



Arabeschi
Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 6



Incontro con
gruppo nanou

Bisogna rappresentare la vita non come è, non come deve essere, ma come ci appare nel sogno.

Anton Čechov



www.arabeschi.it
n. 6, luglio-dicembre 2015

COMITATO SCIENTIFICO

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna)
Marco Belpoliti (Università di Bergamo)
Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore di Pisa)
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 DI REDAZIONE

School of Literatures, Languages and Cultures
The University of Edinburgh

Cristina Savettieri

Università di Catania

Salvo Arcidiacono, Giulio Barbagallo, Mariagiovanna Italia, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Simona Scattina, Simona Sortino, Gaetano Tribulato, Luca Zarbano

University of Leeds

Federica Pich

Seconda Università di Napoli

Elena Porciani

Università di Parma

Cristina Casero, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Giulio Iacoli

Scuola Normale Superiore di Pisa

Fabrizio Bondi, Giovanna Rizzarelli, Andrea Torre

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Giuseppe Lupo

DIREZIONE

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Salvo Arcidiacono, Simona Scattina

RESPONSABILI DELLE RECENSIONI

Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

PROGETTO GRAFICO

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON gruppo nanou	5
<i>Gruppo nanou. Profilo</i>	
<i>Videointervista a gruppo nanou</i> a cura di Lorenzo Donati e Jennifer Malvezzi	7
Lorenzo Donati <i>Al lato della rappresentazione. I paesaggi performativi di gruppo nanou</i>	16
Jennifer Malvezzi <i>Seduzioni fotografiche. Una lettura delle 'camere' di gruppo nanou</i> attraverso <i>La camera chiara</i> di Roland Barthes	29
ET ET testi contaminati	
<i>Videopresentazione di La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock</i> di Antonio Costa a cura di Stefania Rimini	35
Marco A. Bazzocchi <i>Attraverso un diaframma luminoso</i>	36
Carla Benedetti <i>La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica</i> <i>forma tragica</i>	40
Mauro Giori <i>«La figura è equivoca. Però...». La censura cinematografica italiana</i> <i>di fronte all'omosessualità</i>	54
Tomaso Subini <i>I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica</i>	64
IN FORMA DI generi e forme	
<i>Videopresentazione di Gesù è morto per i peccati degli altri</i> di Maria Arena a cura di Mariagiovanna Italia	73
Marina Paino <i>Bufalino e la detection 'per imago'</i>	74
Carlo Titomanlio <i>Fedeli a Fidelio? Variazioni scenografiche sul tema della scena di prigione</i>	88

Zoom | obiettivo sul presente

Sandro Lombardi
A Ippolita e Mario, giovani favolosi 100

Novella Primo
Il giovane favoloso 103

Leopardi reloaded. Conversazione con Mario Spada
a cura di Simona Scattina 107

Corinne Pontillo
Nell'occhio di chi scrive. Salò o le 120 giornate di Sodoma recensito dagli scrittori e dalle scrittrici 110

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

John Berger, *Cataratta*
(Maria Pia Arpioni) 116

Vincenzo Pirrotta, *Guasta semenza*
(Laura Pernice) 118

Enrique Vila-Matas, *Kassel non invita alla logica*
(Mariagiovanna Italia) 121

Enrica Maria Ferrara, *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa*
(Simona Scattina) 123

Teresa Spignoli, *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*
(Viviana Triscari) 126

Mario Perrotta, *Un bè*
(Francesco Gallina) 130

Muriel Mayette-Holtz, *Le songe d'une nuit d'été*
(Biagio Scuderi) 133

Compagnia Krypton, *Eneide. Un nuovo canto*
(Laura Gemini) 135

Hermann Nitsch, *Hermann Nitsch a Palermo. Das Orgien Mysterien Theater*
(Marco Sciotto) 137

GALLERIA

Album Pier Paolo Pasolini. Appunti per una galleria da farsi
a cura di Marco A. Bazzocchi, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli 138



gruppo nanou. Profilo di Lorenzo Donati



Namoro © Laura Arlotti

Il gruppo nanou nasce a Ravenna nel 2004, dall'incontro artistico di Marco Valerio Amico, Rhuena Bracci e Roberto Rettura. La comune frequentazione della scena performativa italiana favorisce l'incontro di Marco Valerio, che si diploma alla Paolo Grassi di Milano, con Rhuena, ginnasta e danzatrice già collaboratrice delle Compagnie Bassini-Bruni e Monica Francia, e infine con Roberto Rettura, fonico e musicista attivo nella scena indipendente bolognese. Nell'anno della fondazione del

gruppo, i nanou risultano vincitori, a pari merito con il gruppo Le-Gami, del premio GD'a, Giovani Danz'autoi dell'Emilia-Romagna. Lo spettacolo si chiama *Namoro* ed è una sorta di prologo della poetica della compagnia, nel quale frammenti vocali, immagini del corpo e un fuori scena sonoro evocano visioni che chi guarda è chiamato a ricostruire.

Seguiranno personaggi in bilico fra narrazione e astrazione, prima con tinte noir (*Desert-Inn*, 2006), successivamente forgiati come 'imperi della mente' onirici e dell'orrore (*sulla conoscenza irrazionale dell'oggetto [tracce verso il nulla]*, 2007). Un compiuto discorso si dispiega con il progetto *Motel* (2008/2011), suddiviso in tre diversi episodi spettacolari (o *Stanze*) e fondamentale tappa di maturazione poetica e produttiva. Si entra nella *Prima stanza* inseguendo le ossessioni individuali di un uomo e una donna, l'andamento cronologico è destrutturato, oscure presenze srotolano papiri con messaggi destinati a rimarcare la nostra responsabilità di spettatori che guardano; così si passa nella *Seconda stanza*, dove il disegno del movimento diventa più coreografato e sembra guardare in controluce le tensioni duali di un rapporto amoroso, mentre ombre proiettate ci ricordano l'esistenza di un 'fuori' urbano; si chiude (o si ricomincia) con una *Anticamera*, la cui scena contiene un cubo che distilla gesti e oggetti prelevati dalle altre *Stanze*; il cubo ricostruisce un interno casalingo, è abitato da una donna e l'angusto spazio viene disegnato saggiando le possibilità che restano nel piccolo perimetro, mentre noi riflettiamo sulle cornici che orientano il nostro guardare e ragionare. Il passaggio del decennio vede gruppo nanou impegnato ad asciugare il movimento da certe 'cadute narrative', in una sfida che punta all'astrazione del gesto.



In *Sport* (2011) c'è una ginnasta © Laura Arlotti



Sport © Laura Arlotti

colta negli attimi della preparazione, vediamo evoluzioni aeree in un una struttura di tubi di metallo utilizzata come parallele, mentre echi sonori di stadi festanti entrano nel buio della sala; il progetto *Dancing Hall* (2012-2013) studia le forme di alcune danze sociali, le applica ai corpi di maggiordomi in livrea verde che trasportano gabbie porta-vivande, intreccia evocazioni shakespeariane in un segno coreografico tuttavia più 'libero' che altrove, nel quale i personaggi sono

pellicole trasparenti da indossare (basta una maglietta con un teschio e si diventa Amleto, nello spettacolo *Cherchez la femme!*, 2013).

Strettamente confidenziale (2013/2015) è invece un progetto installativo coreografico che, a ogni replica, assume i connotati di un'opera prima, pur nella continuità degli orizzonti tematici e drammaturgici. Ci si sposta nello spazio per connettere frammenti: donne che danzano sole sotto la luce di fioche lampadine, maggiordomi che ci osservano alle nostre spalle, rifrazioni di altre figure femminili adagiate su divani rossi, coppie di ragazze in sottoveste color crema che danzano in sincrono e in loop, quasi come in un rituale. In *Strettamente confidenziale* crediamo si manifesti compiutamente un'idea di 'paesaggio performativo' che supera la linearità del racconto e pone domande sull'essenza stessa della rappresentazione.

L'ultimo progetto, *J.D.*, è nuovamente un percorso a tappe. La prima manifestazione, *John Doe* (2014), è una sequenza di immagini, suoni, melodie, partiture di movimento che invita a discutere l'idea di 'perdita': di un ordito, di una possibilità di visione razionale, dell'identità dell'intero paesaggio performativo, fra malinconia e desiderio di ricostruzione.

Parallelamente al percorso artistico, una densa attività di invenzione di contesti ha contraddistinto le azioni di gruppo nanou. Dalla «residenza creativa non espositiva» che è *Aksè*, progetto che dal 2005 ha offerto spazi di prova, discussione e pensiero ad alcune compagnie della ricerca, fino alla fondazione, nel 2011, della Cooperativa E con alcuni altri gruppi romagnoli (Fanny & Alexander, Menoventi), tentativo di fare fronte comune all'endemica fragilità produttiva del sistema teatrale e di danza italiano, impresa che ha prodotto importanti risultati come la curatela congiunta di una parte della stagione teatrale della città di Ravenna (*Ravenna Viso-in-aria*) e l'invenzione di *Fèsta*, festival dedicato ai nuovi linguaggi della scena.



Videointervista a gruppo nanou di Lorenzo Donati e Jennifer Malvezzi

Il 25 gennaio del 2015 la redazione di Arabeschi ha incontrato a Ravenna Marco Valerio Amico, Rhuena Bracci e Roberto Rettura che hanno raccontato la fondazione e le premesse artistiche di gruppo nanou, rievocando le tappe essenziali del loro percorso e le parole-chiave di molti spettacoli. Qui di seguito pubblichiamo la trascrizione dell'intervista. Si ringrazia Roberta Gandolfi per aver coordinato il progetto.

Riprese audio-video: Simona Scattina; Montaggio e grafica: Gaetano Tribulato.

D: Cosa vi ha spinto a fondare la compagnia? Cosa vi ha spinto a dire: questa è la nostra identità?

Marco: Nanou nasce ufficialmente il 13 luglio del 2004, dopo che nel '99 avevo conosciuto Rhuena, a Ravenna. A quel tempo stavo studiando a Milano e lavoravo con una compagnia che si chiamava Mes cabre. Invece con Roberto ci siamo conosciuti nel 2001 durante l'allestimento dell'*Ilia-de* con Teatro Clandestino. Nel 2003 – loro due non si conoscevano ancora – dissi: vogliamo fare un progetto assieme? Abbiamo fondato l'associa-



zione e abbiamo partecipato con il nostro primo vero progetto al concorso Giovane Danza d'Autore per l'Emilia Romagna. Ci piaceva molto quella tipologia di concorso perché era suddiviso in quattro tappe, e in ogni tappa bisognava proporre un minutaggio e un'elaborazione diversa. Ricordo che la prima tappa era un abstract del progetto in versione urbana: una vetrina. Oltretutto il discorso ci tornava molto perché noi stavamo lavorando a *Namoro*. «Namoro» è una parola che Fernando Pessoa inizia a introdurre nella lingua portoghese parlando di quell'innamoramento che si ha rispetto a una persona prima di conoscerla. Non è esattamente il colpo di fulmine italiano, è più l'essere attratti da una figura che sta facendo altro. Per comprenderci tra di noi si diceva: una persona che allestisce una vetrina, che quindi è esposta ma non sul piano comunicativo. Sta compiendo un'azione per se stessa, sta allestendo una vetrina. Io ne sono rapito, in quel momento capisco che quell'attrazione è, per me, fondamentale.

Quindi questo rapporto di attrazione verso una figura che sta compiendo qualcosa per se stessa è la prima tappa del concorso. Ci venne proposto di mettere in scena un'azione performativa dietro ad un vetro. Con Roberto si stava già iniziando a parlare di percezione dal punto di vista sonoro, più che semplicemente di ascolto musicale. Infatti il primo esperimento fu quello di mettere un subwoofer attaccato al vetro per farlo, semplicemente, vibrare.



A partire da questa prima azione in dieci anni si sono tracciate delle linee di lavoro, di curiosità, che tuttora sono presenti all'interno di nanou. L'idea di un corpo che agisce non tanto per essere guardato ma che cerca un'azione per autoalimentarsi, autorigenerarsi. Più avanti avremmo definito anche il fatto di avere un corpo che cerca di perdere emotivamente una frontalità. Il concetto di suono, in un paesaggio sempre ricollocato, e la dimensione del silenzio, che non vuol dire semplicemente assenza di musica. Fin da subito la parola chiave è stata erotismo, tuttora sempre molto presente. Erotismo inteso come attrazione. L'attrazione nel senso più ampio del termine, per cui come negli studi di Bataille, ci può essere l'attrazione verso un qualcosa di terrificante tanto quanto verso qualcosa di molto bello. C'era un bell'esempio su un saggio su Bataille che diceva: «Quell'attrazione che si ha anche nel fermare una macchina per vedere l'incidente». Un gesto che porta arcaicamente la persona a rallentare per la sua morbosità rispetto a un qualcosa di cui non conosce ancora esattamente la forma e per questo viene rapita e attratta nella sua azione. Direi che questa è la partenza e poi tutto si è evoluto.

D: Nel vostro percorso ci sono orizzonti progettuali che sembrano catalizzarsi attorno a dei macro-concetti: l'assenza di identità, gli indizi, il *noir*... Raccontateci come nascono metodologicamente le domande e gli stimoli che poi portano all'opera.

Rhuena: Metodologicamente, a seconda dei progetti nati negli anni, c'è uno di noi che porta una curiosità all'interno. *Namoro* era il nostro primo lavoro, una mia richiesta di lavorare su tre soli paralleli, quindi un solo del corpo, un solo della parola con un attore in scena di spalle con un monologo durante tutto il pezzo, ed un solo del suono. Il lavoro successivo *Desert-Inn* invece è stato creato su input di Marco.

Marco: Le parole chiave all'interno dei percorsi, spesso, arrivano verso la conclusione. Io odio profondamente scrivere i progetti a priori, nel senso che spesso partiamo da una serie di frammenti, di suggestioni, che nel lavoro di sala trovano la sintesi. Ci siamo resi conto in questi dieci anni che ci sono delle volte che apparecchi queste tracce di percorso e molte vengono scartate, per cui è sempre molto complicato. Anche se poi, di contro, da un punto di vista attuativo, pragmatico ed empirico, normalmente i primi due giorni di prova sono lo spettacolo.

Rhuena: Ogni singolo spettacolo ha il suo quaderno di appunti, per ognuno di noi. Io ho notato, negli anni, che nelle prime due pagine c'è già tutto, anche se poi si perde, si smonta completamente, fa venire tutti i dubbi del mondo... Ma quello era: chiudere il cerchio e tornare a quelle due pagine. Essere sicuri della domanda che stai facendo, ma assolutamente non della risposta.

D: In *Namoro* c'è una scaturigine formale. Gli elementi tecnico-formali messi in campo li poi acquisiscono, con il tempo, anche un orizzonte tematico. Guardando l'insieme dei vostri lavori sembra di intravedere la persistenza di alcuni indizi, la ripresa di alcune 'frasi' che ritornano (il *noir*, l'assenza di identità, i geroglifici del corpo). È veramente così?



Desert Inn © Laura Arlotti

Marco: La dimensione dell'assenza del volto, il corpo che si fa sempre più azione e sempre meno geroglifico, sempre meno segno che deve necessariamente portare ad un significato o ad un codice, sono cose che stiamo approfondendo, per questo ritornano. E perché sono delle necessità. Per me il volto in scena è un problema. Perché ho la sensazione che l'eliminazione dei tratti somatici di un corpo mi permetta una possibilità di mimesi, all'interno del soggetto che viene presentato, della figura, che altrimenti mi porterebbe a comprendere una figura che è in scena.

{nanou_incontro_i_fig2| *Desert Inn* © Laura Arlotti}

Verso la fine di un progetto, spesso, nascono delle domande o delle curiosità o degli accenni che portano al progetto successivo. Eclatante, per me, fu il passaggio tra *Desert-Inn* e *Sulla Conoscenza* in cui stavamo chiudendo il percorso. Saltò fuori l'improvvisazione fisica che venne tenuta sul finale del progetto *Desert-Inn*; io e Rhuena ci siamo guardati e abbiamo detto che da lì, da quell'accenno che era un percorso a schiena bassa e accosciata da un punto ad un altro, saremmo partiti per il progetto successivo.

Rhuena: Questo probabilmente anche perché ci sono le micro-tematiche interne ad ogni singolo spettacolo che ad un certo punto vengono esaurite. Senti di averle, anche se non comprese appieno, esaurite. Quello che potevi indagare lo hai indagato. Poi ci sono sicuramente le macro-tematiche che sono il nostro percorso. Non volendo lavorare per la

realizzazione di spettacoli esteticamente risolti (non è questo che ci interessa, non è il 'bello') è appunto una serie di domande che ci stiamo facendo, ci stiamo portando dietro. L'identità non-identità è una di quelle cose che ci portiamo, consapevolmente o meno, dietro fin dall'inizio. E ci sono altre tematiche come questa, come per esempio l'eroticismo di un'azione esposta. Della carne in sé. Infatti è difficile che nei nostri spettacoli si sia super coperti, super vestiti.



Motel © Laura Arlotti

Non abbiamo costumi di scena particolarmente ingombranti, perché comunque l'azione nella sua articolazione del corpo per noi è sempre stata da vedersi, da lasciar vedere. Sicuramente c'è un percorso sotto che si sta sviluppando nonostante noi. Sono domande che tornano e sono le domande che ci fanno passare da uno spettacolo all'altro e da una micro-tematica all'altra.

Roberto: Per *Namoro* la figura di Marco in scena in fondo era sicuramente una presenza, ma Marco usava la parola, e la parola veniva microfonata e amplificata. Ci siamo chiesti anche lì quanto dovesse essere percepito chiaramente che in quel momento Marco stava parlando o quanto dovesse rimanere il dubbio che quella presenza stesse dicendo qualcosa in diretta o che magari fosse tutto registrato. In realtà se ci pensi anche il discorso della perdita di identità in fondo un po' si ritrova anche in questo meccanismo che avevamo trovato. Sono quindi veramente tante le cose che facciamo ritornare anche inconsapevolmente.

Marco: Queste sono forse le macro-tematiche che voi riconoscete come possibili pas-



saggi o anche approfondimenti o ritorni ciclici nei nostri spettacoli. Poi sì, ci sono delle tematiche sulla progettualità più ampie, come può essere l'assenza di identità di *John Doe*, la visione dell'interno borghese di *Motel*, la bestialità di *sulla conoscenza irrazionale dell'oggetto*, l'indizio come gioco che non porta a nulla se non ad un continuo rilancio di curiosità ed interesse di *Desert-Inn*. Poi a me piace molto il *noir* americano, i cadaveri, anche se poi riconosco che, come nell'autobiografia di Ellroy o in *Blow Up* di Antonioni, ad essere importante non è l'assassino ma l'indagine, cioè l'essere continuamente rapito da un segno che ti porta ad un altro segno. Sperando che non finisca mai. Non so se qualcuno di voi ha avuto modo di vedere *True Detective*: arrivi all'ultima puntata e negli ultimi dieci minuti dici: «Dai, non puoi finire così, ancora!». Il discorso della relazione tra i linguaggi è uno dei più importanti, perché su quello, anche con *John Doe*, c'è veramente un nodo. E per me è anche una delle motivazioni più grosse che mi fa dire alla compagnia: «Dobbiamo andare in sala prove e provare». Le cose non si capiscono a tavolino, perché è proprio una carne che si pone lì e che può rendersi viva solamente se esperita con tanti errori.

D: Restiamo sulla relazione tra linguaggi, che è anche il focus della rivista *Arabeschi*. Parlateci un po' di che cosa vi nutrite, cioè di quali sono nello specifico, al di là di quello che avete scelto come vostra scrittura personale, gli altri codici che vi interessano. Che cosa guardate, che cosa vi interessa far collidere con le singole lingue che parlate all'interno di nanou?

Rhuena: Per un po' di lavori ci siamo ispirati molto alla fotografia. Per me la sfida e la curiosità era rendere quell'istante, attimo estremamente parziale di un racconto, renderlo racconto, renderlo azione. Non ho ancora capito come avviene, ma ci sono alcune immagini che per me sono movimento e veramente sono lo stimolo per produrre movimento. Insieme a questo, quando ci sono immagini di riferimento chiaramente circolano all'interno della compagnia. Faccio un esempio su tutti. Una ragazza, suppongo una prostituta, di vent'anni, distesa su un divano in lingerie girata in modo che il volto non le si veda. Quello per me è stato lo stimolo per creare tutta la scena che c'è sul divano rosso di *Motel* vista riflessa allo specchio. Quella è una foto, uno scatto di Brassai, ed è diventata un'azione, che poi si sviluppa anche in moltissimi altri modi, perché il divano si ribalta, questa figura viene poi trascinata in giro come un corpo massacrato. Ci sono tutti i risvolti. Ma nello specifico quell'immagine ha stimolato tutto un immaginario che è diventato azione.

Marco: Siamo partiti con *Namoro*. Lo stimolo più grosso, per me, è stata questa mappa sul libro di Pessoa, che era un appunto un disegno su un foglietto, che tracciava un percorso molto arzigogolato, e aveva scritto sotto "Il percorso più lungo per accompagnare Ofelia a casa". Ofelia era la sua amata. Durante questo corteggiamento lui ipotizzava i percorsi più lunghi per impiegare più tempo per accompagnarla a casa. Per quanto riguardava *Motel*, c'è stato un lavoro di creazione di storie attraverso quadri e fotografie radunati nel percorso. quando noi parliamo di racconto, di narrazione, per me è molto chiaro riferirmi a un'esposizione, una mostra fotografica piuttosto che ad un racconto letterario-narrativo. Prendiamo *The americans* di Robert Frank: è una serie di scatti fotografici coast-to-coast che non hanno un rapporto narrativo fra di loro, ma allo stesso tempo visti tutti quanti insieme offrono il paesaggio di quell'America negli anni Cinquanta.

Rhuena: Lo stesso riferimento si può fare sulla parola, perché il lavoro con maggiore testo nostro è *Namoro*, e il testo utilizzato non era originale, e non era neanche un mono-

logo.

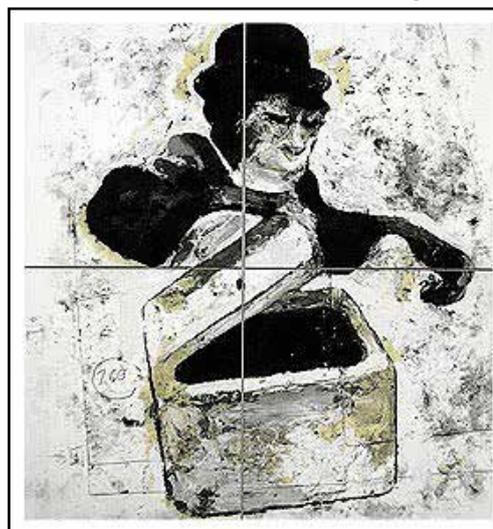
Marco: Sono state prese frasi da diversi libri. Abbiamo scelto due autori a cui fare riferimento, che erano Genet e Barthes. Abbiamo preso le frasi che ci interessavano di più, abbiamo provato a sovrapporle all'azione scenica ed eliminare tutto ciò che faceva didascalica ridondante, ma doveva sempre offrire un ulteriore significato a quello che veniva mostrato. Preso tutto e shakerato. Rompendone la grammatica, il ritmo, il senso.

Rhuena: Per ricostruire una grammatica, un ritmo o un senso su un ampio tempo.

Marco: E con l'idea di restituire una percezione della parola. Una significanza, più che un significato.

Rhuena: Fin dai primi lavori parlavamo di fuori peso del suono, di carnalità della parola, quindi spostavamo quelle che erano delle indicazioni specifiche di un campo di lavoro agli altri campi. Ora parliamo di ritmo della luce, di tempo della luce.

Marco: C'è un processo da motore di ricerca di internet, o rizomatico – se vogliamo utilizzare anche riferimenti filosofici. Nel corso delle giornate si prendono appunti, per cui mando a Roberto una musica, e lui mi manda un'altra cosa. Rhuena mi fa vedere una fotografia, io vado a vedere un film, e piano piano si creano delle connessioni che determinano l'oggetto di indagine, il progetto, il lavoro di sala e via via fino ad arrivare allo spettacolo. Se vado a rileggere gli appunti di *Namoro* ritrovo momenti in cui io e lei per la prima volta andammo a Ravenna. C'era una mostra di Giacometti e lei mi disse «Questa te la metterò in scena», ed era ritratto di *Donna sgozzata*. Una scultura, una figura a forma di scorpione del periodo cubista di Giacometti. Sei mesi dopo abbiamo fatto *Namoro* e c'era quella che per noi era quella figura lì, chiaramente rielaborata.



Stefano Ricci, *La mia scimmia segreta*

Rhuena: Che non vuole essere identificata dallo spettatore. Questo rimane un discorso interno. Non c'è la volontà di far riconoscere gli spunti. Per noi sono stimoli, non vogliamo essere citazioni, anzi, più si amalgamano con il nostro lavoro, più riusciamo a dargli un nostro tono, un nostro colore, più secondo me quello stimolo è digerito. Non so se ci è mai capitato di fare palesemente citazioni, di essere così riconoscibili. Una cosa che mi viene in mente è un commento di Viviana Gravano che dopo aver visto *Namoro* ci disse: «Ma voi avete studiato su Bellmer per fare questo lavoro?». Io non conoscevo, all'epoca, Bellmer. Chiaramente sono andata a cercare, incuriosita. C'è una posizione mia, di *Namoro*, che è esattamente una delle bambole fotografate da Bellmer. Anche l'angolazione dell'occhio è esattamente quella, ed era un puro caso, una pura coincidenza. Quindi ho capito cosa intendesse. Oltre a questa immagine c'erano altri particolari, per cui una delle tematiche di *Namoro* era nascondere parti di corpo e su Bellmer questa cosa la riconosco. A tratti io sembravo senza braccia, senza un pezzo di gamba, senza una spalla, ero solo tutta pancia.



Questo secondo me fa anche molto parte di Bellmer, non mettere in evidenza parti di corpo per farle sparire. Poi lui aveva la possibilità effettivamente di non metterle quelle parti di corpo. Io a mio modo lo avevo tradotto in azione.

Marco: Per esempio su *Motel* abbiamo incontrato le illustrazioni di Stefano Ricci. Guardando *La mia scimmia segreta* c'era questa scimmia con un cappello che guarda dentro ad un cubo e ad un certo punto ci siamo ritrovati a mettere un cubo in scena con dentro una figura. C'è un uomo con il cappello in tutta quanta la trilogia. C'è stato poi tutto un lavoro sull'horror coreano, con questi fantasmi bianchi che si muovono in maniera strana nel pavimento, uscendo dai posti più assurdi. Sicuramente su tutti i piani che insieme mettiamo in campo cerchiamo di mantenere sempre un lato che sia un po' di illusione ma nel senso della magia del piccolo mago. Allora nella prima stanza di *Motel* apparire e sparire sotto un tavolo è veramente la magia *de noartri*, però può creare quell'ambiente. Così come con Roberto si parla tantissimo di piani di ascolto. Cioè dove quell'azione sonora è collocata. Qui? In questa stanza? Là dietro? Che tipo di spazio percettivo deve raggiungere nel contesto che si va a creare? In tutto il progetto *Dancing Hall* l'azione doveva sempre accadere nella stanza accanto.

D: C'è una questione che è stata già toccata e che rimanda al panorama teatrale contemporaneo della danza, ma infondo alla danza *tout court*: l'intensità che mettete nel movimento. Mi sembra di poter dire che emerga soprattutto in *John Doe*, ma credo che sia una di quelle cose che ritornano.

Qual è la qualità che voi cercate nel parlare corporeo, per fare in modo che non diventi semplicemente disegno coreografico ma che resti paesaggio?

Rhuena: Per me l'azione coreografica ha la valenza di questo gesto (prende un bicchiere da terra e se lo poggia davanti a sé, sul tavolo). Per cui il contenuto deve avere questa concretezza. Non è la bellezza dell'orpello, del disegno dell'aria che rimane su se stesso. È veramente un'azione spesa per fare qualcosa, per spostare il corpo da un punto A ad un punto B. C'è una necessità nel mezzo. Rimane nell'ambito dell'astrazione, perché non ho un bicchiere in scena, solitamente.

Marco: In *Motel* anche.

Rhuena: In *Motel* anche, però in *Motel* salto anche fuori con una ribaltata dal divano. Ma la volontà è che il contenuto di quell'azione sia di una profonda necessità e concretezza, per cui vorrei che si leggesse che sto uscendo e sto andando a fare la spesa. Ma non in modo così letterario, da racconto, ma il contenuto, la necessità di quell'azione vorrei che fosse leggibile come tale. Non ve lo



Sport © Laura Arlotti

so spiegare meglio. Quindi si distanzia da quella che è la linea nello spazio. La bellezza della linea che riconosco, assolutamente. Arrivo da uno sport che è assolutamente virtuosistico, performativo, acrobatico, in quanto ex ginnasta.



Marco: Per me per capire questo tipo di discorso, cioè afferrarlo anche in maniera intellettualmente elaborata, è stata fondamentale la relazione che abbiamo avuto io e Rhue-na su *Sport*. Io sono un antisportivo, odio lo sport molto profondamente, lei ci propose di lavorare sulla tematica dello sport, e il primo problema che ci trovammo davanti era: un'azione della ginnastica artistica dura un minuto e mezzo, mentre noi dovevamo fare uno spettacolo di trenta minuti almeno. Cosa ci inventiamo? Però nell'analisi di questo movimento, in cui si cercava di capire cosa fosse un corpo sportivo, una cosa che per me è stata chiara è che il disegno del corpo sportivo è dettato dal massimo risultato da ottenere, per cui la forma che il corpo assume è per fare il salto più lungo, o il salto più in alto, o per non sbattere il collo all'arrivo, perché devi arrivare con i piedi. Da lì in poi per quanto io possa partire da un'immagine fotografata e abbia l'intenzione di riafferrarla all'interno di uno spettacolo, non mi interessa che quell'immagine venga riprodotta a manichino, ma che quel corpo nella sua necessità ritrovi quella situazione, neanche più posa, quello stato. E così anche quando noi parliamo di coreografia prima di tutto parliamo di presa di spazio, cioè il corpo si muove perché produce uno spazio, perché conquista uno spazio continuamente. Il corpo, deve trovare, pur in una sua criticità espressa, un modo per non essere danza. Cioè, nel momento in cui si presenta la figura del riconoscibile come linguaggio di danza codificato, via. Immediatamente via. Nel momento in cui si forma un gesto che può essere rimandato al simbolo di una statua, a una simbologia, via. È anche molto castrante. Lì è la scommessa non ancora risolta del dire "ok tolgo la simbologia, tolgo il messaggio di cosa voglio dire, tolgo la figura caratterizzata". Che cosa mi rimane in mano? La struttura del corpo, che è presente in quel momento in scena è altamente, esponenzialmente caratterizzante.

D: Come voi ben sapete questa mia incursione in *Arabeschi* è molto legata al mio interesse per la cultura visiva americana, che mi sembra di cogliere anche nella vostra poetica. Studiando questo argomento mi sono accorta che si tratta di una risonanza comune a molti alti artisti romagnoli, soprattutto fotografi. E allora vi chiedo se c'è, effettivamente, un filo conduttore tra l'immaginario paesaggistico visivo della Romagna e quello americano e in che modo tale dialettica si declina nel vostro lavoro.

Marco: In realtà non lo so. Quello che ritrovo, nella Romagna, a parte le luci al neon della vita notturna, è una violenza che rimanda ad un certo tipo di America. Una violenza sotterranea, non sempre espressa, che ricorda molto quella dell'America degli anni Cinquanta, dell'America di provincia. Non si sta parlando soltanto di Chicago e New York insomma. Poi sicuramente gli Stati Uniti, ad un certo punto, hanno fatto un salto di qualità di ricerca del linguaggio, la cui eco è arrivata in maniera molto forte in Italia, anche se non in tutti i campi. Per esempio dal punto di vista narrativo, la scrittura americana, in particolare dagli anni '60, ha fatto uno scarto. O come si diceva prima «il movimento necessario». La scrittura americana da Cormac McCarthy in avanti comincia a dire soggetto-verbo-predicato verbale-punto. E così la scrittura diventa un elenco di azioni, fino ad arrivare fino al massimo che è James Ellroy.

Sì, di americano c'è tanto. E poi, secondo me, la mia generazione è quella dei telefilm. Non a caso uno dei nostri riferimenti è stato *CSI*. Nella settima stagione di *CSI*, dove c'è un serial killer modellista, tornano una serie di riprese che sono state materiale che ad un certo punto si è infiltrato nel nostro lavoro.

D: Non abbiamo ancora parlato di un aspetto che secondo me è importante almeno

accennare, cioè il panorama nel quale voi vi state muovendo, e quindi il sistema delle arti performative, fra teatro, danza e altri linguaggi. Verso quali itinerari vi state muovendo adesso? E quali sono i vostri compagni di viaggio?

Rhuena: Non mi interessa particolarmente collocarmi. Io mi occupo di quello che è il mio linguaggio e in questo riconosco degli interlocutori interessanti, con alcuni dei quali ho avuto la fortuna di lavorare, collaborare, studiare. Da Monica Francia a Ravenna, a Michele De Stefano della Compagnia MK con sede a Roma, i Kinkaleri in Toscana. Bello poter avere in casa il teatro Comandini nel quale andare a vedere ogni tanto qualcosa di estremamente interessante, altrimenti te lo dovresti andare a cercare in angoli altri del mondo e dell'Europa. È stato molto interessante e formativo, per me, lavorare con Mariangela e Cesare della Valdoca. Non a caso nomino quasi tutti romagnoli, perché il territorio è estremamente ricco. Non ci sono solo questi, ho quella che io definisco un'auto-formazione, nell'ambito della danza. Io arrivo dall'artistica. Poi sono stati workshop e incontri a formarmi come danzatrice e il lavoro di sala, fondamentalmente. Quindi quello che mi aiuta a collocarmi sono gli interlocutori che ho nominato, che ovviamente hanno linguaggi differenti dal nostro. Non lavoriamo sulle stesse tematiche o con le stesse modalità. Quindi io scelgo di non collocarmi, questo è per me l'importante.

Marco: Collocarsi oggi penso che sia difficile. Oggi ci si colloca in un deserto, perché tutto quello che è attorno rispetto ad un percorso di ricerca linguistica lo stanno cercando di abbattere. Secondo me la danza in Italia ha fatto uno scarto che il teatro si è rimangiato. Uno scarto di pensiero, dell'ottica di una messinscena, di come si mettono in scena le cose. Negli ultimi quattro, cinque anni mi è sembrato di vedere una scena teatrale che è diventata molto reazionaria, riproponendo una drammaturgia che ha una linearità narrativa molto precisa e delineata. Rispetto a degli esperimenti di qualche tempo fa sono pochissime le realtà che continuano ad esporsi con progetti teatrali fuori da una narratività, chiamiamola, classica.



Strettamente confidenziale © Stefania Scano

D: riascoltando le vostre parole, il modo cui raccontate la vostra creazione, il tentativo di produrre qualcosa che arrivi a una sorta di non-riconoscibilità ma che allo stesso tempo è nominabile, mi viene da chiedervi: quale può essere ancora la differenza del linguaggio della scena rispetto a questo orizzonte, oggi e nel futuro? Per che cosa ci dobbiamo battere?

Marco: Io in questo momento ho riscoperto la scena ribaltandone gli aspetti. Mi sono profondamente rinnamorato con il progetto *Strettamente confidenziale*. È un progetto che dice: «l'opera dev'essere presa come un museo». Non è intrattenimento. C'è un percorso che non è dettato da conduttori o percorsi obbligati. Uno può andare avanti indietro, fumarsi una sigaretta e far due chiacchiere e intanto accadono delle cose che cercano



di costruire continuamente un paesaggio, un habitat. Mi piacerebbe che ci fosse proprio un bar, dentro questa attività scenica. Per cui anche da un punto di vista performativo, quando parliamo fra di noi, diciamo che il tempo del corpo dell'azione non deve essere più quello dell'intrattenimento, del colpo di scena, della fiction e via dicendo, ma, anzi, come io scelgo di stare davanti a un quadro e andarmene lasciando l'opera nella collocazione, così l'azione deve eccedere nel tempo proprio per far sì che lo spettatore se ne vada dall'azione. È chiaro che si crea una relazione diversa. Lo spettatore è libero di muoversi, quindi non siamo più noi che dettiamo il ritmo, ma è l'attenzione dello spettatore, la curiosità, l'erotismo. E questo aspetto, questo habitat, questa relazione che si tenta di costruire ospitando il malcapitato, anziché intrattenerlo, ha creato, per me, delle sorprese. Persone, non necessariamente dell'ambiente teatrale, che si sono fermate all'interno di un'installazione fino a due ore, senza che nessuno gli dicesse niente. C'era un'entrata ed un'uscita ma non c'era un inizio o una fine dello spettacolo. Non c'era un obbligo. E la cosa ancora più bella, per me, era aver creato, come Nanou, dei luoghi di disimpegno in cui la gente si ritrovava senza conoscersi. Si scambiavano informazioni e ritornavano a reinnestarsi all'interno di un percorso. Allora si è venuta a creare una piccola comunità, anche estemporanea, effimera, però una comunità attiva. È una cosa che abbiamo cominciato a scoprire nel 2013 per la prima volta e che stiamo continuando a mandare avanti che non sta neanche diventando un progetto, ma un dispositivo da mettere in campo per scoprire altre situazioni. E lo scarto forte, che io sento, rispetto a quel teatro installativo degli anni '90 o degli anni '80 è che si sono eliminate le costruzioni teatrali. Nel teatro sensoriale, in tantissime attività di quegli anni, c'era comunque la dimensione teatrale, una dimensione, spesso, di visione frontale, o di tempo deputato, perché c'era un inizio e una fine dell'azione che doveva essere seguita per una narrazione successiva. Una conduzione dello spettatore che veniva preso e accompagnato nel tempo e nello spazio della performance. Qui è veramente libero. Uno può starci venticinque minuti senza che succeda niente. Lì succede qualcosa, che forse è la messa in pratica, a livello di dispositivo, di quel *Namoro* di dieci anni fa, in cui non cerco più di attrarti, ma se inizia questa intesa, se hai scelto di entrare in quest'habitat, può essere che tu non voglia più uscirne per un po', per un lungo tempo. Allora lì, veramente, mi si è risvegliato qualcosa di molto importante, che stiamo cercando di capire come poter riportare sulle dimensioni di palcoscenico. Il progetto *John Doe* serviva proprio a capire questo. Che cosa vuol dire, oggi, dopo questa esperienza di *Strettamente confidenziale* che stiamo portando avanti, riporsi in una visione frontale. Son tentativi, per ora.



LORENZO DONATI

Al lato della rappresentazione. I paesaggi performativi di gruppo nanou

Abstract - Donati A dance that tells, a theatre of bodies and few words, a sound path that goes directly to the evocation and not reject the narration. Nanou group was born in Ravenna and always has characterized by the attempt to tell, breaking a normal linearity of "facts". In the group's performances there are fragments of events, finds that the viewer have to reconstruct, looking for a "whole" that the acting company of Ravenna programmatically denies. So it is for *Namoro*, first work of 2004, esteemed as a kind of prologue. Afterwards, are tested the possibilities of body and mind in *Desert-Inn* and *sulla conoscenza irrazionale dell'oggetto [tracce verso il nulla]*, performances of 2006 and 2007, in which the group approaches the study of a daily subtly sabotaged and refracted into rivulets that the viewer can choose to follow (the trilogy *Motel*, 2008-2011). Lastly, stopping in balance between abstract composition of danced gesture (with sports tints) and the narrative design of figures, characters, symbols (from the project *Dancing Hall* to *Strettamente Confidenziale*, reaching the last work *J.D.*). The essay analyzes the poetic course of nanou group, trying also to create a context relating to the contemporary system of Italian theater and dance.

Kostia, 2003. Un palcoscenico all'aperto in una calda sera d'estate al Museo del Senio di Alfonsine (Ra), con un folto pubblico composto da addetti ai lavori, spettatori venuti appositamente dalla città e avventori dei bar della piazza. La dinamica dei gesti intreccia figure e affastella fugaci visioni, sul palco due corpi si rincorrono, la luce sovraespone movimenti che sembrano lasciare una scia.

Namoro, 2004. Un pomeriggio in piazza San Francesco, a Ravenna. Sul fondo della piazza una basilica paleocristiana, sul lato opposto c'è un nugolo di persone che osserva la vetrina dei chioschi della biblioteca comunale, un interno affacciato sullo spazio pubblico. Dietro al vetro scorgiamo un corpo femminile che si espone, ostende il bacino, si curva fino a piegarsi formando un arco acuto.

Sulla conoscenza irrazionale dell'oggetto [tracce verso il nulla], 2007. Un tardo pomeriggio primaverile, al secondo piano di un noto club musicale riminese. Le luci naturali bagnano uno spazio vuoto, due figure umane sono in preda a rantoli e contorsioni, una scatola blu e una sfera vitrea ci riportano a un'oggettualità che vorremmo ristabilisse un raziocinio.

Scegliamo di partire da tre visioni personali che legano il percorso professionale di chi scrive alla vicenda artistica e biografica di gruppo nanou. Scegliamo di aprire la porta assecondando le indicazioni di questa compagnia che ha la sua base a Ravenna, prendendo alla lettera alcuni dei titoli dei loro spettacoli (*Faccende personali*, *Strettamente confidenziale*) anche per vedere dove ci porterà questo varco e se mai potremo richiuderlo. Scegliamo dunque queste veloci impressioni come incipit, cercando di procedere con gli strumenti del racconto e dell'analisi, provando a coniugare la necessità della ricostruzione con il tentativo di una contestualizzazione sia estetica che più genericamente allacciata alle vicende del teatro e della danza di ricerca italiani degli ultimi anni. Adotteremo dunque uno sguardo cronologico, partendo dal primo spettacolo per arrivare all'ultimo, con pause diacroniche che speriamo possano illuminare alcuni nodi legati al fare danza oggi in Italia.



1. *Frammenti di un discorso di poetica: Namoro, Desert-inn, sulla conoscenza irrazionale dell'oggetto [tracce verso il nulla]*

Due corpi e una traccia audio che evoca immagini sonore. gruppo nanou (Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci, anche compagni di vita, performer e coreografi, e Roberto Rettura, sound designer e fonico) si conoscono e iniziano a frequentarsi artisticamente fra il 2003 e il 2004, grazie a esperienze e situazioni (sulle quali torneremo) che li spingono a credere nella possibilità di creare un progetto comune. La migliore introduzione alla loro poetica ci pare essere la descrizione del primo spettacolo, *Namoro*, che debutta nel 2004. Due corpi: un uomo immobile sul fondo e sempre di spalle imbastisce un tessuto vocale che sfugge al significato, costruito da frammenti ai quali ci si aggrappa andando in cerca di immagini (udiamo parole come «sogno», «innamoramento», «voluttà»...); una donna è impegnata a costruire figure a cavallo fra movimento quotidiano e atletismo: camminate concentriche all'indietro, verticali oblique, momenti di stasi con la testa abbandonata fra le ginocchia, subitane accensioni ritmiche con le braccia a creare veloci rotazioni nell'aria, repentini 'congelamenti' come a bloccare e forse studiare l'origine nel movimento. Nel frattempo, la traccia sonora sporca la temperatura con grattamenti e interferenze, ma evoca anche alcune immagini prettamente narrative (una passeggiata, una porta che si apre). Sottotraccia operano i *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes, con il 'namoro' descritto dalla stessa compagnia come il «periodo di relativa intimità che di solito precede il fidanzamento ufficiale»,¹ e ripreso dall'introduzione di Antonio Tabucchi alle *Lettere alla fidanzata* di Fernando Pessoa. Il primo spettacolo, dunque, pare essere di per sé una dichiarazione di poetica, e la tentazione di rileggerlo come un'iniziale messa a punto dei propri mezzi è adesso forte. Almeno pensando all'idea di un corpo che si situa al punto di intersezione fra 'presentazione' del proprio esserci e 'rappresentazione'; almeno nel desiderio di agganciarsi a molteplici riferimenti di origine letteraria, ma anche visuale e cinematografica, se pensiamo per esempio alle stilizzazioni di un Giacometti, dichiarate come fonte di ispirazione diretta per la ricerca sul movimento di Rhuena Bracci;² infine, almeno nella tensione del sonoro a evocare un 'fuori-scena' che alimenta il racconto, diventando in alcuni passaggi addirittura l'unico elemento a farsi carico di precise referenzialità mimetiche. *Namoro*, e così gruppo nanou, è la risultante di queste e altre istanze, che trovano un loro momento di 'coincidenza' in spettacoli progettati come architetture in cui la drammaturgia alterna vuoti e pieni, chiamando chi guarda a costruire i propri spazi. Scrive Chiara Alessi:

Perché i passi che udiamo avvicinarsi o le porte aprirsi ci fanno solo immaginare corpi che si uniscono: l'immaginazione contrasta con ciò che c'è di fronte, sulla scena, in realtà. Esattamente come nell'innamoramento, sospeso sulla soglia che distacca per un attimo da terra prima di precipitarci ancora più pesanti, che ci obbliga a guardarci, che ci insegue come un riflettore su noi stessi senza lasciar scampo.³

Se possiamo considerare *Namoro* una sorta di prologo, da *Desert-Inn* (2006) in avanti gruppo nanou inizierà un discorso tuttora in atto, che potremmo per comodità suddividere in tre fasi: una prima fatta di frammenti (che comprenderebbe anche *Sulla conoscenza irrazionale dell'oggetto [tracce verso il nulla]*), una seconda nella quale si manifesta con compiutezza una proposizione poetica (dal 2008 al 2011, con il progetto *Motel*) e una terza che ha aperto una direzione di complessità e di 'bilico' (Da *Sport* al progetto *Dancing Hall* al nuovo *J.D.*, passando per *Strettamente Confidenziale*). Ci sembra comunque,



Namoro, © Laura Arlotti

e lo vedremo di opera in opera, che il percorso di nanou posseda una coerenza e originalità tali da poterlo ascrivere nel novero di quelle poetiche che legittimano una storizzazione. Una poetica dunque connotata da elementi che ricorrono, innervata fra l'altro da percorsi di trasmissione declinati in laboratori e progetti scolastici.

Dopo l'abbozzo tentato a proposito di *Namoro*, se dovessimo enucleare un altro elemento che ricorre nel lavoro di nanou diremmo della presenza di personaggi in bilico fra narrazione e astrazione, figure che ritornano di opera in opera, sebbene con caratteristiche differenti. La qualità di questi 'personaggi depotenziati' fa sì che da *Desert-Inn* in avanti ogni spettacolo contenga in nuce i prodromi di quello che lo seguirà, in un procedere poetico che davvero ha l'andamento di un discorso. In *Desert-Inn*, ispirato al memoir *I miei luoghi oscuri* di James Ellroy (che è un po' anche cassetta degli attrezzi del genere noir), ci sono quattro uomini in pantalone scuro e camicia bianca, c'è una donna in vestito da sera, ci sono corteggiamenti accennati, movimenti delle braccia e camminate come a perimetrare una scena del crimine, c'è l'assassinio della donna con gli uomini che saltellano, camminano a passettini, dondolano sulle ginocchia. C'è un buio improvviso con pile calate dall'alto a illuminare porzioni del corpo femminile (una scarpa, il viso, la schiena), in un rompicapo coreografico che pare invitarci a sciogliere l'enigma. Possiamo scoprire chi è l'assassino, se il piano temporale esplose, se il racconto nega consequenzialità e causalità? Nati e cresciuti dentro una società dello spettacolo aggiornata al trentennio berlusconiano,⁴ i nanou sembrano diffidare della linearità del racconto, non si fidano dell'intrattenimento e chiedono a chi guarda di scegliere, di farsi carico dei 'ganci' proposti e di portare avanti in autonomia la narrazione come di fronte alla molteplicità di elusioni di un quadro di Bacon. E come potrebbe essere altrimenti, aggiungiamo noi? Per fidarci di un racconto lineare, che non si pone domande sulla sua stessa sostanza, dovremmo in effetti sconfessare i ritrovati di ormai due secoli di estetiche e di teorie dell'arte, partendo dalle avvisaglie del XIX secolo – che già sabotavano la possibilità di una linearità – per attraversare la crisi del soggetto e gli sconquassi definitivi del Novecento.

Questi quattro uomini, e le loro azioni indecise fra astrazione e gestualità mimetica, preannunciano la venuta dei due 'figuri' di *sulla conoscenza irrazionale dell'oggetto [tracce verso il nulla]*. Dopo essere stati di fronte alla 'scena del crimine', veniamo ora trasportati in quella che assomiglia a una 'mente del crimine': corpi che tendono a figurazioni non antropomorfe o animali (debitrici di Kafka?), passeggiate sulle mani, inarcamenti della schiena che producono appoggi ribaltati e quadrupedi. Fra gridolini mefitici e urla spasmodiche, viene illuminata la schiena dell'uomo che regge una lavagnetta con scritti messaggi in codice («Ho il tuo gatto»), mentre l'audio punteggia questo 'impero della mente' con rumori bianchi amplificati e ossessivi inneschi di qualche meccanismo elettrico. Non

a caso evochiamo qui l'opera di David Lynch, a cui la compagnia deve una generale temperatura da Loggia Nera, ma anche specifici dettagli come le luci al neon intermittenti che connotano la visione, come il tema sonoro di *Twin Peaks* utilizzato nel finale, come la scatola blu che emana luce propria e che pare custodire il vocabolario utile per descrivere la grammatica degli eventi (come accade



Desert-inn, © Laura Arlotti

in *Mulholland Drive*). Le 'tracce verso il nulla' del titolo crediamo siano anche quelle di un fraseggio coreografico che punta a rendersi irriconoscibile, che si destruttura nell'esatto momento in cui viene applicato: «Siamo all'inseguimento di una storia, di un evento che non smette di accadere. E non sappiamo di che cosa si tratta», così iniziava una recensione di Serena Terranova.⁵ Tenendo a mente questa considerazione potremmo procedere negli sviluppi successivi della poetica di nanou.

2. Primo interludio: Fare danza in Italia, Aksè, E, Festa

Marco Valerio Amico, Rhuena Bracci e Roberto Rettura si conoscono grazie alla frequentazione di un ambiente comune, quello afferente alla scena performativa di ricerca italiana. Marco Valerio studia alla Paolo Grassi di Milano, Rettura è un fonico e musicista attivo nella scena indipendente bolognese, entrambi parteciperanno allo spettacolo *Iliade* di Teatrino Clandestino.⁶ Rhuena Bracci è ginnasta e danzatrice, collabora prima con la Compagnia Bassini-Bruni e poi con la Compagnia Monica Francia. Dopo essere giunti alle semifinali del Premio Scenario (realtà quest'ultima con oltre vent'anni di storia alle spalle, una delle poche in Italia impegnata in un concreto accompagnamento a gruppi emergenti) i nanou si iscrivono al Premio GD'a, Giovani Danz'autoři dell'Emilia-Romagna, risultando con *Namoro* vincitori dell'edizione 2004/2005 a pari merito col gruppo Le-Gami del coreografo Luca Nava. La loro storia nel sistema teatrale e della danza potrebbe partire da qui, sebbene questo sia già il frutto di un percorso pregresso nel quale va posto l'accento sul nomadismo formativo che in Italia accomuna molti. Chi vuole studiare danza ha infatti di fronte poche strade. Si possono scegliere alcune scuole o accademie, col rischio di 'normalizzare' le proprie ansie accontentandosi di pacchetti che nel migliore dei casi mettono in forma fisico e mente adatti per movimenti ed estetiche specifici; si può decidere di emigrare, per studiare in alcune scuole di danza estere presso grandi maestri della ricerca; oppure si può scegliere di frequentare laboratori e workshop, di assecondare una vocazione alla ricerca che deve alimentarsi di un apprendimento costante e differenziato. È questo il caso di gruppo nanou, che a Ravenna coglie le occasioni offerte dall'Associazione Cantieri (realtà che farà nascere negli anni festival, reti, premi a sostegno della danza d'autore) e decide di restare in Romagna probabilmente anche grazie al lavoro dei 'fra-



telli maggiori' come la Società Raffaello Sanzio o Fanny&Alexander, di realtà di sostegno come il centro per residenze l'Arboreto di Mondaino, di poli dell'immaginario quali il Festival di Santarcangelo e di compagni di viaggio come il gruppo forlivese Città di Ebla. Per assecondare tale spirito di conoscenza, e in assenza di sponde legate alle istituzioni in grado di offrire un sostegno reale (almeno in una prima fase di lavoro), il gruppo mette in moto un'operazione che, se ripensata oggi, ha qualcosa di eccezionale. Si tratta di un progetto per compagnie di danza e di teatro denominato Aksè, una «residenza creativa e non espositiva» dove alcuni gruppi condividono la vita quotidiana per una settimana o dieci giorni utilizzando lo stesso spazio teatrale, abitato in orari separati. Ci sono poche semplici condizioni: chi lo desidera può tenere aperto il proprio spazio prove; durante i momenti conviviali vengono attivati confronti collettivi su alcuni problemi e sfide legati alla creazione; regolarmente sono invitati dei 'maieuti', figure in grado di intervenire nelle discussioni per accelerare la messa a punto di domande e risposte.⁷ Questa proposta dimostra una vocazione all'autoformazione spiccata, una fame di conoscenza rivolta a prassi, poetiche e punti di vista sul lavoro scenico diversi dal proprio, una capacità sempre più rara di guardare oltre al proprio orticello e così di lavorare per sé e per gli altri. Un altro episodio nella storia di nanou ispirato a simili principi è stata la decisione di fondare nel 2011 la cooperativa E, su impulso della compagnia Fanny&Alexander e insieme a Menoventi ed ErosAntEros, realtà quest'ultima che di recente ha scelto di abbandonare il raggruppamento. Si tratta di un sodalizio amministrativo e organizzativo che sta tuttora provando a immaginare percorsi collettivi in tempi di spiccati individualismi, sia pensando a questioni di ordine pratico (con la scommessa di semplificare strutture amministrative e organizzative) sia tentando di porsi domande di ordine estetico, ferme restando le autonomie dei singoli gruppi. La E, infatti, ha gestito nell'ultimo triennio (2013/2015) una parte della stagione Ravenna viso-in-aria, concertando una programmazione di eventi, incontri, presentazioni, spettacoli, laboratori⁸ e organizzando Fèsta, un festival curato e organizzato collettivamente negli spazi della Darsena di città e delle Artificerie Almagià, spazio multifunzionale dato in gestione dal Comune in un primo momento a Fanny & Alexander e in seguito alla Cooperativa E.

Aksè e la Cooperativa sono esperienze che, in modi diversi, ci dicono della vocazione a sollecitare azioni che nutrano il proprio territorio e il proprio ambiente artistico e professionale, e segnalano quanto l'autonomia e la ricerca siano condizioni da guadagnarsi e non tanto etichette da indossare. Quando le basi di partenza sembrano tutte remare contro i progetti che si hanno in mente, quando il paese in cui si vive pare ostacolare sia le imprese collettive che i desideri di autonomia, si può scegliere di adattarsi restando nei piccoli varchi che altri hanno costruito per noi, raccogliendo le briciole. Oppure si può decidere di provare a inventare quello che ancora non esiste, dando corpo e gambe alle proprie visioni. Si può anche perdere, in questi casi, e vedere i propri sforzi vanificati a causa di contesti impreparati e conservativi. Ma, anche se si perde, resta la certezza di avere fatto esistere delle possibilità che prima non c'erano, di avere creato le condizioni minime affinché qualcun altro le riconosca e così sia in grado di coglierle e rinnovarle.

3. *Faccende personali: Motel*

La trilogia *Motel* si sviluppa dal 2008 al 2011. Dopo avere saggiato i limiti e le possibilità del corpo e della mente nei precedenti spettacoli, ora i nanou studiano tensioni e relazioni di uno spazio quotidiano sottilmente sabotato. Tutto appare normale, a prima



vista, ma niente è come appare, se si prova a guardare di lato o sotto. *Motel* segna anche una progressione produttiva, dal momento che il progetto ottiene il sostegno di importanti strutture nazionali (per esempio Fabbrica Europa a Firenze, il bando Fare Anticorpi dell'omonima Rete emiliano-romagnola, il Teatro Comunale di Ferrara) e permette al gruppo di fare i conti con pubblici allargati e di abbandonare, almeno in parte, l'endemica condizione di autoproduzione che accomuna la maggior parte dei gruppi di danza e di teatro emergenti. Si parte da una *Prima Stanza* che riproduce un salotto con al centro un tavolo, vero fulcro della vicenda: cadute e sprofondamenti come se al suolo vi fosse un buco nero che attrae ogni fonte di energia, il tappeto che viene risucchiato dalla mobilia, l'uomo che s'infila sotto la tavola ma ne esce la donna. Come nella *Lettera rubata* di Poe, tutto è apparentemente in ordine e non ci sono indizi a cui aggrapparsi per risalire a un accadimento che inquadri l'orizzonte degli eventi. Ma solo in apparenza. Dissolvenze al nero di stampo cinematografico giustappongono sequenze, così quello che noi vediamo dopo non sappiamo se sia accaduto prima, o se esista solo nella mente dei personaggi: lei distesa seminuda come dopo una violenza, loro frontali entrambi sul tappeto a guardare l'orizzonte col suono di gabbiani sul mare, o seduti al tavolo l'uno di fronte all'altra in attesa di un evento. Le luci di Fabio Sajiz 'ghiacciano' la temperatura, fermando lo scorrere del tempo in un'asepsi che polverizza gli accadimenti, mentre le immagini sonore di Roberto Rettura operano come un radiodramma che si affianca alla narrazione, riproducendo rumori di carta che viene stropicciata, il brusio di una radio, il tintinnio delle stoviglie di un locale. La *Prima Stanza* era stata introdotta da una figura con un cappello a cilindro in testa che svolgeva un rullo con frasi a noi destinate («tutto questo è stato preparato per te, ricordati di me»), mentre una donna rossa compariva dietro a un fondale bianco rivelando quanto questo interno fosse contenuto in un altro più grande, come una scatola cinese. Nella *Seconda Stanza* udiamo una voce off: «Non volevo svegliarti, ma c'è qualcosa che devi proprio vedere». Qui le luci sono calde, la stanza è arredata con un divano, con una lampada ad arco e un tavolino di vetro. Mentre le azioni della *Prima Stanza* sembravano mostrare una coppia in preda a nevrosi personali, ora il fraseggio coreografico allude a una relazione di coppia affettiva, forse morbosa. Tonfi elettronici ritmano la visione, li ricondurremo in seguito a colpi, ovviamente fuori sincrono, che lui e lei infergono a una massa scura a terra. La funzione di 'attraverso lo specchio' viene qui assolta da un divano, rivolto di spalle al pubblico ma con uno specchio di fronte che rivela una realtà raddoppiata, mostrandoci la rappresentazione di una rappresentazione, con tinte velazqueziane. Scrive Andrea Nanni:

Qualcosa sta per succedere, qualcosa è appena successo, qualcosa sta succedendo sotto lo sguardo opaco del ragazzo in livrea addetto al servizio in camera, che mentre rassetta la stanza scopre una parete di specchi rivelatrice di particolari altrimenti inaccessibili agli spettatori.⁹

Qualcosa sta per accadere o è accaduto, e gradualmente monta la sensazione che non lo vedremo mai. C'è sempre una parte mancante, ci sono dettagli che 'non tornano', come se questa ambizione di rinchiudere il mondo in una stanza fosse destinata a un inevitabile (e progettuale) scacco. Ombre in movimento e a cadenza regolare bagnano lo spazio, come se il traffico di una *highway* scorresse ignaro al di fuori e le sue luci artificiali penetrassero da una invisibile finestra dietro noi. Avremo forse sbagliato punto di osservazione? Ci coglie netta una sensazione: anziché dentro, dovremmo forse guardare fuori? Si arriva così alla terza stanza, *Anticamera*. L'ultimo episodio non serve a spiegare, non fornisce chiavi,

ma acuisce la sensazione di un labirinto concettuale nel quale lo spazio all'improvviso si svela più grande di quanto avevamo pensato. Credevamo di avere visto qualcosa, di avere capito, ma all'improvviso ci svegliamo dal nostro sogno. Da *Motel* in avanti, le scene di gruppo nanou si riempiono di strumenti che ritagliano lo spazio, atte a 'contenere': gabbie per uccelli, portavivande, sezioni di stanze, pareti di vetro. Così nella terza stanza c'è un cubo con una donna all'interno che saggia le possibilità di appoggio di piedi, delle gambe e delle braccia, cercando un centro di gravità; le pareti del cubo sono coperte da una tappezzeria da parati che assomiglia alle stanze precedenti, come fosse una miniatura di ciò che abbiamo visto. Ora un uomo con il cilindro chiude con un pannello la superficie aperta del cubo (un boccascena?), occludendo la visione. Maggiordomi eseguono passi di balli da sala, un controluce improvviso c'invita a prestare attenzione (come nella *Seconda Stanza*) e le figure camminano all'indietro, inanellando passettini circospetti.¹⁰

Edward Hopper, Raymond Carver, Haruki Murakami e ovviamente David Lynch. La critica italiana ha usato questi e altri riferimenti per discutere di *Motel*, e a questi noi potremmo aggiungere le atmosfere rarefatte e silenziose di Kim Ki-duk, i contorni impossibili fra figure e sfondi di Escher, l'iperrealismo che gradualmente si sfalda in un presente atemporale e pieno di simbologie della *Tragedia Endogonia* di Castellucci. *Anticamera*, «il vero e proprio limbo in cui sogno e realtà si lambiscono i margini a vicenda»,¹¹ si era aperto con la donna che entrava e guardava lo spazio e gli spettatori. Forse sapendo ciò che l'avrebbe attesa, aveva scelto di entrare nel cubo, di varcare la soglia, di imboccare una 'strada perduta', mentre una struggente Elisabeth Fraiser si chiedeva cantando «Ho sognato che mi sognavi?». Dalla Loggia Nera non si esce, le volute della mente del protagonista di *Memento* di Christopher Nolan porteranno a un vicolo cieco. Eppure non possiamo fare altro che cercare un ordine, una logica, una risposta. Malinconici, senza sapere bene che cosa abbiamo perso, ora siamo pronti per vedere cosa c'è dopo, accompagnati da un maggiordomo che danza da solo nel ritaglio rotondo di una luce a occhio di bue, liberandoci – forse – dall'ansia di volere ricostruire tutto.



Anticamera, © Laura Arlotti

4. Secondo interludio: la danza in Italia

Discutere di gruppo nanou parlando 'solo' di danza, nell'Italia delle arti sceniche odierne, ci costringerebbe a restringere eccessivamente la focale su orizzonti disciplinari che da tempo chiedono di essere considerati nella loro molteplicità. Non sarà un caso che i pochi tentativi di tracciare dei racconti complessivi si siano dovuti confrontare con una irriducibilità di fondo, come se a differenza dei movimenti delle arti sceniche del passato sia oggi molto difficile individuare tendenze, filoni, estetiche che accomunino diverse poetiche. Si tratta di un dato di fatto che non può essere eluso, una precondizione certamente da mettere in discussione ma che allo stesso tempo deve interrogarci, se non vogliamo osservare il presente con strumenti appartenenti al secolo scorso, e produrre così fotografie già superate nel momento stesso in cui si tenta di scattarle. Come parlare di danza



senza considerare l'influenza almeno delle arti visuali, del cinema, della letteratura, della musica, del fumetto? Come osservare la danza senza considerare le vicende del teatro di ricerca italiano del secondo Novecento, e viceversa? La polifonia in atto ci consiglia dunque delle messe a fuoco puntuali che al contempo possano avvalersi di un'osservazione contestuale, che sia in grado di riferirsi al panorama in cui una disciplina si muove, pensando alle altre arti e anche a ciò che arte non è.

Abbiamo già evocato il concetto di 'Iperscene', introdotto nell'omonimo libro da Mauro Petruzzello, utile per avere qualche coordinata di partenza nella tensione dei gruppi a mescolare ruoli e competenze, nel sommare immaginari di provenienza disciplinare differente (e spesso estranea alla tradizione coreutica), nel dare particolare rilievo al valore drammaturgico del suono. Facendo un passo avanti nel delineare tratti comuni fra le estetiche, Fabio Acca introduce invece il concetto di 'Performing Pop',¹² individuando una specifica attenzione di alcuni gruppi alle risonanze con i sistemi mediali di massa, descrivendo una tendenza ad abbattere le tradizionali dicotomie di stampo novecentesco come attore/spettatore, vero/finto, reale/rappresentato, in una scena definitivamente mutata e divenuta transmediale e transdisciplinare. Si tratta, in tutti i casi, di un panorama costituito da monadi, da punti che rappresentano una minoranza ostinata¹³ che difficilmente si può descrivere in maniera unitaria, se non nel tentativo che sta alla base di fuggire da una ingenua e facile rappresentazione, che presterebbe troppo il fianco al confondersi con i discorsi pubblicitari e televisivi. Fatte queste premesse, si osserva un panorama che è stato definito della 'Danza d'Autore', termine di ascendenza *cinéphile* atto a descrivere il tentativo di mettere a punto idioletti corporei e coreografici personali, situati un passo dopo le variazioni creative degli interpreti e un passo prima dal diventare 'scuola' o 'tecnica', come accade nella danza quando una serie di prassi e figure si cristallizzano in metodi in grado di essere insegnati e trasmessi (Nikolais, Contact Improvisation...)¹⁴. Un panorama nel quale resta forte la predominanza di orizzonti visuali, anche a livello di riferimenti di immaginario. Si tratta di ricerche dove si attraversano, si masticano, si 'stressano' le immagini al punto da bucarle, forse per colmare un'assenza paradossalmente prodottasi per eccesso di visibilità.¹⁵

In che modo, allora, guardare alla danza italiana degli anni zero, e in particolare al percorso di gruppo nanou? Secondo Alessandro Pontremoli, in Italia saremmo ormai giunti a una terza generazione della cosiddetta danza contemporanea.¹⁶ Dagli anni '90 in poi gli artisti della danza contemporanea avrebbero iniziato a mettere a punto nuove identità del corpo e della scrittura coreografica, facendo direttamente i conti con i prodotti dell'industria culturale, con la pervasività della comunicazione, con il potere dei media. Dal corpo come scrittura in grado di forgiare nuove identità in tempi di immaginari colonizzati di MK alla decostruzione di ogni potere di Kinkaleri, compreso quello della rappresentazione. Si tratta di due soli esempi in un tessuto di influenze e relazioni la cui ricostruzione prenderebbe troppo spazio, qui possiamo citare solo alcuni altri gruppi coetanei come Città di Ebla, Santasange, pathosformel, muta imago che per i nanou rappresentano dei compagni di viaggio, anche in virtù di sensibilità estetiche affini. Per collocare i discorsi di gruppo nanou in un più generale panorama delle arti performative di ricerca, descriveremo una tensione a mettersi 'di lato' ai discorsi sul 'rappresentato' che pervade anche le creazioni della compagnia ravennate, come se fra le responsabilità dei gruppi emergenti vi fosse quella di non voltare lo sguardo rispetto alla società mediale e connessa, di prendere alla lettera i suoi tic, le sue ansie, i suoi diktat relazionali in un atteggiamento che vuole conservare una componente di sospetto sufficiente per mimetizzarsi senza confondersi.



5. In bilico nella rappresentazione: Sport, Dancing hall, Strettamente confidenziale

Nel 2011 debutta *Sport*, che vira con decisione dalle atmosfere di *Motel* per inaugurare un discorso fino a quel momento rimasto sottotraccia. Si avverte l'esigenza di 'liberare' il movimento dalle sue strutture narrative, asciugandolo fino a un ipotetico grado zero. Una struttura a cubo fatta di tubi viene usata da una ginnasta per esercizi alle parallele: la donna prepara la struttura con il talco, sospira, attende. Udiamo i suoi respiri amplificati, poi i rumori di un'arena sportiva. Cori, applausi e altri residui sonori di eventi che sono avvenuti o che avverranno ma che non sono qui ed ora, di fronte a noi. La ginnasta esegue un esercizio di molleggiamento su gambe e glutei, con felpa e cappuccio sulla testa. Un istante prima della rappresentazione, della finzione e della narrazione c'è anche questo, sembra dirci gruppo nanou, stando nel paradosso del dare forma a qualcosa che non dovrebbe essere mostrato, perché proviene da un alfabeto di azioni e ritualità tecniche finalizzate a una preparazione e non a un'immediata esposizione. In quegli istanti di tensione, in quel silenzio dell'atleta poco prima della gara, sembra emergere una domanda che tutti gli sportivi, in qualche momento, probabilmente si sono dovuti porre: ci si prepara per essere efficaci o per arrivare alla perfezione del gesto? Scrive Carlotta Tringali che «la pausa dell'essere, solitamente impercettibile, in *Sport* si dilata e si mostra facendo comprendere come in fondo sia proprio in quel frattanto che l'azione acquista una possibilità significativa [...]».¹⁷

Questo stare nel mezzo si riflette in una forma che abita il bilico fra presenza astratta e narratività, ipotesi rappresentativa che da *Sport* si propaga nei progetti *Dancing Hall* e *Strettamente confidenziale*.



Sport, © Laura Arlotti

Lo avevamo intravisto nell'ultima parte di *Anti-camera*, quando una delle inquietanti presenze che parevano conoscere e manovrare la sintassi dei movimenti prendeva a ballare da sola, mettendosi in evidenza in un tondo di luce. Ora ha dismesso le vesti da maggiordomo, tende braccia, tronco e arti inferiori in pose da rockstar, che in altro contesto potrebbero somigliare alla messa in mostra muscolare di un cul-

turista, o allo studio sull'atto sportivo bloccato in gesto della statuaria classica. Fumo in sala, la voce profonda psichedelica di Dirty Beaches canta *Lord Knows Best*, accompagnata dal suo inquietante pianoforte onirico. Scrive gruppo nanou che *Dancing Hall* è

una partitura coreografica [che] si costruisce a partire dai balli da sala scomposti in segni che, nella ri-composizione coreografica totale, danno vita ad un nuovo universo. La gratuità del gesto che si offre allo sguardo. Un atto preciso, esatto, necessario. Della sala da ballo (*Dancing Hall*) resta la leggerezza del gesto. Qui e ora un paesaggio del corpo si crea, in contrappunto con l'azione del suono e della luce.



In particolare a partire da questo nuovo ciclo (2012-2013), gruppo nanou inizia a procedere per progetti che si manifestano con occorrenze spettacolari che assumono nomi diversi a seconda dei contesti. *Dancing hall* nasce con il nome di *Just one night – On Air*, si colora di presenze shakespeariane diventando *Cherchez la femme!*, attraversa serate di tango comparando fra le coppie che ballano in *Dance dance dance*. Le sue 'figure' però ricorrono di spettacolo in spettacolo. Tre maggiordomi in livrea verde attraversano lo spazio sul fondo e calpestano una striscia di luce che taglia la sala da parte a parte. Portano vassoi, drappi, teste di cinghiale. Camminano attraverso microscopici passettini. Pievano le braccia come ad afferrare qualcosa, si coprono il volto con le mani guantate, danzano sincronicamente in una parvenza di fraseggio coreografico che mette in evidenza i passi di alcune danze 'sociali'. Le forme di tango, foxtrot ecc. sono estrapolate dal loro contesto, eseguite dagli uomini senza la partner femminile e dunque osservabili nella loro intellaiatura, come forme disseccate. Aleggiano comunque la sensazione che nell'orizzonte degli eventi manchi qualcosa, che un presagio di oscurità incomba sulle azioni e che il tempo sia 'fuori sesto', per dirla con Philip K. Dick e anche con Shakespeare («The time is out of joint», afferma Amleto). Ci asseconda in questa sensazione *Cherchez la Femme!*, che aggrega a tale immaginario alcuni rimandi alla vicenda di Amleto: una donna che di tanto in tanto compare vestita da sera con indosso una maschera da animale fantastico, alcuni separé di raso gradualmente allineati sul fondo a ricordare forse il muro di cinta per la comparsa dello spettro Amleto Padre, uno dei maggiordomi che si libera della livrea e svela una t-shirt bianca sulla quale è disegnato un teschio nero. Una batteria jazz felpata e un lontanissimo sibilo di un clarino colorano l'ambiente e anche qui i maggiordomi ballano da soli, prima dell'immagine finale che ci riporta alla donna-Ofelia e all'uomo-Amleto distesi a terra, senza vita apparente. Per aggrapparsi a un racconto, la mente torna alle presenze misteriose di *Motel*: si ha la sensazione che i maggiordomi abbiano guadagnato il centro della scena... finalmente sono loro a farci vedere quello che vogliono! Ma è un attimo, perché a imporsi questa volta sono le evoluzioni dei corpi persi in passi di tango, di tip tap, valzer. Se dovessimo dire che cosa resta, ora non avremmo nessun dubbio: è la danza. Di fronte a noi Marco Maretti, uno dei danzatori di più lungo corso della compagnia. Il personaggio per lui è una pellicola trasparente che può essere indossata, che può celare ed evidenziare nello stesso tempo i gesti e il movimento, in sequenze controtuce che permettono di indovinare alcuni passaggi di un segno coreografico più 'libero' che in passato.

Per introdurre *Strettamente Confidenziale* (2013/in corso) lasciamo la parola a Marco Valerio Amico, riprendendo le seguenti dichiarazioni da una breve ma significativa videointervista di Claudio Martinez in occasione di una replica alla Fondazione Volume di Roma: «È un progetto che ogni volta cambia desinenza, perché ogni volta incontra uno spazio diverso. Vengono scelte diverse coreografie e vengono create diverse situazioni, per cui si tratta realmente ogni volta di un debutto».¹⁸

La sua prima apparizione è avvenuta a Ravenna in occasione di Fèsta, maggio 2013, assumendo poi nuove desinenze e declinazioni in contesti disparati (ricordiamo qui 1914 al Ravenna Festival nel giugno 2014, *Camera 208* a Teatri di Vetro e *La finestra sul cortile* al festival Aperto di Reggio, entrambi nel settembre 2014). Ci si muove nello spazio e lì si 'incontrano' frammenti performativi collegati da rimandi a un immaginario che li accomuna senza uniformarli, costringendoci a ripensare alla nostra stessa ansia di tutto vedere e tutto ricondurre a unità e raziocinio. Ci sono due pupazzetti che guardano una tv seduti su un divanetto in miniatura, saliamo delle scale e incontriamo i maggiordomi fermi sulle loro poltrone. Una donna giace al suolo solitaria, non è chiaro perché ma ci appare dispe-



rata, dismessa, è illuminata da una pila che scende dal soffitto. Altrove si accendono luci fortissime, i maggiordomi danzano in trio e si stagliano in controluce, noi vediamo solo la filigrana delle loro silhouette. Spostandoci, ci accorgiamo di guardare spesso attraverso vetri e pareti diafane, a volte sono specchi che ci permettono di vedere ciò che resterebbe celato (come nella *Seconda Stanza di Motel*), altre volte ci fermiamo di fronte a un vetro e osserviamo un maggiordomo che guarda uno schermo, mentre siamo a nostra volta osservati da una figura che silenziosamente si è installata alle nostre spalle. Siamo noi a essere 'sognati' e 'rappresentati'? Come nei vortici temporali di *Inland Empire* di David Lynch, sospetteremo a un certo punto di essere i personaggi di un racconto, di essere guardati da una ragazza che piange? Ci spostiamo ancora, cercando di connettere frammenti. Incrociamo la sezione di una stanza, di nuovo un mondo dentro un mondo, una metonimia contenuta nella più generale metonimia che è lo spettacolo stesso. Lì dentro una ragazza si inarca, si adagia sulla schiena ma con le gambe tese e le braccia sollevate, il suo volto è celato da capelli che nascondono l'identità; nella stanza accanto alcune ragazze indossano una sottoveste color avana, eseguono una semplice partitura di gesti in loop, come statuine di Vanessa Beecroft che abbiano acquisito il diritto al movimento, preludio del nuovo discorso contenuto nel progetto *J.D.* A cosa abbiamo assistito? Cosa ho visto io, e che cosa la persona che con me ha partecipato a *Strettamente Confidenziale*?
Scrive Massimo Marino:

Si viaggia tra ombre del quotidiano, proiezioni e sviluppi di figure geometriche, trasparenze di veneziane che ricordano vecchi spettacoli dei Magazzini Criminali, sogni di sogni, luci che provenendo dalla serratura di una porta rivelano minuscoli dettagli, cartelli che aprono orizzonti concettuali, atmosfere, televisori in funzione o vuoti, spenti, monumenti del nostro passato, e molto altro, in un labirinto che ti fa spettatore e all'improvviso ti trascina dentro, verso regioni intime, coperte, misteriose.¹⁹

Cristallina dimostrazione di come ogni contenuto chiami a sé una sua peculiare forma, *Strettamente confidenziale* è il ritrovato di un percorso decennale che ha saputo fare proprio il necessario superamento della linearità del racconto, ma anche la ormai manifesta inattualità di una finzione che non si ponga domande sulla sua stessa esistenza. *Strettamente confidenziale* crea così un 'paesaggio performativo' con echi a forme ed espe-



Strettamente confidenziale, © gruppo nanou

rimenti provenienti dalla tradizione del Nuovo Teatro rielaborando al contempo le proposte di tanta estetica relazionale,²⁰ ma in una cifra autonoma: si tratta da un lato di un'arte immersiva attenta a non varcare quella soglia che impedisce l'esercizio di un'attenzione critica, ma allo stesso tempo, nelle maglie del racconto, emerge un discorso sui

mezzi e sulle possibilità dell'arte stessa che evita di risolversi in una semplice e troppo spesso sterile analisi del proprio statuto finzionale.



6. Epilogo: prestare attenzione alle conseguenze della danza (J.D.)

Sono fraseggi che sentiamo di non potere afferrare. Al centro della scena una struttura metallica quadrata, formata da quattro archi rettangolari che si congiungono. Sotto alle sue volte, al centro, sta una poltroncina rossa. Sembra la metonimia di una grande voliera o di un gazebo, oppure semplicemente è un vistoso oggetto di *interior design*. In *John Doe* (che ha debuttato nel dicembre 2014 a Pubblico, teatro comunale di Casalecchio di Reno) una donna con un abito dal sapore retrò si muove assecondando uno swing di piroette, una coppia di ragazze molleggia sulle gambe e ondeggia il bacino accompagnando braccia e mani che si sollevano e si congiungono dietro la nuca. Un fruscio disturbato in audio diviene percussivo felpato, preludio a una melodia di accordi di chitarra elettrica che conferisce alla visione il sapore della perdita, dell'immagine che sfugge. Un lento e obliquo rotolamento a terra, una sequenza di gesti frontali spigolosi, irosi, quotidiani. Le gambe si flettono e si stendono diritte con i fianchi adagiati sulla poltroncina, si accennano verticali e 'ruote'; il tronco s'inarca e si mostra girato di schiena, avanzando lentamente, celando il volto. Salgono dei lievi rintocchi come di campane tibetane e le sequenze mostrate si ripetono. 'John Doe' è l'appellativo attribuito nel gergo giuridico statunitense quando non si può o non si deve risalire all'identità, come nel caso del ritrovamento di un cadavere.

Non vogliamo qui cadere nella tentazione dell'interpretazione e leggere in queste sequenze orditi kafkiani, trasfigurazioni animali, mutazioni orrorifiche. Ci basti, per adesso, dato che il progetto è in corso, sostare su un'impossibilità che produce un loop, su una ricerca identitaria destinata allo scacco che si traduce in ripetizione, ossessione, nevrosi dell'identico.

Difficile fare progetti per il futuro. *J.D.*, come il primo *Namoro*, è in grado di parlarci del percorso stesso di gruppo nanou, e forse anche del modo in cui oggi, in Italia, si provano a costruire opere restando ai margini di un sistema dello spettacolo magnetico e sovraccarico, esausto e attraente, tentando di intercettarne alcune istanze pur in una cifra che non può che restare minoritaria. Annotazione che vale anche per le arti performative e di ricerca, abitate da nanou rinnovando il proprio idioletto con l'ingresso in compagnia di alcune giovani danzatrici, inserite in quel particolare processo di trasmissione coreutico dove la coreografia non è un disegno chiuso col quale plasmare i corpi ma un discorso in divenire, che muta secondo le inclinazioni e le variazioni di chi 'porta' la danza. Viene allora da pensare che negli spettacoli di nanou in futuro la danza potrebbe prendere il sopravvento, facendo arretrare le imposizioni di una coreografia che preme per fare chiarezza tracciando confini, marcando posizioni, illuminando zone d'ombra. Oppure potrebbe essere il disegno coreografico e narrativo a volere prevalere, privilegiando stratificazione e progressione. C'è però anche una terza via che, come speriamo di avere dimostrato, è in cerca di equilibri, sospesa su un filo. È la via del paesaggio performativo di gruppo nanou, che anche in futuro seguiremo con la lente dell'osservazione, dell'analisi, della partecipazione.

¹ Presentazione dello spettacolo su <http://www.grupponanou.it/namoro/>. Dal momento che faremo ampio uso di citazioni e materiali desunti dal sito della compagnia, uno spazio con la funzione di notiziario sulle attività in corso ma anche un archivio ben organizzato sulle produzioni del passato, d'ora in avanti non indicheremo più in nota tale sito.

² Un racconto esteso della gestazione del lavoro si trova in M. PETRUZZIELLO (a cura di), *Iperscene: Città di Ebla, Cosmesi, gruppo nanou, Ooffouro, Santasangre*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2007, pp. 85-120.

³ C. ALESSI, 'Namoro o dell'indicibile fenomenologia dell'innamoramento', *Altre Velocità*, settembre 2005,



- <<http://www.altrevelocita.it/incursioni/5/lavori-in-pelle/7/2005/28/recensioni/182/namoro-o-del-lindicabile-fenomenologia-dellinnamoramento.html>> [accessed 8 june 2015]
- ⁴ Riprendiamo questa espressione da Goffredo Fofi, con la consapevolezza di avere vissuto anni che anche dal punto di vista delle arti, e più in generale dell'idea stessa di rappresentazione, verranno probabilmente ricordati come uno spartiacque. Una delle pubblicazioni più recenti in cui si descrive l'idea di trentennio è G. FOFI, *Elogio della disobbedienza civile*, Roma, Nottetempo, 2015.
- ⁵ S. TERRANOVA, 'Tracce di nanou', *Altre Velocità*, settembre 2007 <<http://www.altrevelocita.it/incursioni/5/lavori-in-pelle/9/2007/34/recensioni/218/tracce-di-nanou.html>> [accessed 8 june 2015].
- ⁶ Spettacolo del 2002. Teatrino Clandestino è stata una delle compagnie di punta della ricerca teatrale italiana, appartenente a un raggruppamento di realtà definito dalla storiografia e dalla critica come 'Teatri Novanta' o 'Terza Ondata'. Il gruppo ha prodotto oltre venti spettacoli diventando un punto di riferimento per la scena emiliano-romagnola. Le ultime produzioni del gruppo risalgono al 2009. Dopo questa data, i due fondatori Pietro Babina e Fiorenza Menni decidono di sciogliere la compagnia e di procedere in autonomia, l'uno fondando la Mesmer Artistic Association e l'altra Ateliersi.
- ⁷ Cfr. M. PETRUZZIELLO (a cura di), *Aksè. Vocabolario per una comunità teatrale*, Mondaino, L'arboreto Edizioni, 2012.
- ⁸ Su invito del Teatro delle Albe e in collaborazione con le Albe stesse e con la Cooperativa Libra e Il Lato Oscuro della Costa, sodalizio quest'ultimo responsabile della gestione del Cisim, centro multidisciplinare con sede sulla costa ravennate, a Lido Adriano.
- ⁹ A. NANNI, 'Nelle oscure crepe del quotidiano', *Hystrio*, 3/2010, anno XXIII.
- ¹⁰ A proposito di 'spazi con dentro spazi', va citata anche l'installazione *Interno* del 2011, prodotta in collaborazione con Letizia Renzini e Antonio Rinaldi. Una superficie sospesa a un metro da terra ospitava l'immagine proiettata di una donna nella cattività di un cubo, osservabile dallo spettatore in piedi, dall'alto verso il basso. I suoi tentativi di trovare una misura in uno spazio così angusto terminavano con una rivelazione, quella del cubo e della donna in carne e ossa che comparivano sul fondo di una stanza di fronte a noi, facendo cortocircuitare realtà e rappresentazione, finzione e verità. Nel 2014 viene prodotto invece *Deserto Rosso*, creazione collettiva a cura di Marco Valerio Amico e Luigi De Angelis dove tale meccanismo esplose creando un ambiente polifonico onirico con personaggi provenienti da diverse opere di nanou, di Fanny&Alexander, ErosAnteros, Menoventi e altri artisti ospiti. Vedi R. SACCHETTINI, 'Miraggi nel deserto rosso, da Ravenna', *Altre Velocità*, maggio 2014, <<http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/5/baci-dalla-provincia/242/miraggi-nel-deserto-rosso-da-ravenna.html>> [accessed 19 giugno 2015].
- ¹¹ S. LO GATTO, 'Motel. Tra sogno e corpo nella trilogia del Gruppo Nanou', *Teatro&Critica*, 13 luglio 2011, <<http://www.teatrocritica.net/2011/07/motel-tra-sogno-e-corpo-nella-trilogia-del-gruppo-nanou/>> [accessed 8 june 2015].
- ¹² F. ACCA, 'Performing Pop: 10 punti per un inquadramento teorico', *Prove di drammaturgia*, 1/2011, pp. 5-12.
- ¹³ R. SACCHETTINI, 'Minoranza Ostinata' in 'Dossier sulla danza', *Lo Straniero*, 73, luglio 2006, pp. 78-80.
- ¹⁴ Per una trattazione più ampia del termine 'danz'autore' rimandiamo a ALTRE VELOCITÀ (a cura di), *Giovane Danza D'autore, Azione e immaginazione da Cantieri a Anticorpi XL*, Ravenna, Anticorpi edizioni, 2010 e a F. ACCA, J. LANTERI (a cura di), *Cantieri extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2011.
- ¹⁵ Concetti rielaborati da chi scrive e desunti da S. MEI, 'Gli Anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti', *Annali Online di Ferrara-Lettere*, VII 2 (2012), <<http://annali.unife.it/lettere/article/view/598/666>> [accessed 8 june 2015].
- ¹⁶ Dopo la 'mitica' nascita datata 1985, con lo spettacolo *Il cortile* di Sosta Palmizi. Per questa e altre storie si rimanda a A. PONTREMOLI, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Bari, Laterza, 2004 e, dello stesso autore, 'Il possibile e il cambiamento. Trent'anni di danza contemporanea in Italia', in F. ACCA, J. LANTERI (a cura di), *Cantieri extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2011, pp. 115-136.
- ¹⁷ C. TRINGALI, 'La pausa silenziosa di gruppo nanou', *Il Tamburo di Kattrin*, 24/09/2011, <<http://www.iltamburodikattrin.com/recensioni/2011/la-pausa-silenziosa-di-gruppo-nanou/>> [accessed 8 june 2015].
- ¹⁸ GRUPPO NANOU, *Strettamente confidenziale - Camera 208*, Teatri di Vetro 8, Settembre 2014, video di C. Martinez <<https://youtu.be/EPL9bNPEewE>> [accessed 8 giugno 2015].
- ¹⁹ M. MARINO, 'A Ravenna il nuovo teatro fa Festa', *Boblog-Corriere di Bologna*, 12 maggio 2013, <<http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2013/05/12/a-ravenna-il-nuovo-teatro-fa-festa/>> [accessed 8 giugno 2015].
- ²⁰ Cfr. N. BOURRIAUD, *Estetica Relazionale*, Roma, Postmedia Books, 2010.



JENNIFER MALVEZZI

*Seduzioni Fotografiche.
Una lettura delle 'camere' di gruppo nanou
attraverso La camera chiara di Roland Barthes*

The essay examines the linguistic relationship between the stage construction of the projects *Motel* and *Strettamente Confidenziale* by Gruppo Nanou and the theories about the photographic image expressed by Roland Barthes in *Camera Lucida*.

La trilogia *Motel, faccende personali* (2008-2011) rappresenta il punto di non ritorno, la nomenclatura e il fulcro concettuale dell'intera produzione performativa di gruppo nanou. Articolato su tre camere (*Prima Stanza, Seconda Stanza e Anticamera*), che sono al contempo finestre in sé concluse ed episodi di una serie, il progetto è stato recentemente celebrato attraverso l'ostensione di alcuni suoi elementi in *Strettamente Confidenziale*, un'originale operazione di musealizzazione articolata anch'essa in stanze che fungono da contenitori dell'azione, sorta di *time boxes* che, aperte a distanza di anni, espongono frammenti di memorie deformate dal tempo e dal ricordo.

Topos della cinematografia da Alfred Hitchcock in poi, la camera del motel è il non-luogo per eccellenza, il paradigma di quell'essenza tutta americana dell'abitare transitando. Gli oggetti in essa contenuti, solo apparentemente anonimi, rappresentano in realtà il «paesaggio reificato» e l'«oggettivizzazione» delle personalità degli abitanti che la occupano.¹ L'utilizzo della stanza di motel come dispositivo scenico, che diviene una sorta di assoluto per i nanou, trova un noto precedente sulle scene italiane in *Twin Rooms* (2002) di Motus. Lo spettacolo, mediante un serrato montaggio di frammenti video unito a costanti riferimenti alla letteratura postmoderna americana inscenava il potenziale narrativo connaturato all'immaginario cinematografico del luogo.²



Motel - Prima Stanza, 2008, © Laura Arlotti

Fin dal primo episodio di *Motel*, la critica teatrale italiana ha guardato anche agli ambienti scenici di gruppo nanou evidenziandone il rapporto con l'immaginario cinematografico. Soprattutto nella *Prima Stanza*, infatti, i riferimenti al cinema, in special modo al periodo del muto, sono evidenti: la voluta bicromia dell'ambiente, il *prompter* d'epoca, la sonorizzazione posticcia e disturbata a sua volta amplificata dalla partitura luminosa che imita i tremori della pellicola usurata con tanto di sdoppiamento finale del fotogramma, per non parlare del tavolo che sembra quasi contenere una cabina di proiezione al contrario, la cui luce risucchia a sé da prima i personaggi, poi il tappeto e infine le sedie.

Se è vero che i nanou rievocano palesemente in scena atmosfere cinematografiche, basti pensare ai titoli scelti per le stanze di *Strettamente Confidenziale – Camera 208*, *Overlook Hotel* e *La finestra sul cortile* — si tratta di riferimenti che rappresentano solo una parte dell'orizzonte culturale del gruppo. Mentre *Twin Rooms* di Motus era costruito utilizzando un linguaggio cinematografico tipicamente pulp, se non addirittura pornografico nell'uso dei *close-up*, il legame con il cinema noir e in particolare con i film di David Lynch che viene spesso imputato al lavoro dei nanou è sicuramente più labile e ascrivibile a una sorta di convergenza estetica data da fonti comuni, soprattutto fotografiche.

L'intera trilogia di *Motel* è letteralmente costellata di rimandi ai grandi maestri della fotografia, ma non si tratta di mere citazioni dirette: l'immagine scenica non viene ricalcata su quella fotografica, si cerca piuttosto di trasportare sulla scena il meccanismo lin-



Motel - Seconda Stanza, 2011, © Laura Arlotti

gustico sotteso a quella stessa precisa immagine. Per esempio, quando nella *Seconda Stanza* il corpo di Ruhena Bracci si contorce meccanicamente sul divano come una *puppe* di Belmer, se ne possono scorgere i movimenti solo da uno specchio; questa scena non solo evoca la celebre fotografia di Brassai *Prostituée dans un hôtel de la rue Quincampoix* (1932), ma utilizza un espediente registico – il riflesso nello specchio che confonde il significato dell'intera scena – tipico del maestro parigino; su quel divano infatti, non si sa cosa sta per avvenire (o è già avvenuto), se un incontro sessuale o un omicidio, oppure forse entrambi. E ancora, la misteriosa figura dell'uomo con il cilindro che appare più volte nelle stanze di *Motel* ricorda a tal punto uno dei tanti gentiluomini fotografati di spalle da Robert Frank che nell'episodio di *Anticamera* pare congelarsi nel noto scatto londinese *Chauffeur and Automobiles* (1951), quando all'improvviso, toltosi il cappello, l'uomo si rivela senza testa. La negazione allo sguardo, del volto e dell'identità – temi centrali nella recente produzione *John Doe* (2014) – porta anche alla ripresa di motivi iconografici tipici delle foto di Weegee dove i criminali si coprono il viso, spesso con il cappello come in *Two offenders in the Paddy Wagon* (1942), e rimandano a una precisa estetica del criminale che vede l'azzimato gentiluomo d'affari confondersi o sovrapporsi al gangster.

Un'influenza spesso attribuita ai nanou è la particolare atmosfera emanata dai dipinti di Edward Hopper, ma anche in questo caso si tratta di un riferimento 'alla seconda' per la compagnia, che arriva al pittore attraverso la fotografia di Gregory Crewdson, indicato più volte dagli stessi membri del gruppo come uno dei



Motel - Anticamera, 2011, © Laura Arlotti

riferimenti visivi principali. Magistrale illustratore della vita nei sobborghi americani (*Dream Houses*, 2008), Crewdson è l'esponente più noto di quella che è stata recentemente definita fotografia «hopperiana»;³ le sue fotografie sono contraddistinte da un'allure *noir* e da un'artificiosa teatralizzazione, ottenuta grazie a minuziosi set ed estenuanti ore di prove, che congelano la scena in un fotogramma onirico. Anche qui, l'influenza di Crewdson sui nanou non si limita a un'evidenza estetica; da lui mutuano un'idea della scena come frammento antinarrativo il cui «beginning middle and end lie elsewhere, outside the frame».⁴

La scrittura dei nanou è tutta concentrata sulla costruzione di immagini, manca completamente della volontà di raccontarne la storia svolgendo lentamente la matassa del mistero, che invece viene alimentato fino alle estreme conseguenze. Vi è, infatti, una costante ricerca di quello che Barthes definisce come il *punctum*, cioè quella «specie di sottile fuori-campo, come se l'immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa stessa dà a vedere»;⁵ questo concetto appare fondante per la loro costruzione scenica, come ha spiegato in un'intervista Marco Valerio Amico:

se all'interno di uno spazio, costruito con oggetti reali prelevati dalla quotidianità, inseriamo un corpo, creiamo immediatamente un potenziale racconto. Allo stesso modo, affiancando un uomo e una donna diamo vita a potenziali relazioni. In *Motel - Prima Stanza* lasciamo questa potenzialità narrativa all'esterno della scena teatrale. Presentiamo al pubblico le macerie di un racconto che si susseguono e incatenano ma non costruiscono una trama. Così, i personaggi si rivolgono sempre a qualcosa che accade altrove, al di là dello spazio scenico. La *Seconda Stanza*, invece, ruota intorno ad un avvenimento implicito che non viene mai svelato e che il pubblico può percepire solo attraverso la forte tensione che caratterizza lo spettacolo. La stessa idea di omicidio si traduce in una tensione relazionale, tra personaggi e oggetti, che sfoga in violenza, travalica il racconto e ribalta tutte le prospettive. C'è un uomo che ammazza una donna o viceversa? [...] Cerchiamo di creare una sorta di 'finestra sul cortile'. L'idea scenica, e di conseguenza l'idea di scrittura performativa del corpo, è di aprire la porta immaginaria di una stanza di motel allo sguardo dello spettatore, ma sempre nel momento sbagliato.⁶



Motel - Anticamera, 2011, © Laura Arlotti

trascina lo spettatore fuori della sua cornice, ed è appunto per questo che io animo la foto e che essa a sua volta mi anima».⁷

Lo spettatore, proprio come James Stewart ne *La finestra sul cortile*, è costretto in una posizione voyeuristica, rapito dalla «tensione relazionale» tra i personaggi, che è di fatto una tensione violenta, erotica. Del resto Barthes argomenta la sua teoria partendo da un netto distinguo tra l'immagine pornografica dove «non vi è *punctum*» e la foto erotica che «non fa del sesso un oggetto centrale e può benissimo non farlo vedere; essa



Marco Valerio Amico e Ruhena Bracci, una coppia anche fuori dalla scena, all'interno del gruppo rappresentano rispettivamente la regia dei *punctum* e l'oggetto dello sguardo, il corpo su cui questi *punctum* 'cadono': i capelli che sfiorano le spalle, la gonna rossa, le gambe che penzolano dondolando da una poltrona o il tacco delle scarpe che si intravede sotto al divano. Lo spettatore assume in qualche modo quello sguardo sul corpo di lei, sugli abiti che lo rivestono, sul suo rapporto con gli oggetti e la mobilia. In *Anticamera* addirittura, le pareti della stanza si stringono fino a diventare una scatola dove gli arredi sono miniature da casa di bambola, rimpiccioliti per non distrarre dalla partitura dei *punctum* sul corpo 'gigantesco' della performer.

Oltre al *punctum* il gruppo sembra trarre altri concetti da *La camera chiara*. Ad esempio, il modello barthesiano secondo cui la foto sarebbe «come un teatro primitivo, come un *tableau vivant*: la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti»,⁸ è reso speculare dai nanou che trasformano la scena in fotografia, come a dire che se la fotografia ha un'origine teatrale, allora il teatro può avere un fine fotografico.

Le scene si susseguono davanti ai nostri occhi come una sequenza di scatti, di fotogrammi, dove nell'alternanza tra luce e buio i personaggi appaiono all'improvviso senza motivo, come spettri che tornano a visitarci in sogno. In proposito è interessante osservare come nella sua nota sulla fotografia Barthes definisca lo *spectrum* come «colui o ciò che è fotografato, che è il bersaglio, il referente, sorta di piccolo simulacro, di *eidôlon*», ma al contempo sottolinei come la parola mantenga «un rapporto con lo 'spettacolo' aggiungendovi quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto».⁹ Più avanti nel testo recupera questo concetto:

se la fotografia diventa in tal caso orribile, è perché certifica, se così si può dire, che il cadavere è vivo in quanto cadavere: è l'immagine viva di una cosa morta. Infatti, l'immobilità della foto è come il risultato di una maliziosa confusione tra due concetti: il *Reale* e il *Vivente*: attestando che l'oggetto è stato reale, essa induce impercettibilmente che sia stato vivo, a causa di quell'illusione che ci fa attribuire al Reale un valore assolutamente superiore, come esterno: ma spostando questo reale verso il passato (è stato) essa ci suggerisce che è già morto.¹⁰

Sulla scena i nanou esasperano questa lezione, confondendo continuamente i piani tra «*Reale*» e «*Vivente*», laddove gli 'scatti scenici' ci vengono proposti in modo randomico, come immagini contraddittorie di una sequenza fotografica di cui si sia persa la numerazione originale. Ad esempio nella *Seconda Stanza*, quando il cameriere entra ripetutamente in scena per raccogliere o sistemare gli oggetti spostati dagli ospiti (che sembrano non vederlo), azzerà ripetutamente la scena del presunto crimine.

Questo gesto, reiterato, fa in modo che non possa essere determinato il momento esatto in cui è accaduto l'omicidio. Non è possibile determinare il tempo in cui i due protagonisti si sono incontrati per compiere le loro azioni; la quotidianità affrontata dall'uomo e la donna è sempre uguale a se stessa, l'omicidio può essere compiuto continuamente.¹¹

Nella dialettica tra «*Reale*» e «*Vivente*» imbastita dai nanou ci si trova schiacciati in quella dimensione del 'quasi' barthesiano, «davanti alla foto, come nel sogno, è il medesimo sforzo, la stessa fatica di Sisifo: risalire, proteso, verso l'essenza, discendere senza averla contemplata, e ricominciare da capo».¹² Lo spettatore si trova così diviso tra la



fascinazione per il mistero e la sofferenza data dall'incompiutezza della narrazione, ancorché le immagini frammentate sembrano provenire da una sequenza temporale che, come accade al protagonista del film di Nolan *Memento*, vorremmo riuscire a ricostruire ordinando cronologicamente gli indizi.

Con il recente progetto *Strettamente confidenziale* la scrittura scenica dei nanou si avvicina ancora di più al linguaggio fotografico: le immagini più suggestive della produzione del gruppo vengono raccolte in una sorta di album 'vivente'; ogni episodio è un intervento senza replica che assume di volta in volta un titolo diverso e che si configura come una serie di camere tra loro collegate nelle quali sono collocati in bella mostra una serie di oggetti, mobili e abbozzi di azioni, in altre parole 'indizi' prelevati dalle precedenti performance del gruppo da *Motel* in poi. Questo «prototipo di un'opera museale coreografica» congela l'azione in camere percorribili e abitabili dove «l'ospite / spettatore è invitato a scegliere il suo tempo di fruizione muovendosi liberamente, scegliendo il suo percorso con la possibilità di tornare sui suoi passi per continuare a smarrirsi nel suo desiderio di visitatore».¹³

Ancora una volta i nanou sembrano rileggere Barthes quando scrive «ciò che Marey e Muybridge hanno fatto in qualità di *operatores*, io voglio farlo in qualità di *spectator*: io scompongo, ricompongo, ingrandisco e per così dire, *rallento*, per avere finalmente il tempo di *sapere*».¹⁴ Ma come la fotografia «giustifica tale desiderio, anche se poi non lo soddisfa» perché «io non scopro niente: se ingrandisco, non faccio altro che ingrandire la grana della carta: disfo l'immagine a vantaggio della sua materia»¹⁵ anche le immagini viventi che abitano le camere di *Strettamente Confidenziale* seducono e abbandonano il loro *spectator* sulla soglia del significato, costringendo il suo desiderio di visione a perdersi nell'immobilità della scena, nella ripetitività della coreografia, nella contemplazione intima e solitaria dei frammenti.

Il discorso sull'immagine fotografica operato dai nanou trova il suo ultimo compimento nella fotografia di scena, una forma d'arte da sempre considerata marginale, ma di enorme importanza, non tanto ai fini documentali (per i quali è certamente più efficace il video) quanto per la sua capacità di surrogare in immagini iconiche l'intera scrittura scenica; si pensi soltanto alle foto di scena di Ugo Mulas per *L'opera da tre soldi* di Giorgio Strehler, a quelle di Carla Cerati per il Living Theater, a Maurizio Buscarino per Kantor e più recentemente a Luca del Pia per la Societas Raffaello Sanzio.

Per l'intero ciclo di *Motel*, i nanou sono stati affiancati dalla fotografa Laura Arlotti che ha creato una serie di immagini che ben condensano l'intero processo di costruzione operato dal gruppo. Come ha evidenziato in merito Elio Grazioli:

i componenti di Nanou amano a loro volta scartabellare tra i libri e siti di fotografia e traggono spesso spunto da immagini che li colpiscono. Nella fotografia di scena, potremmo allora dire, ritrovano quella da cui sono partiti, ma reinterpretata da loro stessi.¹⁶

Attraverso la fotografia di scena, che congela le performance del gruppo isolandone dei *frame*, dei fotogrammi, i nanou quadrano il cerchio ideale sul proprio concetto di costruzione fotografica della scena stessa; la nuova produzione *John Doe* sembra prendere le mosse da questa idea di *frame* laddove la particolare architettura disegnata da Gianni Marocco in cui si svolge l'azione la declina dialetticamente come 'cornice', lasciando trasparire un'indagine ancor più approfondita sul concetto di identità e fuoricampo.



¹ A. MORSIANI, *Scene americane*, Parma, Pratiche Edizioni, 1994, p. 91.

² Sullo spettacolo si rimanda a

³ Dal 1 ottobre al 28 novembre 2014 presso la Galleria Photology di Milano si è tenuta la mostra *Hopperiana*, con lavori fotografici di Luca Campigotto, Gregory Crewdson e Richard Tuschman.

⁴ R. BANKS, *Gregory Crewdson: Beneath the Roses*, New York, Abrams, 2008, p. 8.

⁵ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 60.

⁶ M. ANTONACI, 'Chiavi di Motel: intervista a Gruppo Nanou', *TeatroCritica*, 15 giugno 2010, <<http://www.teatrocritica.net/2010/06/chiavi-di-motel-intervista-al-gruppo-nanou/>> [accessed 30 april 2015].

⁷ R. BARTHES, *La camera chiara*, p. 60.

⁸ Ivi, p. 33.

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ Ivi, p. 80.

¹¹ M. ANTONACI, 'Chiavi di Motel: intervista a Gruppo Nanou'.

¹² R. BARTHES, *La camera chiara*, p. 68.

¹³ Testo tratto dal comunicato stampa del progetto *Strettamente Confidenziale* <<http://www.grupponanou.it/progetto-strettamente-confidenziale/>> [accessed 30 april 2015].

¹⁴ R. BARTHES, *La camera chiara*, p. 100.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ E. GRAZIOLI, 'Fotografare il teatro', *Doppiozero*, 21 ottobre 2011, <<http://www.doppiozero.com/rubriche/14/201110/fotografare-il-teatro>> [accessed 30 april 2015].



Videopresentazione di La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock
di Antonio Costa
a cura di Stefania Rimini



Antonio Costa, dopo aver posto le basi dell'analisi del rapporto fra cinema e arti visive, prosegue l'indagine sulle interferenze dello sguardo (e segnatamente dello sguardo filmico) rintracciando con la consueta precisione metodologica «il senso delle cose nei film» – come recita il sottotitolo del prezioso volume *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock*.

L'importanza del ragionamento critico di Costa risiede nell'adozione di un principio di convergenza tra cinema e *visual culture*, con mirate incursioni in ambito semiologico, che culminano nell'analisi dei dispositivi ottici (finestre, quadri, obiettivi) e nell'esplorazione delle dinamiche di museificazione dell'oggetto-film.

La mappatura delle cose e dei dispositivi procede secondo un disegno puntuale ma mai rigido, capace di alternare questioni teoriche e slanci narrativi al punto che l'intero discorso può leggersi «come un romanzo» (questo per Costa è il complimento più importante).

Catania, 5 maggio 2015

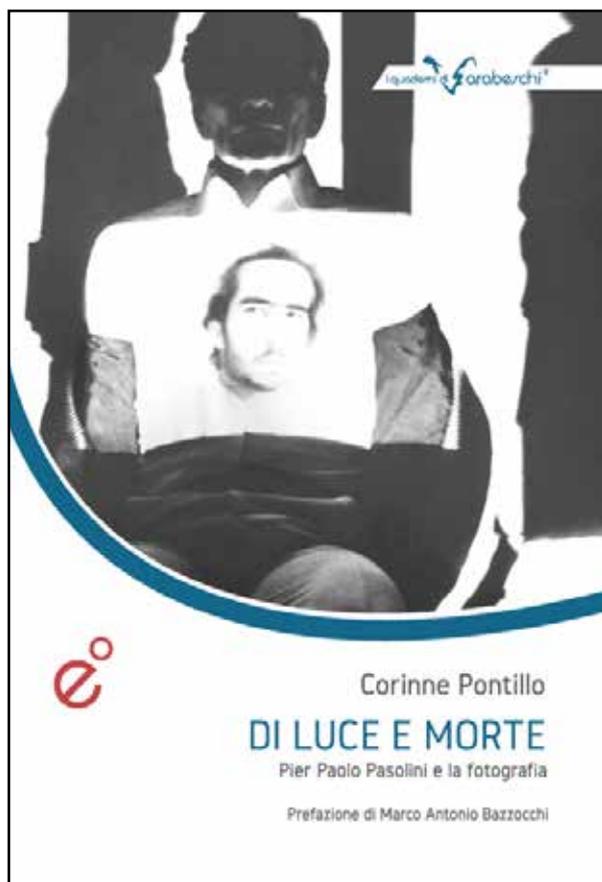
Riprese audio-video e montaggio: Simona Sortino



MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

Attraverso un diaframma luminoso

The text that we reproduce is the preface to the Corinne Pontillo's book *Di luce e morte*. Pier Paolo Pasolini e la fotografia (Duetredue Edizioni, 2015). A monograph, based on the investigation of the interactions between the Pasolini's work and the photographic language, is the first issue of the collection "I quaderni di Arabeschi". The essay by Marco Antonio Bazzocchi retraces critical issues and salient passages of the book, highlighting the innovative aspects in an accurate contextualization of the different stages of author's production.



Come ormai sappiamo dagli sviluppi dell'ermeneutica degli ultimi anni, l'opera di un autore non è né un sistema perfetto né un ente chiuso né una costruzione fondata su una architettura solida. L'edizione delle opere di Pasolini condotta da Walter Siti e Silvia De Laude ha contribuito in modo definitivo a scardinare limiti e confini tra i singoli testi, portando alla luce un *continuum* di scritture dove quello che sembrava definito e collocato in una fase specifica della produzione pasoliniana mostra invece ripetuti legami con quanto lo precede e quanto lo segue. L'opera di Pasolini è dunque un magma, e lo è molto prima del momento in cui l'autore adotta questo termine, nei primi anni Sessanta.

Saggi critici come questo di Corinne Pontillo confermano e anzi rafforzano tali ipotesi di lavoro. Mettendo al centro della ricerca un aspetto che sembrava marginale, o perlomeno riconducibile a pochissime opere, la fotografia, Pontillo dimostra invece con pazienza e infinita attenzione ai testi

che c'è un 'problema' fotografico quasi in ogni momento dell'opera dell'autore, dalle prime pagine friulane (in prosa e in versi) agli ultimi, grandi abbozzi degli anni Settanta.

Per capire fino in fondo l'importanza di questa ricerca, dobbiamo innanzitutto considerare il legame che viene identificato alla radice delle prime opere di Pasolini, in particolare in alcune prose friulane, cioè la presenza di un dispositivo della visione che funziona come dispositivo della memoria, anche là dove non si tratta di vero processo memoriale. L'intero mondo friulano, quel mondo che solo una prospettiva semplificante ha sempre identificato con un paradiso esistenziale, acquista così una dimensione nuova: il microcosmo Friuli, i corpi che popolano questo mondo, il desiderio che l'autore proietta sui corpi

e sulla lingua che li definisce, sono già da sempre una realtà vista attraverso un filtro, percepita nella distanza, fissata attraverso un obiettivo. In altre parole, Pontillo ci porta a considerare che il Narciso friulano è il prodotto di un effetto visivo già compromesso con il dispositivo fotografico: è colui che ci guarda dal fondo di un'immagine dentro la quale si trova rinchiuso, e non ha possibilità di toccare il mondo se non attraverso il suo sguardo prigioniero. L'espressione che Pontillo usa per definire questo primo momento della produzione di Pasolini, «pulviscolo di frammenti narcisistici», dice già tutto: ogni aspetto del mondo friulano è frammento, segmento, particella, esattamente come è frammento il cor-



Una delle foto presenti nell'*Iconografia ingiallita* della *Divina Mimesis*.

po dell'autore che usa con abilità la sua fotografia del libretto universitario quando decide, alla fine della sua carriera, di riscrivere l'intera produzione friulana invertendone il segno e facendone emergere il negativo che all'origine era stato occultato.

Il giovane Pasolini congelato nel fondo di una fotografia (alcuni versi dialettali lo descrivono così) guarda al Pasolini che si vede «ingiallito» come in una vecchia fotografia all'altezza degli anni Sessanta. L'indagine di Pontillo intorno al valore di questo aggettivo è una delle novità più interessanti del saggio. Consideriamo il fatto che Pasolini riattiva il valore dell'aggettivo all'interno della *Divina Mimesis*, l'unico reale 'fototesto' da lui concepito (forse lo sarebbe stato anche *Petrolio*, ma in questo caso possiamo solo congetturare). *L'iconografia ingiallita* che chiude la mimesis dantesca-auerbachiana deve essere letta con attenzione: Pasolini decide di far parlare le immagini e crea un montaggio dove alcuni momenti della sua vita diventano nello stesso tempo sintesi di episodi del passato (la fotografia di Pasolini e Gadda) e anticipazioni di una nuova epoca appena iniziata (le immagini di Roma, o le foto degli intellettuali del Gruppo 63).

Quelle fotografie sono cariche di tempo, come direbbe Benjamin, fanno saltare la continuità della storia e la aprono a nuovi, inaspettati significati. E l'autore che ingiallisce (come Pasolini-Dante ma anche come Pasolini-Virgilio) si colloca dentro lo spazio vuoto fra due epoche in quanto prigioniero di una foto ormai invecchiata. Con un recupero straordinario dalle poetiche giovanili, qui l'idea di essere dentro una foto non designa semplicemente la distanza del Narciso da sé e dal mondo su cui egli proietta i suoi desideri, ma diventa la distanza (al quadrato) dell'autore dall'epoca delle grandi illusioni ideologiche (gli anni Cinquanta) e dall'epoca in cui il movimento della storia sembra improvvisamente fermarsi (gli anni Sessanta).

Grazie al percorso disegnato da Pontillo, riusciamo a cogliere perfettamente il movimento che salda il Pasolini friulano con quello degli anni successivi, fino alla elaborazione del fototesto che nasce come sperimento di scrittura-riscrittura basato sugli stessi principi di frammento e di abbozzo che caratterizzano il cinema per 'appunti'. Il meccanismo memoriale e immaginativo, nato dalla lettura di Proust e già sperimentato nelle prose friulane, rivela ora tutto il suo potenziale espressivo e meditativo: le immagini contengo-

Fotogramma della *Rabbia*

no la morte, ogni immagine è anche morte (da qui parte l'intera meditazione di Barthes, che Pasolini non può leggere pur nella consonanza che deriva in entrambi dalla radice proustiana). La fotografia, in quanto innovazione tecnologica 'moderna', appartiene ormai in pieno al nuovo mondo che si sta aprendo (la Nuova Preistoria) ma contiene in sé anche quei residui auratici di cui parla Benjamin, grazie ai quali colui che viene fotografato si trova già preso dentro al processo di un compianto (di un cordoglio, avrebbe detto De Martino) che riguarda il sé ma nello stesso tempo il mondo dentro cui il sé si trova collocato. In altre parole, attraverso l'immagine fotografica si possono ottenere gli stessi effetti poetici che consente la lingua espressiva della poesia 'un attimo prima' che questa lingua venga definitivamente trasformata in italiano tecnologico. Ecco dunque l'incredibile poema per immagini fisse miste a immagini in movimento che è *La rabbia*, dove Pasolini può usare fotografie di rotocalchi sottotitolandole con un testo scritto-orale (poesia recitata dalla voce di Bassani/Guttuso) per raggiungere effetti poetici altissimi (si pensi in particolare alla sequenza dedicata a Marilyn Monroe, vero e proprio compianto sulla bellezza scomparsa di un mondo antico).

E si vedano, come controcanto a tutto questo aspetto, le pagine in cui Pontillo ripercorre fedelmente la persistenza fotografica dentro la realtà romana, con i passi dei romanzi dove la macchina fotografica diventa un oggetto di desiderio, da rubare esattamente come si ruba un motorino o un paio di scarpe alla moda.

Quello che poi il discorso critico ci fa scoprire, è quanto sia alto il tasso di uso della suggestione fotografica dentro opere che finora non erano mai state esaminate sotto questo punto di vista. Il gioco di rispecchiamenti che Pasolini ritrova nell'analisi delle *Meninas* di Velázquez condotta da Foucault permette di considerare con nuovo interesse i rimandi fotografici interni alla tragedia *Calderón*, dove la presenza di rimandi fotografici viene connessa al tema del rispecchiamento e del sogno, che creano una specie di gabbia illusionistica dentro la quale si muovono i personaggi. Potremmo pensare a una messinscena dove essi entrano e escono dallo spazio bianco e nero di una fotografia, esattamente come i personaggi della tela di Velázquez sono sospesi tra lo spazio della realtà e quello della rappresentazione. Va calcolato anche questo elemento nell'immaginazione creativa pasoliniana, cioè il fatto che la rappresentazione fotografica contiene in sé, costituzionalmente, sia una componente di realtà sia una componente di finzione: dentro ogni foto la realtà si è fatta finzione e continua a farsi finzione, sotto lo sguardo di chi la osserva. Così



la fotografia avvicina al raggiungimento del reale e nello stesso tempo crea una barriera insuperabile, la barriera che corrisponde alla morte dell'oggetto fotografato, o meglio del momento in cui vive quell'oggetto. In altre parole, ogni fotografia è un frammento di mondo e nello stesso tempo è il limite oltre al quale non si può procedere nella acquisizione di quel mondo.

Leggendo le analisi di Pontillo, si intravede anche il sottile legame tra alcune figure femminili che si trovano al centro delle opere pasoliniane, Rosaura di *Calderón* e Odetta di *Teorema*. Entrambe sono compromesse col mondo paterno, entrambe vivono un processo di distanziamento irreversibile dal padre. E giustamente Pontillo nota come Odetta sia legata all'assenza paterna attraverso la presenza di fotografie del padre: quella che porta dentro al suo diario, quella che scatta al padre malato, quelle che custodisce nella sua camera al momento della seduzione da parte dell'Ospite. Odetta è una Antigone borghese, divisa però non tra legge della città e legge del cuore ma tra amore per la figura paterna e perdita di questo amore attraverso il rapporto con l'Ospite, cioè l'unico uomo che può amorevolmente sostituire il padre. E per questo il culto di Odetta per il padre si trasforma, nella logica punitiva dell'opera, nel destino di immobilità con cui la figlia assume su di sé l'*imago* paterna, fissata nelle foto: Odetta statua è colei che introietta, senza mediazioni possibili, la vuota personalità di Paolo, restando intrappolata nel dispositivo di fissazione della luce sul buio della lastra sensibile.

La fotografia del padre del resto costituisce un elemento che ritorna nel mondo di Pasolini, fino a *Petrolio*, dove viene rievocato, a proposito del protagonista Carlo, un ritratto fotografico paterno, che costituisce un doppio dell'autore stesso. E allora è inevitabile che il saggio di Pontillo si chiuda sul mondo di *Petrolio*, un testo scritto che doveva contenere continui rimandi visivi a giornali, documentari, fotografie.

Acquista ora una incredibile coerenza il fatto che Pasolini abbia commissionato al giovane Dino Pedriali un vero e proprio servizio fotografico da inserire tra gli allegati del romanzo. Questo servizio, che comprende due diversi set (Saubaudia, la torre di Chia) sarebbe servito per inserire, all'interno di un organismo complesso, la stessa immagine dell'autore, secondo una logica che – pur da lontano – si ricollega all'immagine del giovane poeta bloccato dentro una riproduzione fotografica. Così, da un capo all'altro del percorso, il saggio di Pontillo delimita l'esperienza di Pasolini con la fotografia dentro un movimento circolare che riprende lo stesso movimento creato dal magma pasoliniano tra gli anni friulani e gli ultimi anni di lavoro.

Quando Pontillo prende in esame il breve saggio di Pasolini dedicato alla luce di Caravaggio, ritrova con giustissime ragioni le istanze critiche dalle quali era partita, cioè il dispositivo di fissazione luminosa che sta alla base di alcune rievocazioni memoriali delle prose friulane. In effetti, quel saggio costituisce la migliore identificazione di un interesse pasoliniano per il meccanismo visivo fotografico. Il cerchio così si chiude da Proust a Caravaggio, passando per Longhi, e toccando anche esperienze collaterali ma importanti, come quella di Andy Warhol e Man Ray.

«Diaframma luminoso»: con questa intensa ed enigmatica espressione Pasolini vuol cogliere il meccanismo di iscrizione delle immagini sulle tele di Caravaggio, quel meccanismo per cui la realtà si intensifica e diventa 'vera'. Qui si apre uno dei più importanti problemi dell'interpretazione pasoliniana, il rapporto tra Verità e Realtà. Il percorso delineato in questo libro può servirci a entrare dentro al problema: un problema di 'luce' e di 'morte', come esplicita Corinne Pontillo, con un *détournement* altrettanto interessante di quelli da lei indagati nel corso del suo lavoro.



CARLA BENEDETTI

*La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinasce-
re l'antica forma tragica **

Pasolini shot several screen adaptations of ancient Greek tragedies such as Medea by Euripides and the Oresteia by Aeschylus. But with La rabbia (1962) he does something different and something more: he does not adapt an existing tragedy for the screen, but recreates the very form of ancient tragedy through specific filmic techniques and especially through its most distinctive device: the montage. As in ancient tragedy, the newsreel footage that Pasolini edited for the film stages the conflicts, joys and mourning losses of the recent history of mankind, captured from a broad, planetary and universal perspective. The voice-over commentary takes on the role of a tragic chorus.

1. Per il film *La rabbia*, realizzato nel 1963, Pasolini non ha girato una sola scena. Ha usato esclusivamente delle vecchie pellicole di un cinegiornale degli anni '50, intitolato *Mondo libero*,¹ e fotografie tratte dai giornali. Le ha selezionate, montate e accompagnate con un commento scritto appositamente per il film, che è in parte in versi in parte in prosa, ed è letto rispettivamente dalle voci fuori campo di Renato Guttuso e di Giorgio Bassani.

Per comprendere il senso dell'operazione, occorre innanzitutto richiamare alla mente i cinegiornali di un tempo, brevi filmati che mostravano notizie e varietà, e che venivano proiettati nelle sale cinematografiche prima del film principale. Erano un po' come i telegiornali di oggi – sono scomparsi alla fine degli anni '50, quando la televisione li ha soppiantati. Anche *Mondo libero*, durato circa un decennio, era cessato nel '59. Oggi i cinegiornali sono considerati documenti storici importanti, essendo spesso le uniche registrazioni audiovisive degli eventi del tempo. E infatti molti documentari storici hanno attinto a quei repertori: in Italia, per esempio, si può ricordare *All'armi siam fascisti!* di Cecilia Mangini e Lino Micciché, con testo di Franco Fortini, un'analisi critica della presa di potere da parte del fascismo, realizzato nel 1961, due anni prima della *Rabbia*.²

Ma Pasolini usa quei materiali di repertorio in un modo assai diverso. Non li considera dei documenti, e ancor meno delle 'immagini-verità'. Anzi, egli è ben consapevole della loro banalità e della loro falsità, come si legge in questa dichiarazione, fatta da Pasolini durante la lavorazione del film, dopo aver visto 90.000 metri di quelle pellicole:

Una visione tremenda, una serie di cose squallide, una sfilata deprimente del qualunquismo internazionale, il trionfo della reazione più banale. In mezzo a tutta questa banalità e squallore, ogni tanto saltavano fuori immagini bellissime: il sorriso di uno sconosciuto, due occhi con una espressione di gioia o di dolore, e delle interessanti sequenze piene di significato storico. Un bianco e nero in massima parte molto affascinante visivamente. Attratto da queste immagini, ho pensato di farne un film, a patto di poterlo commentare con dei versi. La mia ambizione è stata quella di inventare un nuovo genere cinematografico. Fare un saggio ideologico e poetico con delle sequenze nuove.³

I cinegiornali erano fatti per il grande pubblico – come i programmi televisivi di oggi – ed erano pieni di luoghi comuni, di cliché, talvolta anche reazionari, agli occhi di Pasolini. Sono le immagini con cui la società del tempo si racconta e si autorappresenta, spesso anche con ipocrisia. Per poterli usare occorreva quindi tagliarli, decontestualizzarli, soprattutto commentarli, e così piegarli a un nuovo significato. Il taglio, il montaggio e soprattutto il commento sono perciò determinanti. Hanno una funzione non semplicemente narrativa o didascalica, ma di decontestualizzazione e di risemantizzazione delle immagini stesse: qualcosa di analogo a ciò che, qualche anno dopo, il teorico e cineasta francese Guy Debord avrebbe chiamato *détournement* – anche se, come vedremo, i risultati artistici sono diversi.

La rabbia viene talvolta frettolosamente definita un ‘documentario’. Ma se si guarda alla tecnica compositiva, si tratta più propriamente di un ‘film di montaggio’, o di un *found footage film*, o *collage film*, come altre volte vengono chiamati i film che fanno uso di materiali preesistenti. Qualunque ne sia l’etichetta, essi vengono comunque sempre considerati sotto la categoria di ‘cinema sperimentale’. *La rabbia* è in effetti un vero e proprio esperimento, nel senso che con questo film Pasolini scopre e porta alla luce nuove possibilità insite nel mezzo espressivo che usa, che non erano ancora state condotte fino a quel punto. Certamente, nel 1963, il cinema sperimentale di montaggio ha ormai alle spalle una lunga tradizione internazionale, che risale agli anni ’30 e che, ai suoi inizi, fu influenzata dalla tecnica surrealista del collage. L’espressione inglese *found footage film* riecheggia del resto



Rovine di un teatro greco

l’*objet trouvé* dadaista e surrealista. I primi esempi americani lo confermano, come ad esempio *Rose Hobart* (1936) dell’artista Joseph Cornell, che tagliò e rimontò sequenze di un film precedente, *East of Borneo* (1931), combinandoli con pezzi di altri film. Poi gli esperimenti si moltiplicarono, nelle direzioni più diverse.⁴ Eppure, anche rispetto a questo cinema Pasolini realizza qualcosa di inedito. In generale i film sperimentali di montaggio piegano i materiali di repertorio verso esiti comici, parodici, oppure

di sovversione dei codici. Pasolini ne fa invece un uso lirico, di tonalità alta, in un film che si interroga sul futuro dell’umanità, ripercorrendo gli avvenimenti della storia recente. In questo egli ha precorso esperimenti successivi, tra i quali i film di montaggio dello stesso Guy Debord, di cui parlerò più avanti. Se invece lo si definisce ‘documentario’, è evidente che l’aspetto sperimentale passa totalmente in secondo piano.⁵

Si tratta però di un esperimento che, anche rispetto a quello successivo di Debord, continua ad avere una sua originalità inedita. Punta infatti verso il lirico e il tragico. Secondo la mia ipotesi di lettura, che illustrerò man mano, *La rabbia* ricrea una forma simile a quella della tragedia antica, usando i mezzi specifici che il cinema gli offre, in particolare il montaggio e la voce fuori campo. Ed è proprio per questa forma che ancora oggi, a mezzo secolo di distanza, questo piccolo capolavoro è capace di parlarci. Anzi, direi persino che esso parla a noi spettatori degli anni 2000 ancor più che a quelli degli anni ’60, perché nel frattempo sono caduti diversi schermi ideologici della modernità – che Pasolini aveva in qualche modo già oltrepassato – e che allora potevano fare diaframma alla giusta comprensione del film: tra questi la visione storicista della storia e, non da ultimo, l’av-

Un fotogramma de *La rabbia*

versione modernista per il lirico, o per il 'troppo poetico'.

Le immagini di repertorio che scorrono nel film riguardano alcuni degli eventi più significativi degli anni '50, sia lieti sia dolorosi: l'invasione dell'Ungheria da parte dell'Unione Sovietica, la guerra di Corea, la guerra d'Algeria, le guerre di liberazione in Africa, la rivoluzione cubana, l'esplosione della bomba atomica, l'arrivo della televisione nelle case degli italiani, le alluvioni, l'elezione di papa Giovanni XXIII, l'incoronazione della Regina Elisabetta, la vittoria di Eisenhower negli USA, la morte di Marilyn, il primo volo nello spazio. Sono gli stessi fatti, gli stessi personaggi e persino le stesse immagini che uno spettatore

Un fotogramma de *La rabbia*

di allora poteva aver visto nei cinegiornali durante i dieci anni appena passati. Le stesse, ma montate e commentate in un altro modo, capace di suscitare nello spettatore una reazione conoscitiva e emotiva assai diversa da quella dei cinegiornali – e anche dei telegiornali di oggi – mobilitando non solo la comprensione storica o politica degli eventi ma anche il sentimento, la gioia, il lutto, la pietà, con un senso tragico della storia, colta nei suoi aspetti universalmente umani.

Per Pasolini gli anni '50 sono del resto un periodo particolarmente significativo. Da un lato sono anni di pace e di ripresa economica dopo la fine della seconda guerra mondiale. Dall'altro lato sono ancora carichi di conflitti e di lutti per le tante guerre 'locali' che continuano a scoppiare in più parti del mondo, per la povertà e per le condizioni miserabili in cui vivono tanti strati della popolazione mondiale, e per il ricordo ancora vivo della bomba di Hiroshima, che continua a gettare la sua luce spettrale su un futuro incerto. Sono anche gli anni in cui in Italia scoppia il cosiddetto boom economico, con tutta una serie di mutamenti che Pasolini descriverà nei suoi scritti saggistici come una sorta di 'genocidio culturale'. Questi conflitti sono però come sepolti sotto la copertura di una tranquillità apparente, nel clima di ripresa economica e di normalità borghese o piccolo-borghese che gli stessi cinegiornali tendono a diffondere. Ed è proprio questa calma apparenza che la 'rabbia' del poeta, evocata nel titolo, mira a bucare, con la sua inquietudine. Un intento che sorreggerà anche il film di Debord. Ma mentre quest'ultimo mira allo choc intellettuale,

Pasolini mira al canto corale, ricreando miracolosamente, attraverso i mezzi specifici del cinema, una forma che è quasi costitutivamente estranea a quel tipo di sperimentazioni cinematografiche: la forma tragica, appunto.

Schematicamente, le principali somiglianze tra il film di Pasolini e l'antica tragedia sono queste:

1) come il pubblico delle antiche tragedie, anche lo spettatore della *Rabbia* 'conosce già' gli avvenimenti narrati. Non c'è bisogno che il film gli spieghi, ad esempio, chi è quell'oratore che parla alle folle in Algeria sotto gli aerei militari che ronzano nell'aria, perché egli sa già che è Charles de Gaulle, né occorre che gli si narrino i fatti e le circostanze, che egli già conosce. Anche i personaggi e gli intrecci delle antiche tragedie, come è noto, erano patrimonio culturale comune dei Greci, e quindi già conosciuti dal pubblico. Spesso si trattava di materiale mitico, ma in qualche caso anche di storia recente, come nei *Persiani* di Eschilo, dove si mette in scena la vittoria sui Persiani, avvenuta appena otto anni prima, con la battaglia di Salamina.

2) inoltre, come nelle antiche tragedie, anche nella *Rabbia* gli eventi sono accompagnati da un commento poetico, che si alza come un canto, aprendoli a una partecipazione emotiva e a una comprensione più profonda. La voce fuori campo, ora in prosa, ora in versi, viene dunque ad avere nella *Rabbia* una funzione analoga a quella del coro tragico.⁶

Quest'ultimo è senz'altro l'aspetto più singolare dell'esperimento cinematografico di Pasolini. Tra tutti i caratteri della tragedia antica il coro (in tutte le sue parti: parodo, stasimo, o commo) sembrerebbe infatti quello più improbabile da riattualizzare in un'opera moderna. Pur essendo, come sosteneva Nietzsche, il momento più arcaico e fondante della tragedia, già incomincia a indebolirsi con Sofocle, e poi scompare in epoca ellenistica. Inoltre, come osservava Leopardi, i moderni ormai percepiscono il coro come «contrario alla verosimiglianza», e perciò lo hanno bandito – cosa che per lui costituiva una grave perdita, perché così veniva bandita anche la poesia.⁷

Ma se il coro può apparire artificioso in un dramma moderno, non così in un film. Il cinema, grazie alla sua caratteristica di poter usare due piani, le immagini e il sonoro – e quel particolare sonoro che è il commento fuori campo – rende possibile una riattualizzazione non artificiosa, non 'antiquaria' del coro. Pasolini fa questa scoperta quasi inconsapevolmente, nel senso che non ci costruisce su una teoria, e quando si trova a definire il «nuovo genere cinematografico» che ha inteso fare con *La rabbia*, parla, come abbiamo visto, di un «saggio ideologico e poetico». Ma quel che è interessante notare è che egli scopre questa possibilità non nel teatro, e nemmeno in un film a soggetto, bensì in un film di montaggio. Egli ha sempre nutrito un forte interesse per la tragedia antica, che ha cercato di ricreare nel teatro, e di cui ha fatto anche diversi adattamenti cinematografici (*Edipo Re*, *Medea*, *Appunti per un'Orestiade africana*). Ma nella *Rabbia* fa qualcosa di diverso; non traspone al cinema storie riprese da un genere ormai morto, ma lo 'ricrea', con i mezzi che solo il cinema può offrirgli: la possibilità di montare filmati preesistenti e di usare la voce fuori campo, cioè una voce dislocata rispetto alle vicende rappresentate.

2. La forma tragica, ricreata da Pasolini, si porta dietro anche una peculiare visione dell'uomo dentro la storia, che è in urto con quella allora dominante, cioè con la visione storicista, di tradizione idealista, hegeliana o marxiana. Prendiamo ad esempio i primi due versi del commento del film. Mentre sullo schermo si vedono i funerali di De Gasperi, la voce fuori campo recita: «Il tempo fu una lenta vittoria/ che vinse vinti e vincitori».⁸ Così, fin dall'inizio, il commento fa uscire i fatti storici dalla dimensione strettamente



storica, per trasportarli su di un altro piano, dove prende forma una temporalità diversa, più ampia, tipicamente tragica: un tempo che lentamente disfa le vittorie, rendendo eguali i vinti e i vincitori. Come nelle antiche tragedie, anche qui gli avvenimenti, i conflitti, le vittorie gioiose e i lutti della storia recente dell'umanità, vengono colte in una prospettiva vasta, universale, proponendo allo spettatore un interrogativo di portata generale sull'uomo, sulla sua condizione e il suo futuro.

Nella sequenza sull'invasione dell'Ungheria, mentre sullo schermo scorrono le immagini dei morti e dei profughi, la voce fuori campo recita:

Queste nevi erano dell'altro anno,
o di mille anni fa, prima di ogni speranza.
Dove le abbiamo conosciute, queste nevi,
queste nevi che incorniciano giorni di pianto?
Sono madri nostre, figlie, nipoti,
vecchi parenti nostri, queste figure identiche,
sopravvissute dai giorni del pianto - che piangono.
Il quarantatré, il quarantaquattro [...] /
erano qui, con le loro indelebili nevi,
con le loro ereditarie lacrime.

È come se il film ci mostrasse non dieci anni di storia, con le sue sequenze storicamente legate e interpretate, ma quello che avviene da sempre agli uomini lungo le «sanguinanti vie della terra».⁹ Il *frame* di riferimento, entro cui sono collocati gli eventi, si apre fino ad abbracciare l'intera storia dell'umanità nei suoi tempi lunghi, millenari.

La tensione ad allargare la cornice di riferimento si nota anche nell'abbandono della prospettiva etnocentrica a favore di una più grande «estensione del mondo», che accoglie nel canto i bambini di colore e i miserabili dell'intero pianeta, come si può notare nelle sequenze sul Terzo mondo: «Si chiama colore, la nuova estensione del mondo». In questa parte del film vengono letti anche dei versi che riprendono, variandola, la nota poesia di Eluard («Su i quaderni di scolaro / Sui miei banchi e gli alberi / Su la sabbia su la neve / Scrivo il tuo nome... libertà») che Pasolini così riscrive, allargando il quadro: «*Sui nomadi del deserto / Sui braccianti di Medina / Sui salariati di Orano [...] / Scrivo il tuo nome. Libertà*».

Già questo andare oltre l'Occidente è un allargamento notevole del *frame*. Ma quello che è ancora più importante è che viene 'sfondato' l'orizzonte stesso della Storia e dei suoi tipici concetti esplicativi, di tipo politico, economico, sociale o ideologico, che qui si rivelano insufficienti e angusti. Ne è un esempio la sequenza su Cuba. Anche in questo caso, come per l'invasione dell'Ungheria, non ci viene data nessuna interpretazione storico-politica o ideologica dei fatti.¹⁰ Il commento parla solo di una vittoria che «costerà terrore» perché «i nemici sono tra gli stessi fratelli»:

La vittoria costerà sudore.
I nemici sono tra gli stessi fratelli.
La vittoria costerà terrore.
I fratelli attaccati al terrore antico.
La vittoria costerà ingiustizia.
I fratelli, nella loro ferocia, innocenti.

Difficilmente troveremmo una notazione simile in un saggio storico, e ancor meno in un saggio di impianto marxista. Invece, nel coro di una tragedia antica, riflessioni di



questo tipo erano comuni, e anzi costituivano l'essenza stessa della coscienza tragica. La guerra, giusta o ingiusta, vinta o persa, ci mette sempre di fronte a un nemico che è tragicamente innocente, e fratello (come i persiani dell'omonima tragedia, i cui lutti venivano pianti dallo spettatore greco).

Ma è soprattutto nei versi che seguono che si coglie quell'andare oltre le analisi storiche, portando in primo piano proprio ciò che la Storia non riesce a spiegare:

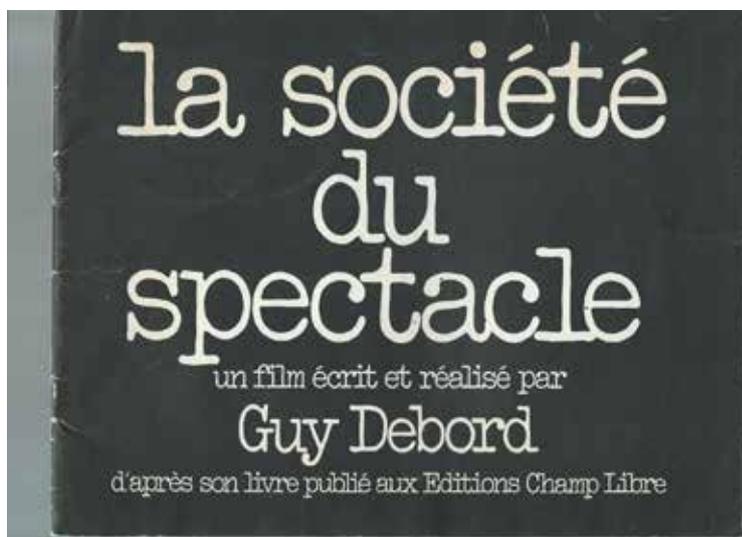
Morire a Cuba!
Forse *solo una canzone*
Poté dire cos'era il morire a Cuba

Morire a Cuba!
Forse *solo un ballo*
Poté dire cos'era il morire a Cuba
[...]
Ora Cuba è nel mondo:
nei testi d'Europa e d'America
si spiega il senso del combattere a Cuba.
Una spiegazione feroce
che solo la pietà può rendere umana
*nella luce del canto, il combattere a Cuba.*¹¹

Questi versi vengono ripetuti poco dopo con una piccola variazione:

una spiegazione feroce,
che solo la pietà può rendere umana
nella luce del pianto, il morire a Cuba.

La storia, quella che si legge nei «testi d'Europa e d'America», dà solo una «spiegazione feroce», e quindi non riesce a spiegare fino in fondo il senso di quelle vicende e di tutto quel dolore. In ogni guerra, e così anche nella rivoluzione cubana, resta un vuoto di senso, che nessuna analisi storica, o politica, o ideologica può riempire, ma di cui la collettività si fa carico con il suo canto corale. E rendere umana la ferocia nella luce del canto, del pianto, della danza non era forse ciò che spettava al coro nelle antiche tragedie?



La société du spectacle

3. *La société du spectacle*, nonostante sia più vicino all'esperimento di Pasolini per gli aspetti politici e di critica sociale, resta nel solco della tradizione dei film sperimentali di montaggio, che, come ho già ricordato, conosce per lo più esiti comici, parodici, sarcastici, sovversivi, ma raramente lirici, mai comunque tragici. Debord chiama il suo film «*détournement* di film preesistenti» (la definizione compare nei titoli di testa). Questa tecnica, che può essere ben considerata



uno sviluppo originale della pratica surrealista del collage, fu adottata dai situazionisti negli anni '50 non solo nel cinema ma anche in altri campi culturali e artistici. In generale essa consiste in una variazione su un precedente prodotto mediatico, dove la nuova opera, così creata, viene ad avere un significato critico o antagonista rispetto all'originale.

Nel film *La société du spectacle*, realizzato nel 1972, Debord svolge una critica radicale della società contemporanea, *en détournant* le stesse immagini con cui essa si rappresenta: fotografie di moda, di *vedette*, combinate con altri materiali di repertorio, con film di «cineasti burocratici dei paesi detti socialisti» e anche con film a soggetto di registi come John Ford e Nicholas Ray. Egli declina così, per immagini, le tesi da lui già esposte nel saggio *La Société du Spectacle*, uscito nel 1967, che ebbe grande influsso sul pensiero critico successivo e anche sui movimenti, a cominciare da quello del '68. In quella che Debord chiama la 'società dello spettacolo' la vita sociale autentica è stata sostituita dalla sua rappresentazione, e tutta la vita si trova ormai in una condizione in cui il vero non si distingue più dal falso («il vero è un momento del falso», come è detto anche nel sonoro del film).

Non solo il libro, ma anche il film di Debord è stato molto influente. Secondo alcuni, proprio per l'uso innovativo del montaggio, avrebbe influenzato lo stesso Godard, come nota Giorgio Agamben in un saggio del 1995, intitolato *Il cinema di Guy Debord*:

Quali sono allora i trascendentali del montaggio? Due e due soltanto: la ripetizione e l'arresto. Questo Debord non li ha inventato, si è limitato a portarlo alla luce, a esibire i trascendentali come tali (portare alla luce le condizioni trascendentali di qualcosa è spesso un gesto rivoluzionario). E Godard farà lo stesso nelle sue *Histoire(s)*. Non c'è più bisogno di girare; non si farà altro che ripetere e arrestare. Si tratta di un evento epocale nella storia del cinema.¹²

Il montaggio è ovviamente una tecnica connaturata al cinema, ma Debord, secondo Agamben, ne porta per la prima volta allo scoperto i «trascendentali», cioè le sue condizioni di possibilità: si fa del cinema a partire dalle immagini del cinema, ripetendole e arrestandole, sottraendole così al contesto narrativo originario e esponendole in quanto immagini.¹³

Ora, la tecnica usata da Debord è, come abbiamo visto, la stessa che Pasolini aveva messo a punto dieci anni prima nella *Rabbia*. Non solo taglia e rimonta assieme pellicole preesistenti, ma le commenta con un sonoro che è altrettanto denso e importante di quello di Pasolini: non è semplicemente informativo o di analisi storica, ma volto a esprimere una particolare visione della società contemporanea. Esso è infatti formato da brani tratti dal saggio *La Société du Spectacle*, letti da Debord stesso.

Ma le analogie tra i due film non finiscono qui. Vi troviamo a volte persino le stesse immagini, o quanto meno gli stessi soggetti: De Gaulle, Fidel Castro, Marilyn Monroe, gli astronauti, l'Unione Sovietica, le folle, i cortei, le armi, le bombe, gli aerei militari, la televisione.

Ma c'è ancora un terzo punto di contatto, a cui abbiamo già accennato, ma che vale la pena di precisare meglio. Entrambi hanno per oggetto il mondo che rinasce dopo la guerra, quello dell'industrializzazione e della società di massa (appena agli albori nel film di Pasolini, già pienamente sviluppata in quello di Debord). Ed è in entrambi i casi un mondo che appare sospeso su di un futuro che inquieta, dipinto con toni in senso lato 'apocalittici'. Del resto, pochi anni dopo aver realizzato *La rabbia*, proprio mentre Debord in Francia elabora *La société du spectacle*, anche Pasolini in Italia parlerà di una nuova forma di potere prodotta dal tardo capitalismo, ben più terribile di quelle che l'hanno preceduta, alla

quale anch'egli, come Debord, sente il bisogno di dare un nuovo nome. Debord la chiama «società dello spettacolo», Pasolini «nuovo potere» o «nuova Preistoria», con i concetti correlati di «mutazione antropologica» e di «genocidio culturale».

Eppure, nonostante le somiglianze e i punti in comune, i due film sono diversi, addirittura quasi opposti nel risultato, perché opposte sono le *formae mentis* che li sorreggono: apocalittica quella di Debord, tragica quella di Pasolini, come spiegherò meglio tra poco.



Un fotogramma de *La rabbia*

4. Analizziamo ora comparativamente i due film, soffermandoci su due sequenze che trattano gli stessi soggetti. Il primo è la rivoluzione cubana. Anche nel film di Debord c'è infatti una breve sequenza su Cuba, dove però non si vedono né i morti, né i funerali, né le lacerazioni dei nemici-fratelli, né la festa per la vittoria. Si vede solo Fidel Castro che parla, inquadrato da una telecamera, anche lui quindi risucchiato, come tutto il resto del mondo, dentro all'imbuto della società dello spettacolo. Non c'è qui nessun vuoto di senso da riempire con il canto. Se per Pasolini la storia non riesce a spie-

gare tutto ciò che accade, nel film di Debord, al contrario, ogni evento trova la sua piena spiegazione politico-sociale.

La seconda sequenza che vorrei analizzare è quella su Marilyn. Quello che incontriamo nella *Rabbia* è, giustamente, il pezzo più famoso del film. Pasolini stesso lo considerava il migliore, degno di rimanere, e la poesia che lo accompagna, estrapolata dal film, fu pubblicata anche come testo autonomo. La corrispondente sequenza nella *Société du spectacle* è invece un breve passaggio, non particolarmente significativo. Perciò il confronto potrebbe sembrare ingeneroso verso Debord. Ma quello che ci interessa notare non è il valore del pezzo in sé, ma le diverse forme che sottendono i due film, e a questo scopo il confronto si rivela utilissimo.

Nello stesso anno della *Rabbia*, cioè un anno dopo la morte di Marilyn, Andy Warhol riprodusse il volto dell'attrice in una serie di serigrafie, notissime. In quelle immagini spariscono sia il corpo che l'anima di Marilyn. Ne resta solo il volto, colto come mera icona, proiezione di uno stereotipo, di un oggetto di consumo di massa. La stessa 'riduzione' a icona si nota anche nel film di Debord. Inserita nella sequenza delle *vedettes*, assieme ai Beatles e ad altre figure della cultura di massa, Marilyn resta qui soltanto un'immagine, che illustra in maniera esemplare la maniera in cui lo spettacolo seduce e falsifica la vita. Alcune delle fotografie di Marilyn montate da Debord coincidono con quelle usate da Pasolini, compresa quella in cui posa nuda, parzialmente coperta da un accappatoio. Eppure il montaggio e il commento di Pasolini la fanno diventare qualcosa di più di un'icona, consentendoci di avvicinarci alla persona, alla sofferenza segreta di quella creatura



ingaggiata dall'industria dello spettacolo – senza dimenticarne la morte («Sparì, come un pulviscolo d'oro»). Pasolini mostra anche le foto di Marilyn bambina, inconsapevole della bellezza che porta addosso come un carico, come «una fatalità che rallegra e uccide». E così ci permette di rivivere quella storia particolare come una storia universale, in una parabola dell'innocenza (tipica dell'eroe tragico), dell'inconsapevolezza del proprio ruolo nel mondo, e del mondo che gliela provoca.

Del mondo antico e del mondo futuro
era rimasta solo la bellezza, e tu,
povera sorellina minore,
quella che corre dietro ai fratelli più grandi,
e ride e piange con loro, per imitarli,

tu sorellina più piccola,
quella bellezza l'avevi addosso umilmente,
e la tua anima di figlia di piccola gente,
non ha mai saputo di averla,
perché altrimenti non sarebbe stata bellezza.
Il mondo te l'ha insegnata.
Così la tua bellezza divenne sua.

[...]

Dello stupido mondo antico
e del feroce mondo futuro
era rimasta una bellezza che non si vergognava
di alludere ai piccoli seni di sorellina,
al piccolo ventre così facilmente nudo.
E per questo era bellezza,
la stessa che hanno le dolci ragazze del tuo mondo,
le figlie dei commercianti
vincitrici ai concorsi a Miami o a Londra.
Sparì, come una colombella d'oro.

In un breve fotogramma, Marilyn è persino accostata al Cristo frustato a sangue in una processione, nel folklore cristiano paesano. Pasolini ne fa quasi una martire, dentro a uno scenario collettivo di paura, sotto i cieli neri rischiarati dalla nube atomica, la cui immagine apre e chiude la sequenza.

Ora sei tu, quella che non conta nulla,
poverina, col suo sorriso,
sei tu la prima oltre le porte del mondo
abbandonato al suo destino di morte.

In questa sequenza si può quindi cogliere il diverso rapporto che Pasolini ha con le immagini di repertorio di cui fa uso. Si tratta anche per lui, come per Debord, di immagini intrise di falsità. Eppure, anche in mezzo a quel flusso insincero, c'è sempre qualcosa che si fa portatrice di una verità e che riesce a emergere anche dalle sequenze più corrive. Volti di bambini, di donne, di uomini, volti di chi «nulla sa e in sé ha la coscienza dell'universo intero», rigati da «lacrime ereditarie». La concreta realtà della vita è infatti sempre sovrabbondante rispetto agli schemi ideologici di chi la riprende e la racconta. Così anche il volto di Marilyn.

Debord invece le usa come una esemplificazione dello spettacolo, che altro non è se



non indistinzione di vero e di falso. Tutte le immagini del film vengono piegate a significare e a rendere criticamente visibile questa condizione. Come scrive Agamben, con Debord il cinema entra «in una zona di indifferenza, dove tutti i generi tendono a coincidere, il documentario e la narrazione, il telegiornale e la storia romanzata, la realtà e la finzione, il già fatto e il da fare».¹⁴ Al contrario, ciò che emerge dal montaggio di Pasolini non è affatto l'indistinzione di vero e di falso, ma una verità che riesce a bucare il falso. E in questo si vede l'istanza tragica al lavoro. Le *formae mentis* che orientano i due film sono in effetti completamente diverse.

Ma prima di definirle con maggior precisione, continuiamo ancora un po' il confronto. Una differenza che colpisce immediatamente guardando i due film è che *La rabbia* è un'opera di forte impatto emotivo, mentre *La société du spectacle* coinvolge più che altro la dimensione intellettuale. E infatti il commento del film di Debord è privo di canto, non è per nulla un 'coro'. La voce fuori campo descrive la mutazione che sta per accadere nel mondo in una forma dottrina e sistematica. E il suo sguardo è privo di pietà. Nel commento di Pasolini invece, anche nei momenti concettualmente più impegnativi, la voce resta poetica, tragica, a volte enfatica. *La rabbia* mobilita la capacità degli spettatori di provare pietà per ciò che vedono. Il film di Debord riesce a suscitare stupore, riflessione, ma non pietà.

Si potrebbe pensare che il diverso esito derivi dal tipo di montaggio, che nel film di Debord crea forti attriti tra le immagini: ad esempio le cover girl e subito dopo le armi, la pornografia e la polizia, la moda e la Nomenclatura sovietica. È del resto questo l'effetto a cui mira la tecnica del *détournement* situazionista, decontestualizzando le immagini mediatiche e usandole per nuovi obiettivi. Il montaggio viene così ad assumere un carattere di resistenza allo spettacolo capitalista, avendo in sé la forza di straniarlo, creando una consapevolezza critica nello spettatore. Questo tipo di montaggio, ci è del resto diventato con gli anni molto familiare, usato anche nei videoclip musicali, nella pratica del cosiddetto *culture jamming* (usata da molti movimenti per sovvertire gli spot pubblicitari dei grandi marchi), e persino in televisione. La nota trasmissione italiana *Blob*, ad esempio, deriva dal *détournement* situazionista.

Certamente non è questo il risultato del film di Pasolini. Ma si avrebbe torto a pensare che ciò derivi dallo choc del montaggio.¹⁵ Anche nella *Rabbia* si creano spesso forti attriti tra le immagini: la processione col figurante di Cristo associato al volto di Marilyn, oppure il quadro fisso del teschio che incornicia la sequenza di Ava Gardner che arriva all'aeroporto di Roma. Anche questi sono accostamenti arditi e inediti.

Il punto davvero dirimente è il *frame* di riferimento, che è diversissimo nei due film. Nella *Société du spectacle* c'è una temporalità più corta e un cerchio di realtà più piccolo. Le cover girl e le armi, ad esempio, pur essendo in attrito, appartengono entrambe alla dimensione temporale del presente, colta unicamente nella prospettiva storico-sociologica, e sono comunque parte di una realtà omogenea, occidentale, moderna. Il corto circuito che si sprigiona è qui davvero 'corto'. Non ci sono i tempi lunghi, millenari di Pasolini, né lo «stupido mondo antico», né il mondo non occidentale. Non ci sono profughi né morti né pianti. Non ci sono alluvioni né altre catastrofi naturali, da cui pure gli uomini continuano a essere colpiti anche nel tempo della società dello spettacolo. Pasolini invece prende anche quelle dentro al quadro, commentandole così: «Il male della vita è libero. Esso può rovesciarsi dal cielo, secondo le vecchie abitudini dei millenni, nel sonno dei continenti».

Nella *Rabbia* il mondo sembra insomma avere un'estensione più grande che nel film di Debord. Perciò anche l'attrito tra le immagini crea un corto circuito diverso, non così 'corto', facendo scontrare la Storia degli storici – vista da una prospettiva unicamente sociale, politica, economica – con una storia più vasta, in cui sta anche ciò che la prima



non riesce a spiegare, la sofferenza, le lacerazioni, i conflitti, la disperazione, la speranza, i sogni. E questa prospettiva, più ampia, portata dalla forma tragica, fa sembrare l'altra un po' angusta, come la terra vista dal cosmo.

Quindi, pur usando la stessa tecnica di Debord, Pasolini sembra aprire un'altra via, che io sento a noi oggi più vicina, in questa nuova era senza nome che si è aperta dopo la modernità, e dopo il crollo delle sue categorie fossilizzate. Questa via, aperta da Pasolini, non ha avuto continuatori negli ultimi decenni del secolo scorso, come invece li ha avuti Debord. Anche perché la forma tragica, come visione dell'uomo dentro alla storia – con tutto ciò che essa implica – non era in sintonia con la sensibilità e le strutture di pensiero dominanti in quel tempo, ed è stata estraneo al pensiero critico di tradizione sia hegeliana che marxiana.

5. Concludendo, possiamo quindi dire che *La rabbia* possiede tre dei tratti fondamentali della tragedia: mostra fatti e personaggi già noti; li accompagna con un coro poetico (la voce fuori campo in versi e in prosa); si carica di un pathos tipicamente tragico, con forti accensioni liriche e emozioni che arrivano fino alla pietà e al compianto. Sui primi due ci siamo già soffermati. Ora riflettiamo su quest'ultimo.

Il sonoro della *Rabbia* non ha solamente le due voci, una in prosa e in poesia, incarnate dalle voci di Bassani e di Guttuso. Di tanto in tanto si sente anche una terza voce fuori campo: è quella originale del cinegiornale, che nella sceneggiatura Pasolini indica come «voce ufficiale». Nel sonoro del film viene chiamata anche «voce dell'insincerità, voce della menzogna». E fin qui Pasolini non si discosta da ciò che Debord e molti pensatori critici successivi sostennero dei media e della televisione e del loro ruolo falsificante o de-realizzante. Ma a un certo punto del film viene anche indicata come «voce senza pietà». Questa è una notazione che invece non troveremmo negli altri critici della cultura, ed è in effetti il punto più saliente dell'intuizione di Pasolini e delle motivazioni artistiche che lo spingono a ricreare la tragedia, e in particolare il coro tragico, con i mezzi del cinema. I cinegiornali di allora, e i telegiornali di oggi, ci mostrano quotidianamente, in un rapido montaggio, guerre, ingiustizie, delitti, disastri, sofferenze planetarie, fame, violenze sui deboli, sulle donne, sui bambini. E subito dopo inizia la pubblicità. Non c'è nessun coro che ne accompagni il tormento. Ma ricevere tutte queste atrocità senza potersi soffermare su ognuna per comprenderla e compiangere, senza nessuna elaborazione emotiva, senza che si alzi un coro ad accompagnarne lo strazio – senza nessun corifeo che dica “Edipo, degno di compianto sei”, come in *Edipo a Colono* – è qualcosa di disumano. La televisione non solo manipola la verità, non solo sostituisce alla realtà un'irrealtà, ma, quando ci racconta il mondo nei notiziari, finisce anche per atrofizzare la facoltà del compianto, inducendo a un'accettazione paralizzata del male. I cinegiornali di allora, così come i notiziari televisivi di oggi, sono come una tragedia senza coro.

Quel commento poetico con cui Pasolini ha accompagnato le immagini montate nella *Rabbia* è stato a volte considerato troppo lirico o troppo enfatico.¹⁶ Non era in effetti il tipo di commento che ci si aspettava da un film di montaggio, in nessuna delle due linee, né in quella del documentario storico né in quella del cinema sperimentale. Ma non appena lo consideriamo come coro tragico, possiamo capirne il senso e apprezzarne l'efficacia. È il corifeo che ci parla, non l'lo lirico moderno.

La differenza tra *La rabbia* e *La société du spectacle* rivela così anche due *formae mentis* diverse, quasi opposte.¹⁷ La diagnosi di Debord sul tardo capitalismo non è meno drammatica e allarmante di quella di Pasolini. Entrambi parlano di cambiamenti epocali in atto, che si aprono su di un futuro che si immagina terribile. Eppure è in Debord, non in

Pasolini, che emerge chiaramente quella che ho chiamato la *forma mentis* apocalittica, che attraversa in vari modi gran parte del pensiero critico del secondo Novecento. Si tratta di una forma chiudente, che legge l'evoluzione sociale, anche nel suo andare verso nuove forme terribili di dominio, sotto il segno della necessità storica. Debord, come la grande maggioranza dei critici della cultura novecenteschi, descrive forme di dominio pervasive e totalizzanti a cui niente si può sottrarre. Meccanismi inarrestabili, capaci di riprodursi all'infinito e espandersi senza incontrare resistenze o contropunte: la «società amministrata» (Adorno), la «società dello spettacolo» (Debord), il virtuale che si mangia il reale (Baudrillard). Ognuno indica un dominio privo di incrinature che riesce a neutralizzare ogni antagonismo. Alle loro analisi mancava quindi qualcosa. Mancava il sentimento delle lacerazioni causate da quelle macchine di potere dentro al tessuto della vita. Dalle loro analisi spariscono la sofferenza, le lacerazioni, le lacrime, e quindi anche il conflitto. Anche Debord ci descrive il nuovo potere che domina il mondo, la società dello spettacolo, come un dominio perfetto, che ingloba tutto, persino il vero (divenuto un momento del falso), un potere che non lascia una crepa, una via di fuga, e quindi nessuna possibilità di resistenza. E ce lo annuncia come un'apocalisse inevitabile. Il suo è uno sguardo che capitola sotto l'idea della necessità storico-sociale della macchina di dominio che sta denunciando.



Un fotogramma de *La rabbia*

Quella di Pasolini invece è una *forma mentis* tragica, che non solo si fa canto, e dà voce alla pietà per il dolore degli uomini travolti dai nuovi poteri, ma ci fa anche percepire l'odierno corso della storia come non storicamente necessario. Terribile, certo, ma intollerabile – quindi non necessario. Nel film *La rabbia* ci sono anche forze che vanno in un'altra direzione, che fanno resistenza, come la bellezza di Marilyn o le guerre di liberazione in Africa: forse destinate a fallire, come tanti altri sogni dell'uomo, ma resta comunque forte per tutto il film anche il momento del sogno e della gioia, anch'essi presi dentro al canto.

Lo si può vedere anche nel finale del film. *La rabbia* non si chiude sotto il «funebre cappuccio» della bomba atomica, e ancor meno nell'«irrealtà» della vita risucchiata dentro all'«enorme accumulazione di spettacoli» di cui parla Debord. Si riapre invece su un'insolita e toccante sequenza cosmica, che mostra le immagini del primo volo spaziale, avvenuto il 12 Aprile 1961, con il volto di Jury Gagarin che guarda, per la prima volta, la terra dal cosmo.

Il commento presta la voce all'astronauta russo, che riferisce a Kruscev quello che ha visto, e spiega come da lassù gli uomini gli apparissero tutti fratelli. È un altro allargamento della prospettiva, questa volta da intendersi anche in senso proprio, non solo figurato. Come scrive Pasolini nelle righe finali del *Trattamento*:



Sembra non esservi soluzione da questa impasse, in cui si agita il mondo della pace e del benessere. Forse solo una svolta imprevista, inimmaginabile... una soluzione che nessun profeta può intuire... una di quelle sorprese che ha la vita quando vuole continuare... Forse il sorriso degli astronauti: quello, forse, è il sorriso della vera speranza, della vera pace. Interrotte, o chiuse, o sanguinanti le vie della terra, ecco che si apre, timidamente, la via del cosmo.¹⁸

Una svolta imprevista, che riapre, che rilancia.

* Testo di una conferenza tenuta al Palazzo delle Esposizioni di Roma il 29 maggio 2014, in concomitanza con la mostra *Pasolini e Roma*. Un primo nucleo di questo saggio è uscito in *Tràgos - Pensiero e poesia nel tragico*, a cura di N. NOVELLO, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2014, con il titolo *Il corpo tragico della storia. Note su "La rabbia" di Pasolini e "La società dello spettacolo" di Debord*.

¹ *Mondo libero* era stato diretto da Gastone Ferranti, che fu anche il produttore della *Rabbia*. Egli, come è noto, impose a Pasolini un taglio drastico, mentre già stava lavorando al film, per far posto a una seconda parte del film diretta da Giovannino Guareschi. L'idea del produttore era di fare un film bipartisan, secondo lo schema del 'visto da sinistra e visto da destra', da lui forse ritenuto di maggiore impatto commerciale. In realtà il film, così combinato, non ebbe alcun successo e fu ritirato dalle sale poche settimane dopo l'uscita. Così *La rabbia* non ebbe una regolare distribuzione all'epoca. Nel 2008 il regista Giuseppe Bertolucci ha tentato una ricostruzione della parte iniziale del film – quella che fu sacrificata per far posto a Guareschi – seguendo la sceneggiatura di Pasolini e attingendo le immagini dallo stesso repertorio.

² Un altro esempio italiano è *Cavalcata di mezzo secolo* di Luciano Emmer, del 1950.

³ Dichiarazione di Pasolini uscita su *Paese sera* del 14 aprile 1963, ora in P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 3066-3067.

⁴ Anche Woody Allen nel suo primo film, *What's Up, Tiger Lily?*, del 1966, prese un film di spionaggio giapponese di Senkichi Taniguchi e lo rieditò completamente, con un nuovo sonoro e nuovi dialoghi, con effetto comico.

⁵ Infatti, negli studi dedicati al cinema di Pasolini, questo aspetto resta spesso in ombra.

⁶ In una conferenza tenuta a Ginevra il 9 marzo 2013, intitolata *Film, essai, poème. A propòs de La Rabbia de Pier Paolo Pasolini*, e visibile in rete (<http://head.hesge.ch/cinema/SMS-4-Pier-Paolo-Pasolini-La>), Georges Didi-Huberman ha parlato della «rabbia poetica» di Pasolini come di un'inusuale unione di poetico e di politico. Ma non fa alcun riferimento alla forma tragica, né al coro dell'antica tragedia, che fondeva in sé, sostanzialmente (e non dialetticamente), queste due anime. E infatti per Didi-Huberman il film *La rabbia* ha una doppia faccia (la «face politique» e la «face poétique») tra cui si creano attriti e una dialettica interna. Secondo la mia lettura le due facce sono invece una sola. La visione tragica non è internamente divisa, ma sussume anche il politico e lo storico nel suo più ampio orizzonte. (Una sintesi delle idee espresse nella conferenza di Ginevra si trova in G. Didi-Huberman, 'Rabbia poetica. Nota su Pier Paolo Pasolini', in A. MENGONI (a cura di), *Anacronie. La temporalità plurale delle immagini*, *Carte Semiotiche*, 1, ottobre 2013, pp. 70-79).

⁷ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, 21 giugno 1823: «Le massime di giustizia, di virtù, di eroismo, di compassione, d'amor patrio sonavano negli antichi drammi sulle bocche del coro, cioè di una moltitudine indefinita, e spesso innominata [...]. Esse erano espresse in versi lirici, questi si cantavano, ed erano accompagnati dalla musica degl'istrumenti. Tutte queste circostanze, che noi possiamo condannare quanto ci piace come contrarie alla verosimiglianza, come assurde, ecc., quale altra impressione potevano produrre, se non un'impressione vaga e indeterminata, e quindi tutta grande, tutta bella, tutta poetica?».

⁸ P.P. PASOLINI, 'Sceneggiatura di *La rabbia*', in ID., *Per il cinema*, p. 370. Secondo la sceneggiatura, le immagini dei funerali di Togliatti avrebbero dovuto comparire nella parte iniziale del film, ma furono sacrificate dal taglio imposto dal produttore. Per le citazioni successive, trascrivo invece direttamente il sonoro del film, che Pasolini ha lievemente variato in fase di lavorazione, rispetto alla sceneggiatura originaria.

⁹ Cfr. oltre nota 17.

¹⁰ C'è però chi legge questa sequenza, secondo me erroneamente, come un tributo di Pasolini alla rivoluzione cubana.

¹¹ Corsivi miei.



¹² G. AGAMBEN, 'Il cinema di Guy Debord', ora in E. GHEZZI, R. TURIGLIATTO (a cura di), *Guy Debord (contro) il cinema*, Milano, Il Castoro, 2001, p. 104.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 106: «Non si tratta tanto di una pausa, quanto di una potenza di arresto, che lavora dall'interno l'immagine stessa, la sottrae al contesto narrativo per esporla in quanto tale».

¹⁴ *Ivi*, p. 104.

¹⁵ Il diverso esito non può neppure essere fatto dipendere dall'accompagnamento musicale, che qui non analizziamo nel dettaglio, ma che mi pare non differisca molto nei due film. Certamente, *l'Adagio* di Albinoni nelle sequenze sulla guerra d'Ungheria contribuisce a innalzare le immagini dei cinegiornali, e i rumori di artiglieria e che accompagnano il comizio di De Gaulle hanno un forte effetto straniante, ma analoghi effetti li raggiunge anche il film di Debord, con un commento musicale altrettanto 'innalzante' o straniante.

¹⁶ Ad esempio il critico letterario Alfonso Berardinelli scrive «Più che un film che si guarda, *La rabbia* è un film che si ascolta. Spesso il ragionamento si spezza, si perde, e quando l'interpretazione politica gli sembra (gli suona) scontata o azzardata, Pasolini rimedia mettendo in azione il suo elementare, ossessivo, iterativo apparato metaforico e retorico. Pasolini come artista non era tecnicamente all'altezza di se stesso e delle sue visioni» (A. BERARDINELLI, 'Se il mondo intero si riassume nella «rabbia» di Pier Paolo Pasolini', *Avvenire*, 20 settembre 2008).

¹⁷ Ho spiegato con maggior dettaglio la differenza tra visione tragica e visione apocalittica nel libro *Disumane lettere*, Roma-Bari, Laterza, 2011, in particolare nel secondo capitolo, *Storie di conflitto, storie di capitolazione*.

¹⁸ P.P. PASOLINI, *Per il cinema*, p. 411.



MAURO GIORI

«La figura è equivoca. Però».
La censura cinematografica italiana di fronte all'omosessualità

This essay presents first results of an ongoing archival research on homosexuality and Italian cinema in the after war period. It analyses how film censorship dealt with the representation of homosexuality, first trying to interdict it and then, from the late 1950s, negotiating its depiction in more refined manners, eventually envisaging the possibility of withdrawing it from the list of forbidden topics since the early 1970s.

A partire dal secondo dopoguerra, lo sforzo della censura di contrastare la diffusione di contenuti cui viene applicata la terminologia sinonimica oscenità/pornografia/immoralità investe un territorio esteso di soggetti e di materiali, in cui il cinema rappresenta un tassello centrale ma non esclusivo. Si può ricavare un'idea di tale estensione da un fascicolo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, intestato «Pubblicazioni immorali»,¹ in cui sono inclusi incartamenti relativi al primo decennio del dopoguerra: riviste illustrate, teatro, televisione, arte (sotto accusa i disegni di Salvador Dalì per la *Divina Commedia* commissionati nel 1949 dal Poligrafico dello Stato) e persino decalcomanie da «applicare a moto-scooter e calendarietti». E ovviamente il cinema: un sottofascicolo riguarda il divieto d'importazione della rivista *Paris-Hollywood* (che tra il 1947 e il 1973 con il cinema intrattiene per la verità un rapporto piuttosto pretestuoso, sfruttando quali pin-up per le sue copertine attrici americane frammiste a una miriade di modelle anonime); un secondo riguarda invece la proiezione di film propriamente pornografici, nel corso di serate clandestine organizzate da privati in casa propria (ma anche nella sala di una gelateria, dopo l'orario di chiusura) grazie alla compiacenza di un operatore che prestava competenze e pellicole, a sua detta senza scopo di lucro. L'irruzione della polizia, organizzata a seguito della segnalazione di un quotidiano romano, ha esiti tragicomici: si scontra infatti con l'impossibilità di procedere al preventivato arresto di tutti i convenuti (uomini e donne), a causa della presenza fra il pubblico di «membri del Corpo Diplomatico e personalità politiche».²

In una circolare del Ministero dell'Interno del 21 novembre 1952 sulla «stampa pornografica e immorale», firmata dal ministro Mario Scelba, si addita come fine ideale un'«assidua opera di vigilanza e di repressione volta a stroncare definitivamente tale deprecato fenomeno».³ È questa utopia di un controllo efficace e globale, inteso a sopprimere e a rimuovere un ampio novero di forme e temi ritenuti a vario titolo sconvenienti, che informa il rilancio della censura dopo la chiusura del conflitto bellico e che, nel caso del cinema, cerca di includere nel proprio raggio d'azione non solo i film, ma anche le molteplici manifestazioni paratestuali che li accompagnano (manifesti, riviste, opuscoli liberamente distribuiti nelle sale, fotobuste), dove rischiano di trovare un porto franco le medesime immagini che con tanta fatica burocratica si cerca di evitare che arrivino sullo schermo.

Uno dei temi più sensibili fra quelli considerati allora osceni, non narrabili o pericolosi per la moralità delle coscienze (soprattutto dei giovani in età evolutiva), insieme a divor-



zio, aborto e prostituzione, è prevedibilmente l'omosessualità.

Lo studio di un numero di casi dell'ampiezza necessaria a tracciare l'evoluzione dell'atteggiamento della censura nei confronti di un tale soggetto – sia pure a fronte di un campionamento inevitabilmente drastico in queste prime riflessioni di una ricerca in corso – rende opportune alcune considerazioni preliminari circa potenzialità e limiti della documentazione disponibile.

Anzitutto perché la storia della censura, com'è ampiamente noto, è anche una storia orale, di consultazioni informali o comunque non ufficiali, di cui i documenti, al limite, riportano le conseguenze. Questi «contatti preventivi», come li chiamava Giulio Andreotti,⁴ possono iniziare sin dalla stesura della sceneggiatura e riproporsi poi durante la revisione vera e propria. Questo spiega, ad esempio, la prassi ricorrente per cui il produttore suggerisce per lettera interventi e tagli, apparentemente *sua sponte*, come spinto da improvviso autolesionismo, prima ancora che la commissione si sia espressa.

La seconda questione riguarda l'impossibilità di definire una linea evolutiva coerente e rigorosa della censura, anche di fronte a un oggetto rispetto al quale la politica – che della censura muove ovviamente i fili – abbia adottato un atteggiamento trasversalmente convergente, come nel nostro caso. Anzitutto per l'elusivo concetto di oscenità, definito in base ai correnti standard sociali, che lascia ampio spazio di manovra alle soggettività coinvolte, come testimoniano in particolare le sentenze relative ai film sequestrati negli anni. In secondo luogo per quel non irrilevante margine di indeterminatezza che è conseguenza dell'iter previsto dalla legge, con commissioni sempre diverse, differenti gradi di procedimento e un'ampia facoltà di intervento di altri poteri: pensiamo solo a quelli, più o meno ligi alle leggi, di magistrati e forze dell'ordine nel verificare il rispetto degli accordi, sequestrare ed eventualmente rinviare a giudizio gli autori. Ma anche all'interno dello stesso ministero e delle gerarchie politiche il lavoro delle commissioni era ovviamente ben lungi dall'essere esentato da pressioni capaci all'occorrenza di forzare i limiti dei regolamenti e delle disposizioni di legge.

L'atteggiamento della censura nei confronti dell'omosessualità rientra a tutti gli effetti nel quadro di una prassi caratteristica del caso italiano: diversamente da altri paesi, sin dalla promulgazione del Codice Zanardelli, nel 1887, l'Italia non ha mai messo fuori legge i rapporti omosessuali consumati nel privato, ma in compenso ha fatto di tutto per squallificare l'omosessualità sul piano culturale, relegandola all'immaginario nero della criminalità più o meno ordinaria, dei reati contro il comune senso del pudore e degli scandali, in accordo allo sforzo trasversale della politica del dopoguerra di ripristinare i costumi alterati dalla situazione di eccezione determinata dal conflitto.⁵

Di tale atteggiamento censorio, radicalmente repressivo, è rappresentativo il caso della commedia teatrale *Fior di pisello* (1932) di Edouard Bourdet, che nel 1949 ottiene il nulla osta dalla censura ma se lo vede revocare dal Direttore Generale dello Spettacolo Nicola De Pirro mediante telegramma inviato alla questura di Milano, su indicazione del Sottosegretario di Stato Andreotti. Questi, in una nota manoscritta del 25 luglio, impartisce l'ordine e lo addita a prassi per il futuro, una prassi che ovviamente non si intende limitare al campo teatrale:

La tendenza intelligentemente “liberale” che è giusto sia sempre presente nelle commissioni di censura non può portare al nulla osta per questi lavori di morbosità innaturale, insipida e repellente. Questo clan di pallidi e rotondetti invertiti, alcuno dei quali è tale non per... natura ma per mimetismo, non può dire al pubblico italiano, che non mi par che ne abbia bisogno, che una parola di cruda amoralità. [...] Per questi motivi prego ritirare senza indugi il nulla osta a *Fior di pisello* e questa misura, unita



al veto di *Le uova dello struzzo*, dovrà servire di indirizzo e di monito per il futuro a noi e alle compagnie.⁶

Nel complesso e discusso equilibrio che si viene a determinare in questi anni tra censura del politico e censura del sesso, notoriamente le maglie lasciano passare quel tanto che è necessario a stemperare in rosa il neorealismo e ad alimentare una certa tradizione comica del cinema popolare, ma nel caso dell'omosessualità si preferisce tarpare anche quelle forme derisorie o apertamente critiche prima considerate accettabili. Per alcuni anni il tabù è sufficientemente saldo da lasciare filtrare solo poche eccezioni.

Ancora alla fine del decennio, è rappresentativo di un tale atteggiamento il caso di *Costa Azzurra* (1959), una commedia di Vittorio Sala incentrata sul tentativo di seduzione di un ingenuo fruttivendolo romano (interpretato da Alberto Sordi) da parte di un affermato regista. Il film ottiene il nulla osta a condizione che «venga soppressa la scena nella villa del regista [...] in cui si vede costui che balla il tango, tenendo abbracciato Alberto: scena troppo allusiva a fatti offensivi della morale e che la legge considera come reato».⁷ In realtà l'appunto finale, come si è visto, non risponde al vero bensì solamente al desiderio di ossequiare la morale corrente, onde giustificare la soppressione per intero del momento in cui la seduzione operata dal regista si palesa nel modo più concreto e inequivocabile. All'atto della distribuzione, le proteste del mondo cattolico confermano il rifiuto radicale di un tema considerato in sé inaccettabile: la Giunta diocesana dell'azione cattolica di Verona chiede ad esempio al ministro Umberto Tupini un riesame, poiché «la continua esibizione di nudismo, la morbosità dell'atmosfera e, persino, l'introduzione di un personaggio chiaramente degenerato rendono la pellicola offensiva della pubblica decenza e, in ogni caso, sconveniente per tutte le età».⁸ I controlli conseguenti portano alla luce un tentativo di infrazione delle norme da parte della produzione: il film è infatti stato fatto circolare preservando una parte della sequenza incriminata, nonché con alcuni ritocchi di montaggio apportati a posteriori rispetto al passaggio in censura, una prassi non consentita dalla legge. Ciò che la produzione sembra aver sottovalutato, in questo suo tentativo di aggirare le istituzioni, è l'esistenza di una fitta rete di vigilanza della cultura cattolica, formata da organizzazioni religiose e laiche, nonché da singoli prelati o cittadini timorati, che si incaricano di monitorare l'operato della censura.⁹ Il film viene di conseguenza richiamato in censura, uscendone con la punizione dell'esclusione dalle sale dei minori di 16 anni, di ulteriori tagli e della conferma che «rimane integrale il divieto della scena del ballo tra il regista e Alberto».¹⁰

I casi di totale rimozione chirurgica – come accade ancora con la sequenza del bar gay di Amsterdam de *La ragazza in vetrina* (1960) di Luciano Emmer, film sulla dura esistenza dei minatori italiani emigrati in Belgio – si fanno però sempre più rari in favore di contrattazioni più elaborate, quando non addirittura sofisticate. La svolta sociale, culturale, economica e politica che si registra a partire dai tardi anni Cinquanta (grazie all'emergere, sopra il rumore dei discorsi pubblici di carattere più conservatore, di un cambiamento già avviato negli anni precedenti)¹¹ produce un ritorno del rimosso in proporzioni non più controllabili.

Del resto, già nella citata circolare del 1952 il ministro doveva «constatare – e viene anche da più parti segnalato – che, se l'attività svolta in argomento dagli organi dipendenti ha ottenuto il risultato di incrementare il numero dei sequestri [...] i sequestri stessi riescono peraltro, assai spesso, ad acquisire soltanto una minima parte delle copie messe in commercio», il che «rende inefficaci le sanzioni previste dalla legge, con evidente discredito per gli organi chiamati a curarne l'applicazione».¹² L'utopia del controllo totale

mostra insomma assai presto i suoi limiti e le trasformazioni a cavallo del nuovo decennio la costringono a retrocedere in favore di un approccio di carattere dialettico e negoziale, certamente non nuovo alla censura stessa, ma indice di un atteggiamento meno rigido, meno allarmistico e più realistico. A compensare saranno chiamati altri poteri: polizia e magistratura si fanno carico di prolungare per qualche anno la battaglia della repressione ben al di là della maggior moderazione assunta dalla censura stessa, e non a caso sovente lamentata dalla stampa cattolica e di estrema destra, che accusa l'organismo di controllo statale di essere inutile, debole, mal gestito o persino controproducente, traducendosi di fatto in una semplice certificazione di contenuti scabrosi atti ad attrarre il pubblico anziché a tenerlo fuori dalle sale.

Il cambiamento investe anche il tema che ci interessa, in modi addirittura sorprendenti: se nel giro di pochi anni la sessualità diviene un elemento quasi irrinunciabile del nostro cinema, anche l'omosessualità, in modo tutt'altro che scontato, ricompare in centinaia di rappresentazioni cinematografiche nell'arco dei successivi vent'anni,¹³ in virtù del potenziale trasgressivo di cui continua a essere investita anche proprio in conseguenza del tentativo di rimozione operato nel decennio precedente.

Di questo momento di passaggio è emblematico l'esempio di *Via Margutta* (1960), una commedia di Mario Camerini sul mondo degli artisti della Roma nel pieno della dolce vita. Fra i suoi personaggi vi è il mercante d'arte Contigliani, il quale non nasconde le reali motivazioni del suo interesse per un giovane pittore privo di talento: il



Un fotogramma di *Via Margutta* (1960) di Mario Camerini

loro affiorare provoca la tragedia. La commissione di censura si limita a proibire il film ai minori, ma un documento riservato mostra come De Pirro, sopravvissuto ai numerosi avvicendamenti di sottosegretari e governi, seguendo la prassi degli anni precedenti chieda una verifica ipotizzando l'opportunità di un giudizio più severo, sicché un consigliere deve giustificare l'operato della commissione, tra l'altro riconoscendo che vi è sì «la figura equivoca del personaggio di Contigliani, sottolineata, però, con la massima misura e discrezione di accenti e di linguaggio».¹⁴ A un De Pirro fido custode del monito andreottiano del 1949 risponde una censura ammorbida che torna a vagliare forme e tonalità della rappresentazione, ritenendone alcune più accettabili di altre.

Nonostante ciò, l'argomento rimane sensibile, tanto che se un elemento comune e complessivamente coerente emerge dai documenti, al di là delle negoziazioni volta per volta intraprese, è quello di non far mai mancare un prudente divieto che salvaguardi i minori da un tema ritenuto intrinsecamente inadatto alla loro sensibilità, quando non offensivo del pudore. I ricorsi ottengono al massimo il risultato di superare l'eventuale rifiuto iniziale del nulla osta in favore appunto di un divieto (previa l'esecuzione di tagli e interventi correttivi), ma risultano inutili quando cerchino di ovviare a quest'ultimo.

È quanto accade persino a *Le signore* (1960) di Turi Vasile, commedia leggera di un regista di comprovata fede cattolica in cui Enrico Maria Salerno interpreta un parrucchiere che finge disinteresse per le donne onde poter lavorare, in quanto, a suo dire, la categoria



sarebbe controllata da una «massoneria omosessuale». La valutazione della sceneggiatura prescritta dalla legge Andreotti evidenzia una serie di problemi potenziali, tutti legati a questo tema, a partire dalle «allusioni all'equivoco René» fino alla scena in cui si fa la parodia del teatro esistenzialista nella quale, «ad un certo punto, si vedono tre fanciulle (non si capisce bene se siano donne o tipetti vestiti da donna), avvinte in un unico groviglio. Poi si inizia il ballo dove “parecchie sono le coppie formate da soli uomini”». ¹⁵

Si direbbe che queste segnalazioni bastino ad allarmare De Pirro, il quale appunta a margine l'intenzione di conferire con il produttore. In questo caso le consultazioni orali iniziano dunque già durante le riprese, e il risultato non si fa attendere: tutti gli elementi 'equivoci' segnalati dal giudizio sulla sceneggiatura scompaiono, mentre la figura di René viene chiarita. Il divieto ai minori giunge comunque puntuale ed evidentemente inatteso, dal momento che viene (inutilmente) fatto ricorso. ¹⁶

Una politica tanto severa, intesa evidentemente a scoraggiare il tema in ogni sua forma, può contribuire a spiegare la singolare rarità (rispetto ad altre cinematografie coeve) di film che, come questo, abbiano tra i loro obiettivi una critica fosca dell'omosessualità. La destra cattolica non sembra avere nessun interesse a trattare l'argomento e al sottoporlo a condanna sembra preferire sottacerlo. Viceversa, numerosi sono i film che negli stessi anni sfruttano l'omosessualità in modo provocatorio da posizioni di sinistra. Si tratta di un fatto rilevante: se l'omosessualità rientra in massa nel cinema italiano è perché viene considerata ancora scabrosa, quindi utile a far da contrasto a quella sessualità di forme abbondanti ma educata sulla quale la censura degli anni Cinquanta aveva perlopiù chiuso un occhio. Non è un caso che due siano i filoni principali in cui dilaga: quello dei film polemici nei confronti del boom e quello dei documentari di *sexploitation*, che cercano di spingere la sessualità oltre le maggiorate e le avventure da spiaggia, per avventurarsi in locali notturni e feste private, nei convegni meno convenzionali e nelle terre più esotiche, a partire dal modello del Blasetti di *Europa di notte* (1959).

Il primo filone è tutt'altro che ovvio, dal momento che le posizioni del partito comunista relativamente all'omosessualità non erano distinguibili da quelle dell'opposta parte politica, né sarebbero state oggetto di sostanziale riconsiderazione fino alla morte di Pasolini. ¹⁷ Si tratta dunque di iniziative personali a rischio di attrito anche con le parti politiche di appartenenza.

Il caso più rilevante, singolare ed emblematico rimane quello di *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti: nessuno avanza infatti rimostranze, in nessun grado di valutazione, sul personaggio di Morini e la sua palese seduzione nei confronti di Simone, nemmeno il magistrato Carmelo Spagnuolo che minaccia il sequestro del film ottenendo quattro tagli aggiuntivi rispetto a quelli già praticati dalla regolare commissione di censura e che, proprio a causa dell'omosessualità del protagonista, sequestrerà poche settimane dopo anche *L'Ariada* di Testori. L'apparente incoerenza si può spiegare solo con l'apparato connotativo cui Visconti fa ricorso nel caso di Morini, mettendo l'omosessualità sotto una luce che è facile leggere in chiave negativa e di condanna. ¹⁸

Un caso come questo testimonia non tanto dell'apertura della censura, quanto di una certa rigidità nel modo in cui essa semplifica i significati in realtà spesso ambivalenti di tali rappresentazioni. La corruzione di Simone presenta sfumature complesse, ma è comunque legata al contesto di una città investita da una congiuntura economica sufficiente a creare «inquietudini pel benessere» di verghiana memoria, e quindi si traduce in una critica nei confronti di tali illusioni e della deformazione dei valori tradizionali da esse prodotti.

Molto simile è il caso de *La cuccagna* (1962) di Luciano Salce, commedia sarcastica ver-

so un boom ridotto a occasione di speculazione per imprenditori improvvisati e a mera illusione per i comuni proletari. Qui il giovane omosessuale è insultato dal padre, dal cognato tambroniano e persino dalla madre che, definendolo malato, in effetti vorrebbe difenderlo: valutazioni evidentemente sufficienti a sedare la censura, tanto più che si tratta di un personaggio marginale. Tuttavia, in questo modo è lasciato libero di svolgere la sua funzione, quella di essere l'unico, insieme alla sorella, a sapersi sottrarre agli inganni della propaganda democristiana veicolata da giornali e televisione, e quindi a non credere alle promesse del miracolo.

Analogo è anche il caso de *Il disco volante* (1964) di Tinto Brass: letta la sceneggiatura, il funzionario non ha nulla da segnalare e anzi si compiace di quanto è divertente, benché fosse inizialmente previsto che i tre marziani se ne andassero in giro nudi per le campagne venete.¹⁹ Il fatto è che il personaggio omosessuale viene inventato solo in seguito: la ricca aristocratica che nella sceneggiatura è vittima di un marito interessato solo ai suoi soldi diviene così nel film una carnefice capace di eliminare senza titubanza alcuna tutti coloro i quali minaccino lo *status quo* che le garantisce i suoi privilegi, si tratti di partigiani, marziani o pretendenti maschi del figlio, personaggio oltremodo stereotipato ma nondimeno provocatorio. I censori si accontentano in questo caso del fatto che egli finisca in manicomio, e poco conta che vi finisca per essersi opposto alla madre fascistoide. Non sembrano dunque aver colto le implicazioni politiche della sua omosessualità, limitandosi a tagliare poche inquadrature di due donne che danzano insieme durante una festa e quella in cui il marziano trasporta il giovane in braccio, premessa allusiva di ulteriori soddisfazioni. Viene tuttavia lasciata intatta la sequenza ben più insinuante in cui i due danzano insieme un lento.²⁰

Ovviamente i censori non sono sempre così naïf, né semplicemente repressivi. Come si è già intravisto, il ruolo della censura non è mai stato solo quello di chiedere tagli e imporre divieti. Spesso ha agito in modi più complessi negoziando con autori e produttori, riscrivendo sceneggiature, modificando doppiaggi e montaggi. Un ruolo di «productive regulation», come scrisse vent'anni fa Annette Kuhn,²¹ ovvero di quella «funzione ispiratrice» di cui parlava già Luigi Freddi sotto il regime.²²

E non vi è modo migliore che collaborare se si voglia dare segni di buona fede. È il caso degli esordienti Gian Rocco e Pino Serpi e del loro *Milano nera* (1963), tardivamente realizzato sulla base di una sceneggiatura di Pier Paolo Pasolini risalente ad alcuni anni prima e pensato come una versione vagamente testoriana dei primi romanzi dello scrittore



Un fotogramma di *Milano nera* (1963) di Gian Rocco e Pino Serpi

sui ragazzi di vita romani. Vi si raccontano vicende episodiche di alcuni 'teddy boys' della metropoli lombarda alle prese con la noia, ispirate a fatti di cronaca.

Nella speranza di non attirare l'attenzione, già al momento di depositare la sceneggiatura i due registi cercano di cancellare dal progetto la memoria di Pasolini. Letteralmente, cancellando cioè a mano il suo nome dalla copertina del copione inviato al ministero.²³ Il gesto è però a tal punto maldestro da sortire l'effetto contrario a quello sperato: il funzionario che se ne occupa, notato l'espedito, si interroga infatti sui suoi eventuali «scopi reconditi» e lo rimarca nella sua relazione, molto dettagliata nel rilevare ogni possibile elemento scabroso, ivi compresa la «dissertazione psicologica del pederasta (Gino) e volo finale del medesimo».²⁴ Disturba cioè che Gino, pur vittima delle angherie dei teppisti, filosofeggi e assuma risvolti troppo positivi.

Anche in questo caso si pensa bene di anticipare alla produzione che il film, così com'è, ha ben poche speranze di arrivare in sala, ma questa volta a una discreta consultazione telefonica si preferisce (o forse si accompagna) una lettera firmata direttamente dal ministro Folchi, «per il conto che codesta Società stessa vorrà tenerne».²⁵ Conto non sufficiente, a giudizio della commissione di censura che due anni dopo nega il nulla osta a causa di tre scene, fra cui quella «dell'incontro con il pederasta», che rendono il film complessivamente «offensivo del buon costume», nonostante «un contenuto etico apprezzabile».²⁶

I registi fanno nuovamente ricorso, cercando di convincere il ministero delle loro buone intenzioni e sconfessando apertamente Pasolini. Spiegano cioè a chiare lettere il perché di quella ingenua cancellazione: una forma di autocensura, in seguito ai «fatti di cronaca a carattere scandalistico» che hanno coinvolto nel frattempo Pasolini.²⁷ Un'autocensura praticata già in fase di lavorazione, come documentano allegando stralci di sceneggiatura da loro rimaneggiata. In ossequio alle richieste del censore, essi si dicono inoltre pronti a modificare 'spontaneamente' il doppiaggio e ad apportare una serie di tagli (che includono le inquadrature in cui Gino «appare seminudo, e ciò per non dare adito al sospetto di eccessivo compiacimento sadico»), oltretutto a fare un considerevole intervento al montaggio: tra la sequenza in questione e quella successiva (una danza estetizzante su musiche di Bach) immaginano di inserire infatti quella di un ricettatore, «cercando con ciò di togliere quel carattere di apparente commento pietoso all'omosessualità che poteva essere inteso con il precedente montaggio».²⁸ La commissione di secondo grado boccia l'appello, ritenendo peraltro la disponibilità a tagliare testimonianza del carattere offensivo del buon costume del film.²⁹ Ma si direbbe solo una questione di forma procedurale: tanti interventi devono infatti rispondere alla presentazione di una nuova edizione, cosa che gli autori fanno il 18 luglio, ottenendo finalmente il tanto sospirato nulla osta, ovviamente con un divieto ai minori di 18 anni.³⁰

I difensori di questo genere di film politicamente schierati su posizioni sinistrorse, soprattutto nei primi anni Sessanta quando lo scontro si fa particolarmente acceso, hanno per *Leitmotiv* quello di sostenere che la censura avrebbe ignorato i film popolari e di intrattenimento per accanirsi solo su quelli politicamente impegnati, usando l'argomento dell'oscenità come mero pretesto. Questa tesi in realtà è a sua volta semplicistica e parziale:³¹ non solo infatti, al di là di un suo possibile sfruttamento pretestuoso, l'osceno costituisce un problema tutt'altro che privo di autentica sostanza per la cultura cattolica dell'epoca, ma per dimostrare come il cinema popolare non fosse meno sorvegliato basterebbe considerare la sistematica resistenza opposta ai documentari erotici, l'altro filone cui si era accennato, in termini sia di regolare censura, sia di sequestri e, non di rado, processi. Tuttavia, ovviamente, nessuno avrebbe speso dibattiti o imbastito lotte politiche per questi film. Cosulich ha rievocato una riunione dell'ANAC durante la quale

si discusse proprio dell'opportunità di difendere pubblicamente questi film, scartandola (benché alcuni si fossero detti favorevoli) in quanto «coll'esaltazione del corpo femminile, avrebbero potuto rappresentare un buon antidoto nei confronti della dilagante omosessualità. Meglio un'Italia di *voyeurs* che di pederasti, insomma».³²

In realtà erano proprio questi film a far «dilagare l'omosessualità», ovvero a riportarla in superficie dopo anni di rimozione, dato che il loro scopo era quello di esibire ogni forma di sesso che potesse ambire a suscitare un minimo di sensazione, con l'alibi della documentazione e di commentari pretestuosi.³³

Né i funzionari del ministero né i giudici si lasciano aggirare dagli espedienti retorici di questi film. Quando ad esempio la censura chiede agli autori di *Odissea nuda* di Franco Rossi (1961) di modificare uno scambio di battute a commento della rivelazione che un indigeno apparentemente di sesso femminile è in realtà un uomo travestito («Ci sono molti di questi tipi in Italia?» chiede un personaggio, e l'altro risponde: «È un'invasione e non sanno stirare neanche le camicie»), gli autori fanno notare che «la sequenza [...] è risolta e si conclude – ci sembra – in una maniera che fustiga esplicitamente il costume nostrano. In altre parole, il protagonista [...] emette un giudizio negativo [...], anche se in forma divertente».³⁴ Tuttavia la censura non retrocede: l'ironia è un'arma a doppio taglio ed è sin troppo noto che questo genere di film gioca sul filo del doppio senso e della doppia morale, sicché si preferisce non rischiare imponendo la cancellazione della battuta.

Due anni dopo, *Nudi per vivere* (1963, di Giuliano Montaldo, Elio Petri, Giulio Questi) si vede negare il nulla osta a causa, tra l'altro, di sequenze «descrittive di equivoci ambienti di deviazioni sessuali e di travestimenti»: a dispetto delle sue pretese documentarie, il film viene apertamente additato come un «prodotto destinato a stimolare l'appetenza sessuale»,³⁵ cioè pura e semplice pornografia. Dopo le consuete «modificazioni apportate spontaneamente dal produttore», la commissione di secondo grado concede il nulla osta per un soffio (7 voti favorevoli e 5 contrari) con un divieto ai minori di 18 anni,³⁶ ma ne segue un sequestro. Il giudice assolve il produttore, perché sostiene che non si può provare la sua intenzione di trasgredire la legge, ma trova comunque contrarie al pudore alcune scene di cui ordina il taglio, basandosi su una definizione data dalla Cassazione nel 1960 secondo la quale «deve considerarsi osceno ogni atto, scrittura, disegno o rappresentazione cinematografica o teatrale che, facendo riferimento al rapporto sessuale, suoni esaltazione di bassi istinti erotici o susciti disgusto e ripugnanza nelle persone normali», cioè «tutto quanto costituisca aggressione e attentato alla normalità dei rapporti fra i sessi».³⁷ Scrive dunque infine che

la conoscenza di un certo genere di divertimento, e di alcune perversioni sessuali, mentre è scontata per il sociologo, lo psicologo o il medico, è soltanto pericolosa per la massa del pubblico fra cui le manifestazioni di degradazione morale rappresentate nel film potrebbe lasciar traccia esaltando tendenze ed istinti fuori della norma.³⁸

Pertanto ordina il taglio delle due scene incriminate aggiungendone anche qualche altra secondo la propria sensibilità, tra cui quella dei travestiti e delle donne che ballano tra di loro.

Come postilla per una conclusione provvisoria di questo percorso, prendiamo rapidamente in esame il caso di *Inghilterra nuda* di Vittorio De Sisti, con il quale arriviamo al 1969. L'iter è simile: alcuni tagli, un divieto ai minori e poi un sequestro. Il giudice ordina la distruzione di ben 18 minuti di girato,³⁹ ma i produttori vincono l'appello. La sentenza sancisce che



il denudarsi della donna e il compimento di altri atti, anche fra persone di sesso diverso e perfino dello stesso, che abbiano un chiaro riferimento con le manifestazioni della vita sessuale (baci, abbracci, toccamenti) non meravigliano più, non solo se vengono raccontati o raffigurati, ma anche se commessi in pubblico, perché tutto ciò appare come più o meno normale espressione della natura umana.⁴⁰

Ovviamente la sentenza da sola non basta a risolvere la questione e a depennare l'omosessualità dall'elenco dei tabù: la censura continuerà a non gradire l'argomento per altri anni ancora. Tuttavia è un segno rilevante dei mutamenti in corso e della direzione ormai intrapresa dalla società italiana in materia sessuale: se il cinema degli anni Sessanta contribuisce a una generale riconsiderazione dell'omosessualità e a modificarne la percezione nel pubblico, la società a sua volta influisce sulle prassi della censura, dal momento che gli interventi di quest'ultima sono regolati da un senso del pudore esplicitamente legato agli standard correnti della società stessa. Tale circolo, vizioso o virtuoso a seconda dei punti di vista, lascia i suoi segni: non ultimo, è rilevante che l'omosessualità maschile venga rappresentata sempre meno nel corso del decennio in favore di quella femminile, sfruttata in chiave erotica, sintomo di come la prima vada perdendo rapidamente il suo potenziale ideologico nei confronti di un pubblico sempre più assuefatto e di una politica sempre meno urtata dall'argomento.

¹ Archivio Centrale dello Stato di Roma (d'ora in poi ACS), Presidenza del Consiglio dei Ministri 1948-1950, f. 2.3.6./32227.

² Relazione del capo della polizia al gabinetto del Ministro dell'Interno e al Sottosegretario di Stato Paolo Cappa, 25 marzo 1947, ivi, sottof. 4.

³ Prot. n. 10.17358/12985.

⁴ Citato in M. ARGENTIERI, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 76.

⁵ Su tale sforzo cfr. S. BELLASSAI, *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)*, Roma, Carocci, 2000.

⁶ ACS, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale spettacolo, Divisione Teatro, Revisione teatrale, Censura teatrale, schedario 1946-1962, fascicolo 716. Per una ricostruzione del contesto e delle conseguenze di queste indicazioni di Andreotti si rimanda a M. GIORI, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio, 2011, pp. 99-108.

⁷ Nulla osta del 30 giugno 1959 in Ministero per i Beni e le Attività Culturali di Roma, Direzione Generale per il Cinema (d'ora in poi MBAC), f. 29800.

⁸ Lettera dell'8 ottobre 1959, ivi.

⁹ Nel caso in esame si registra ad esempio anche l'iniziativa del parroco di S. Chiara di Iglesias, il quale, appellandosi al «vero cattolico» che è nel ministro Tupini, lamenta non solo l'oscenità perdurante del film, ma anche quella del manifesto, e a documentazione di quanto sostenuto allega il bollettino parrocchiale del 29 novembre 1959 contenente un suo corsivo contro il film e, più in generale, l'oscenità del corrente cinema italiano, nonché una foto da lui stesso scattata ritraente due cittadini di spalle, in una luce allusiva, che osservano la locandina del film: «Avesse sentito i commenti che la gente faceva dinanzi ai cartelloni del film schifoso *Costa Azzurra*, diffusi in questi giorni nella nostra città! I buoni sono sdegnati, i cattivi gongolano!», scrive nella sua missiva manoscritta datata 30 novembre (ivi).

¹⁰ Nulla osta del 20 ottobre 1959, ivi. Inutilmente il produttore lamenta la «particolare ed inconsueta procedura» (lettera al Ministero del Turismo e dello Spettacolo del 23 ottobre 1959, *ibidem*), e altrettanto inutilmente, un mese dopo, inoltra un appello millantando scorrettezze procedurali da parte del ministero, in realtà in questo caso insistenti essendosi dato semmai il caso contrario (la richiesta di appello è datata 23 novembre 1959, ivi).

¹¹ Come hanno comprovato tra gli altri, in modi differenti e con scansioni cronologiche diverse, D. FORGACS, S. GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana (1936-1954)*, Bologna, Il Mulino, 2007, e M. BARBAGLI, G. DALLA ZUANNA, F. GARELLI, *La sessualità degli italiani*, Bologna, Il Mulino, 2010.

¹² Prot. n. 10.17358/12985.

¹³ Per quanto riguarda gli anni Sessanta, si veda M. GIORI, «Ma oggi come te movi te piano per»: l'omo-



- sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta', *Cinergie*, 5, 2014, pp. 34-44, <<http://www.cinergie.it/?p=4209>> [accessed 26 settembre 2015].
- ¹⁴ Il documento, datato 10 maggio 1960, è in MBAC, f. 31867.
- ¹⁵ Revisione preventiva del 2 marzo 1960, in ACS, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965, f. 3265.
- ¹⁶ Nulla osta del 22 aprile 1960 confermato in appello il 21 luglio 1960 (in MBAC, f. 31790).
- ¹⁷ Cfr. F. GIOVANNINI, *Comunisti e diversi. Il Pci e la questione omosessuale*, Bari, Dedalo, 1980.
- ¹⁸ Per un'analisi approfondita di questo caso si rinvia a M. GIORI, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti*, pp. 189-246.
- ¹⁹ Revisione preventiva del 9 dicembre 1964 in ACS, Fondo Ministero del turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965, f. 4717.
- ²⁰ Nulla osta del 22 dicembre 1964, in MBAC, f. 44352.
- ²¹ Cfr. A. KUHN, *Cinema, Censorship, and Sexuality, 1909-1925*, London-New York, Routledge, 1988.
- ²² Citato in M. ARGENTIERI, *La censura nel cinema italiano*, p. 41.
- ²³ Ora in ACS, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965, copione 3582.
- ²⁴ Revisione preventiva del 28 marzo 1961, in ACS, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965, f. 3582.
- ²⁵ Lettera del 30 marzo 1961, *ivi*.
- ²⁶ Verbale del 23 marzo 1963, in MBAC, f. 39869.
- ²⁷ Ricorso dell'8 aprile 1963, in MBAC, f. 39869.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ Verbale del 9 aprile 1963, in MBAC, f. 39869.
- ³⁰ Nulla osta del 20 luglio 1963, *ivi*. Rimane a questo punto solo da superare un ultimo scoglio, cioè l'ammissione alla programmazione obbligatoria, dapprima rifiutata dalla commissione tecnica per manifesto diletterantismo ma infine concessa dopo il ricorso degli autori (si vedano i documenti in ACS, Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale Spettacolo, Divisione Cinema, Concessione certificato di nazionalità, Fascicoli per film 1946-1965, f. 3582).
- ³¹ È quanto mettevamo in rilievo già a proposito del caso di *Rocco e i suoi fratelli* in M. GIORI, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011, pp. 216-218.
- ³² C. COSULICH, *La scalata al sesso*, Genova, Immordino, 1969, p. 85.
- ³³ Per un inquadramento di questa produzione si rimanda a M. GOODALL, *Sweet & Savage: the World through the Shockumentary Film Lens*, London, Headpress, 2006; D. SHIPKA, *Perverse Titillation. The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960-1980*, Jefferson/London, McFarland, 2011; per un repertorio dei film prodotti, si veda invece A. BRUSCHINI, A. TENTORI, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Milano, Bloodbuster, 2013.
- ³⁴ Memoriale del 20 marzo 1961, in MBAC, f. 34159.
- ³⁵ Nulla osta del 26 novembre 1963, in MBAC, f. 41657.
- ³⁶ Nulla osta del 12 dicembre 1963, *ivi*.
- ³⁷ Sentenza del Tribunale di Roma del 18 maggio 1964, *ivi*.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ Sentenza del Tribunale di Roma del 6 maggio 1969, in MBAC, f. 53667.
- ⁴⁰ Sentenza del Tribunale di Rimini del 20 febbraio 1971, *ivi*.



TOMASO SUBINI

*I cattolici e l'osceno: tra censura amministrativa e revisione cinematografica**

The article deals with the relationship between the Catholic world and the censorship of the obscene movie in Italy during the first two decades of Italian Republic. It stresses the importance that the theme of obscenity has had for the Italian Catholics, and then it sheds light on censorship exercised by Catholics on the one hand in the context of the State Censorship Office and on the other reviewing movies for the church halls.

1. Il tema dell'osceno

Alla fine del 1961 (nel bel mezzo del dibattito intorno alla nuova legge sul cinema) viene pubblicato *La porpora e il nero* nel quale Aristarco mette a punto un argomento polemico cui Brunetta darà quindici anni dopo dignità scientifica: «si punisce *Rocco e L'avventura* mentre si lascia libero corso a tanti altri film non solo d'ignobile livello artistico, ma, questi sì, profondamente volgari, immorali, allusivamente lascivi, diseducatori»;¹ o ancora: «come mai si prendono provvedimenti [...] contro film artistici» e «si indulge nei confronti di film pornografici?».²

Nel 1976, in uno dei primi scritti di Brunetta sui cattolici e il cinema, viene ripresa e approfondita questa tesi, che ha influenzato in profondità gli studi sulla censura cattolica dell'osceno. Sulla scia di Aristarco, anche Brunetta ritiene infatti la censura dell'osceno pretestuosa riconoscendo le reali intenzioni della macchina censoria cattolica nella difesa dal film politico: «La crociata in difesa della morale, l'allineamento ai programmi della Legion of Decency [...] tradiscono [...] altre intenzioni, tra cui [...] proteggersi dalle aggressioni del film bolscevico».³

Nel 2001, in uno studio per molti aspetti ingenuo ma dalla collocazione prestigiosa, indicativo dello stato dell'arte, Franco Vigni rispolvera la vecchia tesi secondo cui è «impercettibile e labile [...] la linea di confine tra la (presunta) difesa della morale e della pubblica decenza e il fine politico e ideologico, che sovente si confondono».⁴

1961, 1976, 2001: la tesi è sempre quella. Ma se è vero che negli anni di Andreotti la censura del film politico era più solerte della censura dell'osceno è altrettanto vero che quelli erano anni in cui, per ovvie ragioni di contesto storico, il primo problema si poneva con una urgenza straordinaria.⁵ Non dobbiamo inoltre dimenticare che, nel 1953, Andreotti viene sostituito proprio perché l'ordine di importanza tra le due problematiche (quella politica e quella sessuale) si è nel frattempo invertito. I suoi diari sono al riguardo espliciti: «attacco fatto da Scalfaro ieri in Direttivo secondo cui io non dovrei più occuparmi di spettacolo, essendo inidoneo a infrenarne le immoralità».⁶ E sarà proprio Scalfaro, dopo una parentesi di pochi mesi in cui lo spettacolo è affidato prima a Teodoro Bubbio e poi a Giuseppe Ermini, ad assumersi la responsabilità di «infrenare l'immoralità», ormai dilagante, del cinema italiano.

I tre studi citati (emblematici di una continuità storiografica che dagli anni '60 giunge fino alla recente *Storia del cinema italiano* Marsilio/Bianco & Nero) mi pare guardino al

cattolicesimo senza avere compreso che per quel mondo (a loro lontano per cultura e ideologia) la coscia e la scollatura rappresentano un problema reale. Ricordiamoci che l'ambizioso progetto politico perseguito da Andreotti e Morlion di rifondare il neorealismo con i film religiosi di Rossellini si scontra con le preoccupazioni di Pio XII, ossessionato da una foto di Morlion disinvoltamente esposto al décolleté della Magnani. Come ho già avuto modo di mettere in luce, è a causa di questa foto che Pio XII nega a Morlion il permesso di tornare a Venezia da giurato nel 1949 e nel 1950.⁷ Il seno della Magnani è insomma per Pio XII un problema tanto quanto il comunismo. Per certi versi è un problema ancora più grave: certamente più radicato, affondando le proprie radici in una tradizione secolare, di quello politico tuttosommato recente. Per intenderne le origini occorre risalire almeno fino ad Agostino, e forse spingersi ancora più indietro: alle prime comunità monastiche e ai dibattiti sulla verginità *in partu* e *post partum* di Maria, avviati nei primi secoli di cristianesimo e rilanciati da Pio XII con l'ultimo dei quattro dogmi mariani, proprio in quel 1950 in cui vengono impostate le basi della politica dei cattolici nel mondo del cinema mentre Morlion insiste (inutilmente) per sedere tra i giurati della Mostra di Venezia.

Si rende quindi anzitutto necessario restituire dignità al tema dell'osceno. Esso non è stato un pretesto, che la storia progressiva ha ormai svuotato di importanza: è stato e tutt'oggi è un tema da prendere sul serio, non meno importante, per i soggetti in gioco, della censura politica. Cosa significa prendere sul serio questo tema? Significa anche andare oltre banalità del tipo «come erano retri questi cattolici» e chiederci, a partire dall'immagine censurata: cosa realmente si temeva di quell'immagine e cosa ha liberato una volta sfuggita al controllo? Insomma, che ruolo ha giocato quell'immagine in quel mondo?

L'assoluta centralità del tema dell'osceno nelle riflessioni e nelle preoccupazioni dei cattolici impegnati nell'ambito dello spettacolo è ampiamente documentabile. Mi limiterò qui a un paio di esempi. Ciò che si teme è lo «spettacolo che ammantava il male di apparenze allettanti».⁸ E il male più temuto è proprio quello attinente alla sfera del sesso.

Ancora negli anni '40 il cinema è considerato come l'unico svago in grado di distogliere dal «divertimento più pericoloso [...] e cioè quello del ballo».⁹ A scrivere è un preoccupato «parroco di montagna» che nel 1947 chiede aiuto a Schuster per aprire un cinema con il preciso scopo di diminuire il tasso erotico dei divertimenti delle anime a lui affidate. Siamo però ancora in un momento in cui l'immagine oscena occupa sugli schermi dei cinema italiani uno spazio marginale, al punto che si pensa al cinema per ricondurre sotto controllo gli istinti liberati dal ballo.

Ben diversa la situazione che si presenta a metà anni '60 quando Francesco Angelichio (l'allora Consulente Ecclesiastico dell'Ufficio Nazionale delle Comunicazioni Sociali in seno alla CEI) avvia una consultazione con lo scopo di riformare l'istituto della revisione cinematografica. Tra gli altri, viene chiesto un parere anche a Ferdinando Lamberuschini, allora docente di Teologia morale alla Lateranense e futuro arcivescovo di Perugia, il quale ritiene che ai film dichiarati «esclusi» si debba applicare «la clausola tradizionale nei Dicasteri della S. Sede nel concedere la facoltà di leggere i libri proibiti, la quale pur nella concessione più ampia, esclude sempre e per tutti in nome del dirit-





to naturale e rivelato i libri “ex professo” osceni oppure sconvolgenti la fede e i costumi». ¹⁰ Le liste dei film esclusi sono qui equiparate alle liste dei libri proibiti. Come si fa da secoli per i libri proibiti si potranno concedere ampie deroghe ma non per i testi osceni che si configurano pertanto come tra i più pericolosi.

Fatta chiarezza sull'importanza che riveste per i cattolici il tema dell'osceno, affronterò ora alcuni aspetti della loro azione in tale ambito, soffermandomi su due punti: i cattolici e la censura amministrativa; la revisione cinematografica cattolica.

2. I cattolici e la censura amministrativa

Occorre tener presente che alla fine degli anni '50 i cattolici perdono il controllo assoluto sullo spettacolo di cui hanno goduto da Andreotti in poi. Ciò accade nel luglio del 1958, quando Fanfani nomina sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo spettacolo il socialdemocratico Egidio Ariosto. Le associazioni cattoliche operanti nel settore, con l'Azione Cattolica di Gedda in testa, fanno di tutto per impedire quella che viene avvertita come una svolta traumatica. Il 23 giugno 1958 il Presidente dell'ACEC, Francesco Dalla Zuanna, è raggiunto da queste allarmanti informazioni:

A quanto mi ha detto Mons. Galletto, lo on. Ariosto ha posto decisamente la sua candidatura, e sembra con buone probabilità di successo in quanto la DC, per non cedere il settore della Pubblica Istruzione, accetterà forse la richiesta per quello dello Spettacolo. Siamo cioè arrivati al punto che abbiamo sempre paventato: il baratto. In via riservata, Mons. Galletto mi ha informato di un passo compiuto “sua sponte” dal prof. Gedda presso la Segreteria di Stato perché il settore non sia assegnato ad un socialdemocratico [...]. Lonerò mi ha chiesto il nostro orientamento in merito. L'ho informato della Sua intenzione di scrivere al riguardo all'on. Gui. ¹¹

Il giorno dopo Dalla Zuanna scrive a Luigi Gui, allora capogruppo DC alla Camera, ricordandogli la «grande importanza [...] che riveste quel Sottosegretariato»:

Da qualche anno il mondo marxista in generale e il [Partito Socialista Democratico Italiano] PSDI (pure marxista) in particolare, ha cercato di avere in mano questo importante e delicato settore: per fortuna non vi è riuscito. [...] Siamo, caro Gino, in un momento di estremo interesse per lo Spettacolo: infatti dovranno essere subito messi i ferri a fuoco per il rinnovo di tutta la Legislazione Cinematografica (Legge Generale e Censura): tu ti rendi certo conto quanto necessario sia, soprattutto per questo motivo non barattare un settore così delicato in un momento di così grave interesse. ¹²

Ma questa volta, come dovrà ammettere lo stesso Gui rispondendo all'amico monsignore, «ragioni di ancora maggior peso» ¹³ fanno sì che abbia termine il monopolio cattolico sullo spettacolo e spingono la storia dei rapporti tra le istituzioni repubblicane e il mondo del cinema in una nuova fase.

In questa nuova fase – che vede i cattolici in una posizione di minor potere, per cui quel che prima gestivano da soli ora va negoziato – si svolge il dibattito sulla censura che approda alla nuova legge sul cinema. Rispetto alle normative precedenti, la legge del 1962, in adeguamento al dettato costituzionale rimasto fino ad allora inascoltato, riduce significativamente i poteri della censura amministrativa, circoscrivendo il suo legittimo



campo d'azione. Stando alla nuova legge, infatti, le Commissioni di censura possono dare parere contrario alla proiezione in pubblico di un film «esclusivamente» ove ravvisino «offesa al buon costume», sulla base di quanto indicato dall'ultimo comma dell'art. 21 della carta costituzionale. Vale a dire che (almeno sulla carta) resta in essere solo la censura dell'osceno.

Tra le altre cose la legge del 1962 elimina la censura teatrale, passaggio vissuto con timore dal mondo cattolico, che vi vede l'inquietante preannuncio del venir meno anche della censura cinematografica. Lo si evince dal *Verbale della riunione tenuta il 27-28 aprile presso la Domus Mariae a Roma* della Commissione CEI per le Comunicazioni Sociali. In quell'occasione, dopo aver riferito, «nella sua qualità di presidente della Commissione nazionale di revisione, [...] sulla gravità della situazione morale del cinema italiano e sulle cause che la determinano», Angelicchio «rileva che quasi certamente il Partito Socialista Italiano e tutto lo schieramento laicista, proporranno la denuncia dell'attuale ordinamento censorio chiedendo "tout court", come già per il teatro, la completa abolizione della censura per il cinema. Occorrerà in proposito essere vigilanti e tener pronti dei controprogetti legislativi. In questa eventualità si rende necessario predisporre studi e soluzioni che tenendo conto anche di un eventuale superamento dell'attuale sistema della censura preventiva assicurino la tutela del buon costume [...] per efficaci interventi della Magistratura».¹⁴

In realtà la nuova legge e la conseguente restrizione dell'ambito di intervento della censura amministrativa avevano indotto Angelicchio a riflettere sull'opportunità di eliminarla del tutto, per investire dei suoi compiti la magistratura, fin dal 1963. Il 18 gennaio 1964 scrive al Presidente della CEI, il cardinale Giuseppe Siri, dell'«assoluta inefficacia delle disposizioni vigenti, le quali, come ben ricorderà, risultarono frutto di un compromesso politico nella stessa sede democristiana. Soprattutto la composizione delle Commissioni di revisione, con la presenza massiccia degli interessi dei produttori, [...] rende purtroppo inoperante e contraddittoria l'applicazione della legge, al punto che lo stesso "buon costume" [...] non viene praticamente salvaguardato neppure secondo l'accezione penalistica che restringe il giudizio alla sfera dell'osceno. Al punto in cui siamo c'è veramente da considerare l'opportunità di farci promotori di una revisione legislativa che, salvaguardando la tutela dei minori [...] affidi alla Magistratura [...] la protezione dell'ordine morale in materia di spettacolo, sottraendo così la censura alla competenza del potere esecutivo che si è dimostrato incapace di assicurare questa essenziale difesa, e che più facilmente è suscettibile di influsso politico e morale esterno».¹⁵

Viene così elaborata da parte del mondo cattolico italiano e parrebbe con l'approvazione della Segreteria di Stato una *Proposta di aggiornamento della legge sulla revisione degli spettacoli cinematografici* che di fatto prospetta l'eliminazione della censura sulla base di questo semplice presupposto: «Dobbiamo [...] riconoscere che lo strumento censorio si è rivelato all'attuazione pratica assolutamente incapace di realizzare quei fini di prevenzione per cui era stato istituito ed ha anzi reso più difficile perfino la realizzazione del fine repressivo».¹⁶

Il ragionamento si sviluppa intorno a una premessa e a tre punti. La premessa è costituita dalla consapevolezza di aver perso il controllo sulla Direzione Generale dello Spettacolo e conseguentemente sull'amministrazione della censura. I tre seguenti punti sono di una logica stringente.

Punto uno: la censura ha fallito. Sono passati quattro anni da *La dolce vita*, lo spartiacque di questa vicenda. In quell'occasione l'innegabile statuto d'arte del film fece sì che tematiche fino ad allora escluse dalla rappresentazione fossero avallate dal visto di



censura. Il film di Fellini rappresenta l'avanguardia che indica la via presto seguita dalle truppe di terra del cinema italiano, «impegnato oggi – si legge nella già citata *Proposta di aggiornamento* scritta dai cattolici – come non mai in una [...] gara a sollecitare gli istinti più bassi dell'uomo e a rappresentare situazioni erotiche sempre più spinte».

Punto due: la censura non solo non fa quello che dovrebbe fare, ma impedisce ad altri di farlo. Secondo la *Proposta di aggiornamento* scritta dai cattolici «l'autorità giudiziaria ha solo eccezionalmente preso iniziative in questo campo non sentendosi, a torto o a ragione, direttamente e primariamente investita della tutela della collettività in questo settore per il fatto che altro organo pubblico creato specificamente per questa finalità operava per la tutela del buon costume».

Punto tre: «sembra pertanto utile la soppressione di un istituto che tante poche benemeritenze ha da vantare ed il deferimento all'autorità giudiziaria – che dà maggiori garanzie di indipendenza, di competenza e di efficacia – dell'esame di tutte le pellicole cinematografiche per accertare se esse violino diritti fondamentali penalmente sanzionati». Si noti: di tutte le pellicole. Ciò non può che essere fatto preventivamente. La censura esce dalla porta e rientra dalla finestra, con la differenza che nella *Proposta* dei cattolici non sarebbe più gestita dai rappresentanti di categoria ma direttamente dai magistrati, cui il produttore dovrà inviare «una copia della pellicola 15 giorni prima della programmazione». La contraddizione di affidare un'azione di prevenzione del reato al magistrato è così sciolta: «La dottrina parla in proposito di reati a consumazione anticipata. Non è dubbio che chi produce un film lo fa al fine della diffusione, fine questo che non può essere assolutamente dubbio nel momento in cui si giunga a presentare copia d'obbligo all'ufficio del PM».

Siamo insomma di fronte alla messa in campo di una straordinaria tattica diversiva: i cattolici acconsentirebbero sostanzialmente a quanto (da tempo) chiede il fronte schierato per la libertà di espressione, ma con il fine opposto di ristabilire con nuovi mezzi un controllo che di fatto sta venendo meno. Una tattica che parrebbe dare i suoi frutti se è vero che in un documento congiunto DC-PSI firmato nell'ottobre del 1965 i due principali partiti di governo concordano sulla necessità di abolire la censura amministrativa.¹⁷

A parole entrambi gli schieramenti sono d'accordo per abolirla, ma nei fatti si rendono presto conto che i motivi che muovono l'avversario sono esattamente contrari ai propri. Se quindi in un primo momento c'è l'accordo per abolire la censura, ad esso fa seguito un secondo accordo per tenerla, per tenere cioè uno strumento imperfetto, non voluto da nessuno, ma tutto sommato in grado di limitare l'azione dell'avversario. Se il primo accordo, quello per eliminarla, dura una manciata di mesi, il secondo tiene (non a caso) ancora oggi. Come noto, infatti, la censura amministrativa, sebbene riformata, è ancora in vita.

Come si vede, il quadro è molto più complesso di quanto non si tenda a credere: non ci sono i buoni che difendono la libertà a sinistra e i neomedievisti a destra con in mezzo l'istituto ormai obsoleto della censura amministrativa. Capita che le posizioni tra i due schieramenti si sovrappongano tatticamente e che sia l'istituto della censura a negoziarle.¹⁸ Se, infatti, per certi versi la censura preventiva ha dato garanzie di controllo, per altri ha di fatto mitigato l'azione repressiva. Motivo per cui alla fine è convenuto a tutti tenerla in vita. Perciò mi pare si possa sostenere che la censura amministrativa ha giocato nel nostro paese un ruolo di negoziatore del conflitto.



3. La revisione cinematografica cattolica

Il secondo orizzonte di azione dei cattolici nell'ambito della censura dell'osceno è rappresentato dalla loro revisione cinematografica, definita da alcuni come una sorta di «censura parallela».¹⁹ Un parallelismo che a volte si fa, come vedremo, vera e propria sovrapposizione. La revisione cinematografica cattolica è infatti strettamente connessa alla censura amministrativa fin dal 1947 quando, con «provvedimento riservatissimo»²⁰ Andreotti autorizza la partecipazione di due rappresentanti del CCC nelle commissioni di censura amministrativa.

Una lettera scritta nel dicembre del 1947 da Ferdinando Prosperini (Consulente Ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo prima di Galletto) ci fornisce un termine *post quem* per collocare l'avvio di una pratica che, tra l'altro, spiega come, da questo momento, il CCC riuscisse a revisionare per tempo la gran parte dei film distribuiti in Italia: «finalmente una buona notizia: proprio oggi (ma non la lasci trapelare, se no qualcuno ci mette i classici pali fra le ruote) abbiamo concluso con la Direzione Generale della Cinematografia [...] per la nostra partecipazione alle sedute (cioè alle visioni) della Commissione Ministeriale di Censura, come spettatori. [...] È veramente un successo».²¹

Quando Angelicchio è nominato consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo chiede al suo predecessore un parere in relazione ai compiti che gli stono stati assegnati. Nel rispondergli Galletto svela «il funzionamento della Commissione di revisione durante i 12 anni della mia Consulenza Ecclesiastica all'Ente dello Spettacolo».²² Ebbene in questo documento non solo si vengono a conoscere le precise clausole dell'accordo tra Andreotti e il CCC ma si comprende anche il motivo per cui ad un certo punto diviene necessario distinguere tra revisione preventiva e revisione definitiva:

Tutti i film destinati alle pubbliche sale venivano anzitutto visionati in sede di censura governativa (per cortese concessione del competente Ministero) da Commissari laici (normalmente due). Si tratta di una situazione di privilegio (anche se non strettamente legale) rispetto agli altri paesi; situazione che consente di reperire alla fonte tutti i film, prima che siano messi in programmazione. I Commissari laici, dopo la visione di un film, dovevano comunicare subito per telefono alla Segreteria della Commissione di revisione il giudizio preventivo (e cioè orientativo) da loro dato. Entro tre giorni dovevano inviare una relazione con la trama del film, la valutazione estetica e quella morale, scritta su apposito formulario. I film visionati al Ministero venivano quindi richiesti alla rispettive Case Cinematografiche e revisionati collegialmente nella saletta del CCC dai Membri Ecclesiastici.²³

C'è insomma una chiara divisione dei ruoli. La revisione vera e propria è effettuata dai 'membri ecclesiastici', il giudizio dei laici è considerato in ogni caso solo orientativo e sempre bisognoso di essere convalidato (o meno) dal clero.

Si capisce cosa accadde concretamente in occasione de *La dolce vita*: i membri laici vedono il film con i commissari della censura amministrativa e lo dichiarano «sconsigliato» (ma non «escluso»). Tra la visione dei membri laici e la pubblicazione del giudizio definitivo si collocano le lettere con cui sia Montini sia Siri chiedono a Galletto di modificare il giudizio preventivo sul film: che diviene da sconsigliato a escluso.²⁴

Se è vero che nel caso de *La dolce vita* i due commissari laici del CCC possono essere stati in un qualche modo influenzati nel loro giudizio da quello espresso dalla commissione di censura amministrativa che li ospitava (in un clima che non posso non pensare amicale, di condivisione di prospettive e sensibilità), è anche possibile il contrario: che in



molti casi il giudizio dei commissari del CCC possa aver influito su quello delle commissioni di censura amministrativa. Mi pare questo un nodo da indagare, individuando un corpus di casi in cui lo scambio possa essere avvenuto, in una direzione come nell'altra.

Dando notizia a Montini di questo «provvedimento riservatissimo», Andreotti precisa:

Ho autorizzato (con provvedimento riservatissimo, e noto solo ai più fidati dirigenti dei competenti uffici) la costante partecipazione di due rappresentanti del Centro Cattolico Cinematografico a tutti i lavori delle Commissioni di revisione, con la esplicita intesa che, pur non potendo essi esercitare un diritto di voto, il loro parere sarebbe stato tenuto nella debita considerazione; e comunque essi possono informare lo scrivente ogni qualvolta stia per essere adottata una decisione che non sembri moralmente soddisfacente.²⁵

Viene da chiedersi fino a che punto tale provvedimento potesse restare riservato: possibile che i membri delle commissioni ne fossero all'oscuro? Fino a che punto possiamo immaginare si sia spinta la politica dell'invisibilità che, come noto, ha caratterizzato il sottosegretariato di Andreotti?

Secondo Luigi Chiarini, Andreotti «pur dirigendo nei più minuti particolari la politica cinematografica, ha rappresentato per il mondo del cinema il grande Invisibile, l'Autorità, l'Alto, una potenza, insomma, molto al di sopra delle misere e terrene beghe cinematografiche, che faceva rare apparizioni in specialissime occasioni».²⁶ Non diversamente Lorenzo Quaglietti sottolinea come Andreotti usi muoversi dietro le quinte potendo fare affidamento su uomini da lui stesso collocati in posizioni di potere.²⁷ Un documento conservato all'ACEC sembra confermare un simile ritratto, consentendo di ipotizzare che perfino i membri della commissione di revisione potessero essere all'oscuro di quanto gli alti funzionari andreottiani tramassero insieme ai cattolici del CCC intrufolatisi nella salletta di proiezione della Censura Amministrativa. Il documento dà conto di accordi presi tra i dirigenti dei cattolici impegnati nel mondo del cinema e il segretario di Andreotti alla Direzione dello Spettacolo. L'estensore del documento, senza dubbio appartenente al succitato gruppo dirigente, sotto la voce «Segnalazioni – Commissioni di censura» annota: «Ad evitare che la commissione ministeriale di Censura esprima parere favorevole su pellicole moralmente negative, sarà opportuno che gli osservatori del CCC facciano conoscere tempestivamente e riservatamente al Dr. Del Ciglio il loro parere contrario, in modo che la commissione possa essere chiamata ad una più attenta revisione e valutazione

Classificazione dei films

PER TUTTI Una gradita opera che è film non solo, ma anche un'opera di alta cultura, di interesse generale e che tutta la ristretta audience può guardare serenamente e con gli occhi ed il cuore.

PER TUTTI CON RISERVA Sono alcuni film a tema, i quali, pur essendo moralmente dignificati, presentano qualche cosa troppo oscuro o gonfiato per non essere di generale interesse.

PER ADULTI Il contenuto del film che, per gli uomini che lo vedono, è più di quello che, per la donna viene richiesto, oppure una situazione o una situazione che, essendo un'opera di alta cultura, è di interesse per tutti, ma che, per il contenuto, è di interesse per gli adulti.

PER ADULTI CON RISERVA Tali film contengono elementi particolarmente oscuri per gli adulti. Il grado di oscurità che non deve essere per gli adulti, ma che, per la donna, è di interesse per tutti, ma che, per il contenuto, è di interesse per gli adulti.

SCONSIGLIATI Sono i film che, pur essendo di alta cultura, presentano qualche cosa di troppo oscuro o gonfiato per non essere di generale interesse.

ESCLUSI Sono i film che, pur essendo di alta cultura, presentano qualche cosa di troppo oscuro o gonfiato per non essere di generale interesse.

da tenere presente

1. Le valutazioni archeologiche sono date per una operazione di media preparazione e cultura cinematografica, data di non assoluta moralità e giudizio normale.
2. La valutazione: «Vietato ai minori di anni 18» o «NON è archeologica, ma civile» non offre quindi sufficiente sicurezza morale di validità continua per gli adulti.
3. Un eventuale giudizio basso di un film NON può permettere la lotta delle altre minori protezioni che lo accompagnano, se può (ritarsi) alle persone che frequentano il locale in quella occasione.

della pellicola incriminata».²⁸ I commissari del CCC, dovesse- ro trovarsi in disaccordo con il giudizio della commissione di censura amministrativa, devono guardarsi bene dall'ester- nare tale disaccordo se non, in privata sede, a Del Ciglio che ri- chiamerà la commissione per- ché riformuli il suo giudizio in senso restrittivo.

La revisione cinematografi- ca dei cattolici appare insom- ma come qualcosa di ancor più invasivo che non una semplice



censura parallela: dai documenti citati sembra in un qualche modo incunearsi nella stessa censura amministrativa, influenzandola subdolamente quanto concretamente.

4. Conclusioni

Secondo Guido Piovene «una caratteristica che distingue le società veramente democratiche dalle altre è che nelle prime, a un certo punto, si diventa adulti e nelle seconde non si diventa adulti mai». ²⁹ Due fattori almeno, che affondano nei secoli, contribuiscono a consolidare nelle gerarchie ecclesiastiche il sospetto che il gregge loro affidato non diventerà mai adulto.

In primo luogo agisce l'ideologia del peccato originale, che di fatto mina alla radice la possibilità di una vita pienamente autonoma e autodeterminata: la condizione dell'uomo è compromessa fin dall'inizio, è quella di chi è caduto.

In secondo luogo appare determinante la separazione tra chierici e laici. Il fatto che i secondi fossero affidati ai primi in una rigida scala gerarchica ha fatto in modo che si diffondesse (soprattutto tra i vertici, ma non solo) l'idea che la divisione dei ruoli all'interno della Chiesa si giustificasse non solo per una differenza di carismi e servizi ma anche per una differenza di maturità: il laico (soprattutto negli anni '40 e '50, ma anche successivamente e nonostante il Concilio Vaticano II), anche se adulto, necessita di essere istruito, educato, guidato, protetto.

* La presente ricerca nasce nell'ambito di un programma PRIN (coordinato da Tomaso Subini) sui rapporti tra i cattolici e il cinema in Italia tra gli anni '40 e gli anni '70. Il progetto ruota intorno a un cospicuo corpus di documenti, selezionati, digitalizzati, catalogati sulla base delle finalità del progetto e messi in rete tramite un database disponibile (con accredito) all'indirizzo <http://users.unimi.it/cattoliciecinema>. In tale database sono consultabili anche molti dei documenti citati in questo saggio: di essi si dà oltre alla segnatura di origine (ove esistente, visto che in molti casi si tratta di documenti accatastati e mai realmente archiviati) anche quella, segnalata tra parentesi in coda alla nota, con cui si conservano nel database del PRIN.

¹ G. ARISTARCO, 'Nota introduttiva' a *La porpora e il nero*, Milano, Edizioni di Cinema Nuovo, 1961, p. 12.

² *Ibidem*.

³ G.P. BRUNETTA, 'Quando il censore cattolico criticava Tarzan e Charlot', *la Repubblica*, 26 febbraio 1976.

⁴ F. VIGNI, 'La censura', in G. DE VICENTINI (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. X – 1960/1964, Venezia-Roma, Marsilio / Edizioni di Bianco & Nero, 2001, p. 520.

⁵ Va precisato che Andreotti ha sempre ritenuto più pericoloso il film che incita alla lotta sociale di quello che scopre qualche centimetro di coscia: «Del resto – e ebbi polemiche in casa nostra – io ero e sono più preoccupato della violenza e della cattiveria, che non di una certa larghezza di vedute in tema... sentimentale, per così dire» (G. ANDREOTTI, 'Intervista all'ex sottosegretario Giulio Andreotti', in A. FARASSINO (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, Torino, EDT, 1989, p. 77). Sulla questione si veda anche G. ANDREOTTI, 'Il cinema italiano non è comunista', *Oggi*, VIII, 42, 16 ottobre 1952, p. 4.

⁶ G. ANDREOTTI, *1953. Fu legge truffa?*, Milano, Rizzoli, 2007, pp. 137-138. Cfr. anche *ivi*, p. 161. In seguito a tale attacco Andreotti, pur confermato Sottosegretario, nel governo Pella cede lo spettacolo, suo malgrado, a Teodoro Bubbio (*ivi*, pp. 198-200).

⁷ Cfr. T. SUBINI, *La doppia vita di Francesco giullare di Dio. Giulio Andreotti, Félix Morlion e Roberto Rossellini*, Milano, Libraccio, 2011; seconda edizione accresciuta 2013, pp. 176-183, la foto è riprodotta a p. 308.

⁸ F. ANGELICCHIO, Lettera a Italo Gemini, 21 aprile 1962 (ACEC 489).

⁹ V. ANCINI, Lettera a Ildefonso Schuster, 1 giugno 1947, Archivio Storico della Diocesi di Milano, Fondo Schuster, 8469 (ASDMI 16).

¹⁰ F. LAMBRUSCHINI, studio allegato a Francesco Angelicchio, lettera a Membri della Commissione Nazionale di Revisione, 9 febbraio 1963 (ACEC 483). Lambruschini precisa inoltre la necessità di «dichiarare normativa e assoluta la classifica data dal CCC [...] in modo che la violazione di essa costituisca [nel



senso di ponga] lo spettatore in stato di peccato mortale o di coscienza lassa da illuminare da parte dei confessori».

- ¹¹ S. BATTISTI, Lettera a Francesco Dalla Zuanna, 23 giugno 1958 (ACEC 612).
- ¹² F. DALLA ZUANNA, Lettera a Luigi Gui, 24 giugno 1958 (ACEC 613).
- ¹³ L. GUI, Lettera a Francesco Dalla Zuanna, 23 luglio 1958 (ACEC 614).
- ¹⁴ Commissione CEI per le Comunicazioni Sociali, *Verbale della riunione tenuta il 27-28 aprile [1965] presso la Domus Mariae a Roma* (ACEC 984).
- ¹⁵ F. ANGELICCHIO, Lettera a Giuseppe Siri, 18 gennaio 1964 (ACEI 173).
- ¹⁶ Progetto allegato a Angelo Dell'Acqua, lettera a Francesco Angelicchio, 22 aprile 1964 (ACEI 55 / ACEC 152).
- ¹⁷ Documento concordato da esponenti della DC e del PSI il 22 ottobre 1965 (ACEC 502).
- ¹⁸ Del resto la censura nasce nel secondo decennio del '900 su richiesta dei produttori che intendono in questo modo sfuggire alla discrezionalità dell'azione di prefetti e questori.
- ¹⁹ G. MANZOLI, 'La censura parallela. Il Centro Cattolico Cinematografico', in T. SAGUNETI (a cura di), *Italia Taglia*, Ancona-Milano, Editori Associati, 1999, p. 233.
- ²⁰ G. ANDREOTTI, Lettera a Giovanni Battista Montini, 9 novembre 1948, in Archivio Giulio Andreotti, Serie Vaticano, fascicolo Rapporti con S. Sede, busta 178.
- ²¹ F. PROSPERINI, Lettera a Francesco Dalla Zuanna, 5 dicembre 1947, in ISACEM, Fondo Prosperini, busta 1, fascicolo 5, 1947 (ISACEM 98).
- ²² A. GALLETTO, lettera a Francesco Angelicchio, 1961 (ACEC 176).
- ²³ *Ibidem*.
- ²⁴ Poco dopo l'Ufficio Stampa del Centro Cattolico Cinematografico dirama il comunicato che segnala la classificazione definitiva del film, giustificando il giudizio così: «Constatiamo che ne *La dolce vita* non c'è speranza, non rimorso, non possibilità di redenzione». Rispondendo a Montini, Galletto allega il comunicato e una lettera a giustifica della condotta del Centro Cattolico Cinematografico: «[...] da informazioni sicure mi risultava che il film era stato visionato da un gruppo di Padri Gesuiti (erano certamente presenti anche rappresentanti del S. Fedele) e che era stato giudicato perlomeno non negativo. S'aggiunga che avevo saputo che il film sarebbe stato proiettato in serata di gala, presenti molti membri del Governo, i Presidenti delle Camere ecc., il che avvenne. Il giudizio preventivo e provvisorio "sconsigliato" sembrava del resto sufficientemente cautelativo ai fini di una immediata segnalazione, che deve essere tempestiva, ma che non può essere sempre sufficientemente meditata» (Archivio Storico della Diocesi di Milano, Fondo Montini, Serie prima, cartella 257, fascicolo 17, carta 55). I principali quotidiani italiani pubblicano la notizia dell'aggravata classificazione tra il 9 e il 10 febbraio: cfr., tra gli altri, [Redazionale], 'La dolce vita divide in due fazioni i giornali cattolici', *Paese Sera*, 9-10 febbraio 1960. Sul caso de *La dolce vita* cfr. T. SUBINI, 'L'arcivescovo di Milano e *La dolce vita*', *Bianco e Nero*, LXXI, 567, maggio-agosto 2010, pp. 33-43.
- ²⁵ G. ANDREOTTI, Lettera a Giovanni Battista Montini, 9 novembre 1948, in Archivio Giulio Andreotti, Serie Vaticano, fascicolo Rapporti con S. Sede, busta 178.
- ²⁶ L. CHIARINI, *Cinema quinto potere*, Bari, Laterza, 1954, p. 84.
- ²⁷ L. QUAGLIETTI, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 52 ss.
- ²⁸ *Risultati dell'incontro col dr. Del Ciglio*, 9 novembre 1948 (ACEC 756)
- ²⁹ G. PIOVENE, 'Uno strumento di restaurazione politica', in *La porpora e il nero*, p. 32.



Videopresentazione di Gesù è morto per i peccati degli altri di Maria Arena
a cura di Mariagiovanna Italia



Il lungometraggio *Gesù è morto per i peccati degli altri* è stato inserito dalla FICE (Federazione Italiana Cinema d'Essai) tra i *Racconti italiani, i documentari al cinema* e sarà in distribuzione fino a dicembre 2015 nelle sale italiane associate FICE.

Nel video che qui presentiamo la regista Maria Arena e la sceneggiatrice Josella Porto chiariscono come il film abbia voluto oltrepassare il facile tentativo di raccontare un luogo e i suoi abitanti – ammaliante quartiere sdrucito e prostitute e trans dai vissuti densi – inerpicandosi per la via scoscesa e in-

trigante dell'intreccio tra verità e finzione, tra vite vissute ed echi letterari, tra delicata indagine etnografica e invito narrativo a fermare lo sguardo per penetrare la complessità.

Catania, luglio 2015

videomontaggio: Mauro Maugeri; grafica e animazioni: Gaetano Tribulato.



MARINA PAINO

*Bufalino e la detection 'per imago'**

The visual dimension stands out as the prevailing element in the development of a novel such as *Qui pro quo*, a detective *divertissement* published by Bufalino in 1991, with a set of illustrations agreed by the author with Elisabetta Sgarbi. Such ichnographic inserts, accurately referred to specific places in the text, aren't mere illustrative ornaments, but are always connected with the specific attention to the visual field which influences markedly the narrative and semantic dynamics of the whole book.

Qui pro quo, il giallo *divertissement* di Bufalino che fa il verso ad Agatha Christie, esce da Bompiani nel 1991, lo stesso anno in cui lo scrittore licenzia in edizione non venale *Il Guerrin Meschino*. Ad accomunare i due volumi è la presenza di illustrazioni a corredo del testo, ulteriore conferma dell'antico e sempre fitto dialogo intrattenuto dal professore di Comiso con le arti visive.¹

Nella surreale *detective story* data alle stampe quell'anno, il ruolo delle immagini, ben al di là dell'intento decorativo e di ricostruzione di un'atmosfera cui esse rispondono nel *Guerrin Meschino*, si pone come strettamente correlato all'andamento della narrazione, in un sodalizio rimarcato dalle brevi citazioni dal testo che accompagnano, a mo' di didascalia, quattordici delle quindici opere (con la sola eccezione di quella posta a chiusura del libro), scelte come supporto iconografico del romanzo.² Si tratta in realtà di una ristretta selezione rispetto alle numerose ipotesi prese in considerazione da Bufalino e documentate dalle carte preparatorie del volume,³ testimoni di una originaria intenzione dell'autore ad arricchire 'visivamente' il suo *Qui pro quo* ancora più di quanto poi non dimostri l'esito finale.⁴ Attestata dagli scartafacci di appunti è altresì l'idea di incrementare il corredo iconico anche con disegni, ritratti e fotografie di sconosciuti, nonché di associare ad ogni personaggio del libro il volto di un attore, «allo scopo di fornire al lettore qualche supporto visivo».⁵

Il «supporto visivo» sembra dunque essere per l'autore un elemento irrinunciabile del libro, e non in funzione di orpello ornamentale, ma proprio quale componente intrinseca di esso, come del resto conferma la dinamica semantica della narrazione, a ben guardare ruotante di continuo intorno alla sfera della visualità.

Legato implicitamente (e per indiretta relazione intertestuale) alla dimensione visiva è ad esempio lo stesso attacco del romanzo nel nome di Pascal e del naso di Cleopatra:

L'idea che il corso della Storia, come credeva Pascal, possa dipendere dalle proporzioni di un naso fa di solito storcere il naso agli storici. Hanno torto. Poiché, non dico il Destino del Mondo, di cui m'importa pochissimo, ma il mio personale destino sarebbe stato affatto diverso.⁶

A parlare è Esther Scamporrino, segretaria di professione e aspirante scrittrice, nonché io narrante e protagonista del romanzo. La citazione di Pascal, posta in esergo del suo discorso, ne nasconde tuttavia al proprio interno indubitabilmente un'altra (o meglio: altre due) di ascendenza pirandelliana: su quell'aforisma pascaliano si era soffermato

infatti Pirandello nella chiusa dell'*Umorismo*, in un passo in cui le logiche scomposte e disgregate di *Qui pro quo* sembrano trovare perfettamente sponda,⁷ e sulle ricadute determinanti di un naso, sempre lo stesso Pirandello aveva impostato anni più tardi in *Uno, nessuno e centomila* la tragedia della scomposizione di cui è interprete Vitangelo Moscarda, tragedia che prende 'visivamente' le mosse proprio dal guardare e dall'osservare le peculiarità di un naso.

Ma al di là della criptocitazione iniziale, in *Qui pro quo* è la narrazione nel suo complesso a fare costantemente riferimento alla sfera della visualità, e questo sin dalla prima scena che rappresenta presso la villa al mare delle Malcontente (sfondo principale della



Robert Boissard, *Nimphaeum*, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003

(il romanzo scritto da Agatha-Esther è lo stesso che il lettore sta leggendo), elemento distintivo di tutta la narrativa bufaliniana, avviene all'insegna della visualità, allorché la protagonista fa riferimento al «presente [romanzo] che vi sta sotto gli occhi, dove figuro in prima persona».¹² Nel romanzo che «sta sotto gli occhi», lei stessa 'figura', compare cioè in forma di manifestazione figurata, così come lo scenario-villa che ospita la vicenda viene descritto come un «pittorresco aggregato» che «sotto la speciosa apparenza esibiva un sardonico e beffardo disegno».¹³ Le scelte lessicali («pittorresco», «disegno») sostengono questa trama visiva sottesa al romanzo, come ad amplificarne l'evidenza; ma c'è di più: la casa è una vera e propria costruzione-ritratto realizzata ad immagine e somiglianza del ricco proprietario, Medardo Aquila, editore di successo e datore di lavoro della protagonista. Ne ha consapevolezza lui stesso che, parlando della villa, dice che gli rassomiglia e che riproduce in qualche modo «le sue essenziali fattezze»:

la spianata d'atterraggio simulava la fronte e la calva zucca; le due piscine in forma di mandorle le mongoloidi pupille; gli strappi di luce nel fogliame dei sempreverdi le

vicenda) la protagonista Esther, conosciuta anche con il soprannome di Agatha Sotheby:

sotto il mio ombrellone, un moto di timida invidia, osservando le ospiti di turno [della villa], per lo più di offensiva avvenenza, scendere a mare e passarmi davanti [...]. Tanto più mi rannicchiavo nella garitta dell'accappatoio.⁸

Esther 'osserva' la bellezza delle altre e anche l'accappatoio si trasforma in un'ideale «garitta», ovvero nel guscio di protezione di chi è deputato al ruolo di sentinella e, in una precisa sottolineatura del passo in questione, proprio tale 'osservazione' diventa didascalia della prima delle illustrazioni del libro, il *Nimphaeum* di Robert Boissard, incisore del XVI secolo.⁹

La distanza tra la bruttezza di lei¹⁰ e l'avvenenza delle altre è chiaramente declinata pure più avanti attraverso il senso della vista («le donne non si degnavano, non mi vedevano proprio»),¹¹ e anche il primo cenno all'esplicita autoreferenzialità del testo

areole d'alopecia nel fosco del pizzo; la serie dei *cottages* d'un candore inesorabile la chiostra dei denti aperta abitualmente al sogghigno... Dovetti sforzarmi, questo sì, ma alla fine riuscii dalle schegge disperse a comporre un *identikit* umanoide.¹⁴

A conferma dell'urgenza visiva di cui Bufalino investe questo suo testo, tra le carte preparatorie di esso resta significativamente traccia di un abbozzo di disegno che riproduce tale antropomorfizzazione della villa delle Malcontente,¹⁵ forse remoto segnale di una volontà dell'autore di visualizzare esplicitamente all'interno del libro la topografia umanoide della dimora {paino_bufalinoquiproquo_s_fig.2b}

In essa le piscine-occhi sono per di più indicate come luogo prezioso e allo stesso tempo inaccessibile (le «due piscine, adorne di mosaici all'uso tardoromano della Villa del Casale, con fanciulle in bikini e mostri irti di squame, erano immerse nel bosco fra tante difficoltà da essere praticamente inservibili»), di fatto inutili in quanto piscine, anche per la vicinanza della casa al mare, e quindi indirettamente necessarie alla fisionomia della villa solo in quanto «pupille».

Una villa per altro sorvegliata a vista 'ufficialmente' proprio dalla protagonista, alloggiata dal padrone di casa in una *dépendance* che costituiva un «agevole osservatorio» sull'insieme architettonico, «una vera e propria guardiola di sentinella» (un'altra «garitta», insomma), posta a metà strada tra il boschetto in cui Medardo si dedicava alla lettura e il «belvedere» in cui campeggiavano sulla balaustra sette busti di illustri uomini greci. Proprio il «belvedere» è nel romanzo il luogo del mistero, quello da cui precipita il busto di Eschilo che uccide all'istante Medardo e intorno a cui ruota l'indagine che ne consegue. Dalla sua stanza la bruttina Esther, che si improvviserà detective (oltre che, in seguito, scrittrice di successo), può scorgere il «belvedere» e il mare, la cui vista è invece preclusa da un altro spazio in cui si radunano puntuali le affascinanti ospiti della villa (in un ulteriore distinguo visivo dell'una dalle altre): il «*solarium* eretto alle spalle del belvedere, ma così di sbieco da impedire la vista dei busti e il vago orizzonte al di là».16 Dal *solarium* non si vede dunque il mare, per una sorta di stramberia topografica e architettonica che contraddistingue la villa in cui ha luogo l'omicidio (forse suicidio) di Medardo. Dalla sua postazione privilegiata ne ha chiara percezione la protagonista che nota come curiosamente anche dalle finestre risulti interdotta la vista del mare:



Incisione di Jean Gourmelin, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003

Da qui la visione, spaziando, abbracciava un bel po' di mare e di cielo, nonché i vari corpi d'abitazione, ciascuno nella sua peculiare deformità: muri di traverso, porte false e asimmetriche, finestre crudelmente strabiche, di cui sarebbe bastato all'architetto inclinare diversamente gli strombi perché s'aprissero sul più dolce panorama del mondo.¹⁷

A questa «visione» e a queste «finestre crudelmente strabiche» e senza panorama marino che le fanno da didascalìa è dedicata la seconda illustrazione del romanzo (assolutamente rispondente al frammento di testo che l'accompagna), opera dell'artista francese Jean Gourmelin,¹⁸ reperita da Bufalino tra le immagini di un libro di racconti della sua biblioteca.¹⁹

Come nel caso della prima illustrazione, ancora una volta gli inserti iconografici sottolineano la dimensione

visiva presente nel tessuto della narrazione, che oltre la casa-ritratto coinvolge a tratti anche la descrizione dei personaggi: dall'infedele moglie di Medardo, Cipriana, presentata da subito come «una spiritata [...] dalle pupille violente»,²⁰ alla giovane tossicodipendente Lietta, la cui richiesta di «roba» viene corredata dalla riproduzione di *La morphinomane* di Eugène Grasset,²¹ ritratta con la siringa in mano e lo sguardo non meno spiritato di quello di Cipriana; fino allo stesso commissario Currò che condurrà l'indagine sulla morte dell'editore, e di cui la narratrice nota già al primo incontro «l'intelligenza degli occhi», occhi, nello sviluppo della vicenda, «sempre più simili a due spine di ficodindia»²² e, alla svolta dell'inchiesta, illuminati da «una doppia luce rotante» che Esther è l'unica a scorgere nelle sue pupille.²³ E a che fare con la visualità, o più precisamente con le arti visive, hanno altresì altri due ospiti delle Malcontente, «lo scultore Amos Soddu e l'incisora Dafne Duval» che alla villa, per ingannare il tempo, «giocavano anche a dipingere»,²⁴ e che agli occhi dell'attenta segretaria narratrice appaiono come figure uscite da un vecchio film («mi fanno venire in mente i due borghesi a passeggio nelle *Vacanze di Monsieur Hulot*»)²⁵.

Ma è in realtà tra Medardo ed Esther che si articola il nucleo più importante di questa dinamica visiva che innerva il testo e che ha innanzitutto il suo vistoso cardine nell'inusitato compito di cui l'editore investe la sua solerte assistente, ovvero quello di sorvegliare dalla finestra della sua stanza-osservatorio (per una sorta di gioco-scommessa) i movimenti degli ospiti della villa, annotandone minuziosamente anche gli orari. È il primo, determinante atto della regia orchestrata da Medardo intorno alla propria imminente fine, tragica messinscena in cui il puparo ricopre ad un tempo il ruolo di capocomico e di prim'attore, e in questa difficile recita chiama al proprio fianco, come aiuto, la segretaria aspirante scrittrice (nonché prossima aspirante investigatrice sulla di lui morte). Un puparo vicario in gonnella, insomma, tanto nel ruolo di aiutante di Medardo, quanto in quello di ancora inedita romanziera (*domina* del testo e del destino dei personaggi), nonché, poco dopo, in quello di improvvisata detective alla ricerca del *fiat lux* nel fitto buio del mistero.

Il senso di assoluto dominio derivante da questo incarico 'visivo' datole dal proprio principale è da subito chiaro all'io narrante:

mi posi alle viste, armata di binocolo [...]. Spiare senza essere spiati: che sentimento se ne ricava, di altera invulnerabilità! [...] Questo mi dicevo, senza smettere di applicarmi al mio occhio di bue dietro le tende della stanza.²⁶

Poco prima, del resto, lo stesso Medardo, parlando di scrittura romanzesca e di *detection* aveva messo in diretta relazione le prerogative dello sguardo con quelle divine («Oggi il detective non è più la Lunga Mano di Dio, la Pupilla Solitaria sulla Sua fronte»),²⁷ ponendo le basi della saldatura semantica tra il guardare, l'investigare e l'aspirare al ruolo semidivino del puparo. In tal senso indicativo del rilievo di questa associazione all'insegna della dimensione visiva è l'inserimento nell'elenco di possibili illustrazioni, conservato tra le carte preparatorie del romanzo, del *Ciclope* di Redon (in cui in mezzo al cielo campeggia una gigantesca testa con un occhio solo che sovrasta la terra sottostante);²⁸ solo che l'aspirazione alla divinità sembra essere ormai minata alle fondamenta per ogni tipo di puparo, sia esso l'istrionico regista della propria morte o più semplicemente la segretaria scrittrice, autrice di *Qui pro quo*. Lo lascia intendere ad Esther tra le righe lo stesso Medardo, critico-lettore del romanzo di lei, e che in uno dei tanti discorsi a metà strada tra il teologico e il letterario trova anche modo di ridurre ad uno sbaglio visivo lo

scambio di qualcuno per qualcun altro evocato nel titolo, e ad una «svista» (ovvero ad una errata visione) lo stesso atto divino della creazione:

Lo scambio di persona, vedi, è l'essenza non solo di ogni *pochade* ma d'ogni enigma che si rispetti. A cominciare dalla creazione, la quale nessuno mi toglie dal capo sia stata frutto d'un colossale malinteso, d'una apocalittica svista... Per finire ai più spiccioli 'l'un per l'altro', che ci occorrono ogni giorno davanti agli occhi e che spesso interpretiamo a rovescio. Sapessi tu quanti mulini, a guardar meglio, sono veramente giganti; quante lucciole sono veramente lanterne!²⁹

Un errore della vista ha corrotto dunque l'attività del Dio creatore, così come quella del detective e di tutti coloro che, alla stregua dello scrittore, ambiscono a farsi pupari. Agli occhi dell'ammirata Esther, l'invincibile Medardo riesce comunque a superare persino questa limitazione, attestando una naturale superiorità riconosciutagli per altro da tutti: l'io narrante trova il modo di esplicitarlo significativamente in occasione della descrizione di una partita a scacchi (consolidato *topos* bufaliniano del confronto con l'Altro), che vede impegnato l'infido Apollonio, amante della moglie del padrone di casa, appunto contro Medardo, «il quale, tanto più bravo, infallibilmente vinceva, sebbene con l'arrogante *handicap* di giocare alla cieca ("Più o meno come fa Dio", commentava con astio Apollonio)». ³⁰ 'Cieco' ma infallibile, l'editore-puparo delega l'attività visiva ad Esther, sua ideale emanazione e improvvisata sostituta, la quale dopo la tragedia seguirà in qualche modo l'indagine per conto di lui e su sue postume indicazioni. Esther dunque è il personaggio che esercita la vista su mandato di Medardo, il quale, prima ancora di affidarle ufficialmente il compito di vedetta e sorvegliante, l'aveva alloggiata in quella stanza osservatorio da cui lei vedeva il mare (particolare più volte ribadito nel testo). E quella visione le suscita un'emozione forse simile alla felicità:



Morris Hirshfield, *Girl in a mirror*, 1940

Quanto gustoso [...] l'orizzonte unanime di cielo e mare che sentivo aprirmi davanti agli occhi come un immenso compasso! Non osavo confessarlo per prudenza e scaramanzia, ma di fronte a quella tavolozza di glauchi, turchini e celesti, fiorita appena da lievi canizie, mi convincevo facilmente d'essere felice e magari lo ero davvero.³¹

In un'amplificazione della visualità, il mare, oggetto dello sguardo, assume a propria volta, sotto l'effetto di quello stesso sguardo, precisi connotati pittorici (la «tavolozza») e, dopo una gita in barca sulle onde, Esther riesce pure ad osservarsi in un'altra luce («Posso confidarvi che, nel guardarmi allo specchio prima d'uscire, una volta tanto mi piacqui?»).³² A sottolineare questo ulteriore passaggio visivo, il rispecchiamento gratificante della protagonista si fa didascalia di un'ulteriore illustrazione, scaturita anche in questo caso dall'azione del guardare e che riproduce iconicamente al proprio interno il senso del passo del testo cui si riferisce. Si tratta infatti della *Fanciulla allo specchio* di Morris Hirshfield,³³ straniante reduplicazione di una immagine femminile che visualizza esplicitamente nella galleria che correda il romanzo anche il motivo del doppio, in vario modo ricollegabile alla vista e alle dinamiche semantiche di *Qui*



pro quo.

Sarà poco dopo lo stesso Medardo a teorizzare infatti in presenza della sua segretaria la propria necessità di essere doppio («È brutto, essere soli. Io, per non essere solo, sono costretto a sdoppiarmi e a sopportare fra le mie due metà un'eterna guerra civile...»),³⁴ cosa che avrà esito narrativo nel suo farsi ad un tempo vittima e responsabile della propria morte, oggetto dell'indagine e regista di essa, in un delirio di onnipotenza che lo condurrà altresì ad individuare in Agatha-Esther (anche lei sin dal nome 'doppia') un proprio doppio surrogato. Per conto di lui (invincibile scacchista cieco), lei osserverà dalla sua stanza ciò che avviene alla villa, e dopo la morte di lui, sarà sempre lei a farsi interprete delle lettere postume di Medardo volte ad indirizzare le indagini. Questo gioco tra il puparo 'cieco', che ordina al suo pupo e sostituto di guardare in vece sua, e l'aspirante scrittrice, che spera di avere dall'editore lo sta bene alla pubblicazione, per assumere a propria volta ufficialmente all'interno del proprio romanzo il ruolo di pupara, ha significativamente una sorta di singolare *mise en abyme* nella scena in cui, a furia di osservare (e annotare), sotto lo sguardo di Esther finisce lo stesso Medardo:

Ore 8 e 57: Appare Medardo in persona, laggiù. Guarda nella mia direzione e si capisce che non mi vede, non può vedermi, ma agita ugualmente per saluto il sombrero, impugnando con l'altra mano un manoscritto che riconosco. Quindi scivola verso il boschetto.³⁵

Medardo non la vede, ma, pur non vedendola, sa perfettamente che lei lo sta guardando, e lo sa perché è lui stesso ad aver deciso che Esther stesse alla finestra a spiare ogni cosa. Il 'guardato' governa dunque lo sguardo di colei che guarda, e a rimarcare questo potere su di lei 'impugna' vistosamente il manoscritto del romanzo su cui deve emettere il proprio giudizio. Il puparo ha in Esther una sorta di proprio *alter ego*, in ciò, per altro, doppio dello stesso Bufalino, che dirige dall'esterno i movimenti della protagonista scrittrice dietro il cui pseudonimo aveva anche pensato di pubblicare *Qui pro quo*.

Sotto l'ipoteca del puparo extradiegetico e di quello intradiegetico, il personaggio femminile ha non a caso sempre la percezione della propria limitatezza e inadeguatezza, sottolineata in più circostanze sempre attraverso la vista (accenna al «pandemonio di cui era spettatrice»,³⁶ e poco dopo aggiunge: «Come se avessi visto o intravisto di recente una cosa dove non avrebbe dovuto essere, come non avrebbe dovuto essere... Me ne veniva un assillo, una turbolenza confusa: un simulacro di verità»³⁷ E anche quando abbandona la propria postazione di vedetta su commissione per andare ad esigere da Medardo il giudizio editoriale tanto atteso, suo possibile riscatto («Smonto e scendo in giardino»), questo spostamento, accompagnato da una nuova illustrazione con al centro la dimensione visiva, viene idealmente sorvegliato, nell'opera riprodotta della pittrice Remedios Varo, da inquietanti figure che spiano dalle finestre il personaggio che nel quadro scende le scale.³⁸

In qualche modo consapevole di questa sovranità vigilata, Esther sogna non a caso spesso, a mo' di incubo, di essere osservata da un occhio significativamente cieco come quelli del Medardo scacchista («o quando in sogno (è il mio sogno ricorrente) un bulbo d'occhio cieco mi fissa»³⁹ e anche in un altro sogno, successivo alla morte dell'editore-puparo, una proiezione onirica di questi la minaccia brandendo bulbi oculari:

«Dove mi trovo? Che luogo è questo?» Sorvolo boschi, una radura. Faccio in tempo a riconoscervi un vecchio, fra ciuffi d'erba arsiccia, disteso, con due monete di rame sugli occhi. E so bene che sto sognando, e che se è già tanto difficile nella vita di tutti i

giorni incontrare persone che non siano fantasmi... Basta, il vecchio si scuote, si alza, s'incammina, levando verso di me grandi sclere d'orbo.⁴⁰

Le «sclere» agitate dal morto, che non a caso resuscita, sono quelle di un cieco («d'orbo») e la sua stessa condizione di defunto è esplicitata attraverso le monete poste sugli occhi, indicativa variante 'visiva' rispetto all'obolo sotto la lingua che l'io narrante di *Diceria dell'untore* pensava di portare con sé nell'ultimo viaggio.

E la stessa ambigua collocazione di Medardo, postosi deliberatamente a cavallo tra il mondo dei vivi e quello dei defunti attraverso le lettere postume con cui cerca di condizionare l'indagine sulla propria morte, viene del resto poco più avanti rappresentata dall'io narrante con una similitudine pittorica, a conferma del costante ricorso autoriale alla sfera della visualità nella sottolineatura degli snodi semantici cruciali del testo:

Avete presente, in certi quadri del Rinascimento, il personaggio del donatore, ingi-
nocchiato a mani giunte in un angolo? Estraneo in apparenza all'azione che si celebra



Carlos Mensa, *La visita*, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003

in primo piano, è lui, se vogliamo, il motore dello spettacolo, dal momento che, come dicono oggi, lo sponsorizza... Allo stesso modo – pensavo – Medardo, sebbene assistesse da lontano e in silenzio, coperto da un lenzuolo [...] su un tavolo di ping-pong, risultava alla fine il macchinista di tutto.⁴¹

Coperto da un lenzuolo mortuario, e quindi senza poter vedere, il fu Medardo continua ad imporsi come regista dell'azione, con un ruolo da lui apertamente rivendicato nelle missive e – a suo dire – pienamente esercitato «sotto questa artefatta sembianza di Lazzaro vendicatore».⁴² Anche Lazzaro era uno che era risuscitato dopo essere stato avvolto nel sudario, in una condizione che lo accomuna a Medardo e che, neanche a dirlo, ha indirettamente a che fare a propria volta con il subdolo esercizio della vista, come è chiaramente esplicitato nell'illustrazione associata nel testo al riferimento al personaggio evangelico. È *La visita* di Carlos Mensa che ritrae una figura umana avvolta in un *burqa* (idealmente 'coperta da un lenzuolo', dunque)⁴³ con una rete davanti agli occhi, ovvero l'immagine di qualcuno che guarda di soppiatto, che vede ma che non può essere visto, in una nuova riproposizione della centralità dell'aspetto visivo nella stessa scelta delle illustrazioni.

Sempre nelle lettere postume, anche il gioco di velamenti e svelamenti messo in atto dall'inattendibile epistolografo viene del resto apertamente paragonato, di nuovo nel segno della visualità, ai giochi di un mago catalizzatore di sguardi emerso da un lontano (e in qualche modo per Medardo autoreferenziale) ricordo d'infanzia relativo ad uno spettacolo circense:

Seguirono giocolieri, Augusti, equilibristi, prestigiatori. Uno, Valdemaro, mi rimase per sempre inciso negli occhi. Il quale: «A me gli occhi!» disse appunto a bassissima voce e intanto scambiava i bussolotti con così veloce pazzia delle mani da farmi cre-



Con le mie mosse di scacchista cieco so già che lo batterò.

Incisione di Roland Topor, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003

gante, un uomo di gran lunga più piccolo delle pedine, nascosto dietro il cavallo, osserva una figura femminile che a lume di candela si muove nel buio tra gli scacchi alla ricerca di qualcosa.⁴⁶ La stessa illustrazione ha dunque al centro l'azione del guardare, per di più nella sua variante in cui l'osservare si trasforma in spiare, ovvero in quel vedere senza essere visti che è prerogativa della divinità, ancora una volta associata al motivo degli scacchi, nonché, nello specifico caso, alla eloquente immagine di quell'uomo, minuscolo rispetto ad essi, ma che di essi si fa schermo.

L'attenzione alla dimensione visiva ha del resto nel romanzo intimamente a che fare con l'aspirazione a sostituirsi a Dio, in un metafisico *qui pro quo* di cui le illustrazioni si fanno puntuale sostegno, mettendo in risalto significativamente, accanto al pervasivo motivo della vista, anche quello semanticamente non meno indicativo del doppio. Le immagini scelte da Bufalino e non strettamente riconducibili alla sfera della visualità ruotano infatti eloquentemente proprio intorno all'idea del doppio, a cominciare dalla prima di esse, posta a corredo del III capitolo e di quella parte del romanzo in cui, ancora in vita Medardo, vengono presentati gli ospiti della villa e le loro semicelate ostilità. L'illustrazione riproduce il *Duella fra due lavoratori orefici* di Jean de Gourmont, e all'interno di essa lottano tra di loro due figure assai somigliantisi (per abiti e per capigliatura),⁴⁷ in una accalorata sfida che nel sistema narrativo bufaliniano si ricollega indirettamente a quell'«A noi due» posto dallo scrittore come dedica ed epigrafe delle *Menzogne della notte*, sofferto duello del governatore Consalvo de Ritis col 'Padreterno' ed esercizio di *detection* alla scoperta della verità, il quale avrebbe non a caso dovuto intitolarsi, nelle intenzioni dell'autore, proprio *Qui pro quo*.⁴⁸

Assai indicative, ed esplicitamente dialoganti con le dinamiche semantiche portanti del romanzo, sono anche le altre illustrazioni, incentrate, più che sulla visualità, su questo motivo del doppio ad essa comunque ricollegabile: si tratta di una ulteriore incisione di

dere che l'universo intero fosse un'innumerabile *boîte à surprise* [...]. «Signor mago,» lo supplicai dopo lo spettacolo, tirandolo per la giacca, «m'insegni, la supplico». [...] «A me gli occhi,» dico ora io a voi.⁴⁴

Giocoliere e mago a propria volta, anche Medardo catalizza *post mortem* l'attenzione dei suoi ospiti dicendo significativamente loro: «A me gli occhi!»; e a proposito del proprio ruolo di indiscusso puparo torna poco dopo a ribadire come non mancherà a lui di smascherare presto il colpevole, facendo ricorso nell'affermarlo ad una ben nota similitudine già adoperata da Esther nei suoi confronti («Con le mie mosse da scacchista cieco so già che lo batterò»)⁴⁵ Puntualmente, pure questa ulteriore metafora visiva, connessa col delirio di onnipotenza del morto 'parlante', viene sottolineata dalla presenza di un'illustrazione ad essa relativa, un'incisione di Topor in cui, su una scacchiera gi-

Topor e del *De humani corporis fabrica* di Vesalio. La prima si accompagna ad una riflessione di Esther sulle lettere di Medardo, con lei che commenta: «Veridiche o menzognere che fossero queste sue aggiuntive elucubrazioni, me ne veniva un sentimento di maldimare nel ritrovarmi ancora una volta zimbello, con tutti i fili nelle sue mani». ⁴⁹ Sospesa a mezz'aria tra verità e menzogna dall'ambiguo puparo (apertamente individuato come tale dai «fili» nelle mani), la protagonista autrice di *Qui pro quo* si sente come in preda al «maldimare», evocando ancora una volta quell'elemento marino che fa continuamente capolino in mezzo ai misteri del romanzo; l'immagine di Topor posta a corredo del passo, ⁵⁰ chiaramente evocativa del motivo del doppio, ritrae due figure maschili identiche, poste l'una dietro l'altra, con quella meno visibile che guida la mano di quella posta in primo piano in atto di scrivere. Il puparo è dunque nell'illustrazione uno scrittore o meglio un *ghost writer*, come lo è del resto (alla lettera) il fu Medardo, e come lo è Bufalino che si nasconde dietro Esther. La figura posta alle spalle di quella in primo piano, pur guidando la penna, non vede per altro significativamente cosa da quella penna viene scritto, in una perfetta metafora *per imago* che riaggancia alle tematiche visive questa insistenza dello scrittore illustratore sull'immagine del doppio.

Pure l'altra illustrazione, a questa successiva, sospende tra due estremi (il corpo e la spoglia, la vita e la morte) un ideale raddoppiamento della figura ritratta che, per propria mano (stringe infatti nella sinistra un'affilata lama), si è liberata e separata dall'involucro di pelle che la avvolgeva come un sudario. ⁵¹ L'immagine del sudario è per altro esplicitamente presente nel brano di testo cui questa riproduzione dell'incisione di Vesalio si accompagna. Protagonisti ne sono ancora una volta la segretaria io narrante e il defunto Medardo:

Ero andata a sollevargli un momento il sudario sul viso, quasi sperando di leggergli sulle labbra una sentenza inequivoca. L'avevo fissato un istante, che strazio: una cinerea, anemica spoglia, smunta dall'immenso salasso come un tubetto di carminio sul bancone d'un pittore. ⁵²

Sollevato il sudario, Esther 'fissa' con lo sguardo il corpo senza vita del suo *dominus* e puparo, custode della verità, ma pur nella tragicità del momento, sempre all'insegna della visualità e della finzione pittorica, quella spoglia le richiama alla mente l'immagine di tubetti di colori e tavolozze.

Lo scioglimento dell'inchiesta è chiaramente anch'esso contrappuntato qua e là da riferimenti alla vista come (incerto) strumento di conoscenza, e così, mentre la protagonista esorta i suoi compagni d'avventura a diffidare delle certezze che appaiono ad un primo sguardo indubitabili («Non facciamoci convincere dalle certezze, già troppe ne abbiamo viste sparirci davanti agli occhi e farsi fate morgane»), ⁵³ gli altri personaggi, dinanzi alle sue rivelatorie deduzioni, la guardano «a bocca aperta e con l'anima negli occhi». ⁵⁴

Al termine della *detection*, con la (provvisoria) conclusione in base alla quale sarebbe stato lo stesso puparo Medardo a determinare volontariamente la propria morte, i due investigatori, che alla stregua di dimidiate divinità avevano cercato di portare luce nel buio dell'indagine, ovvero la stessa Esther e il commissario Currò, congiungono le loro figure speculari in un amplesso in riva al mare, vissuto con imbarazzo, di fatto insoddisfacente, e camuffato da ultimo atto dell'inchiesta («“Hai un mandato?” protestai, prima di abbandonarmi»), oltre che puntualmente corredato dalla riproduzione dell'*Abbraccio* di Egon Schiele in cui i corpi dei due 'investigatori' (quindi in qualche modo l'uno doppio dell'altra) si fondono in uno, ⁵⁵ in una nuova 'visualizzazione', qui per altro indirettamente ampli-

Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656

così una sorta di sua *mise en abyme* pittorica, ancora una volta all'insegna di un'illustrazione che pone al centro la visualità nonché dell'indecifrabilità di ciò che si vede. Anche il successo ottenuto da Esther col suo romanzo viene del resto narrato nel nome di una *mise en abyme* e di un celebre quadro che di essa è emblema («E giù i critici a lodarmi [...] e a discorrere di *mise en abyme* e come io giocassi sull'esempio di quel quadro delle *Meninas*, fra arte, artificio e realtà»),⁵⁷ in un'ostensione ulteriore della finzione romanzesca che allontana sempre di più l'approdo alla verità (di qui anche la citazione di Karl Popper).⁵⁸

Esther pensava tuttavia di averla vista in faccia la verità, anche se *a posteriori* non manca di riferire come al rientro in città dalle Malcontente qualcosa l'avesse turbata, qualcosa che, sempre nel segno della visualità, lei definisce come «una sorta di bruscolo dentro l'occhio»: ⁵⁹ è una risata registrata nella segreteria telefonica, un ultimo ghigno di Medardo lasciato in dote prima di morire, e teatralmente «preceduta da un raschio di gola, quasi in preparazione d'una cavatina da palcoscenico».⁶⁰

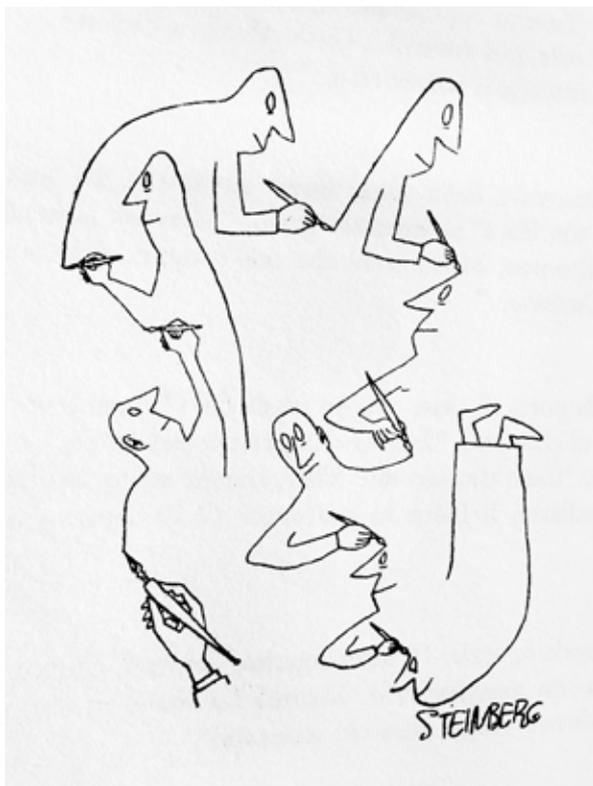
Turbata e forse in cerca di nuove risposte, la protagonista ritorna col commissario Curro in riva a quel mare, vicino al quale avevano consumato il loro incontro amoroso. Ma né il cielo né il mare sembrano più essere in grado di assicurare lo sguardo di lei:

Di fronte a un mare che sembrava incapace di muoversi, [...] dalla volta celeste [...] nessun sollievo per gli occhi, ma piuttosto l'impressione, non so come altro chiamarla, ch'essa potesse all'improvviso, attraverso uno screzio o lapsus di nuvola dissugellarsi e svelare – per un attimo, un attimo solo – l'inguardabile faccia di Dio... Or tuttavia ai due specchi opposti del mare e del cielo, e alle loro simmetriche cecità, la terra non cessava di opporre il suo disordine mite.⁶¹

Attaccato con un filo a quelle stesse nuvole è il detective-acrobata che vi cammina sopra (l'immagine che lo illustra nel libro è quella del *Funambolo* di Paul Klee), rischiando di

cadere ad ogni passo;⁶² ma il rischio più grande, quello autentico, è che gli occhi possano vedere, anche se per un attimo solo, «l'inguardabile faccia di Dio», il volto di colui che non può essere visto e dinanzi al quale anche il mare e il cielo, doppi l'uno dell'altro (e definiti infatti «due specchi opposti»), si trincerano dietro «simmetriche cecità», forse più prossime alla verità di quanto non lo sia la vista. Gli occhi non sono infatti in grado di rivelare pienamente alcunché ed è per questo che lo stesso commissario Currò ha consapevolezza di essere uscito dalla complessa indagine «con gli occhi pieni e le mani vuote».⁶³ Pure la protagonista è presa dai dubbi, anche se, in ossequio alle dinamiche semantiche profonde del romanzo, col dichiarato timore che, rimettendo in discussione le conclusioni sulla morte di Medardo, «tutto tornasse in alto mare».⁶⁴ Luogo di una celata verità, il mare la occulta appunto alla vista, e dopo averlo tanto osservato sentendosi addirittura felice, la stessa protagonista e il suo 'collega' investigatore ne accolgono inconsapevolmente l'invito alla cecità come più credibile approssimazione alla conoscenza. Lei ha appena ritrovato un'ennesima lettera di Medardo («"Ci risiamo" mi dissi con disperazione»),⁶⁵ ma questa inaspettata scoperta la spinge ad un'azione totalmente antitetica rispetto al suo precedente ruolo di vedetta su commissione dello scacchista cieco:

Chiusi con forza gli occhi, non so perché [...]. Currò [...] pareva non vedermi né udirmi, attento solo all'acqua di mare [...]. «Uffa» feci a bassa voce e rimisi, senza leggerli, i fogli dentro la busta [...]. Poi, con una torsione breve dell'avambraccio, [...] la lasciai cadere nel Mediterraneo.⁶⁶



Disegno di Saul Steinberg, 1946, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003

La cecità e il non vedere tendono semanticamente la mano all'incompletezza del romanzo e dell'inchiesta, mentre la vana concentrazione del testo sulla dimensione visiva (a propria volta amplificata dalle illustrazioni che insistono su di essa) si fa specchio del girare a vuoto dell'investigazione, dell'avvolgersi autoreferenzialmente su di sé, come in fondo la scrittura romanzesca di Esther e come il personaggio dell'ultima immagine del libro (di Steinberg) che disegna un altro sé, che a propria volta ne disegna ancora un altro e questi ancora un altro e un altro e un altro.⁶⁷

La sfida a ciò che si nasconde approda all'inconcludenza, ma Bufalino non conclude con *Qui pro quo* il suo discorso narrativo sulla visualità quale disperante scommessa di conoscenza attraverso la scrittura: le dinamiche messe in moto nel suo giallo 'per

scherzo' si allungano infatti fino a *Tommaso e il fotografo cieco*, ultima opera licenziata in vita dall'autore, in cui cecità, mistero e immagini tornano a confrontarsi con la ricerca di una verità che sfugge, e di un regista che forse la occulta ad arte, nonché con l'imperscrutabilità della morte, la quale rapisce parallelamente ad un tempo tanto lo scrittore Bufalino quanto il suo fotografo cieco; oltre la soglia di essa, resta solo l'incompiuta storia di un campione di scacchi, residuo e postumo messaggio in bottiglia di un puparo che, come



Medardo, anche in questo caso ha continuato per iscritto a parlare dall'aldilà.

*Il presente saggio è apparso in una forma diversa in M. PAINO, *La stanza degli specchi. 'Esercizi di lettura' sui romanzi di Bufalino*, Bonanno, Acireale-Roma, 2015, pp. 91-109.

-
- ¹ La sua carriera 'ufficiale' di scrittore prende significativamente avvio proprio da un volume fotografico, *Comiso ieri. Immagini di vita signorile e rurale* (fotografie di G. Iacono e F. Meli, testo di G. Bufalino), Palermo, Sellerio, 1978. Sui rapporti di Bufalino con le arti figurative cfr. N. ZAGO, 'Bufalino e le arti figurative', in M. CICCUTO (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Viareggio, Baroni, 2002, pp. 395 e ss., e A. SCIACCA, *Le visioni di Gesualdo. Immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Bufalino*, Acireale-Roma, Bonanno, 2015.
- ² Sull'argomento cfr. L. PAVAN, 'Mass media, arti figurative e narrativa: "Qui pro quo" di Gesualdo Bufalino', *Civiltà italiana*, XIX, 1, 2005, pp. 109 e ss.
- ³ Per la descrizione di queste carte cfr. F. CAPUTO, 'Note ai testi', in G. BUFALINO, *Opere/2 [1989-1996]*, a cura e con introduzione di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007 (da ora in poi con la sigla OP2), pp. 1401 e ss.
- ⁴ La selezione delle illustrazioni venne minuziosamente 'contrattata' da Bufalino con Elisabetta Sgarbi, editor della casa editrice, come documentano le copie di alcune comunicazioni via fax conservate tra le carte preparatorie del romanzo. In una di queste, l'autore caldeggia l'inserimento di opere di precisi artisti, non tutte poi accolte tra le pagine di *Qui pro quo*, preoccupandosi in anticipo anche dell'immagine di copertina: «Nella ricerca delle illustrazioni ti segnalo, accanto a Topor e a Steinberg, Folon e Balthus. Circa la copertina si dovrebbe cercare qualche scena di "doppio", qualche maschera (non Ensor, semmai Nolde)».
- ⁵ Cfr. F. CAPUTO, 'Note ai testi', in OP2, pp. 1408-1409 e G. TRAINA, 'Il "giallo" in trappola', postfazione a G. BUFALINO, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 166 e ss., poi (con il titolo "*Qui pro quo*", *poliziesco che non conclude*) anche in ID., «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, pp. 69 e ss..
- ⁶ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 203.
- ⁷ Subito prima della citazione da Pascal, nella parte conclusiva del saggio Pirandello sottolinea ancora una volta la specificità dello scrittore umorista «e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui l'opera sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla composizione dell'opera d'arte in genere» (L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, ora in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, p. 947).
- ⁸ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 204.
- ⁹ Le illustrazioni del romanzo non sono state riportate in OP2; per i numeri di pagina relativi ad esse si farà pertanto riferimento all'edizione tascabile con postfazione di G. Traina (Milano, Bompiani, 2003), e verranno contestualmente indicati tra parentesi, con la numerazione di pagina di OP2, i rimandi ai luoghi testuali che fanno da didascalia alle immagini scelte. Per questa prima illustrazione cfr. *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 11 (OP2, p. 204).
- ¹⁰ Cfr. G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 203, in cui la stessa protagonista narratrice ammette: «Bella, no. Piuttosto, a piacer vostro, brutta, bruttastra, bruttina».
- ¹¹ Ivi, p. 205.
- ¹² Ivi, p. 204.
- ¹³ Ivi, p. 205.
- ¹⁴ Ivi, pp. 205-206. Più avanti Bufalino insiste: «Ce n'era abbastanza, dovetti concludere, per dar fiducia all'ipotesi della casa-autoritratto [...]. Non solo perché lui l'aveva voluta con evidenza modellare a propria immagine, adeguandovi anche il più semplice dei suoi pensieri, ma perché se n'era poi fatto invadere sin quasi all'incarnazione» (ivi, p. 207).
- ¹⁵ La presenza di questo abbozzo tra le carte bufaliniane è stato segnalato per la prima volta da Agata Sciacca (cfr. *Le visioni di Gesualdo. Immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Bufalino*, p. 121).
- ¹⁶ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 207.
- ¹⁷ Ivi, p. 206.
- ¹⁸ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 15 (OP2, p. 206)



- ¹⁹ Cfr. G. TRAINA, 'Il "giallo" in trappola', p. 169, nota 41.
- ²⁰ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 208.
- ²¹ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 36 (OP2, p. 224).
- ²² G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 242.
- ²³ Ivi, p. 269.
- ²⁴ Ivi, p. 210.
- ²⁵ Ivi, pp. 233-234.
- ²⁶ Ivi, p. 233.
- ²⁷ Ivi, p. 219.
- ²⁸ La presenza di quest'opera nell'elenco di possibili illustrazioni è già stata segnalata da Traina (cfr. *Il "giallo" in trappola*, p. 168).
- ²⁹ *Qui pro quo*, in OP2, p. 234.
- ³⁰ Ivi, p. 211.
- ³¹ Ivi, p. 213.
- ³² Ivi, p. 214.
- ³³ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 24 (OP2, p. 214).
- ³⁴ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 216. Traina ('Il "giallo" in trappola', p. 165) rinviene nella scelta del «nome dell'editore un'eco onomastica di frate Medardo, il multiforme protagonista del romanzo *Gli elisir del diavolo* di E.T.A. Hoffmann», negata da Bufalino, ma in qualche modo richiamata da quanto scritto da lui stesso del personaggio hoffmanniano, che si sente «una mattina diviso in due metà bastarde che si fanno guerra fra loro» (*Dizionario dei personaggi di romanzo*, Milano, il Saggiatore, 1982, p. 127). Possibile anche la suggestione del Medardo protagonista del *Visconte dimezzato* di Calvino, a propria volta estimatore del testo hoffmanniano che decide infatti di inserire nella collana einaudiana Centopagine da lui curata. Da segnalare come nelle carte preparatorie di *Qui pro quo* il nome del personaggio non sia tra quelli soggetti ad incertezze e cambiamenti (su questo punto cfr. F. Caputo, 'Note ai testi', in OP2, p. 1406).
- ³⁵ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 234.
- ³⁶ Ivi, p. 225.
- ³⁷ Ivi, p. 228.
- ³⁸ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 35 (OP2, p. 236).
- ³⁹ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 241. Negli appunti d'autore relativi alle possibili collocazioni delle immagini all'interno del testo, compare significativamente, tra i passi da illustrare, anche questo riferimento all'«occhio cieco», che nelle intenzioni di Bufalino avrebbe potuto essere accompagnato da una non specificata opera di Leonor Fini. Nello stesso elenco manoscritto, il Redon del *Ciclope* compare invece a corredo di una descrizione dell'artista Amos Soddu e della sua compagna Dafne Duval, a proposito della cui esile corporatura si legge nel romanzo come difficilmente la donna avrebbe potuto «sobarcarsi alle strette amorose di quel ciclope» (OP2, p. 210). Ma l'immagine del ciclope è esplicitamente evocata, nelle carte preparatorie del romanzo, anche a proposito del riferimento al sogno dell'«occhio cieco», chiamato in causa da Esther durante il sopralluogo sulla terrazza da cui era precipitato il busto; come nel romanzo, anche nelle carte preparatorie, la scoperta *in loco* di un determinante indizio viene puntualmente introdotta da una similitudine visiva, che lascia poi posto al preciso richiamo a Polifemo: «Come quando ritroviamo spoglia una parete dove abitualmente sta appeso un quadro; quando in sogno l'orbita crepata di un ciclope [>di un Polifemo] ci guarda».
- ⁴⁰ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 259.
- ⁴¹ Ivi, p. 249.
- ⁴² Ivi, p. 263.
- ⁴³ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 81 (OP2, p. 263). Per Bufalino si tratta di una sorta di implicita autocitazione, visto che l'immagine aveva fatto da copertina all'edizione spagnola di *Diceria dell'untore*, testo in cui l'io narrante scandiva per altro la propria finale uscita dal sanatorio con un sofferto «Lazzaro, vieni fuori».
- ⁴⁴ *Qui pro quo*, in OP2, pp. 263-264. La stessa espressione è usata dall'io narrante di *Argo il cieco* in uno dei capitoli bis in cui interloquisce direttamente con il lettore: «Allora a me gli occhi, terapeuta lettore, mio solitario socio e nemico. Forza, ripeti con me: "Che noia, che spasso, che sbadigli, che risate da morire!"» (G. BUFALINO, *Argo il cieco*, ora in *Id., Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2001², p. 340).
- ⁴⁵ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 265.
- ⁴⁶ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 84 (OP2, p. 265).
- ⁴⁷ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 43 (OP2, p. 229).



- ⁴⁸ A mettere in dialogo i due romanzi è stato per primo Paolo Mario Sipala con 'Una sciarada criminale', in N. ZAGO (a cura di), *Simile a un colombo viaggiatore. Per Bufalino*, Comiso, Salarchi, 1998, pp. 125 e ss.
- ⁴⁹ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, in OP2, p. 268.
- ⁵⁰ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 89 (OP2, p. 268).
- ⁵¹ Ivi, p. 271.
- ⁵² *Ibidem*.
- ⁵³ Ivi, p. 285.
- ⁵⁴ Ivi, p. 288.
- ⁵⁵ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 100 (OP2, p. 276).
- ⁵⁶ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 125 (OP2, p. 298). Poco prima del rapporto sulla spiaggia col commissario, Esther aveva idealmente 'visualizzato' un'anticipazione di questa immagine: «Currò non rispose, aveva chiuso gli occhi per la stanchezza [...]. Cominciai allora a parlare da sola, guardando il mare [...]. Chiusi gli occhi anch'io. [...] E tuttavia non mi diedi per vinta: "[...] Ecco, io disegno davanti a te su un'immaginaria lavagna molti grandi punti interrogativi..."» (OP2, pp. 274-275).
- ⁵⁷ Ivi, p. 299.
- ⁵⁸ Cfr. *ibidem*. Al momento della fine dell'indagine, Esther aveva del resto dichiarato apertamente «Ma siamo in un romanzo», seguita a ruota dalla direttrice della casa editrice che le faceva eco: «Ma siamo in un libro! L'hai detto tu!» (ivi, p. 295).
- ⁵⁹ Ivi, p. 299.
- ⁶⁰ Ivi, p. 300.
- ⁶¹ Ivi, pp. 301-302.
- ⁶² G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 134 (OP2, p. 305). Già nel ricordo d'infanzia di Medardo, prima menzionato, era presente il riferimento al mondo del circo, ora visualizzato dal quadro di Klee; ma nel corso dell'indagine anche Currò dice ad Esther, apprendista scrittrice: «Eccoti un soggetto dal vivo, servito caldo. Potresti intitolarlo: *La pagliacciata*. Poiché questo è un delitto da circo equestre, turgido, tragibuffo, tragidrammatico» (OP2, p. 273).
- ⁶³ Ivi, p. 303.
- ⁶⁴ Ivi, p. 304.
- ⁶⁵ Ivi, p. 308.
- ⁶⁶ *Ibidem*. Sulla valenza simbolica del mare nell'opera bufaliniana cfr. quanto suggerito da Cinquegrani (*La partita a scacchi con Dio. Per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, Padova, Il Poligrafo, 2002) che la interpreta come figura di un *Ur-Gott* intorno al quale ruoterebbe l'intera concezione 'metafisica' dello scrittore comisano.
- ⁶⁷ G. BUFALINO, *Qui pro quo*, ed. 2003, p. 142.



CARLO TITOMANLIO

Fedeli a Fidelio? Variazioni scenografiche sul tema della scena di prigione

*The opera was Fidelio. «What gloom!» cried the baritone,
rising out from the dungeon under a groaning stone.*

I cried for it. That's how I see life too.

Jack Kerouac, *On the road*

The staging of *Fidelio*, 2014/15 season-opening performance at Teatro alla Scala in Milan, didn't fail to arouse arguments and conflicting assessments. The judgment on the conducting of Daniel Barenboim (on his final experience as artistic director of the theatre) was almost unanimously positive, whereas the most of the criticism concerned the setting by Deborah Warner. Actually the disagreements were quite restrained, maybe owing to the lack of familiarity with an operatic text that does not belong to the major Italian repertoire neither has a solid tradition on Italian stages. Nevertheless, some recent productions of *Fidelio* (almost all placed in the opening of the season, perhaps because of the heroic, inspiring, and auspicious nobility of this opera) allow us to consider the peculiar scenic components inherent in the work and their possible variations, remembering what the musicologist Sergio Sablich reported a few years ago: «Fidelio is an opera that concerns scenic design rather than direction: but a scenic design in which is anyway enclosed an idea of direction».

1. Nascita di Fidelio

È noto che la scrittura di *Fidelio*, unica opera beethoveniana,¹ ebbe un percorso tortuoso, attraversando gli altrettanto tormentati anni che dividono la Rivoluzione francese dalla Restaurazione dopo la turbolenta fase napoleonica. Il soggetto giunse a Beethoven dall'amico Joseph Ferdinand von Sonnleithner, che aveva tradotto in tedesco, con rilevanti innesti drammaturgici, un precedente libretto di Jean-Nicolas Bouilly, *Léonore, ou l'amour conjugal*.²

Tra la prima versione, rappresentata senza successo a Vienna nel 1805, di fronte a un pubblico di soli soldati francesi, e l'ultima, più volte replicata a partire dal 1814, si ha una parallela e consequenziale condensazione drammatica e musicale: dopo numerosi tagli e rifacimenti la componente borghese e 'familiare' finì con l'essere cospicuamente ridotta, mentre emerse con forza il nucleo tematico principale: l'ardimentoso tentativo di Leonora, travestita da uomo, di liberare il marito Florestano, giovane patriota imprigionato illegalmente dal dispotico governatore Don Pizarro. In particolare nel primo atto due arie si trovano significativamente ravvicinate: quella in cui Don Pizarro annuncia con spietatezza la sua intenzione di uccidere Florestano prima dell'arrivo del ministro Don Fernando (che avrebbe potuto scoprire la detenzione forzata del giovane); e quella in cui Leonora, che ha udito di nascosto i propositi del governatore, dichiara con slancio rinnovato il proponimento di trovare il marito e salvarlo.

L'antitesi tra le due personalità coincide con l'opposizione tra tenebra e luce, che caratterizza l'intero svolgimento ed è pienamente esplicita nella scena in cui la massa di carcerati esce timorosamente dalle celle alla fine del primo atto (dopo che Leonora-Fidelio ha convinto il guardiano Rocco ad aprire per un istante le porte del sotterraneo nel tentativo



di scoprire se il marito vi è davvero rinchiuso). La sequenza è magistralmente espressa dalla scrittura corale beethoveniana, che passa dai primi lunghi accordi (il movimento incerto e atrofizzato dei carcerati, i cui occhi sono «disavvezzi alla luce e abbagliati al primo ritrovarla»)³ a un progressivo crescendo in cui le voci si sovrappongono (a dire che luce e aria rientrano nei polmoni e nello spirito) per concludersi infine in un *pianissimo* che restituisce tutta l'angoscia dell'inevitabile richiudersi delle celle.

La levità del primo atto (che si apre sugli scambi da *vaudeville* tra Marzelline, figlia di Rocco invaghita di Fidelio, e il suo pretendente Jaquino) sfocia «nell'atmosfera fosca di una tragedia dell'oppressione»,⁴ a cominciare dalla scena che apre il secondo: l'aria cantata da Florestano in catene ha in sé tratti di puro stoicismo insieme con un accorato vagheggiamento della libertà, di cui il pubblico può intuire la portata premonitrice. Effettivamente l'illuministica fiducia di cui è impregnata l'opera è ripagata dal lieto fine, in cui la provvidenza si allea con il diritto consentendo l'agognato scarceramento: al culmine della tensione, in un corpo a corpo che coinvolge Rocco, Florestano, Leonora e Don Pizarro nei sotterranei della prigione, uno squillo di tromba – memorabile *coup de théâtre* in forma sonora – annuncia l'arrivo del ministro Don Fernando. Proprio questo finale, in cui la funzione di *deus ex machina* è assolta da un rappresentante del potere tradizionale, unico in grado di riparare i torti e ristabilire la giustizia, tende a sconfessare molte letture recenti, che hanno insistito nel rinvenire nell'opera una sorta di trasposizione musicale di ideali rivoluzionari, e nel suo compositore un fiero avversario di ogni regime, dal pensiero marcatamente progressista.

2. La prigione come topos drammaturgico e scenografico

La scrittura del libretto di *Fidelio* si situa in un momento di grandi rivolgimenti del pensiero occidentale. Con l'evolversi del diritto, della procedura penale e della nozione stessa di delitto nell'ambito delle dottrine giuridiche illuministe, muta anche il ruolo sociale attribuito ai luoghi di detenzione (per i quali si intravede una funzione rieducativa, oltre che punitiva, il che porta a ripensarne anche la loro architettura). Il dibattito non resta confinato sulle pagine di giuristi e filosofi ma è alimentato anche dalla diffusione del romanzo come forma narrativa capace di indagare criticamente la realtà a partire da una o più coscienze individuali. È questa almeno la tesi, temeraria per certi aspetti, avanzata da John Bender in *Imagining the penitentiary*.⁵ Separandosi dalla linea di ricerca seguita da Michel Foucault,⁶ il saggio di Bender scopre nei testi dei maggiori narratori inglesi del Settecento non tanto i riflessi di una riforma del sistema carcerario (ancora di là da venire) quanto un'anticipazione della stessa. E la peculiare e influente 'narratività' dell'esperienza detentiva è il tema centrale di un altro contributo teorico, *La prigione romantica* di Victor Brombert, che attraverso numerosi esempi associa emblematicamente l'esperienza del poeta romantico al carcere, luogo duramente reale che si fa spazio poetico, creativo.⁷

Sebbene i saggi qui menzionati non includano tra le forme di letteratura il melodramma, non è improprio, vista la coincidenza temporale, estendere la riflessione anche allo sviluppo di un particolare schema convenzionale operistico che ha il suo fulcro drammatico nel protagonista incarcerato (che si tratti di un eroe o di un'eroina). Non a caso alla fine del Settecento si deve collocare la nascita della cosiddetta *rescue opera*, dramma avventuroso e patetico non privo di istanze politiche e religiose, che sviluppa la sua trama a partire da un'ingiusta reclusione, per concludersi con un salvataggio mozzafiato.



In effetti la locuzione *rescue opera*, che ha equivalenti in francese (*pièce à sauvetage*) e in tedesco (*Befreiungsstück*),⁸ designa non tanto un sottogenere, quanto piuttosto un sottoinsieme, ed è quantomeno indicativa della cospicua diffusione di questo topos nel repertorio operistico.⁹ Il melodramma, così come la poesia, la narrativa e la memorialistica, aveva cioè scoperto e iniziato a sfruttare il potenziale epico e realistico connesso alla prigionia. Primo fra i suoi portati è senza dubbio il contrasto tra le forze del Male e quelle del Bene, polarità incarnate dalla figura di un despota che abusa del proprio potere e di un condannato, quasi sempre innocente e anzi mosso da alti ideali e spirito intrepido. Vi è poi il tema della solitudine, resa più insopportabile e straziante dall'oscurità – attributo assai ricorrente nelle didascalie dei libretti – e dalle atrocità del regime carcerario. Solitudine a cui si somma la disperata nostalgia degli affetti perduti, nonché la previsione di un infausto quanto inesorabile destino. L'aria e il recitativo di Florestano che aprono il secondo atto sono uno degli esempi più alti di questo sentimento, circonfuso di esaltata spiritualità e magniloquenza idealistica. Si tratta di una varietà di emozioni pienamente comprensibili dallo spettatore di ogni epoca, e che, rimanendo separate dalla distanza di sicurezza garantita dalla finzione scenica, sono in grado di suscitare commozione e diletto.¹⁰

Tuttavia, l'alto grado di convenzionalità insito nella produzione operistica comprende non solo scelte tematiche e strutturali, ma anche scenografiche, cioè visive: la scena di prigionia tra Settecento e Ottocento è soprattutto il perno di un principio di 'mutazione'.¹¹ Mutazione, cioè trasformazione, immersione in ambienti sempre diversi e sorprendenti: a prescindere dal vocabolario espressivo e dalle traiettorie individuali, è questa l'urgenza del gioco scenico che voglia blandire i gusti volubili del pubblico.

Nel caso di *Fidelio* il requisito pressoché indispensabile dell'esoticità induce a collocare l'azione in un'epoca anteriore e in una località sufficientemente periferica: il libretto prescrive infatti che lo svolgimento avvenga nel Seicento in una prigionia di Stato spagnola, ad alcune miglia da Siviglia, senza poi fornire precisazioni e attributi coerenti alla scelta. Nondimeno, mentre le connotazioni geografiche e temporali sono minime, è alta l'omogeneità drammatica, che si riassume nel rispetto, più effettivo che burocratico, delle cosiddette unità aristoteliche, e nella centralità della prigionia, perno di un tracciato di catabasi e anabasi: dopo un primo atto interamente ambientato nel cortile esterno del carcere con i suoi locali di servizio, l'azione si inabissa infatti in oscuri sotterranei, cioè nelle sue segrete, per poi riuscire sulla piazza di parata del castello adiacente, predisposta per il conclusivo tripudio.

3. *Evasioni novecentesche*

L'assenza di marcatori storici cogenti ha contribuito all'universalizzazione dei contenuti e dei valori espressi da *Fidelio*: lo svolgersi dell'opera, non essendo relativizzato a un preciso contesto, può diventare epitome di una positiva riflessione escatologica, disponibile ad attualizzazioni e astrazioni. È quanto tiene in prospettiva il già citato articolo di Sergio Sablich, al quale ci affidiamo per sintetizzare la visualità delle prime messinscena di *Fidelio*:



Per tutto l'Ottocento l'immagine scenografica di riferimento fu costituita dai disegni e dalle incisioni delle *Carceri* di Giovan Battista Piranesi, che con la loro mescolanza di realistico, capriccioso e grottesco individuavano un gusto barocco-illuministico, al tempo stesso d'invenzione e di concretezza storica, adatto, con numerose varianti, a contrassegnare le prigioni, reali e metaforiche, del *Fidelio*. Seguì un'epoca, agli inizi del Novecento, nella quale la tendenza al razionalismo geometrico investì tutto il teatro musicale di sperimentazioni [...] puntando anche a individuare nell'opera una dimensione atemporale, astratta e simbolica, di puri valori luministici e atmosferici.¹²

Le prigioni piranesiane, con lo spessore sinistro delle loro ombre, furono dunque l'ascendente primario per gli allestitori ottocenteschi, ma è pur vero che non mancarono nel corso del XIX secolo ardite e fantasiose rivisitazioni: si pensi alla composizione scenografica neoclassica immaginata da Simon Quaglio per una rappresentazione data a Monaco nel 1820, a quella medievaleggiante che si vide a Londra nel 1833, o ancora a quella firmata da Pierre-Eugène Lacoste per il Théâtre des Italiens di Parigi nel 1869, con Leonora vestita in abiti da toreador (allestimenti, questi, di cui restano pochi bozzetti e frammentarie informazioni).

La storia novecentesca degli allestimenti di *Fidelio* incomincia con la produzione viennese del 1904 diretta da Gustav Mahler, poi portata trionfalmente a New York. L'urgenza avvertita da Mahler di liberare i contenuti politici dell'opera da quelle che considerava superfetazioni 'borghesi' si riverberò anche nelle scelte scenografiche compiute da Alfred Roller, prolifico esponente del cosiddetto *Sezessionstil*. I raffinati scenari disegnati da Roller, così come i costumi, avevano il preciso intento di marcare la distanza tra il potere autoritario di matrice settecentesca (Don Pizarro) e quello 'illuminato' del secolo successivo (Don Fernando): uno scarto enfatizzato dall'uso pionieristico della luce elettrica in chiave 'psicologica'.¹³

Il *Fidelio* diretto da Otto Klemperer che inaugurò la prima stagione del Krolloper berlinese, nel 1927, ebbe un riscontro assai più controverso, anche e soprattutto per via delle scene di Ewald Dülberg. L'artista tedesco, influenzato dalla stilizzazione formale discesa dalle teorie di Adolphe Appia, ideò un rivoluzionario scenario costruito e fortemente chiaroscurato. Cubista, iconoclasta, cerebrale: la visualità imposta da Dülberg spazzava via ogni residuo naturalistico immergendo le scene in una fantasia architettonica atemporale composta da gradini, imponenti volumi e aperture squadrate. Blocchi rettangolari disposti in configurazioni differenti, con gli spigoli vivi in evidenza, delimitavano i diversi ambienti, senza identificarli: nella scena del cortile formavano un alto bastione torreggiante sopra i prigionieri mentre nell'ultimo *tableau* erano piazzati a lato, sguarnendo lo spazio centrale. Una gamma di grigi e blu formava la dominante cromatica, memore forse delle tonalità delle prime tele cubiste di Picasso e Braque.¹⁴

Un passo ulteriore e decisivo nella direzione dell'astrazione fu compiuto da Wieland Wagner nel *Fidelio* che debuttò a Stoccarda nel 1954. Qui l'unico arredo scenico era un'imponente griglia innalzata a mo' di recinzione, riposizionata nel corso della messinscena per demarcare i vari ambienti. Inevitabile riferimento visivo era l'architettura dei lager nazisti, nervo scoperto nella cultura e nella politica tedesca post-conflitto: la recinzione mobile, la luce talora accecante che tagliava la scena, i movimenti alienati e meccanici dei prigionieri alla catena, tutti con le teste rasate e le uniformi identiche, furono immagini sconvolgenti che suscitarono reazioni in tutta Europa.¹⁵

Fu una svolta: dopo gli orrori concentrazionari del secondo conflitto mondiale, o meglio dopo il loro universale riconoscimento, le regie di *Fidelio* non hanno potuto fare a meno di confrontarsi con la possibilità di questa traslazione temporale. In letture 'politiche'



dell'opera – talora attualizzata, in altri casi epicizzata brechtianamente oppure resa con torsioni intellettualistiche, radicali, ironiche o apocalittiche – si sono avventurati molti esponenti del cosiddetto *Regietheater* in area tedesca.¹⁶ Ma è opportuno segnalare, quale esemplificazione di un polo opposto, anche la regia di Peter Hall, che per il Glyndebourne Festival Opera del 1979 allestì una messinscena calligrafica, scrupolosamente rispettosa di ogni didascalia del libretto, pur evitando la sterilità filologica con un avvincente gioco di luci.

Guardando al nostro Paese, si può dire che *Fidelio* è un titolo pressoché sconosciuto all'Italia ottocentesca: dopo un debutto milanese nel 1883, con la direzione d'orchestra di Anton Seidl, la prima rappresentazione con cast italiano si ha al Teatro Apollo di Roma (nel 1886), diretta da Edoardo Mascheroni. Si trattò di un vero e proprio fallimento, per l'inadeguatezza – in qualche caso ammessa dagli stessi critici musicali – nel recepire le novità beethoveniane, così distanti dalle atmosfere e dalle melodie del repertorio italiano.

In una storia esecutiva che annovera soprattutto grandi interpreti stranieri, le messinscene più rilevanti nella prima metà del Novecento sono le due del 1927 (in occasione del primo centenario della morte di Beethoven), condotte dalle nobili bacchette di Arturo Toscanini (alla Scala) e Gino Marinuzzi (al Regio di Torino), e quella del 1939, che poteva contare sulla direzione di Wilhelm Sieben, la regia di Mario Frigerio e le scene dipinte da Nicola Benois.

Di gusto marcatamente pittorico fu anche l'allestimento del 1949 firmato da Oskar Schuh, sempre alla Scala, con le scene disegnate da Felice Casorati. Il biasimo che molta parte della critica riservò allo stile del pittore novarese dà la misura di quale fosse l'orizzonte di attesa per quel che riguarda la costruzione scenografica di *Fidelio*. La vaghezza sottilmente perturbante di Casorati nel suggerire «quell'atmosfera magica e quell'ambiente di sogno»¹⁷ attraverso luoghi 'impossibili' (come l'imponente fortezza dai torrioni cuspidati dipinta per il secondo atto), i volumi contornati in nero, le aberrazioni prospettiche e le tonalità sospese, laccate, tipiche della sua tavolozza, erano parte di un linguaggio figurativo che nel complesso non sembrò pienamente intonato alla musica di Beethoven.¹⁸

Venendo agli ultimi decenni, gli allestimenti selezionati e qui di seguito analizzati formano un gruppo ristretto, limitato ai soli palcoscenici italiani, ma comunque altamente significativo per riflettere sulle trasformazioni che può subire la scena di prigionia, con l'incorporazione o la sovrapposizione di segni visivi finalizzati a riprodurre i simulacri della contemporaneità.¹⁹ Allo stesso tempo possono anche esemplificare le tendenze recenti della regia lirica, e della scenografia nello specifico, sempre più propensa a ricavare dai libretti sproni creativi (nel rispetto dei valori di senso determinati dalla musica) piuttosto che a piegarvisi supinamente.

4. Ezio Frigerio, da *Strehler a Herzog*

«Una immensa sequenza di domande e di scelte, ognuna contrastante quasi con le altre», così Giorgio Strehler definì *Fidelio* in un contributo autocritico pubblicato nel 1974.²⁰ Dalle cronache relative all'edizione del 1969 per il Maggio Musicale Fiorentino (prima di due distinte versioni, distanti vent'anni l'una dall'altra) emerge con chiarezza quali siano state le risposte fornite dal regista triestino alla prova del palcoscenico.²¹

Priorità del suo intervento registico, per certi versi pionieristico nel novero delle realizzazioni novecentesche, è il recupero dell'immanente teatralità dell'opera. Lo sviluppo

drammaturgico interno, che è anche sviluppo ritmico ed emotivo, è accentuato imponendo ai cantanti dinamiche recitative parallele allo svolgersi della vicenda e all'esecuzione musicale: vivaci e disinvolte all'inizio, ad assecondare il clima 'cameristico' delle prime scene, e poi gradualmente più intense, tormentate.



Fidelio, regia di Giorgio Strehler, 1990, Foto Lelli e Masotti © Teatro alla Scala di Milano

Ma vi concorre in maniera essenziale anche l'impianto scenografico messo a punto da Ezio Frigerio, tra i collaboratori storici di Strehler. L'azione è trasferita arbitrariamente ai primi dell'Ottocento, epoca filtrata attraverso connotazioni visive ispirate alle più cupe pitture di Goya, dai rapporti tonali evocativi e anticlassici. È goyesca la nera parete di pietre squadrate che durante l'opera avanza fatalmente dal fondo fino al boccascena, restringendo il campo d'azione, così come le vesti lacere fatte indossare agli oppressi e le feluche napoleoniche portate dai carcerieri.²² In tal modo, riflettendo «sulla posizione umana e politica di Beethoven»²³ e associandovi quella del suo contemporaneo Goya (accomunato al primo, oltre che dalla senile sordità, anche dalla condizione di inquieto testimone del periodo rivoluzionario e poi napoleonico), Strehler e Frigerio costruiscono un sistema specchiante scevro da ogni tendenziosa sovrastruttura.

Quando il regista torna a lavorare su *Fidelio*, per la coproduzione italo-francese che inaugura lo Châtelet di Parigi nell'autunno del 1989 (giungendo poi alla Scala all'inizio dell'anno successivo), è ancora Frigerio a occuparsi della parte visiva, insieme alla compagna costumista Franca Squarciapino. Uno degli aggiornamenti scenografici più significativi riguarda la cella sotterranea di Florestano, trasformata in un anfratto roccioso, ancora goyesco, che nella scena conclusiva si dischiude, lasciando che il tripudio finale sia irraggiato dalla piena luce.²⁴

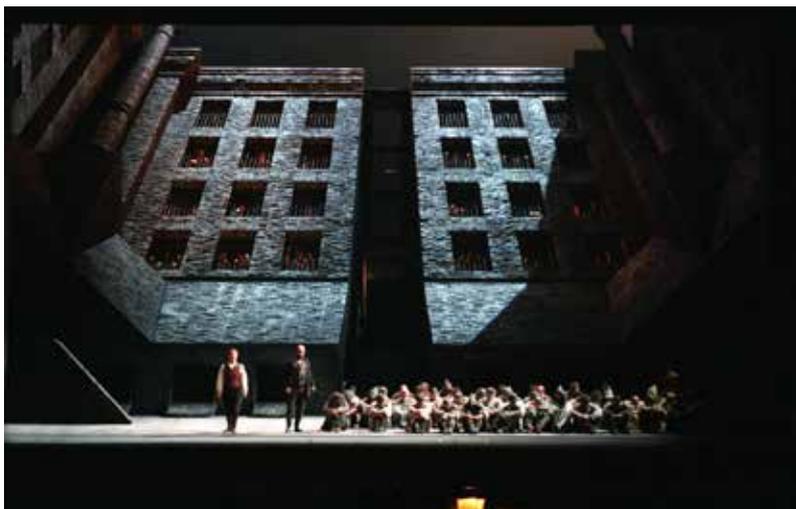
Ezio Frigerio e Franca Squarciapino fanno da *trait d'union* tra la seconda regia strehleriana e l'evento d'apertura della stagione scaligera 1999-2000, il *Fidelio* diretto da Werner Herzog.²⁵ Alla coppia di artisti il cineasta tedesco si affida per realizzare la sua intuizione di collocare l'azione in una gabbia massiccia e soffocante, che può essere sì una galera del Settecento, ma anche una disumana fabbrica ottocentesca, un atroce campo di lavoro del XX secolo o uno qualsiasi dei luoghi di schiavitù ancora presenti nel mondo attuale.²⁶

L'idea si concretizza in una scena unica dominata da una costruzione cubica sul fondo, in cui si aprono finestre sbarrate su quattro piani. Da queste aperture, debolmente illuminate nel primo atto, si affacciano i carcerati, resi impotenti dall'internamento (quasi che l'intento fosse duplicare la passività dello spettatore in platea).

L'edificio, dalla superficie di mattoni scuri, con scale metalliche, alte ciminiere ai lati, minacciosi forni e antri senza luce alla base, è però reclinato all'indietro, come sottoposto a una deformazione che ne scorcia le linee (un'alterazione prospettica non troppo dissimile da quella applicata ai loculi cimiteriali voluti da Stéphane Braunschweig per il suo *Fidelio* parigino di pochi anni prima).

Ciò che la musica annuncia attraverso il coraggioso canto di Leonora si realizza tec-

nicamente con un enorme paranco a vista, che solleva e infine abbatte il colosso di pietra (ineludibile il riferimento al recente crollo del muro di Berlino), consentendo la scarcerazione di Florestano, e più in generale – questo pare dire implicitamente la scena – la liberazione da ogni schiavitù.²⁷ Tale relazione tra chiusure e aperture, tetraggini e incandescenze, trova corrispondenza anche negli abiti disegnati dalla Squarciapino: le tonalità notturne e le stoffe pesanti e lacere del primo atto, storicamente credibili, lasciano il posto infatti alle tinte ricche dei costumi indossati nel finale, come risvegliati dalla luce calda della speranza.



Fidelio, regia di Werner Herzog, 1999. Foto Tamoni © Teatro alla Scala di Milano

5. Attualità vs atemporalità: Carsen e Servillo

Nel 2003, oltre trent'anni dopo la prima versione strehleriana, il Maggio Musicale Fiorentino torna ad aprire una stagione con *Fidelio*.²⁸ L'allestimento (coprodotto dall'Opera di Amsterdam) è affidato a Robert Carsen, prolifico e premiatissimo regista canadese. Il suo consolidato gruppo di lavoro, formato da Radu e Miruna Boruzescu (scenografo e costumista) e da Piet van Praet (responsabile delle luci), concepisce una scena unica dalle superfici scabre illuminate da potenti riflettori. La vertiginosa altezza di questo spazio squadrato e dai colori lugubri è accentuata visivamente dalle alte scale a parete che si arrampicano fino alla sommità.

L'ambientazione è esplicitamente tradotta in epoca moderna, con evidenti, anche se non dichiarati, richiami ai campi di concentramento nazisti: la parete ferrosa in sostituzione del sipario, i realistici oggetti di scena (tavoli metallici da laboratorio, catini e bidoni di benzina), le divise militari dei guardiani (con stivali neri e bustina in capo) e le montagne di pigiami a strisce destinate ai prigionieri, la voce distorta e metallica di Don Pizarro, trasformato in un autoritario burocrate che urla ai suoi sgherri con la valigetta sotto braccio. Nel complesso una messinscena che non può dirsi ardita né originale, visti i numerosi precedenti. Tuttavia Carsen serba per il finale l'esposizione d'una sua propria chiave di lettura: dopo che le trombe hanno annunciato l'arrivo del ministro e una quantità di ceri ha rischiarato la scena, dalla platea irrompono le milizie dell'ONU (i cui caschi blu punteggiano cromaticamente una scena fino a quel momento contrassegnata dalla dominante grigia). Insieme alle truppe fa il suo ingresso un caotico seguito di reporter pronti a riprendere in diretta l'arrivo di Don Fernando, con telecamere, fari e giraffe puntate su eroi e vittime. Una sequenza conclusiva che estremizza l'attualizzazione della vicenda e sembra riflettere, o lanciare un avvertimento, sulla spettacolarizzazione della Storia, di quella eroica come di quella tragica, ovvero sulla riduzione del reale a evento giornalistico, con la simultaneità tra un fatto e la sua comunicazione di massa.²⁹

Quanto detto a proposito dell'allestimento firmato da Carsen non può in alcun modo



riferirsi al *Fidelio* commissionato a Toni Servillo per l'apertura della stagione 2005-2006 del Teatro di San Carlo di Napoli.³⁰ Esplicitamente contrario a ogni ammodernamento, quando ingenera «una confusione di segni che non permette al potenziale drammatico dell'opera di venire fuori per quello che è»,³¹ Servillo decide di rispettare in massima parte la drammaticità del testo, abbreviando i recitativi, rinunciando quasi del tutto al registro comico e agli indugi amorosi, e assegnando ai cantanti una partitura gestuale molto rarefatta, bilanciata e naturale. Analogamente, le scelte costumistiche di Ortensia de Francesco sono guidate da un principio di praticità, per cui il rimando a un'epoca (i primi dell'Ottocento, cioè l'epoca in cui l'opera fu concepita) è più funzionale che didascalico.³²

L'attenuazione degli interventi registici rende più evidente, per contrasto, la monumentalità delle presenze installate da Mimmo Paladino nello spazio scenico chiuso da pareti semicircolari (organizzato da Daniele Spisa e illuminato da Cesare Accetta). Gli elementi scenografici concepiti dall'artista napoletano intrattengono con l'opera un rapporto completamente diverso rispetto agli esempi descritti finora. Non già dinamiche illustrazioni ma 'quadri scenici' dal potenziale polisemico, voluminosi punti di fuga che occupano lo spazio e l'attenzione dell'osservatore, in ragione delle loro dimensioni (l'ingombro è peraltro smentito dalla leggerezza dei materiali plastici usati) e delle possibili correlazioni semantiche. Più che a favorire l'interazione con i personaggi, tali oggetti servono a marcare lo scarto dimensionale tra la figura umana e il contesto: così è per l'enorme testa reclinata del primo atto, che sembra sagomata nella lamiera e che è da ricondurre ai tipici profili privi di connotati che abitano le tele di Paladino, per la gigantesca campana muta cui è legato Florestano (un richiamo all'epilogo del film di Tarkovskij *Andrej Rublëv*) e per il poliedro a forma di stella, sospeso al centro della scena nel finale, emblema della ragione finalmente trionfante.³³

6. Luci e ombre del presente: Kraus, Martone, Warner

Anche in anni recentissimi *Fidelio* continua a essere protagonista di aperture di stagione: i tre allestimenti qui riuniti, distanti un triennio l'uno dall'altro, possono avere quali comuni denominatori la propensione alla dinamicità e l'insistenza sulla polarità ombra/luce, espressione e sintesi delle dicotomie della Storia, nonché dell'animo umano.³⁴

La più radicale delle interpretazioni recenti è quella fornita dal tedesco Chris Kraus per lo spettacolo coprodotto nel 2008 dai teatri emiliani di Reggio, Modena e Ferrara insieme con il Teatro Real di Madrid e il Festspielhaus di Baden Baden.³⁵ Alla sua prima regia lirica Kraus, insieme con lo scenografo Maurizio Balò, compie una sofisticata manipolazione dei nessi storici abitualmente collegati all'opera. Un gioco di luci movimentato e a tratti allucinatorio (disegnato da Gigi Saccomandi) scolpisce una serie di immagini sconcertanti, a cominciare dall'enorme ghigliottina che domina la scena fin dall'inizio (quando fa il suo primo ingresso, Leonora nei panni di *Fidelio* reca con sé la pesante lama portata a far molare, invece delle catene previste dal libretto). Il riferimento è agli anni del Terrore, che fanno da contesto alla vicenda raccontata da Bouilly, ma l'incombente strumento di morte serve anche da funereo contrappunto alle prime scene 'leggere'.

È memorabile l'apparizione di Don Pizarro, rappresentato come un infermo costretto in carrozzella: audace correlazione tra l'esercizio protervo del potere e il decorso di una patologia degenerativa. L'immagine del carcere si riduce a una scura muraglia semicircolare, una sorta di alveare semovente dentro il quale sono incasellati i prigionieri/coristi, ammanettati e senza volto, la cui corta tunica arancione ha richiamato alla memoria le

scioccanti foto dei detenuti di Guantánamo.³⁶ Sarà Leonora/Fidelio, mentre cerca il marito alla fine del primo atto, a togliere loro il cappuccio che ne annulla le fattezze (i costumi sono di Annamaria Heinrich).

Non meno sorprendente l'epilogo, per taluni viziato da una lettura forzatamente distopica e comunque contraria al messaggio beethoveniano:³⁷ finalmente apertasi la parete-alveare, il pingue ministro Don Fernando, vestito con una porpora cardinalizia, 'benedice' la frettolosa esecuzione di Don Pizarro, e un istante dopo Florestano si sostituisce al vecchio governatore della prigione, imbracciando gli stessi strumenti di potere. Gli ultimi segni scenografici – la luce accecante che inonda la scena e la platea, la dilagante folla trattenuta da un cordone di gendarmi e le ghigliottine che ricompaiono in controluce sullo sfondo – individuano chiaramente l'intento di Kraus: riassumere icasticamente un'evidenza storica, il passaggio dall'autoritarismo monarchico alla non meno crudele e antidemocratica dittatura giacobina.

Anche l'impianto scenico del *Fidelio* torinese diretto da Mario Martone nel 2011 è fisso e ha i toni chiaroscurati di un'accuratissima illustrazione, con reminiscenze cinematografiche.³⁸ In maniera inconsueta, lo scenografo Sergio Tramonti situa in proscenio la cella d'isolamento di Florestano, sbarrata da una grata ma sempre visibile, come a ricordare fin da subito il luogo verso cui punta l'azione di Leonora. Altrettanto inusuale è la scelta registica di svelare immediatamente il travestimento della donna, mostrandone i lunghi



Fidelio, regia di Mario Martone, 2011. Foto Ramella e Giannese © Teatro Regio di Torino

capelli e le forme sotto la giacca aperta.

L'ambientazione carceraria è resa esplicita dal piccolo edificio sulla destra (la guardiola illuminata da una luce a incandescenza), dal ballatoio sopraelevato, cui si accede attraverso due rampe di scale, e dalla svettante torretta d'avvistamento centrale, con i suoi minacciosi altoparlanti. Assai interessante è la soluzione adoperata per il fonda-

le: il palcoscenico è infatti limitato da una sorta di pelle fatta di immagini fotografiche su un velo di tulle. Nel secondo atto, rimossa questa proiezione, si scopre la struttura nuda, essenziale e metallica della scenografia.

La gestione delle luci, predisposte da Nicholas Bovey, tende a esaltare i momenti di massima drammaticità, come l'aria di Florestano durante la quale un chiarore radente spiove sulla cella facendo spiccare appena le mani del prigioniero aggrappate alle sbarre. Una necessità di movimento sembra guidare la direzione registica di Martone (reduce dalla riflessione sulle galere borboniche mostrate nel film *Noi credevamo*), il quale assegna a ciascun personaggio un contrassegno fisico tale da evidenziarne debolezze e disagi: la zoppia di Jaquino e l'alcolismo di Rocco (dettaglio appena adombrato nel libretto) sono posti cioè a indice di una natura ambigua o irresoluta. La stessa urgenza si riflette anche nella disomogeneità dei costumi (disegnati da Ursula Patzak): più dell'attenzione filologica (le divise non corrispondono né alla moda seicentesca né a quella dell'epoca di Beethoven, e i prigionieri indossano abiti civili), si percepisce l'intenzione di cercare la varietà all'interno dei gruppi, giocando sulle sfumature di colore, come i differenti blu usati per



Fidelio, regia di Deborah Warner, 2014. Foto Brescia e Amisano © Teatro alla Scala di Milano

le divise militari, e le tenui tonalità degli abiti indossati dalle donne.

«Credo che l'unica possibilità sia proporre l'opera con un'ambientazione contemporanea [...] Noi dobbiamo trovare la nostra "cornice di riferimento", astratta o reale, che rifletta le atrocità dei nostri tempi»: ³⁹ così si è espressa la regista britannica Deborah Warner a proposito del *Fidelio* che ha inaugurato la stagione 2014-2015 del Teatro alla Scala. ⁴⁰

La cornice di riferimento individuata dalla Warner, insieme con la scenografia e costumista Chloe Obolensky, è una grigia fabbrica dismessa, con pilastri di cemento, bidoni rugginosi, vecchie sedie e macchinari impolverati (scelta molto simile a quella già adottata dalla Warner in una messinscena del 2001 a Glyndebourne). L'ampia cubatura, all'apparenza un rifugio perfetto per delinquenti (le prime comparse che si vedono a sipario alzato sono uno spacciatore e il suo cliente), ospita anche la guardiola di Rocco, e sul finire del primo atto il cortile dove i prigionieri, rappresentati come una massa multietnica di operai, elevano il loro canto di speranza, ancorché legati e sorvegliati da pastori tedeschi al guinzaglio. La lente ermeneutica con cui osserviamo la realtà odierna non fa fatica a cogliere qui l'affinità tra la sofferenza della carcerazione e quella dovuta a un lavoro penoso o sfibrante, angosce inasprite dalla percezione della subalternità del singolo rispetto a un potere prepotente. Forse più dell'ambientazione post-industriale, risolta con un'accurata piantazione scenica, sono state le scelte costumistiche a ingenerare il contrasto più vistoso e stridente con i riferimenti storici dell'opera: l'abbigliamento casual di Marzeline e Jaquino (jeans, t-shirt e felpe colorate), la tuta blu di Leonora, la giacca da industriale di Don Pizarro. ⁴¹

Con poche modifiche, lo stesso scenario serve anche al secondo atto, ma rappresenta un tenebroso sotterraneo percorso dalle torce elettriche di Rocco e Leonora in cerca di Florestano. Dopo che le altissime pareti di fondo sono crollate di colpo, la scena si inonda di luce, sia pure offuscata da una coltre di fumo. L'euforia che segue l'arrivo di Don Fernando esplose insieme con i colori, sino a quel momento smorzati: caschetti da cantiere, fazzoletti variopinti, giubbini catarifrangenti e, soprattutto, il rosso rivoluzionario delle bandiere sventolate da una folla festante.

¹ Più propriamente si tratta di un *Singspiel*, in cui si alternano cioè parti recitate in prosa e parti cantate.

² *Fait historique* è il sottotitolo del libretto di Bouilly, composto per una fortunata opera musicale di Pierre Gaveaux andata in scena a Parigi nel 1798. Bouilly, prima di diventare un prolifico autore di racconti e drammi teatrali, ricoprì numerose cariche pubbliche a Tours, ove fu anche pubblico accusatore nel Tribunale rivoluzionario; nelle sue *Memorie* asserirà di aver tratto la materia narrativa di *Leonore* da un evento realmente accaduto negli anni del Terrore.

³ P. ISOTTA, 'Fidelio, la sublime commedia tragica', *Corriere della Sera*, 6 dicembre 1999.

⁴ S. SABLICH, 'L'opera in scena. La donna è immobile', *Classic Voice Opera*, 13, giugno-luglio 2003, p. 14.

⁵ J. BENDER, *Imagining the Penitentiary. Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*,



- Chicago-London, University of Chicago Press, 1987.
- ⁶ In M. FOUCAULT, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.
- ⁷ Cfr. V. BROMBERT, *La prigione romantica*, Bologna, il Mulino, 1991 (ediz. orig. *The romantic prison*, Princeton University Press, 1978)
- ⁸ Forse il primo uso dell'espressione tedesca lo si trova riferito proprio al *Fidelio* beethoveniano, in un saggio di Karl Klob dal titolo *Die Oper von Gluck bis Wagner* (Ulm, Kerler Verlags, 1913).
- ⁹ Eroine incarcerate sono la Lodoiska nell'opera omonima di Luigi Cherubini, la Séraphine di *La caverne* di Jean-Francois Le Sueur, e la Amenaide nel *Tancredi* rossiniano, melodrammi compresi nei decenni 1790-1810. In particolare, il tema della prigionia nel corpus operistico di Rossini presenta aspetti peculiari, affrontati da D. TORTORA in 'Il personaggio recluso: un topos dello scioglimento', contributo che si legge ora in D. TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da Tancredi a Semiramide*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 194-206.
- ¹⁰ Da pochi decenni Edmund Burke aveva pubblicato la sua indagine sulle nozioni di 'bello' e di 'sublime' (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, uscito nel 1757), individuando nel terrore 'sublime', capace di provare reazioni come riverenza e stupore, una componente ineliminabile del piacere, a patto che l'osservatore lo percepisca solo empaticamente, in maniera contemplativa e dunque non pericolosa. Sul rapporto che la scena di prigione instaura tra contenuti politici e proiezione emozionale è interessante il contributo di T. S. GREY, 'Commentary: Opera in the Age of Revolution', *The Journal of Interdisciplinary History*, 36.3, 2005, pp. 555-567.
- ¹¹ A proposito dei prodromi della scena di prigione è d'obbligo richiamare la ponderosa ricostruzione di A. ROMAGNOLI, *Fra catene, fra stili e fra veleni... ossia Della scena di prigione nell'opera italiana*, Lucca, LIM, 1995, e il saggio di P. MECHELLI, *La scena di prigione nell'opera italiana (1770-1835)*, München, Grin Verlag, 2011.
- ¹² S. SABLICH, 'L'opera in scena', p. 15.
- ¹³ Si leggano le ricchissime pagine critiche di H.-L. DE LA GRANGE in *Gustav Mahler*, vol. 3, Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907), Oxford University Press, 2000, pp. 1-75.
- ¹⁴ Vi era stata a dire il vero una prima versione della messinscena, data a Wiesbaden nel 1924, in cui la composizione scenografica era caratterizzata da sgargianti cromie quasi *fauve*. Cfr. E. BAKER, *From the score to the stage. An illustrated history of continental opera production and staging*, University of Chicago Press, 2013, pp. 311-313.
- ¹⁵ Cfr. P. ROBINSON, *Ludwig van Beethoven: Fidelio*, Cambridge University Press, 1996, pp. 159-161.
- ¹⁶ Ne dà conto Sergio Sablich menzionando le versioni di Harry Kupfer, Johannes Schaaf, Nikolaus Lehnhoff, Achim Freyer. Cfr. S. SABLICH, 'L'opera in scena', p. 15.
- ¹⁷ Così si legge in uno scritto di Casorati dal titolo *Appunti scenografici*, apparso su *Numero Unico XII Maggio*, Firenze, 1949, p. 35.
- ¹⁸ Guido Frette commentò seccamente, ma non senza argomentazioni a sostegno della sua tesi: «Forse sarebbe stato meglio non affidare a Casorati, pittore di grandissimi meriti e di rara onestà artistica, l'incarico di eseguire i bozzetti per un'opera la cui musica è così lontana dal clima "casoratiano" [...]», 'Le scene di Casorati', *Tempo di Milano*, 1 febbraio 1949.
- ¹⁹ Un inquadramento generale ed extranazionale sulla storia delle messinscene di *Fidelio* si può trovare in C. MERLIN, 'Les mises en scène de *Fidelio* 1927-1995', *L'Avant-Scène Opéra*, 164, mars-avril 1995, pp. 113-120.
- ²⁰ G. STREHLER, 'Una interpretazione del «Fidelios»', in *Per un teatro umano*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 219-221. Insieme ad alcune illustrazioni e a un percorso biografico del regista, le note di Strehler si leggono anche in *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, catalogo della mostra di Firenze, Forte di Belvedere, 2 maggio-7 ottobre 1979, pp. 357-358.
- ²¹ Cfr. E. VALENTE, 'Sul "Fidelio" di Strehler l'impronta di Goya', *l'Unità*, 5 giugno 1969; G. PESTELLI, "'Fidelio" al Maggio fiorentino grande spettacolo di Strehler', *la Stampa*, 5 giugno 1969. Le due edizioni a cui ci riferiamo sono rispettivamente: *Fidelio* a Firenze, Maggio Musicale Fiorentino, regia di Giorgio Strehler (direttore Zubin Mehta), maggio 1969; *Fidelio* a Milano, Teatro alla Scala, regia di Giorgio Strehler (direttore Lorin Maazel), gennaio 1990.
- ²² Nello stesso 1990 il *Fidelio* che si vide a Trieste, diretto da Frank Bernd Gottschalk con scene di Ulderico Manani, conteneva un riferimento ancor più esplicito alla pittura di Goya, citando il celeberrimo dipinto *Il 3 maggio 1808: fucilazione alla montagna del principe Pio* nella sequenza in cui i prigionieri, con le braccia alzate, vengono brutalmente ricondotti nelle celle.
- ²³ G. STREHLER, 'Una interpretazione del «Fidelios»', p. 221.
- ²⁴ Cfr. R. TEDESCHI, 'Un Fidelio di marca Strehler', *l'Unità*, 12 novembre 1989.
- ²⁵ Prima rappresentazione: 7 dicembre 1999, direttore Riccardo Muti.



- ²⁶ Cfr. M. G. GREGORI, 'Herzog: il mio Fidelio', *l'Unità*, 19 novembre 1999.
- ²⁷ Cfr. C. PROVVEDINI, 'Fidelio come in un lager', *Corriere della Sera*, 26 novembre 1999; Sandro Cappelletto, 'Fidelio un desaparecido alla Scala', *la Stampa*, 6 dicembre 1999; M. ZURLETTI, 'Muti, mai così ispirato', *la Repubblica*, 8 dicembre 1999; P. ISOTTA, 'Fidelio, la musica vince sul teatro', *Corriere della Sera*, 9 dicembre 1999.
- ²⁸ Prima rappresentazione: 11 maggio 2003, direttore Paavo Järvi.
- ²⁹ Cfr. R. TEDESCHI, 'Fidelio al Maggio, la pace trionfa in barba all'opera', *l'Unità*, 13 maggio 2003; E. TORSELLI, 'L'amore al tempo dei lager', *Drammaturgia.it*, 14 maggio 2003.
- ³⁰ Prima rappresentazione: 4 dicembre 2005, direttore Tomáš Netopil.
- ³¹ Mimmo Paladino. *Scene per Fidelio, opera lirica in 2 atti di Ludwig van Beethoven*, conversazione di Mimmo Paladino e Toni Servillo con Demetrio Paparoni, Napoli, Teatro di San Carlo, 2005, p.n.n.
- ³² Cfr. S. MARAUCCI, 'Un deludente Fidelio per Servillo e Paladino', *Hystrio*, gennaio-marzo 2006, p. 109; P. P. DE MARTINO, 'Fidelio a due facce', *Il Giornale della musica*, 5 dicembre 2005.
- ³³ Cfr. P. VAGHEGGI, 'Mimmo Paladino artista totale', *la Repubblica*, 21 novembre 2005.
- ³⁴ Un'altra versione ancora dovrebbe aggiungersi all'elenco, quella firmata da Pier'Alli per l'apertura della stagione 2015 del Maggio Musicale Fiorentino. L'allestimento (molto ricco visivamente e con un uso delle proiezioni assai originale per come riesce, nel secondo atto, a surrogare i mezzi propriamente teatrali nel mostrare i recessi della prigione) è in realtà lo stesso presentato a Valencia nel 2006 per l'inaugurazione del nuovo Palau de les Arts, motivo per il quale mi permetto di non parlarne diffusamente in questa sede. Benché mai arrivato sui palcoscenici italiani, vale la pena ricordare anche l'ironico e anticonvenzionale allestimento che Alex Harb ha confezionato per l'Opera di Francoforte nel 2008, trasformando la prigione nella sala d'attesa di una *Landesbausparkasse* (ovvero la Cassa regionale di risparmio per gli immobili) e facendo di Florestano un disperato che cerca vanamente di ottenere un mutuo per la casa, fino al provvidenziale intervento di Leonora.
- ³⁵ Prima rappresentazione: 6 aprile 2008, direttore Claudio Abbado.
- ³⁶ Cfr. L. BENTIVOGLIO, 'Abbado trionfa con Beethoven', *la Repubblica*, 7 aprile 2008; A. FOLETTI, 'Orrore, sfinimento e luce nel Fidelio di Abbado', *la Repubblica*, 8 aprile 2008; P. ISOTTA, 'Troppe manette per questo Fidelio', *Corriere della Sera*, 8 aprile 2008.
- ³⁷ G. PESTELLI, 'Abbado esalta "Fidelio" anche sotto la ghigliottina', *la Stampa*, 9 aprile 2008; M. MESSINIS, 'Il "Fidelio" di Abbado, dramma delle idee', *Il Gazzettino*, 10 aprile 2008; L. ARRUGA, 'Abbado dirige il "Fidelio" che ha sempre sognato', *il Giornale*, 10 aprile 2008.
- ³⁸ Prima rappresentazione: 9 dicembre 2011, direttore Gianandrea Noseda
- ³⁹ D. WARNER, Libretto di sala di *Fidelio*, Teatro alla Scala di Milano, dicembre 2014.
- ⁴⁰ Prima rappresentazione: 7 dicembre 2014, direttore Daniel Barenboim.
- ⁴¹ Cfr. A. MATTIOLI, 'Com'è grigio "Fidelio" nella Milano blindata', *la Stampa*, 8 dicembre 2014; P. ISOTTA, 'Direttore, scene, cantanti: tutti gli errori di Fidelio', *Corriere della Sera*, 9 dicembre 2014; V. BORGHETTI, 'Tempi moderni', *Drammaturgia.it*, 16 dicembre 2014.



SANDRO LOMBARDI

A Ippolita e Mario, giovani favolosi



Il ricordo più lontano nel tempo che conservo di Mario Martone risale alla seconda metà degli anni Settanta del Novecento: un ragazzino napoletano con la testa gremita di ricci neri che, nell'antro buio e materno del Beat 72 (una delle più ospitali 'cantine' teatrali romane),

giocava a scacchi con una ragazza nuda, in una performance che evidentemente intendeva richiamare quella celebre di Marcel Duchamp. Ebbi la percezione netta di un tipo che sapeva il fatto suo. Uno degli aspetti che maggiormente colpiva in lui era l'affabilità e la schiettezza con cui sapeva cogliere i pregi dei suoi colleghi, cosa non scontata né frequente tra colleghi teatranti, specie se giovani. Col tempo questa sarebbe diventata una sua grande qualità artistico-organizzativa: la generosità nel non chiudersi mai in un suo proprio giardino ma nel coinvolgere, contagiare e farsi contagiare, aggregare tensioni artistiche che sentiva affini.

Il suo primo capolavoro fu la composizione stessa della sua prima compagnia (allora si diceva 'gruppo'), «Falso Movimento»: ogni componente era portatore di specifiche qualità: propriamente attoriali nel caso di Licia Maglietta e Andrea Renzi; in grado di accordare l'imprenditorialità artistica con la formazione in una delle gallerie più note al mondo (quella di Lucio Amelio) con Thomas Arana; già collegate a un interesse per lo sguardo 'fotografico', per la prospettiva pittorico/scenografica, per la dimensione sonora e musicale rispettivamente con Lino Fiorito, Pasquale Mari, Daghi Rondanini; e infine marcate dallo sguardo progettuale nel caso di Angelo Curti.

Su questa linea di geniale inventore di accorpamenti inediti e imprevisi, Martone riunisce nel 1987 il meglio del teatro sperimentale campano sotto la sigla di «Teatri Uniti», creando una sinergia proficuamente relazionale tra «Falso Movimento», il «Teatro Studio di Caserta» di Toni Servillo e il «Teatro dei Mutamenti» di Antonio Neiviller. Un vero e proprio laboratorio lanciato a intersecare il teatro con la musica, la drammaturgia con le arti visive, il cinema con lo studio e il recupero dei classici.

Senza dimenticare la riuscita di alcuni spettacoli diventati 'storici', come Tango glaciale per la fase di «Falso Movimento», o Rasoi per quella di Teatri Uniti, Mario Martone è da ricordare anche per la gestione di grande creatività del Teatro di Roma, con l'apertura di uno spazio straordinario come il Teatro India. A differenza di molti registi che, una volta divenuti direttori di Teatri Stabili, rastrellano tutte le risorse per i propri spettacoli, Martone a Roma, e poi a Torino, ha utilizzato e utilizza l'agorà costituita da uno Stabile per offrire opportunità e spazi a registi, attori e compagnie selezionati secondo una prospet-

va e una progettualità culturali ben precise.

Frattanto, dopo anni di un teatro in cui il linguaggio cinematografico interagiva con quello scenico, Martone era approdato al cinema. Anche qui, al di là dei singoli risultati, colpisce la novità di un regista che, ricollegandosi



alla grande tradizione del cinema italiano degli anni Sessanta, attinge i suoi attori principalmente dal teatro, così come avviene in Francia, in Gran Bretagna, negli Stati Uniti.

Sono legione gli attori teatrali cui Martone ha dato spazio nel suo cinema: Marco Baliani, Toni Bertorelli, Valerio Binasco, Anna Bonaiuto, Gianni Caiafa, Renato Carpentieri, Carlo Cecchi, Roberto De Francesco, Raffaella Giordano, Angela Luce, Iaia Forte, Paolo Graziosi, Peppe Lanzetta, Marco Manchisi, Licia Maglietta, Enzo Moscato, Antonio Neiwiler, Massimo Popolizio, Andrea Renzi, Alfonso Santagata, Toni Servillo...

In tal modo, il cinema di Martone diventa 'anche' il luogo in cui i risultati di una intera generazione di sperimentatori teatrali trova spazio per affermarsi.

La sceneggiatura del *Giovane favoloso* è firmata, insieme a Martone, da Ippolita Di Majo. Il suo nome evoca, nella mia geografia emotiva, il triangolo Milano-Firenze-Napoli. Se Mario, napoletano, l'ho incontrato a Roma, Ippolita, non meno napoletana di lui, la conobbi a Milano. Viveva, credo – o forse era soltanto in visita quel pomeriggio piovosissimo? – nell'appartamento labirintico e suggestivamente inquietante dei fratelli Agosti (in ordine alfabetico Barbara, Giacomo, Giovanni – tutti storici dell'arte di primissimo ordine), viale Bianca Maria angolo Corso Monforte, quasi di fronte a Piazzale Tricolore e prossimo a viale Majno, con tutte quelle palazzine fine Ottocento-primo Novecento, fatte edificare da quella borghesia lombarda che commissionava insieme all'architetto la palazzina in città, la villa in Brianza e la cappella di famiglia al Cimitero Monumentale, progettato da Carlo Maciachini, cui si devono anche le belle facciate di San Marco e di Santa Maria del Carmine, a Milano, zona Brera e Piccolo Teatro. Probabilmente suggestionati dal compito funerario, gli architetti sopra ricordati, che parrebbero usciti dalla fantasia rabelaisiana del Carlo Emilio Gadda, si lasciavano andare a conferire un che di severamente mortuario anche alle palazzine dei viali Majno, Premuda e Bianca Maria. Nel grigiore dell'autunno padano, brumoso, piovoso, inquinato, e nella semioscurità dell'ingresso monumentale in stile sardo – ma più spesso, per problemi di chiavi – si entrava dall'ingresso di servizio che, causa lavori intervenuti decenni prima, era una stanza da bagno, decorata da riprodotti affreschi etruschi, anch'essi funerari, in quel pulviscolo dorato di una casa-museo-biblioteca, in fondo al lungo corridoio rosso-lacca in stile cinese, la chioma bionda della bellissima Ippolita esplose con la dolce violenza di una fiamma scoppiettante. Come quando, sul finire del primo volume della *Recherche*, a colui che dice «io» appare la bella Gilberte Swann, proiettando sull'erba spelacchiata degli Champs-Élysées che in inverno si mostrano come un prato inaridito, «una piccola striscia meravigliosa, color dell'eliotropio, impalpabile come un riflesso e sovrapposta come un tappeto».

Storica dell'arte anche Ippolita, come me in origine e come i fratelli Agosti da cui la in-



contrai, ho avuto occasione di frequentarla anche a Firenze, la mia città, quando, tra 2006 e 2008 lavoravo al Center for Italian Renaissance Studies ubicato nella bellezza della campagna settignanese a Villa I Tatti, che mi era stata molto utile negli anni Settanta quando vi trovavo materiale per la mia tesi di laurea su Jean Fouquet.

Partecipare, dunque, alle riprese del film scritto da Ippolita e

Mario e diretto da quest'ultimo, mi ha fatto l'effetto di un piccolo ricongiungersi delle mie due vie in apparenza contrarie (la Storia dell'Arte e il Teatro), in realtà per una volta convergenti nel Cinema, così come l'amato personaggio che dice «io» nella Recherche, alla fine della sua lunga «quête» del tempo perduto, scopre che il côté de chez Swann non è, come per anni aveva creduto, inconciliabile con il côté de Guermantes. Sono i piccoli miracoli della quotidiana vita nella dimensione del 'lavoro'. Lavoro che, nel caso del Teatro e del Cinema, presuppone la coralità di molti apporti che vanno a confluire nel fiume portante di un progetto individuale, in questo caso quello di Mario e Ippolita.

Il mio ruolo ha coinciso con la prima fase delle riprese, quelle che si sono svolte a Recanati, tra le pietre, le vie, le piazze, la campagna, la casa, la biblioteca che videro e testimoniaron la comparsa nel mondo e i primi passi di un genio tra i più grandi e singolari della cultura occidentale. L'impegno delle riprese non impediva al cuore e all'immaginazione di lasciarsi andare agli intrecci della memoria (anche scolastica, perché no? – come dimenticare la classe di terza media in Casentino dove un'insegnante premurosa mi spiegava Il sabato del villaggio?). Ma soprattutto era bello vedere e constatare come le qualità sopra ricordate di Mario e di Ippolita si incarnassero nella pacata fermezza, non priva di dolcezza, con cui l'uno costruiva il suo film e nella instancabile presenza con cui l'altra gli era accanto per ogni bisogno, consiglio, chiarimento: ennesima conferma della necessità dell'amore in ogni impresa creativa.



NOVELLA PRIMO

Il giovane favoloso



Da anni Mario Martone si interessa a Leopardi: al 2011 risale il suo allestimento teatrale delle Operette Morali e nel 2013 sono invece iniziate le riprese del film *Il giovane favoloso*, presentato a settembre alla Mostra del Cinema di Venezia e uscito nelle sale lo scorso ottobre. Per ben due volte, dunque, nell'incontro con il poeta recanatese, il regista ha operato un significativo passaggio dal codice meramente verbale a quello performativo, e da tali transcodificazioni sono scaturiti lavori rigorosi e insieme suggestivi.

La sfida cinematografica, forse ancora più ardua di quella drammaturgica, propone una valida rilettura complessiva della biografia leopardiana, frutto di un accurato lavoro preparatorio condiviso con bravi interpreti, primo tra tutti Elio Germano, davvero eccellente nel ruolo del protagonista.

Il tono complessivo del film è di profondo rispetto verso uno dei più grandi poeti italiani e infatti l'attenzione al Leopardi-uomo dà sì spazio alle sue fragilità e debolezze soprattutto corporee (efficaci i cenni alle idiosincrasie alimentari e igieniche di Giacomo), ma senza mai infierire troppo sulle sue miserie umane. Di contro, Martone, coadiuvato nella sceneggiatura da Ippolita di Majo, mostra di aver ben colto molti nodi cruciali della pur contraddittoria Weltanschauungleopardiana, a cominciare dal netto rifiuto dell'angusta etichetta di 'pessimismo' entro cui racchiudere il multiforme pensiero del poeta, sino ad arrivare alla valorizzazione della costante aspirazione all'infinito più volte richiamata nel film. Nelle prime scene è soltanto suggerita attraverso musica e immagini; poi diviene esplicita nella recitazione intimista e sommessa della celebre poesia del 1819 proposta da Germano, fino all'efficace resa filmica della «vertigine cosmica» durante la conclusiva lettura de *La ginestra*.

Le scelte registiche insistono volentieri sulla componente rivoluzionaria insita nel pensiero del Recanatese (il grido ribelle di Leopardi-Germano: «Odio questa vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci di ogni grande azione» è già un cult) che si mostra in grado di sfidare i dettami del padre ed è anche capace di superare i suoi stessi limiti fisici quando qualcosa gli sta veramente a cuore (ad esempio trovando la forza di correre incontro a Pietro Giordani al suo arrivo a Recanati).

Nel film il protagonista non nasconde il suo smodato desiderio di gloria e le sue carenze affettive; inoltre, grazie a un'ironia sottile e corrosiva, riesce – da poeta-filosofo – a controbattere finemente alle osservazioni grette di quanti non colgono la profondità del suo pensiero e soprattutto non comprendono le sue profetiche critiche alle «magnifiche sorti e progressive». Un Leopardi, quello di Martone, che si pone insomma come osservatore acuto e spesso sarcastico,



dalla finestra del palazzo avito così come dal tavolino di un caffè, di un mondo tanto diverso da quello che gli ha fatto compagnia nelle sue carte e dal quale sa di essere escluso.

Non a caso gli spazi chiusi e oscuri sembrano prevalere, almeno semanticamente, su quelli aperti (spesso osservati solo dalla finestra), in genere espressione di momenti di euforia, come nello splendore della luna piena che rischiarava la scrivania di Giacomo intento a comporre *La sera del dì di festa*, o ancora durante le passeggiate sull'Arno o nei momenti di riposo sulla salubre terrazza di Torre del Greco. Gli interni sono invece legati a scene inquisitoriali che hanno insieme i tratti del teatro e del tribunale: dall'esibizione iniziale dei piccoli fratelli Leopardi in occasione del saggio scolastico in un salone-palcoscenico buio rischiarato solo da alcune candele, all'interrogatorio severo da parte del padre e dello zio Carlo Antichi subito da Leopardi dopo il tentativo di fuga da Recanati, alle discussioni presso il Gabinetto Vieusseux sino alle numerose scene ambientate durante i pasti, particolarmente imbarazzanti per il monofago Giacomo.

Di Antonio Ranieri, interpretato da Michele Riondino, è proposta una rilettura in chiave amicale che insiste ampiamente sul legame complementare e simbiotico con Leopardi, così come campeggia, sin dall'incipit, la figura di Monaldo, resa vigorosamente da Massimo Popolizio, padre sì di limitate vedute, ma sinceramente affezionato al figlio e geloso del legame sin troppo paterno che lega Giacomo a Giordani. Sullo sfondo si agitano poi tante figure femminili: dalle pur importanti Paolina (Leopardi) e Paolina (Ranieri), alla madre anaffettiva (alla quale Martone non concede che poche battute) sino ai delusi amori per Silvia (in un episodio non pienamente riuscito) e per Fanny Targioni Tozzetti, interpretata da Anna Mouglalis.

Pregnanti sono i 'dispositivi cinetestuali' utilizzati da Martone nel passaggio dalla parola scritta all'immagine, considerando anche l'inscindibilità in Leopardi di vita e letteratura. Particolarmente riuscite sono le citazioni di scritti leopardiani, ad esempio nel serrato e appassionato dialogo off tra Leopardi e Pietro Giordani (convincente l'interpretazione di Valerio Binasco già diretto da Martone in *Noi credevamo*) ottenuto con prelievi puntuali dal carteggio tra i due letterati. Vi sono poi dei riferimenti espliciti alla composizione di opere del Recanatese, non facili da rendere nella trasposizione cinematografica, come le traduzioni dai classici compiute dal giovane Giacomo e soprattutto la stesura dello Zibaldone, concepito come «un sistema che introduce uno scetticismo ragionato e dimostrato». Sono infine riscontrabili delle citazioni indirette, generate, ad esempio, dall'introduzione allusiva di dialoghi con un giocatore di pallone o un venditore di alma-

nacchi che vivono da ‘personaggi’ nei testi leopardiani.

A parti più didascaliche, se ne aggiungono altre visionarie che ben si attagliano alla definizione, coniata da Emiliano Morreale a proposito di precedenti lavori di Martone, di «cinema saggistico, cinema di fantasmi». E così dalla sequenza del sogno del furto dei pettini a Napoli (con un cameo di Iaià Forte) alle veloci drammatizzazioni del Consalvo e soprattutto del Dialogo della Natura e di un Islandese, lo spettatore si trova talvolta proiettato, in modo spesso repentino e non sempre esplicitamente motivato, verso sequenze poste su un altro piano rispetto al realismo prevalente della storia. Grazie a questi scarti si ha una temporanea sospensione del prevalente piano della verosimiglianza per dar vita a episodi in cui Leopardi da scrittore diviene attore e interprete dei suoi stessi personaggi (di Consalvo come dell’Islandese). Solo sul piano dell’immaginazione, qui coincidente con quello della letteratura, diventa possibile appagare desideri destinati a rimanere frustrati nella realtà: così, esclusivamente entro uno scenario cavalleresco, Giacomo può ricevere un bacio da una guerriera (prima velata dall’elmo come la Clorinda dell’amato Tasso) che ha il volto di Fanny, e riesce ad avere, nei panni dell’Islandese, un serrato e rabbioso confronto con la madre-Natura raffigurata come una statua gigantesca, «di volto mezzo tra bello e terribile».

Nel film vi sono molti riferimenti alle arti figurative e, in genere, alle antichità, valorizzate dalle belle inquadrature degli interni di palazzi nobiliari. Basti pensare ai discorsi tra Leopardi, Giordani e Fanny generati dalla visione della pregevole statua di Tenerani raffigurante Psiche («Amava ad occhi chiusi, senza vedere chi fosse l’amato... Non c’è favola più bella di Amore e Psiche» – sussurra nel film Giacomo a Fanny che riproporrà in giardino un gioco galante ispirato a questo mito classico) e ancora alle iscrizioni lapidee a Loreto fatte contemplare (e toccare) da Giordani a Leopardi, sino a giungere alla passeggiata tra i reperti archeologici di Pompei.

Evidente appare l’intento di avvicinare lo spettatore odierno a Leopardi (con qualche ‘strizzatina d’occhio’ al pubblico più giovane e forse in minima parte anche a quello delle fiction), dalla scelta accattivante del titolo mutuata da uno scritto di Anna Maria Ortese, alla contaminatio realizzata nella colonna sonora tra musica classica e moderna. Si passa così dal Beethoven iniziale delle prime scene al Rossini delle esperienze teatrali leopardiane sino ai riferimenti mozartiani suggeriti anche dalla figura dominante del padre morbosamente legato al suo enfant prodige e poi ancora dal ruolo di Leporello assunto da Giacomo. Questi richiami sono saldamente intrecciati, in una sorta di pastiche sonoro, agli arrangiamenti elettro-pop del musicista tedesco Sascha Ring, noto come Apparat.

Il film si dipana essenzialmente tra quattro città – Recanati, Firenze, Roma, Napoli – ma la vera polarità oppositiva è tra Recanati e Napoli.

Dall’universo freddo e claustrofobico





di Palazzo Leopardi (e anche i mattoni monocromatici della città sono – secondo Martone – proiezione all'esterno dello spazio librario) al 'ventre' del film nella sezione napoletana; il soddisfacimento delle pulsioni è comunque sempre negato a Leopardi, come risulta sancito inesorabilmente nell'inserzione straniante dell'episodio del postribolo (ispirato a un passo di Partitura di Enzo Moscato) con un fugace riferimento queer.

Non trascurabile è la valenza ctonia della parte finale del film ambientata a Napoli (in particolar modo nella città notturna), una vera e propria catabasi di un Leopardi flâneur dove si fondono eros e thànatos, il piacere del gioco e quello dei sensi, la pulitura dei teschi e l'erompere del colera insieme ad una 'spettacolarizzata' eruzione del Vesuvio che giganteggia sulla debolezza del corpo malato del poeta.

Tra inizio e fine del film vi è una circolarità quasi perfetta con diverse corrispondenze e simmetrie: la triade composta da Giacomo e dai fratelli Carlo e Paolina (i cui giochi infantili sono rievocati fugacemente attraverso flash-back) nell'epilogo si ricomponono col trio Leopardi, Antonio e Paolina Ranieri; i passi controversi in lingua greca da decifrare negli esercizi di traduzione (a proposito della resa del termine *omphalòs* con «ombelico») si ripresentano in chiave antifrastica non tanto nella figura del padrone di casa di origine greca, quanto soprattutto nella ripetizione ecoica e irridente dell'espressione «s'agapò» da parte di prostitute e scugnizzi napoletani.

Per Mario Martone l'insistere sull'erratica flânerie di Leopardi nei luoghi partenopei è un ritorno alle origini, un ritorno a una città amata e più volte decantata nelle sue opere sino alla recente regia teatrale della *Carmen*, riscritta da Moscato e ambientata a Napoli, che ha debuttato felicemente nel mese di febbraio. La particolare 'focalizzazione' napoletana operata dal regista in molti suoi lavori ci porta infine ad osservare come persino il passo dell'Ortese da cui è tratto il titolo del film abbia proprio a che fare con un Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nel capoluogo campano: «Così ho pensato di andare verso la Grotta, in fondo alla quale, in un paese di luce, dorme da cento anni il giovane favoloso».



Leopardi reloaded. Conversazione con Mario Spada
a cura di Simona Scattina

Catania/Napoli, luglio 2015

Mario Spada, nato a Napoli, classe 1971, entra nel mondo della fotografia nel 1986. È un reporter che ama la sua terra e la sa raccontare. Nel 2007 lavora come fotografo di scena al film *Gomorra* di Matteo Garrone e nel 2009 pubblica il suo primo libro personale *Gomorra on set*. Mario Martone lo chiama quando decide di far rivivere sul grande schermo, con *Il giovane favoloso*, l'immensa anima del poeta di Recanati, Giacomo Leopardi. Il 3 luglio di quest'anno, in occasione



Il giovane favoloso – foto di scena © Mario Spada

del compleanno di Giacomo Leopardi, gli scatti inediti del set del film sono stati esposti a Recanati in occasione della mostra *Il giovane favoloso outdoor*. Ecco cosa ci ha raccontato Mario Spada di entrambe le esperienze.

D: In che modo la fotografia è intervenuta nella ri-costruzione degli ambienti de *Il giovane favoloso*?

R: La ricostruzione degli ambienti del film è dovuta allo studio dello scenografo e di Mario Martone. Quello che deve fare il fotografo di scena, cioè io, è scattare delle fotografie che possano servire all'ufficio stampa che però, il più delle volte, ha un'idea della fotografia molto 'classica' (per esempio i posati fuori dalla scena), e quindi spesso le foto pubblicate o quelle scelte dall'ufficio stampa non corrispondono sempre a quello che avrei scelto io. Il fotografo di scena, nel mondo del cinema, è considerato



Il giovane favoloso – foto di scena © Mario Spada

'superato', inutile alla produzione del film, perché non fa di certo IL FILM. Quando però il fotografo di scena ha un occhio particolare, tutto suo, può creare una storia all'interno del film che può essere d'aiuto per la distribuzione dell'opera, per la sua pubblicità. La cosa buona che qui è successa è che le foto de *Il giovane favoloso* le ho scelte insieme a Martone. Mario ha voluto che partecipassi a questo film dopo una prima collaborazione per lo spettacolo teatrale *La serata a Colono* tratto da *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante, con Carlo Cecchi e le musiche di Nicola Piovani. Non voleva il classico fotografo di scena e con lui abbiamo fatto una selezione di foto interessanti che poi ha anche utilizzato nel libro sulla sceneggiatura pubblicato per Mondadori. In più il manifesto del



Il giovane favoloso – foto di scena © Mario Spada

foto, ma solo dipinti e qualche disegno. L'aneddoto divertente è che ho proposto uno degli spazi a Martone e lui ha deciso che fosse una buona idea. Nella scena che anticipa quella del colera a Napoli si vedono delle croci in una specie di grotta con dei teschi accumulati su delle tavole di legno e questo ambiente l'ho scoperto per caso perché avevo visto in una chiesa una porta aperta dove si trovava un ragazzo che stava restaurando un quadro; mi ci sono intrufolato dentro, ho parlato un po' con lui, abbiamo fatto amicizia e mi ha fatto vedere questo spazio incredibile che in realtà era il cimitero delle suore di clausura del posto, spazio che risale probabilmente agli anni in cui Leopardi è stato a Napoli.

In *Gomorra* di Matteo Garrone invece, diversamente che qui, sono state utilizzate delle mie fotografie per ricostruire degli ambienti.

D: L'impressione da spettatrice è che ogni luogo sia connotato da tagli di luce e atmosfere diverse: colpisce soprattutto il contrasto della parte napoletana, l'accentuazione dei chiaroscuri, fino al grottesco della scena del bordello... È credibile una lettura di questo tipo?

R: Sì, la luce 'serve' anche per il linguaggio cinematografico. A Napoli per esempio si è usata quella luce chiaroscurale per dare l'idea di una città sinistra, una città del sangue, degli agguati notturni. La luce sicuramente rafforza alcune delle idee che ha in testa il regista, però nello stesso tempo ritroviamo sempre a Napoli delle scene, quando Leopardi dimora presso la villa sul Vesuvio, in cui le giornate sono particolarmente luminose. Anche nella scena in cui Leopardi è ammalato la luce, bassissima, serve a rendere l'idea che aveva il direttore della fotografia, e che voleva passasse agli spettatori, dell'odore che può fare una stanza chiusa.

La luce ha contribuito più che altro a rafforzare i vari momenti aiutando così il linguaggio cinematografico.

D: Com'è nata l'idea di allestire una mostra *en plein air*?

R: L'idea è stata di Roberta Fuorvia e Cristina Paolini. Roberta Fuorvia è una foto editor, direttrice artistica di mostre ed eventi e organizzatrice di workshop; Cristina Paolini è invece una scenografa che lavora anche per la televisione e fa installazioni d'arte. Ci



Il giovane favoloso – foto di scena © Mario Spada



Il giovane favoloso – foto di scena © Mario Spada

alcuni pannelli a grandi altezze. Anche la collettività ci ha aiutato, visto che Cristina è di Recanati.

Certamente l'idea della mostra al chiuso era bella, anche perché alcuni scatti erano su carta e quindi affisse fuori hanno dovuto sopportare le intemperie fino ad andare completamente distrutte. I PVC e le foto stampate su *forex* o tela sono stati invece donati alla Biblioteca Comunale di Recanati. In qualche modo queste opere sono rimaste lì, ad abbellire gli spazi del comune. Molti degli scatti esposti sono inediti, sono foto che non sono state scelte dalla produzione e questo sta a significare che gli scatti di un fotografo di scena possono anche avere più di una vita.

D: In che modo la città ha risposto al rinnovato contatto con quelle immagini?

R: La città ha risposto molto bene, anche se qualche foto è stata rubata. Non è la prima volta che mi capita, anche quando ho esposto al Pan-Palazzo delle Arti di Napoli la mostra *Gomorra on set* mi hanno rubato una foto...si vede che piacciono!

Roberta e Cristina volevano porre l'accento sul potenziale della *street art* come intervento di decoro urbano in contesti abitativi. La cittadinanza ne è rimasta coinvolta e si è sentita parte integrante dell'opera, esercitandosi a guardare 'oltre'.



Il giovane favoloso – foto di scena © Mario Spada



CORINNE PONTILLO

Nell'occhio di chi scrive.

Salò o le 120 giornate di Sodoma recensito dagli scrittori e dalle scrittrici

Nell'ambito della 72/a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, grazie al restauro effettuato dal laboratorio L'immagine ritrovata della Cineteca di Bologna, nella sezione Venezia Classici sarà presentato l'ultimo film di Pasolini, Salò o le 120 giornate di Sodoma. In occasione della proiezione di questa versione restaurata, che si svolgerà i prossimi 10 e 11 settembre, il seguente contributo offre un approfondimento sulle reazioni di intellettuali e scrittori di fronte alla prima visione del film, avvenuta alla fine del 1975. Tra voci di malessere, di disagio, o addirittura di rigetto fisico, l'opera estrema di Pasolini rivela la capacità di imprimere un segno nello spettatore, attraverso sequenze piene di suggestivo, raggelante fascino.

C'è stato un momento nella produzione di Pasolini in cui i corpi dei giovani e il sesso hanno cessato di custodire e di rivendicare una propria sacrale incorruttibilità. L'autore, che nella vita e nelle opere aveva incarnato e trasfigurato in forma di poesia le tensioni più puramente progressiste degli anni Cinquanta e del decennio successivo, rintraccia nella liberalizzazione dei costumi avviata tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta una bieca imposizione, tanto più sinistra e pervasiva quanto più coperta dalla maschera di una falsa tollerabilità. La natura incontaminata dei corpi e l'amplesso come atto di ribellione al potere, ultimi baluardi ancora pieni della loro fisica espressione nell'ambientazione al passato della *Trilogia della vita*, nelle riflessioni mature di Pasolini subiscono anch'essi un'inesorabile trasformazione:

Ora tutto si è rovesciato.

Primo: la lotta progressista per la democratizzazione espressiva e per la liberalizzazione sessuale è stata brutalmente superata e vanificata dalla decisione del potere consumistico di concedere una vasta (quanto falsa) tolleranza.

Secondo: anche la «realtà» dei corpi innocenti è stata violata, manipolata, manomessa dal potere consumistico: anzi, tale violenza sui corpi è diventato il dato più macroscopico della nuova epoca umana.

Terzo: le vite sessuali private (come la mia) hanno subito il trauma sia della falsa tolleranza che della degradazione corporea, e ciò che nelle fantasie sessuali era dolore e gioia, è divenuto suicida delusione, informe accidia.¹

L'orizzonte poetico dell'autore si proietta, dunque, verso toni più gelidi e disincantati, che spianano il terreno a un'ultima, disarmante prova cinematografica:

Io mi sto adattando alla degradazione e sto accettando l'inaccettabile. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente. Riadatto il mio impegno ad una maggiore leggibilità (*Salò?*).²

Alle soglie della sua scomparsa, Pasolini lascia in eredità ai giovani le sequenze di un film insopportabile, chiuso com'è tra lo scorrere parallelo di una rara eleganza estetica

e l'efferatezza degli atti violenti che vengono compiuti. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, adesso restaurato grazie all'intervento del laboratorio *L'immagine ritrovata* della Cineteca di Bologna e prossimamente presentato nella sezione Venezia Classici nell'ambito della 72/a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, è l'emblema della mercificazione dell'uomo perpetrata dal potere consumistico; il romanzo di Sade e l'ambientazione nei tempi e nei luoghi della Repubblica Sociale Italiana si pongono come pregnante metafora della riduzione del corpo a cosa causata dal dilagare del sistema neocapitalistico. È lo stesso Pasolini a darne conto in occasione di una autointervista:

Ma le sue Centoventi giornate di Sodoma non si svolgono appunto a Salò nel 1944?

Sì, a Salò, e a Marzabotto. Ho preso a simbolo di quel potere che trasforma gli individui in oggetti [...] il potere fascista e nella fattispecie il potere repubblicano. Ma, appunto, si tratta di un simbolo. Quel potere arcaico mi facilita la rappresentazione. In realtà lascio a tutto il film un ampio margine bianco, che dilata quel potere arcaico, preso a simbolo di tutto il potere, e abordabili alla immaginazione tutte le sue possibili forme... E poi... Ecco: è il potere che è anarchico. E, in concreto, mai il potere è stato più anarchico che durante la Repubblica di Salò.

E De Sade, che c'entra?

C'entra, c'entra, perché De Sade è stato appunto il grande poeta dell'anarchia al potere.³



Finite le riprese, la voce di Pasolini subisce una fatale battuta d'arresto la notte del 2 novembre 1975 e il film, tra censura e sequestro, in Italia va incontro a una complicata vicenda giudiziaria. La prima proiezione in anteprima avviene al I Festival di Parigi il 22 novembre 1975, mentre in Italia, ancora nel pieno della persecuzione alla pellicola, il film viene proiettato nel cinema Majestic di Milano il 23 dicembre 1975.

All'indomani di queste prime uscite ufficiali, tra le colonne di quotidiani e periodici intellettuali e scrittori italiani manifestano le loro reazioni. La visione a caldo del film, la sua notevole portata innovativa e le atrocità messe a nudo dallo schermo inducono ad assumere posizioni critiche non sempre favorevoli e, in alcuni casi, influenzate dagli aspetti più privati della vita di Pasolini.

Attratta dal vortice di un'interdizione senza vie d'uscite è la reazione di Natalia Ginzburg, che trasfigura in immagini rarefatte un sentimento quasi di paralisi:

Il silenzio che all'inizio ci investe è come una raffica di vento che ci trasporti nelle profondità d'un pianeta diverso dal nostro. Placata quella raffica di vento, noi ci accorgiamo d'essere caduti in uno stato di immobilità, come se fossimo stati colpiti da una malattia o da un freddo improvviso, e ci sembra d'aver perduto ogni nostra sensibilità abituale. [...] Nel corso del film, davanti alle azioni turpi e alle risate lunghe e lugubri, e davanti agli escrementi e al sangue, non sentiamo nulla, salvo un senso di oppressione al respiro, e un senso di immobilità. Non sentiamo pietà per i ragazzi, né odio per i loro persecutori. Siamo caduti in preda a un'indifferenza smorta, che



trascolora il mondo ai nostri occhi.⁴

La scrittrice si rifiuta di formulare un giudizio perentorio su *Salò* e in chiusura alla recensione affida le sue impressioni alla descrizione di un'ineffabile indicibilità:

In presenza di questo film, e nel ricordarlo, tutte le parole che adoperiamo di solito ci sembrano improprie e false. Falso è definirlo fallito, falso definirlo riuscito. Né fallito, né riuscito, ma remoto dalle frontiere nelle quali di solito giudichiamo le cose, esso ci lascia un senso di profondo malessere, che insorge in noi dopo l'insensibilità, un malessere e un'angoscia che non mandano né luce, né suono. Falso è definirlo osceno, e definirlo casto sarebbe forse altrettanto falso, essendo qui la castità e il pudore stranamente presenti ma gelidi. Falso definirlo allucinante, falso definirlo crudele. Esso in verità non ha aggettivi, come non ha aggettivi l'idea della morte, e potremmo soltanto definirla immota, spoglia e solitaria. Esso è sconfinatamente lontano da tutto ciò che siamo usi percorrere, amare, detestare e calpestare.⁵

Una sensazione di più scoperto disagio, invece, è quella testimoniata da Leonardo Sciascia. Lo scrittore si riferisce al film come a una visione da cui difendersi e di fronte all'orrore delle scene dissolve ogni spessore critico nella reazione provocata dall'impatto emotivo:

Ho sofferto maledettamente, durante la proiezione. Per quanto mi sforzassi, non riuscivo a non chiudere gli occhi, davanti a certe scene: e nel buio diciamo fisico che si faceva in me, precario conforto a quell'altro, morale e intellettuale, che dilagava dallo schermo, disperatamente e come annaspando cercavo nella memoria immagini d'amore. Poi venne, da una delle vittime – da una di quelle che anche nelle didascalie iniziali, coi loro nomi anagrafici, sono definite vittime, – venne l'invocazione-chiave, l'invocazione che spiega il senso del film e l'impressione che produceva in me: «Dio, perché ci hai abbandonati?».⁶

Distante da una forte identificazione con le vittime di *Salò* è Italo Calvino, autore di un intervento tra i più apertamente critici nei confronti del film. Calvino, pur riconoscendo il coraggio di Pasolini nel mostrare immagini così ripugnanti, non intravede nelle scelte dello scrittore-regista una decisione in merito all'effetto che tali immagini si propongono di portare avanti. Stando all'analisi dello scrittore:

Ne è venuto fuori un film che è fedele alla lettera di Sade più di quanto sarebbe stato necessario ed è troppo lontano dallo spirito di Sade per giustificare questa fedeltà letterale.⁷

Da questo punto in poi l'argomentazione procede avanzando giudizi sull'attendibilità del film sulla base della distanza o meno dal romanzo sadiano, elevando a criterio di valutazione la categoria della fedeltà al testo:

Per prima cosa devo dire che l'idea di ambientare il romanzo di Sade ai tempi e nei luoghi della repubblica nazi-fascista mi sembra pessima da ogni punto di vista. La terribilità di quel passato che è nella memoria di tanti che l'hanno vissuto non può essere usata come sfondo per una terribilità simbolica, fantastica, costantemente fuori dal verosimile come quella di Sade (e giustamente rappresentata in chiave fantastica da Pasolini). Intendiamoci: anche la terribilità di Sade è *vera* e credibile, ma su un altro piano, quello dell'ipotesi mentale e della finzione letteraria che toccano

qualcosa di nascosto nell'animo umano e nella società.⁸

L'analisi di Sade attraverso *Salò o le 120 giornate di Sodoma* prosegue fino a coinvolgere un aspetto della vita di Pasolini che prescinde dalle sue scelte estetiche, poetiche e stilistiche. Partendo ancora una volta dal romanzo del Divin Marchese, Calvino allude al ruolo assunto dal denaro dopo l'apertura dello scrittore bolognese all'attività cinematografica:

Ricorderò che Sade si preoccupa d'escludere dalle «giornate di Sodoma» ogni pauperismo o miserabilismo; e proprio per questo stabilisce che le sedici vittime siano tutti giovinetti e giovinette di nobile famiglia. Ma molto però insiste sulla corruzione attraverso il denaro. Ed è proprio questo il punto che Pasolini lascia in ombra. Ora, il solo modo di rendere credibile e attuale la relazione che si stabilisce tra i quattro perversi signori e la loro corte era mettere in evidenza che essa ha per suo principale strumento il denaro. Solo così Pasolini sarebbe arrivato a parlare del tema fondamentale del suo dramma: la parte che il denaro aveva preso nella sua vita da quando era diventato un cineasta di successo.⁹



Che Calvino volesse fare riferimento a una separazione di Pasolini dal mondo del sottoproletariato, determinata in maniera irreversibile dal successo e dal guadagno, o che intendesse il dramma individuale di diversa natura può apparire secondario rispetto alla constatazione del fatto che l'esame di *Salò*, nel corso della recensione, scivola nella sfera della soggettività e da essa viene totalmente inglobato, tralasciando ulter-

riori approfondimenti sul valore del film in quanto opera cinematografica in sé portatrice di una dignità estetica e contenutistica.

Attratto da una presunta traduzione letterale del testo di Sade è anche l'intervento di Roland Barthes apparso per la prima volta su *Le Monde* nella metà del 1976. Il semiologo francese individua proprio in una rigorosa trasposizione la principale caratteristica di *Salò* e si esprime sul carattere simbolico del film contraddicendo quanto dichiarato da Pasolini stesso nell'autointervista sopra citata:

Nel film di Pasolini (e questo, credo che gli appartenesse proprio) non c'è alcun simbolismo: da un lato una grossolana analogia (il fascismo, il sadismo), dall'altra la lettera, minuziosa, insistente, esibita, leccata, come la pittura di un primitivo; l'allegoria e la lettera, ma mai il simbolo, la metafora, l'interpretazione.¹⁰

Sebbene non consideri il film pienamente riuscito, né dal punto di vista politico né in relazione al modello letterario (da lui considerato in maniera perentoria neanche lontanamente 'figurabile'), alla fine dell'argomentazione, tuttavia, Barthes non manca di co-

gliere l'amara essenza di *Salò*, proiettando le istanze eversive dell'operazione pasoliniana nell'orbita di un collettivo disagio:

Del fascismo non vuole affatto dire il fascismo. C'è il «sistema fascismo» e c'è la «sostanza fascismo». Tanto il sistema richiede un'analisi esatta, una discriminazione ragionata, che deve impedire di considerare come fascista qualunque oppressione, così la sostanza può circolare ovunque; perché in fondo essa è soltanto uno dei modi con cui la 'ragione' politica giunge a colorare la pulsione di morte [...]. È questa sostanza che *Salò* risveglia a partire da un'analogia politica, che qui ha esclusivamente un effetto di firma. Fallito come figurazione (sia di Sade che del fascismo), il film di Pasolini trova il suo valore come riconoscimento oscuro, mal padroneggiato in ciascuno di noi, ma sicuramente imbarazzante: mette a disagio tutti, perché, in ragione dell'ingenuità tipica di Pasolini, impedisce a chiunque di riscattarsi.¹¹

Una visione meno aspra, infine, è quella veicolata dall'intervento di Dacia Maraini, che nell'attenuare l'impatto provocato dal carattere osceno della rappresentazione, fornisce un'ipotesi interpretativa che si avvicina forse più di tutte alle intenzioni che Pasolini aveva dichiarato parlando del suo film:

Salò o le 120 giornate di Sodoma è un film in certo modo sgradevole, però è anche una parabola abbastanza chiara sulla violenza. In fondo le cose che infastidiscono sono le cose ambigue: Pasolini è invece estremamente chiaro, anche troppo, a tal punto che diviene quasi astratto, simbolico. [...] Qui c'è un distacco nettissimo, manicheo: ci sono gli oppressi e gli oppressori, e fra di loro non si instaurano rapporti se non di brutale violenza. Forse la cosa che più colpisce non è tanto la violenza quanto la parte escrementizia: siamo abituati a vedere sia il sesso che la violenza, ma la parte escrementizia è nuova, e dà una certa impressione.¹²

Dal confronto tra le recensioni critiche citate, che rappresentano soltanto una parte del dibattito che le proiezioni del film sollevarono tra la fine del 1975 e l'anno successivo, emerge un'attenzione quasi esclusiva al rapporto con il riferimento letterario e con il dettato sadiano da un lato, e alla resa in chiave storica dell'ambientazione nazi-fascista dall'altro. La lente di ingrandimento con cui si scrutano le scene del film appare spesso marcata da un'ottica parziale, nonché condizionata da fattori in parte estranei all'argomentazione critica, come il coinvolgimento esclusivo della sfera emotiva. Così come risulta parziale la tendenza che ha portato ad enfatizzare la vocazione testamentaria di *Salò*, facilmente contestabile se si pensa alla frenetica attività di Pasolini, che al momento della realizzazione del film aveva già ripreso, attraverso le carte di *Petrolio*, il lavoro con il genere narrativo e stava già progettando un altro film, *Porno-Teo-Kolossal*, ideato secondo un registro tutt'altro che apocalittico.

Nessuno degli interventi immediatamente successivi alla prima visione del film si soffer-





ma sul rigore formale dell'opera, sull'eleganza estetica e sull'esemplare compattezza del materiale girato; eppure, si tratta di fattori per nulla trascurabili se messi in relazione al fatto che Pasolini, in precedenza, aveva prevalentemente effettuato riprese in esterni e solo di rado aveva impiegato attori professionisti.

Oggi, nel quarantennale della morte dell'autore, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* continua a rivendicare la propria forza espressiva. Le citazioni letterarie e filosofiche, i rimandi alla pittura classica, l'uso simbolico delle scelte musicali e le sofisticate geometrie di volta in volta sottese alla disposizione dei corpi nella cornice dell'inquadratura, alludono a un microcosmo poetico ben più complesso di quanto suggerito dalle stratificazioni culturali di un'immediata ricezione.

¹ P.P. PASOLINI, 'Abiura dalla *Trilogia della vita*', in *Lettere luterane*, Einaudi, Torino, 1976, ora in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, p. 600.

² Ivi, p. 603.

³ P.P. PASOLINI, 'Il sesso come metafora del potere', *Corriere della Sera*, 25 marzo 1975, ora in ID., *Per il cinema*, II, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2001, pp. 2065-2066.

⁴ N. GINZBURG, 'Il Salò di Pasolini', *Il Mondo*, 4 dicembre 1975, ora in ID., *Non possiamo saperlo*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 40-41.

⁵ Ivi, p. 42.

⁶ L. SCIASCIA, *Nero su nero*, Torino, Einaudi, 1979, ora in ID., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1989, pp. 776-777.

⁷ I. CALVINO, 'Sade è dentro di noi (Pasolini, Salò)', *Corriere della Sera*, 30 novembre 1975, ora in ID., *Saggi*, II, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2007, p. 1933.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 1935.

¹⁰ R. BARTHES, 'Sade-Pasolini', *Le Monde*, 16 giugno 1976, ora in ID., *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Genova, il melangolo, 1997, p. 159.

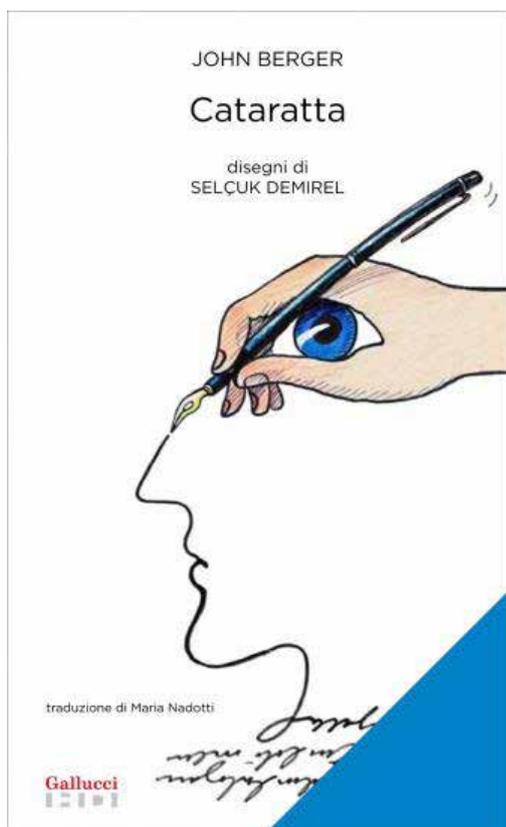
¹¹ Ivi, p. 160.

¹² D. MARAINI, 'Salò e altre ipotesi. Incontro con Dacia Maraini', a cura di G.R. Ricci, *Salvo imprevisti*, III, 7, gennaio-aprile 1976, ora in AA. VV., *Dedicato a Pier Paolo Pasolini*, Milano, Gammalibri, 1976, pp. 66-67.



MARIA PIA ARPIONI

John Berger, *La Cataratta*



©Selçuk Demirel

È di questi primi mesi del 2015 la pubblicazione, da parte dell'editore Gallucci di Roma, della traduzione italiana di *Cataract* (2011), uno degli ultimi testi dell'eclettico critico d'arte, scrittore e intellettuale John Berger (Londra 1926), con il commento a china del disegnatore di origine turca Selçuk Demirel (Artvin 1954), collaboratore di giornali quali *Le Monde* e *The New York Times*. Dedicato al Centre Hospitalier National d'Ophtalmologie di Parigi, il libretto nasce da un'occasione specifica, ma contiene riflessioni il cui valore va ben oltre: gli interventi di asportazione delle cataratte, prima dall'occhio sinistro e circa un anno dopo, nel 2010, da quello destro, sono per Berger l'«esperienza che ha trasformato il mio modo di guardare», da cui ricava che «la superficie di tutto quel che guarda è coperta da una rugiada di luce».

La fine tessitura del testo fonde un'esile narrazione autobiografica a spunti saggistici, ma a prevalere sono le registrazioni degli accadimenti di natura visiva, non prive di intonazioni poetiche, il cui senso è amplificato dal doppio codice adoperato: sulla pagina di sinistra quello verbale, di Ber-

ger, sulla pagina di destra l'interpretazione figurativa di Selçuk, essenziale e sorridente. Lettura e visione procedono così unite, gli occhi possono cominciare dal disegno oppure dalle parole, e passare da queste a quello più volte.

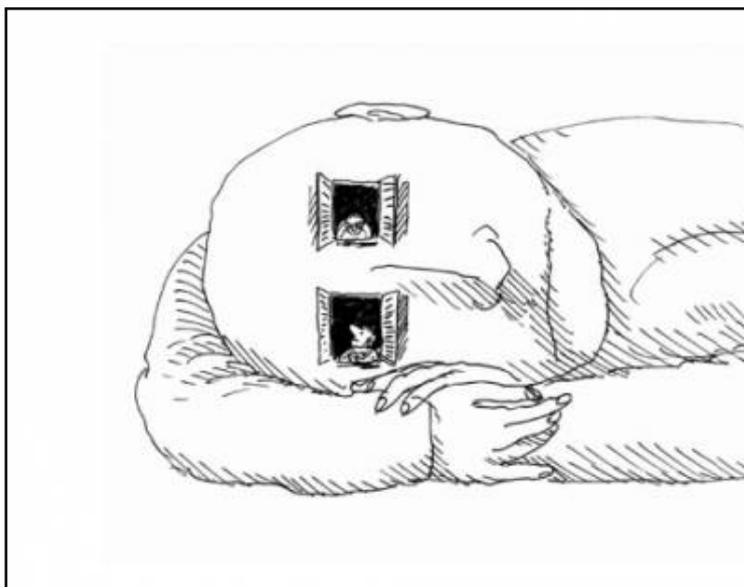
Due operazioni chirurgiche divengono così l'opportunità per un ulteriore esercizio di osservazione da parte di uno degli autori che più hanno indagato e scritto sull'arte di guardare ed esprimere ciò su cui si posa lo sguardo: *Questioni di sguardi* (1998), *Modi di vedere* (2004), *Sul disegnare* (2007), *Sul guardare* (2009), *Capire una fotografia* (2014), sono soltanto alcuni dei suoi libri, diversi dei quali tradotti da Maria Nadotti, che è la traduttrice anche di *Cataratta*.

Un inconveniente diviene dunque feconda possibilità: come nel romanzo di Berger *Da A a X. Lettere di una storia* (2009), la perdita di



©Selçuk Demirel

contatto col reale dell'ergastolano Xavier permette il rinnovarsi del miracolo della scrittura, che restituisce alla vita attraverso le lettere di Aida, così qui l'oscurità parziale, la diversità di capacità visiva, divengono lo spunto per una «metafisica» della luce che «rende possibile la vita e il visibile». Al di là di ogni dimensione temporale, infatti, ciò che rende «nuovo» l'oggetto osservato non è la sua età, ma la luce, «continuo eterno principio», «che cade su di esso e ne è riflessa», restituendogli ogni volta la sua «purezza originaria», la sua «*primi-*



©Selçuk Demirel

tà». Proprio la «grata» (è questo il significato di 'cataratta' secondo l'etimo greco, ricordato dallo stesso Berger), che ostruisce l'ingresso alla luce, rende possibile questo studio.

Oltre che sulla luce in sé, Berger esprime considerazioni sui suoi effetti: il senso della distanza, ad esempio, poiché lo spazio, riempiendosi di luce, diviene più visibile e consente allo sguardo di avventurarsi all'esterno; l'occhio prigioniero della cataratta, invece, resta sempre «in interni». Per la stessa ragione la luce potenzia anche il senso della lateralità, della larghezza, favorendo la coscienza di più direzioni e consentendo quindi l'accesso a una dimensione che non è più solo oggettiva: «invita a immaginare (come succede da bambini) una moltitudine di orizzonti alternativi [...] in tutte le direzioni». Assieme alla percezione della luce, per contrasto aumenta anche quella dell'oscurità, che diviene più buia, ma anche dei colori, naturalmente, sempre declinati al plurale: i blu, i bianchi, i neri. Vi sono anche due disegni di Berger fra queste pagine, due viole del pensiero, effigiate prima e dopo l'operazione all'occhio destro: nel secondo disegno risplende «l'intimità» dei colori, che «si sono denudati» davanti ai suoi occhi.

L'asportazione delle cataratte è insomma realtà e simbolo della «rimozione di una particolare forma di smemoratezza», relativa sia alla vista, che troppo spesso si dà per scontata, sia al mondo che essa letteralmente illumina: così, «i dettagli [...] riacquistano un'importanza dimenticata» e «la familiare eterogeneità dell'esistente è meravigliosamente tornata. I due occhi, tolta di mezzo l'inferrata, non si stancano di registrare la continua sorpresa».

La luce, ci ricorda Berger, è «la prima cosa che avete visto» (anche nella lingua italiana, non a caso, si dice 'venire alla luce'): il recupero della visione completa è dunque una «specie di rinascita visiva» (sarà anche per questo che *Cataratta* ha quasi l'aspetto di un libro per bambini).

L'accostamento immagine (cosa)-parola è esplicitato verso la fine, dove il dizionario è metafora della vista che consegna non solo la «precisione» della «cosa in sé», ma anche del suo «posto fra le altre cose», delle relazioni che formano il 'mondo'. Si tratta di un parallelo sostanziale, quello fra immagine e scrittura, come suggerisce l'ultimo dittico (le ultime due pagine): ad occhi chiusi è come se le cose non esistessero, non ci sono nemmeno le parole, svanisce la scrittura, la letteratura.



LAURA PERNICE

Vincenzo Pirrotta, Guasta semenza



Se è vero che, come scrisse Mario Luzi, «noi siamo quello che ricordiamo», Vincenzo Pirrotta è soprattutto un 'caruso' siciliano perduto e innamorato della propria isola, votato a rinnovarne il battito autoctono, a tratti perfino mitologico, in gran parte della sua drammaturgia.

Chi conosce il suo 'teatro-mondo' sa bene che la maggior parte dei suoi testi è forgiata in una stessa officina memoriale, cioè in quel vasto repertorio di ricordi agresti a cui l'attore attinge a piene mani, tessendo tra le sue opere una rete di corrispondenze tematiche e stilistiche disegnate sul profilo aspro della plaga siciliana.

La tensione biografica che anima il *corpus* drammaturgico dell'attore-autore di Partinico si ritrova, altrettanto forte e intensa, nella sua prima opera narrativa:

il romanzo *Guasta semenza* (Mesogea, 2015). La storia narrata nel libro ha per protagonista un carrettiere siciliano, probabilmente uno degli ultimi baluardi di un mondo arcaico e pre-cittadino, rappresentante di una civiltà legata agli antichi mestieri della pesca, dell'agricoltura e della pastorizia e a un proprio ancestrale sistema di cultura.

Pirrotta inserisce il personaggio principale in uno spazio-tempo ben preciso, che il lettore attento può evincere da alcune spie nel racconto: siamo nei primi anni Cinquanta del Novecento e il carrettiere (di cui non conosciamo il nome ma solo l'identità data dal proprio mestiere) si muove, trasportando il suo carico di merci, tra le campagne isolate comprese tra Trapani e Palermo.

Nonostante questi riferimenti puntuali e realistici, la vicenda raccontata sembra immersa in un'atmosfera senza tempo, evaporata nel fumo di un oscuro sortilegio e cristallizzata in uno spazio immobile, quasi onirico. Si deve all'abbacinante intensità descrittiva di Pirrotta questo effetto *dreamy*, rarefatto e a tratti visionario, frutto di un lessico arcaico e prezioso con cui l'autore intarsia uno scenario narrativo insieme reale e favoloso, fitto di risonanze misteriose e allusive, ma soprattutto intriso di un forte sapore d'antico.

È quindi sullo sfondo di una Sicilia primordiale ed enigmatica che si compie il notturno viaggio del carrettiere, un viaggio in solitaria apparentemente come tanti altri ma subito animato dall'improvviso incontro col mistero, qui rappresentato dall'apparizione di sette personaggi perturbanti, ognuno portatore, seppur in modi diversi, dell'orrenda profezia della 'guasta semenza' che germina maligna tra le zolle della campagna isolana.

La narrazione di Pirrotta recupera il sempiterno *tòpos* del viaggio di memoria dantesca, al fine di costruire le stazioni di una singolare *via crucis* siciliana, scandita in sette tappe/capitoli, come sette sono i personaggi incontrati dal carrettiere. Tra questi si incontrano: la donna che raccoglie capperi, una sorta di megera che gli predice gli incontri futuri («si dice che in queste notti s'incontrano gli spiriti», p. 21), l'uomo che accarezza



le pietre in preda a un delirio mistico, l'uomo appeso a un albero che parla con i morti, la donna del lago di terra, un tempo lago della purificazione colmo di acqua redentrice e ora trasformato in un secco deserto d'argilla, il pazzo del cimitero e il boia dei porci, entrambi detentori di un cupo presagio di morte.

Un sinistro refole di obito attraversa ognuno di questi incontri, ma particolarmente significativa per la presa di coscienza del protagonista è la dolente apparizione dell'uomo appeso a un albero, il quale, erompendo in un coro di voci fantasmatiche, dà esplicito fiato alla profezia:

I giorni saranno sempre più marci! Verrà un tempo in cui, nella tua terra, gli uomini vivranno come bestie, [...] là dove ora sboccia la zagara, risplende la lumia, profuma il mandarino, là nella conca dorata si propagherà il lordume, [...] fanatici edificatori di cosche con prepotenza e delirio, continueranno a finire questa terra a bruciarla a sventrarla a insozzarla (pp. 47-48).

Sigilla questo canone di predizioni tette una *gnome* conclusiva altamente paradigmatica: «Gli uomini sono gli artefici del proprio destino!» (p. 50).

Il carrettiere altro non può che ricevere lo schiaffo di questi apocalittici vaticini, rafforzati dagli accadimenti successivi in un'*escalation* di riferimenti simbolici a vitelli sgozzati e sottoposti a un brutale *sparagmos*, a «cani rabbiosi divoratori di ogni speranza», a foglie che cadono dagli alberi, attaccate da colonie di afidi che «nella sua testa però avevano facce di uomini, [...] uomini che per proprio tornaconto, proteggono gli afidi in una simbiosi malvagia che distrugge interi giardini» (p. 74).

Spinta dalla terrificante *magaria* delle visioni rivelatrici, nel carrettiere matura la consapevolezza del morbo maligno che lentamente sta consumando la bellezza della sua terra, che, «come un acido» (p. 133), sta infettando gli uomini siciliani.

Con la comprensione cresce il turbamento, ma nasce anche il bisogno di fare di tutto per impedire la diffusione del seme malato, per sovvertire l'orrido destino della profezia; ed è qui che il carrettiere pirrottiano, trovando conforto e sostegno nella provvidenziale parola di Dio, sceglierà la via estrema dell'olocausto per annientare l'empito della guasta semenza e far ripartire la speranza.

In chiusura la coraggiosa immolazione del carrettiere è metaforica apertura sulla possibilità di un futuro diverso per l'isola ma, nonostante i precedenti richiami religiosi, l'orizzonte del sacrificio umano non si colora di *nuances* mistico-sacrali, esplodendo invece nelle scintille rosse d'immagini di sangue.

Al lettore arriva con forza tutta la potenza visionaria e simbolica del testo, dove la ripresa di certi *tòpoi* della letteratura occidentale non scade mai nel *cliché* narrativo, ma offre invece una riflessione originale sulle cause del fenomeno mafioso, reinventata nel segno di un ardito *transfer* immaginifico in una Sicilia fantastica ed epifanica.

Pirrotta torna a interrogarsi e interrogarci sull'origine dei mali della propria terra, e lo fa in una veste nuova, non da uomo di teatro ma da scrittore, seppur le tracce della sua esperienza scenica affiorino copiose tanto nell'uso reiterato di forme dialettali in rima, quanto nei molti riferimenti all'arte dei cuntisti e dei pupari, e alla «filantropa meraviglia» (p. 107) delle antiche rappresentazioni nei teatri di pietra.

Gli stessi personaggi incontrati dal carrettiere altro non sono che *dramatis personae* dalla forte *texture* drammaturgica, e l'intero impianto narrativo dell'opera potenzialmente si presta a un 'trasloco' sulle assi del palcoscenico.

Sulla scia di queste suggestioni, si può individuare un nesso concreto che collega *Guasta semenza* a molte delle produzioni artistiche pirrottiane, stringendosi attorno al batti-



to civile dei temi affrontati e quindi all'esplicita condanna del potere mafioso.

In tal senso, vengono in mente spettacoli quali *Malaluna*, *La ballata delle balate* o *Quei ragazzi di Regalpetra*, nei quali la 'messa in figura' della violenza mafiosa è permeata della stessa tensione etica che attraversa le stringhe testuali del romanzo.

In particolare la *pièce Malaluna*, autentico inno teatrale alla città di Palermo, è quella che più ci sembra vicina alle 'visioni di parola' di *Guasta semenza*, confermando il *modus sentiendi* pirrottiano, volto a stabilire un rapporto viscerale con la propria terra, soprattutto con quell'isola a tinte arcaiche e popolari in cui l'attore proietta il cono di ombre e di luci da cui emerge la sua, tanto amata quanto sofferta, sicilitudine.

Sia in *Malaluna* sia in *Guasta semenza*, nella grana sottile delle parole di Pirrotta non si avverte soltanto l'urlo della denuncia alla mafia, ma anche il canto d'amore, la melopea dolce e appassionata con cui si celebrano la bellezza e l'inesausta volontà di riscatto della terra siciliana.

In definitiva, il debutto narrativo di Pirrotta può intendersi come un tentativo, certamente riuscito, di fissare i termini del proprio orizzonte drammaturgico, e offre altresì, grazie al ricco sistema di descrizioni sinestetiche dei colori della campagna o degli «effluvi carichi d'eternità» (p. 101) del mare, un prezioso lascito di memoria poetica.



MARIAGIOVANNA ITALIA

Enrique Vila-Matas, *Kassel non invita alla logica*

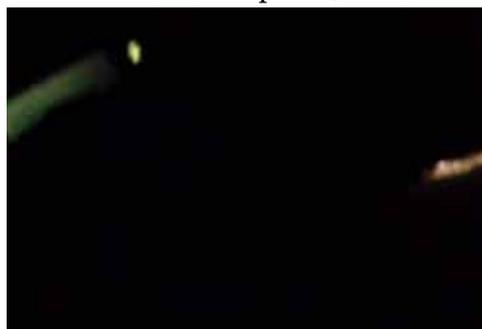


Come un fusibile – la cui umile funzione consiste nel fondersi prima dell'intero circuito e, così facendo, avvertire della possibilità imminente di un guasto irreparabile – sta a un'autovettura, così la narrazione della breve spedizione dello scrittore catalano Vila-Matas a Kassel per prendere parte a Documenta 13 sta all'arguta e pervadente riflessione che egli ha condotto sull'avanguardia artistica e letteraria, colta nei suoi tentacolari aspetti sensoriali e performativi. La domanda che percorre l'intero romanzo (Feltrinelli, 2015) – autobiografico quanto un *mcguffin* – è assolutamente incentrata sull'esistenza o meno nel nuovo millennio di un'arte d'avanguardia. L'atteggiamento con cui in partenza Vila-Matas mette a dura prova la resistenza del suo fusibile partecipando alla collettiva tedesca è di sospensione del giudizio: prende parimenti le distanze sia da quanti ridono dell'arte contemporanea «proclamando con fatalismo ogni due per tre che per l'arte viviamo in un tempo

morto» e, dunque, evitando di cimentarsi in opere di innovazione per timore di fallire; sia dagli artisti contemporanei che si autodefiniscono d'avanguardia e rischiano piuttosto di essere soltanto una mera «combriccola di ingenui, di sprovveduti che non si accorgono di niente, collaboratori del potere che nemmeno si rendono conto di esserlo».

Lo scrittore all'interno del romanzo si fa 'opera', dando corpo a un'installazione in cui finge di scrivere seduto al tavolino di un ristorante cinese. Attraverso tale simulazione intende certamente allontanare da sé ogni pregiudizio sull'arte del suo tempo proprio negli stessi anni in cui il dato biografico rivela il suo tentativo di rendere la scrittura meno ossessionata dalla letteratura grazie al confronto e allo scambio con le altre arti – siano esse i linguaggi della visione o la performance. In tale direzione del resto va inquadrata l'avventura del racconto *Porqué ella no lo pidió*, scritto da Vila-Matas per essere vissuto da Sophie Calle, e poi pubblicato in Italia in *Esploratori dell'abisso* (Feltrinelli, 2011).

E così, con una spumeggiante riflessione che non sa, o non può, tenersi debitamente lontana dall'ennesima teorizzazione delle derive/derivazioni di carattere duchampiano, Vila-Matas attraversa il buio parlato di Tino Sehgal, la corrente d'aria di Ryan Gandner, il binario sonoro di Susan Philipsz, l'*humus* fermentato di Pierre Huyghe, avvertendo il vertiginoso e inarrestabile scorrere della biglia sul piano inclinato della storia mentre si allontana sempre più dalla volontà primigenia di Arnold Bode (fondatore nel 1955 della prima Documenta) di «avvicinare finalmente l'arte agli operai». E ciononostante, intraprende fisicamente, narrativamente, spiritual-



Tino Sehgal, *This Variation*, 2012, Documenta 13

Pierre Huyghe, *Untitled*, 2012, Documenta 13

fora – può avere un valore funzionale di per sé, ma che se si sposta lo sguardo dall'insieme diventa esso stesso motore generante, perché in grado di rispondere all'anelito dell'essere umano di cercare quello che ancora non si vede. Questo nucleo della riflessione sull'arte diventa nel romanzo epicentro narrativo, perché mentre accompagniamo lo scrittore nelle sue passeggiate speculative, che lo fanno perdere a Kassel e dentro le installazioni, assistiamo alla genesi delle sue risposte che prendono forma dai movimenti ecfrastici con cui narra le opere d'arte: nello stesso tempo si impegna a creare un suo doppio che meglio sa accomodarsi nei panni del finto scrittore da interpretare al ristorante cinese. Il romanzo dunque non si limita a raccontare un viaggio e a 'mostrare' delle opere che accadono, ma lascia anche intravedere le ironiche e malinconiche pieghe autobiografiche dell'uomo e ci conduce all'interno del personale laboratorio dello scrittore; crea personaggi reali con cui dibattere (*in primis* gli stessi organizzatori di Documenta 13) e si arrende alla presenza di un doppio in grado di non smarrirsi dentro la magniloquenza dell'arte contemporanea.

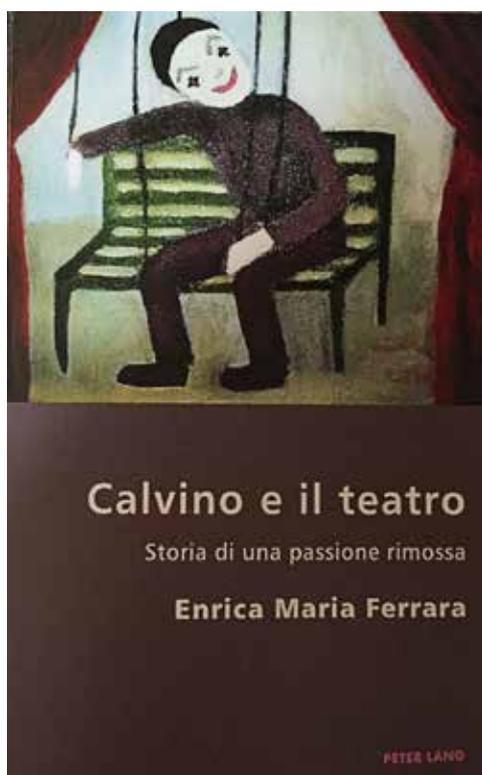
E però il centro magnetico del discorso narrativo di Vila-Matas non si concede facilmente al lettore, anzi si avviluppa intorno a complesse questioni che hanno a che fare col centro e la periferia dell'arte, col primato del *poiein* o delle idee, con il dentro e con il fuori, con l'accumulazione dei dettagli della realtà che allontanano progressivamente, nelle arti visive come nella letteratura, dalla verità e con la verità da scovare nella finzione, con l'arte che accade come la vita e con la vita che accade come l'arte, con i fili nascosti che possono o non possono legare Duchamp a Manet o Dalì a Giorgione, con le questioni estetiche e con le questioni conoscitive. E se tutto questo viene speso dall'autore – e qualche volta generosamente sperperato – a favore di un intricato dedalo di 'narrazione visiva', è solo per giungere ad indicare al lettore una sua ipotesi divenuta assioma: l'urgenza dell'arte di ogni tempo corrisponde infine all'umana necessità di «intensificare la sensazione di essere vivi».



SIMONA SCATTINA

Enrica Maria Ferrara, *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa*

*Il mio cervello
pullula di belle idee per il teatro.
Ma non so se mi ci dedicherò.
Italo Calvino, 1942*



In occasione dei trent'anni dalla scomparsa di Italo Calvino, uno degli scrittori più eclettici del secondo dopoguerra, riprendiamo il bel volume di Enrica Maria Ferrara, *Calvino e il teatro: storia di una passione rimossa* (edito da Peter Lang nel 2011), votato a ripercorrere la traiettoria dell'avventura teatrale dello scrittore sanremese dagli esordi alla travagliata riscrittura di *Un re in ascolto* che lo accompagnerà sino alla morte nel 1985. Il volume disegna la 'linea dell'arco' lungo la quale si evolve l'esperienza drammaturgica calviniana e, pur non avendo a disposizione tutte le 'pietre' lasciate dallo scrittore, l'autrice riesce a consegnarci un Calvino inedito facendo ricorso a due gruppi di documenti: le recensioni teatrali, apparse su *L'Unità* fra il 1949 e il 1950, e l'epistolario dello scrittore, pubblicato nel 2000 nella collezione "I Meridiani", che include numerose missive indirizzate a Eugenio Scalfari tra il 1941 e il 1943, ricche di dettagliate descrizioni delle opere teatrali progettate e realizzate in gioventù, nonché dei suoi modelli e della sua poetica.

Grazie agli stralci delle lettere presenti nel volume e alla ricostruzione appassionata fatta da Ferrara scopriamo l'intensa vocazione teatrale di Calvino, elemento questo che stupisce se si considera la totale scomparsa delle opere scritte in quel periodo: l'unico testo teatrale giovanile a disposizione della critica e del pubblico dei lettori è infatti *I fratelli di Capo Nero* (1943), pubblicato nel terzo volume dei *Romanzi e Racconti*. Durante la fase giovanile, narrativa e teatro sono compresenti, almeno a livello progettuale, e lo scrittore si rende conto che la produzione teatrale può essere congeniale al suo piglio. Eppure, ci fa notare l'autrice, il Calvino narratore ostenta «noncuranza e critica distanza» nei confronti della propria produzione drammaturgica, assecondando l'opinione della critica che il teatro facesse parte di un terreno 'sperimentale' e minore nel suo impegno letterario. Rimane però il fatto che dal marzo del 1942 fino all'estate del 1943 le lettere di Calvino fervono di progetti per opere teatrali (12 sono i titoli di cui fa menzione) che solo in parte saranno realizzati e del cui adattamento lo scrittore invia puntuali e dettagliate notizie all'amico Scalfari. Contemporaneamente, Calvino si dedica alla narrativa e matura la decisione di portare una copia del suo manoscritto di racconti, dal titolo *Pazzo io o pazzi*



gli altri, al giudizio di Einaudi (che rifiuta la proposta). In questo periodo l'evoluzione del gusto calviniano e i modelli da lui seguiti si avvicinano con un ritmo che rispecchia da un lato la ricerca estetica dello scrittore esordiente, dall'altro la molteplicità delle forme teatrali che convivono sulla scena italiana nel ventennio fascista. Ferrara affronta il rapporto che lo scrittore intrattiene con quelli che reputa modelli 'ispiratori': se i due assi portanti del teatro novecentesco italiano sono senza dubbio Luigi Pirandello (presenza 'ingombrante') e Gabriele D'Annunzio, il confronto con drammaturghi come Henrik Ibsen, Eugene O'Neill e Edmond Rostand rende impossibile l'imitazione di modelli abusati dal teatro tradizionale.

Tuttavia, dopo la guerra Calvino abbandona la scrittura teatrale, secondo Ferrara per aderire ai criteri della politica culturale del Partito Comunista Italiano. Egli preferisce, infatti, che il suo nome non sia associato a istituzioni teatrali controllate da esponenti mal epurati del vecchio regime fascista e fa in modo che le sue opere teatrali giovanili, che risentono dei contenuti e delle ideologie di propaganda del ventennio, non vengano mai alla luce. Segue il consiglio di Cesare Pavese ed Elio Vittorini di intraprendere una strada più 'commerciale'. Di teatro non si parla più: per «diventare qualcuno» bisogna scrivere narrativa e, in particolare, il romanzo (nel 1947 viene pubblicato *Il sentiero dei nidi di ragno*).

Eppure il teatro è sempre dietro l'angolo, tanto che negli anni 1949-1950 Calvino si tro-
va a svolgere l'attività di critico teatrale per *L'Unità*, con l'incarico di recensire le prime al Teatro Carigliano. Ferrara esplora le linee di continuità esistenti fra l'opera teatrale giovanile e il lavoro editoriale e giornalistico riuscendo bene a filtrare e scindere le dichiarazioni di poetica viziata dalla propaganda politica da quelle che si possono considerare un portato autentico delle riflessioni calviniane sul teatro.

Il volume affronta la spinosa questione della perdita degli scritti successivi (per esempio le trasposizioni radiofoniche dei racconti *Ultimo viene il corvo* e *Un pomeriggio Adamo*) e analizza come alcuni snodi drammaturgici, desunti sempre dalle lettere e dalle informazioni offerte dai curatori dell'opera completa dello scrittore, nutrano la produzione di Calvino, dopo essere stati rimaneggiati in chiave narrativa. Citiamo, tra tutti gli esempi riportati, il caso de *Il sentiero dei nidi di ragno* che vede migrare al suo interno molti spunti de *I Fratelli di Capo Nero*: qui Ferrara, attraverso una serie di confronti ragionati, dimostra come i tratti caratterizzanti di Tito, protagonista ne *I Fratelli*, siano distribuiti da Calvino fra i due personaggi chiave, Pin e Kim, de *Il Sentiero* e che Tito è senz'ombra di dubbio il predecessore di entrambi.

Dopo oltre dieci anni di apparente silenzio sul versante drammaturgico da parte dello scrittore (Ferrara rivolge la sua attenzione a un testo come *Il Taccuino di viaggio in Unione Sovietica* del 1952, contenente inedite riflessioni in materia di teatro), si arriva alla pubblicazione dell'atto unico *La panchina* (composto nel 1955 e messo in scena a Bergamo nel 1956), nel quale sono operanti i criteri di quella poetica teatrale elaborata tra il 1949 e il 1950 e rivisitata grazie al fertile incontro con le formule dell'estetica marxista brechtiana del teatro epico. Sembra quasi che con *La panchina* Calvino faccia i conti con la propria ispirazione teatrale e si riappropri di un'identità rimossa. L'elemento catalizzatore che aiuta lo scrittore a rispolverare e incanalare la sua passione per la drammaturgia è l'incontro con l'attrice di teatro Elsa de' Giorgi con la quale inizia una relazione sentimentale nel 1955. Stando alla biografia di de' Giorgi, le conversazioni sul teatro che si svolgevano tra i due e l'ammirazione che lo scrittore provava nei suoi confronti, contribuirono a reinnestare una passione sepolta. Purtroppo le 156 lettere dell'epistolario Calvino-de' Giorgi sono protette dalla legge sulla privacy, ma anche queste, insieme ai molti testi contenuti nell'archivio dello scrittore e ancora inediti, consentirebbero di ricostruire la poetica te-



atrale calviniana.

Fortunatamente Ferrara riesce ad ottenere col poco materiale a disposizione risposte adeguate, estendendo così la zona di luce nella quale l'opera teatrale calviniana si colloca nel panorama degli studi critici. Ad ogni modo, nonostante l'apprezzabile risultato raggiunto, la ricerca intrapresa da Ferrara non pretende, per sua stessa ammissione, di essere esaustiva – e probabilmente su questo fronte c'è ancora tanto da scoprire.

Fra le omissioni rilevate c'è una collaborazione che in questa sede ci fa piacere ricordare. Poco prima della morte, il *feeling* antico tra Calvino e il teatro si materializza, grazie ad Antonio Pasqualino, nel bosco antropomorfo della fiaba. A seguito del continuo scambio tra le parabole-metafore dell'universo calviniano e il teatro degli oggetti-metafore dell'antropologo palermitano, Calvino riduce *La foresta-radice-labirinto* per il teatro degli attori e delle marionette: lo spettacolo viene portato in scena nel 1987 prima a Roma e poi a Palermo, con l'adattamento di Roberto Andò (che integra il testo originario con brani poetici di Andrea Zanzotto e alcuni passi della *Gerusalemme Liberata* del Tasso), le scenografie e le marionette di Renato Guttuso. *La foresta-radice-labirinto* rielabora miti cavallereschi, codici e scansioni della favola tradizionale secondo una misteriosa intuizione di Calvino; al fondo della messa in scena si staglia il difficile equilibrio tra cosmo e società, il rischio che il regno dell'uomo, e della razionalità, precipiti nel caos.

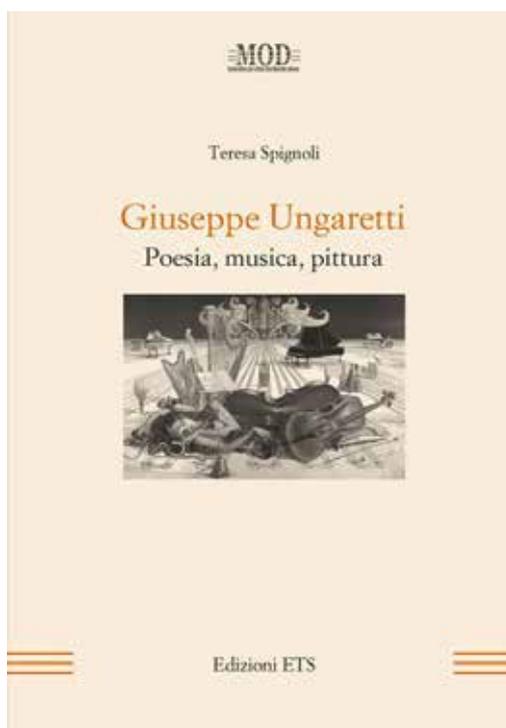
Sembra quasi che sulle due passioni della gioventù – il teatro e la fiaba – Calvino abbia edificato se stesso e allora tanto il volume di Ferrara quanto il ricordo di questo spettacolo magico ci restituiscono di lui un'immagine pressoché nuova, diversa ma non distante dall'immagine, canonizzata, del narratore di successo.



VIVIANA TRISCARI

Teresa Spignoli, *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*

*et fait l'abîme fleurant et bleu
là-dessous.*
Arthur Rimbaud



Scrive Northrop Frye che la letteratura si colloca «a metà strada tra il musicale e il visuale» alludendo alle due polarità, di visibile e udibile, presenti in modo inestricabile nella parola, e più che mai in quella poetica. Il volume di Teresa Spignoli, *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura* (Pisa, ETS 2014) indaga, seguendo questa traccia, le molteplici tangenze e forme di interazione rintracciabili nell'opera del poeta con altre espressioni artistiche quali la musica e la pittura, testimoniate da collaborazioni, saggi critici e riflessioni teoriche oltre che dalla stessa produzione poetica.

Il metodo seguito dalla studiosa per tutte e tre le sezioni tematiche prescelte consiste nella creazione di un tessuto testuale densissimo di riferimenti e citazioni tratte non soltanto dall'opera ungarettiana ma anche dalla penna di intellettuali e artisti che col poeta condivisero le medesime istanze culturali, al fine di rendere sia la complessità e la varietà di tali interazioni sia la frequente

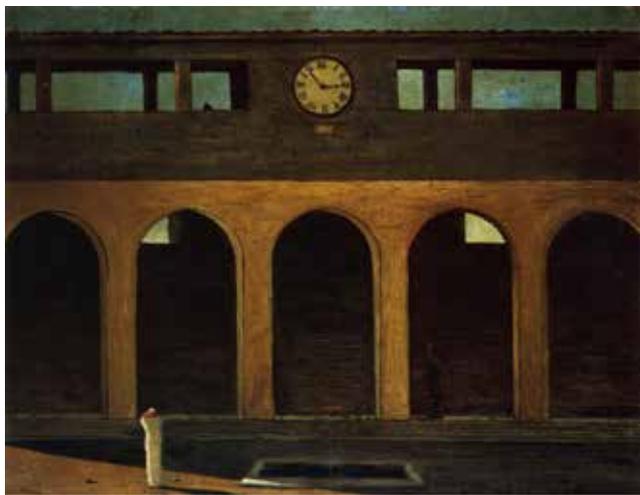
circolazione di motivi comuni. Le sezioni dedicate al rapporto con la musica e la pittura sono costruite secondo un movimento che procede dal generale al particolare: dal significato e dalla definizione che esse assumono nel macrotesto ungarettiano, e dunque nella riflessione teorica, si passa poi alle declinazioni concrete che tali rapporti assumono nella prassi scrittoria del poeta.

Così l'interesse di Ungaretti per il musicale, oggetto della prima parte del libro, si esplica, come per la pittura, su due livelli: simbolico e prosodico. Il primo attiene all'origine mitica e ancestrale del linguaggio stesso, andando a ritroso fino a quel tempo in cui la parola era ancora musica, «ritmo fisico, passo, danza battiti del cuore». L'attenzione alle «qualità acustiche della parola», di ascendenza mallarméana, «situa il ritmo – e dunque la musica – all'origine della poesia» e riunisce entrambe sotto il comune denominatore di «arti auditive» in opposizione a quelle visive, rimandando allo stesso tempo alla celebre distinzione di Lessing tra le arti del tempo e quelle dello spazio. Il secondo livello riguarda la struttura metrica dei componimenti, l'analisi delle «infinite possibilità musicali del verso», ed è oggetto di alcuni saggi quali *Difesa dell'endecasillabo* (1927) e *Punto di mira* (1924). All'ambito musicale infine rimandano frequentemente i titoli dell'autore, pensiamo a *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, *Ultimi cori della Terra Promessa*, *Canzone*,

Preludio, Recitativo di Palinuro, senza dimenticare le collaborazioni con musicisti nella realizzazione di partiture musicali tratte dalle sue poesie.

La seconda sezione del volume, *Tra prosa e poesia: «Un grido e Paesaggi»*, oltre a testimoniare la presenza di continue interferenze tra le due forme espressive, introduce il lettore nell'ambito del rapporto di Ungaretti con la visualità, che qui specificatamente ci interessa. L'autrice segue il complesso procedimento di riscrittura poetica che dalle prose di viaggio porta agli *Svaghi* e al *Monologhetto*: tramite il carteggio con Pietro Bigongiari e le carte autografe riportate nel volume possiamo comprendere l'*iter* attraverso cui il poeta attua «la riduzione del frammento prosastico a poesia». Ungaretti utilizza, infatti, le prose «come bacino di immagini cui attingere», per poi spogliare gradualmente i paesaggi delle loro connotazioni reali fino a trasformarli in «visioni della mente». *Monologhetto*, insieme al *Cantetto senza parole*, è sentito quale fondamentale punto di snodo poiché inaugura una diversa linea nella produzione ungarettiana «protesa» – scrive la Spignoli – «sia verso un'accentuazione della qualità fonica del dettato poetico, che verso un potenziamento della qualità visiva delle immagini».

È quest'ultima caratteristica che induce Ossola a inserire le prose, con le loro eventuali riscritture, nella categoria dell'*ekphrasis*. La modalità descrittiva individuata come prevalente «consiste nella resa dell'immagine paesaggistica secondo stilemi propri della composizione pittorica» ed è stata definita da Heffernan come *pictorialism*; in questo modo dalle cosiddette 'prose olandesi' a *Vecchia Napoli*, al reportage sul Polesine, Ungaretti «sembra ancora sostituire la penna col pennello» tramite un ispessimento linguistico che si serve soprattutto di figure quali l'analogia e la sinestesia. Il paesaggio olandese della prosa *Il mare addomesticato*, dai cui sono tratti i primi due *Svaghi*, è filtrato attraverso le suggestioni pittoriche dei grandi maestri fiamminghi, secondo quel meccanismo che Umberto Eco definisce «patto ecfrastrico», un patto stabilito tra lettore e scrittore e basato sulla condivisione di esperienze culturali da parte di entrambi. Agli antipodi rispetto al procedimento ecfrastrico si pongono invece componimenti come le due *Acqueforti*, in cui la parola «non si limita a mimare i modi della pittura ma si situa all'incrocio tra dicibile e visibile, ed acquisisce lo statuto di icona». Nell'assenza di un referente figurativo il poeta, secondo le parole di Ricœur, «suscita e modella l'immaginario per mezzo del solo gioco del linguaggio» e crea, come accade sulla lastra di metallo, i suoi paesaggi «attraverso i giochi di luci e ombre». *Saltellano* invece racchiude l'*ekphrasis* di un'opera d'arte esistente, cioè l'evocazione poetica dei mosaici di Galla Placidia.



Giorgio De Chirico, *L'enigma dell'ora*, 1910, Firenze, collezione privata

La terza e ultima parte, «*Concordi lumine maior*»: *intersezioni tra poesia e pittura*, è suddivisa in due capitoli principali: il primo ci restituisce la figura di Ungaretti critico d'arte, le sue riflessioni sui movimenti artistici coevi, il suo ruolo nel clima culturale romano e le numerose tangenze tra la propria elaborazione poetica e la contemporanea sperimentazione pittorica; il secondo, *Verba Picta*, presenta al lettore una panoramica delle molte collaborazioni editoriali cui il poeta diede vita con alcuni amici pittori.

Gli assidui riferimenti testuali che costellano lo studio di Spignoli rendono in

queste pagine l'idea del trascorrere di identici motivi verbali e iconici, dalla pagina alla tela e viceversa: non solo la Roma barocca e carnale di Scipione si riflette nelle poesie del *Sentimento* ma anche le vedute metafisiche di Savinio e De Chirico sembrano trovare un corrispettivo verbale nelle immagini che il poeta crea tramite le parole. L'«ora cieca» del deserto, «l'ora della monotonia estrema» visualizzata da Ungaretti ne *La risata dello dginn Rull*, e in molte delle prose dedicate al Mezzogiorno, è la stessa ora sospesa delle città dechirichiane, è «la deuzième heure» che col suo abbaglio fa cadere «il velo delle apparenze».

Il saggio del 1933 *Poesia e pittura* si inserisce nel secolare dibattito sui rapporti tra le due arti: come già a proposito della musica, anche in questo caso la precedenza spetta al pittorico, considerato come «prima divinazione», segno «ancora muto» che «aspetta la parola». Successivamente, in *Pittori italiani contemporanei* (1950), Ungaretti definisce la pittura come «discorso scritto dalle parole profetiche», «essendo primordiale, essendo il più istantaneo nel riflettere i segreti dell'essere». La differenza tra i due medium è stabilita dunque a partire dal diverso rapporto che essi intrattengono con il loro referente oggettivo: le arti visuali, e la scultura sopra tutte, sono più vicine alla natura, al contrario – scrive nel saggio su Peikov – l'arte della parola è la più astratta in quanto «esige una metamorfosi radicale. Si tratta di contenere l'universo nelle sillabe».



Giuseppe Ungaretti, *La luce. Poesie, 1914-1961*, con litografie di Piero Dorazio, St. Gallen, Erker Presse, 1971

quali sperimentò varie possibilità di intersezione tra immagine e parola: dall'edizione d'arte al libro illustrato fino al *livre de dialogue* nel quale si attua un vero e proprio connubio artistico tra pittore e poeta, che può giungere fino ad «una reale interazione tra segno pittorico e linguistico» in una stessa pagina. È ciò che accade in *Frammenti per la Terra Promessa*, edito come sesto numero del «Concilium Lithographicum» e realizzato con Pericle Fazzini, o in *La luce*, frutto della sintonia con Piero Dorazio, mentre la *plaquette Piccola Roma* è composta dai circa 50 disegni di Orfeo Tamburi e termina con il componimento *Poesia* da questi «occasionato», in *Gridasti: soffoco* sono i disegni di Léo Maillet che prendono vita dal testo poetico. All'ultimo ventennio della sua attività risalgono infine le collaborazioni con Fautrier, Burri e Fontana, nate dall'interesse del poeta per l'Informale, interesse che trova il proprio corrispettivo poetico nel ritorno alla tecnica frammento avvenuto nel passaggio dalla *Terra Promessa* al *Taccuino*.

La sostanziale unità nello sviluppo delle arti è confermata dallo stesso poeta che, nella *Risposta all'anonimo*, scrive: «i miei problemi, della mia poesia che va dal 1919 al 1927, possono essere i problemi di un Picasso o di uno Stravinski». Sono questi, infatti, gli anni del generale *rappel à l'ordre*, di riviste come «Ars Nova» e «Valori Plastici», in cui si inserisce anche l'evoluzione poetica che conduce dall'*Allegria* al *Sentimento del tempo*.

Nel corso della sua vita Ungaretti realizzò un cospicuo numero di collaborazioni editoriali con artisti diversi attraverso le



Il saggio di Spignoli riesce nella non facile impresa di delineare la complessa mappa dei rapporti che a diversi livelli Ungaretti ha intrattenuto con la musica e la pittura. Ciò è reso possibile da uno studio capillare dei testi, dalla prosa alla poesia, dalle corrispondenze epistolari ai manoscritti autografi, nonché da un'attenta ricognizione degli interventi critici precedenti, che fino ad ora erano rimasti circoscritti all'analisi di ambiti più limitati.



FRANCESCO GALLINA

Mario Perrotta, *Un bès*

Lo scemo del villaggio, l'emarginato per eccellenza, l'artista fuori dagli schemi: è questa la magistrale interpretazione che Mario Perrotta dà di Antonio Ligabue (1899-1965) in *Un bès* (2013), vincitore del Premio Ubu 2013 come migliore attore protagonista, e prima tappa del *Progetto Ligabue*, seguita da *Pìtur* (2014) e *Bassa continua-Toni sul Po* (2015).

Splendido esempio di teatro narrazione biografico-psicologica, il disperato monologo che Perrotta porta in scena attraversa, nell'arco di un'ora e mezzo, le principali tappe che hanno lacerato la vita di Antonio Ligabue.

Dopo aver percorso la platea elemosinando caritatevolmente un bacio, Perrotta sale sul palcoscenico, dove occupano la scena tre pannelli mobili rettangolari in vetro-cemento: sul verso riproducono le plumbee sbarre di un carcere, sul retro vi sono appesi grossi fogli di carta. È su questi che Perrotta/Ligabue ricrea e plasma, con la sola forza di un carboncino, i fantasmi del passato e i mostri del suo presente, dando così vita ad una convulsa partitura narrativa che fonde e confonde parole e immagini. Con esse l'attore conversa e interagisce, fingendo siano presenze concrete dotate di carne ed ossa. I dipinti, creati estemporaneamente, non solo si affiancano alla narrazione, ma la rendono densa di significati: attraverso il colore e il tratto veloce, furioso e tenace, Perrotta esalta dettagli che la sola parola non potrebbe esprimere nel pieno delle sue potenzialità. L'abilità dell'attore non sta semplicemente nella sua capacità figurativa, ma nel tenere incollato lo spettatore al progressivo e plastico evolversi del disegno: ogni qual volta cambia foglio, non si riesce a comprendere immediatamente quale sia il nuovo soggetto che egli si accinge a dipingere; talvolta, anzi, i dettagli delle figure sono assemblati a partire da prospettive diverse e solo alla fine, come in un'epifania, il disegno appare nella sua verità e completezza. Ogni foglio, inoltre, al di là dei soggetti rappresentati – frutto della fantasia di Perrotta – simbolizza le varie fasi della vita del pittore, fungendo narrativamente da spartiacque temporale.

La scenografia, povera e materica, è arricchita dai dipinti realizzati dall'attore mentre



©Luigi Burrioni

recita. La luce soffusa rischiarava quanto basta il volto scavato di Perrotta. Sulla parete di fondo vengono, talora, proiettate alcune immagini di dipinti d'autore e, alla fine dello spettacolo, un video d'archivio che mostra l'anziano Ligabue ancora all'angosciosa ricerca di quel confortante bacio sempre questuato e mai ricevuto.

I disturbi ansioso-depressivi e le azioni ripetitive e dissociate dell'artista trovano il



©Luigi Burroni

con i personaggi da lui raffigurati, a cui dà voce, simulando si rivolgano a lui o di lui parlino. Lo stile con cui è costruita la narrazione, invece, gioca sullo *stream of consciousness*, adottando una costruzione sintattica solo a tratti logica, spesso infantile. Ed è dall'infanzia che inizia questa piccola odissea narrativa, al cui centro v'è il solo Perrotta, il suo gesto nevrotico e la sua parola concitata e spesso farfugliante.

Ligabue sconta da sempre il disagio di essere nato da padre ignoto e di essere stato affidato in adozione dal patrigno ad una famiglia svizzera.

Due donne, due madri, dunque, dominano i suoi primi anni di vita, come due sono le figure femminili che Perrotta/Ligabue tratteggia a carboncino su due fogli adiacenti. Della madre biologica delinea un melanconico volto a metà, insistendo sull'occhio piangente che scruta a distanza, per un'ultima volta, il pittore da piccolo, lasciato nelle mani della madre adottiva Elise nel pieno della campagna svizzera, dove predomina in lontananza la sagoma di un bue (possibile citazione di *Aratura con buoi*, 1950-55, olio su faesite, 46 x 44 cm.).

Raccontando la propria adolescenza, l'attore abbozza su un nuovo foglio un piano medio di *Mutter Elise* sotto il cui commiserante volto si accoccola (nella posa, sembra alludere alla *Pietà* michelangelolesca), chiedendole insistentemente un bacio da lei sempre negato.

Perrotta evidenzia come quella del pittore fosse una vita fatta di assenze, di sogni semplici e di piccole umane aspirazioni irrealizzabili.

Lo scarso affetto umano ricevuto e il percepirsi uno scarto della società generano in lui una grave lacuna esistenziale, ma allo stesso tempo favoriscono un sempre più radicato dialogo con la natura animale in campagna così come nell'istituto psichiatrico, dove viene rinchiuso perché definito dai maestri «immorale e onanista». Ligabue, 'onanista', lo sarà senza mai capire fino in fondo il significato di quel termine per lui troppo astratto. Egli punta al concreto, al terrestre, facendo della sua 'deficienza', del suo essere «scumpensà», non



©Luigi Burroni



un limite, ma un punto d'appoggio per indagare il mondo a lui circostante: prima Zurigo e San Gallo, poi l'emiliana Gualtieri, dove inizia la sua attività di pittore e scultore. Tante le persecuzioni subite dagli insolenti compaesani, a tre dei quali Perrotta dà voce e corpo disegnando i loro visi accigliati, inquietanti e deformi, marchiati da rughe e smorfie caratterizzanti forse più il grottesco di Leonardo e di Messerschmidt che lo stile ritrattistico tipico di Ligabue.

Seguono anni di isolamento in un capanno sulla riva del Po, dove Perrotta/Ligabue racconta di trascorrere intere giornate a imitare i versi degli animali e a contemplare la natura, sua prediletta musa ispiratrice. Toni, come ora viene soprannominato dai popolani, trova sicuramente più soddisfazione nel confidarsi con la «piopa parladora» che nel relazionarsi con le belle e formose lavandare, mentre cantano a squarciagola *Sotto la mia sottana*: delle loro bellezze, raffigurate naturalisticamente su un ultimo foglio, nulla viene mostrato al desideroso pittore che le squadra non ricevendo in cambio né abbracci né baci. Solo una ragazza di paese, Ines, lo introduce al segreto culto dell'amore. Nemmeno la telefonata – massima resa scenica dell'*amor de lohn* – con la «gnorina» del centralino riesce ad appagare il suo bisogno d'affetto.

Se, pertanto, il contatto 'umano' fallisce, non risulta certo sterile il legame che istituisce con l'arte e la materia, con quelle stesse superfici di carta a cui parla e contro cui struscia il suo volto per sporcarsi e generare un amplesso diverso, che lo vede persino danzare con i pannelli posti al centro o ai lati del palco nel susseguirsi delle scene. Questo modo impulsivo di approcciarsi all'altro, è destinato però a restare platonico, allontanandolo definitivamente dalla Donna, ormai pura proiezione mentale. In lui, però, non si spegne di certo la pervicace fedeltà alla terra, che assume le forme di una nietzschiana accettazione della vita e della sua tragica esistenza. Come in Nietzsche, il pensiero di Ligabue è nomade e selvaggio, polisemico, incoerente e antisistemico, non fondato su certezze ma su verità effimere, come precaria e inquieta è la sua bipolarità schizofrenica, perfettamente resa attraverso il gesto ossessivo-compulsivo con cui la mano si scaglia sulla superficie pittorica.

Proprio nell'ora della celebrità, per Ligabue giunge la paresi e, infine, la morte. È a questo punto che, dove l'attore dovrebbe uscire verosimilmente di scena, si ritaglia invece altri dieci minuti per commentare sarcasticamente gli ipocriti paesani tutti presenti al suo funerale, non per rendergli un ultimo saluto, ma per vendere i quadri che a loro aveva regalato o svenduto e che, ora, lievitavano di prezzo. Nella prospettiva di Perrotta/Ligabue, gli spettatori diventano così l'ombra, il doppio dei paesani giunti in massa attorno alla sua tomba. Si deduce dalla struttura a *Ringkomposition*: lo spettacolo si apre e si chiude con l'attore che punta il dito contro il pubblico, contando gli spettatori ad uno ad uno (*eins, zwei, drei, vier, fünf...*).

Termina così, con l'ennesima morbosa e gridata richiesta di «un bè», il tributo che Perrotta fa al Toni e alla sua laica *via crucis*: lui, «nato con la vita di dietro».

BIAGIO SCUDERI

Muriel Mayette-Holtz, *Le Songe d'une nuit d'été*

Dopo *Le Conte d'hiver*, messo in scena nel 2004 (Studio-Théâtre), Muriel Mayette-Holtz torna a confrontarsi con il 'Bardo dell'Avon' firmando la regia del *Songe d'une nuit d'été* alla Comédie Française (Salle Richelieu, dal 18 febbraio al 25 marzo).

La *pièce* shakespeariana scritta – con ogni probabilità – tra il 1595 e il 1596, si sa, è un vero e proprio «trionfo di tessitura» (N. Fusini, Introduzione a W. Shake-

speare, *Sogno di una notte di mezza estate*, 2006, p. XII), dove i fili più disparati, dalla poesia alla mitologia al folclore, si intrecciano dando vita a una unità multiforme.

Il sipario si apre sulle nozze annunciate di Teseo e Ippolita, che sfumano subito in cornice a causa del conflitto tra Egeo e la figlia Ermia: la ragazza infatti con «cocciuta protervia» (I, 1,) si rifiuta di sposare Demetrio, il pretendente preferito dal padre, perché innamorata di Lisandro. Feroce è l'ultimatum che il duca di Atene le impone: se non cederà al volere paterno, dovrà scegliere tra un chiostro di monache o la morte. Non rimane così che fuggire nel bosco, luogo contrapposto simbolicamente alla città, avvolto nel mistero e perciò votato al nascondimento, ma soprattutto efficace anello di intersezione fra le diverse trame. Oberon e Titania, con il loro corteo di fate e il dispettoso Puck, abitano difatti nella foresta, e lì inverano i sortilegi e le burle che innervano la drammaturgia e coinvolgono perfino il gruppo di ateniesi appartatisi per provare *la lamentevolissima commedia e la crudelissima morte di Piramo e Tisbe*. Ma a corte inizia e a corte finisce l'azione: si oblia il sogno notturno e l'intreccio si scioglie in un disegno ordinato e simmetrico, perché – come dice Puck – «tutto è bene quel che finisce bene» (III, 2).

Come si evince dalle note di regia, Mayette-Holtz ha realizzato una *mise en espace* volta a marcare le differenze tra la dimensione reale e quella fiabesca, tra «le monde de la cour, proche du réel et que j'inscris dans la salle; celui des rêves, avec ses monstres, ses dieux et ses fées – où le jeu, le temps ne sont plus les mêmes – et que je situe sur le plateau». Il limite tra sala e palcoscenico, ossia tra ragione e inconscio, non è barriera invalicabile



quanto punto di sutura tra luoghi allo stesso tempo diversificati e continui, servitù di passaggio che segnala un terreno comune in cui convivono verità e finzione.

La scenografia essenziale e astratta immaginata da Didier Monfajon fa da sfondo discreto ma efficace per la performance degli attori, memoria di un teatro artigianale in cui è possibile «disposer de peu de choses, mais faire d'une chaise et d'un morceau de tissu le monde». Il palcoscenico, infatti, come insegna Peter Brook, non necessita di molti abiti: è uno *spazio vuoto*, una lavagna in cui l'immaginazione – al contempo spugna e gesso – cancella e ri-scrive incessantemente mille e una storia. Nel caso del *Sogno* shakespeariano l'ardesia è sostituita da una cascata di tessuto bianco che, come nei *set* fotografici, funge da piano e da fondale. Del medesimo tessuto sono anche gli alberi-colonna che – con ritmo alternato – calano dall'alto e punteggiano lo *stage*, offrendo ai giovani fuggiaschi nascondiglio e riparo. Solo per la commedia di Piramo e Tisbe l'astrazione cede il posto al realismo: il gruppo di ateniesi porta sulla scena un teatrino mobile, 'dispositivo' tradizionale per le rappresentazioni amatoriali e terreno conforme a una comicità verace.

I costumi disegnati da Sylvie Lombart valorizzano il salace umorismo del testo, offrendo – soprattutto al reame fatato – una maschera che consente (e impone) una gestualità



stravagante e caricata, fonte privilegiata di ilarità. Buone le luci di Pascal Noël e gradevoli le musiche composte da Cyril Giroux.

Poco o nulla devono rimediare, sul finale, Puck e le *ombre* al suo seguito, ma immancabile è la richiesta di ammenda: «Se noi ombre abbiamo offeso, si rimedia, se pensate: son visioni, dormivate» (V, 1).

Le Songe d'une nuit d'été

Comédie en cinq actes de William Shakespeare

Traduction François-Victor Hugo

Mise en scène de Muriel Mayette-Holtz, *scénographie* Didier MONFAJON, *costumes* Sylvie LOMBART, *musique originale et direction des chants* Cyril GIROUX, *lumières* Pascal NOËL, *dramaturgie* Laurent MUHLEISEN, *maquillages* Carole ANQUETIL, *assistante mise en scène* Betty LEMOINE, *assistante scénographie* Dominique SCHMITT. Le décor et les costumes ont été réalisés dans les ateliers de la Comédie-Française.

Martine CHEVALLIER (Titania), Christian BLANC (Égée et la Fée), Michel VUILLERMOZ (Thésée), Julie SICARD (Hippolyta), Christian HECQ (Obéron), Stéphane VARUPENNE (Lecoing), Suliane BRAHIM (Hermia), Jérémy LOPEZ (Bottom), Adeline D'HERMY (Hélène), Louis ARENE (Puck), Benjamin LAVERNHE (Flûte), Pierre HANCISSE (Philostrate), Sébastien POUDEROUX (Lysandre), Noam MORGENSZTERN (Démétrius), et les élèves-comédiens de la Comédie-Française Claire BOUST (Grain de moutarde), Ewen CROVELLA (Groin), Charlotte FERMAND (Fleur des pois), Thomas GUENÉ Étriqué, Solenn LOUËR (Toile d'araignée), Valentin ROLLAND (Latige).

Du 18 février au 25 mai 2015



LAURA GEMINI

Compagnia Krypton, *Eneide. Un nuovo canto*



©Guido Mencari

Eneide. Un nuovo canto può essere considerata un'operazione di 'auto re-enactment' con cui la Compagnia Krypton riporta in scena, ma in una nuova versione, l'*Eneide* (liberamente tratto da *Eneide di Virgilio*) del 1983.

Dell'*Eneide*, opera simbolo della nuova spettacolarità e della scena elettronica degli anni Ottanta, questo *nuovo canto* riprende la dimensione epica e spettacolare garantita dalla colonna sonora dei Litfiba / *Beau Geste*, questa volta

però eseguita dal vivo da Antonio Aiazzi, Gianni Maroccolo e Francesco Magnelli con l'aggiunta di due canzoni (eseguite fuori campo da Ginevra Di Marco) e dalla presenza di Giancarlo Cauteruccio che cura il progetto, la regia e che dà voce all'Enea-narratore in scena.

Senza voler essere un'operazione nostalgica, quanto piuttosto la ripresa responsabile di uno spettacolo calato nell'immaginario tecnologico – sensoriale, immersivo e tattile – di trent'anni fa, *Eneide. Un nuovo canto* propone allo spettatore di oggi qualcosa che non ha mai visto, se è giovane, o che non ha più visto se è meno giovane, ossia la resa spettacolare e immaginifica della macchinaria teatrale.

{Gemini_krypton_r_fig2|©Guido Mencari}

Il dispositivo drammaturgico è basato su una composizione per quadri musicali e narrati, funzionale alla rottura della linearità del testo originario e adatta a ribadire la vocazione anti-rappresentazionista del teatro contemporaneo.

Qui la tecnologia in scena esprime la rivendicazione di una provenienza culturale che trova nella semantica dell'elettronica non solo il senso della sperimentazione dei linguaggi, cioè la ricerca delle *affordance* (le potenzialità espressive della tecnologia), ma rimanda a qualcosa su cui Krypton ha indagato nel tempo e che riguarda la deriva post-umana.



©Guido Mencari



Si tratta, in altre parole, di osservare come l'evoluzione individuale e sociale abbia prodotto un ecosistema uomo-natura-macchina che impone di ridefinire l'esperienza dell'umano come unità mente/corpo (che Krypton chiama *Corpo sterminato* ad esempio) agente e interagente nei flussi della comunicazione. Di un essere umano che di fatto vede cambiare la sua ontologia, non più incentrata soltanto sul lato organico e biologico, e che comprende di non essere il centro dell'universo.

L'uso di effetti speciali, di proiezioni ed elaborazioni digital-video è il segno di quella contaminazione fra i linguaggi – prefigurata dall'idea dell'opera d'arte totale e realizzata in chiave multimediale dal sistema di tecnologie interfacciate fra di loro – che dagli Ottanta ad oggi ha permesso di elaborare e metabolizzare la complessità di segni che l'evoluzione tecnologica ha dischiuso e che oggi trova la sua massima espressione nella cultura digitale.

Ed è proprio nel senso di un'opera di trent'anni fa che possiamo cogliere i caratteri della cultura digitale di oggi: a cominciare dalla qualità dell'esperienza spettatoriale attiva, connessa e partecipativa, in cui condividere, almeno potenzialmente, vuol dire porsi in relazione armonica con gli altri e con l'altro.

Nell'*Eneide* di Krypton il pubblico è dentro lo spettacolo, in mezzo alla tempesta laser di Eolo in un avvicinamento, non solo simbolico, alle tempeste del Mediterraneo e dei tanti Enea – come dichiara Cauteruccio nell'incontro dopo lo spettacolo – in continuo arrivo sulle nostre coste. Un esempio di come l'attualizzazione di un mito fondativo come quello narrato da Virgilio possa acquistare un senso nell'attualità, nell'oggi, in accordo con quella ricerca sul testo e sul valore "al presente" dei classici che ha caratterizzato una parte significativa della ricerca dei teatri novanta e che, a ben vedere, è rintracciabile tutt'ora.

È così allora che il mito continua a darci lezione chiamando in causa la responsabilità dell'arte e la sua capacità di affrontare la realtà per trasformarla.

Eneide. Un nuovo canto

scritto e diretto da Giancarlo Cauteruccio

musiche LITFIBA – BEAU GESTE

eseguite da Antonio Aiazzi, Gianni Maroccolo, Francesco Magnelli

con Giancarlo Cauteruccio

voce off Ginevra Di Marco

corpi in video Massimo Bevilacqua e Claudia Fossi

progetto scenico e allestimenti Loris Giancola

elaborazioni digital-video Alessio Bianciardi e Stefano Fomasi

progetto luci Mariano De Tassis

costumi e assistente alla regia Massimo Bevilacqua

ricerca dei testi e collaborazione alla traduzione AnnaGiusi Lufrano

ingegnere del suono Andrea Salvadori/Studio Funambulo

fonico Vladimir Jagodic

operatore laser Michele Barzan

illuminotecnico Lorenzo Bernini

macchinisti Eva Sgrò, Claudio Signorini

direzione organizzativa Pina Izzi

produzione esecutiva Ilaria Giannelli

organizzazione Carlotta Rovelli

amministrazione Michela Adamo

foto di scena Guido Mencari

progetto grafico Marco Michelini



MARCO SCIOTTO

Hermann Nitsch, *Hermann Nitsch a Palermo. Das Orgien Mysterien Theater*

*Ma l'opera, come escremento, non è che
materia: senza vita, senza forza né forma.
Cade sempre e crolla appena è fuori di me.
J. Derrida, Artaud: la parole soufflée*

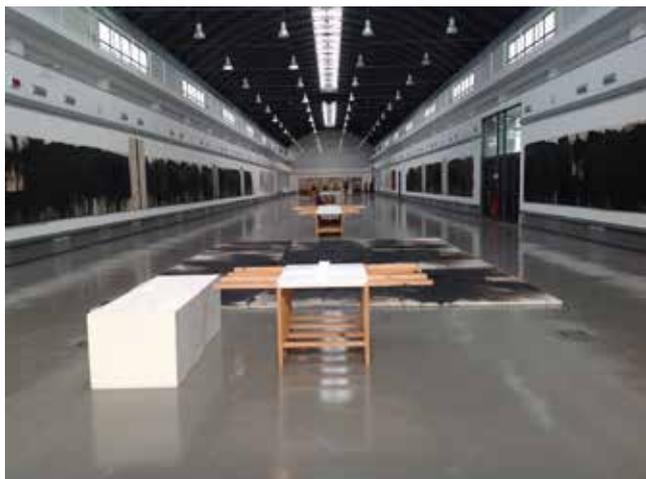
Azionismo, body art, performance, happening. Tutti i termini, più o meno pertinenti, che costellano e richiamano l'arte di Hermann Nitsch implicano in maniera evidente l'unicità di un atto presente, l'irriproducibilità dell'operazione artistica, l'irripetibilità dell'evento che si fa opera d'arte, insomma la sincronia fra produzione artistica e fruizione. L'azione si svolge sotto gli occhi dell'osservatore, addirittura spesso sulla pelle stessa di chi vi prende parte: il corpo offerto alla body art esige la propria ineludibile presenza – spesso in una situazione di rischio per il corpo stesso. La performance in generale e, soprattutto, l'happening si realizzano solo nel qui ed ora di ciò che avviene sotto lo sguardo dei visitatori e cessa di essere opera d'arte nel momento in cui l'avvenimento stesso si conclude. Si tratta, in tutti questi casi, della possibilità di un ritorno a una forma di aura irriproducibile (nell'epoca della riproducibilità condotta alle sue più estreme conseguenze), di una strenua sfida in nome di una possibile catarsi collettiva nell'epoca della dispersione e della dissoluzione nel virtuale.

Alla luce di tali considerazioni, una mostra che tenti il recupero a posteriori dell'atto performativo facendo esposizione di quel che, materialmente, ne è rimasto si trova inevitabilmente nel paradosso di dover in parte contraddire le premesse di ciò che intende



testimoniare. Se l'Azionismo – per definizione – nasce dalla necessità di un'esperienza diretta dell'azione che caratterizza l'opera artistica, una mostra legata all'Azionismo non può che essere, per certi aspetti, un tradimento dei suoi stessi presupposti, ponendo l'assenza d'azione in luogo della sua assoluta centralità, la fissità e la staticità in luogo del mutevole e del contingente, la persistenza dell'avvenuto in luogo della transitorietà dell'avvenimento e, soprattutto, la contemplazione più o meno distaccata in luogo della partecipazione diretta.

Evidentemente, allora, non è 'azionismo' la mostra giunta allo ZAC di Palermo (10 luglio-20 settembre 2015), dopo l'improvviso 'no' di Città del Messico, benché faccia capo proprio a Hermann Nitsch, che dell'Azionismo è stato tra i maggiori artefici, e prenda il nome dalle sue performance artistiche che intrecciano la tradizione delle orge dionisiache con quella dei mi-



© Alessandro Di Giugno

steri medievali, appunto *Das Orgien Mytherien Teathre (Il teatro delle orge e dei misteri)*. Non è azione viva ma «relitto», come lo stesso Nitsch definisce il materiale che propone nelle esposizioni in giro per il mondo. Eppure lo sguardo che una mostra del genere, lontana dall'azione, permette di rivolgere all'azione stessa ha un interesse e una rilevanza non inferiori alla diretta partecipazione all'evento, per la luce che getta non solo sull'Azionismo e sulla sua performatività, ma sul fare artistico in generale.

Per i settanta giorni della mostra palermitana di Nitsch, lo spazio espositivo di ZAC – il capannone dei Cantieri Culturali alla Zisa consacrato alle arti contemporanee – sembra essersi trasformato in una chiesa, o in una sua parodia. Si avanza per una sala dalle pareti ingombre di enormi tele: da quelle invase da circonvoluzioni di disegni a tema religioso (come *Deposizione nel sepolcro* e *La caduta di Gerusalemme*) che disperdono il corpo umano nelle mille pieghe di una linea che corre a colmare l'intera superficie tracciabile; ad altre coperte da strati convulsi di vernice nera mischiata a sangue animale, passando infine per quelle nelle quali il colore sparisce e il sangue, con altri liquidi corporali, resta l'unico protagonista in un collage di garze medicanti, pile di fazzoletti di carta e paramenti liturgici. Al centro della sala si susseguono, invece, in successione ordinata, connessi da un *fil rouge* di altre centinaia di piccole pile di fazzoletti candidi, un enorme quadrato costituito da tele schizzate da violenti getti di nero e sangue, portan-

tine utilizzate nel corso dei riti collettivi per trasportare i corpi dei partecipanti, altre tele che combinano sangue e paramenti sacri, e teche di vetro nelle quali convivono in perfetto equilibrio altri paramenti – pianete, stole, veli, borse, corporali, purificatoi – con strumenti chirurgici d'ogni tipo.

Una delle portantine è invece addobbata a mo' d'altare: la tovaglia sostituita da altre stole e pianete liturgiche, al centro, come per un'imminente eucaresia, un calice e, in luogo della pisside, un vassoio d'acciaio per uso medico contenente non ostie bensì della garza e una pinza chirurgica macchiata di rosso. Ai piedi di questa parodia d'altare, un



© Alessandro Di Giugno

enorme telo sporcato di scuri resti organici rappresi, stesi evidentemente da piedi e mani in gesti frenetici; alle sue spalle, invece, la cosiddetta 'farmacia', ossia una larga struttura colma di mensole che ospitano schiere di boccette, bottiglie e alambicchi colmi di liquidi d'ogni tipo, provette piene di sangue, una selezione degli immancabili indumenti liturgici e di altri strumenti medici e, al centro, un ostensorio, come se ci trovassimo di fronte alla parete di fondo dell'abside di questa parodia di una chiesa.

Fin qui la mostra è stata il cammino attraverso la traccia del simbolo (il rito liturgico) e del segno (gli scarti di un avvenimento trascorso). La messa come allusione rappresentabile, ordinata e codificata all'irrepresentabilità caotica del divino e, avviluppato alla messa, il 'relitto' come allusione visibile all'inaccessibilità dell'azione violenta ormai conclusasi. Ma varcando la soglia costituita dall'abside-'farmacia' si giunge all'ultima sezione della mostra, nella quale dall'allusione, dal simbolico e dal residuo si tenta lo sguardo

– seppur mediato e indiretto – verso l'azione stessa.

Alle pareti, adesso, si affaccia un puzzle di decine e decine di fotografie scattate durante i vari riti collettivi che caratterizzano il teatro delle orge e dei misteri di Nitsch, immagini ai limiti della sopportabilità, ben lontane dal tipo di testimonianza alla quale ci aveva abituato la prima parte del percorso: donne bendate e legate che lasciano uscire sangue e uova dalla bocca, uomini crocifissi dalla folla in mezzo a carcasse di animali, organi animali applicati su corpi umani attraverso bende e fasciature e, ovunque, litri e litri di sangue. Immagini che, in fondo alla sala, si animano su cinque pannelli sospesi, grazie alle proiezioni di altrettante performance che hanno segnato il percorso artistico di Hermann Nitsch, dalle più antiche alle più recenti. Intanto, in questo 'dietro le quinte' in cui l'immagine effettiva dell'azione ha sostituito la metafora della prima parte, nel retro della 'farmacia' un'immagine del volto di Cristo sostituisce, proprio in corrispondenza dell'ostensorio, la metafora incarnata dall'ostia.

È, dunque, questo gioco di allusioni, allegorie, segni e simboli la chiave di una mostra simile: i 'relitti' della prima parte alludono allo sguardo più diretto della seconda, ma entrambe le parti alludono, a loro volta, al fatto che l'opera d'arte non è lì, è altrove nel tempo e nello spazio, perché tutto ciò che si può ricavare dall'azione – e che può essere messo in mostra – non è che vano residuo, resto che tutt'al più può farsi approssimativa rappresentazione dell'irripetibilità del fare che l'ha prodotto. E l'anomalia dell'esposizione di Nitsch rinvia al paradosso del fare artistico *tout court*: tutte le opere d'arte, e tutte



le mostre che tentano di evocarle, sono rappresentazioni di ciò che non c'è, metafore di un gesto irripetibile. Come scrive Jacques Derrida, «l'opera, come escremento, non è che materia: senza vita, senza forza né forma. Cade sempre e crolla appena è fuori di me», mentre Carmelo Bene gli fa eco sostenendo che «quel che conta nell'arte non è il prodotto artistico, ma il prodursi dell'artefice in rapporto al quale l'opera non è che una ricaduta residuale, un escremento. E perciò l'opera è il materiale morto... è il cadavere... evacuato dall'evento».