritta da Voldemaro Kaden. Illustrata da 446 incisioni di Alessandro Calame, Arturo Kalame e altri celebri artisti*, seconda edizione, Milano, Treves, 1891 cfr. C. LANZA, S. GIARRATANA, C. REITANO (a cura di), *La biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, p. 236.
- ⁵³Arthur (1867-1927) succede al padre nella gestione del prestigioso studio fotografico e nella edizione di cartoline. Il negativo con la veduta di Hospental, su pellicola piana 10x15, si conserva nel Büro für Fotografiegeschichte di Berna (inv. n. 1293) ed è databile agli inizi dell'ultimo decennio del sec. XIX. Ne vennero desunte varie cartoline, anche colorate con il procedimento Autochrom di Louis Laser di Leipzig, come quella edita con il n. 2061 dalla Verlag Gebrüder Wehrli di Zurigo, di cui un esemplare si conserva in collezione privata a Catania.
- ⁵⁴Utilizzata intorno al 1930 dagli editori Beringer&Pampaluchi di Zurigo per la cartolina n. 2475.
- ⁵⁵J. HUNZIGER, *Das Schweizerhaus, nach seinen landschaftlichen Formen und seiner geschichtlichen Entwicklung dargestellt*, voll. I-VIII, Aarau, Sauerländer, 1900-1914.
- ⁵⁶Cfr. TH. BRUNNER, *Uri IV. Oberes Reusstal und Ursen*, Bern, Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, 2008.
- ⁵⁷Foto utilizzata dall'editore C.P.N. – Comptoir de Phototypie de Neuchâtel per le cartoline nn. 5542 e 5575 in uso alla fine del secolo.
- ⁵⁸Utilizzata qualche anno dopo dall'editore Fr. Beeler di Brunnen per la cartolina n. 1386.
- ⁵⁹Fra cui quella riprodotta, databile al 1905, n. 7206 dell'editore PVK- Postkarten Verlag Künzli di Zurigo.
- ⁶⁰K. HÄBERLIN, *Vor der Post in Andermatt*, incisione a p. 20 di W. KADEN, *Das Schweizerland. Eine Sommerfahrt durch Gebirg und Thal*, Stuttgart, Verlag von I. Engelborn, s. d. [1877], di cui Verga, cfr. *supra*, possedeva la versione italiana.
- ⁶¹G. GHIRINGELLI, *Il Ponte del diavolo nelle vecchie stampe*, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2007.
- ⁶²Commercializzata anche con il n. 3799 dall'editore Schroeder & Co. di Zurigo e ripetuta da altri fotografi come quella, del 1934, pubblicata in A. WYSS-NIEDERER, *Sankt Gotthard Via Helvetica*, Lausanne, Ovaphil, 1979, fig. 27, in cui il dettaglio ripreso dal Verga, con la galleria stradale, si individua nella parte destra in fondo.
- ⁶³La litografia colorata del prolifico pittore e grafico svizzero Johann Conrad Steinmann (Neftenbach, 1866-Affoltern am Albis, 1933), inserita nella serie Vierwaldstättersee delle Schweizer Künstler Postkarten dal litografo editore Heinrich Schumpf di Winterthur col n. 2163, sul finire del secolo XIX era una delle cartoline più ricercate e pregevoli relative al più prestigioso albergo del Rigi.
- ⁶⁴Il bilingue *Reisebegleiter für die Schweiz*, Zürich, Verlag F. Amberger vorm. D. Bürkli, 1904 e lo *Horaire des chemins de fer suisses ...Postes et bateaux à vapeur*, Bienne, C. Schweizer, 1901, sono supporti annuali



al viaggio che lo scrittore aggiornava ad ogni partenza e di cui rimangono nella sua biblioteca queste ultime edizioni acquisite, cfr. C. LANZA, S. GIARRATANA, C. REITANO (a cura di), *La biblioteca di Giovanni Verga. Catalogo*, pp. 215 e 223.

⁶⁵Cfr. R. FLÜCKINGER-SEILER, *Hotel Träume. Zwischen Gletschern und Palmen*, Baden, Hier+Jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, 2001, pp. 139-148 e *passim*.

⁶⁶Deliberatamente, dati i ripetuti danneggiamenti che il maneggio dei negativi e delle stampe originali per motivi di studio o di riproduzione ha comportato nel tempo, abbiamo ritenuto in questa sede di avvalerci soltanto di riproduzioni già esistenti, per sottolineare l'urgenza di un restauro e di una adeguata conservazione dei materiali fotografici verghiani, nonché l'auspicio di una loro acquisizione da parte di un ente pubblico. Le foto di Verga qui riprodotte si conservano nella collezione Garra Agosta di Catania; le immagini di confronto, ove non altrimenti specificato, in altra collezione privata catanese.



DORIANA LEGGE

*Forme del silenzio, tracce del suono.
Appunti per un ascolto teatrale*

Even when it seems materially absent, silence in the theatre is evoked as part of the substance of the sounds themselves, traceable between the interstices of the word, during its continuous flows. The essay aims to break the rigid dichotomy between sound and silence, since as sociologist David Le Breton maintains: «the word is a modulation of silence and the silence a modulation of the word». In recent times the question of silence in the theatre has been suggested by some works that focus strictly on sound. We propose as case studies two recent works of Chiara Guidi: *Monsieur Teste. Una prosa filosofica per contrabbasso, percussione e voce* and *Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per quattro voci femminili*. Already in the philosophical field, Jean-Luc Nancy wonders if philosophy has replaced listening with something closer to understanding; so in these pages we ask ourselves which word in theatre can be understood as a declination of empty and full, a pure crossing of silence.

1. Un teatro dell'ascolto

In un recente volume curato da Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Le son du théâtre. (XIXe-XXIe siècle)*,¹ i due autori si chiedono se il perimetro entro il quale si muovono i *Sound Studies* possa essere considerato come uno studio sul suono (*études du son*) o una ricerca sul suono e sull'ascolto (*recherches sur le son et l'écoute*). Quando estendiamo la domanda allo specifico campo degli studi teatrali gli interrogativi finiscono per moltiplicarsi: la ricerca sul suono e sull'ascolto a teatro può attivare nuove riflessioni che rimettono al centro del dibattito molte questioni che sembrano date per certe.²

La natura della percezione uditiva – che è ampiamente discussa, ad esempio, dalla filosofia analitica –³ ha incrinato la centralità della visione e attivato domande sull'interazione tra soggetto e ambiente. Attraverso l'ascolto dei suoni la nostra percezione dello spazio e del tempo cambia, ma se questo accade nella vita quotidiana – dove molti comportamenti sono guidati da indizi sonori così familiari che la coscienza non percepisce più – a teatro la questione finisce con l'amplificarsi.

Chiaramente il processo d'ascolto, ovvero il modo in cui il nostro apparato uditivo recepisce i suoni, funziona sempre nello stesso modo, ma è lecito chiedersi come e quanto possa influenzare la scena teatrale, i suoi processi di creazione e quelli di ricezione.

James Gibson ha inaugurato quell'area di ricerca che si occupa della percezione ecologica,⁴ ovvero lo studio dei processi (sia visivi che uditivi) che regolano la percezione in contesti d'azione ordinaria. È vero, però, che applicare le stesse considerazioni all'ascolto teatrale rischia di risultare fuorviante. Lo psicologo William Gaver ha provato a distinguere, ad esempio, l'ascolto quotidiano (*everyday listening*) dall'ascolto musicale (*musical listening*):

The distinction between everyday and musical listening is between experiences, not sounds (nor even psychological approaches). It is possible to listen to any sound either in terms of its attributes or in terms of those of the event that caused it. For in-



stance, while listening to a string quartet we might be concerned with the patterns of sensation the sounds evoke (musical listening), or we might listen to the characteristics and identities of the instruments themselves (everyday listening). Conversely, while walking down a city street we are likely to listen to the sources of sounds – the size of an approaching car, how close it is and how quickly it is approaching – but occasionally we might listen to the world as we do music – to the humming pitch of a ventilator punctuated by a syncopated birdcall, to the interplay and harmony of the sounds around us. This may seem an unusual experience, but hearing the everyday world as music is one way to understand what John Cage, for instance, is attempting in his compositions. In presenting traffic sounds, for example, in a concert setting, he is trying to evoke an experience of musical listening to non-musical sounds (see Cage, 1976).⁵

Eppure estendere le modalità dell'ascolto musicale anche allo specifico ambito teatrale non ci pare del tutto convincente, per una ragione su tutte: l'ascolto musicale si concentra più sulle caratteristiche fenomenologiche del suono percepito e meno sulle fonti che lo producono. A teatro invece quello che i nostri occhi vedono influenza quello che le orecchie ascoltano, e viceversa. Non vogliamo certo entrare nel dibattito sulla natura della percezione uditiva *tout-court*, ma servirci piuttosto di qualche intuizione per esplorare quale siano le modalità d'azione dell'ascolto teatrale.

Per rintracciare gli indizi da seguire concentriamoci sulle zone liminali, quelle del buio e del silenzio che precedono l'inizio dello spettacolo e ne decretano la fine. Sappiamo che in assenza di suoni e ancora di più al buio l'essere umano tende a perdere l'orientamento: in tal senso gli esperimenti condotti dentro camere anecoiche appaiono illuminanti. Sono chiaramente situazioni al limite, che però ci aiutano a pensare al silenzio come a un rito di passaggio, una zona segreta che scuote i sensi che ci guidano nella vita quotidiana, un momento sospeso che neutralizza i nostri abituali sistemi di controllo. In accordo con il sociologo David Le Breton, ci sembra che il silenzio sia «la sola via per sentire il cuore segreto delle cose»⁶ e per rompere l'abitudine dei sensi della percezione. Il silenzio ci invita a fare vuoto interiore e trasformarci in cavità pronte ad accogliere un nuovo suono: lo spettacolo, allora, non sarà che un viaggio dal silenzio dell'inizio a quello della fine.

Qui vogliamo provare ad andare oltre l'idea che il silenzio sia pura convenzione nelle cui maglie serpeggia il rumore del pubblico, il brusio di voci e bisbigli. È questo un dato incontrovertibile dell'evento-spettacolo e in particolar modo dell'incontro teatrale, ma laddove non sia pura convenzione il silenzio può essere ad esempio complicità, tra attori e spettatori, tra l'opera e il pubblico. Il silenzio dei momenti-soglia, quello che accompagna il buio dell'inizio e quello della fine, è forse il più importante: quando non lo si percepisce come solo imbarazzo sta tutto lì l'incantesimo. C'è da chiedersi se valga davvero la pena interromperlo con l'applauso.

A teatro il silenzio come assenza di parole e il silenzio come assenza di suono sono percepiti in modo diverso rispetto alla quotidianità. Ma le differenze non stanno tutte qui, ecco perché se da una parte è importante riferirsi alla socio-antropologia, dall'altra è d'obbligo farlo per opposizione e contrasto. Il silenzio dello spettatore infatti non è assenza, vuoto o puro imbarazzo come capita in situazioni ordinarie, ma è una tensione, laddove lo spettacolo abbia la forza di suscitare. Se pensiamo che il suono sia legato alla velocità, alla forza e all'energia, il silenzio ci appare piuttosto come «cristallizzazione della durata»,⁷ una sospensione che molte drammaturgie sonore cercano di riprodurre: il pulsare umano e della natura. A partire da Longino, che fa riferimento al canto XI dell'O-



dissea, si inaugura ad esempio il discorso sul 'sublime' come sospensione della parola: «si veda il silenzio di Aiace nella *Nekyia*, grande e più sublime di qualsiasi discorso»,⁸ e poi ancora Plutarco interviene sulla questione:

Nessuna parola ha mai giovato tanto, quanto le parole non dette. Infatti è sempre possibile dire dopo un certo tempo ciò che si è taciuto, ma non si può più tacere ciò che è stato proferito, perché si è ormai divulgato e diffuso dappertutto. Per questo – io credo – noi abbiamo gli uomini per maestri del dire e gli dei per maestri del tacere, giacché nei sacri riti di iniziazione ai misteri noi riceviamo da costoro la prescrizione del silenzio.⁹

Il silenzio dello spettacolo può essere il 'trampolino' per guidare idee astratte e domande che le parole tendono a riportare ai concetti. Il sacrificio della parola ci pare dunque il modo migliore per uscire dalla roccaforte dei significati di cui si fa portatrice. In questo senso ci sembrano interessanti le parole della filosofa Marie-Madeline Davy:

Ci sono uomini o donne la cui esistenza provoca una molteplicità di eco; altri passano senza che si possa percepire il minimo rumore. Questa è una differenza fondamentale che non sarà mai cancellata. La mia simpatia si lega soprattutto a coloro di cui sia possibile percepire le vibrazioni sonore. Non hanno nessun bisogno di scrivere o parlare. Inconsapevolmente, sono coloro che infondono della loro presenza lo spazio a una velocità maggiore della luce. Noi ci sentiamo ritrovati, nutriti, dissetati.¹⁰

Anche quando sembra materialmente assente, il silenzio a teatro è evocato come parte della sostanza dei suoni stessi, rintracciabile tra gli interstizi della parola, nel mezzo dei suoi flussi continui. Accade negli ultimi tempi che la questione del silenzio in scena venga suggerita quindi da alcune opere che si concentrano prettamente sul suono. Nelle pagine che seguono proveremo a riconoscerne alcune particolarità a partire da due recenti lavori di Chiara Guidi: *Monsieur Teste. Una prosa filosofica per contrabbasso, percussioni e voce* (2016) e *Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per quattro voci femminili* (2019). Il dispositivo costruttivo di questi spettacoli evidenzia infatti zone di prossimità rispetto alla natura ontologica del silenzio, e pertanto del suono.

La tonica, che nel linguaggio musicale indica la nota dominante di una scala, ovvero la chiave di riferimento di una composizione, è espressione usata da Raymond Murray Schafer nel suo ben noto volume *Il paesaggio sonoro*:¹¹ secondo l'autore le toniche di un paesaggio sonoro sono costituite dai suoni creati dalla sua geografia e dal suo ambiente, ovvero lo sfondo acustico di un determinato territorio di derivazione naturale, come le onde del mare, le foreste, il vento.¹²

Appoggiandoci a queste considerazioni possiamo sostenere che la tonica degli spettacoli di Chiara Guidi sia individuabile nel silenzio: quello liturgico proteso verso ogni suono della parola; quello del coro e degli spettatori che dà spazio alla vita interiore ed emerge dal magma del suono. Torneremo più avanti sulla questione, però qui è ancora importante fare una pausa per individuare i possibili tranelli dell'ascolto teatrale.

2. Forme del silenzio

Il suono è un tipo di energia meccanica (o cinematica) che a partire da una sorgente che vibra si espande sotto forma di onde attraverso il mezzo di propagazione fino ad arrivare



a chi ascolta. L'orecchio umano riceve le onde e lavora come sensore di pressione, ma la pressione acustica è udibile a seconda della frequenza dei suoni, ovvero dal numero di oscillazioni al secondo: quanto più sono numerose tanto più è acuto il suono. Una frequenza (Herzt) corrisponde a un'oscillazione completa nel tempo di un secondo. Ad esempio un suono di 1.000 Hz è udibile a 0 dB (decibel), se invece scendiamo a 30 Hz il suono è percepibile a un livello di pressione sonora di almeno 60 dB. L'orecchio umano riesce a udire suoni che si collocano in un intervallo determinato di frequenze e pressione sonora. Le frequenze udibili sono generalmente comprese tra i 20 Hz e i 20000 Hz. Le onde pressorie al di sotto dei 20 Hz sono definite infrasuoni, quelle superiori ai 20 kHz ultrasuoni. Se è vero infatti che l'orecchio umano non è in grado, convenzionalmente, di udire infrasuoni e ultrasuoni, il sistema sensoriale è invece capace, suo malgrado, di percepire vibrazioni sotto la comune soglia uditiva. Conosciamo, ad esempio, gli effetti di alcune frequenze: gli infrasuoni producono un senso di nausea e uno stato confusionale, mentre gli ultrasuoni un senso di stordimento e di vertigini. Il suono, anche quando non udibile, è dunque un fenomeno fisico che agisce sul nostro corpo con possibilità a volte impensate.

Questa premessa ci pare necessaria per affrontare alcune questioni più profonde sulle diverse nature del silenzio. Non vogliamo qui inoltrarci in problemi relativi alla psico-acustica, ma solo suggerire che l'onda sonora – che non è percepibile dal nostro orecchio – pure esiste, e un grafico può aiutarci a comprenderlo meglio.

In questa figura riportiamo un'istantanea di uno spettro d'onda sonora. La parte segnata in giallo corrisponde a tutte le frequenze al di sotto dei 20 Hz. Se provassimo a isolarle e poi ad attivarle singolarmente (grazie a un programma di editing audio) il nostro sistema uditivo non percepirebbe alcun suono. Se non guardassimo lo spettro e non vedessimo in azione i movimenti di quell'onda sonora saremmo portati a credere ad una completa assenza del suono. Abbiamo chiarito, però, che questo sarebbe solo un tranello.



Nel 1951 il musicista e teorico John Cage per cercare una personale esperienza del silenzio decide di recarsi all'Università di Harvard e visitare una camera semi-anecoica (quindi fonoisolante, ma non al 99,99% come le più funzionali camere anecoiche). Uscito dalla stanza, e con visibile delusione sul volto, Cage si rivolge al tecnico per denunciarne un presunto guasto. Due suoni, infatti, Cage li aveva pur sentiti, uno basso e l'altro alto. Gli spiegarono, in seguito, che il primo era il suono relativo al suo apparato cardiocircolatorio, l'altro – quello alto – era prodotto dal suo sistema nervoso.¹³ Dunque, dirà poi Cage: «non esiste una cosa chiamata silenzio, ma accade sempre qualcosa che produce suono».¹⁴

Serviamoci ora di un'altra immagine per aprire un ulteriore accesso alla questione del 'presunto' silenzio. Quando ci avviciniamo ad una fonte sonora e poi ce ne allontaniamo l'onda prodotta si presenta spesso con una forma che sembra partire dal silenzio, per poi espandersi, esaurirsi e tornare ad esso. Servendoci ancora di un programma di editing audio (in questo caso usiamo Ableton Live) possiamo effettuare uno zoom che ingrandisca la porzione di passaggio dal suono al silenzio e viceversa. Se – come dice il filosofo Nancy – «il sonoro [...] trascina via la forma»,¹⁵ qui ci apparirà più chiaro in che modalità



questo possa accadere. Il suono comincia a tratteggiare la sua esistenza emergendo dalla forma del silenzio che convenzionalmente indentifichiamo con la linea piatta: la sua traccia emerge allora da questa forma, a cui poi torna come a fondersi.

Quelli che abbiamo riportato sono chiaramente esempi limite, che ci aiutano a capire come al di sotto o al di sopra della soglia dell'udibile possa nascondersi non tanto il silenzio, quanto piuttosto qualcosa che non può esserci rivelato, o meglio che si rivela in altre forme. Il silenzio dunque non è un interstizio, ma può abitare l'ultimo 'alito' del suono, il suo infinito stare.



3. Una grammatica dei suoni: il teatro di Chiara Guidi

È quello che cerco di dire anche nel libro *La voce in una foresta di immagini invisibili*: io recito per cercare il silenzio. Faccio tutto questo per non esserci, divento io la scatola vuota, mi metto sul fondo e dico: «Voglio vedere lo spettacolo».¹⁶

È da queste parole di Chiara Guidi che proviamo a muoverci per guardare a quel teatro nel quale la parola appare come una «modulazione del silenzio e il silenzio una modulazione della parola stessa».¹⁷ L'accesso a questa zona segreta è garantito da formule che il lavoro di Chiara Guidi ci pare modulare con precisa cura, e che ci ricordano le parole del mistico indiano Ramana Maharshi quando chiedeva al suo interlocutore:

Cosa ne pensi di un uomo che ascolta per un'ora un'arringa spirituale e se ne va senza esserne impressionato e senza avvertire la necessità di cambiare vita? Confrontalo con un altro che si siede in silenzio ai piedi di un saggio e torna a casa con una visione completamente diversa della vita. Qual è il migliore metodo di comunicazione: predicare ad alta voce senza ottenere alcun risultato o preservare il silenzio diffondendo intorno a sé una corrente di forza spirituale che agisce sugli altri?¹⁸

Queste parole solo apparentemente vanno oltre il territorio del teatro, rivelandosi invece illuminanti per quei tipi di lavoro che provano a creare e attivare un mondo, più che raccontare la realtà di quello abituale. L'ir-realtà, come materia 'priva di verità' rispetto al nostro reale attiva la crescita esperienziale e immaginifica dello spettatore, ma senza volerne controllare i percorsi.

Nelle note che accompagnano lo spettacolo *Monsieur Teste. Una prosa filosofica per contrabbasso, percussioni e voce* ideato da Guidi, l'attrice si chiede: «come vedere e capire quel che c'è in noi di più nascosto [...] l'oscura sostanza che siamo senza saperlo...».

Nel suo raffinato *Monsieur Teste*, che val la pena considerare più di un semplice compendio, Paul Valéry si sdoppia nel suo *alter ego* e intraprende un dialogo interiore attorno alla coscienza, al peso e al ruolo dell'intelligenza: «tutto quel che io faccio e penso è solo prova del mio possibile [...] il mio possibile non mi abbandona mai».¹⁹ È in questa zona



di potenzialità che si sviluppa il lavoro di Chiara Guidi e dei musicisti Michele Rabbia (percussioni e elettronica) e Daniele Roccato (contrabbasso e elettronica), per giungere a un'idea di suoni in transito che invadono lo spazio e lo rendono una 'possibilità', prima di scomparire e cancellare il ricordo che abbiamo di essi. Chiara Guidi sceglie di posizionarsi di spalle, sul fondo rispetto ai musicisti, i quali invece, l'uno a destra e l'altro a sinistra, sono più vicini a chi ascolta. Come abbiamo riportato più su, l'attrice vuole farsi «fondo» per «cercare il silenzio», perciò decide di tenere nascosto il suo volto e rivelarlo solo per pochi secondi verso il finale, quando rivolgerà al pubblico uno sguardo indagatore: solo allora mostrerà un viso completamente nero, come il cappello a falda larga che indossa. Ma l'intuizione di questo spettacolo, tutto intriso di suono e silenzio, è la richiesta rivolta al pubblico di mettersi all'ascolto, non diversamente da quanto accade durante una confessione, quando il volto è celato e si ascolta soltanto la voce, e così i più intimi segreti di chi la conduce.

Qui ci sembra chiaro come il lavoro di Chiara Guidi riesca ad attivare una riflessione sull'ascolto teatrale come fenomeno tautegorico, che afferma se stesso proprio in quanto presenza e non rimando ad altro. Anche l'impianto visivo dello spettacolo, una triade di figure asciutta e minimalista, ci suggerisce che il nodo è tutto lì, nel suono come presenza magmatica e allo stesso tempo sorprendentemente mobile.

Come Shakespeare fa dire a Piramo: «Vedo una voce. Or m'approssimo al buco per vedere / se riesco a udire il volto di mia Tisbe adorata», così Guidi costruisce un corpo fatto da una costellazione di voci, trattenute dalle diverse forme dei silenzi, incastrate tra le musiche di Roccato e Rabbia. Se Piramo però ha bisogno di 'udire il volto' della sua Tisbe, Guidi vuole 'far vedere le voci': in questo secondo caso l'anatomia del suono si avvicina all'idea di percezione indiretta elaborata dai filosofi George Berkley e Bertrand Russel.²⁰ In filosofia analitica la questione è stata ampiamente dibattuta, ma applicata all'ascolto teatrale, in particolar modo allo spettacolo *Monsieur Teste*, ci accorgiamo che sono i suoni l'unica cosa che percepiamo. Possiamo sì immaginare che provengano dall'attrice che ci volge le spalle, ma è pur vero che alla voce ceduta al microfono spesso se ne sovrappongono altre preregistrate. Così distaccato dal mondo materiale, a questo punto è difficile capire quale sia la fonte che produce il suono; allora è opportuno chiarire che con il termine 'suono' qui vogliamo riferirci a quello che Bregman definisce 'flusso uditivo' (*auditory stream*, espressione che più avanti verrà sostituita con *auditory object*). Il concetto di flusso uditivo convince certamente di più in riferimento alla particolare tipologia dell'ascolto teatrale, permettendo di pensare al suono come a un flusso non legato alla semplice causa fisica che l'ha prodotto. Bisognerebbe pertanto ragionare su quelle voci che cedono al microfono le proprie vibrazioni – per ora possiamo definirle come voci-flusso – e quelle invece non mediate e riconducibili alla loro fonte, ovvero a chi le ha prodotte – voci-oggetto. Le definizioni, però, rischiano di apparire perentorie, congelando una riflessione che invece in queste pagine vorrebbe soltanto aprirsi.

Sicuramente nel processo di localizzazione di un suono la vista gioca un ruolo importante, seppur non fondamentale. Scegliendo di stare di spalle Guidi ci spinge a sondare cosa, quanto e come il nostro sistema uditivo ascolta. In questo senso, quindi, i suoni non possono essere una proiezione di ciò che gli occhi vedono, delle nostre abitudini o della nostra memoria (come spesso accade nella vita quotidiana); l'ascolto qui non è una proiezione inconscia di quel che già conosciamo tramite la vista. Ad esempio i non udenti sono letteralmente capaci di vedere le voci attraverso la lettura delle labbra;²¹ a loro è destinato il privilegio di immaginare una voce esclusivamente visiva, mentre per gli udenti è più difficile percepire una voce che sia solo flusso uditivo.



Spesso a teatro (ma anche nella vita di ogni giorno) ci riesce difficile ascoltare se non vediamo chi sta parlando, e d'altra parte non vediamo le stesse cose quando le nostre orecchie sono all'ascolto. Michel Chion, ad esempio, ha provato a sondare questo territorio in campo cinematografico affermando che «il suono e l'immagine non vanno confusi con l'orecchio e la vista»,²² dunque ci sembra che la sua definizione di «ascolto visualizzato»²³ possa essere uno specchio dell'acusmatico. È bene specificare che questi concetti possono essere estesi a un tipo di teatro che faccia uso di sistemi di microfonaione e di diffusione, meno a un teatro pre-tecnologico (sono però questioni che rimandiamo a successivi approfondimenti). Nel campo delle pratiche teatrali è quindi evidente come le ricerche sulla spazializzazione del suono siano riuscite ad attivare processi inusitati: con l'utilizzo di una o più sorgenti audio è possibile simulare un paesaggio sonoro in tre dimensioni che abbia le caratteristiche di una vera scena, sarà poi un sistema di casse acustiche a riprodurre il risultato dei vari algoritmi che hanno elaborato digitalmente la sorgente audio.

Nell'ascolto, perciò, si realizza la 'trama relazionale' di un teatro che si attiva a partire da un «bozzetto sonoro» (per usare un'espressione di Chiara Guidi).²⁴ Ogni spettacolo deve inventare una propria lingua nel percorso delle prove, e grazie al confronto tra coloro che creano di volta in volta la grammatica della scena. Dice Guidi:

Ogni spettacolo genera un linguaggio. E, in qualche modo, devo entrare in un'armonizzazione di struttura molto più grande, che teneva assieme tutto: la mia voce, il testo, le luci, la scena, le macchine, gli animali...²⁵

Agli spettatori, che vivono il solo tempo dello spettacolo, bisogna favorire l'accesso al linguaggio dell'opera e far comprendere quel tipo di grammatica che si appoggia solo superficialmente a quella della vita quotidiana. Chiara Guidi costruisce in ogni lavoro una grammatica dei suoni e dei silenzi, e grazie a un dialogo di stampo platonico diventa mediatrice (o demiurga per usare una terminologia cara anche al mondo teatrale) per la 'reminiscenza' degli spettatori.

Vogliamo intendere questo tipo di reminiscenza in maniera simile a quella che Noam Chomsky applicava alla sua teoria dell'analisi del linguaggio: ognuno di noi già possiede la conoscenza delle strutture grammaticali, quello che accade nei primi anni di vita è semplicemente una loro riattivazione. Sempre secondo Chomsky non sarebbe possibile per un bambino apprendere la grammatica se egli non la portasse già dentro di sé in qualche forma latente: abbiamo dunque una capacità innata a comprendere il linguaggio di alcune opere teatrali, così come da bambini mostriamo di conoscere le strutture grammaticali entro i primi tre anni di vita, ma solo a patto di non essere lasciati soli. Ad accompagnarci nel viaggio verso la reminiscenza c'è bisogno di qualcuno che sappia in che modo sensazione e percezione possano attivarsi. Tuttavia, progredire dalla sensazione al senso a teatro non è sempre utile, poiché spesso di uno spettacolo conserviamo l'impressione emotiva, senza che il significato ci sia mai chiarito; ma, per dirla con Barthes, l'importante non è il senso quanto il risveglio del senso,²⁶ in quanto può esserci un accesso al mondo delle idee migliore rispetto al significato che i suoni verbali traghettano. Attenzione quindi alla trappola della parola che, più spesso di quanto siamo portati a credere, manca l'appuntamento con la risposta e con il senso.

In continuità con questo tipo di ricerca Chiara Guidi si occupa ormai da molti anni anche di teatro infantile;²⁷ 'infante' significa letteralmente 'che non ha l'uso della parola', si badi dunque non del 'comunicare' attraverso i suoni e i gesti, ma solo ed esclusivamente



del discorso legato alla verbalità. In un'intervista – condotta da chi scrive – l'attrice afferma:

Il punto è sospendere per un attimo il giudizio che la critica ci ha imposto rispetto a un'opera, porsi di fronte alle immagini in silenzio. Non parto dal mettere a fuoco una pedagogia per incontrare i bambini, per me è un problema di artigianato, di tecnica, di arte. Non posso dire di mettere in campo un obiettivo, ma piuttosto un metodo di lavoro che predisponga un terreno favorevole a uno sguardo pedagogico e sociologico sull'infanzia. In fondo che cosa chiedono i bambini, chiedono arte? No, chiedono una relazione d'arte. Io li attendo, quando i bambini arriveranno in teatro sicuramente metteranno sottosopra tutto quello che è stato scritto e pensato per lo spettacolo, ma è proprio la loro presenza a completare la partitura stessa. Questa è esperienza, e come tale non ha nulla di certo; perché il teatro è come una favola, un luogo nel quale si compie un'esperienza.²⁸

Tra la parola 'imbalsamata' dalla verbalità, al di sopra di qualsiasi linguaggio iconico e oltre la scrittura usurata, c'è la possibilità di un teatro del corpo sonoro e non del concetto. È anche questo un modo per aprire attorno alle parole un varco per il silenzio. Nella lingua latina, così come in quella greca, i termini *tacere/siôpân* da una parte, e *silere/sigân* dall'altra fanno riferimento a due orizzonti diversi: i primi stanno a indicare una forma di silenzio che è legata all'assenza di parola, intenzionale e il più delle volte brusca all'interno di uno scambio vocale; i secondi a un silenzio che rimanda alla solitudine dell'individuo, ma anche alla natura e agli animali. Quello a cui facciamo riferimento qui è il *silere* dell'opera e non il semplice *tacere* dell'autore/attore; è un silenzio più vicino a quella sospensione del giudizio di cui ci parla Guidi, e che in parte ricorda anche l'*epoché* di husserliana memoria. Quelle parole che a teatro spesso cerchiamo come risposte alle nostre domande, in realtà ci privano della sospensione che è propria del silenzio. Complice in questa ricerca è stata sicuramente la filosofia, che ha fatto slittare il significato dell' 'udire' verso quello del 'comprendere'.²⁹ Qui, in accordo con quel che scrive Paolo Valesio, possiamo sostenere che il silenzio «è visto [...] non tanto come limite posto all'espressione/comunicazione verbale, quanto come serbatoio o fonte di ispirazioni per un più profondo uso del linguaggio».³⁰

Tornando a *Monsieur Teste*, lo spettacolo ci dice quindi che l'appuntamento con la risposta è una trappola che priva dell'immaginazione chi ascolta e guarda; ecco allora che le domande che Valéry rivolgeva a se stesso e all'uomo rimangono come 'parole ghiacciate', immerse tra strati di silenzio (a tal proposito esiste tutta una letteratura su questo *topos* a partire dal *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais).

Se Guidi pronuncia le parole di Valéry/Teste rivolgendo le spalle al pubblico per quasi l'intera durata dello spettacolo, verso il finale si gira: ha un viso dipinto di nero e un cappello a falda larga, ci guarda in parte con sospetto, ma quando torna nella posizione iniziale la sensazione è quella di essere una scia di quella parola detta, il silenzio custode e amplificatore delle sue possibilità. Gli spettatori diventano allora un coro, come quello che in molti spettacoli accompagna l'attrice-mediatrice.

4. La tonica del silenzio

Prima abbiamo detto che la tonica degli spettacoli di Chiara Guidi può essere individuata in un silenzio liturgico, ascrivibile al pulsare della vita interiore e rintracciabile



nelle zone liminali. In una pagina del suo *La voce in una foresta di immagini invisibili* l'attrice ci spiega bene come non temere il silenzio, e cercare invece nel vuoto la scintilla di un'azione:

Dovevo rinnovare la presenza a ogni secondo con delle piccole, invisibili, invenzioni. Solo così mi pareva di tenere in pugno quel vuoto che creava una relazione tra me e il pubblico. Suonava. Era udibile. E lo era sempre di più. Non è semplice tradurre questa sensazione con un racconto, ma dopo qualche secondo che il silenzio incomincia il suo percorso si spalanca un altro silenzio, più vero e più chiaro, e dopo un po' ne arriva un altro, e poi un altro ancora. Cresce. [...] Ho pensato che sarebbe bello riuscire a mettere in scena uno spettacolo dove, dall'inizio alla fine, la dinamica del silenzio è udibile e pregna, in modo tale che ciò che è nascostamente udibile sale e ciò che è visibilmente udibile si nasconde.³¹

Negli ultimi anni l'artista sta lavorando a spettacoli pensati insieme alla presenza di un coro cittadino: accade così per *Lettere dalla notte*, liberamente tratto dai testi di Nelly Sachs, dove la parola solitaria, propria della forma epistolare, si trasforma in un coro poetico e sonoro; e poi nel lavoro realizzato con i carcerati sull'*Inferno* e sul *Purgatorio* di Dante; e ancora nel più recente *Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per quattro voci femminili*.

Fermiamoci un attimo sulle righe che accompagnano quest'ultimo lavoro:

Nella tragedia sofoclea nulla di quanto viene detto è visto, e la peripezia si affida alla parola e al suono della voce. Lo chiede Edipo: "Voglio indagare su ogni parola", per cui l'atto e il modo o la facoltà di parlare, la locutio, diventano immagine verbale e musicale, un corpo sottile, fatto di aria che conduce l'eroe all'agnizione. Solo con la voce – la lettura di lettere, sillabe, vocali, consonanti che, come nei miti cosmogonici, nella loro unità minima e sonora portano il mistero della rappresentazione del mondo – Edipo scopre la verità del proprio destino: l'essere figlio immaginario di suo padre. Lo scopre con una voce che viene dalle viscere, da un interno che non può in nessun modo coincidere con quanto l'occhio può vedere e capire. La bocca si apre. La voce esce e, con il suo suono, riconduce l'enigma a se stesso complicandolo.³²

In questo spettacolo accanto alle quattro voci femminili di Angela Burico, Chiara Guidi, Anna Laura Penna, Chiara Savoia vi è un coro poetico di cittadini che appare e scompare dal fondo, circonda gli spettatori, cammina silenziosamente al loro fianco e si muove proprio come farebbe una foresta mossa dal vento dei suoni delle parole.

Si intrecciano fino a sessantasei tracce sonore, alcune delle quali composte da Scott Gibbons, musicista che da anni collabora con la Societas Raffaello Sanzio; tra i diversi brani anche il coro musicale dell'*Edipo Tiranno* di Andrea Gabrieli, che nel 1585 aveva inaugurato il Teatro Olimpico di Vicenza. Sul fondo le dieci Sephiroth che per i cabalisti sono al tempo stesso un processo di emanazione da sopra a sotto, dall'uno al molteplice; nella cabala classica le Sephiroth, in numero di dieci, sono disposte orizzontalmente e allineate in tre colonne o pilastri, e corrispondono a un alfabeto spirituale che indica le relazioni tra mondo fisico e mondo metafisico. Qui nella colonna centrale appaiono le quattro 'E', che se da una parte si riferiscono a Edipo, dall'altra vogliono porre l'accento sulla congiunzione (e) che lega l'eroe alle altre Sephiroth e ai fatti tragici che conosciamo.

Le lettere si accendono e si spengono a intermittenza, attivando molteplici livelli per accedere a un percorso che per lo più «si affida alla parola e al suono». Le voci delle pro-

tagoniste si fondono, e diventa difficile capire da dove vengano alcuni accenti e chi spinga su determinate dinamiche, proprio perché – come abbiamo letto più su – per Guidi «nulla di quanto viene detto è visto e la peripezia si affida alla parola e al suono della voce». Ma quest'ultima non è fatta solo di vettori e curve (come nella prima immagine che abbiamo visto), ma possiede una terza dimensione che ne sostanzia il corpo e il movimento:



Edipo re di Sofocle. Esercizio di memoria per quattro voci femminili.
Foto di Eva Castellucci

Dovevo, allora, pensare alla voce come spazio ed entrare nella terra a tre dimensioni dopo aver percorso a lungo quella a due dimensioni della linea e del vettore. Per questo sulle parole mi apparvero delle vere e proprie sagome [...] di cui, però non dovevo seguire il perimetro. [...] No, davanti a quella distesa di oggetti, in quella foresta di immagini invisibili, la mia voce doveva diventare un corpo. [...] Un corpo plastico in transito sul palcoscenico insieme ad altri corpi.³³

La parola crea spericolate coreografie a cui rispondono i movimenti centellinati, eseguiti con cura e discrezione, delle attrici e del coro: «il mio corpo compie il movimento della voce. Ma non si vede. Danzo e nessuno se ne accorge».³⁴

In questi spettacoli il dialogo non è tanto nella comunicazione, quanto – come suggerisce Edmond Jabès nel suo *Libro del dialogo* – nel movimento del silenzio verso la lingua, e quindi nell'ascolto rivolto all'interrogazione, alla pausa, alla sospensione. Gli scarti tra uno strato sonoro e l'altro impongono di prestare ascolto alle diverse dimensioni del silenzio, che non è tanto assenza e vuoto, quanto scia di un suono che si è dissolto un attimo prima (come mostrato ad esempio nella seconda immagine).³⁵

Nei suoi spettacoli Guidi usa i suoni come entità che emergono dal silenzio ma senza creare una frattura, poiché il silenzio sta già nella parola intesa come declinazione di vuoti e di pieni; una parola che è attraversamento di un suono che non cessa mai per davvero, ma conosce solo variazioni (a tratti impercettibili). Allora possiamo seguire quel che dice Pier Aldo Rovatti, che individua il silenzio nella sospensione della validità della parola filosofica: «se l'esercizio del silenzio è possibilità di aprirsi all'altro, si tratta, attraverso il silenzio di ascoltare l'io straniero».³⁶

A questo punto il discorso ci conduce di nuovo ad Edipo, l'eroe straniero che porta dentro di sé il silenzio e l'enigma; per alcuni è stato il simbolo della ragione e della conoscenza, non così ad esempio per Pasolini che invece lo collocava lontano dalla dimensione intellettuale e più vicino a una «poetica barbarica».³⁷ Per Chiara Guidi la figura di Edipo porta in sé la tragicità del linguaggio, di una parola che una volta rivelata costringe l'eroe all'annientamento e alla solitudine. Le parole chiedono di per sé un volume, uno spessore, ma anche al silenzio, d'altra parte, chiediamo che si faccia ruvido e che amplifichi la propria energia. Quando nello spettacolo di Guidi le quattro voci femminili scompongono il nome di Laio in singoli fonemi: «L-A-IO», letteralmente introducono il silenzio all'interno della parola, ma nel contempo sospendono l'identità di un personaggio che non si può afferrare. Inoltre la ripetizione ossessiva dell'«IO», che riecheggia nella sala e attiva i movimenti del coro, pone l'accento su quell'impianto instabile che è l'identità stessa di



Edipo, il suo enigma. Ed è in quel momento che il «vattene» rivolto a Tiresia, pronunciato da Edipo-Guidi per la prima volta senza l'ausilio del microfono, riconduce il suono direttamente alla fonte che l'ha prodotto: quell'io disperato e infranto cui l'obbligo di conoscere condurrà all'accecamento. Poco dopo Edipo dirà: «Seppure nell'ombra io riconosco la tua voce», riportando verso la dimensione di 'flusso uditivo' quel puro suono non riconducibile alla sua fonte.

È evidente quindi la particolarità di alcuni spettacoli che riescono ad attivare una riflessione sull'ascolto teatrale come fenomeno tautegorico, che racchiude il proprio senso nell'evidenza stessa della sua presenza. Crediamo che sia proprio il passaggio tra suono e flusso uditivo a sottolineare la prossimità e le distanze tra ascolto teatrale, musicale e quotidiano. Bisognerebbe ad esempio ragionare su quelle voci che cedono il loro suono al microfono – e che abbiamo definito come voci-flusso – e quelle invece non mediate e riconducibili alla loro fonte – voci-oggetto. Cristallizzare una materia fluida entro definizioni perentorie è però sempre rischioso, meglio sarebbe seguire i 'fantasmi del suono', quelli che si muovono nel silenzio e che da esso emergono come da una crisalide, e poi ancora gli spettri della voce indisciplinata, che non si rassegna al solo parlare.³⁸

¹ A. CORBAIN, 'Historiographie de l'ecoute', in J.-M. LARRUE, M.-M. MERVANT-ROUX (a cura di), *Le son du théâtre (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 16.

² Nel campo degli studi teatrali italiani segnaliamo il volume di V. VALENTINI (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo novecento*, Roma, Bulzoni, 2012; e il recente dossier di E. PITOZZI (a cura di), 'Teatri del suono', *Culture Teatrali*, n. 27, 2018. Va ancora segnalato il lavoro svolto dal gruppo Acusma diretto da Valentina Valentini all'Università "La Sapienza" di Roma, la cui ricerca è consultabile sul sito <<https://gruppoacusma.sciami.com/>>.

³ Cfr. E. DI BONA, V. SANTARCANGELO, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2018.

⁴ Cfr. J. J. GIBSON, *The ecological approach to visual perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, trad. it. *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 1999.

⁵ W. W. GAVER, 'What in the World Do We Hear? An Ecological Approach to Auditory Event Perception', *Ecological Psychology*, 5, 1993, pp. 1-29.

⁶ D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2016, p. 43.

⁷ Ivi, p. 21.

⁸ PSEUDO-LONGINO, *Del sublime*, a cura di F. DONADI, Milano, Rizzoli, 1996, IX-2, p. 161.

⁹ PLUTARCO, *La loquacità*, a cura di E. PETTINE, Napoli, M. D'Auria editore, 1992, pp. 65-67.

¹⁰ M.M. DAVY, *Traversée en solitaire*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 162, in D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, p. 48.

¹¹ R.M. SCHAFER, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977, trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi Lim, 1985.

¹² A questo proposito si suggerisce la lettura del volume di C. SERRA, *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale*, Milano, Cuem, 2019.



- ¹³Cfr. J. CAGE, *Antologia da Silence* [A year from Monday, 1967], a cura di R. PEDIO, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 88.
- ¹⁴Cfr. la nuova edizione J. CAGE, *Silenzio*, Milano, Il Saggiatore, 2019.
- ¹⁵Cfr. J.-L. NANCY, *À l'écoute*, Paris, Éditions Galilée, 2002, trad. it. di E. Lisciani Petrini, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2004, p. 6.
- ¹⁶<<http://www.teatroragazziosservatorio.it/2018/03/26/nella-relazione-e-nel-rito-sta-il-teatro-infantile-conversazione-con-chiara-guidi/>> [ultimo accesso 22 maggio 2019].
- ¹⁷D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, p. 45.
- ¹⁸E. MAHARSHI, *La connaissance de l'être*, Paris, Editions Traditionnelles, 1992, p. 228, in D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, p. 49.
- ¹⁹P. VALÉRY, *Monsieur Teste*, Roma, Elliot, p. 86.
- ²⁰Cfr. E. DI BONA, V. SANTARCANGELO, *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, pp. 44-54.
- ²¹A questo proposito cfr. il bel libro di O. SACKS, *Vedere le voci. Un viaggio nel mondo dei sordi*, Milano, Adelphi, 1989, in particolare modo le pp. 27-68.
- ²²M. CHION, *L'audiovisione. Suono immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2009, p. 7.
- ²³Cfr. Ivi, p. 65.
- ²⁴Fuori dal perimetro del teatro, l'idea di un mondo che nasce a partire dal suono non è estranea ai diversi miti della creazione. Marcus Schneider se ne occupa ampiamente nel suo volume *Musica Primitiva* e riprendendo un esempio dal *Tāndya Mahā Brāhmana* ci mostra come in principio non ci fosse tanto il verbo, quanto la voce e il suono: «Prajāpati [il dio vedico] desiderò moltiplicarsi e procreare. In silenzio egli contemplò con la sua mente. Ciò che aveva in mente divenne il *sāman* (canto). Pensò: "Ecco che reco in me un embrione, voglio procreare con *vāc*» (M. SCHNEIDER, *La musica primitiva* [Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes, 1960], Milano, Adelphi, 1992, p. 16).
- ²⁵Intervista a Chiara Guidi: <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/chiera-guidi-un-teatro-che-va-nel-mondo-in-cerca-del-fuoco/>> [ultimo accesso 22 maggio 2019].
- ²⁶In riferimento alla questione del senso, ma con uno sguardo rivolto al mondo del cinema, confronta le pagine di R. BARTHES, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986, p. 16 e pp. 20-21.
- ²⁷È recentemente uscito il volume di C. GUIDI, L. AMARA, *Teatro infantile. Le arti sceniche e performative davanti agli occhi di un bambino*, Bologna, Luca Sossella editore, 2018.
- ²⁸Intervista a Chiara Guidi: <<https://www.teatrocritica.net/2017/04/per-un-teatro-infantile-intervista-a-chiera-guidi/>> [ultimo accesso 22 maggio 2019].
- ²⁹È la stessa domanda, in campo filosofico, che si è posto Jean-Luc Nancy nelle righe iniziali del suo *All'ascolto*, dove si chiede se non sia vero che la «filosofia ha da sempre e forzatamente sovrapposto o persino sostituito all'ascolto qualcosa che apparterebbe invece all'ordine dell'*intendersi* [entente]?» (J.-L. NANCY, *All'ascolto*, p. 5).
- ³⁰P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 296.
- ³¹C. GUIDI, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, Milano, Nottetempo, 2017, p. 58.
- ³²Cfr. <<https://www.societas.es/opera/edipo/>>.
- ³³C. GUIDI, *La voce in una foresta di immagini invisibili*, p. 19.
- ³⁴Ivi, p. 60.
- ³⁵Non diversamente dice Camus: «Ho riconosciuto uno per uno i rumori impercettibili da cui era nato il silenzio» (A. CAMUS, *Noces*, Paris, Gallimard, 1958, p. 168).
- ³⁶P. A. ROVATTI, *L'esercizio del silenzio*, Milano, Raffaello Cortina editore, 1992, p. 10.
- ³⁷Cfr. M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, in particolare cfr. pp. 31-101.
- ³⁸«La voce che risuona è voce che scompare. Ha i tratti di una materia che va espandendosi in un luogo, e si disperde non appena ha bruciato il tempo del suo manifestarsi» (C. SERRA, *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 25).



ELISABETTA MONDELLO

Futurismo, avanguardie e sperimentalismi nella Roma degli anni Dieci e Venti

The essay is dedicated to the artistic life in Rome, which represented the intersection point for experimental and avant-garde writers and painters in the 1910s and even more in the 1920s. Futurists, Metaphysicians, Dadaists and Pre-surrealists worked together or individually in Roman galleries, houses of art and cabarets. After the Great War, the capital symbolically became the center of the political initiative of the Marinetti movement as well, which in 1918 founded the magazine «Rome Futurist» and the Futurist Political Party. The House of Art and the Independent Theater of Anton Giulio Bragaglia, the cabarets and the public places decorated by Giacomo Balla and Fortunato Depero were the stage of an unrepeatable international avant-garde season.

1. Scontri e goliardate. Contro «Roma passatista»

Futuristi ortodossi, anarcofuturisti, futurfascisti. Metafisici, bolscevichi immaginisti, dadaisti, presurrealisti: fra la seconda metà degli anni Dieci e la fine degli anni Venti, in un eccentrico connubio, lavorarono a Roma artisti provenienti dalle esperienze più varie e difficilmente riconducibili ad un unico comun denominatore, che trasformarono la città in uno dei punti di intersezione degli avanguardismi storici novecenteschi. All'indomani della Grande Guerra, la capitale mostrava un volto rinnovato: non era più la «Roma passatista» che «langue sotto la sua lebbra di rovine»¹ su cui nel 1910 ironizzava Marinetti, la città antimoderna che due anni dopo era stata il facile bersaglio di una violenta invettiva di Giovanni Papini, destinata a divenire celebre. Era una Roma che ospitava mostre, spettacoli, teatri, cabaret, giornali e riviste vivendo, fra il 1916 e il 1929, una ricca e vivace stagione artistico-letteraria, che scorreva parallela alla sua trasformazione da capitale dello stato giolittiano a capitale dello stato fascista. Spazio aperto agli sperimentalismi più vari, in cui forte ma non egemonica era la presenza del Futurismo malgrado i tentativi di Marinetti di affermare il primato, nel dopoguerra la città diveniva simbolicamente il centro del progetto del Partito Politico Futurista attraverso il suo organo, il giornale *Roma Futurista*, nato negli ultimi mesi del 1918 che, nella fase 'diciannovista' del movimento, ospitava l'incontro fra il ribellismo ardito-futurista e il sovversivismo dei Fasci mussoliniani. Alle principali esperienze che in quegli anni fecero di Roma un laboratorio artistico dinamico ed eclettico è dedicato questo contributo: occorre riprendere il lavoro sull'avanguardismo romano la cui mappatura, seppur oggetto di diversi studi pubblicati in maggioranza negli ultimi decenni del Novecento,² presenta tuttora ampie zone grigie.

Torniamo alla «Roma passatista» degli anni Dieci. Il 21 febbraio del 1913, Papini, l'allora trentenne direttore di *Lacerba* e da poco approdato al Futurismo, era stato infatti il protagonista di una serata memorabile al Teatro Costanzi. Alla presenza di Marinetti e dello stato maggiore del movimento (c'erano i poeti Folgore, Cavacchioli, Altomare, D'Alba e i pittori Boccioni, Russolo, Carrà, Balla, Soffici, che nel ridotto del teatro presentavano i loro quadri nella *Prima esposizione di pittura futurista*), lo scrittore si era esibito in una lunga requisitoria, poi divenuta famosa col titolo di *Contro Roma e contro Benedetto*



Croce.³ Dopo l'esecuzione dell'*Inno della vita*, la prima composizione futurista di Balilla Pratella, per quasi un'ora Papini aveva letto sul palcoscenico del teatro dell'opera romano un dissacrante intervento, in continuazione interrotto dalle proteste e dalle urla del pubblico. Il suo era un «discorsaccio sgangherato e improvvisato»,⁴ come poi riconobbe il focoso oratore, ma era destinato a renderlo famoso più delle opere a cui fino a quel giorno aveva affidato il successo, il *Tragico quotidiano* e *Un uomo finito*.⁵ La conferenza di Papini conteneva, infatti, una provocatoria e irridente sequenza di insulti verso la Città Eterna, definita «intellettualmente parlando, una mantenuta»,⁶ «il simbolo eterno e maggiore di quel passatismo ed archeologismo storico, letterario e politico che ha sempre annacquato e acciaccato la vita più originale d'Italia»,⁷ una «città brigantesca e saccheggiatrice che attira come una puttana e attacca ai suoi amanti la sifilide dell'archeologismo cronico». Quasi sopraffatto dalle grida Papini, prima di polemizzare col suo secondo bersaglio, Benedetto Croce, aveva scandito che Roma «è il simbolo sfacciato e pericoloso di tutto quello che ostacola in Italia il sorgere di una mentalità nuova, originale, rivolta innanzi e non sempre indietro»,⁹ per poi confessare ruvidamente che verso questa «cara e grande metropoli», da molti anni provava «una repulsione che in certi momenti arriva quasi all'odio».¹⁰

Per i romani era troppo. Grazie ai futuristi, Papini aveva forse avuto «una cattedra per arrivare alla massa», come commenterà l'amico Prezzolini,¹¹ ma gli spettatori, offesi e non ancora avvezzi all'irridente antagonismo del movimento, decidevano di vendicare l'affronto durante la *Grande serata futurista*, prevista per la domenica 9 marzo, sempre al Costanzi. Quella sera il teatro, che nella stagione 1912-13 presentava un prestigioso programma con opere di Verdi e Donizetti, Wagner e Ponchielli, si trasformava in una sala da avanspettacolo. Papini, assente, commenterà la chiassata con sarcasmo: il pubblico, scriverà, riversò sui futuristi presenti, cioè Marinetti e Boccioni, «validissime argomentazioni storiche e filosofiche: fagioli, patate, castagne, carciofi, limoni, arancie [*sic*], mele e altri prodotti delle selve, dei campi e degli orti».¹²

La serata al Costanzi, ricorderà con orgoglio Marinetti in un testo intitolato *Autotratto*, fu una delle tante imprese futuriste «con Balla, Folgore e Cangiullo all'assalto della musoneria romana». Le vere battaglie avvennero l'anno successivo, nel segno dell'interventismo violento tipico delle manifestazioni che i futuristi andavano organizzando in tutte le città italiane. Entrava in scena anche l'abito tricolore disegnato da Balla: il primo vestito era sfoggiato da Cangiullo durante una delle due spedizioni all'università La Sapienza, il 9 dicembre del 1914. L'abito, scriveva Marinetti, «scatenò una violenta rissa fra professori, studenti, bidelli divisi pro e contro la guerra. Tutta Roma è inondata dal manifesto di Balla: *Il vestito antineutrale*». La gazzarra fu preceduta e seguita da veri scontri di piazza, durante i «cinque mesi di battaglie a legnate e revolverate contro [i] neutralisti»¹⁵ che, nel giro di pochi mesi, portarono il fondatore del Futurismo più volte in carcere: nel settembre del '14, scontò cinque giorni a San Vittore, per aver partecipato a Milano con Boccioni e Russolo a due manifestazioni durante le quali avevano bruciato bandiere austriache in Piazza Duomo. A Roma venne arrestato due volte con Mussolini, nel febbraio del '15 per una manifestazione davanti al Parlamento e nell'aprile per disordini a Fontana di Trevi. Il rapporto col futuro Duce stretto in quei mesi,¹⁶ com'è noto, si salderà nel dopoguerra.

Se nei primissimi anni Dieci a Roma non si registravano iniziative futuriste, le quali erano concentrate a Milano, a Napoli e all'estero (il 1912 fu l'anno delle tournée europee di Marinetti), nel 1913-14 invece il rapporto si invertiva: nel quadro di una generale



moltiplicazione delle mostre in tutt'Italia e soprattutto delle serate (ne sono documentate oltre un centinaio),¹⁷ il movimento sceglieva di intensificare la propria azione nella capitale avviando un processo che, nel giro di pochi anni, fece della città uno dei luoghi dell'avanguardia. Il Futurismo aveva sì come punto di riferimento Milano e la casa del suo fondatore, trasferitosi nel 1911 dall'abitazione di Corso Venezia (angolo Via Senato 2) nella famosa Casa Rossa di corso Venezia 61, subito divenuta anche sede della Direzione del movimento e della Edizioni Futuriste di Poesia, ma progressivamente, dal febbraio del '13, accentrava a Roma parte dell'attività. Tale evoluzione avveniva, comunque, all'interno di una più generale politica di espansione nazionale e internazionale del movimento, costruita attorno ad un modello di autopromozione e diffusione decentrata, che si traduceva nella proliferazione di iniziative, recital, spettacoli e declamazioni nei grandi e nei piccoli centri italiani. Quando, nel 1925, Marinetti si trasferì nella capitale, nell'abitazione di piazza Adriana 30, Roma divenne ufficialmente il nuovo fulcro d'azione del movimento: simbolicamente il Futurismo spostando la sede, accettava la centralità della città concludendo il processo iniziato prima della guerra e 'istituzionalizzato' nel 1918 con il lancio del periodico *Roma Futurista*,¹⁸ che l'aveva portato a farsi progressivamente sempre più 'romano' per divenire 'nazionale'. Dalla metà degli anni Venti, iniziava una nuova battaglia, quella col Fascismo del quale Marinetti e i futuristi erano stati fiancheggiatori, che culminava nella richiesta al Duce di riconoscere al movimento la qualifica di 'Arte di Stato': una definizione che Mussolini rifiuterà, concedendo invece al Futurismo solo la qualifica di 'precursore' del Fascismo.

Si è detto che nei primissimi anni Dieci furono poche le iniziative futuriste nella capitale: la più importante fu la conferenza tenuta da Boccioni su *Futurismo e pittura futurista* il 29 maggio 1911 al Circolo Artistico Internazionale di via Margutta, alla presenza di Marinetti e Balla, particolarmente rilevante perché in quei mesi si teneva a Roma l'Esposizione Internazionale dedicata all'arte e la cultura, istituita per celebrare i 50 anni dell'Unità d'Italia.¹⁹ Ma fino allo scoppio della guerra, i luoghi futuristi romani per eccellenza erano la Sala Pichetti e la Galleria Sprovieri.²⁰ La prima, situata in via del Bufalo (largo del Nazareno) doveva il nome a Giuseppe Pichetti, molto noto nella Roma primonovecentesca per la sua Accademia di ballo, i cui saloni ospitavano anche rappresentazioni teatrali: a via del Bufalo si svolsero molti eventi futuristi e d'avanguardia, fra i quali l'esposizione delle fotodinamiche di Bragaglia che, sebbene osteggiata da Boccioni e dai pittori futuristi, venne presentata da Marinetti nel 1912. A pochi passi dalla Sala Pichetti, in via del Tritone 125, era situata la galleria romana di Giuseppe Sprovieri inaugurata il 6 dicembre 1913 che, come la seconda sede aperta dopo pochi mesi a Napoli, divenne una galleria futurista permanente, ospitando alcune fra le mostre più significative nella storia del movimento, fra cui *l'Esposizione libera futurista internazionale di pittori e scultori*, inaugurata da Marinetti nell'aprile del '14. Nei locali di via del Tritone si svolsero happening e performance che anticipavano il cabaret dadaista, tra cui la celebre declamazione di *Piedigrotta* di Cangiullo e *i Funerali grotteschi di un critico passatista* (Croce) «morto di crepacuore sotto gli schiaffi futuristi».²¹

2. La Grande Guerra e le avanguardie

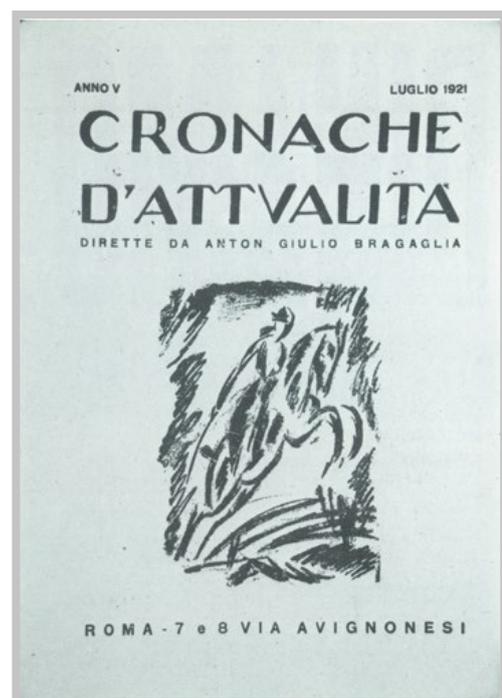
Nei caotici e instabili mesi del dopoguerra, apparivano mutati il clima politico romano così come quello artistico-intellettuale, sebbene il pubblico sembrasse poco partecipe ai

sussulti pre-diciannovisti e diciannovisti del Partito Politico Futurista, lanciato da Marinetti con la già citata testata *Roma Futurista* il 20 febbraio 1918. I romani si mostravano invece incuriositi dalla creatività di Giacomo Balla, Fortunato Depero, Virgilio Marchi che lavoravano a fantasiose decorazioni per ambienti teatrali o cabaret e frequentavano con entusiasmo le mostre della *Casa d'Arte* Bragaglia inaugurata a via Condotti nel '18, pur criticando i film realizzati da Anton Giulio che, assieme ai fratelli Arturo e Carlo Ludovico, si era da tempo dedicato alla sperimentazione di tecniche innovative fotografiche e cinematografiche. Il teorico del *Fotodinamismo futurista*, fin dal 1906 aiuto regista della Cines, la casa cinematografica romana che girava nel teatro di posa di via Appia Nuova (poi via Veio) fuori Porta San Giovanni, nel 1917 aveva realizzato per la società di produzione Novissima Film quattro pellicole d'impronta futurista,²² con le scenografie d'avanguardia di Enrico Prampolini. I film non avevano avuto successo a differenza degli eventi programmati nella *Casa d'Arte*, ben presto divenuta un vero punto di riferimento per i pittori d'avanguardia: inaugurata con una personale di Giacomo Balla, nel giro di quattro anni la galleria ospitò le importanti mostre di Giorgio de Chirico (1919), Mario Sironi (1919), Hector Nava, Julius Evola e i dadaisti, Gustav Klimt e Egon Schiele (1920), Ossip Zadkine (1921).

Roma iniziava ad imporsi quale centro dell'avanguardia internazionale, ma per comprendere le modalità con cui si attuò questa trasformazione, è necessario risalire agli anni della guerra. Durante il conflitto che fece tante vittime anche fra i futuristi (fra gli altri Boccioni, Sant'Elia e Erba), l'avanguardismo romano aveva affidato il prosieguo dell'attività soprattutto alle riviste, ovviando così anche all'assenza fisica della maggioranza degli artisti, impegnati al fronte. Lo stesso Bragaglia, che nel '15 aveva lanciato *La Ruota*, «rivista panteista illustrata», nel 1916 aveva iniziato la pubblicazione di *Cronache d'attualità*, un periodico destinato ad affiancare, attraverso tre serie (1916, 1919 e 1921-22), una complessa esperienza che avrebbe portato lui e i suoi locali ad essere il fulcro dello sperimentalismo romano.

Nel medesimo anno, Prampolini aveva creato con Luciano Folgore *Avanscoperta* e nel 1917 aveva fondato con Bino Sanminiatielli *Noi*, raccolta internazionale d'arte d'avanguardia (1917-1919, 1920 e 1923-25), i cui fascicoli registravano tutte le iniziative dei movimenti nazionali e internazionali, divenendo una fonte preziosa di informazioni.

Una breve rassegna come la presente non consente di enumerare tutte le iniziative di quegli anni. Parlando dell'incontro fra i futuristi e alcuni esponenti dell'avanguardia europea, però, va almeno ricordato il ruolo svolto nel creare tale rapporto dagli spettacoli teatrali, molti dei quali si tennero al Costanzi, che ebbe il merito di essere stato il primo teatro italiano ad ospitare, già nel maggio 1911, *Les Ballets Russes* di Sergej Diaghilev.²³ La compagnia tornò a Roma ripetutamente, nell'aprile del '17, nel '20 e nel '21, ma fu la tournée fatta durante la guerra quella che ebbe maggiore influenza sull'ambiente romano poiché nella capi-



Copertina della rivista *Cronache d'Attualità* di A. G. Bragaglia, terza serie, luglio 1921

tale si incontrarono i futuristi, Stravinskij (per lui Balla aveva curato la scena del *Feu d'artifice* rappresentato il 12 aprile), Picasso, Diaghilev, Cocteau e Massine. Quest'ultimo aveva allestito nel ridotto del Teatro Costanzi una mostra della sua collezione, con opere di Balla, Depero, Prampolini e Picasso. Oltre a Balla, protagonisti di tale fase furono Depero e Prampolini: Depero realizzò, nel 1916-17, le scenografie de *Le Chant du Rossignol* di Stravinskij per Diaghilev (il lavoro non fu rappresentato: andrà in scena nel 1920 con la firma di Matisse) e quelle dei *Balli plastici*, elaborati con Gilbert Clavel e messi in scena al Teatro dei Piccoli a Palazzo Odescalchi. Prampolini creò le scenografie e i costumi per il dramma di marionette di Pierre Albert-Birot *Matoum e Téviabar*, rappresentato al Teatro dei Piccoli nel '19, per poi collaborare nel '20 al *Teatro del colore* di Andrea/ Ricciardi.

Ci si è soffermati sugli spettacoli per dare l'idea della ricchezza dell'avanguardismo romano che neppure il conflitto aveva sopito, ma fu l'apertura nel '18 della *Casa d'Arte* di Bragaglia a Via Condotti a rendere davvero la città il luogo di riferimento dello sperimentalismo, il cui sviluppo fu legato a quell'insieme di iniziative dei fratelli Bragaglia, dalla galleria al *Teatro degli Indipendenti*, dalle riviste alle pellicole cinematografiche e agli esperimenti fotografici, che va sotto il nome di 'laboratorio Bragaglia'.²⁴ La galleria, che rompeva la chiusura del sistema artistico cittadino e nazionale poiché tendeva a rendere autonomi e indipendenti gli artisti, fu realizzata grazie all'investimento personale di Carlo Ludovico, unendo «un po' di soldarelli», come amava ricordare, che aveva ottenuto per una degenza in ospedale durante la guerra, ai suoi arretrati d'invalido e ai diritti d'autore per un libro pubblicato con Treves. Raccontava Bragaglia:

Affittammo un appartamento a Via Condotti ed apriamo la Casa d'Arte. In Italia mancavano a quell'epoca delle gallerie d'arte private, gli artisti potevano esporre solo nei saloni ufficiali che si svolgevano ogni 2-3 anni. La Casa d'Arte esponeva i "rifiuti" dell'ufficialità.

Inaugurammo con Giacomo Balla. L'idea nostra era di divulgare la parte più colta, aggiungendo a queste attività anche altre manifestazioni: conferenze, recitazioni di versi... cominciammo a creare un centro artistico tanto interessante ed unico in Italia.²⁵

Il Futurismo ormai si avviava verso la sua seconda fase, in cui la definitiva politicizzazione iniziata nel 1918, consacrata dalla pubblicazione del Manifesto del Partito Politico Futurista, dall'esperienza di *Roma Futurista* e dalla nuova struttura organizzativa dei Fasci Futuristi (di molti mesi antecedenti la creazione dei Fasci mussoliniani, lanciati da Mussolini nell'adunata milanese di piazza San Sepolcro, il 23 marzo 1919), si intrecciava con la più avanzata progettualità artistica derivante dal manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo*, teorizzata nel 1915 da Balla e Depero.

Il Futurismo entrava nella vita quotidiana attraverso una radicale trasformazione dell'ambiente: dall'arredo alla moda, dal cinema al teatro, dalla musica alla danza, dal manifesto pubblicitario alla progettazione dell'oggetto d'uso. I laboratori artistici futuristi romani – in primis l'atelier di Balla – diventavano lo strumento di una pratica artistica che trasformava il futurismo in un'arte totale.



Primo numero del periodico *Roma Futurista* (1918-1920) fondato da F.T. Marinetti, M. Carli e E. Settimelli, 20 settembre 1918



Non abbiamo lo spazio per ricordare tutte le esperienze con cui vari artisti attuarono a Roma l'ambizioso progetto di Balla e Depero, ma varrà ricordare almeno la creazione di una serie di ambientazioni estrose e suggestive che ridefinirono l'immagine della capitale.

3. «Il Futurismo applicato ai cabaret»

«C'è stato in questi giorni, qui a Roma, un improvviso e molteplice sboccio d'arte futurista: il futurismo applicato al cabaret»,²⁶ annotava all'inizio degli anni Venti Massimo Bontempelli, che in quel periodo simpatizzava con il Futurismo e da poco aveva rifiutato le opere scritte prima della guerra. Fra il 1921 e il 1923, venivano infatti inaugurati nella capitale diversi locali decorati dai futuristi, tutti situati nel centro della città. Iniziava la serie, nel '21, il *Bal Tic Tac*, situato in via Milano, i cui ambienti considerati distrutti per oltre mezzo secolo, sono stati recentemente ritrovati durante il restauro del palazzo. Alle sale, arredi e lampade del cabaret aveva lavorato Balla: era «un grandioso locale per balli notturni futuristicamente decorato», nel quale «per la prima volta, apparve realizzata la nuova arte decorativa futurista. Forza, dinamismo, giocondità, italianità, originalità» commentava il periodico *Il Futurismo*.²⁷ Per il lavoro, ha ricordato la figlia dell'artista, Elica, Balla era stato contattato da Vinicio Paladini, altro avanguardista della cerchia romana, in quegli anni in procinto di lanciare con Ivo Pannaggi il movimento Immaginario.²⁸ Nel 1922, nei sotterranei dell'Hotel Élite et des Etrangers in Via Basilicata 13, era stato aperto il *Cabaret del Diavolo*, uno dei più stravaganti ritrovi romani di proprietà di Gino Gori, il quale intendeva farne il punto di incontro di scrittori, pittori e intellettuali e aveva puntato sulla creatività di Depero, chiamandolo a decorarne e ad arredarne gli interni. Le tre sale, denominate Inferno, Purgatorio e Paradiso, avevano ognuna una specificità cromatica e tipologica: i mobili del Paradiso, ad esempio, erano azzurri, quelli del Purgatorio verdi e quelli dell'Inferno rossi. L'illuminazione era bianco-rosa-azzurina con immagini di angeli e cherubini nel Paradiso, bianco-verde con una corte di anime verdi nel Purgatorio, e rossa con diavoli e dannati avvolti dalle fiamme nell'Inferno. Il locale era sede della *Brigata degli Indivolvati*, composta da poeti e artisti.

Nello stesso anno Balla, che aveva anche decorato la sua celebre casa-galleria aperta al pubblico di via Nicolò Porpora 2 (poi seguita dall'altrettanto celebre abitazione di via Oslavia 34 b), realizzava il soffitto luminoso della sala futurista della nuova sede allestita da Virgilio Marchi della *Casa d'Arte* di Bragaglia, trasferitasi da via Condotti 18 in via degli Avignonesi 8. Nei locali ricavati nei sotterranei dei Palazzi Tittoni e Vassalli che conservavano le terme pubbliche romane di Settimio Severo, nel 1923 Bragaglia affiancava alla galleria anche il *Teatro degli Indipendenti* per il quale Virgilio Marchi aveva realizzato il ridotto e il bar: qui, per otto dense stagioni, Anton Giulio sperimentò la sua 'riforma teatrale' e le sue idee di rinnovamento delle tecnica scenica mediante l'introduzione di nuovi elementi



Numero unico della rivista del movimento Immaginario, *La Ruota dentata*, 1 febbraio 1927



quali una regia sperimentale, una recitazione innovativa e una scenografia 'cromatica'. Nel teatro vennero messi in scena gran parte dei testi d'avanguardia italiani e stranieri prodotti in quegli anni dagli artisti più vari, da Jarry ad Apollinaire, dai Futuristi agli Immaginatisti: nel 1921, la vecchia sede della *Casa d'Arte* aveva ospitato anche la mostra di opere dadaiste facente parte della *Grande Stagione Dada Romana* che aveva messo in programma esposizioni, declamazioni, esecuzioni di musiche dadaiste e una conferenza di Evola su Tzara nell'Aula Magna dell'Università.

Concludendo questi appunti sulle avanguardie a Roma nei primi decenni del Novecento che, vale sottolinearlo, dato il numero degli eventi e degli artisti, non hanno alcuna pretesa di esaustività, dobbiamo almeno accennare all'area dei giovani e giovanissimi artisti i quali, nella seconda metà degli anni Venti, pensavano di poter conciliare avanguardismo politico e avanguardismo artistico. Era questo un tema di bruciante attualità anche per i futuristi. Dopo il fallimento dell'esperienza 'diciannovista' del Partito Politico caratterizzata da uno stretto rapporto con l'Arditismo di Carli e il Fascismo di Mussolini, infatti, il Futurismo aveva vissuto una fase di presa di distanza dai due movimenti in parte determinata, dopo l'insuccesso della lista comune con Mussolini alle elezioni del 1919 a Milano, dall'abbandono da parte del PNF di una serie di pregiudiziali (in primis quella antimonarchica) e di alcune rivendicazioni che stavano a cuore al movimento marinettiano. Le due organizzazioni, come è noto, si riavvicinarono solo nella seconda metà degli anni Venti, quando il Futurismo iniziò a rivendicare con forza il proprio ruolo nella storia del Fascismo e nella costruzione della Nuova Italia.

Meno lineari furono le scelte degli artisti romani d'avanguardia, uniti più dalla frequentazione dei medesimi luoghi che da una poetica comune. Alla metà del decennio, sebbene il Fascismo avesse iniziato a chiudere tutti gli spazi culturali, sopravvivevano ancora delle zone franche: la *Casa d'Arte* e *Il Teatro degli Indipendenti* attiravano così futurfascisti come Carli e Settimelli, che inauguravano il foglio fascista *L'Impero*, e gli Immaginatisti (Paladini, Pannaggi, Barbaro, Terra e Flores), provenienti da esperienze politiche di tutt'altro segno, tra l'anarchia e il comunismo. Si muovevano in un territorio sperimentale (collocandosi fra Anton Giulio Bragaglia e Alessandro Blasetti), un confuso underground di ventenni militanti di una sinistra minoritaria e il gruppo degli altrettanto

giovani sostenitori di un fascismo ribellistico, attirati da Bontempelli e dal suo *900*. Questi ultimi, tra il 1928 e il '29, pubblicavano alcuni fogli che meritano una menzione, cioè *I Lupi* di Napolitano e Bizzarri, *2000* di Gallian, Ghelardini e Gaudenzi e *L'Interplanetario* di De Libero e Diemoz. Erano riviste e rivistine acerbe, ma testimoniano quanto fosse mutato lo sperimentalismo romano e insieme quali fossero le potenzialità della ricerca dei giovani: basterà dire che su *L'Interplanetario* uscirono nel 1928 alcuni testi di Moravia, che costituiscono il nucleo narrativo de *Gli Indifferenti*.

La lunga stagione dell'avanguardia a Roma stava ormai volgendo al termine: il Futurismo abbandonava del tutto i caratteri eversivi delle origini per uno sperimentalismo assai poco antagonista, come certificava anche la nomina di Marinetti, nel 1929, ad Accademico d'Italia. Nel 1930 chiudeva definitivamente *Il Teatro degli Indipendenti* di Bragaglia.



Primo numero del periodico *L'Interplanetario*, fondato da L. Diemoz e L. De Libero, 1 febbraio 1928



- ¹ Cfr. F.T. MARINETTI, 'Contro Roma passatista', in ID., *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1915. Il testo fu ripubblicato più volte col titolo di *Contro Firenze e Roma piaghe purulente della nostra penisola*; nel volume di F.T. MARINETTI, *Futurismo e Fascismo*, Foligno, Campitelli, 1924, sotto il titolo del brano, compare l'indicazione «giugno 1910».
- ² Sul Futurismo a Roma cfr. E. CRISPOLTI, 'Pittura, scultura, architettura e ambientazioni futuriste a Roma', in ID., *Il Futurismo a Roma*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1978; ID. (a cura di), *Casa Balla e il Futurismo a Roma*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1989; E. MONDELLO, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Roma, Franco Angeli, 1990; C. SALARIS, *La Roma delle avanguardie: dal futurismo all'underground*, Roma, Editori Riuniti, 1999.
- ³ Il 'Discorso di Roma', più volte ripubblicato da Papini in opuscolo con un *Commento*, *La risposta dei romani* e un'Appendice, uscì in volantino col titolo *Contro Roma e contro Benedetto Croce. Discorso di Giovanni Papini detto al Meeting futurista del Teatro Costanzi il 21 febbraio 1913* e in *Lacerba*, I, 5, Firenze, 1 marzo 1913. Cfr. G. PAPINI, *Contro Roma e contro Benedetto Croce*, Milano, BookTime, 2015.
- ⁴ G. PAPINI, 'Commento', in ID., *Contro Roma e contro Benedetto Croce*, p. 15.
- ⁵ Ivi, p. 16.
- ⁶ G. PAPINI, 'Discorso di Roma', in ID., *Contro Roma e contro Benedetto Croce*, p. 27.
- ⁷ Ivi, p. 24.
- ⁸ Ivi, p. 27.
- ⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰ Ivi, pp. 23-24.
- ¹¹ G. PREZZOLINI, *Quattro scoperte. Croce - Papini - Mussolini - Amendola*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1964, p. 105.
- ¹² G. PAPINI, 'La risposta dei romani', in ID., *Contro Roma e contro Benedetto Croce*, p. 45.
- ¹³ F.T. MARINETTI, 'Autoritratto', in ID., *Scatole d'amore in conserva*, Roma, Edizione d'arte Fauno, 1927, p. 16.
- ¹⁴ ID., 'I futuristi primi interventisti', in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 522.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ E. GENTILE, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Bologna, Il Mulino, 1996; E. GENTILE (a cura di), *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008; ID., "La nostra sfida alle stelle". *Futuristi in politica*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- ¹⁷ Cfr. P. GABORIK, *Lo spettacolo del futurismo*, in S. LUZZATTO, G. PEDULLÀ, *Atlante della letteratura italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 2012, pp. 589-613.
- ¹⁸ Per un'analisi degli indici di *Roma Futurista* e delle altre riviste romane citate, cfr. E. MONDELLO, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, pp. 37-122.
- ¹⁹ Le esposizioni del 1911 celebrative dell'Unità d'Italia furono due: quella di Torino era dedicata alla tecnica e al progresso, quella di Roma alle arti e alla cultura.
- ²⁰ L'originalità della ricerca ambientale, scenografica e teatrale a Roma è un tema affrontato fin dagli anni Settanta e Ottanta oltre che nei saggi già citati di E. CRISPOLTI, nel suo *Storia e critica del Futurismo*, Roma-Bari, Laterza, 1976 e 1987 e negli altrettanto classici studi di P. FOSSATI, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977 e G. ANTONUCCI, *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Abete, 1974. Più in generale, cfr. C. SALARIS, *Storia del futurismo: libri, giornali, manifesti*, Roma, Editori Riuniti, 1985 e 1992; ID., *Futurismo: l'avanguardia delle avanguardie*, Firenze, Giunti, 2009.
- ²¹ Cfr. *Lacerba*, II, nn. 7 e 9, 1 aprile 1914 e 1 maggio 1914.
- ²² Bragaglia aveva realizzato un corto, *Un dramma nell'Olimpo*, e tre film: *Il mio cadavere*, *Perfido incanto* e *Thais*.
- ²³ Cfr. A. RICCIARDI, *Il teatro del colore. Estetica del dopo-guerra*, Milano, Facchi, 1919; G. LISTA, *Lo Spettacolo futurista*, Firenze, Edizioni Cantini, 1990 e G. ANTONUCCI, *Storia del teatro futurista*, Roma, Edizioni Studium, 2005.



²⁴Cfr. G. SCIMÉ (a cura di), *Il laboratorio Bragaglia 1911-1932*, Ravenna, Agenzia Editoriale Essegi, 1986, Catalogo della mostra tenutasi a Ravenna nel dicembre 1986-febbraio 1987.

²⁵*Ivi*, p. 16.

²⁶Cfr. 'Album della vita e delle opere. Catalogo delle opere esposte', in M. FAGIOLO DELL'ARCO, G. BELLI (a cura di), *Depero*, Milano, Electa, 1988, p. 34.

²⁷Cfr. [Nota], *Il Futurismo*, n. 2, febbraio 1922.

²⁸Sull'Immaginismo rimangono fondamentali i saggi di U. CARPI, *Bolscevico immaginista*, Napoli, Liguori, 1981 e ID., *L'estrema avanguardia del Novecento*, Roma, Editori riuniti, 1985.



IN FORMA DI | generi e forme



LUIGI WEBER

*Maschere, teschi e fotografie spettrali.
Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*

This essay provides a fresh interpretation of Emilio Cecchi's famous book *Messico*, by focussing on the differences between the various editions (1932, 1948, 1958, etc.). I discuss how the book's structure evolved from the inclusion of new articles, the restructuring of the index, and the deletion of the 33 photos that accompanied the first edition. My research embraces all the photos in the Cecchi Collection at the Bonsanti Contemporary Archive of the Gabinetto Vieusseux in Florence, photos taken by the writer during his trip to the United States, and published only in small part. Nine are presented here, seven of which of great interest and published for the first time. This article reflects on the eye and method of Cecchi-as-photographer, and on his choice to first enrich his reportage with images, and subsequently to remove them. The result is a process of interpretation that takes its place, along with Cecchi's more famous and previous ones – within the common theme of masks and the significance of silent cinema – a reflection on the photographic medium that till now has been missing from the range of Cecchi's criticism.

“Questo paese è pieno di echi. Sembra quasi che siano rinchiusi nei vuoti delle pareti o sotto le pietre. Quando cammini ti pare come se calpestassero le tue orme. Senti scricchiolii. Risate. Risate ormai vecchissime, come stanche di ridere. E voci ormai logore dall'uso. Ecco ciò che senti. Penso che arriverà un giorno in cui tutti questi rumori si spegneranno.”

[...]

“Sì” ricominciò Damiana Cisneros. “Questo paese è pieno di echi. Io ormai non mi spavento più. Sento l'abbaiare dei cani e lascio che abbaino. Li lascio fare, perché so che qui non c'è nessun cane. E in certi giorni ventosi si vedono le foglie trascinate dal vento, foglie di alberi, mentre qui, come tu vedi, non ci sono alberi. Ci saranno stati un tempo, perché altrimenti da dove salterebbero fuori queste foglie?”

Peggio ancora, è quando senti parlare la gente, come se le voci uscissero da qualche fenditura, ma così chiare che le riconosci”.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 1955

0. Premessa

*Messico*¹ di Emilio Cecchi è una *danse macabre* affollata di spettri. Oltre vent'anni prima del capolavoro di Juan Rulfo che avrebbe inaugurato l'epoca, e forse anche la moda, del realismo magico sudamericano, raccontando di un paese tutto popolato da morti, il libro più riuscito di Cecchi, quello che meglio resiste al passare del tempo,² sovrappone al Nuovo Continente, che l'amicizia con Berenson e il ruolo di *visiting professor* a Berkeley gli hanno permesso di attraversare, una peculiare griglia interpretativa, o meglio un fitto reticolo di campi metaforici. Un filtro in virtù del quale un'estrema varietà geografica e culturale – dalla ricca e assolata California agli aridi e selvaggi stati del West, fino al Mes-



sico – viene convogliata e sussunta entro una sola, seppur multiforme, catena di maschere funerarie, di località cimiteriali e di apparizioni soprannaturali. Molto prima di Rulfo, si diceva, ma quasi in perfetta contemporaneità con le riprese dell'incompiuto *Que viva Mexico!* di Ějzenštejn (1931-32), che si apre con immagini di mostri e teschi precolombiani.³

In questa affermazione non v'è alcunché di sorprendente, giacché lo stesso Cecchi offre un *Introibo* alla sua operetta, fin dalla *princeps* del 1932, ponendo sotto gli occhi del lettore l'affinità tra le maschere Hopi e le nuove maschere del cinema hollywoodiano.⁴ Si potrebbe però aggiungere un approfondimento sulla valenza di tale dialettica della maschera, e su una declinazione che ci pare essere finora sfuggita alla critica. Il ruolo cioè che, nella compatta struttura semantica del libro, giocano le immagini e la riflessione sull'arte e sul linguaggio della fotografia.

Sarebbe incauto definire *Messico*, nella stampa corredata da 33 fotografie per lo più autoriali,⁵ come un fototesto. Ovviamente Cecchi non aveva nessuna intenzione di realizzare un dispositivo intermediale, direi anzi che l'esistenza stessa di un simile oggetto, teorizzato solo oltre mezzo secolo più tardi dagli studiosi di Clermont-Ferrand,⁶ sia del tutto assente dal suo orizzonte mentale, sebbene già nel 1928 in Francia fosse apparso uno dei massimi archetipi del genere, *Nadja* di Breton. Diciamo che, per quanto la *princeps* di *Messico* non voglia essere, né sospetti di essere (e dunque, non sia), un fototesto, nondimeno il libro è composto con scatti originali, eccezion fatta per un pugno di cartoline, che intrattengono – e più avrebbero potuto intrattenere, se altre fossero state le scelte in sede di pubblicazione – rapporti non ovvi con la parte verbale del volume. Scatti originali spesso viziati da qualche stravaganza, imperfezione o eterodossia formale, ossia da ciò che in un canonico corso di fotografia un docente etichetterebbe come 'errori', ma che qui, nella maggior parte dei casi, contribuiscono all'efficacia delle immagini medesime.⁷ Un esempio per tutti: moltissime delle fotografie di Cecchi presentano uno strano orientamento obliquo. Per dirla più chiara, sono storte, marcatamente storte. Paesaggi, soprattutto, e ritratti o dettagli di oggetti, appaiono spesso inclinati verso destra, come in un complessivo franare dell'esistente, o come se il mondo effigiato si trovasse su una sfera assai più piccola di quella terrestre, e la curvatura fosse visibile a occhio nudo. Soggetti sempre o quasi fotografati di scorcio, da sinistra a destra, con proporzioni e centrate mai calibrati, mai simmetrici, spesso con eccessi di luci o di ombre, anche con dettagli in movimento. La tecnica sarà, forse, imperfetta o discutibile; al contrario, lo sguardo è coerente, e connotato da una personalità assai marcata.

Si osservi questa foto, scattata presso i cosiddetti giardini galleggianti di Xochimilco (delle quattro conservate nel Fondo Cecchi), e si legga il testo, in parallelo:

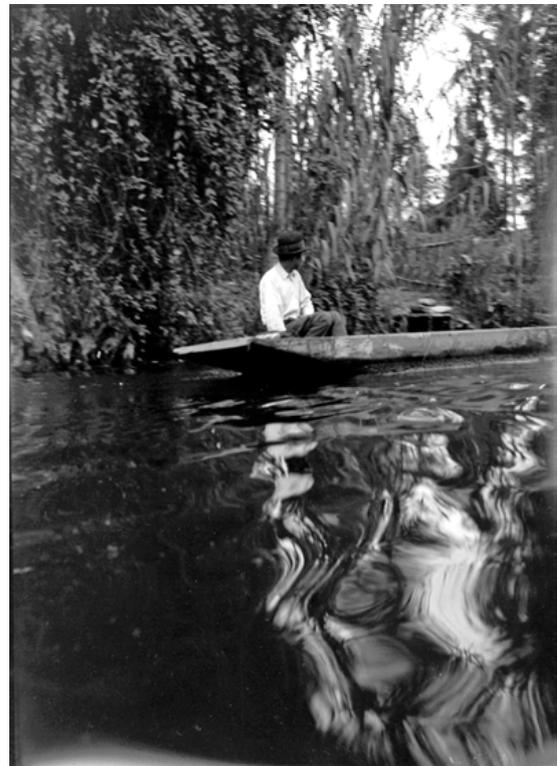


Foto EC.7.2.099, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita. Le altre sono la EC.7.2.098, anch'essa inedita, e le due pubblicate in *Messico* come n. 14 e 15



Si potrebbe fantasticare d'un imbarco per Citera se altre cose, con maggiore evidenza, non evocassero l'Acheronte.

Alberi magri ed altissimi, dal fogliame tenue come una peluria grigia, tremolano sul nostro capo e specchiati ai nostri piedi, nell'eguale bianchezza del cielo e dell'onda.

Ritti sopra sottilissime piroghe, i giardinieri vanno attorno a coglier fiori. E il bordo della piroga è tanto basso che quella gente sembra cammini miracolosamente sull'acqua.⁸

L'immagine è inclinata e asimmetrica, ma bellissima e inquietante; i riflessi oscuri e serpeggianti sotto la piroga, innegabile *punctum* della foto, sembrano puro Schiele, o deformazioni lisergiche della visione. Cecchi insomma immortala il Messico, e gli stati americani del Sud, con una prospettiva costante, rapportabile a uno 'stile', per quanto idiosincratico e antiaccademico.

Dunque, un iconotesto 'in potenza'?

La vicenda editoriale del libro scompagina le carte e offre possibilità interpretative meno piane, meno debitorie del senno di poi (che è sempre molto comodo e non di rado ingannevole). Intanto il corpus delle fotografie d'autore andato in stampa, se confrontato con il vastissimo 'iceberg' sommerso che, per fortuna, si può visionare al Fondo Cecchi, riserva non poche sorprese. Molte delle istantanee più notevoli, alcune straordinarie, che lo scrittore fiorentino fermò nel suo viaggio, non sono mai uscite dalla condizione del negativo, e alcune le presentiamo qui. Dunque il criterio che guidò la scelta delle 33 foto definitive non fu quello della singolarità estetica, bensì, al contrario, quello dell'illustrazione piana. Ciò spiega perché, a parte alcuni casi, le foto in *Messico* a un primo sguardo sembrino normali cartoline.

Inoltre occorre ricordare le rivoluzioni patite dal libro nell'approdare a una seconda edizione accresciuta:⁹ l'aggiunta di alcuni articoli, due dei quali largamente posteriori e relegati in appendice, e l'eliminazione totale di tutto il corredo di immagini, mai più riproposte, nemmeno nel Meridiano.¹⁰ Altre rivoluzioni vi saranno, nel passaggio entro *Nuovo Continente*,¹¹ e infine nella postuma edizione Adelphi.¹²

L'ipotesi dell'iconotesto in potenza era suggestiva, ma facile. Occorrerà guardare meglio, più in profondità.

1. Fotografia e macchine fotografiche

Un dettaglio, per cominciare. Vi è un articolo strutturalmente cruciale, nel libro: si intitola *El Paso*, e si incentra sul superamento della frontiera tra i due grandi stati. La prima parte di *Messico* si svolge infatti negli USA, la seconda nel luogo promesso dal titolo, a lungo atteso (un terzo del totale del volume).

Lo scrittore-viaggiatore, partito da San Francisco, giunge al confine dopo una lunga e tortuosa discesa verso un sud che solo in parte è geografico, qualcosa di simile a una catarsi conradiana verso un *Heart of Darkness* assolato e arido. Stati Uniti a nord, Messico a sud, e un'unica città tagliata a mezzo, con due nomi: El Paso sopra, Ciudad Juarez sotto. Come in ogni confine importante, vi prolifera un'osmotica barriera di istituti di cambio, e non solo. Si respira la sensazione che il confine sia uno scambiatore, un luogo in cui finisce una civiltà, una cultura, un intero mondo, e ne comincia un altro. Il che è ancor più paradossale in una città sola, divisa dal *border*. Così Cecchi lo descrive:



Il carattere è dato dalle innumerevoli botteghe di cambiavalute, pegni e robivecchi. «*Casa de cambio*», «*Roba da gobierno*» si legge da ogni parte. Le strade che vanno alla stazione di El Paso sono un Campo di Fiori permanente. Americani che partono e Messicani che arrivano versano sul banco dei rivenditori rivoltelle, macchine fotografiche, lampade tascabili, orologi, coralli. S'entra nel Messico attraverso una colossale vendita all'asta, una sterminata liquidazione. Non so perché, ma questo dà un grande entusiasmo. Sembra che uno butti nel mucchio qualcosa di inutile anche lui e varchi il confine messicano, sentendo che ora comincia il bello.¹³

«Ora comincia il bello»... L'articolo tace qui, e dunque, un passo più avanti, Cecchi – noi con lui – si trova in Messico. La scelta strutturale è evidente, così come il segnale metatestuale. L'autore ci ha costretti ad attendere per 60 pagine; ci ha descritto luoghi e persone d'un diverso 'altrove'; arrivati al confine si svuotano le tasche, si butta via tutto, e finalmente 'andiamo di là'.

Le lettere scritte in parallelo agli articoli, parte delle quali leggibili nel Meridiano,¹⁴ manifestano tutte una marcata euforia, a questa data, e così i frammenti dei *Taccuini*. Se una nota caratteristica del Cecchi viaggiatore è di essere curioso ma disincantato, il primo sentore che le sue scritture private dal Messico ci restituiscono è, piuttosto, quello di un uomo coinvolto e rapito. E, pur con tutta la rimodulazione dei toni aggiunta nel testo per la stampa, per buona parte il Messico ne uscirà – col suo disordine, il suo caos, il suo 'orrore' – più attraente degli Stati Uniti, a cui è polemicamente contrapposto.

Nel gesto di rovesciare le tasche, alleggerirsi, quasi denudarsi, apotropaico e rituale, Cecchi inserisce anche un oggetto per l'epoca non così comune, né così tascabile: 'la macchina fotografica'. Non era certo un accessorio immancabile, per un turista negli anni Trenta, mentre nel catalogo apparentemente casuale del testo giunge quasi subito, come secondo utensile dopo la rivoltella (oggetto iconico sia del Far West che del turbolento Messico). Inoltre Cecchi, che pure scrive cercando di suggerire al lettore di esser intimamente partecipe del rito di passaggio, a ben vedere questo gesto 'non lo fa'. Lui la macchina l'aveva davvero con sé, ma la conserva. L'ha usata spesso, da quando ancora risiedeva nel campus di Berkeley (dicembre 1930), e continuerà ad usarla fino al suo ritorno a casa (novembre 1931), con un lungo viaggio in nave che fece tappe anche a Tangeri e Gibilterra.¹⁵

In apertura del secondo articolo dedicato a Cecchi da Contini,¹⁶ si legge un'interessante riflessione sul posizionamento calibrato di alcuni pezzi al centro 'quasi' aritmetico di *Corse al trotto* e de *L'osteria del cattivo tempo*. Perché Cecchi lavora attentamente sulle proporzioni ma evita la perfezione, temuta e scansata anche dagli indiani Hopi, come si racconta nel celebre articolo *Quia imperfectum* di *Messico* che tanto piaceva a Calvino. Ebbene, il posizionamento, nonché il contenuto, di *El Paso*, sono altrettanto studiati per fungere da chiave di volta. Il libro sul Messico appare bipartito, e l'ampia sezione dedicata agli USA non è vieto indugio o mera obbedienza diaristica allo svolgersi di un percorso, bensì una filiera di simboli e variazioni sul tema delle maschere che vanno a predisporre, come in una lunga *ouverture*, per assaggi, anticipazioni e contrasti, ciò che la parte maggiore squadernerà in modo più frontale.

2. *Il Far West, un set (abbandonato) e haunted*

Messico non sceglie la strada, già topica nella letteratura di viaggio in America,¹⁷ dell'arrivo via mare, con approdo alla East Coast e alla grande metropoli, alla baia di New York.



Affronta il gigantesco continente dal lato opposto, più remoto rispetto all'Europa, e immediatamente ci porta, nei primi quattro articoli,¹⁸ a compiere una sorta di escursione tra le città minerarie del Far West, che all'epoca erano già compiutamente delle *ghost town*.¹⁹

È una sorta di set da film western. Un film dove non echeggiano più le spatarie, non vi sono polveri alzate da cowboy a cavallo, non sfilano lente e maestose immense mandrie, e gli alberi sono spogli di impiccagioni. Non c'è più niente, solo rovine, macerie, ma – ed ecco un primo scarto immaginativo – come probabilmente sarebbe dato vederne in un set, abbandonato dopo la lavorazione.

Cecchi, critico d'arte e di letteratura, spesso lavorò – a partire dall'invenzione di *Pesci rossi*, libro di magnifiche bolle d'acqua ripiene di poco o nulla, e capaci tuttavia di raccontare infinitamente²⁰ – come critico della cultura in senso lato. Tutti i fatti legati alla semiosfera erano in grado di attivare il suo pensiero, e naturalmente dall'America degli incipienti anni Trenta veniva una straordinaria mole di prodotti estetici. Se da un lato New York generava immaginario soprattutto nella forma di un'incredibile innovazione architettonica e urbanistica,²¹ la West Coast produceva una mole altrettanto ampia di immaginario filmico.

Le città dei minatori abbandonate a margini del deserto sono autentiche come siti archeologici, tuttavia, quando chi le visita è un fruitore non ingenuo di cinema, costui le legge come dei luoghi che hanno ispirato la settima arte, e che insieme sembrano esserne state prodotte («a Coulterville, che una volta contava sei o settemila abitanti, alcuni impresciuttiti vecchietti, vestiti come nei primi *films* di Fatty e di Tom Mix, sedevano a fumare in mezzo alla via»).²² L'Italia, certo, si poteva visitare subendo la mediazione dell'immaginario pittorico,²³ ma l'America la si visita già con un filtro mentale in buona parte cinematografico.

Ed ecco che, nella plaga più desolata, sede della miniera *Merced Gold Mining Co.*, epitomata da una cassaforte aperta e vuota come dopo una rapina, lo scrittore avverte una presenza: i fantasmi degli uomini – anche suoi conterranei – che hanno lavorato in quel luogo e lo hanno abitato.



Foto EC.7.2.022, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Pubblicata in *Messico* come foto n. 5.

Sfogliavo qualche libretto paga. Uno del novembre 1897. I nomi dei minatori erano incolonnati, con accanto fuscellini che, giorno per giorno, indicavano la presenza al lavoro. Ed ecco, mescolati agli altri, anche i nomi degli Italiani. Il sorvegliante sbagliava spesso nello scriverli. Dava di frego; riscriveva sopra. Par di sentirlo compitare: Luigi Ferretti, Giovanni Triscornia, Giuseppe Solari, Luigi Podestà, altri tre o quattro. Mi sembravano nomi di compagni morti. Mi sembrava di ritrovarli, fra la maceria d'un campo di battaglia, su qualche piastrino di riconoscimento.²⁴

Questo cinema mentale porta con sé non l'idea dell'epica western né dei prodigi tecnologici della modernità: evoca, al contrario, ricordi incongrui da Grande Guerra, ma soprat-



tutto uno svanire, uno svuotamento, una strana dimensione liminare tra vita e morte.

Dopo pochi giorni Cecchi torna in luoghi abitati; piega verso sud, meta Los Angeles, e dedica direttamente un gruppo di scritti al cinema.²⁵ Il primo si intitola *Hollywood*: è come se stessimo viaggiando dentro la Città degli Angeli e ci aspettassimo, con quel titolo isolato nel bianco della pagina, di scorgere da lontano la celebre scritta monumentale sul fianco della collina. Al contrario, il maltempo e la pioggia che sferzano la città le danno una connotazione impreveduta, deprimente, e lo sterminato suburbio losangelino suscita nella penna di Cecchi l'immagine di un set ormai disabitato e fuori dall'uso.

E nella devastazione della pioggia, il cemento, lo stucco e il cartone catramato, come in un teatro o in una fiera in putrefazione, grondavano da tutte le parti. In ogni località si poteva credere di trovarsi in un campo cinematografico in abbandono.²⁶

Quella che, già allora, era per antonomasia 'la mecca del cinema' appare all'occhio visionario dello scrittore fiorentino come un paesaggio di macerie; ciò che Benjamin, in uno dei suoi più celebri passi, definiva così: «con la crisi dell'economia mercantile, cominciamo a scorgere i monumenti della borghesia *come rovine prima ancora che siano caduti*».²⁷

I divi incontrati in questa sezione sono – non ancora, ma lo saranno – vecchie glorie del cinema. Adolphe Menjou e Gloria Swanson, prima di tutto, vengono colti in un momento drammaticamente pericolante delle loro vite di celluloidi; *star* sul limitare di un immminente, già presentito, declino, complice l'avvento del sonoro. Ed è Cecchi, diciamo, a fare della Swanson la diva di *Viale del tramonto*, molti anni prima di Billy Wilder, nel magnifico e perfido colloquio a casa di lei, nel quale risponde, all'ammirazione dichiarata dalla Swanson per la nostra Eleonora Duse, facendo spallucce, e commentando che, *hélas*, la Duse vista in California era stanca e sfiorita, rispetto a quando il giovane scrittore andava ad applaudirla a Firenze. La Swanson accusa il colpo, e nella decadenza della divina Duse percepisce ciò che la aspetta.

Se non fosse abbastanza, il lettore della prima edizione di *Messico* volta pagina, e non trova un ritratto fotografico dell'attrice, bensì l'immagine di una gloria assai più sepolcrale: l'impronta delle sue mani e la sua firma sul selciato del Chinese Theatre di Hollywood.²⁸ Una diva resa mero calco, puro vuoto, impronta nel terreno, svanito segnale di un peso che fu, di un corpo che non è più presente, come fosse l'orma di un dinosauro. Difficile immaginare un'effigie maggiormente funerea.²⁹

Il grammofono e il telefono avevano, rispettivamente nell'*Ulysses* di Joyce e nella *Recherche* di Proust, prestato il fianco per la prima volta alla suggestione di veicolare la voce dei defunti. Se l'arte drammatica, fin dall'antica Grecia, aveva sempre fatto uso della voce come di uno strumento fondamentale, a partire dalla nascita del cinema erano stati invece promossi attori silenziosi, e sulla capacità di recitare senza suono si erano costruite delle grandi celebrità. Ora il diffondersi delle voci nelle sale cinematografiche sarà per gli attori come una nemesi, l'arrivo di un *revenant* ferale, che stroncherà molte carriere anche luminosissime.

Cecchi continuamente gioca sulla reversione, sul ribaltamento di questi due piani, il fattuale e l'immaginario. Da un lato visita i luoghi reali e li vede già sovrapposti, doppiati, o comunque trasformati dal lavoro cinematografico, dall'altra racconta i divi del cinema utilizzando la chiave dell'incontro informale, fuori dal set e dalla finzione. Spegne sui divi la luce del divismo e li coglie nella quotidianità.

Se ognuno di questi attori è primariamente maschera, volto iconico ma artificiale svelato dal racconto, la coppia Chaplin-Keaton funziona perfettamente anche nella sua assoluta polarità: Chaplin incontrato per strada, al ristorante, non lo si riconosce, dice Cecchi. A lui occorrono il trucco e l'uniforme (il cappello, i baffetti, il bastone), per innescare la meraviglia del vagabondo Charlot. Keaton, al contrario, è la perfetta fusione di maschera e smascheramento; è sempre se stesso e sempre alieno, è l'uomo che entra ed esce dal film senza cambiare mai; mette in comunicazione questi due mondi, rovesciandoli continuamente l'uno nell'altro.

Su Keaton, Cecchi scrive uno dei testi più belli del libro. Ne parla come di una creatura arrivata da un perenne fuori-dal-mondo, che porta con sé un'aura di alterità contagiosa, dentro la quale chiunque è risucchiato.

Il pezzo ha un incipit sentenzioso: «Buster Keaton ha il dono delle apparizioni». ³⁰ Nel Fondo Cecchi si trovano due foto straordinarie, che costituiscono a un tempo l'innescò della frase, e un documento storico.

Nella prima si vede un set della MGM, deserto: un fittizio angolo di città, con vie, facciate di palazzi, scale antincendio, eccetera. Nella seconda, lo stesso set, e Buster Keaton in mezzo alla strada. Apparso.

La sequenza presentifica in massimo grado, rendendola fisicamente sensibile, l'idea di una creatura soprannaturale.

L'avevo intravisto alcune volte [...] e sempre mi aveva colpito quella sua maniera naturalissima eppure imperiosa di diventare di colpo il centro di una situazione, mettendoci di suo meno che niente. Non ha bisogno di nulla. È sempre pronto. E dovunque si presenti crea una scena "alla Keaton". ³¹

[...]

L'avevo anche visto in un salone da presa [...]. A un tratto ci venne a tutti di voltarci. Con una maglietta azzurra e i calzoncini gialli come quelli degli studenti era entrato a dare un'occhiata, per un senso di curiosità professionale. E parve come se i riflettori si fossero concentrati su di lui, lasciando il resto della sala nell'ombra. Non perché egli fosse quell'artista famoso; ma per una specie di materiale forza di attrazione, che chiama gli sguardi e i ceffoni sulla sua faccia di pietra. ³²

Senza le sentimentali finezze e le trascendentali ironie di Charlot, la sua fortuna sta in quell'impassibilità, in un che di intrepido ch'è nel contrasto fra la sua pantomima vertiginosa e il volto severo, inarticolato, che rammenta le terrecotte azteche e i basalti egizi. Dà l'impressione d'esser formato d'una sostanza più dura di quella degli altri esseri. Come se noi fossimo carne; e lui, metallo. [...] L'ultima volta lo incontrai



Foto EC.7.2.051, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita.



Foto EC.7.2.052, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita.

in una specie di scenario pompeiano [...]; tutto abbandonato, deserto. [...] La solitudine, il silenzio davano alla scena a una bizzarra malinconia. [...] In quell'ambiente desolato con una delle solite giacche fiammanti era anche più Keaton del solito, una specie di uomo nella luna che cammina sbadato inciampando nei detriti di un mondo capovolto.³³

Lo sguardo di Cecchi tende a dislocare le *star* dal mito, tuttavia il suo non è un approccio preconcepito, tanto che Keaton si staglia come irriducibile a questa dialettica 'divo/non divo'; rimane se stesso e il suo personaggio in una fusione perfetta. È assimilato a un'opera d'arte, non a un *performer*: se il suo modo di muoversi rimanda a una topica immagine modernista, il manichino/saltimbanco,³⁴ la sua carne assimilata a pietra, metallo o ceramica punta verso un'altra direzione metaforica: «terrecotte azteche e basalti egizi» è una perfetta costellazione che, nella sua eterogeneità, accoppia due popoli e due vicende artistiche particolarmente legate ai culti funerari, e all'arte legata all'oltretomba.

Subito dopo, Cecchi scrive: «visitando un allevamento di alligatori, mi veniva di pensare a Keaton».³⁵ È ben noto quanto egli fosse attratto dagli zoo, dagli animali, specie se strani e feroci. Un fiorentino istruito che viene da un paesaggio-giardino, da una città-museo, non riesce a celare la fascinazione per quanto non gli è familiare; proprio perché rappresenta il contrario della sua storia. Tutto ciò che è violento, selvaggio, barbarico, in qualche modo lo attrae. Nello stesso tempo lo respinge, e tale ambivalenza aggalla spessissimo nei suoi testi. Lo colse alla perfezione già Contini:

Appunto l'Oriente, come ogni sorta di natura informe e fumosa, ogni «cielo serpeggiato d'invisibili demoni» suscitò un orrore sacro nell'animo di Cecchi; *che sempre vi ritornò, a buon conto, come ad irresistibile sirena.*³⁶

La qualità della scrittura di Cecchi testimonia una lotta con il demone molto warburghiana: è il tentativo di creare una prosa estremamente sofisticata e variegata, che ingabbi il demone, lo rappresenti e gli dia una domesticità. Ma nello stesso tempo questa prosa è sempre percorsa dall'inquietudine del demone. È lo stesso fenomeno che ha perseguitato Warburg e che l'ha portato alla follia.³⁷ E dentro *Messico* noi troviamo una foto che potrebbe aver scattato Warburg stesso: è la numero 7, ed è interamente stipata da uno spaventoso groviglio di alligatori. Anche senza Laocoonte, sembra la perfetta visualizzazione di una fobia ossessiva.

Per quanto il coccodrillo possa essere rapidissimo, per lo più lo si vede immoto come una statua, come una pietra. Non è un caso che Keaton gli riappaia nella mente paludato da coccodrillo. Mentre gli altri attori li descrive bonariamente e ironicamente, nelle loro manchevolezze, Keaton è catafratto, irraggiungibile, come un rettile preistorico. Con l'alligatore, e forse anche con Keaton, 'non si parla'.



Foto EC.7.2.062, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita. Si noti la mascherina apposta sulla foto per il ritaglio, segno che in origine questa foto era stata scelta per la pubblicazione. Altre nel Fondo sono analogamente predisposte.



3. Monumentalità e fuoco

Il primo articolo dopo il confine si intitola *Zacatecas*.

Appena fuori di El Paso, a Ciudad Juarez, [...] tutto diventava straordinariamente armonico e convincente. Già il nuovo Messico serba assai poco dell'America. Ma qui sembrava d'aver fatto, in cinque minuti, un volo di secoli e di migliaia di miglia. [...] Non si creda andassi in sollucchero vedendoli tanto stracciati. Quello che colpiva era la monumentalità degli atteggiamenti, il fuoco delle fisionomie. È una meraviglia che vi accompagna per tutto il Messico.³⁸

«Armonico e convincente» è davvero una stravagante coppia di aggettivi, per un prosatore così attento alla scelta delle parole. Per giustificarla, aggiunge che qualcosa si scorge, al di sotto della superficie stracciona. È «la monumentalità degli atteggiamenti». Questi uomini, donne, bambini miserabili possiedono qualcosa di monumentale. E poi, senza alcun nesso, «il fuoco delle fisionomie». La parola 'monumento' implica il grandioso, il solenne, e contiene anche il tratto semantico della staticità. Quel che aggiunge Cecchi, a farne un ossimoro, è l'elemento più vivace e mobile, il fuoco, ipnotico e misterioso nella sua natura, che sembra straordinariamente vitale e vivente. «La monumentalità degli atteggiamenti, il fuoco delle fisionomie». In questa terra, nel suo popolo, la compresenza di 'monumento' e 'fuoco' instilla, quasi in maniera subliminale, il pensiero di una dimensione cimiteriale. Spesso un luogo dove esiste o è esistito il connubio fuoco-monumento era legato al culto dei defunti.

Poche righe dopo, infatti, Cecchi sviluppa esplicitamente tale suggestione:

Nel sole a piombo, Zacatecas pareva una città scoverchiata. Le mura de' cortili e di certi presepi imitavano con l'ombra il casellario d'un gran sepolcreto, fra una sterpaglia di cactus, e ventagli di rupi color madreperla. Muraglie e piante avevano una sorta di porosa pallidezza. E di pomice sembrava il viso del ragazzo che mi vendette le prime sigarette indiane [...]. Una calotta scura gli incorniciava strettamente la fronte e le gote [...]. Con quegli occhi a mandorla e le grosse labbra imbronciate, il viso minutamente trapanato da qualche morbo era un triste viso di statua. Già avevo visto quel viso, e lo ricercavo in fondo alla memoria. Lo ritrovai, dopo qualche giorno, fra le sculture del Museo di Città del Messico.³⁹

Il quadro a campo lungo e lunghissimo torna a stringersi su questo viso di ragazzino messicano che si avvicina, che esce dall'indistinto molteplice. Caratterizzato da una serie di elementi che lo sospendono all'intersezione di diversi stati. I capelli a calotta, il viso di pomice: è una manifestazione della carne che si confonde con l'inorganico, scolora verso la pietra. Il viso è «trapanato da qualche morbo»; la sensazione di una vita sofferente in un mondo ostile, con il sole a picco, un mondo di sollecitazioni estreme. Insieme, però, è 'trapanato' come fosse un altorilievo o un capitello bizantino. Il morbo non è solo qualcosa che scava la carne, anzi dà carattere a questo viso di statua. Come se il ragazzo, la sua fisionomia, fossero emblematici di tutta una società, una nazione, un luogo del mondo.

Venere e i peoni racconta analogamente un incontro; non più un giovane bensì una vecchia mendicante. E anche qui Cecchi utilizza la sua capacità di osservatore per mutare l'aneddoto in allegoria. Dice: «aveva il viso rinsecchito e nero delle mummie; e gli occhi non si potevano rifissare».⁴⁰ In questo Messico così demonico, così inquieto, l'allusione alla mummia non è un facile *cliché*: ogni cosa richiama elementi ancestrali, magici, rituali. «E gli occhi non si potevano rifissare»... il turista non regge quello sguardo, insostenibile.

Vi sono nel Fondo Cecchi diverse bizzarre foto legate a una situazione analoga. Lo scrittore è in piedi, benvestito all'occidentale, con un abito nero completo di panciotto, sul marciapiede di una via, vagamente a disagio. Accanto a lui, accanto ai suoi piedi, un corpo seduto, rattappito, contro il muro di una casa. Non protende la mano, non guarda nemmeno in alto verso l'ipotetico benefattore: sembra un fagotto, un cadavere preistorico inumato in forma fetale.

Ciò che suggestiona Cecchi, mostrandogli una città-sepolcreto, è qualcosa di simile a un effetto visionario, a un'epifania⁴¹ da demone meridiano. La scrittura si muove in un Messico dove ogni apparenza reale evoca continuamente qualcos'altro. Non morti, bensì 'moribondi' o 'fantasmi', creature del limite, del passaggio, della sospensione limbica o del ritorno implacato.

Leggiamo *Mercato dei fiori*:

Sotto alla cupola dei cappelli i visi appaiono più scarniti e aguzzi; le mascelle a triangolo come quelle dei gatti. Maschere dai lunghi baffi giapponesi. Facce mongole in una canizie di stoppa. Sull'attaccapanni delle spalle, a volte non è rimasto che un teschio con un po' di cartilagine unta. E le movenze di certi grandi vecchi ischeletriti rammentano il tentennante annaspere della scimmia-ragno.⁴²

Sono tutte metamorfosi. Nel consueto *topos* della descrizione della folla, qui una folla messicana, accade che ognuna di queste persone immediatamente viri in qualcos'altro, spesso con interferenze incoerenti geograficamente (Giappone, Mongolia) o biologicamente (i gatti, la scimmia-ragno). Il vecchio più magro è rappresentato, con mossa espressionista, come un attaccapanni con dei vestiti addosso e con un teschio sulla sommità. Ci sono diversi scatti di Cecchi che parlano, per così dire, la stessa lingua allucinata.



Foto EC.7.2.156, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Edita come foto n. 30 in *Messico*. Ha per titolo *Mercante di ter-raglie, Querétaro*.



Foto EC.7.2.121, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita.



Foto EC.7.2.158, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita.

La simbologia del teschio, si sa, è particolarmente feconda e popolare in Messico. Basti pensare a El Día de Los Muertos. Ma quella che qui si sta descrivendo non è una festa in maschera. Si tratta, piuttosto, di fusioni tra l'umano e la maschera. Il vivente rivela se

stesso nella forma del morto, l'organico e l'inorganico si specchiano. Lo sguardo del viaggiatore non si limita a proiettare i propri fantasmi su quello che vede: ha già introiettato un'estetica del Messico, e risulta percepibile la fusione tra la fantasia di chi scrive e una certa fantasia indigena.⁴³

Le maschere, al di qua del confine, non sono più dei set cinematografici abbandonati, divi sospesi tra fama e oblio, rettili spacciati ai turisti per farne foto o souvenirs. Sono parvenze funerarie. E in particolare volti privati della carne.

Il teschio è l'Ur-maschera, come insegna l'apologo amletiano dell'incontro con Yorick. Non un accidente che si indossa, ma la sostanza che sottostà a tutta l'esistenza, ciò che permane quando i costumi passeggeri della carne e delle varie età saranno stati deposti. Ciò che non si dismette, anzi emerge da sotto i sovrapposti veli delle menzogne, e non si falsifica.

Per questa ragione, io credo, il cuore segreto di *Messico* edizione 1932 – non ancora quello definitivo – è l'articolo *Maschere e teschi*, sulle raccolte d'arte di Città del Messico. Qui Cecchi dedica una parte importante alla descrizione dei celebri teschi di cristallo.

Curiosa ironia della sorte, quando il fiorentino ne parla, non sa – non può saperlo – che sono dei falsi ottocenteschi. Un po' snobisticamente osserva che di simili reperti ve ne sono anche nei musei europei, al Trocadéro, al British, al Louvre, e perfino più belli di quelli di Città del Messico. Ciononostante, dedica a questi ultimi un paio di pagine di folgorante virtuosismo scrittoria, e insieme liquida, a loro favore, tutta la vicenda dell'arte d'avanguardia europea, condensata nelle figure dei suoi arconti eponimi:

Picasso e De Chirico son serviti. Una pensata di questa forza non la fecero mai. E ci si accorge, guardando una di queste mortesecche di cristallo, che dopo tutto essi lavorarono in "stupore metafisico", ma all'acqua di rose; e, nonostante tutta la loro ingegneria, proprio alla buona; senza neanche troppa convinzione degli effetti che pretendevano suscitare.⁴⁴

La menzione del Trocadéro non è casuale: Cecchi sa bene quanto, nel disordine polveroso di quella raccolta di trovarobato esotico, si sia formata molta dell'estetica primitivista delle avanguardie, dal Cubismo in poi.⁴⁵ E, con una mossa di ulteriore primitivismo, inattesa in lui, ammette di trovare più emozionanti i teschi di cristallo, creati – crede – mille anni fa da anonimi scultori precolombiani, rispetto a tutto ciò che gli europei hanno prodotto nel XX secolo, sedotti dalla 'sirena', direbbe Contini, del remoto, dell'estraneo, dell'arcano.

Il momento culminante di questa narrazione si dà quando lo scrittore arriva a visitare il grande sito della Teotihuacan azteca:

Finalmente, dietro palmizi che sembrano raggere di ferro, la massa grigia di una piramide. Si potrebbe scambiare per una collina, se non fosse nel suo aspetto qualcosa di inquietante. Via via che ci si accosta, dentro quella mole si formano lineamenti. La

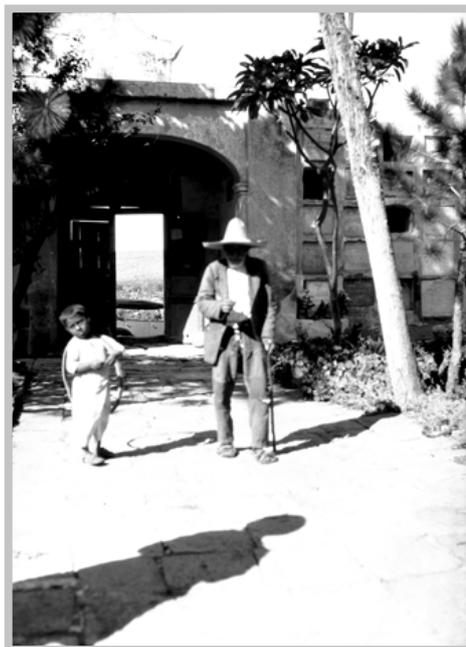


Foto EC.7.2.158, Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux. Inedita.

scalinata che fende perpendicolarmente la piramide sembra il nasale d'un elmo greco; e il taglio orizzontale delle terrazze superiori, la feritoia per gli occhi.

È lo stesso disegno che si osserva in talune maschere degli Indiani del Nuovo Messico; ma riportato in proporzioni colossali, e con maggiore rigore geometrico. La piramide posa sulla terra come una testa gigantesca, che dagli occhi socchiusi domina la campagna. È a un tempo piramide e sfinge.⁴⁶

Non facciamoci depistare dal termine di paragone classicamente europeo: la lettura della piramide come testa colossale tiene perfettamente. Peraltro, un'altra tipica forma dell'arte messicana sono le teste giganti degli Olmechi. Lui non le cita direttamente, ma è come se, nel suo immaginario di lettore colto, avvenisse una sintesi tra quelle teste e i visi misteriosi della sfinge e dei Ramses. Cecchi crea un sincretismo tra le facce colossali degli Olmechi e queste strutture ancora più colossali, qualcosa che i monumenti egizi non permetterebbero. La piramide egizia non mima nulla, è pura perfezione geometrica. Invece la piramide azteca, evolvendosi in un cranio poggiato sul terreno, sviluppa una personalità. Una capacità di sguardo, da un remoto evo lontanissimo.

È l'ultima e la più importante delle maschere che Cecchi incontra in questo paesaggio: umane e disumane, tutte arcane. Purtroppo nel Fondo vi sono diverse foto della piramide, ma nessuna sovrapponibile a questa prospettiva.

4. Finalmente, la Rivoluzione

Come abbiamo detto, nel 1948 *Messico* torna in libreria in una nuova edizione. Ha perso tutte le foto, e guadagnato alcuni nuovi articoli, due dei quali in appendice. Uno di questi, che in seguito entrerà nel corpo del libro e verrà posto al centro di un trittico dedicato alla storia recente del Messico, si intitola *Fotografie della rivoluzione* e diventa l'ultimo e definitivo cuore segreto del libro. Non più il Messico precolombiano, né quello dei Conquistadores, né quello cattolico e barocco, ma quello dell'epica novecentesca di Pancho Villa ed Emiliano Zapata. Cecchi scrive in Italia, nel 1946, recensendo un volume pubblicato tre anni prima: *The Wind That Swept Mexico*.⁴⁷ Un libro realizzato da due fotografi famosi, Anita Brenner e George Leighton. Questo, al contrario di *Messico*, è davvero un fototesto. Raccoglie una breve storia divulgativa della rivoluzione e un catalogo di 184 scatti, con ampie e a volte immaginose didascalie.

Cecchi sembrava finora aver privilegiato il cinema o le arti; qui riequilibra le parti con la fotografia. Capisce molto bene la forza delle immagini tecnologiche, tanto da affermare:

Il maggior pregio del libro è la parte fotografica. I messicani si vantano sempre che la loro rivoluzione, precedendo di sette anni quella russa, aprì il ciclo delle rivendicazioni proletarie del ventesimo secolo. Ch'è inoppugnabile. Insieme a tante altre cose, la rivoluzione messicana fu anche il primo avvenimento del genere che trovasse i fotografi perfettamente attrezzati.⁴⁸

La 'vera' rivoluzione, sembra dirci, è quella dell'arrivo di una stupefacente risorsa della rappresentazione. E poi conclude, con una strana svolta umorale:

Non sarebbe facile, e sarebbe interminabile, cercar di rendere a parole anche solo alcune di coteste immagini. Futile è descrivere un quadro, benché il compito sia agevolato dai richiami e concetti stilistici. Figuriamoci con questi frammenti e scheggioni di cruda realtà.⁴⁹



Un maestro di stile, critico d'arte, 'giornalista principe' (Contini), confessa che il lavoro dello storico dell'arte è segnato a priori dallo scacco. Compensato in parte da strumenti del mestiere: confronti, rimandi, dettagliate ecfraresi. Tutti palliativi per rendere meno insensato il gioco di descrivere un quadro. Ancor più insensato, sembra, tentare di descrivere queste foto, che hanno una forza impossibile da riprodurre in un altro medium. È come se Cecchi marcasse il riconoscimento dimissionario di un limite: la modernità è anche questo. L'arrivo di nuove tecnologie che impongono a ciò che è stato di rinnovarsi o perire.

Se noi pensiamo che in *Messico*, nel '32, c'erano le foto, e non vi sono più, quando nel 1948 appare questo nuovo articolo, le due posizioni, apparentemente antitetico, si legano in una maniera del tutto impreveduta. Cecchi comprende che si può raccontare anche con le istantanee. È una nuova dimensione della scrittura. Non fa per lui, forse, ma è nell'aria, è imminente.

Il dimissionario autore in realtà non demorde. Depone la macchina fotografica, rimuove gli scatti, e continua a usare la penna, con il suo stile magistrale. Lotta contro il demone, anche se lo sente più forte, destinato a prevalere.

Si sofferma su alcuni splendidi ritratti, in particolare uno di Emiliano Zapata, ricomposto da Tina Modotti a partire da una lastra preesistente andata in pezzi.⁵⁰ Ne descrive l'intensità e la qualità estetica: «Un formidabile ritratto di Emiliano Zapata, gli occhi trasognati dentro una nebbia fosforica».⁵¹

Se pensiamo alle foto dell'Ottocento, la definizione è perfetta. I dagherrotipi avevano spesso una parte più a fuoco e margini che parevano dissolversi. Questo «formidabile ritratto» sembra abitare dentro una «nebbia fosforica», esserne il prodotto. Nel linguaggio di Cecchi la nebbia fosforica è il corredo di un fantasma; ciò che lui sta guardando è, ancora una volta, un'apparizione.

Ai primordi della fotografia, per molto tempo, si cercò, con quella strana commistione di arte e scienza, di vedere i fantasmi; con la fotografia parapsicologica si inseguiva l'aura psichica, si tentava di fissare presenze ed elementi soprannaturali.⁵² E sovviene la considerazione, ironica ma giustissima, di Ferdinando Amigoni:

Quel che forse potrebbe sembrare più sorprendente è che fantasmi, spettri, magia e magari ectoplasmi affollino con preoccupante zelo anche le pagine di assai seri trattati di ontologia del segno fotografico, di smilzi ma densissimi libelli di semiotica della fotografia, di ponderose e accademiche monografie dedicate agli obiettivi delle fotocamere e alle loro gesta. Può capitare allo studioso di tali testi la bizzarra esperienza di vedersi trasportato, dalle bianche lontananze – talora un poco soporifere – del discorso teorico, al più palpitante mondo della *ghost story*.⁵³

Leggiamo ora la chiusa dell'articolo di Cecchi:

A volte la rivoluzione si concede un intermezzo grottesco, o grottesco-macabro; come nella fotografia di Villa sedutosi per burla sul "trono" presidenziale; a lui accanto Zapata, ed intorno soldati, borghesi, peoni, studenti delle scuole tecniche e signore con la veletta. Non stanno nella pelle, sprizzano fuoco da tutti i pori; e al tempo stesso sembrano già in un ossario.

Che volti, che sguardi lirici e bestiali, angelici e dannati. Che giorno deve essere stato per loro. *Ormai polvere e cenere la più parte*, e gli altri chi sa che cosa diventati: in quell'attimo di beatitudine, in quella suprema apoteosi sulla lastra dell'ignoto fotografo, anch'essi entrarono nella storia, anch'essi conseguirono la loro piccola immortalità.⁵⁴



Il libro sembra un ennesimo cimitero, un Trocadéro di maschere funerarie, o un'immensa seduta spiritica. Cecchi, da fotografo dilettante di talento, sa bene che la fotografia ha la dote inquietante di testimoniare e presentificare l'avvenuto e insieme lo svanito. Bloccare il tempo ed evocare i fantasmi. Assenza e presenza, congiunte al massimo grado. Quando ci parla del ritratto di Zapata sta gettando un occhio nell'oltretomba, fors'anche con la dolente consapevolezza dell'*ubi sunt?* che segue a ogni trionfo, a ogni rivoluzione, al declino di ogni umana potenza.

¹ E. CECCHI, *Messico*, Milano, F. Treves, 1932. Si cita (salvo dove diversamente indicato) dalla prima edizione perché impreziosita da 33 fotografie. Su queste immagini, e sulle altre scattate dallo scrittore, oggi conservate nel Fondo Cecchi, si ragionerà nel presente studio. Si ringraziano dunque vivamente l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, nella persona della sua direttrice, Gloria Manghetti, e il rappresentante degli Eredi Cecchi, Masolino D'Amico, oltre che la Regione Toscana, per il permesso alla consultazione del Fondo e alla riproduzione dei materiali, in gran parte inediti, che corredano l'articolo.

² In effetti, è quasi l'unico libro di Cecchi ancora reperibile in commercio a sé stante, nella versione Adelphi. Le ristampe Eliot di *Pesci rossi* del 2015 e di *Firenze* da Aragno nel 2017 sono passate pressoché inosservate. Su *Messico*, oltre al celebre articolo di Contini – G. CONTINI, *Emilio Cecchi o della Natura (Dal Kipling a Messico)*, ora in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 98-111. Fu l'inizio di un'intensa frequentazione epistolare che in parte ci è arrivata: cfr. E. CECCHI, G. CONTINI, *L'onestà sperimentale*, carteggio a cura di P. Leoncini, Milano, Adelphi, 2000 – si veda M. SCHILIRÒ, 'Il viaggio ai primordi del mondo. Emilio Cecchi in Messico', *Le forme e la storia*, a. VIII, 2015, n. 2, pp. 871-889 e ID., 'L'ideogramma del caos. Animali di Emilio Cecchi', *Ermeneutica letteraria*, III, 2007, pp. 91-110, ora in ID., *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017.

³ Che Cecchi non vide, almeno all'epoca, ma di cui ebbe contezza. Sul nome di Èjzenštejn si conclude l'appendice bibliografica di *Messico*, p. 151.

⁴ «Mi preparo a far conoscenza con le maschere senza tempo delle tribù Hopi e Zuñi. Porterò loro il saluto di quest'altre maschere: il saluto di Buster Keaton e di Charlot», cfr. E. CECCHI, *Messico*, p. 1.

⁵ Il frontespizio curiosamente ne dichiara 32, però sono 33.

⁶ Cfr. almeno A. MONTANDON (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990; tra i contributi critici rilevanti e differenziati che sono seguiti si veda P. WAGNER (a cura di), *Icons-texts-iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin - New York, W. de Gruyter, 1996; L. LOUVEL, *L'oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, e L. LOUVEL (a cura di), *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002. In lingua italiana è stato pionieristico, per ampiezza d'informazione e chiarezza metodologica, M. VANGI, *Letteratura e fotografia. Roland Barthes – Rudolf Dieter Brinkmann – Julio Cortázar – W.G. Sebald*, Udine, Campanotto Editore, 2005. A questo vanno aggiunti R. CESERANI, *L'occhio della Medusa. Letteratura e fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 e gli ormai numerosi studi di M. COMETA (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016 e ID. *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2012. Documentatissimo è A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016.

⁷ Questo scritto si avvale di alcuni supporti teorici di moderata eresia, come C. CHEROUX, *L'errore fotografico. Una breve storia*, trad. it. di R. Censi, Torino, Einaudi, 2009; F. VACCARI, *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), Torino, Einaudi, 2011; e il bel libro recente di F. AMIGONI, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici*



e *visionari*, Macerata, Quodlibet, 2018.

⁸ E. CECCHI, *Messico*, pp. 77-78.

⁹ Firenze, Vallecchi, 1948.

¹⁰ L'edizione di riferimento per le opere di Cecchi sarebbe il Meridiano *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, ma su quella curatela è ragionevole provare delle perplessità. Cfr. B. PISCHEDDA, *L'idioma molesto. Cecchi e la letteratura novecentesca a sfondo razziale*, Milano, Aragno, 2015.

¹¹ Firenze, Sansoni, 1958.

¹² Milano, Adelphi, 1985.

¹³ E. CECCHI, *Messico*, p. 60.

¹⁴ Cfr. 'Note e notizie sui testi', in E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, pp. 1799-1821.

¹⁵ Cfr. Fondo Cecchi.

¹⁶ «L'aritmetica del bibliografo fa il calcolo delle pagine, spacca il numero a metà, e press'a poco al centro del libro, nel '36 come nel '41, incontra un gruppo di frammenti collegialmente intitolati *Album* [...]. Un'altra *suite* che per la sua analogia tocca subito la memoria, *Lanterna magica*, situata anche più esattamente a metà dell'*Osteria del cattivo tempo*. C'è un forte rischio che pagine del genere, cuore dei rispettivi libri certo ma perciò anche equidistanti dall'evidenza degli estremi (o della superficie), celate strategicamente, rappresentino la traccia meno pubblica ma forse meno alienabile dello scrittore», cfr. G. CONTINI, *Cecchi e il «Libro segreto»*, ora in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, p. 291.

¹⁷ E recuperata nel più tardo *America amara* (Firenze, Sansoni, 1939), dove l'antiamericanismo di Cecchi deflagra (anche in parte su commissione).

¹⁸ In realtà solo due, nell'edizione del 1932.

¹⁹ Si percepisce una somiglianza tangibile tra questi luoghi, che Cecchi frequenta nelle prime pagine di *Messico* – sulla scorta dichiarata dello Stevenson di *The Silverado Squatters*, allora non ancora tradotto – e quelli che ottant'anni dopo avrebbe visitato Giorgio Vasta in uno dei più notevoli esempi di narrativa intermediale contemporanea, cfr. G. VASTA, *Absolutely nothing*, Macerata, Quodlibet, 2016.

²⁰ P. STOCKBRUGGER, 'Visività in *Pesci rossi*. Arti figurative e prosa "artiste"', *Italianistica*, 2016, 2, pp. 107-132.

²¹ Cfr. A. MEDA, 'Babilonie stellate. Immagini delle metropoli americane nella letteratura di viaggio degli anni Trenta', *Forum Italicum*, 2011, 1, pp. 100-123.

²² E. CECCHI, *Messico*, pp. 8-9.

²³ Cfr. A. OTTANI CAVINA, *Terre senz'ombra*, Milano, Adelphi, 2015.

²⁴ E. CECCHI, *Messico*, p. 8.

²⁵ Cfr. P. LEONCINI, 'Etica e visività in Emilio Cecchi critico cinematografico', *Studi novecenteschi*, 2003, 1, pp. 135-173.

²⁶ E. CECCHI, *Messico*, p. 10.

²⁷ W. BENJAMIN, 'Parigi, la capitale del XIX secolo', in ID., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995, p. 160, corsivo nostro.

²⁸ È la foto n. 6 in *Messico*, intitolata *Pietre sacre. Chinese Theatre*.

²⁹ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo, modernità dell'impronta*, trad. it. di C. Tartarini, Torino, Bollati Boringhieri, 2009. Si veda anche il pionieristico J. VON SCHLOSSER, *Storia del ritratto in cera* (1911), a cura di P. Conte, Macerata, Quodlibet, 2011.

³⁰ E. CECCHI, *Messico*, p. 17.

³¹ Ivi, p. 18.

³² Ivi, pp. 19-20.

³³ Ivi, pp. 22-23.

³⁴ Cfr. il classico J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco* (1970), a cura di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

³⁵ E. CECCHI, *Messico*, p. 22.

³⁶ G. CONTINI, *Emilio Cecchi o della Natura*, p. 102, corsivo nostro. Cfr. anche i cit. PISCHEDDA e SCHILIRÒ.

³⁷ Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di A. Serra, Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Altri momenti warburghiani in *Messico* sono la visione della danza del serpente, e l'articolo *Ecce Homo*, che lo studioso di Amburgo avrebbe trovato una perfetta declinazione dei suoi concetti operativi di *Pathosformeln* e *Nachleben*.

³⁸ E. CECCHI, *Messico*, p. 61.

³⁹ Ivi, p. 62.

⁴⁰ Ivi, p. 65. Nella versione definitiva il brano sarà staccato e intitolato *L'elemosina*.

⁴¹ O a una sinistra premonizione, se si pensa a ciò che Ciudad Juarez diventerà. Cfr. S. GONZALÉZ RODRIGUEZ, *Ossa nel deserto*, trad. it. di G. Maneri e A. Mazza, Milano, Adelphi, 2006, e naturalmente R. BOLAÑO, *2666*,



trad. it. di I. Carmignani, Milano, Adelphi, 2009.

⁴²E. CECCHI, *Messico*, p. 66.

⁴³Uno dei modelli di Cecchi, D.H. LAWRENCE, in *Mornings in Mexico* (1923) a sua volta quando descrive Rosolino, il garzone che vive insieme a lui, ricorre a terminologie simili. Parla ripetutamente di «grandi occhi di ossidiana». Delle donne scrive: «tuttora le donne del Messico sembrano partorire coltelli di pietra». La religione azteca, con le sue divinità feroci e mostruose, sembra persistere nel presente, mutare la natura dei corpi. La pietra diventa un attributo somatico, il segno della contaminazione tra gli abitanti di un luogo, il paesaggio, e i loro culti.

⁴⁴E. CECCHI, *Messico*, p. 88.

⁴⁵J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, trad. it. di M. Marchetti, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, in particolare il cap. *Surrealismo etnografico*, pp. 143-182.

⁴⁶E. CECCHI, *Messico*, p. 95.

⁴⁷A. BRENNER, *The Wind That Swept Mexico: The History of The Mexican Revolution, 1910-1942*, 184 photographs assembled by George R. Leighton, New York-London, Harper & Brothers, 1943.

⁴⁸E. CECCHI, *Messico*, nuova ed. accresciuta, Firenze, Vallecchi, 1948, pp. 191-192.

⁴⁹Ivi, p. 193.

⁵⁰È la foto n. 71 del libro di Brenner. Oggi la si trova facilmente su Google Images.

⁵¹E. CECCHI, *Messico*, nuova ed. accresciuta, p. 192.

⁵²Cfr. C. CHEROUX, *L'errore fotografico*, in particolare il cap. IV, *La fotografia dei fluidi, ovvero 'il lapsus del rivelatore'*, pp. 102-131.

⁵³F. AMIGONI, *L'ombra della scrittura*, p. 11.

⁵⁴E. CECCHI, *Messico*, nuova ed. accresciuta, p. 193, corsivo nostro. La foto è la n. 108 del libro di Brenner.



Zoom | obiettivo sul presente



MARCO A. BAZZOCCHI

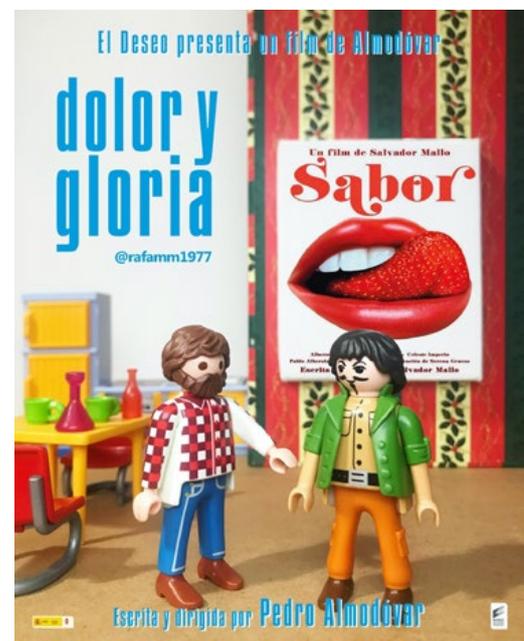
Almodóvar: desiderio e immagini

Presented at the 72th edition of the Cannes Film Festival, the last movie of Pedro Almodóvar *Dolor y Gloria* (2019) represents a suggestive autobiographical picture, where images play a fundamental role for the artistic inspiration of the protagonist Salvador. Extricating itself between flashbacks and metatextual expedients, the article goes back through the sequences of the movie identifying models, topics, chromatic choices. So, references to the cinema of Pier Paolo Pasolini, for example, intertwine to dynamic that links images to desire; at the same way, the reading of the relationship between fiction and reality is mixed with Salvador's refractions disseminated among other male characters.

Il disegno di un bambino che legge curvo su un libro: questo il centro del nuovo film di Pedro Almodóvar, un film che nasce da un'immagine, si costruisce intorno alle immagini, parla della possibilità di salvezza che le immagini contengono. Secondo Pasolini, la prima parola ascoltata risuonare in dialetto friulano, la parola «rosada», era la radice del suo amore per il friulano, per la lingua friulana, ma anche per il corpo dei parlanti, cioè per coloro che usavano una lingua orale per comunicare, una lingua non scritta. Per Mishima, era stata la visione delle gambe di un operaio che trasportava secchi d'acqua a fulminare l'infanzia con la rivelazione dell'amore omosessuale. Per Almodóvar al centro di tutto c'è questo disegno, dove colui che guarda (e disegna) il soggetto è nello stesso tempo oggetto d'amore.

Il bambino si chiama Salvador (non a caso: è colui che deve essere salvato, ma anche colui che salva) e vive in una cueva cioè in una grotta platonica dentro la quale avviene la scoperta di una vocazione artistica e nello stesso tempo privata, proprio come per Mishima, di fronte al corpo nudo di un giovane operaio analfabeta. Sarà questo operaio, Edoardo, a ritrarre Salvador mentre legge, illuminato dall'alto da un'apertura che consente di guardare il cielo (Almodóvar si ricorda benissimo di *Cosa sono le nuvole?*, il film platonico e filosofico di Pasolini). Salvador è un bambino istruito, sa leggere e scrivere, ed è lui che insegna all'operaio a scrivere dicendogli, in modo semplice, che tracciare le lettere è come disegnare, dal momento che ogni lettera è un'immagine. Scrittura e immagini: Almodóvar stringe così, senza esitazione, il nodo che sta alla base della sua vocazione artistica.

Diventato adulto, Salvador ottiene il successo con un film dal titolo *Sabor*, un film di cui vediamo solo il manifesto, allusivo





disperatamente Salvador, è la possibilità di ritornare al cinema, cioè di riattivare la pratica delle immagini in senso terapeutico, sia per lui che per il coro dei suoi personaggi (e naturalmente per lo spettatore). Ma il ciclo vitale ha bisogno di una lunga deviazione, una «cura di sé» direbbe Foucault, che passa attraverso la confessione. Solo confessando il sé, cioè mettendosi dal lato della verità, Salvador può guarire. Il culmine della confessione viene raggiunto tutte le volte che il protagonista si confronta con una delle ombre del suo passato. E sarà confessione comica nel momento in cui confessa attraverso il cellulare, in viva voce, al pubblico che lo attende dopo tanti anni in occasione del restauro di *Sabor*, che l'interpretazione di Alberto non gli era piaciuta, era troppo pesante e drammatica proprio a causa dell'uso dell'eroina. O confessione tragica quando Salvador cerca di ottenere un'assoluzione dalla madre ormai anziana, che lo rimprovera teneramente di non essere stato il figlio che lei voleva. O confessione sentimentale, commovente, quando Federico si ripresenta inaspettato a casa sua, e gli racconta come si è salvato dall'eroina, diventando poi padre di due figli, e proponendogli un'ultima notte d'amore. Il rifiuto ironico di Salvador indica l'inizio della guarigione: non può ripetersi quello che è già stato, l'unica via d'uscita è far diventare 'finzione' la realtà vissuta, cioè riscoprire il valore salvifico di ciò che la mente elabora a partire dall'esperienza diretta. E Almodóvar gioca con leggerezza con la mania europea dell'autofiction facendo dire alla madre vecchia che lei detesta le sue autofiction e che le vicine di casa non sono contente di vedersi prese in giro.

In questo caso, la finzione è tutta contenuta nelle immagini che scorrono sul bianco della tela del cinema, sul bianco della grotta dell'infanzia, sul bianco della pagina scritta. Fino a un certo punto, Salvador non vuole: non vuole vedere, non vuole rivedere (il suo film, la messinscena del suo monologo), non vuole guarire. La sua schiena malata e la sua gola che si blocca sono il segno di una volontà di non comunicare più che ha interrotto l'impulso naturale con cui il bambino riusciva a essere un eccezionale comunicatore. Capace di scrivere le lettere al posto dei suoi compaesani analfabeti, capace di tenere nella sua piccola mano la mano dell'operaio guidandola sul foglio, Salvador ragazzino è il pezzo di sé che Salvador adulto deve riscattare se vuole ritornare alla creazione. Lo deve togliere cioè dal buio in cui l'ha confinato l'età adulta, riscoprendo la luce sacra di quella grotta dove Salvador è tutt'uno con la giovanissima madre, colei che gli insegna il valore del canto e della voce, colei che gli impone il baccellierato dai preti, unica forma di riscatto per chi nasce povero. Almodóvar ha alluso esplicitamente al cinema italiano, facendo di Penelope Cruz una madre in ciabatte di pezza e grembiule come la Sophia Loren della *Ciocciara*. Ma ha nascosto abilmente una citazione da Pasolini, di cui vediamo il dvd di *Mamma Roma* in casa del regista adulto. La prima scena infantile, con la madre che lava i panni e li stende sulle siepi cantando con le amiche, osservata dal piccolo Salvador che gioca con i pesciolini sabon nel greto del fiume è un esplicito rifacimento della scena iniziale di *Edipo re*, dove il bimbo Edipo vede la madre e le amiche giocare e danzare sull'erba, sotto i pioppi di un fiume lombardo. In Pasolini, i fuochi artificiali sono la causa dello spavento che fa svegliare il piccolo Edipo e gli fanno intravedere, tra le inferriate del balcone, il padre e la madre che ballano abbracciati, come ombre attraverso una tenda. È l'inizio della vicenda di Edipo, mentre invece Almodóvar li rovescia sul finale, abolendo qualsiasi traccia edipica. I fuochi di artificio scoppiano in cielo quando Salvador e Jacinta stanno per mettersi a dormire nella sala d'aspetto della stazione, bloccati a causa di uno sciopero, il giorno prima di arrivare al paese dell'Extremadura dove si svolgerà l'infanzia del bambino. Sulla panca di legno della stazione lui, avvolto in un drappo rosso fuoco, stesa per terra lei, ai suoi piedi, come una femmina che protegge il suo cucciolo. Non c'è



traccia di un padre, che appare in un'unica scena, o nelle fotografie ingiallite. Non a caso, alla fine del film, dopo che Salvador è stato preparato per l'operazione chirurgica che gli ridarà il respiro, e si addormenta sotto gli occhi di un uomo benevolo, il medico (figura che sostituisce il padre, e che vediamo col volto coperto dalla maschera), si ripete la scena della notte alla stazione, e scopriamo che è la scena del nuovo film di Salvador, *El primer deseo*. Il primo desiderio, che è insieme un desiderio erotico e un desiderio di immagini. Sono le immagini a produrre desiderio, ed è il desiderio liberato che a sua volta può tradursi in immagini. Salvador è rientrato in possesso del ritratto che il muratore aveva abbozzato (su un foglio bianco di calce) tanti anni prima. La lettera, rimasta nascosta nelle pieghe del tempo, arriva finalmente nelle mani del suo destinatario. E apre il tempo nuovo della vita. Il bambino seduto che legge nella grotta è l'immagine perfetta della guarigione, cioè della capacità di ritornare a desiderare.



ANDREINA DI BRINO, CHIARA TOGNOLOTTI

Marina Abramović, The Cleaner

Con questa doppia recensione su *The Cleaner*, la prima antologica italiana dedicata a Marina Abramovic – ospitata dal 21 settembre 2018 al 20 gennaio 2019 negli spazi di Palazzo Strozzi, a Firenze – vorremmo offrire un contributo che abbracci non solo la mostra in quanto tale, ma offra, altresì, una riflessione teorica e tecnica insieme, tesa a restituire una mappa ad ampio spettro della poetica dell'artista montenegrina e della relazione con i dispositivi visivi e audiovisivi in essa contemplati.

In questo senso, il contributo di Chiara Tognolotti mette a tema la relazione tra *performance* e memoria attraverso uno snodo centrale della teoria del cinema, ovvero il pensiero sulla fotogenia.

Il contributo di Andreina Di Brino rimette in gioco le stesse tematiche da una postura analitica, sondando, in particolare, il potenziale espressivo dell'azione performativa nel passaggio da «un'arte del corpo» a «un'arte del *medium*», dal 'qui e ora' a un tempo espanso.

#1 Effetti di presenza. Corpi, volti, primi piani

di Chiara Tognolotti

Due volti, un uomo e una donna – Ulay e Marina – si affrontano, vicini. Seduti sulle ginocchia, vestiti di abiti di cotone leggero, sono inquadrati in piano medio. Lo spazio intorno a loro è vuoto, neutro. Le bocche si aprono ed emettono un suono lieve che diviene sempre più intenso con il passare dei secondi; la telecamera si avvicina lenta ai volti fino a riprenderli in primo piano. Lo sforzo dell'emissione vocale si disegna sulla pelle dei due: i nervi delle gole si disegnano netti, gli occhi si sgranano, il sudore e le lacrime rigano le epidermidi. Quando la performance si avvia alla fine, dopo quindici minuti, Marina e Ulay urlano uno nella bocca dell'altra e la telecamera è vicinissima, così da riempire lo schermo dei loro volti.

<https://www.nowness.com/picks/video-art-marina-abramovic-aaa-aaa>

Il motivo del registrare e riprodurre in video le performance rimane per me uno degli snodi critici più ricchi di suggestioni delle sale di Palazzo Strozzi. Marina Abramović pone a centro radiante dei suoi lavori una fisicità forte e necessaria: «non potevo realizzare un solo lavoro senza la presenza del pubblico, perché questo mi dava l'energia affinché io riuscissi, attraverso un'azione specifica, ad assimilarla e a rimandarla indietro, a creare un vero campo energetico», ha affermato spesso.¹ Eppure la distanza che la ripresa video sembra instaurare non smussa l'effetto di presenza, giacché la camera non agisce da semplice testimonianza bensì stringe una relazione intensa con i corpi e gli spazi della performance non solo perché il tempo della performance coincide con quello della registrazione ma giacché, a me pare, le posture e le movenze dell'artista mediate dallo schermo non appaiono lontane nel tempo e nello spazio ma, al contrario, quello stesso schermo diviene una superficie porosa percorsa da un flusso di emozioni che mescolano chi guarda alle immagini, come disegnando un luogo abitato da entrambi. Così quando ho visto, nella prima sala della mostra fiorentina, il video di AAA-AAA – girato una prima volta a Liegi



nel febbraio 1978 per la televisione e filmato di nuovo ad Amsterdam pochi mesi dopo, in giugno – non ho potuto fare a meno di andare con la mente, mentre sentivo il potere intenso di quelle immagini, alle teorie sul cinema degli anni Venti, e in particolare agli scritti di Louis Delluc, Jean Epstein e Béla Balázs, innervate dai motivi della visione aptica e della trama di emozioni che intesse la superficie dello schermo, oggetto polimorfo, tessuto/specchio/pellicola che avvolge i corpi degli attori/performer, le loro immagini e il pubblico in un unico spazio percettivo e affettivo.

Del resto il cinema fotogenico è questione di superfici e di emozioni. Nei testi dei teorici degli anni Venti la consistenza delle cose e dei corpi – la matericità degli oggetti, i caratteri multiformi dei paesaggi, e soprattutto la luminosità della pelle, la tessitura dell'epidermide, la mobilità dei lineamenti – appare potersi imprimere sulla pellicola e lo sguardo della camera sembra catturarne l'essenza. Così la cinepresa finirebbe per assumere un potere rivelatore che disegna le linee di una realtà inedita che esplose sullo schermo investendo di emozioni chi la osserva: la visione fotogenica saprebbe sfiorare le superfici e restituirne la consistenza, coinvolgendo il corpo di chi guarda in una dinamica percettiva e conoscitiva emotiva e materica, come spiega Jean Epstein:

Io guardo, annuso, tocco: primo piano, primo piano, primo piano. [...] Il primo piano modifica il dramma grazie all'impressione di prossimità. Il dolore è a portata di mano. Se allungo il braccio ti tocco, intimità. Conto le ciglia di quella sofferenza. Potrei sentire il sapore delle sue lacrime. Mai un viso si è avvicinato tanto al mio. Mi marca stretto, e io lo inseguo faccia a faccia. Non c'è più nemmeno l'aria tra noi, me lo mangio. È in me come un sacramento. Acuità visiva massima.²

I primi piani, scrive ancora Epstein, trasformano lo schermo in uno spazio senziente dove «le colline si induriscono come dei muscoli. L'universo è nervoso. Luce filosofale. L'atmosfera è gonfia d'amore. Io guardo».³ In questo senso il primo piano è una superficie di emozione dove l'uomo diviene «visibile», in una suggestione da Béla Balázs:

L'uomo della cultura visiva, infatti, non sostituisce le parole con i gesti, come fanno ad esempio i sordomuti con il loro linguaggio mimico. Non pensa parole le cui sillabe egli trascrive nell'aria con segnali Morse. I suoi gesti non stanno a significare assolutamente alcun concetto, bensì il suo io immediato e irrazionale, e quel che si esprime sul suo volto e nei suoi movimenti proviene da una regione della sua anima che mai le parole potrebbero portare alla luce. Qui lo spirito si fa direttamente corpo, senza parole, visibilmente.⁴

Allora la pelle si fa pellicola e – con Giuliana Bruno – affiora una forma di empatia tra chi guarda e lo schermo, che «diventa onnicomprensivo e, da essere fatto di luce, si trasforma in un vero e proprio ambiente, riecheggiante di risonanze».⁵

In modo analogo, nella performance di Marina e Ulay la pelle del viso in primo piano, dilatata nello sforzo dell'urlo, segnata e quasi squarciata dall'emozione, diviene simile alle linee di un paesaggio che rivela all'improvviso il proprio volto; entrambi, il volto e lo schermo, sono allora superfici senzienti, *super facies*, ovvero facce esterne che separano e al contempo mettono in contatto. Se per Abramović «la mia opera funziona soltanto se il pubblico è in relazione con me»,⁶ la membrana cutanea del volto si muta nello schermo, che appare toccare chi guarda con l'avvicinarsi della telecamera dissolvendo il senso della distanza. Così Epstein in *La Poésie d'aujourd'hui*:



Tra lo spettacolo e lo spettatore, nessuna barriera.
Non si guarda la vita, la si penetra.
Questa penetrazione permette ogni sorta d'intimità. [...]
È il miracolo della presenza reale,
la vita manifesta,
aperta come una melagrana matura,
privata della scorza,
assimilabile,
barbara.
Teatro della pelle.
Non mi sfugge nessun sussulto.
Uno spostamento di piani devasta il mio equilibrio.
Proiettato sullo schermo atterro nell'interlinea delle labbra.
[...] La sua doppia ala si tende e trema, vacilla, decolla, si sottrae e fugge:
Splendido allarme di una bocca che si apre.⁷

Allo stesso modo chi guarda AAA-AAA entra «nell'interlinea delle labbra» dei due artisti e ne osserva, senza che nulla sfugga, il sentire interiore che si fa collisione sonora e fisica delle voci e dei volti, che rivelano il loro intimo «aperto come una melagrana matura», squadernato sullo schermo senza pudore e che invade l'animo di spettatori e spettatrici. L'estetica della prossimità investe il pubblico in modo altrettanto impudico e ne trascina lontano la postura passiva, tanto che, afferma Abramović: «l'arte performativa è un'arte trasformativa. [...] Qui c'è l'energia della vita, la vita molecolare, cellulare. Tu sei connesso ad altre energie vitali intorno a te, e tutto esiste in un'unità vitale».⁸ Così la relazione tra artista e pubblico si fa più intensa nell'essere al contempo presente e assente giacché la superficie senziente dello schermo moltiplica l'affettività e la rilancia verso la sala, dove chi guarda sperimenta la collisione con occhi, bocche e volti ingranditi sulla tela di proiezione e insieme con le pelli e i corpi di chi guarda accanto a lui, o a lei, quelle stesse immagini.

<https://zkm.de/en/artwork/imponderabilia>

Che Abramović chieda di sfiorare la pelle sua e di Ulay per accedere allo spazio della performance, come accadeva nel celebre *Imponderabilia* di Bologna (Galleria comunale d'arte moderna, 1977), quando i due stavano nudi uno di fronte all'altro all'ingresso del museo e l'unico modo per entrare era passare nell'interstizio tra i due – e come accade nella re-performance in Palazzo Strozzi, anche se qui si ha la scelta di passare tra i due artisti oppure da un ingresso laterale –; che la fisicità dell'artista sia riverberata da uno schermo che si fa specchio e pelle; o che il suo corpo sia assente, come in uno degli ultimi lavori, *Generator* (2014), dove chi arriva entra in uno spazio sconosciuto, gli occhi bendati e le cuffie alle orecchie, e l'opera si produce nell'interagire silenzioso di persone sconosciute; in ogni caso a contare è la collisione, lo scontro di corpi e di affetti, presenti tutti – artisti e pubblico – dentro un flusso senziente che sta al cuore dell'arte di Abramović. Allora la «doppia ala» della «bocca che si apre» evocata da Jean Epstein è quella di chi non solo guarda, ma vive la performance insieme all'artista non solo per completarla, ma per renderla possibile.



2 *Traslazioni e transizioni.*

Tra presenza e assenza: Marina Abramović, The Cleaner

di Andreina Di Brino

Presenza. Essere presenti, per lunghi periodi di tempo, fino a quanto la presenza sale e scende, da materiale a immateriale, da forma a senza forma, da tempo a senza tempo.

Marina Abramović/Ulay

La «presenza», elemento essenziale dell'azione performativa, è uno dei due cardini della dinamica relazionale che Marina Abramović mette in atto con il pubblico. L'altro, di non immediata lettura, è rappresentato dal suo opposto, l'assenza; o, in linea con la citazione, quella condizione in cui la presenza si sottrae/trascende sé stessa per aprirsi, con opportunità creative, dinamiche e variabili, all' «immateriale», al «senza forma», al «senza tempo».

È dunque all'interno della dialettica tra queste due polarità che fluisce il percorso estetico dell'artista montenegrina. Percorso diventato maggiormente chiaro, a partire dalla primavera del 2010, con la grande monografica al Museum of Modern Art di New York, *Marina Abramović: The Artist is Present*, e la performance dal medesimo titolo, ospitata nel Donald B. and Catherine C. Marron Atrium del museo stesso. Tra gli appuntamenti del 2010 più straordinari e partecipati dello scenario artistico internazionale, quanto fatto a New York dall'esponente più conosciuta della Body Art, appare come uno snodo fondamentale. La retrospettiva non ha infatti precedenti e oltre ad aver dato la possibilità di ripercorrere l'imponente carriera dell'artista, ha aperto a dinamiche espositivo-performative inedite che segneranno anche le mostre successive.

È il caso di *The Cleaner*, che si presenta come una riflessione profonda sulla propria esistenza, artistica e di vita, inaugurata nel 2017 al Moderna Museet di Stoccolma, esposta poi a Copenaghen, Oslo e Bonn, e approdata, infine, dal 21 settembre 2018 al 20 gennaio 2019 negli spazi di Palazzo Strozzi, a Firenze, dove ha rappresentato la prima antologica italiana a lei dedicata. A cura di Arturo Galansino e Lena Essling, l'esposizione è stata allestita secondo una progressione cronologica che, insieme agli esordi pittorico-figurativi degli anni Sessanta, ha offerto una panoramica significativa dell'intera carriera di Marina Abramović, presentando oltre cento opere e contemplando anche gli ultimi esiti delle sue ricerche, compresa la già citata *The Artist is Present*. Per *The Cleaner* – che nella versione fiorentina ha reso omaggio anche ad alcune azioni realizzate dall'artista in Italia – sono infatti giunti nel capoluogo toscano anche il piccolo tavolo quadrangolare e le due sedie utilizzate per la *performance* newyorkese. Per tre mesi, rimanendo pressoché immobile e in silenzio per sei giorni alla settimana e per sette ore al giorno, Marina Abramović ha preso posto su una delle due sedie, mentre l'altra, al di là del tavolo, è stata messa a disposizione delle persone del pubblico, invitate a sederle di fronte per un'unica azione concessa: fissarne lo sguardo. Durante l'intero periodo di *The Artist is Present*, un fiume di persone provenienti da ogni dove si è srotolato, pressoché ininterrottamente giorno e notte, dall'esterno all'interno del museo newyorkese con la principale finalità di compiere quell'unica azione per almeno un minuto. Un atto di venerazione auratica carico di un'empatia fisica ed emotiva – vissuta intensamente

anche dall'artista – che le ha spalancato le porte della popolarità e si è ripetuto quasi per millequattrocento volte; senza tener conto delle ottocotocinquantamila persone che hanno fatto la fila solo per vedere la *performance*. E senza contare tutti coloro che hanno visto il *live feed* del sito del MoMa o rivissuto alcuni momenti nel film omonimo di Matthew Akers, uscito in DVD per Feltrinelli nel 2012. Oppure, e ancora, chi, a distanza di tempo, ha ripercorso quei momenti in chiave videoinstallativa in retrospettive come, appunto, quella fiorentina.

Nel capoluogo toscano, il tavolo e le due sedie, insieme alla riconfigurazione del film di Akers e di alcuni dei primi piani fotografici del fotografo Marco Anelli (immortalanti lo sguardo del pubblico intervenuto e quello dell'artista), hanno riecheggiato, condensato ed espanso ulteriormente la narrazione di quell'evento, mettendo in movimento ciò che è rimasto. Tra un archivio di immagini e oggetti, e il richiamo alla memoria degli stessi, il potenziale espressivo di quell'azione si è rafforzato, portandosi da «un'arte del corpo» a «un'arte del medium», da un'arte del momento presente e immateriale a un'arte dove il 'qui e ora' si dilata, muta la propria natura in un istante congelato teso a riecheggiare in forme, supporti e strutture diversi.



Una delle sale espositive della Mostra Marina Abramović, *The Cleaner*, Firenze, Palazzo Strozzi 21 settembre 2018-20 gennaio 2019

Si potrebbe quasi dire: *The Artist is not necessarily present any more*. Peraltro con *512 Hours* (2014), la mostra successiva alla monografica del MoMa, Marina ha capito che avrebbe dovuto proprio «allontanarsi dal pubblico»:

La gente veniva soltanto per vedere me: ero io al centro dell'attenzione, non la loro esperienza. Ho cercato di scomparire sempre più. [...] È l'assenza a essere davvero importante: voi siete lì, da soli. Come qualsiasi cosa che facciamo, alla fine siamo sempre soli. Anche nell'arte sono arrivata a capire quello che faccio, perché l'ho fatto io e basta.⁹

Nonostante questo pensiero sia recente, chi ha visitato *The Cleaner* ha potuto osservare che dalle azioni performative individuali, alla serie dei *Relation Work* eseguiti con Ulay, alla dimensione sperimentale successiva e alle *Re-performance* (pratica di ri-messa in scena delle azioni, proprie e di altri artisti, che compare tra le ultime sfide della sua ricerca), Marina Abramović nell'aver interpretato e messo in discussione i limiti fisici e mentali – attraverso forme di «collisione», sopportazione e resistenza – ha dato voce sin dagli esordi, anche simbolicamente, a un processo intellettuale che dalla presenza conduce all'assenza; dal pieno al vuoto; dal positivo al negativo. E nel farlo ha sottratto il significato tradizionale a ognuno dei termini appena enunciati, riflettendo sul valore relativo dell'antinomia e dello scambio di ruolo.

Nei *Clouds Paintings* (1968-1969 e 1970), tra i suoi primi quadri, alla nuvola nera fanno da contraltare delle nuvole bianche o, in *Cloud with its Shadow* (1970), l'alternanza è tra una nuvola a forma di arachide, e la sua ombra che, con un'assonanza magrittiana, è rappresentata come la metà del guscio della stessa, visto dall'interno senza contenuto.

Più tardi, Marina comincerà a dare rilievo all'assenza con maggiore incisività, sottraendo sostanza alla visione per lasciare allo sguardo la libertà di spaziare. È il caso di *Freeing the Horizon* (1973), dove le fotografie fatte dall'artista ad alcuni angoli di Belgrado vengono in parte sbianchettate per rimuovere degli edifici.



Sarà però, in particolare, il rapporto coi media audiovisivi e con gli oggetti ad assumere nella dialettica presentata un'importanza crescente, andata di pari passo con l'evoluzione delle performance. Dopo le installazioni sonore e la prima produzione bodyartistica, restituita fotograficamente e descritta da testi e disegni che ne mettono in risalto l'essenza, con l'integrazione del dispositivo elettronico nelle azioni e l'uso dell'inquadratura, si avverte un cambiamento di status: concetti quali unicità, categorico, integrità e presenza diventano palesemente sfuggenti. Se, infatti, l'unicità della performance, la sua natura di «anti-opera» aveva portato Marina Abramović a chiudere con la pittura e con un contesto artistico di stampo tradizionale, il video le ha consentito di amplificare la portata 'disturbante' delle azioni, moltiplicando e frantumando la presenza del corpo, che da reale/materiale passa a una dimensione virtuale/immateriale.

Rhythm 4 (1974) – esposta solo attraverso delle stampe fotografiche in bianco e nero e un breve testo di riferimento, unici documenti rimasti – ne è uno dei primi esempi. Nella performance realizzata alla Galleria Diagramma di Milano, Marina Abramović è nuda e seduta sulle ginocchia con il volto abbassato su un ventilatore industriale in azione, da cui, finché non perde i sensi, respira il violento getto d'aria. L'intera azione è ripresa da una videocamera che, in diretta e a circuito chiuso, ne trasmette solo il primissimo piano in un monitor posizionato in un'altra stanza, dove è stato riunito il pubblico.

Nella documentazione fotografica, invece, gli scatti restituiscono il totale e il primissimo piano dell'azione ed evidenziano come sia la *performer*, sia i media utilizzati per riprenderla in video e fotografarla, mettano in atto un dualismo strutturale e concettuale che inverte i ruoli dei corpi fisico ed elettronico. In breve, l'unico modo di vedere Marina Abramović nella sua interezza appartiene alla restituzione fotografica e non alla diretta, da cui infatti gran parte del corpo è esclusa. Il pubblico può vedere nello stesso momento dell'azione solo il primissimo piano del suo volto che quasi satura il monitor. Per giunta, nel passaggio dalla dimensione vigile a quella priva di sensi, il viso dell'artista è così plasmato e deformato dal getto dell'aria da apparire quasi come un *puzzle* di pezzi astratti.

<https://www.youtube.com/watch?v=XmllstbdN9U>

Di *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, anch'essa esposta a Firenze, è rimasta, invece, la documentazione video, appositamente girata senza pubblico al Charlottenborg Art Festival di Copenaghen, dove Marina Abramović ha eseguito l'azione nel 1975. Armata di spazzola di ferro e pettine, distribuiti tra le due mani, l'artista si spazzola e si pettina energicamente per un'ora e mentre ripete la frase che dà il titolo al lavoro, mostra i segni crescenti, visivi e sonori, della sofferenza. L'inquadratura frontale, in bianco e nero e a camera fissa, concentrata anche in questo caso sul primo e primissimo piano (che si alternano tramite lente carrellate ottiche in avanti e indietro), riprende la processualità dei gesti per l'intera durata, intensificandone percettivamente la portata. Intorno allo stato mentale e al dolore raggiunti con l'insistente ripetizione dei gesti, il *medium* mette in risalto lo statuto ambiguo di un'immagine che oscilla fra l'essere soggetto e l'essere oggetto di una narrazione; e, nel farlo, dà luogo a una riflessione sul tempo: nella sua essenza biografica, geografica, storica e artistica («Il lavoro era profondamente ironico. La Jugoslavia mi aveva stufato con il presupposto estetico che l'arte dovesse essere bella. [...] Nell'arte a me interessava solo il contenuto: ciò che significava la data opera. E il senso di *Art Must Be Beautiful/Artist Must Be Beautiful* era distruggere quell'immagine di bellezza»)¹⁰



The Freeing Series è un altro gruppo di azioni, sempre del 1975, dove Abramović sonda la propria resistenza, investigando, in questo caso, la fisicità della voce, della memoria e del corpo tramite la ripetizione sfinita di suoni, parole e gesti. Dell'intera serie – parte del programma delle *re-performance* fiorentine – in mostra è stata presentata *Freeing the Voice*, eseguita e registrata a Belgrado.

<http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/freeing-the-voice-2012/18368>

All'interno dell'inquadratura video, in leggero *contre-plongées* e con un taglio diagonale che, in campo stretto, dà respiro anche al corpo, Abramović è ripresa sdraiata di schiena, mentre urla fino a perdere la voce. Il materasso su cui è distesa sembra fluttuare nel vuoto e la sua testa, rivolta verso la telecamera e in primo piano, è inclinata all'indietro. Il viso è quindi capovolto. «Laying with my head facing backwards, I scream until I lose my voice» si legge infatti anche nel laconico testo di accompagnamento.¹¹ L'azione processuale messa in atto per «liberare» la voce fa sì che tutto il corpo tenda verso una forma di liberazione, per quanto drammatica e dolorosa. Le corde vocali nel corso dello sforzo si rovinano, mentre la mente si svuota e perde energia. È interessante che Abramović non faccia alcun riferimento al corpo del pubblico o al *medium*-corpo a cui cede la propria voce dopo che il corpo-artista se ne è liberato. L'immagine sembra quindi avere una validità indipendente dal tempo dell'azione svolta nel presente ed essere l'unica reale, e al contempo virtuale, depositaria di quella materia/energia creata e liberata nel corso della performance e sottolineata da quel posizionarsi al rovescio del volto che scompagina l'idea e il ruolo dello sguardo spettatoriale tradizionale.

A partire dunque da un iniziale impiego della videocamera come strumento di registrazione/documentazione, con l'esposizione del video in spazi e tempi differenziati, l'azione performativa comincia ben presto a mostrare i risvolti della relazione tra corpo, *medium* e immagine, nello spazio e nel tempo: il primo, nella dicotomia unitario e frammentato, che gioca tra un dentro e un fuori e che arriva anche a essere asciugato, reso ambiguo e portato fino quasi all'astrazione; il secondo, per quanto all'interno di un arco temporale di visione coincidente con quello dell'azione performativa come dimensione declinata nelle forme dell'attesa, della ripetizione, del ritmo, della stasi e della durata («il tempo non viene manipolato e la realtà dell'esperienza viene restituita al pubblico attraverso la stessa durata dell'azione e della percezione»)¹². Inoltre, prende decisamente piede il pensiero di avere o creare un vuoto, un'assenza, che si arricchisce di dinamiche nel corso dei *Relation Works* con Ulay dove, grazie al mezzo, aumenta la complessità dei rimandi tra il corpo dell'artista, il corpo del dispositivo, quello dello spettatore e il ruolo dell'immagine.

A questo proposito, può essere presa a paradigma *AAA-AAA* (1978, anch'essa esposta), una delle performance manifesto degli anni di lavoro con l'ex compagno, nonché una sorta di continuazione di *Freeing the Voice*. Eseguita in due occasioni e nata appositamente per essere registrata senza pubblico (prima per la televisione belga e poi ad Amsterdam per essere videodocumentata), in *AAA-AAA* Marina e Ulay sono inginocchiati frontalmente e, senza mai distogliere lo sguardo l'uno dall'altra, pronunciano «AAA». Il tono iniziale è pacato. Il suono sembra quasi un respiro, ma nel corso della performance si trasforma gradualmente, accumula aggressività e alla fine, urlato a pieni polmoni, spossa i loro corpi determinandone l'uscita di scena uno dopo l'altro. La ripresa della videocamera, in bianco e nero, è frontale e inizialmente è un totale in campo medio. Con l'inasprirsi della situazione, attraverso una lentissima carrellata ottica in avanti, muove verso un primo



piano a stringere sul volto degli artisti. La videocamera registra l'intera sequenza e alla dissoluzione della performance riprende lo scarto che si viene a creare dapprima tra i due performer, dopo l'uscita di Ulay dal campo di ripresa, e poi tra l'azione nella sua interezza e l'immagine, divenuta ancora una volta l'unica depositaria dell'energia prodotta e, al tempo stesso, anche la reale testimone del vuoto, pregnante, che rimane e perdura per alcuni attimi nell'inquadratura, finché non verrà riempito di nuovo dalla riproposizione in *loop* della performance.

Anche gli oggetti, lo si è anticipato, in chiave simbolica, evocativa ed «energetica» alimentano la dualità tra presenza e assenza. Nel corso del tempo hanno assunto un ruolo complementare al corpo, talvolta molto marcato, contribuendo alla crescita delle dinamiche relazionali con il pubblico e alla costruzione di nuove architetture visive, audiovisive e performative. In particolare, a partire dagli anni Ottanta, alcuni oggetti hanno avuto una decisa funzione mediatica e sono stati utilizzati come elemento di transizione da un'attività fino a quel momento fisica, energica, mobile, a tratti violenta e logorante, a un'attività opposta, di stampo statico, introspettivo e meditativo, messa in pratica da Marina e Ulay dopo l'intensa esperienza fatta con gli aborigeni australiani alla fine degli anni Settanta, nella quale, in condizioni estreme, hanno dovuto imparare per la propria sopravvivenza «l'immobilità e il silenzio».

A fare da ponte tra il prima e il dopo è la *performance* collegata alla citazione di apertura, *Nightsea Crossing* (1981-1987), fonte ispiratrice della già molte volte citata *The Artist is Present*. Di *Nightsea Crossing* a Firenze sono state esposte le fotografie quadrangolari, note come *colori*, e rappresentative dei colori, appunto, degli abiti indossati di volta in volta dagli artisti, insieme agli oggetti simbolici di piccolo taglio – utilizzati a seconda dell'ambientazione, ma non sempre – a un breve filmato in 16 mm del 1983 (relativo alla variante *Nightsea Crossing Conjunction*, realizzata ad Amsterdam, unico momento in cui a Marina e Ulay si aggiunsero un monaco tibetano e un aborigeno australiano) e a una serie di *slideshow*, con l'azione allestita in varie parti del mondo, sia all'interno che all'esterno di un museo.

A parte il riferimento appena fatto agli oggetti, al centro di questa performance, giocata sulle usuali simmetrie messe in atto dalla coppia, ma basata su una determinazione e un immobilismo singolari, ci sono un tavolo rettangolare e due sedie, posizionate alle estremità più piccole dello stesso. Su queste i *performers* prendono posto per sette ore al giorno, nel corso di ventidue edizioni e novanta repliche, ponendosi di profilo rispetto al pubblico. La staticità dell'insieme dà luogo a una sorta di *tableaux vivant*, dove il tavolo e le sedie non sono semplici oggetti funzionali. Sono dispositivi che hanno sia (come tutti gli altri oggetti utilizzati nell'esperienza artistica di Abramović) una valenza simbolica – servono, qui, da ancoraggio visibile, per esercitare il difficile equilibrio psico-fisico, minato dal dolore causato dall'immobilismo, dal bisogno di condivisione come pure dalla necessaria separazione dall'altro e dalla rigidità condizionante del “supporto” su cui siedono – ma sono anche il viatico verso una pratica performativa messa in atto dalla mente e non più dal corpo.

Nightsea Crossing [...] non era da intendersi in senso letterale: la performance non parlava di una traversata notturna del mare. Riguardava una traversata dell'inconscio: il mare di notte significava qualcosa di sconosciuto, ciò che avevamo scoperto quando eravamo stati tra gli aborigeni, in mezzo al deserto. Riguardava una presenza invisibile.¹³

Allo stesso modo di quanto accadrà con i *Transitory Objects*, realizzati dal 1991 – quali le *Shoes for Departure* (1991) in ametista o le quattro scale di *Double Edge* (1996) – tavolo e sedie sono diventati «[...] mezzi per viaggi interiori, strumenti di cui ci si può sbarazzare non appena si intraprende un percorso personale».¹⁴

E il percorso personale intrapreso attraverso lo speciale *tableaux vivant* in cui Marina e Ulay si sono calati non è però un percorso dove sbarazzarsi dell'oggetto è cosa facile. L'oggetto ha un valore spesso e ambiguo: è corpo, è pelle, è *medium* e immagine insieme; e dilata, in modo incontrovertibile, lo spazio dell'azione, sottraendo, stavolta, ogni movimento esteriore, ogni atto fisico a favore di un immobilismo attivo di ordine mentale e metafisico. È difficile staccarsi dal rappresentare, dall'agire nello spazio tridimensionale del reale, ma diventa urgente andare oltre il limite del condizionamento causato proprio da quello stesso reale e restituire un valore solenne alla presenza, innanzitutto propria. Il tavolo, le sedie, gli altri oggetti, il corpo, lo spazio e il tempo fisici della 'non' azione sono allora gli strumenti per cominciare a spostarsi stando fermi, cominciare a fare pulizia; rendere effettivo quel *Cleaning the House* cominciato nel 1979 (e mai ultimato) per togliere le sovrastrutture causate dal visibile, riappropriarsi di sé e diventare consapevole di ciò che si è.

Insomma, la messa in atto di una tabula rasa catartica ed esistenziale, che avrà come effetti quasi immediati un cambio netto di prospettive, artistiche e private. *Nightsea Crossing* è un lavoro di non ritorno. Lontane sono le *performance* come *Relation in Space* (1976), *Relation in Time* (1977) o *Point of Contact* (1980). Il fare i conti con il proprio sé, la distanza presa dall'altro, metaforicamente attraverso il tavolo-ostacolo e realmente attraverso la difficile preparazione della *performance*, il dolore provato per accogliere quella stessa distanza, porteranno Marina e Ulay a sciogliersi come coppia artistica e di vita dopo dodici anni di intensissima e simbiotica unione. Il momento della separazione è sancito dalla *Great Wall Walk* (1988), camminata compiuta da entrambi gli artisti, in solitaria, nell'arco di novanta giorni, partendo da due punti opposti della Grande Muraglia cinese per incontrarsi nel luogo scelto e lì dividersi per sempre. *The Great Wall Walk* è raccontata in *The Lovers* (1988), film in 16 mm, visibile anch'esso in mostra e riversato, come la maggior parte della produzione audiovisiva dell'artista, su supporto digitale.

Per tornare all'oggetto-*medium* e andare verso la conclusione, i *Transitory Objects*, per traslazione di significato, sono stati da allora ad oggi di varie tipologie. Ci sono ad esempio la spazzola e le ossa di *Balkan Baroque* (1997, opera con cui Abramović ha vinto il Leone d'oro alla Biennale d'Arte di Venezia) o le piccole borse di pelle, le spille militari, le fotografie del padre e della sua famiglia di *The Hero* (2001); strumenti di connessione alla storia rispettivamente pubblica e privata.

Sempre per estensione, potrebbero essere chiamati *Transitory Objects* anche gli oggetti dello speciale corredo 'iniziatico' fatto di «brande, cuffie antirumore, pitture a campi di colore, bende»,¹⁵ parte del «metodo» definito da Marina Abramović nel corso della sua carriera e confluito nel Marina Abramović Institute (MAI), con cui l'artista dà una linea di continuità alla sua ricerca, trasmettendo la propria esperienza ai suoi allievi.

Un ponte lanciato sul futuro, verrebbe da dire. Di fatto, Abramović ha capito bene, attraverso l'intera sua carriera e la sua esistenza, che il corpo, diversamente dall'oggetto, è prima di tutto un'assenza, una presenza tesa fisiologicamente all'annullamento ed è soltanto in apparenza capace di resistere. Ma la *performance*, lo si sa, al di là di ogni forma di memoria e di ogni archivio, al contrario, vive ed esiste realmente solo nel momento dell'azione («[...]Essa non può essere salvata, registrata, documentata [...] la sua essenza [...] si completa nella sua dissoluzione»)¹⁶ Ed è soprattutto per questa ragione che per Ma-



rina Abramović è necessario trasmettere e reinterpretare, come testimoniano *Seven Easy Pieces* (2005), dove l'artista ha per l'appunto reinterpretato sette performance storiche di artisti come Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane e Joseph Beuys oltre a Valie Export e a lei stessa), o le *Re-performance* di alcuni suoi lavori.

Anche il corpo, dunque, può diventare, se non un oggetto, un involucro 'transitorio'. Può essere anch'esso «ri-mediato»¹⁷ per quanto, come si è visto a Firenze, pur ammirando la volontà dei ragazzi che si sono cimentati nell'impresa, nessuna reinterpretazione potrà mai neanche lontanamente restituire l'unicità e l'energia dell'*Imponderabilia* realizzata alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna; che, al di là di tutto, nella traslazione imponderabile ed esponenziale di 'qui e ora' virtuali, resta fortissima e vive proprio grazie alle immagine fotografiche, alla documentazione audiovisiva e a quel *medium* elettronico che nel 1977 era presente.

<https://www.youtube.com/watch?v=p3LZQ6pmbpA>

-
- ¹ D. DENEGRI, 'Conversazione con Marina Abramović', in *Marina Abramović. Performing Body*, Milano, Charta, 1998, p. 10.
- ² J. EPSTEIN, 'Bonjour cinéma', in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, a cura di V. Pasquali, Venezia-Roma, Marsilio-Biblioteca di Bianco & nero, 2002, pp. 31 e 32-33.
- ³ Ivi, p. 42.
- ⁴ B. BALÁZS, 'L'uomo visibile' [1924], in G. GRIGNAFFINI, *Sapere e teorie del cinema*, Bologna, Clueb, 1989, p. 195.
- ⁵ G. BRUNO, *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media* [2014], Milano, Johan & Levi, 2016, p. 146.
- ⁶ M. ABRAMOVIĆ, *The Discursive Museum*, a cura di P. Noever, Ostfildern, 2001, p. 159.
- ⁷ J. EPSTEIN, 'La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'intelligence', in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, p. 21.
- ⁸ M. ABRAMOVIĆ, 'Conoscenza liquida. Marina Abramović in conversazione con Adrian Heathfield', in *The Cleaner*, catalogo della mostra, Firenze-Venezia, Fondazione Palazzo Strozzi-Marsilio, 2018, p. 50.
- ⁹ Ivi, p. 49.
- ¹⁰ M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, Milano, Bompiani, 2016, p. 97.
- ¹¹ M. ABRAMOVIĆ, *Marina Abramović. The Artist is Present*, New York, MoMA, 2010, p. 84.
- ¹² D. DENEGRI, 'Conversazione con Marina Abramović', p. 12.
- ¹³ M. ABRAMOVIĆ, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, p. 166.
- ¹⁴ L. ESSLING, 'La nuvola nella stanza', in *The Cleaner*, p. 31.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ P. PELAN citata in L. ESSLING, 'La nuvola nella stanza', p. 29.
- ¹⁷ Sul concetto di rimediazione si rimanda a J. D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e Nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 1999.



LAURA PERNICE

In exitu dalla pagina di Testori al palco di Latini

Driven by the desire to be confronted with the words of Giovanni Testori, with his strong theatricalization of grammar, Roberto Latini has staged the testorian famous monologue *In exitu* (1988). This paper analyzes and interprets the show of the roman actor-dramaturg through a reflection on the ideologic meaning of the text, on its existing and urgent social message. Therefore the itinerary of research is structured in two moments: the essential recap of history and themes of Testori's dramaturgy that allows to contextualize, in the second part, the critical reading of the forms of acting and scenic writing adopted by Latini in his performance. The thesis that welds the two movements of the analysis reveals a sharply 'bending' of artistic sensibility that brings Latini closer to Testori; a 'correspondence of loving senses' that gives to the actor's performance a strong emotional impact, and makes it paradigmatic of the profound meaning of the testorian work, of its expressive and moral value.

*Lui la vede la sua anima,
un lenzuolo bianco che sbatte in balia del vento,
fra cielo e Dio.
Markus Hediger*

1. Alla radice del messaggio testoriano

«Essere non o essere» recitava Roberto Latini, con un espressivo capovolgimento del monologo di Amleto nello spettacolo *Essere e Non _ le apparizioni degli spettri in Shakespeare* (2001). Quasi vent'anni più tardi un imprevedibile *fil rouge* lega l'interrogativo sospeso fra il niente (l'essere non) e l'essere del giovane Latini all'«angoscia del niente»¹ del giovane Riboldi Gino creato da Giovanni Testori, personaggio che si sottopone ad ogni degradazione possibile, che non ha più nulla da perdere, che raggiunge il limite estremo dell'abiezione, arrivando a sentirsi esso stesso 'niente': «Riboldi-niènt, Gino-niènt, Gino-nòsingh, nòsingh-Gino, nòsingh-niènt [...]».²

L'inclinazione verso un punto di vista esplicitamente esistenziale, affacciato sulla dimensione profonda dell'individuo, in cerca di una «possibile pantografia della condizione umana»,³ salda l'itinerario di pensiero dell'intellettuale lombardo alla *quête* artistica dell'attore-regista e dramaturg romano, in una consonanza di sentimenti e ispirazioni che va ben oltre il tracciato biografico. La distanza geografica e storica che separa Testori e Latini si riassorbe e scompare in una 'corrispondenza d'amorosi sensi', incarnata nell'interpretazione dell'attore di uno dei personaggi più forti, dirompenti e difficili della mitopoiesi testoriana: Riboldi Gino, protagonista del monologo *In exitu*.

Si deve al lungimirante acume di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, primi artefici del post-Testori, l'occasione dell'incontro tra le parole dello 'scrivano' di Novate e la scrittura scenica-attorica di Latini, attraverso una committenza subito accettata dall'interprete coinvolgendo i fondamentali compagni di gruppo (la compagnia fondata nel 1999 Fortebraccio Teatro) Gianluca Misiti, musicista e compositore, e Max Mugnai, light designer. Propiziato da un invito carico di risonanze testoriane, ma privo di qualsiasi sorveglianza rispetto al lavoro scenico,⁴ ha preso forma lo spettacolo *In exitu* interpretato e diretto

da Latini; che dopo una mirata anteprima al festival Primavera dei Teatri di Castrovillari, ormai uno dei luoghi di elezione della scena contemporanea,⁵ ha debuttato l'8 giugno all'interno della dodicesima edizione del Napoli Teatro Festival. Incastonato nel dedalo di viuzze degli antichi Quartieri Spagnoli, il 'ventre' intimo e raccolto del Teatro Nuovo di Napoli è stato scelto per presentare quest'ultima riattivazione scenica del monologo testoriano, destinata a diventare una vera e propria *milestone* nel ricco mosaico di allestimenti contemporanei tratti dalla drammaturgia del Novatese.

Per leggere con efficacia l'operazione scenica di Latini, e comprendere quell'inarcamento di sensibilità con Testori di cui si è detto, occorre retrocedere nella storia di *In exitu* fino al momento del suo concepimento nell'arco della parabola artistica testoriana.

Siamo negli anni Ottanta e si sta consumando l'ultima stagione dello scrivano; l'incontro con l'attore «assolutamente antiaccademico»⁶ Franco Branciaroli (ri)infiamma la vena espressiva di Testori e nasce così la 'Branciatrilogia prima', costituita da *Confiteor*, *In exitu* e *Verbò*. Sull'asse di un vero e proprio «*pathos della vicinanza*»⁷ agli ultimi, agli 'irreparabili', sostenuto da una violenta quanto allarmata denuncia sociale, è plasmata in particolar modo la materia narrativa di *In exitu*.

Il testo è pubblicato come romanzo nel 1988, ma subito trasformato in copione teatrale interpretato da Testori stesso e dal talentuoso Franco Branciaroli.

Già il titolo del dramma anticipa il suo *iter* gnoseologico: l'espressione '*in exitu*' (cioè 'all'uscita') riprende l'incipit del Salmo 114 nella versione della vulgata, contenente il canto di liberazione di Israele dall'Egitto, ovvero la celebrazione dell'uscita dalla schiavitù verso il riscatto e la salvezza.

Uno stesso itinerario *in exitu* dalla sofferenza e dalla miseria, marcato da un sovransenso simbolico di segno cristologico, è quello percorso dal protagonista Riboldi Gino: un ragazzo proletario della periferia milanese che, devastato nella mente e nel corpo dalla dipendenza dall'eroina, sopravvive prostituendosi nei bagni della Stazione Centrale. La tragedia del «Ribò»,⁸ eroinomane all'ultimo stadio, si consuma nel breve tragitto dalla scalinata al wc della «tutankamica»,⁹ «elefantasca»¹⁰ stazione milanese; un percorso scandito da spasmi e cadute, grida e invettive, richieste d'aiuto e di pietà, che assume la straziante cadenza di una *via crucis* fatalmente diretta a quel «loculo di latrina»¹¹ dove il giovane si inietterà l'overdose definitiva. Nel frettoloso e distratto *train de vie* della stazione 'in notturna' soltanto un uomo, lo scrivano metaletterario e metadrammatico, vede Gino,¹² si accorge del suo strascicare, del suo balbettare, urlare, singhiozzare, sopraffatto dalla confusione allucinatoria indotta dalla droga. Egli, letteralmente, si accosta al suo dolore, accompagnando e registrando nella scrittura il racconto convulso della sua miserabile vicenda umana.

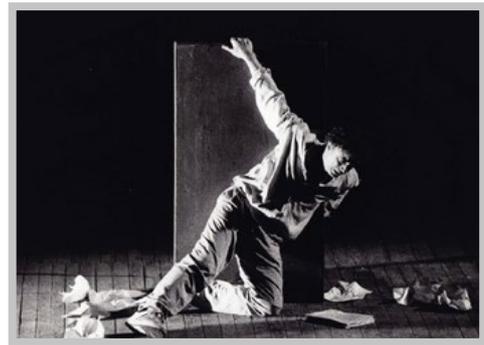
Sappiamo che la stesura dell'opera impegnò Testori per diversi anni, nello sforzo di restituire sulla pagina la voce del personaggio, il ritmo sincopato e il respiro fisico della fatica con cui la sua parola 'drogata' viene ad articolarsi. La scrittura esce così dalle forme canoniche della prassi letteraria per divenire una lingua spezzata in schegge sillabiche, sbriciolata in micro morfemi, inondata da una punteggiatura 'a pioggia' sovrabbondante e disgregante ogni assetto logico. Il violento *drop attack* di tutti i livelli grammaticali, unito al pastiche lessicale caratteristico di Testori, risponde a un moto di traslazione della psiche nella parola, della '*forma mentis*' nella testualità, della materia inconscia nel linguaggio scrittoriale, per cui allo smottamento cognitivo equivale quello stilistico: un piccolo miracolo di mimesi letteraria.

Nell'autunno del 1988 la messinscena di *In exitu* debuttò con la leggendaria *première* all'antico Teatro della Pergola, dove oltre la metà del perbenista pubblico fiorentino fu



'turbata' dalla crudezza della materia trattata e abbandonò la platea, gridando allo 'scandalo' di quella rappresentazione.

Nel suo messaggio di fraternità verso i bisognosi e gli emarginati, di esecrazione della violenza, dell'indifferenza, della disumanità, è riposto il senso ideologico di *In exitu*, che oggi lo spettacolo di Latini rilancia e rinnova, nella terra desolata di *pietas* dell'Italia contemporanea.



Franco Branciaroli in *In exitu*, regia di Giovanni Testori, Teatro della Pergola 9 novembre 1988. © Valerio Soffientini

2. La partita teatrale di Latini

Il *recap* essenziale della storia e dei temi di *In exitu* è premessa indispensabile per inquadrare la sua presenza nell'orizzonte spettacolare odierno, cioè quello del dopo Testori.

Fino al 1993, anno della sua morte, Testori era stato prevalentemente isolato e contrastato dal contesto operativo e culturale sia milanese che nazionale. La sua drammaturgia, iper-audace nei contenuti e pluri-espressiva nel linguaggio, ha richiesto del tempo al teatro italiano per riuscire ad appropriarsene, a metabolizzarla, a metterla in circolo dentro la comune esperienza artistica. La (ri)scoperta teatrale di Testori avviene quindi solo dalla seconda metà degli anni Novanta, ma è subito entusiastica, contagiosa, necessaria per vivificare la scena contemporanea con la sua energia estetica, etica e intellettuale.

In questo vivace rinascimento testoriano la messa in scena di Latini è la terza ripresa di *In exitu*: prima vi sono stati i milanesi Michela Blasi Cortelazzi e Andrea Facciocchi nel 1997, seguiti nel 2013 da Lorenzo Loris del Teatro Out Off. Il ritorno a Testori coincide con un ritorno a un teatro di parola, che sta rilanciando il ruolo degli attori nei processi della creazione scenica italiana. Ne è un esempio pieno la performance testoriana di Latini, che inoltre possiede una chiara eccezionalità: nel quarto di secolo che è ormai trascorso dalla scomparsa dello scrivano, pur nel contesto della sua ampia fortuna scenica nel panorama nazionale, il febbrile dettato di *In exitu* solo raramente ha ricevuto un'incarnazione sulle assi del palco, segno di una difficoltà nel contenuto e nello stile che marca la tensione affabulatoria dell'opera. Il fondamento di questa difficoltà crediamo si possa rintracciare nel nucleo semantico del corpo, che informa tanto l'immaginazione letteraria quanto l'invenzione linguistica.

Il *punctum dolens* della focalizzazione drammatica è, con le esatte parole di Testori, un «pezzo di carne sfatta e morente»,¹³ che nella sua fisiologica agonia si fa 'remake' del *Christus patiens*. Anche il linguaggio-idioletto, ancora con l'autore, è come se «avesse subito un terribile incidente che l'ha impiestrato alla sua essenza di corpo distrutto e lacerato [...]».¹⁴

Proprio il corpo inteso come radice della prospettiva artistica ci sembra che sia l'anello di congiunzione Testori-Latini; ovviamente *mutatis mutandis* rispetto a un'idea di scenicità che nel caso dell'attore-regista, diversamente da quello dello scrivano, si avvale delle tecnologie elettroniche per «interrogare le potenzialità del corpo, per approfondire la sfera percettiva della sua conoscenza».¹⁵

La messa in scena di Latini è una partita che si gioca nell'incontro 'fisico' tra testualità e espressione corporea. Tra la fittissima partitura testoriana, pregena di sonorità e pertanto ricondotta alla sfera acustica e vocale, e la potente *agency* interpretativa dell'attore,

che fa leva sulla duttilità timbrica e sonora del proprio strumento voce, insieme a una mobilità scomposta e allucinata, per penetrare in profondità nell'architettura poetica. Proprio modulando diversamente la voce, l'attore romano alterna l'interpretazione dello scrivano-narratore, che in qualche momento appare come ombra proiettata dalle quinte, e quella del protagonista Gino. Quest'ultima avviene nel segno di un'autentica adesione emotiva: Latini scardina ogni declinazione imitativa per legarsi visceralmente al personaggio con la sua personalità attoriale e il suo «corpo sonorizzato»,¹⁶ potenziato dall'uso di microfoni, amplificazione, delay ed effettistica.

Il riferimento al concetto di partita non è casuale poiché, con un'originale intuizione registica e drammaturgica, Latini individua proprio nella partita da tennis l'«immagine-guida»¹⁷ della sua messinscena. L'ambito semantico dello sport, in effetti, non è affatto estraneo all'autore lombardo, il quale con la scrittura e con la pittura (si pensi al romanzo *Il dio di Roserio* o al ciclo di quadri *I pugilatori*) ha sempre mostrato un'attenzione per le dinamiche sportive, viste come mezzo di riscatto.

Nello spettacolo di Latini lo stringente palleggio del mach tennistico è assunto a simbolo (almeno) duplice: sia della relazione palco-platea, del gioco dell'«andare e tornare tra pubblico e scena»¹⁸ in cui di fatto 'accade' l'occasione-teatro, sia del serrato 'ping-pong' tra la torrenziale pressione del testo e la presenza fisica dell'attore, che cerca di gestirla, di incanalarla.

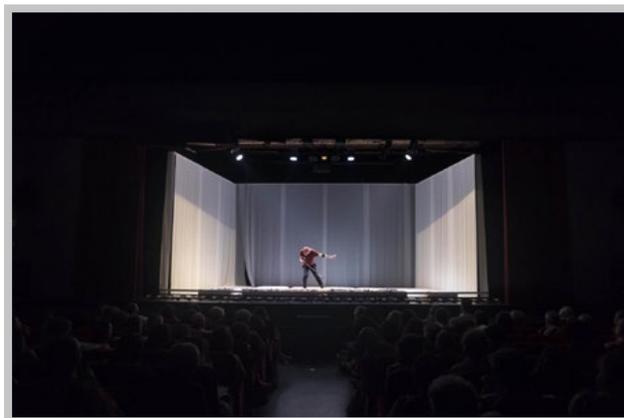
La dinamica percussiva del tennis è anche metafora della sfortunata esistenza del personaggio, del «Ginetto-troia, del Ginetto-figa»¹⁹ sferzato dai 'dardi di un destino amaro' come una pallina presa a racchettate, in balla dei 'colpi' e dei 'rovesci' dei tanti «sborófilo maritati»²⁰ e «storti e stortati»²¹ che hanno approfittato di lui.

Così il palco dello spettacolo diventa la metà di un campo da tennis, con la rete abbassata sul proscenio, mentre l'altra metà è rappresentata dalla platea. Latini mette da parte la «scena tattile e luccicante»,²² da concerto rock, tipica di Fortebraccio Teatro, e insieme a Max Mugnai opta per uno spazio chiaroscurale e metafisico, immerso in luci opache (ora bianco sporco ora fredde e livide), e av-

volto da lunghi veli latte mossi da un vento 'fuori campo'. La scrittura visiva della scena non dimentica un richiamo metonimico all'ambientazione testuale, e aggiunge in proscenio anche il moncone di un binario ferroviario, ad evocare la grande «Gar»²³ milanese.



In exitu, adattamento, interpretazione e regia di Roberto Latini, Napoli Teatro Festival 2019. © Angelo Maggio



In exitu, adattamento, interpretazione e regia di Roberto Latini, Napoli Teatro Festival 2019. © Ivan Nocera

Infine, una distesa di materassi a molle posta sulla pavimentazione scenica costringe l'attore a procedere con passo malfermo, entrando nella condizione sbalestrata del tossico Gino 'attraverso i piedi', sfruttando un trucco dell'allestimento teatrale per assumere la sua andatura perennemente vacillante.

Se con Fortebraccio Teatro ci ha abituato all'alterazione fisica, con abiti appariscenti e volto pesantemente truccato, qui invece Latini si presenta 'senza maschera', con pantalone, maglietta e emblematiche scarpe da tennis, disposto a un «disarmo completo»,²⁴ ad un abbandono.

Ed è in uno stato di reale prostrazione fisica che il suo 'Ribò' percorre il palcoscenico, girando in tondo, barcollando, cadendo sulle ginocchia, distillando le pagliuzze sintattiche del testo in un grumo di rantoli e singhiozzi. All'immobilità dell'interpretazione di Branciaroli, che accasciato per terra concentrava l'energia corporea solo nella *phoné*, il personaggio di Latini contrappone una cinesi sconnessa e senza posa, tanto affaticata quanto persistente, come se il movimento *non-stop* fosse l'unico modo possibile per abitare la propria sofferenza.

Torna invece dalla prima messinscena l'idea dell'appoggio, del sostegno, di cui Gino ha bisogno per salire la sua *via crucis* verso la latrina; e se nel caso di Branciaroli era un tavolo alzato in verticale, verde per «ricordare un banco di scuola o un vespasiano»,²⁵ per Latini è l'oggetto-logo della sua *imago* attoriale: un microfono con asta che funge da stam-pella, occasionalmente brandito a mo' di spada o di smisurata siringa.

Ma il microfono serve all'attore anzitutto per aumentare la voce, dilatandola con un'eco straziata nelle grida e nelle accuse che Gino scaglia contro la città serrata nell'indifferenza. Grazie all'apporto creativo di Gianluca Misiti, che dalla *consolle* 'suona' la voce di Latini inserendo all'amplificazione filtri ed effetti, dolenti torsioni vocali si legano ai suoi spasmi corporei, consentendo alla lingua testoriana di rivivere sul palco con potenziate variazioni di tono e di accenti. L'effetto è una struggente sonorizzazione della carne e dei sensi del personaggio, che 'fa sentire' alla platea il male fisico di ogni caduta, la «dolorosità»²⁶ delle ferite aperte sulla sua «crivellata epidermide».²⁷ La drammaturgia vocale inoltre è situata all'interno del pregevole *soundscape* creato da Misiti, fatto di *beats* elettronici e violini elettrici a contrappuntare il *pathos* del testo.

Se il disegno dei coefficienti scenici mostra un'intima comprensione dell'intenzionalità autoriale, è forse nella scelta dei *flashback* del protagonista che si palesa maggiormente la consonanza di sensibilità che avvicina Latini a Testori. Nella vertigine del suo stato preagonico il personaggio testoriano ripercorre *à rebours* le tappe *clou* della sua vita, (dis)articola un pelago caotico di memorie da cui Latini estrapola quelle che ricompongono la sfera degli affetti e le traiettorie dell'abiezione. Così, stretto in un fremito intriso di patimento e rimorso, il suo 'Ribò' scandisce con fatica i ricordi del padre «uperàri specializzato»,²⁸ morto di cancro nella «maledetta Ninguarda»;²⁹ e della madre tenace, punto di riferimento, che all'ospedale «vegniva a piedi»³⁰ dalla lontana periferia, distrutta senza rimedio alla scoperta dei «violacei fori»³¹ che nota sulle braccia del figlio. La dolcezza straziata



In exitu, adattamento, interpretazione e regia di Roberto Latini, Napoli Teatro Festival 2019. © Ivan Nocera

che qui vibra nella gola dell'attore in seguito si trasforma in un falsetto gracchiante con cui Gino imita l'isterico piglio della «signora maès»,³² l'educatrice/«inculcatrice»³³ acida e saccente che a scuola lo umiliava e lo sfiduciava. La reiterata apostrofe alla 'signora maès' diventa, nella deformata cadenza di Latini, un *refrain* grottesco e angosciato, un trauma sonoro, un'ossessione acusmatica che ancora rimbomba nella fragile psiche del ragazzo.

Alle vessazioni scolastiche seguono gli abusi e i possessi violenti delle prestazioni sessuali con i «màsculi»,³⁴ consumate negli squallidi wc della stazione. Qui la parola di Testori rompe gli argini del dicibile, ma Latini la sa restituire senza alcuna ombra di scandalo, levigata di pianto e di impotente disperazione carnale. Dai suoi occhi ammantati di lacrime affiora quella consapevolezza di «totale insignificatività»,³⁵ di autoannullamento, che pervade la coscienza martoriata di Gino.

Sono questi i lampi diegetici di maggiore intensità emotiva e simbolica dove si può scorgere, nell'accensione del magma linguistico, la forma del *Christus patiens* che plasma il personaggio testoriano. Collocato sul piano di una contemporaneità sempre più sorda alla sofferenza degli ultimi, e di un'esistenza attraversata come un calvario, Gino ricalca l'archetipo della vittima innocente, del Figlio di una *Mater dolorosa* che trova la sua croce nel Golgota della droga e della prostituzione. La resa incondizionata di Latini alla sofferente «creatura»³⁶ di Testori precipita la sua interpretazione quasi al grado zero della finzione attoriale, e nel contempo la eleva a paradigma straordinario del messaggio dell'autore, distillato alla sua fonte.

Il filo di assonanza interiore che congiunge Latini a Testori si divarica espressivamente sul finale dell'opera, in una diversa tensione visionaria da parte dei due artisti. L'autore lombardo immagina che Gino dopo l'iniezione fatale cade tramortito nel water, ma un istante prima di morire vede le braccia di Cristo che si sporgono a prenderlo, sollevandolo dall'estrema abiezione all'estrema salvezza. L'indomani il suo corpo su una barella, coperta da un lenzuolo bianco, attraversa l'intera stazione, e tutti al passaggio

«lo videro [...]. Scorsero una sorta di luce che, lentissimamente, andava formandosi sopra il cadavere».³⁷ Nello spettacolo di Latini il lenzuolo-anima di Gino, irradiato di sacro bagliore, diventa invece una gigantesca bolla aerostatica a forma di palla da tennis, un nido giallo-luce che a poco a poco lo accoglie, e lo rende immortale.



In exitu, adattamento, interpretazione e regia di Roberto Latini, Napoli Teatro Festival 2019. © Ivan Nocera



In exitu, adattamento, interpretazione e regia di Roberto Latini, Napoli Teatro Festival 2019. © Ivan Nocera



- ¹ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, p. 75.
- ² G. TESTORI, *In exitu*, Milano, Garzanti, 1988, ora in ID., *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013, p. 1355.
- ³ A. AUDINO, 'Abitare la propria anomalia', in K. IPPASO (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, Riano (RM), Editoria & Spettacolo, 2009, p. 44.
- ⁴ Cfr. R. LATINI, 'Incontro, disarmo, cambiamento: parlando di In Exitu con Roberto Latini', intervista a cura di I. Ambrosio, *PAC PaneAcquaCulture*, 13 giugno 2019, <<https://paneacquaculture.net/2019/06/13/incontro-disarmo-cambiamento-parlando-di-in-exitu-con-roberto-latini/>> [ultimo accesso 27 luglio 2019].
- ⁵ Cfr. A. ALBANESE, 'Venti anni di Primavera', *Doppiozero*, 14 giugno 2019, <<https://www.doppiozero.com/materiali/venti-anni-di-primavera>> [ultimo accesso 27 luglio 2019].
- ⁶ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, p. 75.
- ⁷ A. CORTELLESA, 'Discorso sugli occhi di Giovanni Testori', in *Dossier Testori*, a cura di C. Serafini, *Il Caffè illustrato*, VI, 29, marzo-aprile 2006, p. 53.
- ⁸ G. TESTORI, 'In exitu', in ID., *Opere 1977-1993*, p. 1278.
- ⁹ Ivi, p. 1273.
- ¹⁰ Ivi, p. 1269.
- ¹¹ Ivi, p. 1370.
- ¹² Una spiccata pulsione scopica, espressa dalla reiterazione di sintagmi afferenti alla semantica dello sguardo (et vidi, vardatemi, etc.), è alla base del rapporto tra lo scrittore e il giovane drogato.
- ¹³ G. TESTORI, 'Il mio teatro contro l'artificio', *Il Sabato*, 5 novembre 1988, ora in ID., *Opere 1977-1993*, p. 2092.
- ¹⁴ Ivi, p. 2091.
- ¹⁵ D. LEGGE, 'Sonorità drammaturgiche al Fortebraccio Teatro', in *Merdre!* supplemento online della rivista *Teatro e Storia*, anno I, n. 1, 2018, p. 3.
- ¹⁶ K. IPPASO, 'Roberto Latini, attrice rockstar', in ID. (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, p. 23.
- ¹⁷ Cfr. M. ROCCO, 'Il teatro come simbolo: immagine, corpo, parola', in A. CASCETTA, L. PEJA (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi drammaturgica*, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 313-333.
- ¹⁸ R. LATINI in K. IPPASO (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, p. 55.
- ¹⁹ G. TESTORI, 'In exitu', in ID., *Opere 1977-1993*, p. 1352.
- ²⁰ Ivi, p. 1312.
- ²¹ *Ibidem*
- ²² K. IPPASO, 'Roberto Latini, attrice rockstar', in ID. (a cura di), *Io sono un'attrice. I teatri di Roberto Latini*, p. 24.
- ²³ G. TESTORI, 'In exitu', in ID., *Opere 1977-1993*, p. 1322.
- ²⁴ R. LATINI, 'Incontro, disarmo, cambiamento: parlando di In Exitu con Roberto Latini', intervista a cura di I. Ambrosio, *PAC PaneAcquaCulture*, 13 giugno 2019.
- ²⁵ G. TESTORI in s. a. 'Viaggio tra droga e ricerca di Cristo', *L'Arena*, 2 novembre 1988.
- ²⁶ G. TESTORI, 'In exitu', in ID., *Opere 1977-1993*, p. 1300.
- ²⁷ Ivi, p. 1312.
- ²⁸ Ivi, p. 1268.
- ²⁹ Ivi, p. 1282.
- ³⁰ Ivi, p. 1284.
- ³¹ Ivi, p. 1267.
- ³² Ivi, p. 1273.
- ³³ Ivi, p. 1275.
- ³⁴ Ivi, p. 1353.
- ³⁵ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, p. 75.
- ³⁶ G. TESTORI citato in 'Note ai testi', in ID., *Opere 1977-1993*, p. 2084.
- ³⁷ G. TESTORI, 'In exitu', in ID., *Opere 1977-1993*, p. 1373.



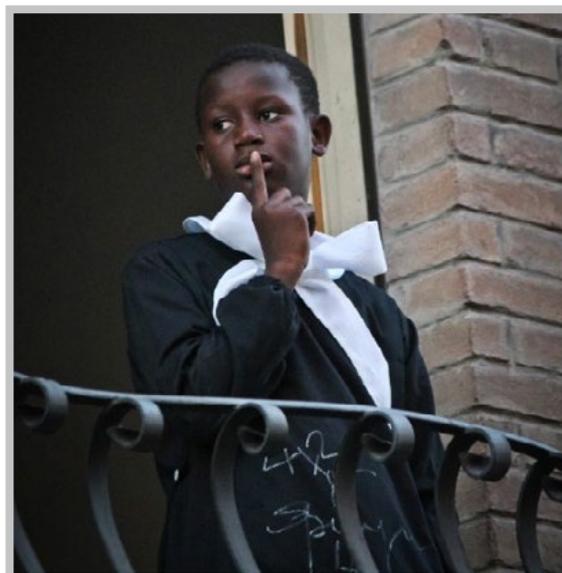
MARCO SCIOTTO

*La liturgia della poesia e le prospettive dell'ascesa
Il Purgatorio del Teatro delle Albe*

Teatro delle Albe's *Purgatorio* (a co-production of Ravenna Festival/Teatro Alighieri and Fondazione Matera-Basilicata 2019) is the second 'panel' of the 'polyptych' of the *Cantiere Dante*. The enormous project, born in 2017 with *Inferno* and that will be concluded in 2021 with the entire Dante's triptych, is realized thanks to the 'Chiamata Pubblica' which involved, in addition to the members of the company, more than a thousand citizens, both in the organization and on stage. In particular, this *Purgatorio*, realized as a 'liturgy of poetry', seems to represent the cantica of theatre and art itself, in its being the 'cantica of starting over', of the creation after sinking and dark. An ascent which assumes, between Matera and Ravenna, different perspectives: physical and real in the first case, ascent of gaze and perception in the second one. In both cases, however, an ascent to reinvent art, life and their inseparability.

1. La fossa, la creazione alchemica e la liturgia della poesia

Si potrebbe partire dalla Ermanna bambina di *Miniature campianesi* che deve misurarsi con la propria fatica nella creazione collettiva dei cori della scuola e che preferisce, ogni giorno, scavare «un buco nel giardino per ascoltare le voci dal fondo della terra».¹ Si può partire da lì per osservare come quel buco, in tanti anni, sembra non essersi mai chiuso. Come, anzi, tutti questi decenni di lavoro artistico siano stati quasi lo sfiancante sforzo di tenerla spalancata, quella fossa. Tanto che la Ermanna Montanari del 2019 afferma: «Cerco sempre il buco, chiamiamolo così, la fossa invisibile. Poi arrivano gli umani, i corpi e il loro mistero».² Fossa come soglia, insomma, come l'unica via d'accesso a un luogo, il più recondito possibile, nel quale poter scagliare il reale per oscurarlo, per accecarlo. Non per farlo fuori definitivamente, ma per vedere cosa da esso quel buio sappia generare e tornare poi ad affrontare il mondo attraverso quella generazione per oscuramento, attraverso l'arte, il teatro.



B. N'Diaye, 'Angelo del Silenzio' nella versione ravennate di "Purgatorio" (foto di S. Colciago)

Un percorso dantesco, insomma. Scagliare il mondo, la realtà, al centro della terra, come fu per Lucifero, perché quello schianto possa far sorgere, per smottamenti e frane, il monte, l'ascesa di un salvifico percorso da battere, con tutta l'enorme fatica che questo comporta, per giungere alla creazione. «L'arte, *alla sua maniera*», chiosa Marco Martinelli nel suo ultimo libro, dedicato proprio a Dante, «nasce dalla terra e indica il cielo»³ e, per



questo motivo, è proprio in *Purgatorio* che vengono collocati, nella quasi totalità, gli artisti presenti nella *Commedia*.

Di fatto, non *l'Inferno*, come banalmente si usa dire, ma il *Purgatorio* è forse la più 'teatrale' fra le tre cantiche, ossia quella che più sembra farsi parallelo e allegoria della creazione scenica e, più in generale, artistica. Non la varietà, la spettacolarità, i quadri scenografici, gli 'effetti speciali' della prima cantica, quanto, nella seconda, il baluginare della speranza di una forma che s'intravede solo dopo aver fatto precipitare se stessi e il mondo nell'informe più abissale. Allo stesso tempo, e all'opposto, il principio del cammino verso il misterioso e inaccessibile informe, dopo l'attraversamento sprofondante dei limiti, dei vincoli e dei condizionamenti delle forme.

E proprio *Purgatorio* del Teatro delle Albe pare rivelare tutto questo, nella forma e nella materia. E lo fa, ancora una volta, grazie al magico equilibrio della 'coppia alchemica', come amano definirsi Ermanna Montanari e Marco Martinelli. Quell'equilibrio che da sempre regge la loro produzione artistica e che in questo *Cantiere Dante* pare ancora più manifesto e visibile che in altri precedenti progetti. Qui, più che altrove, pare di poter scorgere le sostanze in trasmutazione dell'una e dell'altro, nella fusione del processo.

L'arte di Montanari di attingere dall'informe e il dono di Martinelli di giocare con le forme; la dionisiaca visionarietà della prima e l'apollinea capacità narrativa del secondo; il solitario ritiro generante dell'una e l'abilità di gestire le moltitudini dell'altro.

Il tutto fuso insieme alla perfezione, senza soluzione di continuità, a comporre, come essi definiscono questo loro ultimo progetto, la mastodontica 'cattedrale umana': un solido, smisurato edificio, dunque, dalla forma insieme canonicamente codificata e liberamente inedita, come ogni cattedrale, composto integralmente di corpi e interamente immerso nella potenza della liturgia. Una cattedrale la cui forma ha due numi tutelari dichiarati: le rappresentazioni sacre del medioevo e il teatro di massa di Majakovskij e Mejerchol'd. Due richiami a esperienze di lavori collettivi che coinvolgevano un copioso numero di persone ma che si traducevano nella necessità, perché opere così complesse potessero restare in piedi, del rigore della forma, della fedeltà alla struttura del rito. Due richiami, dunque, che avvertono su quanto, anche qui, nulla nel risultato finale sarà lasciato al caso e allo 'spontaneismo', come si rischia facilmente in questi frangenti. Su quanto, piuttosto, la sfida stia nell'attraversamento comunitario di quel percorso che conduce alla creazione, provando a immergersi nel buco, nella fossa, tutti insieme: gettandovi dentro ciascuno il proprio mondo e il proprio sé da far deflagrare perché il monte che si genererà dall'altra parte sia il medesimo per tutti. Per poterlo poi scalare come unica entità, nel momento rigoroso dell'opera realizzata e in compartecipazione con il pubblico. Un doppio viaggio dantesco, in questo caso: lasciarsi guidare lungo le tenebre del formarsi dell'opera da chi conosce la via ma è capace al contempo di reinventarla attraverso il gruppo⁴, per poi poter guidare il pubblico come se questo, a sua volta, fosse un Dante disseminato nel numero dei singoli spettatori. Un farsi liturgia dell'opera e del suo generarsi.

Qui, probabilmente, una delle più evidenti manifestazioni di quell'idea di 'teatro polittttttico' teorizzato dal Teatro delle Albe fin dalla sua nascita e da contrapporre con decisione al 'teatro politico' che dominava la scena negli anni in cui la compagnia andava formandosi. La necessità di rifiutare il piegarsi della forma teatrale e artistica all'ideologia e all'univocità delle risposte, per fare, piuttosto, della forma stessa un luogo di accoglimento di infinite domande possibili, di pieghe su pieghe da plasmare senza facili o risolutive soluzioni, ma come continua vertigine che destabilizza. Non per complicare l'opera, ma piuttosto per far sì che essa mantenga in sé la complessità del



reale scongiurandone ogni semplificazione consolatoria. Come la complessità strutturale dei polittici, appunto, con l'ulteriore gioco linguistico del sommersi delle 't' che serve a moltiplicare il più possibile i pannelli di questa ideale raffigurazione. Una devozione al rigore della forma, si diceva. Purché questo non significhi sterile congelamento, arida mummificazione, ma piuttosto il disporre le pieghe, il piegarsi e ripiegarsi di pannelli nei quali possa avvenire il miracolo dell'esperienza misteriosa, spiazzante. È in questo senso, allora, che il *Cantiere Dante* – e in particolare questo *Purgatorio* – si fa liturgia. Trovando in quest'ultima gli argini ideali entro cui far scorrere le correnti imprevedibili dell'opera, per fare di essa un rito collettivo. Una liturgia della poesia: sia quest'ultima il poema dantesco o le immagini in cui questo è riflesso e deformato.

«Liturgia – come poesia – è splendore gratuito», scriveva Cristina Campo, «spreco delicato, più necessario dell'utile. [...] In realtà la poesia si è sempre posta come segno ideale la liturgia».⁵ E, come la liturgia religiosa è allegoria dell'inaccessibile mistero di quella celeste, percepita inevitabilmente in modo diretto nell'interiorità e non tramite la mediazione razionale, la liturgia teatrale della poesia non serve a comprendere quest'ultima, a trovare di essa un chiarimento, un'esposizione, una rappresentazione. È, piuttosto, l'invocazione necessaria a prendere parte in maniera immediata al misterioso rigore della sua architettura e al fondo inattuabile del suo nucleo. Un'invocazione collettiva, proprio come avveniva nel Medioevo nelle rappresentazioni sacre di cui dicevamo, che moltiplica esponenzialmente questa collettività nel rimbalzo tra la massa degli attori e quelli degli spettatori: in ogni caso, tutti allo stesso modo coinvolti, comunità immersa nella condivisione del rito e del suo mistero.



Il passaggio, a Ravenna, attraverso il 'muro di fuoco' dei lussuriosi (foto di S. Lelli)

2. Il verticale e l'orizzontale: prospettive dell'ascesa tra Matera e Ravenna

Forse in nessun altro luogo meglio che a Matera poteva debuttare, come ha fatto lo scorso 17 Maggio, questo secondo pannello del polittico rappresentato dal *Cantiere Dante*. Dovendo pensare a un possibile equivalente del Purgatorio – per come Dante lo descrive – in forma di città, è proprio Matera a venire subito in mente. Con il suo essere arroccata sul monte e insieme col suo inglobare in parte il monte stesso all'interno della città; con gli innumerevoli piani di ogni grandezza che si sovrappongono e si mescolano confusamente; con i suoi scoscendimenti e l'incessante brulicare di folle che scendono e salgono continuamente come non trovassero pace; con i suoi anfratti e i suoi gradini scavati nella viva pietra; le distese inabitate di valli e rilievi visibili fino all'orizzonte; il suo inerpicarsi fino in cima alla chiesa rupestre di Santa Maria di Idris che, da fuori, si rivela solo per una grande croce in ferro battuto conficcata nella roccia grezza. Ancora, con una delle molte ipotesi sull'etimologia del suo nome, che richiama il fatto che, nella notte, le luci della città sembravano una distesa di stelle:⁶ come le prime stelle viste da Dante e da Virgilio all'uscita dalle viscere dell'Inferno.

E, giungendo da tutto questo al complesso dell'ex Convento delle Monacelle – il luogo nella parte alta della città che ha ospitato il progetto –, sembra che la Chiamata Pubblica che ha permesso di coinvolgere i cittadini materani nella realizzazione del *Purgatorio* non abbia fatto confluire solo gli esseri umani dentro l'opera e dentro il complesso, ma la struttura stessa dell'intera città. Come se il piccolo contenesse il grande e se ne facesse specchio e, ancora una volta, allegoria. Allegoria del modo di stare del corpo a Matera come nel *Purgatorio*: si continua a salire, infatti, come si è fatto fuori fino a poco prima e come avviene lungo tutta la seconda cantica dantesca. L'intero percorso del rito, della liturgia, è qui strutturato in modo da condurre realmente e fisicamente verso l'alto il pubblico, in cui ciascuno è il Dante che si lascia guidare nell'ascesa.

Si comincia a salire già entrando nella prima, vera tappa, dopo l'Antipurgatorio rappresentato dalla Chiesa di Santa Maria di Costantinopoli e dal passaggio – anche qui con straordinaria coincidenza – per Via Riscatto: l'ingresso del *Purgatorio* è quello della Chiesa di San Giuseppe, posto in cima a cinque gradini. Da lì in poi il tragitto interno all'opera e al convento sarà un graduale, perenne salire per scale interne, per scale esterne, ballatoi, terrazze. I due cerimonieri, Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, due corpi in bianco per Virgilio, guidano gli spettatori, i partecipanti al rito, di quadro in quadro, di cornice in cornice, per questo immaginario monte che si è convertito in gioco della scena. In alcune di queste stazioni si sosta, perché l'attenzione richiesta è maggiore, altre le si ascolta e osserva brevemente, di passaggio, senza fermarsi, come echi destinati a rimanere nell'orecchio e ad accompagnare il cammino fino al momento successivo. Comunque, un progressivo e perpetuo salire del piede e del corpo tutto.



L'Antipurgatorio' a Matera: il passaggio per Via Riscatto (foto di M. Caselli Nirmal)

La simbolica ascesa del *Purgatorio* è insieme speranza e sicurezza della meta cui si aspira, sofferenza dello sforzo e gioia della salvezza, incertezza di ciò che il passo successivo potrà recare ma certezza di ciò che l'ultimo condurrà. È il passo del risollevarsi e del ricominciare, verbo, quest'ultimo, cui le Albe hanno affidato il viatico delle note introduttive del progetto,⁷ prese in prestito dalle pagine dedicate al *Purgatorio* dell'ultimo libro di Martinelli.⁸ Verbo che, ancora una volta, è insieme quello del *Purgatorio* e dell'arte, entrambi esigenti l'invenzione continua di un nuovo linguaggio, come si iniziasse a balbettare ogni volta per la prima volta.

E sarà forse come conseguenza del progressivo consolidarsi della sua componente liturgica nella ripetizione delle repliche, ma la percezione dell'ascesa sembra ancora più intensa nella versione ravennate che in quella materana, sebbene, paradossalmente, la geografia del cammino di interpreti e spettatori in questa seconda versione non preveda, in effetti, alcuna reale salita. Se al Complesso delle Monacelle il corpo dello spettatore, di tappa in tappa, si spostava effettivamente verso l'alto, seguendo fisicamente la struttura ascensionale del *Purgatorio* dantesco, mentre lo sguardo percorreva quasi sempre la direttrice orizzontale, a Ravenna quest'ordine è esattamente invertito e, proprio come all'interno di una cattedrale, mentre il passo mantiene la propria direzione sul piano orizzontale, lo sguardo scorre costantemente verso l'alto, a potenziare ulteriormente



l'allegoria della speranza e dell'invocazione. A potenziare, d'altronde, l'idea che regge l'intera opera dantesca e incarnata dalla croce: l'interconnessione tra retta orizzontale, quella del mondo da abitare, e retta verticale, quella del sacro e della tensione a esso.

Verticalità agevolata, tra le altre cose, dal fatto che a Ravenna, in ulteriore contrapposizione, il cammino è condotto interamente all'aperto. «Sotterra consigliava a Dante di mettere il Purgatorio la teologia più autorevole, sotterra l'Eneide, sotterra le più e le maggiori visioni, ma egli lo volle all'aria aperta»,⁹ evidenziava D'Ovidio più di un secolo fa. Nel 2017 *l'Inferno*, nella fedeltà a Dante coniugata alla necessità di dirompere oltre i confini del teatro, s'era fatto luogo nel chiuso del Teatro Rasi, ma strabordando oltre il palco per comprendere la platea, i corridoi, i bagni, gli uffici, e l'intero edificio. E la stessa fedeltà e la stessa necessità, oggi, hanno generato questo *Purgatorio* interamente all'aria aperta, appunto, tra la tomba di Dante e i giardini che collegano edifici quasi simbolici per un'opera intessuta di teatro, liturgia, quiete e musicalità: l'Istituto Musicale "G. Verdi", la Casa residenza anziani "Garibaldi e Zabbini" e quello straordinario ibrido tra chiesa duecentesca e edificio teatrale che è, naturalmente, il Rasi.

Il «Dolce color d'oriental zaffiro», che nel primo canto della cantica è quello dell'alba, qui – come era stato anche a Matera – è il colore del cielo al tramonto, il momento in cui si comincia. A segnare il principio della liturgia ravennate del *Purgatorio*, l'apertura della porta a due ante del sepolcro del Poeta da parte di Martinelli e Montanari. Ermanna Montanari, con un sorriso che farà da filo rosso dell'intero cammino, pronuncia ed esita quasi con tenerezza sul nome «Dante...», con un appena percettibile cenno del volto e un breve silenzio a seguire che sembrano fermare tutto lì, a quel nome: come una presentazione, un'evidenza delle spoglie di fronte alle quali ci si trova. Ma, dopo la pausa momentanea ma duplicatrice di strade, la voce di Montanari prosegue: «...e la sua guida, Virgilio, sono usciti dalle viscere dell'Inferno». E il viaggio comincia. Proseguendo con i versi che aprono la cantica letti a leggio da Montanari, alla quale fanno eco, proprio come in una messa, le voci di attori confusi agli spettatori, che sollevano al cielo lunghi rami a concretizzare i giunchi cui bisogna rendersi simili per affrontare con umiltà il cammino.

Cammino che da lì prende il via in direzione dell'ingresso del Purgatorio, in un percorso, quello dell'Antipurgatorio delle vie ravennate, costellato di voci e immagini che provengono dall'alto e che, come dicevamo, costringono già a guardare in su: dal coro in cima ai portici di Piazza San Francesco ai balconi di Via Guaccimanni che, come consacrati alla figura della Vergine Maria (tanto centrale nel *Purgatorio* dantesco da essere posta a esempio di virtù all'ingresso di ogni cornice), accolgono dapprima la sua lamentazione in prima persona per voce di un bambino (lo splendido canto *Voi ch'amate lo Criatore* del XII sec.) e poi l'*Ave Maria* di Franz Schubert che una giovane intona su un altro balcone, qualche metro più in là. Pochi passi e, mentre si continua a sollevare lo sguardo per interrogare possibili reazioni dei ravennati nelle loro abitazioni, da un'altra ringhiera in alto, immobile, appare una delle immagini più emozionanti dell'intera opera: un bambino con grembiule nero e fiocco bianco al collo tiene l'indice della mano destra alle labbra: è l'«Angelo del Silenzio» che, dopo il frastuono infernale, introduce alla quiete del monte che porta al Paradiso Terrestre.



Il corteo per le vie della città: l'«Antipurgatorio» a Ravenna (foto di S. Lelli)

Spalancati i cancelli del giardino-Purgatorio, soffiano, come un vortice d'aria causato da quell'apertura, le voci e i suoni indecifrabili disegnati da Luigi Ceccarelli e dai suoi musicisti, che avvolgeranno l'intero viaggio e, mischiati a essi, un incessante frinire di cicale e cantare di uccelli realmente nascosti tra i rami degli alberi, in una inevitabile quanto fruttuosa collisione tra l'imprevedibilità del reale e l'architettura dell'opera.

Da qui, il vero e proprio percorso all'interno delle cornici del Purgatorio. Tanto uguale alla versione materana nel suo essere un cammino che trova i propri fulcri nella possibilità del rinnovamento, nell'intrecciarsi del viaggio di Dante con quello di altri artisti e poeti dei secoli successivi che hanno proposto all'uomo e alla società la possibilità di un cambio di passo, nel rimbalzare dell'immagine della classe come luogo nel quale dimenticare tutto ciò che si è per reinventare un linguaggio, una strada, una nuova dimensione dell'umano e della sua relazione con ciò che lo circonda, nell'approdo a un Paradiso Terrestre che altro non è che questo nostro mondo che potrà salvarsi solo se quella nuova strada verrà percorsa prima possibile. Tanto diversa, al contempo, in questa differente prospettiva dell'ascesa che, ribaltando le direttrici dello sguardo e del corpo, trasforma il salire in un'ascesa ancora più profonda e interiore, amplificando il rapporto tra esperienza individuale e intima e ritualità di gruppo.

Pensiamo alla cornice delle donne morte per un atto di violenza guidate da Pia de' Tolomei che, se a Matera riempivano in orizzontale il perimetro della Chiesa di San Giuseppe, qui svettano in verticale lungo i gradini di una scala antincendio.



A sinistra: a Matera, le donne morte di morte violenta | A destra: lo stesso coro nella versione ravennate (foto di M. Caselli Nirmal e di S. Lelli)

Così come avviene per la figura dell'invidiosa Sapìa (Laura Redaelli): se a Matera la si incontrava in uno dei corridoi di passaggio a sussurrare il suo avvertimento a non seguire il suo esempio, qui la si trova molto in alto, in piedi, su uno dei tetti degli edifici che circondano il perimetro dell'azione.



A sinistra: Sapìa nella versione materana | A destra: la stessa figura a Ravenna (foto di M. Caselli Nirmal e di S. Colciago)

E, ancora, la verticalità e l'ascesa dello sguardo ribalta il piano della cornice degli iracondi, forse l'esempio più lampante: a Matera li si osservava correre come forsennati calpestando una enorme cartina dell'Italia, addirittura dall'alto di un ballatoio, che costringeva a guardare verso il basso, quasi come in un girone infernale. A Ravenna, invece, la cartina viene issata a coprire per intero l'altezza di un alto edificio, mentre il coro, come un turbine, un vortice, occupa le rampe di un'altra scala antincendio lungo il cammino.



A sinistra: a Matera, visti dall'alto, gli iracondi calpestano la cartina dell'Italia | A destra: lo stesso coro nella versione ravennate e la cartina appesa al contrario (foto di M. Caselli Nirmal e di S. Lelli)

Fino alla scena del dialogo tra Adriano V e Ugo Capeto, a Matera giocata a terra, in orizzontale, con i due sdraiati supini uno davanti all'altro come il primo viene effettivamente trovato da Dante, mentre qui, invece, torna la postura verticale e il re è addirittura posto, su una sedia a rotelle, in cima a un alto sostegno che, per l'ennesima volta, porta il pubblico ad alzare la testa e lo sguardo, a contemplare un'altezza.



A sinistra: Adriano V e Ugo Capeto nella versione materana | A destra: le stesse figure nella versione ravennate (foto di M. Caselli Nirmal e di S. Colciago)

La liturgia, il salire del corpo, l'ascesa dello sguardo e quella della percezione, tutto nella direzione di un continuo ricominciare, ritrasformarsi e reinventarsi della creazione artistica come della vita. Tanto di quella individuale, quanto di quella collettiva, in un'unione indistricabile come la si trova nell'idea di Chiamata Pubblica che sta dietro al *Cantiere Dante*. Un'opera, questa delle Albe, che tutte queste spinte, queste forze, non cerca di illustrarle e rappresentarle, raccontandole, semplificandole, ma piuttosto, in modo molto più



efficace e potente, le mette semplicemente in atto¹⁰ e in vita, nell'azione rituale. Proprio come, sulla pagina scritta di *Nel nome di Dante*, Marco Martinelli fa – *mutatis mutandis* – con la 'messa in atto', con la 'messa in vita' di Dante attraverso l'intreccio inscindibile con la figura del proprio padre, Vincenzo Martinelli, e con la propria vita.

È così che la liturgia scatena in pieno la potenza e la fascinazione propria e del teatro: nell'immersione diretta che svincola la mediazione della rappresentazione, della predicazione, potremmo dire, proseguendo sul piano dell'allegoria religiosa. Ricorrendo ancora una volta a Cristina Campo – con tanto di riferimento a due cerimonieri, due officianti, che oscillano tra il farsi guide e il disperdersi nelle folle dei cori: «Si sa di molte conversioni dovute alla predicazione, ma la scintilla può scoccare da un solo, perfetto gesto liturgico; c'è chi s'è convertito vedendo due monaci inchinarsi insieme profondamente, prima all'altare poi l'uno all'altro, indi ritrarsi nei penetranti del coro».¹¹

¹ E. MONTANARI, *Miniature campionesi*, Quartu Sant'Elena (CA), Oblomov edizioni, 2017, p. 43.

² E. MONTANARI in G. SONNO, *Intervista-dialogo con Ermanna Montanari e Marco Martinelli*, <http://www.teatrodellealbe.com/archivio/uploads/interviste/interv-000713.pdf> [accessed 04 August 2019].

³ M. MARTINELLI, *Nel nome di Dante*, Milano, Ponte alle Grazie, 2019, p. 102.

⁴ A tal proposito, è importante sottolineare quanto, accanto al lavoro di Martinelli e Montanari, sia stato fondamentale quello delle cosiddette 'guide' dei vari cori nei quali sono state suddivise le masse di cittadini che, sia a Matera che a Ravenna, hanno partecipato alla messa in scena del *Purgatorio*, molte delle quali sono membri del Teatro delle Albe, come Roberto Magnani, Laura Redaelli e Alessandro Renda.

⁵ C. CAMPO [Bernardo Trevisano, pseud.], 'Note sopra la liturgia', *Cappella Sistina*, luglio-settembre 1966, ora in EAD., *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, p. 127.

⁶ Allo stesso modo in cui, per una curiosa coincidenza, la 'selva oscura' che apre *l'Inferno* trovava una corrispondenza nel nome Kibera (selva, foresta, appunto), lo slum di Nairobi nel quale lo scorso ottobre il Teatro delle Albe ha portato un progetto sui versi di Dante che ha coinvolto circa 140 ragazzi e bambini del luogo.

⁷ Cfr. M. MARTINELLI, E. MONTANARI, *Purgatorio. Chiamata Pubblica per la "Divina Commedia" di Dante Alighieri*, Matera, Teatro delle Albe, 2019: «Il *Purgatorio* è la cantica del ricominciare. Si può ricominciare? Dopo un fallimento, una sconfitta, una delusione? [...] Certo che si può. È come ritornare sui banchi di scuola, in prima elementare, e apprendere una lingua nuova».

⁸ Cfr. M. MARTINELLI, *Nel nome di Dante*, cit., p. 100.

⁹ F. D'OVIDIO, *Nuovi Studii Danteschi, I: Il Purgatorio e il suo preludio*, Milano, Hoepli, 1906, p. 469.

¹⁰ Interessante, in merito all'idea di 'attualità' di Dante come sua 'messa in atto', il testo di Gianni Vacchelli: G. VACCHELLI, *L'«attualità» dell'esperienza di Dante*, Milano, Mimesis, 2014.

¹¹ C. CAMPO [Bernardo Trevisano, pseud.], 'Note sopra la liturgia', p. 124.



LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

MIRYAM GRASSO

Roberto Saviano, In mare non esistono taxi

Nel volume *In mare non esistono taxi* (Contrasto, 2019), Roberto Saviano racconta il fenomeno migratorio che interessa il Mediterraneo attraverso un equilibrato connubio tra parole e immagini.

Aprire il libro una sezione introduttiva, 'La grande menzogna', nella quale l'autore presenta gli obiettivi del lavoro: «Questo libro sarà testimonianza, testimonianza attraverso le parole, ma soprattutto attraverso le immagini» (p. 15). Saviano si sofferma quindi sulle cause delle migrazioni e, dati alla mano, smonta i pregiudizi e le *fake news*, ricostruendone anche l'origine e il processo di diffusione. Per Saviano, nell'ultimo decennio la percezione del fenomeno migratorio è stata pesantemente influenzata dalla sua rappresentazione nella narrazione politica, che ha reso i migranti vittime mute della propaganda.

A questa lunga premessa iniziale, nella quale necessariamente le parole sono più presenti rispetto alle immagini, segue la sezione centrale del libro, costituita dalle interviste ai fotogiornalisti Giulio Piscitelli, Paolo Pellegrin, Olmo Calvo, Carlos Spottorno, e a Irene Paola Martino, infermiera della nave Bourbon Argos. Le interviste sono intervallate dai testi di Saviano. Tra le pagine delle conversazioni prevalgono naturalmente gli scatti degli autori intervistati; nel resto del libro trovano invece spazio anche fotografie di altri autori, più o meno conosciuti dal grande pubblico. Inoltre, in questa sezione le immagini sono decisamente più presenti, ma non ostacolano e non interrompono mai la lettura; al contrario, la arricchiscono di dettagli anche grazie alle didascalie esplicative. Attraverso le parole e il corredo illustrativo vengono ricostruite le tappe del viaggio compiuto dai migranti dall'Africa all'Europa: l'attraversamento del deserto, l'esperienza nei centri di detenzione in Libia, il viaggio in mare e il salvataggio.

Per Saviano è impossibile raccontare l'immigrazione senza le immagini, innanzitutto perché la fotografia costituisce «l'archetipo della testimonianza» (p. 13) e quindi, come tale, supporta l'informazione, ovvero l'unico strumento che può arginare e sconfiggere il pregiudizio e il razzismo. Gli scatti inclusi nel volume, inoltre, hanno la funzione di restituire un volto ai protagonisti di un fenomeno che di solito è descritto solo in maniera astratta, attraverso dati e statistiche. Come emerge dalle interviste, la fotografia ha anche l'importante compito di colmare la distanza tra chi osserva e chi viene ritratto, cercando di dare concretezza allo sguardo e ai corpi, perché è proprio quando manca questa concretezza che «tutto diventa più astratto ed emerge la paura» (p. 75). La capacità di immedesimarsi nell'altro scatta proprio quando «i numeri si trasformano in persone, che hanno un nome, che esistono, sperano e sognano» (p. 150). Le menzogne, invece, hanno l'effetto di rendere chi le ascolta privo di empatia: ci si rende conto della presenza dello





straniero solo quando disturba l'immaginario comune, quando il suo corpo «non denutrito» ci fa pensare che non stia morendo di fame e che, quindi, non abbia il diritto di lasciare il suo paese alla ricerca di condizioni di vita migliori, di un futuro. Eppure i segni sui corpi ci sono: «i cheloidi delle cicatrici, gli occhi accecati da lame e calci, i denti spezzati» (p. 65), i ventri delle donne incinte, le ferite della 'malattia dei gommoni'. Ma ci sono anche le ferite all'anima e alla dignità, molto più profonde, impossibili da notare perché invisibili.

Le conversazioni hanno anche lo scopo di affrontare alcuni temi cruciali del fotogiornalismo: il ruolo della fotografia come testimonianza al giorno d'oggi, il confine tra la necessità di testimoniare e quella di intervenire direttamente in situazioni di pericolo per i soggetti ritratti, l'importanza della bellezza. Nelle parole dei fotogiornalisti prevale un atteggiamento di disincanto nei confronti della funzione che il linguaggio fotografico ha nella nostra epoca: oggi 'consumiamo' troppe immagini, e lo facciamo molto velocemente. È frequente la riflessione sull'impatto di due foto di uguale potenza, ma che hanno suscitato reazioni diverse in relazione al differente peso delle fotografie nel momento storico in cui sono state realizzate: l'immagine di Kim Phúc del '72 in Vietnam e lo scatto che ritrae il piccolo Alan Kurdi nel 2015. La fotografia ha perso qualcosa in termini di portata comunicativa, ed è più difficile che un'immagine fotografica dia una scossa forte alla società, come invece accadeva nel passato. Tutto questo non si traduce, però, in una perdita di fiducia nel mezzo. Permane, come emerge nella conversazione con Paolo Pellegrin, la percezione della fotografia come «un piccolo seme che a volte riesce a impiantarsi nell'altro» e a cambiare le cose (p. 73). La bellezza dello scatto, inoltre, ha un ruolo critico nella comunicazione: è necessaria prima di tutto come forma di rispetto nei confronti di chi viene ritratto, ma – soprattutto nella nostra epoca – anche per catturare l'attenzione del fruitore dell'immagine, per spingerlo a leggere ancora e a documentarsi in autonomia su quanto ha visto.

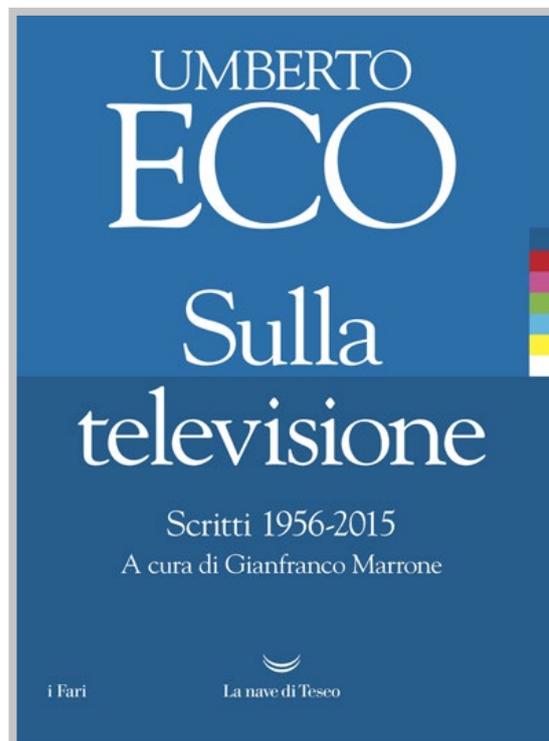
Nel capitolo conclusivo del volume, Saviano rivolge ai lettori un doppio invito. Il compito dei governi, difficile da realizzare perché non assicura consensi e voti nell'immediato, è garantire un accesso legale sia ai rifugiati che ai migranti economici, per evitare che chi arriva venga ridotto in schiavitù; la presenza in Europa anche di una sola persona che lavora senza diritti equivale a boicottare i diritti di tutti i lavoratori europei, «che sempre più vedranno erodersi le garanzie sociali acquisite in decenni di battaglie» (p. 172). Il nostro compito è invece non rimanere in silenzio; continuare a parlare, anche se gli slogan-menzogna del razzismo sono brevi e facili da assimilare, mentre le parole di chi crede nell'uguaglianza e nell'accoglienza necessitano di tempo e attenzione per l'ascolto; fare tutto ciò che possiamo, anche solo esprimere ciò che pensiamo, perché «il singolo agire, pur se impercettibile, è l'unica strada che accorcia le distanze tra l'impossibilità di cambiare il corso delle cose e il cambiarlo veramente» (p. 145).



GIUSEPPE PALAZZOLO

Umberto Eco, Sulla televisione. Scritti 1956-2015

Ci sono libri che andrebbero letti dall'inizio alla fine. E altri che è bene sfogliare secondo l'impulso del momento, seguendo itinerari trasversali, facendosi guidare dall'indice dei nomi o da estemporanee associazioni di idee. *Sulla televisione. Scritti 1956-2015* di Umberto Eco, a cura di Gianfranco Marrone (La nave di Teseo, 2018), è entrambe le cose. Nella rigorosa disposizione cronologica dei testi è possibile seguire la riflessione critica del semiologo che dal 1956, anno in cui le trasmissioni televisive si diffondono sull'intero territorio nazionale italiano, al 2015, ha accompagnato lo sviluppo del mezzo televisivo. La postfazione del curatore, che ha la consistenza e la precisione del saggio, distingue il percorso di ricerca di Eco in sei fasi, secondo una scansione temporale che di volta in volta viene individuata dalla preponderanza di un differente approccio metodologico.



I saggi della prima fase, definita 'estetico-metodologica', che si sviluppano dal '56 al '64, ruotano attorno al fenomeno della diretta televisiva, avvertito come *proprium* del mezzo. Studioso dell'estetica medievale, ma anche funzionario della RAI assunto insieme a Furio Colombo nel drappello dei cosiddetti "corsari", il giovane Eco riconosce nella televisione la dialettica tra forma e indeterminazione tipica delle poetiche contemporanee – sono gli anni di *Opera aperta* – attribuendo alla ripresa diretta la capacità di influenzare anche il cinema. Allo stesso tempo focalizza la propria attenzione sull'intervento del regista e sulle tecniche di montaggio. La televisione viene considerata, fin da subito, come un dispositivo tecnologico che produce effetti estetici, non come un particolare genere artistico: «è uno strumento tecnico – di cui si occupano i manuali di elettronica – in base al quale una certa organizzazione fa pervenire a un pubblico, in determinate condizioni di ascolto, una serie di servizi, che possono andare dal comunicato commerciale alla rappresentazione dell'*Amleto*» (p. 59).

Nella tappa successiva, dal '65 al '68, l'indagine vira decisamente verso la semiologia: la scoperta della decodifica aberrante, il dibattito attorno all'iconismo e alla classificazione dei codici visivi, la critica al celebre «il medium è il messaggio» di McLuhan sullo sfondo dello scontro tra apocalittici e integrati (*Il cogito interruptus*) sono argomenti di critica che coinvolgono il mezzo televisivo e che saranno sviluppati, pochi anni dopo, in saggi sistematici come *La struttura assente* (1968) e *il Trattato di semiotica generale* (1975).

Mentre è impegnato a dare un'impostazione complessiva alla sua riflessione semiotica, Eco elabora una proposta pratica di distorsione dei messaggi televisivi: è la fase 'criti-



co-ideologica', dominata dalla celebre 'guerriglia semiologica', introdotta poco prima del '68 e poi raffinata negli anni fino al '77. Se nella società di massa il pubblico, a causa della sua costitutiva differenziazione interna, non condivide totalmente i codici comunicativi dell'emittente, finendo per comprendere solo parzialmente il messaggio, Eco propone di assumere positivamente questa decodifica aberrante per promuoverla a tattica generalizzata di distorsione, interpretando ad esempio il telegiornale come se fosse uno sceneggiato, perché «la battaglia per la sopravvivenza dell'uomo come essere responsabile nell'Era della comunicazione, non la si vince là dove la comunicazione parte, ma là dove arriva» (p. 129). Con l'avvento della Neo-televisione questa proposta diventerà strategia dell'emittente, i confini tra i generi si ibrideranno al punto da diventare indistinguibili, e in particolare il connubio tra informazione e finzione diverrà drammaticamente inestricabile. Rimane, però, – e anzi si rafforza col tempo – la generosità di un'idea visionaria quanto pragmatica.

È a questo punto – grosso modo dal '73 all'84 – che Eco approda alla fase 'testuale' e applica la semiotica della cultura alla televisione, spostando gradualmente l'attenzione dalla relazione tra codici e messaggi alla testualità: dalla critica letteraria (Segre e Fortini) mutua alcuni schemi di critica televisiva, mette a punto l'esperimento Vaduz in cui inventa dei documentari su scontri politico-religiosi verosimili ma mai avvenuti per valutare l'efficacia comunicativa di forme complesse, distingue la Paleo-TV dalla Neo-TV, caratterizzata dall'autoreferenzialità e da processi di spettacolarizzazione, si occupa della serialità, notando come nell'era delle comunicazioni di massa i confini tra i media tendono a diventare sempre più porosi ed effimeri.

Dopo l'iniziale curiosità, Eco avverte rapidamente i rischi della diffusione sul territorio nazionale delle televisioni private e mette in guardia anche dai tentativi, come la TV-verità di Guglielmi, di tornare alla realtà adoperando però gli stessi mezzi della Neo-TV e quindi riproducendone le caratteristiche. La profonda tensione etica che anima questi interventi – destinati soprattutto alla rubrica *La bustina di Minerva* tenuta sull'«Espresso» – è sempre congiunta con un'attenta analisi della dimensione estetica dei testi televisivi: dagli spot a *Un giorno in pretura*, dalla *Corrida* all'*Ispettore Derrick* fino al *Grande fratello*, nelle sue interpretazioni Eco è abile a mettere in luce alcune pratiche – come la retorica della disintermediazione – destinate a trionfare nei nuovi media digitali. È la fase che il curatore definisce 'etico-estetica' e che prepara l'ultimo tempo, quello 'post-mediale', caratterizzato dalla coscienza della crisi del mezzo televisivo e dalla concorrenza di altri media. Appare dunque evidente come il celebre giudizio formulato nel 2016 sulla diffusione via Web di discutibili opinioni di imbecilli che in altre epoche sarebbero rimaste riservate alle chiacchiere da bar, non nasce dal ravvedimento di un integrato scopertosi apocalittico con l'avanzare degli anni, ma affonda nello sguardo lungo dello studioso, capace di riconoscere l'azione e lo sviluppo di certe dinamiche anche nei mutamenti dei media.

Tra i testi contenuti nel volume – profondamenti diversi per impostazione, taglio metodologico, altezza cronologica – si notano i frequenti rimandi, le riprese di temi e di argomentazioni, che si potrebbero mettere a sistema con gli altri libri per disegnare il diagramma delle ossessioni del nostro autore. La questione della verità nelle rappresentazioni medialità ricorre con martellante precisione, e se si vuole avere un saggio ulteriore della capacità di Eco di maneggiare episodi della cultura pop per produrre affilate interpretazioni, si può rileggere l'analisi dello sketch del Sarchiapone contenuta in *Kant e l'ornitorinco* (1997): sarebbe l'occasione per fare una scorta di sorridente intelligenza prima di inoltrarsi lungo la strada impervia della post-verità e delle *fake news*.

CORINNE PONTILLO

F. Zabagli (a cura di), Mamma Roma. Un film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, Bologna-Pordenone, Cineteca di Bologna-Cinemazero, 2019

Con la curatela di Luciano De Giusti e di Roberto Chiesi, nel 2015 è stato pubblicato per la Cineteca di Bologna e Cinemazero *Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, prima uscita della collana *Pier Paolo Pasolini, un cinema di poesia*, dedicata alla produzione cinematografica del poeta bolognese. A distanza di pochi anni, la serie continua a scandagliare l'universo registico pasoliniano, seguendone l'evoluzione lungo un ordinato asse cronologico, e si arricchisce di un ulteriore segmento, *Mamma Roma. Un film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini* (2019). Il volume, curato da Franco Zabagli, porta adesso all'attenzione dei lettori la drammatica storia della madre – ritagliata da Pasolini sul corpo e sul temperamento di Anna Magnani – che tenta con disperata ostinazione di tracciare per il figlio Ettore un sentiero di riscatto, e mantiene l'impostazione inaugurata nel 2015. Se *Accattone* ha imposto una riflessione sul passaggio al cinema come forma espressiva relativamente nuova nella carriera di Pasolini, che dopo una frequentazione della scrittura per il grande schermo esercitata sulle sceneggiature di film altrui impugna la macchina da presa tra il 1960 e il 1961, la seconda pellicola del poeta-regista, proiettata per la prima volta in occasione della XXIII Mostra del Cinema di Venezia nel 1962, mette in campo tematiche, dinamiche di ricezione e scelte estetiche, sorrette da una consapevolezza ancora maggiore, che vengono affrontate lasciando di nuovo 'parlare' anche i documenti e la bibliografia primaria.

All'interno del volume le interviste, i ricordi, i diari di lavorazione del film si alternano, infatti, ad approfondimenti critici più recenti e offrono un efficace contrappunto tra la viva testimonianza delle figure a vario titolo coinvolte nella genesi, nella realizzazione, nella lettura estemporanea dell'opera e gli scritti saggistici stemperati dalla distanza temporale e da una più distesa 'metabolizzazione' critica delle prospettive d'analisi suggerite dalle sequenze pasoliniane. Afferenti alla prima tipologia di materiali sono i contributi inclusi nelle prime sezioni del libro, che consentono di seguire 'in corso d'opera' – anche tramite le parole dello stesso Pasolini





apparse sulla stampa periodica durante le riprese e la diffusione iniziale del film, oppure attraverso il *Carnet di Mamma Roma*, il prezioso diario compilato dall'aiuto regista Carlo di Carlo – le fasi della costruzione del personaggio, la sua illusoria tensione verso uno spietato mondo piccolo borghese, le peculiarità dello stile di ripresa dello scrittore e della tecnica recitativa di Magnani, i passi in cui si esplica la valenza lirica della luce. Sono soltanto alcuni esempi, questi, dei percorsi ermeneutici che si dipartono direttamente dai documenti selezionati e che fanno da *pendant* alle prime recensioni del film, dove serpeggia ancora l'ombra del pregiudizio (insito, tra gli altri, anche nel parere di Alberto Moravia) che vede la performance della protagonista come un elemento estraneo rispetto al popolo sottoproletario e alla spontaneità degli attori non professionisti scelti da Pasolini.

Il libro raccoglie dunque la complessità di *Mamma Roma* e, insieme alla polifonia delle voci dell'autore, della prima attrice, dei collaboratori, dei primi spettatori d'eccezione, ne restituisce alcuni tratti di maggior interesse in compiuti *focus* critici. Gli aspetti finanziari, ad esempio, e il funzionamento dell'ingranaggio produttivo, guidato da un abile Alfredo Bini misuratosi con la 'diva' Anna Magnani, sono al centro delle osservazioni proposte da Tommaso Mozzati. Francesco Galluzzi, invece, già autore di una monografia dedicata al rapporto tra *Pasolini e la pittura* (Bulzoni, 1994), passa in rassegna i riferimenti figurativi e i disegni realizzati da Pasolini in forma di *storyboard*, e ne indaga corrispondenze e connotazioni espressive, sciogliendo peraltro, con puntuali argomentazioni, l'annosa questione dell'influenza di Mantegna o di Masaccio nella ripresa di scorcio del corpo esanime di Ettore sul letto di contenzione. Il contributo di Roberto Chiesi, infine, tiene conto del contesto politico e sociale in cui si situa la distribuzione di *Mamma Roma* e, seguendo i tagli effettuati nell'edizione definitiva rispetto alla versione proiettata a Venezia il 31 agosto 1962, guida il lettore tra gli ostacoli di carattere censorio, nonché tra le abiette ostilità di stampo neofascista di cui hanno dato prova la denuncia nei confronti del film e l'aggressione a Pasolini avvenuta al cinema Quattro Fontane il 22 settembre, in concomitanza con la prima visione della pellicola.

Tra le sezioni che schiudono le soglie del laboratorio di Pasolini, inoltre, si segnala *Un film scritto*, in cui Franco Zabagli – il quale nel saggio introduttivo immette *Mamma Roma*, in maniera filologicamente rigorosa, nel contesto più ampio del corpus letterario dell'autore – rende fruibile la cartella conservata presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze contenente le carte relative al film. Tra queste si trovano i primi appunti inediti scritti a penna da Pasolini, riprodotti e affiancati alla rispettiva trascrizione, e il 'vecchio finale' dattiloscritto della sceneggiatura, che si interrompe sulla morte di Ettore in cella e consente di desumere che la decisione di porre l'accento sullo strazio, sull'urlo e sullo sguardo attonito di Mamma Roma, riscontrabile nella versione a stampa della sceneggiatura e nei *frame* conclusivi, sia subentrata in un secondo momento. Le bozze manoscritte e i fogli della sceneggiatura battuti a macchina sono soltanto alcuni frammenti del corredo iconografico confluito nel volume, costituito anche da foto di scena, vignette, pagine di riviste dell'epoca, immagini di repertorio che scorrono parallele ai testi e che, adeguatamente intercalate, ne rappresentano un valido versante visivo, spesso agganciandosi in modo esplicito alle porzioni verbali e offrendone un'incisiva visualizzazione.

Il progetto editoriale sul cinema di Pasolini che ospita il volume su *Mamma Roma*, sebbene articolato ancora sulle prime prove, possiede già il merito di riportare alla luce, a distanza di quasi sessant'anni, alcune pietre miliari della attività complessiva dello scrittore. È possibile continuare così a discutere e a rendere attuali gli orizzonti critici che si



nutrono di quelle audaci soluzioni contenutistiche e formali, di quei peculiari accostamenti ossimorici da cui si genera la poesia in movimento di Pasolini, ancora evidentemente soggetta a fecondi margini di 'apertura'. Per la collana *Pier Paolo Pasolini. Un cinema di poesia*, dunque, non si può che auspicare un lungo percorso, in attesa del prossimo ingresso nell'officina cinematografica di un raro poeta e regista.

CRISTINA SAVETTIERI

Daniela Brogi, Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo, Roma, Carocci, 2018.

Il libro di Daniela Brogi, contrariamente a quanto uno sguardo frettoloso al titolo potrebbe far pensare, è molto più che un'indagine sulla cultura figurativa che Manzoni dispiega nei *Promessi sposi*. Lo conferma l'ampia sezione di tavole collocata alla fine del volume, non una semplice appendice da sfogliare a supporto del testo, ma un vero e proprio saggio per immagini, un testo visuale diviso in otto paragrafi tematici integrati col resto dei capitoli e al tempo stesso autonomi da essi. Le tavole, infatti, vanno certamente consultate durante la lettura ma, così organizzate, sviluppano percorsi narrativi e associazioni che arricchiscono quanto esplorato nei cinque capitoli del libro e sui quali il lettore, trasformandosi in spettatore, si immerge nuovamente in maniera intensiva a lettura ultimata. È una scelta coerente con l'assunto di metodo fondamentale che ispira ogni singola pagina del saggio: il rapporto

tra parole e immagini, testi letterari e testi visivi non si definisce mai solo in termini di influenza o dipendenza filologica, piuttosto si dispiega all'interno di un «ecosistema», per riprendere le premesse teoriche di W.J.T Mitchell che Brogi opportunamente assume (p. 38). *Un romanzo per gli occhi* è, da questo punto di vista, un'esplorazione audace e innovativa dell'ecosistema culturale all'interno del quale *I promessi sposi* si colloca, un circuito di immagini, procedimenti formali, narrazioni e pratiche dello sguardo che ha il suo sostrato fondamentale in una certa area della cultura barocca, in una rete di pratiche devozionali di matrice controriformata fondate sul primato assoluto della visione sull'espressione verbale, in una certa idea di realismo che ha la sua massima incarnazione nelle opere di Caravaggio. Un'operazione antiquaria, dunque, quella di Manzoni? Al contrario, Brogi insiste sulla collocazione romantica, cioè moderna, del capolavoro manzoniano, che dialoga ora frontalmente, ora obliquamente, con una stagione straordinaria della cultura artistica e religiosa lombarda, recependone gli stimoli fondamentali e consegnandoli al suo tempo nella forma del primo romanzo moderno della tradizione letteraria italiana. E obliquamente Brogi affronta questa rete di relazioni, per scarti, spostamenti allegorici e movimenti circolari: per osservare Caravaggio in Manzoni si parte da Velázquez e Gadda; per capire cosa è il romanzo storico si descrivono le foglie accartocciate della *Canestra di frutta* di Caravaggio; per esplorare lo spazio dell'interiorità che nel romanzo è al centro di alcune pagine straordinarie si indagano i luoghi e le pratiche spirituali inaugurate nell'età della Controriforma, dai Sacri Monti al rosario; per capire il realismo cristiano manzoniano si osservano il buio e la luce delle tele caravaggesche.

La ricchezza dei riferimenti culturali non pone mai l'analisi del testo in subordine, perché, come risulta chiaro fin dalle prime pagine, Brogi non è interessata ai contenuti in sé – e dunque a un'indagine di taglio esclusivamente storico-culturale – ma alla for-



ma dei contenuti e alla *dispositio*. Sguardo, visione, prospettiva sono le parole chiave del saggio, ritornano puntualmente a definirne gli snodi argomentativi più importanti, sono specchio di una coerenza di metodo e di intenti critici declinata con grande originalità e autorevolezza. I primi due capitoli del libro si aprono, non a caso, con due *ekphraseis*, la prima dedicata a *Las Hilanderas* (1657 ca.) di Velázquez, la seconda alla *Canestra di frutta* (1595-96) di Caravaggio.

L'esplorazione della prima tela serve a definire, attraverso l'immagine dell'arazzo e la costruzione a quinte sceniche, due delle questioni principali affrontate nel libro: la trama come dispositivo essenziale della messa in forma del testo e la qualità teatrale, drammaturgica dello sguardo sulla realtà. L'affondo sul quadro di Caravaggio, a sua volta e in maniera sorprendente, è propedeutico alla discussione sul trattamento narrativo della temporalità e della storicità. Il romanzo storico pone anzitutto



Diego Velázquez, *Las Hilanderas*, olio su tela, 1655

problemi inerenti alla *dispositio* della materia trattata: come 'tessere' insieme, in un ordito continuo, le storie delle «genti meccaniche» e la Storia, i destini di individui oscuri e quelli di uomini e donne illustri? Risposte fondamentali a questa domanda vengono dall'analisi penetrante della struttura del capitolo XXVII dei *Promessi sposi* – «scatola nera della macchina romanzesca» (p. 69) lo definisce con efficacia l'autrice – che riproduce il movimento del «componimento misto di storia e di invenzione», si fa cioè mimesi del disordine della vita ma anche tentativo di «raccomodatura», di messa in forma in un ordito unico, ma privo di centro, di fatti pubblici e vicende private, un equilibrio mirabile e imperfetto che Manzoni impara anzitutto immergendosi nella cultura visuale del diciassettesimo secolo. Questa capacità notevole di leggere il testo tanto nei suoi fenomeni minuti quanto nella sua architettura riemerge puntualmente nel libro, tanto nel capitolo – il terzo – dedicato a Gertrude, dove la dimensione dello sguardo (altrui) è quella determinante per la costruzione dell'identità (e della condanna) del personaggio, quanto nell'analisi dettagliata dell'ultimo capitolo del romanzo, un esercizio esemplare che dimostra quanto la trama sia un congegno semantico essenziale.



Caravaggio, *Canestra di frutta*, olio su tela, 1599 ca.

Da un punto di vista metodologico, il libro di Brogi assume alcuni rischi nel momento in cui accoglie in pieno la lezione di Mitchell e ragiona in termini di ecosistema, perché marginalizza la verificabilità filologica delle citazioni figurative – pur mostrando di averne una conoscenza capillare – e tenta una via molto più ambiziosa: quella che vede il rapporto tra codice verbale e codice figurativo all'interno di una circolazione di materiali culturali senza soluzione di continuità. Da questa scelta coraggiosa discendono tutte le



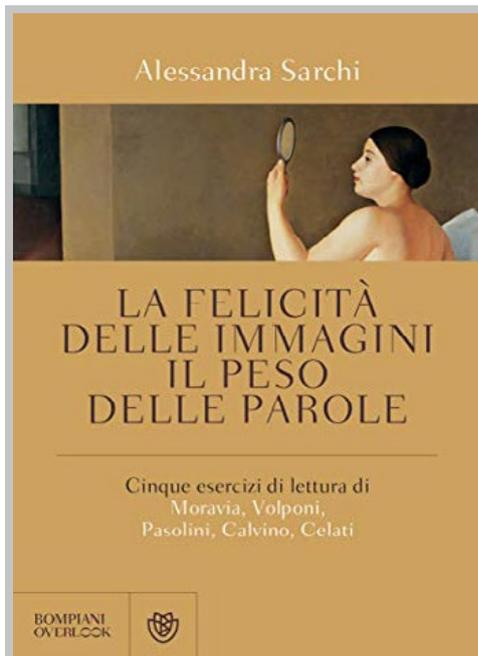
acquisizioni più importanti che il libro mette in campo, a cominciare da una ridefinizione decisiva dell'idea di realismo cristiano, che restituisce ai *Promessi sposi* una posizione centrale nella storia del romanzo europeo e contribuisce a rileggere l'extralocalità del narratore manzoniano, che tesse e 'raccomoda' la sua tela senza centro e aperta su più piani, come fenomeno primario della narrativa moderna.



BEATRICE SELIGARDI

Alessandra Sarchi, *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*

«Affascinante come un romanzo, documentato come un saggio accademico». La prima riga del risvolto di copertina che accompagna il nuovo libro di Alessandra Sarchi suggerisce immediatamente un quesito che i teorici della letteratura ci hanno insegnato a porci in modo quasi automatico e prioritario: a quale genere del discorso appartiene il testo che stiamo leggendo? La medesima riga, nel suscitare tale interrogativo, pare delimitare anche gli estremi dello spettro di possibilità: il romanzo, narrazione ‘affascinante’ per la sua capacità di avvicinare chi legge, e il saggio accademico, rigoroso nel suo processo di ‘documentazione’. Le due tesi implicite che gli editori del testo di Sarchi sembrano avallare contrapponendo i due aggettivi corrispondono all’opinione generale nei confronti tanto dell’uno quanto dell’altro genere: il romanzo è associato al mondo della finzionalità, della ‘fantasia’ (intesa come facoltà immaginativa) su cui di norma si fonda gran parte del suo



potere affabulatorio; si pensa al saggio accademico come a un qualcosa che, invece, sacrifica ogni velleità creativa a favore della documentazione che deve essere statutariamente manifesta in numerosi punti del testo (note a piè di pagina, citazioni da altri saggi, riferimenti interni, bibliografia finale ecc.), in nome di una scientificità che sempre più deve essere resa esplicita a fronte dei complessi procedimenti valutativi in seno alle istituzioni accademiche.

Quello che fa Alessandra Sarchi nel suo *La felicità delle immagini, il peso delle parole* (Bompiani, 2019) non è solamente eludere il tentativo di una rigida classificazione, ma anche, implicitamente, smantellare le prassi e le abitudini culturali associate tanto alla sfera del romanzo quanto a quella del saggio accademico. Come a dire: si può ‘raccontare’ anche qualcosa che non rimandi immediatamente a una storia finzionale o autobiografica (perché l’autofiction ci insegna che ormai il secondo orizzonte è stato ricompreso nel primo), ovvero si può scrivere qualcosa che abbia un valore dal punto di vista culturale – o anche scientifico – senza necessariamente dover sottostare a quel complesso di leggi scritte e non scritte che soggiacciono all’editoria accademica (l’ansia della citazione, lo sfoggio dell’erudizione, l’applicazione fedele di una particolare teoria, il ricorso talvolta a quella variante del burocratese contro cui si è scagliato a più riprese Claudio Giunta).

L’autrice compie contemporaneamente un gesto di libertà e una proposta di metodo. In primo luogo, si libera dai vincoli (e dagli orizzonti d’attesa) di questo o quel genere, ma lo fa recuperando una ‘prassi’ dell’interpretazione prima e della scrittura poi, cioè l’‘esercizio’, come si legge nel sottotitolo. Esercizi di cosa? Della lettura primaria dei testi di alcuni autori che, in modi differenti, si sono interrogati sul rapporto fra parola e immagine. E qui



ci addentriamo più nello specifico della proposta di metodo di Sarchi, che viene sapientemente strutturata in modo organico all'interno dell'intero testo, lasciando però il compito ai primi due capitoli di costruirne le fondamenta.

Le relazioni tra arti della parola e arti della visione costituiscono uno dei fronti più vivi e fecondi degli studi comparatistici sia in Italia che all'estero. Ma al posto di ricorrere a categorie narratologiche (eminentemente linguistiche) per rinvenire strumenti analitici e panorami di riferimento – come accade soprattutto negli studi intermediali d'oltralpe – Sarchi, che è storica dell'arte e scrittrice, compie un'operazione inversa che pertiene in primis alla storia dell'arte e alla storia della critica d'arte, rintracciando i segni del dibattito tra realismo e astrattismo, soprattutto nell'Italia del secondo dopoguerra, partendo da dati contestuali: gli incontri fra artisti e scrittori, l'eredità di magisteri universitari (come quelli di Longhi, Venturi e Arcangeli), l'animazione di riviste (*Il Politecnico*, *Paragone* ecc.) e la pubblicazione di manifesti pittorici costituiscono gli elementi di definizione di una storia dell'episteme che si interseca, a sua volta, con le poetiche individuali di ciascuno degli scrittori presi in considerazione nei capitoli monografici.

In ciascuno dei cinque 'esercizi di lettura' Sarchi ricompono, con una scrittura sempre misurata e lineare, il complesso campo di forze che si agita attorno a scrittori e opere attingendo ad una varietà di strumenti: dall'attenzione alla poetica dell'autore e dalla ricostruzione dei dibattiti – attraverso un lavoro d'archivio probabilmente imponente eppure sotterraneo, quasi nascosto – avvenuti su riviste, quotidiani ma anche in corrispondenze private, sino alla critica tematica ma soprattutto all'analisi testuale. Il recupero della centralità dei testi letterari di ciascun autore, di cui vengono riportati cospicui passaggi, costituisce il nucleo centrale dell'esercizio: leggere un passo che, per quanto frammentato e disgiunto rispetto all'opera più ampia che lo contiene, offre in sé una serie di elementi (ricorrenze semantiche, simboli, caratterizzazione dei personaggi e dell'ambiente) significativi; ai quali, cioè, possiamo provare ad attribuire un certo significato, che possiamo dunque provare a interpretare.

Queste chiavi di lettura sono simili eppure diverse in ciascuno degli autori scelti da Sarchi: troviamo allora gli sguardi inespressivi che si riflettono in specchi o assumono maschere nello scrittore-pittore Moravia, le autoidentificazioni e la riflessione tra visione naturalistica e antropica nello scrittore-collezionista Volponi, il complesso rapporto tra pittura, cinema e letteratura in Pasolini, l'opacità dello sguardo e l'autoriflessione percettiva di Calvino, sino a giungere all'occhio fotografico di Celati nel suo sodalizio artistico con Ghirri.

Ma perché proprio questi autori e non altri? Perché estrapolare e analizzare proprio quei brani? In un testo che rifiuta statutariamente le regole del saggio accademico ma che non rinuncia al rigore intellettuale (mancano note e riferimenti interni, ma ciascun capitolo è dotato di una bibliografia scrupolosa), che fa della chiarezza sintattica e lessicale – una lingua priva di tecnicismi ma non per questo meno accurata – la propria cifra stilistica, la giustificazione di intenti è all'insegna di quell'atto di libertà citato all'inizio.

In più di un'occasione – dal proprio blog personale alle interviste rilasciate per l'uscita del libro – Sarchi ha evocato come possibile modello di riferimento il *personal essay* anglosassone, un genere poco praticato in Italia e di cui alcuni esempi esteri ci sono giunti recentemente grazie all'ottimo lavoro della collana La cultura del Saggiatore, in cui la riflessione saggistica è mescolata a esperienze private di chi narra. Ma a differenza del *personal essay*, l'io di Alessandra Sarchi compare solo una volta nell'intero libro, proprio nel momento in cui dichiara le motivazioni che l'hanno spinta a concentrarsi sugli autori da lei selezionati:



Ho scelto alcuni autori, Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino e Celati, in cui la pittura e l'immagine mediano all'interno della pagina scritta un valore altrimenti non realizzabile, in quanto è lo sguardo inteso come azione che promuove direttamente la parola. Diversi per cultura, generazione di appartenenza e approccio ai fatti visivi, questi autori hanno in comune la messa in scena, all'interno dei loro testi, della figura di un pittore, di un conoscitore d'arte, di uno scrutatore di professione che del vedere, del tradurre il mondo in immagini sul mondo si fa carico come di una missione. Attraverso questi autori, tra i primi esposti alla pressione dei nuovi media portatori di narrazione, fotografia e cinema, è possibile seguire una piccola parabola istruttiva su come visione, storia, realtà e irrealtà abbiano cambiato il loro significato in una cinquantina d'anni (p. 19).

I cinque esercizi di lettura sono dunque *exempla* di una dinamica culturale, ma anche frutto di una scelta di cui si rivendica la volontà e l'individualità, attraverso quella prima persona singolare che ci hanno insegnato ad omettere quando si scrive nella e per l'università, creando un testo ibrido che propone un modo diverso di scrivere di arte e letteratura.